

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

RAINER GONÇALVES SOUSA

**UMA ESTRUTURA DE SENTIMENTO EM TEMPOS AUTORITÁRIOS:
O ROMANTISMO NO CANCIONEIRO DE ZÉ RODRIX
(1967-1979)**

FRANCA

2020

RAINER GONÇALVES SOUSA

**UMA ESTRUTURA DE SENTIMENTO EM TEMPOS AUTORITÁRIOS:
O ROMANTISMO NO CANCIONEIRO DE ZÉ RODRIX
(1967-1979)**

Texto apresentado à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para qualificação da tese em História. Área de Concentração: História e Cultura Política.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Sorrilha Pinheiro

FRANCA

2020

S725c

Sousa, Rainer Gonçalves

Uma estrutura de sentimento em tempos autoritários : o romantismo no cancioneiro de Zé Rodrix (1967-1979) / Rainer Gonçalves Sousa.

-- , 2020

303 p. : tabs., fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências Farmacêuticas, Araraquara,
Orientador: Marcos Sorilha Pinheiro

1. História. 2. História contemporânea. 3. Arte e História. 4. Música Popular. 5. Estudos Culturais. I. Título.

RAINER GONÇALVES SOUSA

**UMA ESTRUTURA DE SENTIMENTO EM TEMPOS AUTORITÁRIOS:
O ROMANTISMO NO CANCIONEIRO DE ZÉ RODRIX
(1967-1979)**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para obtenção do Título de Doutor em História. Área de Concentração: História e Cultura Política.

BANCA EXAMINADORA

Presidente:_____

Dr. Marcos Sorrilha Pinheiro, UNESP

1º Examinador:_____

Dra. Érica Ribeiro Magi, UNESP

2º Examinador:_____

Dra. José Adriano Fenerick, UNESP

3º Examinador:_____

Dra. Márcia Pereira da Silva, UNESP

4º Examinador:_____

Dra. Marcia Regina Tosta Dias, UNIFESP

Franca, 02 de julho de 2020.

AGRADECIMENTOS

A construção deste e de qualquer outro texto, seja ele gestado dentro ou fora dos muros da instituição acadêmica, depende de uma infinidade de histórias e laços que se desenham ao longo do tempo. Sendo assim, esse espaço de agradecimento é (e sempre será!) uma tentativa falha de reconhecer a ajuda e a compreensão de várias pessoas que atravessaram o meu caminho antes e depois da escrita dessas páginas. Sendo assim, segue aqui a minha breve homenagem a todos familiares, amigos, colegas e professores que de algum modo contribuíram para que essas ideias ganhassem forma.

Primeiramente, eu agradeço à minha família. Ao meu pai, que não está mais presente, mas que muito contribuiu para que eu realmente gostasse de música. Foi ele que me apresentou quase todos os gêneros musicais que ainda me acompanham e, que, quando me desapontava ao curtir algum artista que eu considerava “horrível”, enigmaticamente me dizia: “A música é um grande círculo. Um dia você vai entender isso!”. Igualmente, sou grato à minha mãe, que foi a minha primeira companhia em um show ao vivo, que me apoiou quando eu nem pensava que isso tudo fosse possível. Hoje, ela possui mais ânimo em tuitar um artista à beira do palco do que eu mesmo. Robert Plant não me deixa mentir!

Agradeço aos meus avós, cuja luta que travaram ao longo da vida me inspira a perseverar sempre que necessário. Agradeço aos meus tios e primos, que mesmo não tendo ampla ciência do que eu pretendia da vida ao querer estudar História e Música Popular, sempre me apoiaram e estiveram presentes em muitas de minhas conquistas. Entre eles, cabe um destaque especial à minha Tia Parré, uma grande professora de História que me inspirou com seu corrente hábito de leitura e seu aguçado interesse pelos temas políticos de nosso país.

Esquecer de agradecer aos meus amigos pela presença e pela força oferecida, não somente durante essa etapa acadêmica, mas em todos os aspectos da minha vida, seria um crime. Entre alguns desses amigos, o laço afetivo se confunde com a admiração intelectual, criando uma troca de saberes e afetos que não é muito organizada, mas que teve uma importância imensurável para atravessar a experiência do doutoramento. Fica registrado aqui um abraço muito especial para os “amigos da quarta”, que me presenteavam com porres imensos, porém essenciais para que meu senso de responsabilidade fosse recuperado enquanto superava a culpa ocasionada por esses momentos. Deixo também meu agradecimento aos demais amigos que, independente da distância, torcem com o mesmo fervor de quem me acompanha todos os dias.

Entre todos esses amigos, eu presto uma homenagem especial à Camila. Palavras não fariam justiça ao seu papel nesse processo. Contudo, é importante dizer que ela testemunhou

toda essa trajetória e atuou enquanto corretora e comentadora desde quando escrevi minha primeira linha, há quinze anos atrás. Apesar de termos atravessado um processo de separação, nós tivemos a incrível teimosia e a necessária coragem de manter a cumplicidade no desenvolvimento desse texto. Entre muito do que essa tese me ensinou, posso afirmar o seguinte: você é minha melhor amiga! E por mais que todo esse esforço se realizasse sem o menor interesse, espero que sua ida ao show dos Backstreet Boys tenha sido à altura do esmero com o qual ela corrigiu meus malditos vícios de linguagem.

Aos colegas e amigos do Instituto Federal de Goiás, que me acolheram ainda mestre e me proporcionaram a realização deste trabalho em condições bastante reconfortantes, o meu muito obrigado. Infelizmente, são muitos os colegas que se obrigam a pesquisar e produzir ininterruptamente para só então darem maiores saltos na carreira. Entretanto, ali, a partir de 2011, foi possível fazer as coisas à moda antiga, quando os professores ingressavam no doutoramento depois de uma certa maturação intelectual. Não foram poucas as vezes que o apoio institucional e o coleguismo presentes no campus Goiânia me possibilitaram estabelecer contatos e prestigiar outras importantes pesquisas da minha área.

Entre todas essas oportunidades, destaco o ciclo de debates que ali organizei, em 2013. Foi nesta ocasião que tive a chance de convidar e conhecer o professor José Adriano Fenerick e a professora Márcia Tosta de Dias. Este contato é mantido até os dias de hoje e resultou na minha participação das atividades do Grupo de Estudos Culturais da UNESP, que possibilitou o meu acesso a uma outra série de proeminentes pesquisadores que se interessam pelas questões suscitadas no universo da música popular. Foi dialogando com muitos deles que se tornou possível aclarar muitas das ideias que hoje se apresentam nessa tese de doutoramento. A todos eles, os meus eternos agradecimentos.

Também agradeço ao meu orientador, Marcos Sorrilha, que acolheu a proposta dessa pesquisa mesmo não tendo as questões próprias da música popular em sua trajetória acadêmica. O que para alguns pode soar enquanto limite ou dificuldade no desenvolvimento da relação entre orientando e orientador, foi para mim, na verdade, uma incrível oportunidade de conhecer a potência da História Intelectual para além da imagem dos sujeitos dotados de profunda erudição. Em um país em que cantores populares assumem papéis em discussões públicas de ordem diversa, tal contribuição se mostrou bastante oportuna. Além disso, a convivência com o professor extrapolou o trâmite dessa pesquisa, alcançando discussões riquíssimas envolvendo política, futebol e nossa eterna rusga sobre os Beatles e o Led Zeppelin. Sem contar que eu

estou falando sobre um sujeito muito fraterno, capaz de ser solícito em todas as redes sociais possíveis.

Por último e, não menos importante, gostaria de agradecer à Viviane, minha namorada. Ela apareceu na minha vida antes que esse passo na trilha acadêmica pudesse acontecer, mas se tornou uma companheira de trajetória justamente quando as últimas páginas desse trabalho estavam sendo escritas. A ela cabe o agradecimento por me permitir toda uma redescoberta pessoal, em que pude reconhecer em mim uma outra pessoa que jamais poderia imaginar. Em cada samba, em cada risada, em cada viagem ou em cada prato bem (ou mal) executado, sou presenteado com a leveza de um sorriso que me inspira e me encanta.

A todos vocês, meu muito obrigado!

*“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”*
Zé Rodrix

*“A sociedade em desenvolvimento é um dado e, no entanto, ela se constrói e se reconstrói em
cada modo de pensar individual”*
Raymond Williams

SOUSA, Rainer Gonçalves. Uma estrutura de sentimento em tempos autoritários: o romantismo no cancioneiro de Zé Rodrix (1967-1979). 2020. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Franca, 2020.

RESUMO

A música popular feita no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970 oportuniza a realização de um rico debate sobre as formas de se pensar e sentir as intensas transformações ocorridas no período. Nesse contexto, a expansão do mercado fonográfico está no cerne do surgimento de modos variados de expressão musical e de compositores interessados em participar deste debate, a exemplo de Zé Rodrix, cantor e compositor que transitou de forma peculiar entre os espaços e movimentos musicais de seu tempo e cuja obra é objeto desta tese. Para tanto, busca-se elaborar um fio condutor possível para a análise de sua produção musical a partir de uma mobilização em torno das manifestações românticas de sua obra, optando-se pela compreensão do romantismo como uma *estrutura de sentimento* portadora de variados espectros e, por tal razão, capaz de expor de modo sensível as relações possíveis da canção popular com seu tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Zé Rodrix. Música popular. Romantismo. Estrutura de sentimento

ABSTRACT

Popular music made in Brazil between the 1960s and 1970s provides the opportunity for a rich debate on ways of thinking and feeling the intense transformations of that period. In this context, the expansion of the phonographic market is at the heart of the emergence of varied modes of musical expression and composers interested about this debate, like Zé Rodrix, singer and composer who moved in a peculiar way between the musical spaces and movements of his time and whose work is the subject of this thesis. To this end, we seek to elaborate a possible guiding thread for the analysis of his musical production from a mobilization around the romantic manifestations of his work, opting for the understanding of romanticism as a structure of feeling that carries various spectrums and, for this reason, its capable of exposing in a sensitive way the possible relations of the popular song with its time.

KEYWORDS: Zé Rodrix. Popular music. Romanticism. Structure of feeling

RESUMEN

La música popular hecha en Brasil entre los años 1960 y 1970 brinda la oportunidad de un rico debate sobre las formas de pensar y sentir las intensas transformaciones de ese período. En este contexto, la expansión del mercado fonográfico está en el corazón de la aparición de diversos modos de expresión musical y compositores interesados en este debate, como Zé Rodrix, cantante y compositor que se movió de una manera peculiar entre los espacios musicales y los movimientos de su tiempo cuyo trabajo es el tema de esta tesis. Con este fin, buscamos elaborar un posible hilo conductor para el análisis de su producción musical a partir de una movilización en torno a las manifestaciones románticas de su trabajo, optando por la comprensión del romanticismo como una estructura de sentimiento que lleva varios espectros, por esta razón es capaz de exponer de manera sensible las posibles relaciones de la canción popular con su tiempo.

PALABRAS CLAVE: Zé Rodrix. Musica Popular. Romanticismo. Estructura de la sensación

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 - Capa do disco " <i>MomentoQuatro</i> " (1968).....	100
IMAGEM 2 - Contracapa do disco " <i>MomentoQuatro</i> " (1968).....	101
IMAGEM 3 - Capa do disco " <i>Som Imaginário</i> " (1968)	115
IMAGEM 4 - Capa do disco " <i>Passado, presente e futuro</i> " (1972).....	165
IMAGEM 5 - Capa do disco " <i>Terra</i> " (1973)	166
IMAGEM 6 - Contracapa do disco " <i>Terra</i> " (1973)	166
IMAGEM 7 - Capa do disco " <i>Acto I</i> " (1973).....	186
IMAGEM 8 - Capa do disco " <i>Quem sabe, sabe. Quem não sabe, não precisa saber</i> " (1974)	196
IMAGEM 9 - Contracapa do disco " <i>Quem sabe, sabe. Quem não sabe, não precisa saber</i> " (1974)	197
IMAGEM 10 - Encarte interno do disco " <i>Quem sabe, sabe. Quem não sabe, não precisa saber</i> " (1974)	198
IMAGEM 11 - Capa do disco " <i>Soy Latino Americano</i> " (1976)	213
IMAGEM 12 - Capa do disco " <i>¿Quando Será?</i> " (1977)	234
IMAGEM 13 - Capa do disco " <i>Hora Extra</i> " (1977).....	257
IMAGEM 14 - Contracapa do disco " <i>Hora Extra</i> " (1977).....	258

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – OS PANORAMAS INTERPRETATIVOS DA DÉCADA DE 1960 E A OBRA DE ZÉ RODRIX	25
1.1 1968: da derrota política às suas primeiras interpretações	25
1.1.1 A ditadura e seus impactos na intelectualidade e na classe artística	25
1.1.2 O “vazio cultural” e o Brasil pós-1968.....	28
1.2 O romantismo revolucionário e a obra de Marcelo Ridenti	33
1.2.1 O romantismo em Löwy e Sayre	33
1.2.2 As diferentes vertentes do pensamento romântico	40
1.2.3 O romantismo nas obras de Marcelo Ridenti	44
1.3 A estrutura de sentimento: de Williams à Ridenti.....	50
1.3.1 O “Círculo de Bloomsbury” e “Tragédia Moderna”	50
1.3.2 Uma gênese da estrutura de sentimento	55
1.3.3 A incorporação da estrutura de sentimento na obra de Marcelo Ridenti.....	61
1.4 Contracultura, romantismo e a obra de Zé Rodrix	63
1.4.1 A contracultura no Brasil, a contracultura no mundo.....	63
1.4.2 Romantismo, contracultura e o surgimento do rock rural	67
1.4.3 O romantismo contracultural e a produção musical de Zé Rodrix.....	76
CAPÍTULO 2 – MAIS QUE REVOLUCIONÁRIO: O ROMANTISMO NOS FESTIVAIS, NA CONTRACULTURA E NA MPB.....	86
2.1 Dos primeiros anos ao “Solar da Fossa”	86
2.2 O romantismo enquanto estrutura de sentimento e o Festival de 1967	95
2.3 “MomentoQuatro” e as primeiras composições	98
2.4 O Som Imaginário e o encontro com a contracultura.....	111
2.5 “Casa no Campo” e a MPB enquanto forma musical.....	128
CAPÍTULO 3 – OS ROCKS RURAIS E NÃO-RURAIS DE ZÉ RODRIX.....	144
3.1 Zé Rodrix e a invenção do rock rural	144

3.1.1 “Passado, presente e futuro”: o registro dos primeiros rocks rurais	148
3.1.2 “Terra”: auge e ocaso do “rock rural”	165
3.1.2.1 O lado B de “Terra” e o rock rural como dilema.....	176
3.2 A carreira solo de Zé Rodrix e a permanência no rock	181
3.2.1 Inflexões e permanências românticas na carreira solo de Zé Rodrix	184
3.2.1.1 O primeiro disco solo, o “I Acto”	184
3.2.1.2 A “última” incursão roqueira de Rodrix.....	195
CAPÍTULO 4 – ZÉ RODRIX “NO POPULAR”	209
4.1 Soy, popular, soy latino-americano	209
4.2 Popular, por (ainda) ser romântico	222
4.3 Romântico, como nos tempos de outrora	226
4.4 “¿Quando Será?” e as incertezas do porvir	233
4.5 Perto do povo, longe da MPB.....	243
4.6 A abertura política e a urgência do agora	254
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	273
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	285
ENTREVISTAS.....	295
DISCOGRAFIA.....	296
VIDEOGRAFIA	298
MATÉRIAS DE JORNAIS E REVISTAS.....	299

INTRODUÇÃO

Em 2002, aos 38 anos de idade, a cineasta Anna Muylaert debutou no universo dos longa-metragem com o filme *Durval Discos*. Com roteiro simples e locação minimalista, o filme conta o drama vivido por Durval, um homem de 40 anos que, no meio da década de 1990, tinha simplesmente parado no tempo. Aliás, todo o universo que o envolvia também estava estagnado. Dono de uma loja de long-plays que mantinha na parte térrea da casa da mãe, com quem ainda morava, Durval resistia ao processo de modernização pelo qual a indústria da música atravessava naquele período, fiel a todos os rituais ligados à escuta do “bolachão”.

Segundo a própria diretora do filme, a ideia do longa foi concebida a partir de suas lembranças de vida, pois, quando jovem, Muylaert tinha o hábito de visitar lojas e consumir discos de vinil, principalmente na efervescente região de Pinheiros, bairro conhecido como tradicional polo de lojas e espaços ligados ao desenvolvimento das mais diversas atividades culturais, em São Paulo. Certamente, a visita a esses espaços teve um papel decisivo na formação da cultura musical da diretora, visto que para muitos dos que nasceram antes da “geração millennial” ou em seu início, as prateleiras das lojas de discos eram espaços de sociabilidade comuns, onde, não raro, se conhecia a história de um artista ou de determinado gênero musical.

Anna não foi e não será a primeira pessoa que parte de lembranças pessoais para trilhar suas primeiras aventuras no universo da arte. No entanto, o filme dela tem uma característica bastante peculiar e que vale a pena ser destacada: ao indiretamente recuperar a função formativa das lojas de discos, a cineasta criou uma metalinguagem com a qual *Durval Discos* dialoga. Mas isso não se deve essencialmente ao personagem principal do filme ou à história ali apresentada, mas, antes, ao lugar que a trilha sonora ocupa na realização desta película. Como bem apontam Nogueira e Santana (2010, p.555)

A trilha de *Durval Discos* é fundamentalmente empática. Ela participa da cena, adaptando-as ao seu ritmo; estimula os personagens e a musicalidade dos diálogos entre eles; sinaliza a chegada de novas informações à trama; exprime o estado psicológico dos personagens e provoca alegria, nostalgia e tensão no espectador; portanto, não pode ser classificada como ilustrativa.

Para além dessas características corretamente apontadas, a trilha sonora de *Durval Discos* acaba também assumindo a função de apresentar um variado número de canções que marcaram o cancioneiro popular brasileiro ao longo da década de 1970. E é nesse ponto em que

o filme ambientado em uma loja de discos acaba se encontrando com todas as lojas de discos que marcaram a história coletiva e pessoal de vários apreciadores de música. Em pleno século XXI, o filme de Anna Muylaert dá a chance para que muitos jovens nascidos nas décadas posteriores se sensibilizem com uma série de artistas da MPB, entre os quais se destacam Jorge Ben, Tim Maia, Gilberto Gil, Elis Regina, Caetano Veloso, Rita Lee, Gal Costa e os Novos Baianos.

É evidente que a formação de todo um gosto musical não se restringe a um filme, mas é potencializada na medida em que é reconhecida. Sendo assim, a importância dada aqui a *Durval Discos* não é mero acaso, e pode ser sintetizada por dois fatos fundamentais: o já citado universo musical apresentado na história, o fato do autor deste texto ser mais jovem que Anna Muylaert e, por esse motivo, ter vivido uma experiência formativa valorosa ao assistir o filme. Embora não seja possível relacionar com detalhes quais as canções lhe foram primeiramente apresentadas na sessão do longa, aquela que teve maior impacto não é de nenhum dos artistas acima destacados. Posta em três momentos-chave da narrativa, “Mestre Jonas” – do trio Sá, Rodrix e Guarabyra – não só apresenta mais um nome interessante da canção popular brasileira, como funciona como fio condutor para dizer quem é Durval e qual a função daquela loja de discos.

Como já dito, Durval é um sujeito fora de seu tempo, que se nega a aceitar a brusca transformação que tornou os vinis completamente obsoletos e passou a dar lugar aos *compact discs*. No entanto, para que ele consiga resistir à mudança posta no presente, ele se isola dentro de sua loja de discos, em um visual nitidamente trazido da década de 1970 e, principalmente, se isola na eficiente e, ao mesmo tempo, doentia proteção dada pela própria mãe. É nesse contexto que “Mestre Jonas” aparece como um elemento de grande importância para se compreender quem é Durval e o significado de sua loja. Infantilmente apoiado pela mãe, Durval transforma um casarão de dois andares na “baleia”, que faz “Mestre Jonas” (evidentemente inspirado no profeta do universo cristão) se isolar de todas as intempéries possíveis. “A baleia é sua casa, sua cidade”, diz a canção.

Colocadas lado a lado, filme e canção têm uma relação muito importante, pois esta surge para apresentar o personagem, aparece novamente para sugerir que tudo era possível dentro daquele universo distinto e, finalmente, encerra ironicamente a história do filme, quando o próprio Durval suspira aliviado ao finalmente se desvencilhar daquele mundo a parte que, num primeiro momento, parecia que nunca chegaria ao fim. Ao fim da experiência, a constante presença daquela música no filme acabou sendo importante para que, como alguém que passeia

por uma loja de vinis ou passa apressadamente por uma emissora de rádio, sobreviesse um maior interesse pela obra do trio e, conseqüentemente pela obra de Zé Rodrix.

Logicamente, esse tipo de experiência pode ser alargado para vários universitários de classe média da mesma geração, que ao longo do século XXI foram redescobrendo importantes clássicos da MPB dos anos de 1970. Por meio de diferentes processos, destaca-se que a renovação do público consumidor de determinados artistas da MPB setentista acabou sendo notada pelos meios de comunicação ao longo dos anos 2000, a exemplo dos Novos Baianos, cujo disco “Acabou Chorar” foi eleito pela revista “Rolling Stone Brasil” como o mais importante disco da música brasileira (2007)¹; e de Belchior, que teve diversas de suas canções reavivadas, enquanto sinal de desesperança e engajamento, a partir do turbilhão de transformações políticas que atravessou o Brasil pós-2013 (NEXO, 2020)².

No caso de Zé Rodrix, para além do filme de Anna Muylaert, é importante destacar que esse processo de redescoberta também contou com uma expressa influência do festival “Rock in Rio”, que se iniciou no ano de 1985 e se transformou em uma das franquias de shows mais importantes do Brasil e do mundo. Não raro, diversos artistas que despontaram durante esse período são categóricos ao afirmar que esse evento foi de suma importância para a projeção de várias carreiras artísticas e, ao mesmo tempo, teve grande peso para que o Brasil então se inserisse no vultoso mercado de shows internacionais. Apesar dessas atribuições, a relação entre a redescoberta da obra de Zé Rodrix e o “Rock in Rio” não se deu necessariamente naquela década, quando o próprio compositor estava muito mais engajado na produção de jingles para comerciais de rádio e televisão.

Esse encontro só viria a acontecer dezesseis anos mais tarde, quando o festival finalmente realizou a sua terceira edição, no ano de 2001. Na ocasião, a intenção dos produtores do festival era realizar o reencontro de Sá, Rodrix e Guarabyra, que desde 1973 não tinham mais se apresentado em conjunto. A razão do convite seria a celebração de um “mito de origem” do cancionário popular brasileiro, pois naquele ano completavam-se trinta anos da realização do primeiro disco do trio, que teria sido então responsável pela criação do chamado “rock rural”.

Por meio dessa justificativa, o grupo não só se reuniu para estar entre os nomes do festival, mas também para efetivamente retomar os trabalhos enquanto trio. De imediato, lançaram o CD e DVD “Outra vez na estrada – ao vivo” (2001), em que transformaram a ideia

¹ OS 100 MAIORES, discos da música brasileira. *Revista Rolling Stone Brasil*. 09 nov. 2007. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/edicao/13/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/>>. Acesso em 5 abr. 2020.

² POR QUE ‘SUJEITO DE SORTE’, virou hino dos millennialsengajados. *Nexo Jornal*. 01 fev. 2020. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2020/02/01/por-que-%E2%80%99Sujeito-de-sorte%E2%80%99-virou-hino-dos-millennials-engajados>>. Acesso em 6 abr. 2020.

de renovação do público em uma razão para o retorno. Ainda que a atenção para o grupo “esquecido” (como várias vezes a imprensa especializada gosta de rasteiramente explicar determinados *revivals* da música popular) tenha se dado em função da trilha sonora de *Durval Discos*, o retorno aos palcos acabou rendendo a oportunidade de ver os três em ação, ao vivo, em Goiânia (GO), no ano de 2006. Mais que o deleite da experiência, fortemente conduzida pela lembrança de Zé Rodrix assumindo os vocais sentado à beira de um teclado, ficaria ali uma grande curiosidade em saber melhor não só sobre o grupo, mas também sobre aquele *frontman* de timbre e potência vocal marcantes.

Deste momento até o início do presente exercício de pesquisa, a figura de Zé Rodrix já tinha deixado de ser por mim reconhecida somente como um dos integrantes de um trio setentista laureado em filmes e festivais. Contudo, essa expansão do (re)conhecimento pessoal de sua obra não permitiu uma compreensão mais clara e tranquila sobre tal artista. Afinal, estamos falando de um sujeito que “de tudo fez um pouco”. Teve bandas, foi arranjador, organizou e produziu trilhas sonoras para filmes e novelas, elaborou musicais, compôs um grande número de jingles e até sobre maçonaria escreveu. Musicalmente esteve ao lado de nomes diversos, começando por Edu Lobo e passando por Paulo Coelho, Wagner Tiso, Milton Nascimento, Elis Regina, Ney Matogrosso, Tavito, David Tygel, Gal Costa, Jards Macalé e Tico Terpins.

O que parecia o caos, precisava, então, de um pouco mais de ordem. Foi daí que a ideia inicial dessa tese se volta para um ponto alto da carreira de Zé Rodrix. No ano de 1971, em parceria com Tavito, ele apresenta a canção “Casa no Campo”, que irá vencer o Festival de Juiz de Fora e credencia-lo a competir no VI Festival Internacional da Canção Popular. Ainda que estivessem em baixa, os festivais ainda tinham grande importância para se apresentar novos nomes e, ao mesmo tempo, possibilitar contato entre os artistas que integravam o universo da canção popular daquele tempo. Foi ali que ele então se reconheceria como um compositor “sério”, pois tais eventos foram de inquestionável importância para que ele viesse a conhecer Elis Regina, que no alvorecer da década de 1970 já era notoriamente consagrada como um dos mais importantes nomes da música popular.

Da mesma forma que, segundo o próprio Rodrix, “Casa no Campo” foi de suma importância para que ele se reconhecesse enquanto artista, essa mesma canção acabou sendo fundamental para que as questões que orientam essa pesquisa se apresentassem. E isso se explicaria por dois aspectos. O primeiro deles, de ordem mais geral, tem a ver com a compreensão dos sentidos históricos passíveis de reconhecimento em uma canção que, em meio

ao fortalecimento da Ditadura Militar, falava então do desejo de se viver no meio rural, em meio a “carneiros e cabras”, sem ter a possibilidade mínima de se afligir pelas dinâmicas da vida na cidade. Já o segundo, mais breve, porém nada banal, se dava pela ideia de se “compor muitos rocks rurais”, expondo ali então não só a presença e aceitação do mais importante gênero musical jovem daquela época, mas também ligando ele a possibilidade de invenção do rock rural, um subgênero de nome original, mas ao mesmo tempo fortemente influenciado pelas questões e modos que os movimentos de contracultura (nascidos na Europa e nos Estados Unidos) dialogaram com a música popular.

Ao colocar em voga tais elementos, a canção de Rodrix exige que nos coloquemos mediante as expressões de natureza romântica que marcam a produção artística brasileira na segunda metade do século XX. Paralelamente, sendo essa uma canção feita num momento de recrudescimento da ditadura militar, nos indica a necessidade de entendermos um pouco mais da produção artística feita no pós-1968, posta muitas vezes como uma data em que o fortalecimento dos mecanismos de censura viessem a impor um determinado empobrecimento da nossa atividade cultural mediante a restrição das liberdades criativas. Não raro, como já bem salientou a antropóloga Rita de Cássia Morelli, o fechamento posto naquele período colocou em distinção os artistas que atuavam no mercado fonográfico antes da decretação do AI-5 e aqueles que somente viriam a ter mais espaço e destaque quando o aparato censor já estruturava o processo de realização de toda e qualquer criação artística.

Por tal razão é que a discussão proposta neste trabalho se inicia com a identificação dessa ideia de “vazio cultural”, enquanto uma das reações que se colocavam para aquele momento. Não se trata de reconhecê-la como ferramenta conceitual, mas como um tipo de reação que se apresenta naquele período em que o cerceamento das liberdades acontecia ao mesmo tempo em que as várias instâncias de nossa indústria cultural se expandiam a olhos vistos. Sendo assim, as primeiras linhas do trabalho se orientam por meio de duas percepções distintas: uma discursiva, que colocava em cheque o tipo de produção artística que seria feita e prestigiada em tempos de AI-5; e outra factual, quando sob ponto de vista factual era possível notar um consumo ascendente de livros, revistas, programas de televisão, rádio, peças de teatro e, principalmente, de música popular.

Apresentado o cenário, partimos para uma discussão de viés assumidamente teórico que pretende apresentar um conjunto de autores que não só se apresentam no texto como peças fundamentais para que se possa debater aquela época, mas também para construir o escopo que orienta o restante de toda a tese. É nesse instante em que se apresenta a pertinente e fértil

proposta do sociólogo Marcelo Ridenti, que também se colocou como sujeito interessado em debater a mesma época em que acontece uma parcela nada desprezível da produção musical de Zé Rodrix. Nas reflexões do referido autor é que encontramos um destaque em cores vivas à questão do romantismo nas mais variadas produções artístico-culturais dessa época. Para tanto dedicamos à uma apresentação inicial de duas de suas obras: “Em busca do povo brasileiro”, originalmente publicada no 2000; e “Brasilidade Revolucionária”, lançada dez anos mais tarde e que tem um forte sentido de continuidade em relação ao livro que o antecede.

A princípio, fica ali claro que a noção desenvolvida por Ridenti tem como base fundamental as discussões sobre romantismo propostas por Michel Löwy e Robert Sayre. Estes dois últimos autores lançam luz ao conceito de romantismo estabelecendo uma revisão bastante frutífera, buscando claramente defender a ideia de que o romantismo não pode ser estritamente relacionado com um determinado período ou somente com um certo espectro ideológico. Para ambos a noção de romantismo se coloca como um processo de longo prazo e que se manifesta de diferentes formas, estando ideologicamente presente tanto à esquerda, quanto à direita. Além disso, um outro elemento de suma importância é notar que, para estes autores, tais variações do romantismo não podem ser vistos de forma estanque. Ou seja, vários romantismos convivem em uma mesma época e podem ser reconhecidos dentro da obra de um mesmo autor.

Esse último aspecto tem grande valia na estruturação dessa tese, pois no trabalho de Marcelo Ridenti seu interesse pelo romantismo possui um recorte bastante específico dentro das possibilidades estruturadas por Löwy e Sayre. Em suas pesquisas, Ridenti centra seus esforços em reconhecer as nuances que o romantismo de *natureza revolucionária*, percorrendo produções artísticas que se desenvolvem ao longo de toda segunda metade do século XX. Chegando em “Brasilidade revolucionária”, esse interesse pela vertente revolucionária do romantismo se preserva, sendo então acrescidas às reflexões que Raymond Williams realiza sobre a cultura. Nesse novo momento, as expressões romântico-revolucionárias analisadas por ele passam a ser reconhecidas como uma *estrutura de sentimento* que nesta nova obra são então nomeadas como “brasilidade revolucionária”.

Neste momento é que a tese fundamental desse trabalho se apresenta. Isso porque, percebendo as nuances que atravessam o romantismo e a sua força na trajetória de Zé Rodrix, cabe pensar sobre como o pensamento romântico se manifestou em sua produção artística. E, a partir disso, caberia tão somente compreender que a vertente revolucionária do romantismo seria suficiente para se olhar não somente para a carreira desse único artista, mas para as demais produções que percorrem esse tempo. Ao mesmo tempo, seria importante compreender em que

medida a expansão e o visível processo de profissionalização de nossa indústria fonográfica seriam capazes de interferir na própria existência desse pensamento romântico enquanto forma de expressão no mundo.

Por outro lado, ao perceber a possível correlação entre o pensamento romântico e as teorias culturais de Raymond Williams, seria importante então nos questionar nesse primeiro momento da tese como seria possível colocar esses dois elementos em diálogo. Afinal, seria possível reconhecer o romantismo enquanto uma *estrutura de sentimento*? E, se assim for, seria satisfatório pensar que somente o romantismo em sua vertente revolucionária seria capaz de representar uma determinada *estrutura de sentimento*? No que tange à obra de Zé Rodrix, quais seriam as manifestações desse mesmo romantismo? Seria ela revolucionária, já que tem uma visível relação com a presença dos movimentos de contracultura? E para depois disso, que tipo de lugar o romantismo ocuparia na carreira de um artista interessado em ocupar diferentes funções e posições no universo artístico-musical daquele tempo?

Munido de tais interesses e inquietações é que então se explica o interesse de contemplar as proposições do teórico britânico, que acaba então assumindo a função de fio condutor de todo o olhar que se desdobra sobre boa parte daquilo que Zé Rodrix gravou em estúdio entre os anos de 1968 e 1979. Contudo, até que fosse realmente possível adentrar nesse universo de canções gravadas, é necessário se considerar os anos de formação de Zé Rodrix. Mais do que localizá-lo no espaço e no tempo, esse recuo acaba sendo importante para se destacar como a sua formação artística se deu de forma diversa, tendo o teatro e a música destaques concomitantes que vão se desdobrar claramente em sua vida profissional.

Também aqui é importante frisar que nesse tempo, entre a adolescência e o começo da vida adulta, ele estabelece contato com diferentes “desconhecidos” que futuramente também ganharão destaque no efervescente cenário cultural carioca e nacional. É nesse momento em que se notabiliza a existência do “Solar da Fossa”, um casarão que – na passagem das décadas de 1960 e 1970 – abrigou um relevante número de jovens que tentavam seus primeiros passos no mundo da arte. Mais que um espaço de sociabilidade, o “Solar” aparece aqui como mais um evento em que se torna possível incorporar mais um aspecto das reflexões de Raymond Williams. Apesar de ter consideráveis diferenças em relação ao famoso “Círculo de Bloomsbury” analisado pelo autor britânico, o “Solar da Fossa” é também entendido como um espaço de formação de um amplo *grupo cultural*, onde sujeitos de uma mesma geração se encontravam não somente com o intuito de fortalecer laços afetivos ou estabelecer trocas

culturais, mas também debater entre si as questões que marcaram o estabelecimento de um regime autoritário no Brasil.

A partir desse acúmulo de experiências que Zé Rodrix dá seus primeiros passos no universo da música popular, ao integrar a composição do grupo “MomentoQuatro”, em 1967. O resultado dessa primeira empreitada foi a participação do grupo no III Festival de Música Popular Brasileira, onde nomes como os de Gilberto Gil, Sérgio Ricardo, Caetano Veloso, Roberto Carlos e Os Mutantes – futuramente consagrados sob a égide do “gênero guarda-chuva” MPB – disputariam não somente a premiação do festival, mas colocariam em disputa formas distintas de se pensar e fazer canção naquele momento. O grupo de Zé Rodrix acabou tendo relativo destaque ali, pois venceram o festival ao se apresentarem junto à Edu Lobo, que ali lançava a canção de protesto “Ponteio”.

Mesmo que estivesse ali na condição de coadjuvante, realizando apoio vocal, o grupo acabou tendo a oportunidade de gravar o seu primeiro e único disco de estúdio, lançado no ano seguinte. Já nesse momento, a discussão sobre o romantismo e suas mais variadas vertentes surgem em uma obra que pode ser vista como uma espécie de “composição barroca” dos vários tipos de canção popular em voga naquele período. Além de uma perceptível presença da canção de protesto, o mesmo disco dialogava com as proposições experimentais originalmente propostas pelo tropicalismo. E isso se nota não só na observância das próprias composições, mas também em outros fundamentais do disco. Por um lado, podemos observar isso na capa, que ao mesmo tempo em que ostentava uma austeridade dicromática se utilizava de desenhos de clara inspiração psicodélica.

Mais que um detalhe curioso, essa variedade no conjunto de propostas do disco expunha o duplo interesse em chamar atenção a diferentes tipos de públicos possíveis, como também revela o caráter ainda formativo que aquela obra indefinida teria na trajetória artística dos integrantes dos “MomentoQuatro”. Quanto a Zé Rodrix, a experiência no grupo (que não sobreviveu ao ano seguinte) foi seguida pela tentativa do compositor a viver de um modo nada convencional. Foi aí que o compositor sai do Rio de Janeiro e passa a se aventurar em terras gaúchas. Sob o ponto de vista profissional, essa seria uma atitude de ruptura, pois, naquele momento, sair do Rio de Janeiro significava se afastar do epicentro de várias oportunidades de trabalho artístico.

O próprio Zé Rodrix, ao rememorar esse período, chama aquele tempo de “fase hippie”. Afinal, o jovem músico debanda para Porto Alegre para dividir casa com um grupo de artistas, passando ali a se dedicar a diferentes atividades como a música, o teatro e a escrita. Em pouco

tempo, ele mesmo decide retornar ao Rio de Janeiro. Contudo, o que parecia ter sido um lapso na construção de sua carreira artística, viria a reverberar nos próximos trabalhos a serem desenvolvidos pelo artista. Retomando contatos, ele acaba sendo convidado para integrar o grupo “Som Imaginário”, que teria a função inicial de dar uma nova face à carreira artística de Milton Nascimento. Contudo, em meio a essa oportunidade, esse grupo amplia suas possibilidades de atuação realizando a gravação de seus próprios discos.

Nesse momento, a carreira de Zé toma uma feição mais séria. Primeiramente porque é só então que ele assume o nome artístico que lhe acompanharia o restante de sua carreira. Em segundo lugar, seria na experiência desenvolvida dentro do “Som Imaginário” que passa a ser reconhecível sua clara adesão ao rock como gênero musical de maior interesse. Por último e, não menos importante, é que pode se perceber que a tal “fase hippie” seria bem mais do que um arroubo aventureiro. A partir do “Som Imaginário” é que se torna possível reconhecer o contato de Zé Rodrix com questões que são muito próprias às manifestações contraculturais que aconteciam no Brasil, apesar da ditadura. Como resultado prático, esse conjunto de mudanças acabam resultando na (co)autoria de metade do disco de estreia do grupo, que chegaria à prateleira das lojas em 1970.

Nesse ponto é que se articula o debate entre o pensamento romântico e a contracultura. Já em Löwy e Sayre essa relação é estabelecida como mais uma das provas de que o pensamento romântico não poderia se restringir ao século XIX. Por outro lado, essa mesma articulação evoca a presença de trabalhos que pensam a contracultura como uma espécie de romantismo tomado por cores bastante próprias. Ao aproximar tais proposições das canções presentes naquele disco, fica perceptível que o romantismo dado na contracultura pode vir a ser reconhecido pelo campo de referenciais estéticos que estavam postos nas mais diferentes formas de expressão artística. No entanto, sob o ponto de vista temático das canções, a oposição à modernização conservadora dada no Brasil se expressava de forma bastante diversa, sendo então impossível delimitar qual tipo de romantismo seria próprio à contracultura.

Mais uma vez, já reafirmando o caráter volúvel e diverso de sua carreira, Zé Rodrix rompe com o “Som Imaginário”, que prosseguiria carreira gravando mais dois discos. Ainda que não tivessem a mesma centralidade de outrora, Zé Rodrix retorna ao universo dos festivais da canção nesse momento. É então que a gravação de “Casa no Campo”, em parceria com Tavito, abre um novo campo de possibilidades profissionais e artísticas. Para além da visibilidade angariada no Festival de Juiz e no VI Festival Internacional da Canção Popular, a

realização de “Casa no Campo” teve como consequência profissional a gravação da música por Elis Regina e, logo em seguida, a formação do trio “Sá, Rodrix e Guarabyra”.

Mais do que tais ganhos profissionais, a gravação desta canção apontava para uma outra direção na carreira, demonstrando já num primeiro instante que “Casa no Campo” seria norteada por uma noção de síntese muito comum ao modo que se convencionou no desenvolvimento da MPB. Isso significava dizer que aquele primeiro “rock rural” se firmava no esforço de se colocar elementos de ordem moderna e tradicional no corpo de uma mesma canção. Nesse sentido, tal ideia não seria apenas atestada no cenário descrito por “Casa no Campo”, mas também no modo que os elementos do rock, anteriormente desenvolvidos nas experiências musicais do “Som Imaginário”, passam a entrar em contato com elementos próprios da tradição musical brasileira. Sendo assim, a relação da carreira de Rodrix com o “gênero guarda-chuva” se viabiliza simbólica e discursivamente por meio das ideias fundamentais dessa canção.

A partir desse novo projeto, o contato da obra de Rodrix com temas caros à contracultura permanecem perceptíveis nessa fase junto à Sá e Guarabyra, dois companheiros com os quais ele teve seus primeiros encontros no “Solar da Fossa”. Posto como um verdadeiro projeto, o “rock rural” feito pelo trio fazia menção constante ao desejo de se viver longe dos grandes centros urbanos e ao descompasso frente ao avanço da modernidade. Em uma primeira leitura, fica claro que a estrutura de sentimento romântica ali apresentada muito se coloca de forma muito próxima ao *drop out* (“dar o fora”) e o *back to the land* (“de volta à terra”) tão caros a diversas manifestações que marcam os movimentos de contracultura estadunidense e europeu.

A princípio, a percepção desse desejo poderia impor uma forte cor revolucionária ao conjunto de canções gravadas nesse tempo. Contudo, a consideração de tais canções revela que esse desejo de se viver no campo se colocava como uma espécie de dilema. A ida ao campo nunca se efetiva inteiramente, sendo em diversos momentos colocada como uma experiência marcada no tempo, com começo e fim. Em certa medida, faz uma leitura própria do saudosismo que já há muito tempo se apresentava na canção sertaneja, que apontava para um sentido inverso desta relação entre campo e cidade. Sendo assim, o “rock rural” arquitetado entre 1972 e 1973, nos discos “Passado, Presente e Futuro” e “Terra”, uma ida ao campo bastante consoante com os próprios processos de modernização que, na década de 1970, não só se limitavam ao universo urbano, mas atingiam ao próprio campo, estabelecendo efetivamente um maior trânsito entre esses dois espaços.

Apesar do sucesso comercial alcançado pelo trio, o conjunto de rock rural dura tão somente dois anos. Com isso, Sá & Guarabyra se firmam posteriormente como uma dupla e Zé Rodrix, por sua vez, resolve então dar início a uma carreira solo que se estenderia até o fim da década de 1970. Nesse momento acontecem uma série de inflexões de suma importância em sua carreira, que aqui podem ser vistas como expressões do próprio processo de expansão da indústria cultural brasileira naquele mesmo período. Em primeiro lugar, Zé Rodrix começa a atuar no ramo dos *jingles*, em sua vasta maioria compostos para campanhas publicitárias a serem propagadas pelo rádio e pela televisão. Além disso, ele também amplia seu campo de exercício profissional ao assumir a elaboração de trilhas sonoras para filmes, novelas e espetáculos teatrais.

Mesmo que não adentre no campo de interesses do trabalho, esse tipo de produção aponta para um processo de profissionalização individual que entrava em consonância com o já anunciado crescimento da indústria cultural. Posto isso, seria possível entender a presença de algum tipo de influência desse novo momento da carreira de Zé Rodrix em vindoura produção musical? Afinal, não é nada desprezível a relação de pesquisadores da cultura que fazem relação entre a complexificação do trabalho artístico e a mudança no universo de interesses que pauta a carreira de determinados artistas. Sendo assim, prosseguimos a investigação sobre o cantor e compositor destacando as canções presentes em “I Acto” (1974) e “Quem sabe, sabe. Quem não sabe, não precisa saber” (1975).

Nas duas obras subsequentes, reconhece-se a presença de um discurso ainda muito próximo ao rock e a questões próprias da contracultura. Por outro lado, o interesse em buscar algum tipo de referencial estético ligado à música brasileira, como expressão de um esforço de síntese, acaba sendo deixado de lado. Em outras palavras, isso significa aqui então reconhecer que a aspiração de se fazer muitos “rocks rurais” havia sido deixada de lado, sendo então ela mais claramente sustentada pela dupla Sá & Guarabyra. Zé Rodrix buscava então naquele momento uma mudança na carreira que poderia ser vista na trajetória de outros grupos de rock que se destacaram entre as décadas de 1960 e 1970. Entre os casos mais notórios, poderíamos reconhecer esse mesmo tipo mudança acontecendo na trajetória artística de Rita Lee e Ney Matogrosso.

Ao fazer esses dois discos, Rodrix ainda dialoga com um discurso de natureza romântico bastante reconhecível na contracultura. Contudo, essa correlação fica claramente restrita ao âmbito dos problemas de ordem pessoal e à crise geracional entre pais e filhos. As dimensões sociais que explicam o mal-estar em relação à modernidade ou o desejo de se posicionar

criticamente se restringem aos conflitos de ordem individual e familiar. As marcas mais vivas da contracultura são deixadas de lado, fazendo com que esse período da carreira de Zé Rodrix seja colocado como um tempo de transição entre o artista que opta pelo rock e a MPB enquanto formas de expressão. Mais uma vez, a natureza fugaz dos projetos do compositor se sobrepõe à possibilidade de estabelecer uma marca artística com pretensões mais perenes.

Chegado ao ano de 1976, a carreira de Zé Rodrix sofre uma guinada de proporções incomparáveis. As posteriores aproximações com a canção de protesto, com o rock e com a própria MPB dão lugar a uma reconfiguração radical, estabelecida com a gravação do álbum “Soy Latinoamericano”. Mais que uma decisão pessoal, o compositor incorpora a imagem de um cantor latino, tanto sob o ponto de vista imagético, quanto do ponto de vista musical. Para que isso fosse possível, ele aposta na figura de Robert Livi, produtor argentino que galgava seus primeiros passos no universo da canção romântica e que, naquele mesmo período, era também um dos responsáveis pelo desenvolvimento de Sidney Magal, cantor que semelhantemente vai construir sua carreira artística encarnando uma persona a ser assumida nos palcos e nos discos.

A dimensão dessa mudança se atesta até mesmo pelo crivo do próprio Zé Rodrix, que em um ato de despedida, encerra esse álbum com uma regravação da canção “Casa no Campo”. Mais que uma simples regravação do próprio repertório, Rodrix usa o espaço desta faixa para realizar uma despedida das coisas que tinha feito até aquele momento. Para tanto, antes de entoar a canção, declama: “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...””.

Ao fazer esse gesto gravado, ele reafirma que sua carreira iria se enveredar por outros caminhos distintos daqueles que inicialmente o notabilizaram no universo da música. A decisão de utilizar da última faixa reforça uma ideia de despedida e, sendo o romantismo enquanto estrutura de sentimento, cabe aqui então cortejar essa última fase da carreira de Zé Rodrix em relação a essa questão tão cara e central a todo o trabalho desenvolvido até aqui. Seria possível apontar que, conforme outros autores que pesquisam o período, de que o processo de profissionalização de vários segmentos artísticos impôs necessariamente um apagamento do teor crítico de suas obras? E, em consequência de tal hipótese, seria possível que o “Rodrix latino” implicaria no abandono do romantismo enquanto modo de percepção de seu tempo?

Em certa medida, a guinada para um universo de referência latinas não pode ser aqui então encarado como uma ação disruptiva e original. Cabe frisar que o interesse pela América

Latina é uma marca de grande importância para diversos nomes da geração artística de Zé Rodrix, pois esta não só experimentou o impacto da Revolução Cubana, como o “boom latino-americano” onde se observa a popularização de vários romancistas e escritores desta mesma região. Por mais que essa mudança aponte para uma proposta sonora mais dançante e um discurso de tons mais leves, distante do rock e da MPB, cabe entender que isso não se reduz a um desejo de abandonar imediatamente tudo aquilo que o estabeleceu enquanto cantor e compositor até aquele momento. Dessa forma, cabe ainda investigar como e onde as percepções da estrutura de sentimento romântica se encontram nessa proposta musical.

Nessa fase final da carreira de Zé Rodrix, o discurso romântico ainda permanece presente em canções que de certa forma destoam da proposta latina da grande maioria de suas canções. O surgimento esporado desse tipo de canção acaba expondo como a reelaboração dos processos criativos e a profissionalização acabam lançando o discurso utópico ou melancólico em uma dimensão menor dos seus seguintes trabalhos. É nesse ponto que a canção “Ilha Deserta” aparece na análise de sua obra como um registro importante. Mais do que se referir a um lugar distante e pré-moderno, temos ali a construção do lugar que o romantismo então assume nos álbuns gravados nos fins da década de 1970. Como consequência, o compositor acaba sendo alvo de críticas em diversos canais de comunicação da época.

De “oportunista” à “talento desperdiçado”, Rodrix vai reagir a esse tipo de consideração feita nos veículos de comunicação desmerecendo a importância dos críticos enquanto legitimadores da qualidade musical. Nesse momento, passa então a assumir que o único critério digno de ser levado em conta é o próprio prestígio do público, sugerindo então que essa fosse uma relação estabelecida de forma direta, desprovida de quaisquer intermediadores que interferissem no acesso de sua própria obra. Ao mesmo tempo, também defendia que todo gênero musical tinha o direito e a capacidade de transmitir qualquer tipo de mensagem. Sendo assim, ele resolve também ignorar o espaço que, ao longo do tempo, a MPB galgou como um gênero-instituição costumeiramente ligado à feitura do comentário político e social.

Não se limitando a uma reação discursiva existente na época, Zé Rodrix acaba dedicando parte de suas canções ao debate do processo de reabertura político, que começava a se desenhar a partir de 1977. Em algumas canções de sua fase latina o processo de abertura é alvo de uma grande variedade de percepções. Assim como outros artistas da época, o afrouxamento dos mecanismos de controle da ditadura civil-militar o incitou a falar sobre liberdade e elaborar canções que viam os processos de mobilização da época com claro entusiasmo. Dessa forma, a busca por referenciais no passado dava lugar à uma aposta em um

futuro melhor. Mesmo que não indicando um tipo de ideal explícito, tais músicas evocavam uma espécie de utopia em que o futuro seria melhor, mesmo que não fosse explicitamente projetado.

Por outro lado, essas mesmas “canções da abertura” apresentam uma certa desconfiança sobre o que esse mesmo futuro reservaria. O possível Brasil pós-ditadura é colocado como um “trem” cheio de gente, mas que ninguém sabe muito bem onde ele vai dar. Em outros momentos, o fato do processo de abertura ter sido desde seu início pautado pelos próprios gestores ditatoriais colocava em dúvida se essa abertura efetivamente aconteceria após quase duas décadas de duração. Em certa medida, esse questionamento de viés cético teria maior presença em outros fenômenos musicais posteriores, como as bandas que marcaram o chamado “BRock”. No campo político, essa mesma questão seria sistematicamente retomada na medida em que o processo de reabertura e as normalidades democráticas conviveram com sérios resquícios do autoritarismo que marcaram as décadas anteriores.

Por fim, ao contemplar todas essas mudanças, a forma romântica de se perceber o mundo acaba deixada de lado. Afinal, o interesse em tematizar o processo de anistia, o fim do AI-5 e os demais eventos ligados à reabertura fazem com que Zé Rodrix tenha suas atenções voltadas para questões do presente. O interesse em buscar formas de vida estabelecidas no passado ou manifestar um descompasso em relação ao agora passam a ser fundamentos do romantismo que não mais cabem no conjunto de composições feitas nos fins da década de 1970. De fato, após essa fase de intensa produção, o próprio interesse de Rodrix para com a canção popular fica muito mais ligada à produção de espetáculo e a composição de jingles do que na manutenção de uma carreira artística ligada à elaboração de álbuns, shows e aparições nos meios de comunicação.

Apesar de tal constatação final, cabe ainda perceber em que medida essa percepção romântica se coloca nos pontuais retornos que marcam a trajetória do artista até o começo dos anos 2000. Nessa época, o retorno aos palcos tem uma conotação visivelmente nostálgica e que se assenta numa forte memória afetiva do público que outrora se sensibilizou com a obra de Zé Rodrix. Ainda que os *revivals* tenham (e ainda tem!) forte justificativa de ordem mercadológica, é nesse período que Rodrix retorna ao trio com Sá e Guarabyra, não somente para relembrar o que foi feito um dia, mas também para gravar novos rocks rurais. Entre idas e vindas, continuidades e rupturas, o cantor volta aos holofotes prestigiando o sentimento romântico que o projetou como um importante nome da canção popular brasileira.

CAPÍTULO 1 – OS PANORAMAS INTERPRETATIVOS DA DÉCADA DE 1960 E A OBRA DE ZÉ RODRIX

1.1 1968: da derrota política às suas primeiras interpretações

1.1.1 A ditadura e seus impactos na intelectualidade e na classe artística

A História, como campo do conhecimento, é sempre renovada pela introdução de outras perspectivas sobre determinado objeto, pelo levantamento de novos problemas ou pela descoberta de documentos inéditos. De qualquer forma, permite que seus estudiosos experimentem uma intensa relação com as experiências que se acumulam no tempo e questionem os marcos temporais testamentados por homens de outrora. Pautados no agora, os historiadores (re)visam o passado trazendo para as narrativas dadas uma outra perspectiva que fornece dinamicidade aos estudos neste campo.

Nesse sentido, destaca-se a importância do ano de 1968. Marcado por vários fatos emblemáticos, tanto em âmbito nacional quanto internacional, o “ano que não terminou” – como descreve o jornalista e escritor Zuenir Ventura em seu livro homônimo. As constatações retiradas desse marco histórico, não raro atravessadas por um viés melancólico, referem-se a uma época do Brasil contemporâneo marcada pelo fortalecimento da faceta ditatorial de um governo militar instaurado quatro anos antes. Isto porque a promulgação do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro daquele ano, trouxe consigo uma série de ações restritivas que ainda impactam a sociedade brasileira em alguma medida³.

No entanto, não é possível analisar o ano de 1968 apenas por um sentido único na linha do tempo. É preciso, antes de debater sobre suas implicações nos anos futuros, reconhecer que o acirramento político firmado naqueles dias também teve impacto sobre as experiências de então, que foram acumuladas e reinterpretadas à luz do conjunto de mudanças que o AI-5 estabelecia. Desse modo, abrem-se vários recortes que permitem entender os impactos da

³ Cabe aqui destaque ao modo que os historiadores Denise Rollemberg e Carlos Fico nos indicam os limites perceptíveis nos relatos sobre o acirramento político desta época. Não raro, estes são exercícios de memória que se formulam somente em um momento final ou posterior à própria ditadura militar. Por um lado, Rollemberg (2019, p. 51) aponta que, na década de 1960, “os valores democráticos não estruturavam a sociedade brasileira. As tradições e cultura política não haviam sido gestadas segundo referências democráticas”. Por outro, mais atendo à uma análise dos impactos do AI-5, Fico (2017, p. 63) conclui que o decreto de 1968 “teria sido, segundo o chavão irônico e paradoxal, o “golpe dentro do golpe”, quando, na verdade, o AI-5 foi apenas uma manifestação da dinâmica que havia entra as tendências de institucionalização e de excepcionalidade: não houve mudança de natureza do regime com o AI-5”.

medida na sociedade e de que forma reverberaram nos anos posteriores. Dentre eles, pode-se citar os processos de radicalização dos setores de esquerda – que, no limite, se recolheram à clandestinidade e se puseram à luta armada pela derrubada dos militares⁴ –; a implantação de um modelo de desenvolvimento econômico concentrador, baseado na ampliação da intervenção estatal⁵; e também a utilização de aparatos de controle e investigação que surgiram para o respaldo da doutrina de segurança nacional⁶.

O recorte desta pesquisa, contudo, baseia-se nas respostas oferecidas pelo universo artístico e intelectual daquele tempo, buscando a fala dos sujeitos que estiveram de alguma forma ligados às produções culturais da época. Assim, destaca-se, por exemplo, a lembrança do historiador Alcir Lenharo, que se remete ao fato de que a simples escuta da “voz poderosa” de Nora Ney era uma forma – nos seus tempos de estudante universitário em plena ditadura militar – de se lançar ao passado. Para ele, que fez uma pesquisa bibliográfica sobre os cantores Jorge Goulart (1926-2012) e Nora Ney (1922-2003), tanto o timbre desta cantora, quanto a famosa “dor de cotovelo” presente na letra de suas canções já “vinha ao encontro de nosso desejo de sublimar a derrota política [...] [pois] na impossibilidade de qualquer protesto político, o protesto amoroso ganhava força e foros de verdade” (1995, p. 11).

Igualmente reforçando a sensação de melancolia e reinterpretação do passado, tem-se “Conversando no bar”, composição de Milton Nascimento e Fernando Brant, gravada por Elis Regina no disco “Elis”, de 1974. Marcada por uma sequência de referências aos “tempos da PanAir⁷”, a letra remete-se ao “sobe-e-desce” do bonde, ao menino “sem nenhum pecado, sem nenhum rancor” e o saboreio da “primeira Coca-Cola”, como referências que se transformavam em verdadeiras “armas” contra a inevitável morte “dos dias que vivi”.

Sob uma perspectiva acadêmica, destaca-se a fala do teórico marxista Leonardo Konder ao relembrar-se dos idos de 1968. Para ele, a impressão era de “ver as ruínas arqueológicas de

⁴ Sob o ponto de vista temporal, Vitor Amorim de Angelo (2012, p. 16) destaca que “as principais (e efetivas) ações da esquerda armada ocorreram durante a ditadura militar, mais especificamente entre 1967-72, no meio urbano, e 1973-74, no meio rural. Consequentemente, não é possível dissociar a luta armada do regime militar, visto que, sob o ponto de vista histórico, sua deflagração aconteceu, de fato, quando o Brasil vivia sob uma ditadura”.

⁵ “Em 1960, a meta mais pobre da população tinha 17,4% do total da riqueza nacional, em 1970, sua fatia desse bolo era de 14,9% - ou seja, 15% menor. Já os 20% mais ricos aumentaram sua participação de 54,9% para 65,2%” (CALDEIRA, 2017, p. 566).

⁶ A esse respeito, Carlos Fico aponta como a centralidade de tal doutrina foi responsável por um amplo sistema de informações em que seus executores “interpretavam a seu modo as atividades dos que faziam oposição ao regime: uma pichação poderia conter ameaças à “segurança nacional”, a visita de um professor universitário a um militante de esquerda poderia significar um passo na “escalada do movimento comunista internacional”, isto é, as maneiras encontradas pelos agentes para “provar” que alguém era culpado de “subversão” (FICO, 2019, p. 147).

⁷ A Pan Air foi uma das empresas aéreas pioneiras no Brasil, que teve sua cassação e posterior fechamento decretados nos primeiros anos da ditadura militar.

uma cultura dizimada pelo AI-5, pela repressão, pelas torturas, pelo ‘milagre brasileiro’, pela disciplina tecnocrática e pela lógica implacável do mercado capitalista”. Imbuído de um sentimento de derrota que se disseminava no período em certas parcelas da população, Konder enfatiza que “as ilusões se desfizeram” e questiona se alguém que vivera o impacto de 1968 “supunha que as coisas iam se tornar tão complicadas” (1982, p. 91). Em busca de explicações para o sucesso da ditadura, ele desconfia que as “certezas improvisadas”, cimentadas pela “convicção de que havíamos compreendido a nossa realidade”, fizeram com que se estabelecesse a “carência de uma verdadeira disposição para a pesquisa, a falta de espaço para o aprofundamento da reflexão política” (1982, p. 91 e 92).

De forma consoante, Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves afirmam que, até a deflagração do golpe de 1964, as chamadas “forças progressistas” nunca antes tiveram uma grande oportunidade de estarem “tão próximas do poder político”. (1982, p. 11). Isto é reafirmado por Roberto Schwarz no texto “Cultura e Política, 1964-1969”, no qual ele defende a tese de que o país estava “irreconhecivelmente inteligente” no momento em que experimentava um “vento pré-revolucionário” que “descompartimentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc.” (1978, p.69).

Para Schwarz, a efervescência desses debates fortalecia um pensamento essencialmente anti-imperialista, que, em contrapartida, favorecia a acomodação do “vocabulário e também do o raciocínio político de esquerda”. Logo, para que houvesse a superação de uma suposta hegemonia imperialista, era preciso combater os “aspectos arcaicos da sociedade brasileira”, especialmente a predominância do latifúndio, por meio de uma mobilização do “povo”, definido como toda a parcela da população que estivesse interessada “no progresso do país” (1978, p. 64 e 65).

Todavia, apesar da validade desses questionamentos, o autor avalia que essa tendência anti-imperialista exacerbada trazia consigo problemas mais sérios, como a não viabilização da propagação e “organização da luta de classes” (1978, p. 63). Por isso, aponta que o que se conseguiu fabricar no cenário político das esquerdas daquele momento parecia mais “uma espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo nacionalista então dominante” (SCHWARZ, 1978, p. 63).

Assim, Schwarz entende que o fato de a luta de classes e a expropriação do capital terem sido deixadas “de lado”, fez com que predominasse naquele tempo um marxismo de “tintura

rósea” que servia apenas “ao interesse de setores (burguesia industrial? burocracia estatal?) das classes dominantes” (1978, p. 66). Assim, toda a “atmosfera ideológica” trazida pela esquerda passa a reverberar, no contexto do governo de João Goulart (1961-1964), tanto no meio acadêmico quanto no “cinema, teatro, música popular, arquitetura etc.”, de maneira a se transformar em um “grande negócio” capaz de alterar “a fisionomia editorial e artística do Brasil em poucos anos” (SCHWARZ, 1978, p. 66).

Ainda que trazido para o debate sob esta perspectiva, é preciso ressaltar que o cenário artístico e intelectual brasileiro foi firmado sobre bases bastante firmes e contou com notória longevidade. Desta forma, mesmo cientes do severo impacto que as medidas de 1968 impuseram à vida cultural dos brasileiros, não há como tratar de forma definitiva a natureza opressiva dos órgãos de censura militares. Isto porque, diante de um potente mercado consumidor de jornais, revistas, discos, livros e peças de teatro, não haveria como reorientar radicalmente, da noite para o dia, os conteúdos veiculados⁸.

1.1.2 O “vazio cultural” e o Brasil pós-1968

No período imediato que sucede o AI-5, a derrota política se fez sentir de forma tão expressiva, que os bons números do mercado de bens culturais no Brasil foram suprimidos. Nesse contexto, passou a vigor a possibilidade dramática e negativa de um “vazio cultural” – expressão trazida pelo escritor e jornalista Zuenir Ventura⁹ em artigo homônimo publicado na *Revista Visão*¹⁰, de 1971 – que se sustentaria sob as seguintes marcas deixadas na cena cultural do início da década de 1970:

a quantidade suplantando a qualidade, o desaparecimento da temática polêmica e da controvérsia na cultura, a evasão dos nossos melhores cérebros,

⁸ Como corretamente destacou Renato Ortiz em “A moderna tradição brasileira”, “o que caracteriza a situação cultural nos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. Se até a década de 50 as produções eram restritas, e atingiam um número reduzido de pessoas, hoje elas tendem a ser cada vez mais diferenciadas e cobrem uma massa consumidora. Durante o período que estamos considerando, ocorre uma formidável expansão, a nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura” (2006, p. 121).

⁹ No decorrer do texto, os posicionamentos de Zuenir Ventura serão tomados como a manifestação de uma perspectiva que ecoou entre certos partícipes e testemunhas das transformações deflagradas a partir do estabelecimento da Ditadura Militar. Ainda que não sejam orientadas pelos critérios da pesquisa científica, as análises do jornalista se apresentam como importantes para se perceber as questões que se levantavam entre agentes que, em alguma medida, pensavam as relações entre a cultura e a ascensão de um regime autoritário.

¹⁰ De acordo com informações sistematizadas por João Elis Nery, a *Revista Visão* contou com a forte atuação de jornalistas e intelectuais próximos aos setores de esquerda ao longo da década de 1970 e contava com uma tiragem de aproximadamente 200 mil exemplares por edição nesse mesmo período, segundo algumas declarações. Entre alguns nomes envolvidos na produção de conteúdo da *Revista Visão* destacavam-se Alberto Dines, Antonio Callado, Nelson Werneck Sodré, Perseu Abramo e Vladimir Herzog (2007, p. 284 e 288).

o êxodo de artistas, o expurgo nas universidades, a queda de vendas dos jornais, livros e revistas, a mediocrização da televisão, a emergência de falsos valores estéticos, a hegemonia de uma cultura de massa buscando apenas o consumo fácil (2000, p. 41).

Na visão pessimista de Ventura, o golpe de 1964 e sua subsequente radicalização em 1968 teriam colocado um grande ponto final em “todos os esquemas” que até então sustentavam as agendas culturais do país. E, de forma semelhante a outros governos autoritários, de direita ou esquerda, essa ruína tinha relação natural com a postura de um regime que via nos intelectuais e nos artistas a figura de um sujeito subversivo que poderia pôr em ameaça o próprio avanço das diretrizes daquele novo quadro político instaurado no poder (2000, p. 41 e 42).

Apesar da ideia de “vazio” se perpetuar ao longo de novos textos em considerações outras que se dariam nos anos seguintes, o artigo de 1971 se destaca por afirmar que a cultura brasileira se encontrava em “uma fase de transição em que, como superestrutura, tenta[va] adaptar-se às alterações infraestruturais surgidas no país” (2000, p.47). Deste modo, Zuenir Ventura refere-se ao próprio processo de desenvolvimento dos vários ramos que constituíam a indústria cultural brasileira à época. Para ele, os produtos culturais brasileiros estavam cada vez mais condicionados “pelas leis de produção (altos custos, fabricação em série, consumo em massa)”, apesar da existência de alguns artistas que “combat[iam] o novo processo em nome da qualidade, que seria incompatível com esse tipo de cultura, e em nome da liberdade de criação, que estaria subordinada à demanda do mercado” (2000, p. 48).

A partir desta fala, que polariza autonomia criativa e o desenvolvimento de um mercado cultural, Ventura adentra um debate bastante intrincado que abre caminho para uma série de reflexões e teorias que se desenvolvem em amplos contextos. No entanto, ele não esclarece de que forma seria possível entender o impacto da mercantilização sobre as produções culturais do período pós AI-5, levando-se em consideração a imponência de um regime autoritário. Uma leitura mais sistemática dessas questões só viria a acontecer em 1973, no texto “A falta de ar”, também publicado na *Revista Visão*.

Nesse novo momento, Ventura trouxe um novo sentido ao “vazio cultural”, entendido como uma metáfora que mais servia “para descrever o quadro cultural dos anos 1969/1971” dado o processo de marginalização das “correntes críticas” que seriam dominantes entre 1964 e 1968 (2000, p. 59). Desta forma, deixa de vincular a expressão ao notório crescimento dos meios de comunicação e dos elevados níveis de consumo dos produtos culturais, passando a defender a ideia de que, na verdade, o “vazio” estaria “cheio”. Em outras palavras, ele admite que a tomada literal do “vazio cultural” como fato concreto não se sustentava, mas poderia, em

contrapartida, servir como referencial para se investigar e classificar o quadro de produções culturais do Brasil pós-1968.

Com este exercício, ele identifica “três direções” tomadas no universo artístico do início da década de 1970: uma cultura de massa digestiva; uma contracultura dos subterrâneos do consumo; e uma cultura explicitamente crítica. Na primeira delas, o que se tem é o reforço de seu caráter “aético, apolítico, aideológico e acrítico”, cuja pretensão estava em “distrair e afastar qualquer tendência a fazer pensar”. Atuando de forma comercial, para simples entretenimento, tal cultura de massa se transformava “[n]a forma preferida de preenchimento do vazio cultural” (2000, p.60).

Em relação à canção popular, objeto desta pesquisa, Ventura a posiciona nessa tendência digestiva, visto que, apesar de ainda resguardar certa “vitalidade e originalidade criadora”, ela tornava-se, à época, um tipo de arte notoriamente empobrecida. Como exemplo, ele cita a excelente vendagem das músicas de telenovela – com tiragens de 50 mil a 150 mil cópias – que se sobressaíam a nomes consagrados como Chico Buarque e Caetano Veloso (2000, p.61).

No entanto, esta constatação pouco esclarece acerca do “vazio cultural” alcinhado por ele, pois a mera citação das trilhas sonoras das novelas nada esclarece acerca dos fatores pelos quais tais canções são consideradas simples entretenimento. O que se tem, novamente, é uma polarização, que destaca nomes como Buarque e Veloso, de um lado, mas nada traz sobre as características formais ou discursivas das canções das telenovelas, de outro, e sua suposta aversão à crítica, à política ou à estética¹¹.

Na segunda direção apontada, tem-se a busca por “formas novas de expressão e sobrevivência”, que se perpetuavam em manifestações de ordem global, gerando significativo debate entre intelectuais e artistas do período. Nesse contexto, a perspectiva de Ventura posicionava a contracultura brasileira como alternativa à própria impossibilidade de se elaborar “uma cultura manifestamente crítica”, o que fez com que vários artistas optassem “por tendências mais individualistas e menos envolvidas com a realidade social imediata” (2000, p.63). Deste modo, ele enxerga a oposição entre crítica social e contracultura como mais um dos efeitos estabelecidos pelas ações autoritárias do regime militar. Pelas dificuldades do

¹¹ É importante perceber como o desenvolvimento de pesquisas sobre a produção cultural dessa época irá estabelecer um argumento contrário ao que é desenvolvido por Zuenir Ventura. No ano de 2002, o historiador Paulo César Araújo publica a obra “Eu não sou cachorro, não – Música Popular Cafona e Ditadura Militar”, onde trata de vários aspectos da canção popular nesse período. No capítulo intitulado “Sexo, xixi e cocô”, o autor expõe como diversos nomes da MPB tiveram nas trilhas sonoras de novela uma importante plataforma de veiculação e vendagem de suas obras. Segundo Araújo, “a estética da MPB, com suas dissonâncias e ambições literárias, se ajustava melhor ao projeto de se vender a ideia de um país economicamente forte, moderno e desenvolvido” (2007, p. 303).

período, a contracultura se portava com “um protesto geral que engloba[va] tudo”, de forma que o apontamento genérico dos problemas humanos “vai resultar objetivamente numa aceitação resignada de que o mundo e as coisas não podem ser modificados” (2000, p. 63).

Posta nesses termos, a arte influenciada pelos movimentos de contracultura teria um compromisso menor em falar diretamente sobre a realidade presente ou sobre os problemas que atravessavam o Brasil daquele tempo. Mais uma vez, faltou ao jornalista demonstrar a vitalidade de seu sistema de classificação e definição da cultura no Brasil pós-1968 por meio de exemplos capazes de esclarecer sua própria interpretação. Isto porque, mesmo que se possa imaginar que ele trate apenas de artistas que surgem com o florescer da década de 1970, não há como precisar a quem ele associa essa outra direção que a cultura assume após a consumação do “vazio”.

Por fim, a última tendência apontada por Ventura – uma cultura crítica, tentando olhar para a realidade política e social imediata – tem uma relação direta com o grupo de artistas que, antes de 1968, já tinha seu nome estabelecido no cenário artístico nacional. Contrária às outras duas tendências, chamadas por ele de “neutralizadoras”, essa última envolve os artistas que, mesmo em “menor intensidade”, ainda se preocupavam “com a discussão concreta dos problemas de aqui e agora”. Todavia, mesmo que reconheça a continuidade dessa crítica, o autor entende que os artistas deixaram de instrumentalizar as suas obras como “meio condutor de recados políticos”, para então se debruçarem em “uma compreensão mais profunda dos limites e da autonomia da criação artística” (2000, p. 64, 65).

Ao contrário das análises anteriores, o autor menciona diretamente os nomes de Chico Buarque, Paulinho da Viola, Gilberto Gil e Caetano Veloso, que já estavam consolidados no cenário artístico brasileiro desde a década anterior. Não por acaso, ele é categórico em dizer que as figuras ali citadas são todas responsáveis por “obras poéticas de alto valor” (2000, p. 65). Mas é interessante notar, de toda forma, que os cinco anos que separam este texto do primeiro citado já mudam a percepção de Ventura em relação aos artistas nacionais e a produção de bens culturais no período de acirramento da censura militar.

Não por acaso, em 1974 – dez anos após o golpe militar – ele escreve “Da ilusão do poder a uma nova esperança”, publicado pela mesma *Revista Visão*. Neste texto, Ventura apresenta uma perspectiva bem mais otimista sobre a cultura brasileira. Passados “seus momentos mais dramáticos e sofridos”, ela agora “amadurecida pelo sofrimento, busca[va] de novo a vontade, abr[ia]-se ao diálogo e alimenta[va]-se de uma esperança: a de que a liberdade

tantas vezes invocada lhe [fosse] restituída: não como um favor concedido, mas como direito adquirido” (2000, p. 89).

Desta forma, transforma o último decênio em uma história de auge, crise e recuperação dos quadros culturais. Para ilustrar este último aspecto, o jornalista faz referência a um filme e a uma peça teatral: “Os inconfidentes”, de 1972, e “Um grito parado no ar”, de 1973, respectivamente. Em relação à peça, assinada por Gianfrancesco Guarnieri – ator, diretor e escritor que se notabilizou por sua participação no Teatro de Arena – Ventura a compreende como “atividade socialmente responsável, investigando temas mais emergentes do processo sócio-político nacional”. Para ele, “Guarnieri [fazia] parte da formação dessa consciência crítica” (2007, p. 4).

No tocante ao filme, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade – cineasta que se notabilizou em 1969 pela direção de “Macunaíma”, um dos grandes clássicos do cinema brasileiro – o jornalista o enquadra dentro do “cinema engajado”, cuja principal característica se baseava na preocupação “com o povo e suas enormes questões humanas, abordando temas polêmicos que muitas vezes não agrada[va]m às classes dirigentes e conservadoras” (BARBOZA, 2007, p. 248).

No caso específico de “Os inconfidentes”, a suposta reconstrução da Inconfidência Mineira não passa pela tentativa de reafirmar a imagem heroica de Tiradentes, mas o transforma em uma espécie de herói negativo que atinge esta condição pela diferença entre ele e o “comportamento desmoralizador dos intelectuais”. Segundo Bernadet e Ramos (1988, p.29), o escopo fundamental do filme no qual apenas Tiradentes passa a ser condenado pelo seu envolvimento na trama anticolonial, é demonstrar a relação dos intelectuais com os processos históricos pretensamente revolucionários.

De volta à Zuenir Ventura e seu “vazio cultural”, o que se percebe é que o otimismo de sua narrativa mais uma vez se volta para a geração de artistas já consagrados às vias da deflagração do golpe de 1964. Em relação àqueles que produziram seus primeiros discos no início da década de 1970¹² (2000, p. 103), como Luiz Melodia, Sérgio Sampaio, Raul Seixas e o trio Sá, Rodrix e Guarabyra, o jornalista aponta os problemas sofridos pela falta de liberdade imposta pelos militares. No entanto, não relaciona as questões de autoritarismo e censura às produções artístico-intelectuais das artes plásticas, teatro, cinema ou literatura da mesma época.

¹² Luiz Melodia grava seu primeiro disco em 1973, intitulado “Pérola Negra”. No mesmo ano, Sérgio Sampaio emplaca logo em sua estreia, com “Eu quero é botar meu bloco na rua”. Depois de fracassar com uma banda muito próxima à proposta estética da Jovem Guarda, em 1968, Raul Seixas empreende seu primeiro disco solo, também de 1973, com a gravação de “Krig-Ha, Bandolo!”. Um ano à frente dos demais, o trio Sá, Rodrix & Guarabyra fez sua estreia em 1972, com a gravação de “Passado, Presente e Futuro”.

A partir daí, questiona-se a própria intenção por de trás do termo “vazio cultural”, visto que ele se remete apenas ao eco das produções anteriores ao golpe, permeando o período ditatorial com três direções culturais que são, de uma forma ou de outra, empobrecidas pela mercantilização dos bens artísticos em tempos de controle militar. Verifica-se, que a par da qualidade intrínseca de muitas das obras produzidas no campo cultural pós-1970, Ventura não lhes dá o mesmo crédito destinado aos artistas já consagrados, o que, por si, já lança várias contradições sobre o “vazio cultural” tão trabalhado por ele ao longo dos anos.

Para além desta constatação, acredita-se que o “vazio” – teoricamente representado pela instalação do cerceamento das liberdades criativas – seria somente sentido em período posterior àquele que marca o desenvolvimento de intensas transformações lançadas pelo AI-5. Não por acaso, recorre-se a estudos e esquemas explicativos sobre o período ditatorial que se desenvolveram em época posterior à queda do regime militar, capazes de fornecer uma compreensão maior acerca da amplitude dos acontecimentos que se sucederam ao longo de 20 anos.

Entre os estudiosos do período que embasam esta pesquisa, destacam-se Renato Ortiz (1988), Rita de Cássia Lahoz Morelli (1991), Marcelo Ridenti (2000), Marcia Tosta Dias (2000), Marcos Napolitano (2001), Eduardo Vicente (2014), entre outros. Para iniciar tal percurso, acredita-se que a obra de Marcelo Ridenti – que é flagrantemente marcada pela relação da produção artística dessa época com o pensamento romântico – seja de suma importância para constituir-se uma interpretação que supere a alegoria do chamado “vazio cultural”¹³.

1.2 O romantismo revolucionário e a obra de Marcelo Ridenti

1.2.1 O romantismo em Löwy e Sayre

Para iniciar-se algum tipo de consideração sobre a obra de Marcelo Ridenti, devemos primeiramente reconhecer que há nos escritos aqui considerados um contato intenso com o

¹³ Mesmo aqui assumindo que a tese pretende realizar uma superação do “vazio cultural” enquanto categoria de análise para o período, é importante destacar sua importância como um marcador das interpretações elaboradas nos anos iniciais da ditadura militar. Conforme destaca Napolitano (2017), “as experiências e lutas culturais ocorridas nos quatro primeiros anos do regime acabaram por forjar um conjunto de categorias e padrões de análise histórica cujas implicações vão além da esfera cultural. Expressões como “resistência”, “hegemonia cultural” ou “vazio cultural” foram construídas nesse processo e devem ser recolocadas em seu contexto, entendidas como categorias inerentes à luta política não apenas das oposições de esquerda contra o regime, mas também como produtos de um debate interno dessas mesmas oposições na esfera cultural” (p. 48).

pensamento romântico, estruturado a partir da obra “Revolta e melancolia”, concebida pelos teóricos Michel Löwy e Robert Sayre. Sendo assim, há uma inescapável demanda de se analisar o entendimento desses autores a respeito do romantismo, para só então alcançarmos o modo pelo qual o sociólogo Marcelo Ridenti intersecciona o romantismo e a produção artístico-cultural brasileira na segunda metade do século XX.

Na obra supracitada, um primeiro obstáculo que se coloca no caminho de Löwy e Sayre envolve a própria discussão acerca da definição de romantismo. Segundo os autores, o desafio está em não reduzi-lo a um denominador comum, o que se mostra um “enigma aparentemente indecifrável”, pois, antes de mais nada, deve-se reconhecer “seu caráter fabulosamente contraditório”. Tal como um texto ou a vida e a obra de um autor, o romantismo é 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” (LOWY; SAYRE, 2015, p.19).

Todavia, apesar desta fluidez, Löwy e Sayre acreditam na possibilidade de classificação do pensamento romântico, visto que sua mera redução à “contradição” ou à “dissonância” apenas se configura como uma “confissão de perplexidade” diante do fenômeno. Igualmente, renegam as ideias daqueles que, confusos pela gama de significações que permeiam o romantismo, defendem a extinção deste termo. Para eles, “se há dois séculos fala-se de romantismo e designa-se por esse termo uma grande variedade de fenômenos, isso deve corresponder a alguma realidade” (LOWY; SAYRE, 2015, p.19 e 20).

Para além dessas críticas de ordem conceitual, Löwy e Sayre também se opõem a dois reducionismos que permeiam a definição de romantismo. O primeiro deles, de fundo evidentemente sexista, restringe o fenômeno a uma manifestação de feminilidade, posta de forma a ocupar um lugar de “inferioridade intelectual” e de “degradação moral”. E o outro relega-o às limitações de uma corrente literária, definida por uma série de características impostas de forma arbitrária, cuja “deficiência metodológica” resvala no “*empirismo*” dado à enumeração de traços comuns, que mais contribui para que se permaneça na “superfície do conceito” (LOWY; SAYRE, 2015, p. 21 e 23).

No que se refere ao campo político, os autores também questionam o romantismo tomado por terríveis percepções analíticas. Tido como “conservador, reacionário e contrarrevolucionário”, ele, não raro, vê-se associado à Alemanha, ganhando ares de um fenômeno essencialmente reacionário cujo papel, a partir do século XIX, estaria em “expressar

a revolta alemã contra a herança ocidental”. O problema desta análise unilateral, no entanto, tem uma face dupla: ao mesmo tempo que invalida a presença do romantismo político em outros contextos nacionais, também desconsidera os autores que se posicionam de forma contrária neste debate, relacionando o romantismo à “revolução, dissolução social e anarquia” (LOWY; SAYRE, 2015, p. 24 e 26).

No entanto, para Löwy e Sayre, qualquer desses vieses que trazem as manifestações românticas para o campo das discussões políticas, não passam de leituras “igualmente unilaterais e igualmente limitadas”, “incapazes de esclarecer as contradições do romantismo”, de forma a “se neutralizar[em] mutuamente”. Por outro lado, em relação aos estudos que reconhecem a multiplicidade cultural, os autores destacam o modo pelo qual enxergam o romantismo como uma “*visão de mundo* [...] que se manifesta sob as mais diversas formas”. Dada como um significativo avanço no processo de compreensão do fenômeno, tal linha de estudo se distancia da “estreiteza típica das diferentes ‘disciplinas’ universitárias”, de modo a “abranger com o olhar essa vasta paisagem cultural que se chama romantismo”, percebendo “que a variedade tumultuosa de suas cores tem uma fonte luminosa comum” (LOWY; SAYRE, 2015, p.26).

Em consonância com tal proposta, Löwy e Sayre acreditam que o melhor entendimento possível do romantismo como uma forma de se enxergar o mundo é aquele em que há a preocupação de se relacionar o pensamento romântico à “realidade social e econômica”. Por esse motivo, segundo os autores estudados, apenas os críticos e historiadores de tendência marxista foram capazes de fazer essa relação. Para eles (LOWY; SAYRE, 2015, p. 27 e 28),

os trabalhos marxistas – ou influenciados pelo marxismo – sobre o romantismo têm uma considerável vantagem de situar o fenômeno em um contexto social e histórico. Trata-se, em nossa opinião, de uma condição absolutamente necessária.

Todavia, existem aqueles que, mesmo importando-se com a compatibilização do romantismo ao contexto no qual ele se insere, debatem o fenômeno de formas outras que padecem de críticas. Enquanto alguns estudiosos se valem de um “sociologismo grosseiro” no qual o romantismo é visto como uma “forma cultural burguesa, outros trazem uma hipótese “mais interessante e produtiva”, cuja interpretação do fenômeno se coloca por meio de um pensamento em “oposição ao mundo burguês moderno”. Para Löwy e Sayre, apesar de preferirem a segunda tendência, existe um problema que permeia os dois tipos de estudo, que é o fato de darem atenção apenas

a um único autor, ou a um único país, ou a um único período (principalmente o início do século XIX); em geral considera apenas o aspecto artístico e literário do fenômeno. E, sobretudo, não desenvolve nem uma definição precisa, nem uma visão global do romantismo: encontramos neles mais sugestões e vislumbres interessantes do que uma teoria de conjunto (LOWY; SAYRE, 2015, p. 29, 33 e 34).

Tendo em vista a correção desses erros, os autores trazem para a discussão as considerações dos filósofos Lucien Goldmann e György Luckács sobre o tema do romantismo. Do primeiro, pegam emprestado o conceito de *Weltanschauung* – traduzido rapidamente como ‘visão de mundo’ ou como uma espécie de estrutura mental coletiva – no intuito de expandirem as manifestações românticas para além dos campos da arte ou da filosofia, integrando-as às questões de ordem política, econômica, jurídica, sociológica e historiográfica.

De Luckács, retiram a ideia de que o romantismo seria uma forma de interpretar o mundo e também a perspectiva inédita deste autor de relacioná-lo como “oposição ao capitalismo (na expressão: “*romantischer Antikapitalismus*”)”. Entretanto, para Löwy e Sayre, a expressão luckacsiana – “romantismo anticapitalista” – guarda um pleonasmo em si, visto que “o romantismo é *por essência* anticapitalista”, motivo pelo qual, em sua obra, consideram-no como “romantismo” *tout court*¹⁴ (LOWY; SAYRE, 2015, p. 35 e 36).

A partir daí focam-se em melhor compreender o conceito que centraliza o debate. Para tanto, primeiramente se voltam para o entendimento da existência de vários romantismos, o que impõe a necessidade de – com base no método de análise weberiano¹⁵ – formularem uma tipologia das várias expressões românticas. Para os autores (LOWY; SAYRE, 2015, p.37),

uma vez formulada a definição, percebemos que ela pode aplicar-se não só a esses fenômenos que foram designados como românticos, seja pelos próprios interessados, seja por outros, mas também a autores, correntes e épocas que habitualmente não se consideram românticos, ou recusam esse qualificativo.

¹⁴ Expressão francesa que significa “sem mais; só isto; sem haver nada a acrescentar; simplesmente; somente”. Logo, o romantismo, de essência anticapitalista, não precisa de acréscimos em sua terminologia.

¹⁵ Essa metodologia estaria vinculada a constituição de tipos ideais debatida por Max Weber. Para Löwy e Sayre, a construção dessa tipologia não estabelece uma interpretação que cristalice o romantismo em formas que poderiam incorrer na exclusão das mencionadas contradições que permeiam essa visão de mundo. Afinal, o próprio Weber ao empregar esse tipo de recurso analítico, destaca que essa forma de compreensão de que “a vida social é e continuará a ser uma alternância constante entre a tentativa de ordenar teoricamente os fatos mediante uma construção de conceitos, a decomposição dos quadros mentais assim obtidos, devido a uma ampliação e deslocamento do horizonte científico, e a construção de novos conceitos sobre a base assim modificada” (2004, p.121)

Desta maneira, Löwy e Sayre acabam estendendo a gama de autores românticos ou próximos, de alguma forma, deste fenômeno. No que tange ao recorte temporal de origem do romantismo, eles se posicionam de forma contrária a estudiosos como Claus Träger e Hans Peter Lund, pois não acreditam que o desenvolvimento de uma visão de mundo romântica tenha se dado como fruto das desilusões provocadas pela tomada de poder realizada pela burguesia francesa (LOWY; SAYRE, 2015, p.38).

Para eles, caso este marco fosse verdadeiro, diminuiria o capitalismo a elemento provocador do romantismo e tornaria inviável a existência de correntes românticas no século XVIII. Na esteira deste pensamento, os autores descartam também as interpretações que posicionam o fenômeno em etapas gradativas de desenvolvimento. Logo, recusam-se a entender o século XVIII como uma época de manifestações pré-românticas.

Löwy e Sayre também questionam os marcos temporais que pretendem delimitar o fim do romantismo. De acordo com os autores, não há que se falar na contenção dos movimentos populares europeus de 1968 ou na virada para o século XX como datas de conclusão ou marginalização do fenômeno. Isto porque, se tomadas como verdadeiras, dificultariam a explicação do surgimento de “certos movimentos sociais recentes – em especial as revoltas dos anos 1960, a ecologia e o pacifismo – sem referência a essa visão de mundo”. Para eles, “a visão de mundo romântica instala-se na segunda metade do século XVIII e ainda não desapareceu” (2015, p.38)¹⁶.

Tal conclusão advém de um posicionamento teórico que coloca o romantismo como um movimento de reação ao capitalismo, apesar de entenderem que nem sempre essa oposição está clara. É possível, desta forma, que determinada obra faça uma discussão sobre a questão econômica, mas abranja também outros efeitos do desenvolvimento capitalista para a ordem cotidiana do mundo. Por esse motivo, Löwy e Sayre não se restringem ao argumento do ‘romantismo versus capitalismo’, mas definem a visão romântica “enquanto forma específica de crítica à modernidade”, sendo esta entendida como fenômeno abrangente que engloba “a civilização moderna engendrada pela Revolução Industrial e a generalização da economia de mercado”. Assim como preceituado por Max Weber, o desenvolvimento desta modernidade é marcado pelo espírito do cálculo, da racionalidade instrumental e da dominação burocrática¹⁷ (LOWY; SAYRE, 2015, p.39).

¹⁶ Essa mesma ideia acaba sendo retomada mais a frente no texto, quando os autores citam a obra *Anthologie de XVIII siècle romantique*, de Jacques Bousquet, publicada no ano de 1972. Entre outras citações, Löwy e Sayre, assinalam a afirmação na qual Bousquet diz que “a aventura que começa em torno de 1760 ainda não acabou [...] ainda pertencemos à grande época romântica” (2015, p. 70)

¹⁷ Em outro momento do texto, vincula tais desenvolvimentos de uma economia de mercado à pontuação de

No que diz respeito aos aspectos contraditórios que permeiam as manifestações românticas, os autores destacam que o romantismo sempre estará guiado por um olhar voltado aos “valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno)”, gerando dois pontos de luz que o colocam sob a égide “da estrela da revolta” e do “sol negro da melancolia”. Todavia, advertem que poucos autores são efetivamente capazes de realizar uma crítica à modernidade em suas variadas facetas, pois, na maioria dos casos, eles transmitem “seu ponto de vista muito mais pela organização da narrativa, pela sugestão, pela ironia, em uma palavra, por um arsenal de técnicas literárias” (LOWY; SAYRE, 2015, p. 38, 39 e 42).

Cabe, entretanto, ressaltar que, independente da amplitude crítica de uma obra romântica, ela gira, de alguma forma, em torno de uma experiência de trauma, que se revela, no argumento de Löwy e Sayre, a partir da vinculação a uma “experiência de perda”¹⁸. Para os autores (2015, p.43)

no real moderno uma coisa preciosa foi perdida, tanto no nível do indivíduo quanto no da humanidade. A visão romântica caracteriza-se pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais, que foram alienados.

Nesse sentido, tanto a reação à perda quanto a denúncia do processo de alienação do ser são elaboradas sob a forma de uma espécie de exílio, no qual há um deslocamento real ou imaginário para um outro lugar que coexista, de alguma maneira, com o tempo presente. Assim, por meio do romantismo, busca-se um reencontro com um tempo pretérito em que as mazelas da alienação não existiam. Há inclusive, aqueles que encaixam, forçosamente, a presença de determinados valores positivos em períodos históricos de forma errônea, pois se observados de forma exigente, jamais poderiam ser reduzidos ao tom paradisíaco dos textos em que estão representados (LOWY; SAYRE, 2015, p. 44).

elementos recorrentemente criticados pela visão de mundo romântica. Dividindo tal crítica em cinco pontos fundamentais, Löwy e Sayre situam esse exercício de oposição à modernidade no: 1) Desencantamento do mundo, onde a religiosidade e o pensamento mágico dão lugar ao cálculo; 2) A quantificação do mundo, desenvolvida como a troca dos valores qualitativos por uma acumulação estabelecida por uma vida orientada pelo ganho monetário; 3) A mecanização do mundo, onde o poder das máquinas minariam os desenvolvimentos de ordem natural e orgânica; 4) A abstração racionalista, que teria seu predomínio cotidiano atacada pela valorização das premonições dos instintos, dos sentimentos e até mesmo da loucura; 5) A dissolução dos vínculos sociais, esfacelados por um processo de alienação em que a empatia perderia espaço para um individualismo egóico (2015, p. 52, 58, 61, 64, 65 e 66).

¹⁸ Nesse ponto, é praticamente impossível não identificar nas citadas reações ao processo de instalação da ditadura militar no Brasil a manifestação de uma experiência traumática nos personagens destacados na primeira parte deste texto.

Há também, pelo mesmo motivo, a busca por locais contemporâneos em que a experiência do capitalismo não se faça tão presente. Desta forma, não raro observam-se narrativas que trocam a ambientação dos centros urbanos altamente industrializados pela de outros países onde as tormentas do mundo moderno ainda não se fizeram presentes. Para além da busca por territórios transnacionais, existem ainda o romantismo que recorre à promoção da realização pessoal por meio da vida campestre, na qual a exequibilidade dos valores do passado pré-capitalista seria desenvolvida sem maiores entraves.

Percebe-se, então, uma clara perspectiva de oposição ao mundo moderno – costurada por meio de uma série de ataques à constituição do novo mundo (capitalista) – que delineia o ideário romântico. Contudo, para Löwy e Sayre, é preciso questionar quais são os valores defendidos a partir deste posicionamento. Afinal, se tudo parece ser tão ruim como está, causando um misto de revolta e melancolia, quais seriam as ações ou modos de vida que abririam portas para uma experiência de vida considerada positiva?

Para os autores, existem dois valores principais que se destacam como conteúdos do romantismo e que, apesar de parecerem contraditórios, apenas se constituem como polos opostos da modernidade. São eles: a “unidade ou totalidade” – dimensão transindividual do romantismo –, que reverbera na união do eu com o universo ou natureza e também com a coletividade humana; e a “subjetividade do indivíduo, o desenvolvimento da riqueza do eu”, que, sob uma perspectiva individualista, recorre à “profundeza e complexidade de sua afetividade”, bem como à “toda a liberdade de seu imaginário” (LOWY; SAYRE, 2015, p.47).

Em relação ao último, percebe-se um embate com os ditames da sociedade moderna, visto que um mergulho na própria subjetividade e nos sentimentos particulares entram em choque “com um universo baseado na standardização e na reificação”, esbarrando frequentemente “na extrema platitude do mundo engendrado pelas relações capitalistas”. Assim, Löwy e Sayre acreditam que o isolamento do indivíduo na modernidade dá origem a uma grande contradição, “porque esse mesmo indivíduo criado por ela só pode viver frustrado nela e acaba por revoltar-se contra ela” (2015, p.47).

Todavia, apesar do isolamento colocar-se como um atributo positivo que se retira da visão romântica de mundo, os autores relembram que ele não necessariamente se constitui em recusa de convivência coletiva. Ainda que em evidência e interpretado como um claro sinal de oposição ao modo como a sociedade moderna se organiza, ele também tem a função de abrir caminho para um processo de comunicação mais eficaz com “a Natureza e com as comunidades

afastadas do *hic et nunc*, pela literatura, pelo pensamento, pela espiritualidade” (LOWY; SAYRE, 2015, p. 48).

1.2.2 As diferentes vertentes do pensamento romântico

Dadas as reflexões iniciais acerca das origens e características fundamentais do romantismo, propostas por Michael Löwy e Robert Sayre, verifica-se que os autores não restringem o fenômeno a determinado universo literário ou a algumas expressões artísticas, pois enxergam a visão romântica para além de um movimento político-ideológico específico. Por este motivo, “considerar[am] o problema da modernidade e sua eventual superação” como fruto da existência de diferentes “*políticas* do romantismo” (2015, p.85).

Ainda que ressaltem que qualquer tipologia textual tem seus limites – com obras que não se enquadram em sua definição – ou que determinado autor possa ser considerado romântico, num primeiro momento, para depois seguir outro caminho que o reconcilie com a modernidade, Löwy e Sayre acham importante organizar uma categorização própria do movimento. Para tanto, estabelecem seis categorias nas quais a visão romântica é colocada à direita ou à esquerda do espectro político: 1) o romantismo restitucionista; 2) o romantismo conservador; 3) o romantismo fascista; 4) o romantismo resignado; 5) o romantismo reformador; e 6) o romantismo revolucionário e/ou utópico – o qual é dividido em mais cinco outras tendências, a jacobino-democrática, a populista, a socialista utópico-humanista, a libertária e a marxista (2015, p.87).

Em primeiro lugar, tem-se o *romantismo restitucionista* como uma vertente que engloba parcela expressiva de pensadores e escritores, pois, como o próprio nome sugere, há o desejo de “restauração ou recriação” de determinada época do passado. Todavia, não há identificação com termos como “reacionário”, “passadista” ou “retrógrado”, já que sua assimilação primeira se dá sobretudo em um contexto europeu, no qual se buscava a recuperação de um passado medieval em sua forma feudal. Para Löwy e Sayre, dois aspectos justificam essa busca: o fato de o período medieval estar mais próximo da época moderna, e o de se apresentar como uma realidade que seria fortemente oposta aos desenvolvimentos propostos pela modernidade (2015, p. 87 e 88).

Mesmo que aparentemente similar ao primeiro, o *romantismo conservador* se porta de forma mais comedida em relação às transformações promovidas pelo capitalismo. Não há, portanto, um interesse de rompimento radical com a experiência moderna, que é vista, muita

das vezes, como evento natural do desenvolvimento histórico da sociedade. Adota-se uma postura intermediária voltada para a aceitação de um contexto – também europeu – no qual o capitalismo nascente e em plena ascensão divide o terreno com elementos feudais importantes”. Assim, de forma ponderada, valorizam os elementos do passado que poderiam ser incorporados à experiência moderna, ao mesmo tempo em que apreciam as transformações em curso que deveriam ser vistas de forma positiva pela sociedade (LOWY; SAYRE, 2015, p. 91 e 92).

Na sequência, Löwy e Sayre destacam que a visão de mundo romântica não pode ser posta “como indissolúvelmente ligada à ideologia fascista”, por mais que o *romantismo fascista* se caracterize pela rejeição ao capitalismo e, de forma mais radical, à democracia parlamentar e ao comunismo. O que se tem, nesta tipologia, é a centralidade sobre a figura do judeu como sujeito que, ao estabelecer-se no contexto da experiência moderna oferecida pelo capitalismo e pelo desenvolvimento do meio urbano, prejudica os interesses da nação. Ademais, a crítica exacerbada da racionalidade faz com que “o culto romântico do amor se torne o oposto: o louvor da força e da crueldade”, de maneira que a relação com o passado se manifeste por meio da natureza violenta do homem bárbaro, dos traços guerreiros e elitistas do homem greco-romano ou pela figura do cavaleiro medieval. Não por acaso, em algumas manifestações artísticas do nazismo, Hitler é representado com uma armadura e montado em um cavalo¹⁹ (2015, p. 94 e 96).

No que diz respeito ao *romantismo resignado*, verifica-se uma conformidade à contragosto com a quantidade e o ritmo das transformações impostas pela modernidade, que não podem ser freadas. Tal visão – do capitalismo como fenômeno irreversível – antes restrita apenas ao contexto britânico, expande-se para outras fronteiras a partir da segunda metade do século XIX. Contudo, apesar de aproximar-se ao *romantismo conservador*, estabelece-se sob uma crítica social mais intensa acerca da civilização industrial, que pode tanto culminar numa “visão trágica de mundo” quanto em uma “ação reformista, cujo desejo é remediar alguns dos males mais flagrantes da sociedade burguesa”. Sob tal aspecto, fica claro que a categorização proposta por Löwy e Sayre abre espaço para um diálogo ativo com as fases e mudanças que a visão romântica pode assumir nas obras de um mesmo autor (2015, p. 98).

O *romantismo reformador*, por sua vez, possui um posicionamento distinto em relação às mudanças da realidade moderna. Ao contrário do *romantismo resignado*, que aspira a

¹⁹ Uma das representações mais emblemáticas nesse sentido pode ser percebida na pintura “Der Bannerträger” (O portador do estandarte), produzida em 1935 pelo pintor Hubert Lanzinger. Na obra, Hitler é representado de perfil, está coberto por trajes de combate e está montado em um cavalo que tem somente a parte central de seu corpo apresentada.

realização de mudanças, mas sem apostar no seu próprio potencial transformador, a vertente reformista defende a possibilidade de se avançar em conquistas profundas que recuperem os valores do passado. Deste modo, advoga por reformas legais ou transformações da consciência das classes dirigentes, situando-se menos “à direita” e mais ao centro do espectro político do romantismo. Os românticos reformadores identificam-se, desta forma, por fazerem parte de um movimento “progressista”, tendo em vista um “sentido mais amplo de orientação para a mudança e o futuro” (LOWY; SAYRE, 2015, p.100).

Por fim, tem-se o *romantismo revolucionário e/ou utópico* e suas vertentes. Para Löwy e Sayre, esta tipologia dá um passo adiante em relação às demais ao defender a possibilidade de ruptura com o capitalismo e também a esperança interessada em “um futuro radicalmente novo”. Logo, não se orienta pela busca por um retorno puro ao mundo pré-moderno, pela conformidade com a realidade pautada na visão de mundo burguesa ou pela possibilidade de adoção de reformas para a melhoria do quadro presente. Quer, à sua maneira, romper com o capitalismo ou adotar “uma utopia igualitária em que se recuperariam certos traços e valores das sociedades anteriores” (2015, p.102).

Em sua vertente *jacobino-democrática* verifica-se um duplo movimento de negação, do passado recente e do presente, já que ambos seriam contrários às instituições representativas do Antigo Regime (monarquia, aristocracia e clero). Há também um posicionamento crítico em relação ao conjunto de problemas e injustiças trazidos pela classe burguesa, o que faz com que esteja restrita a um marco temporal escasso, ligado às críticas anteriormente desenvolvidas por Rousseau e à experiência revolucionária francesa e seus desdobramentos mais próximos (LOWY; SAYRE, 2015, 102 e 104).

Em outro sentido, o *romantismo populista* busca na recuperação dos modos de produção camponeses e na vida comunitária campesina a superação das contradições e injustiças do capitalismo. Todavia, tal vertente não se coloca em favor de um retorno ao passado, pois “não deseja restaurar o que foi, mas criar ‘algo muito melhor do que o que existe’, a partir de algumas transformações sociais” (LOWY; SAYRE, 2015, p.107)²⁰.

O *socialismo utópico-humanista*, por sua vez, defende uma utopia coletivista pautada em alguns “valores estéticos e/ou religiosos de tipo pré-capitalista”. Referenciados por um ideal

²⁰ De forma prévia, esta manifestação romântica específica remete-se ao objeto de pesquisa deste trabalho. Afinal, tendo crescido em meio à ruptura da conciliação do populismo – como já destacado na fala de Roberto Schwarz –, o compositor Zé Rodrix terá um primeiro momento de destaque no meio musical de sua época com a canção “Casa no Campo”, na qual constrói um cenário distinto da realidade urbana onde era possível compor “muitos rocks rurais”.

universalista, os autores desta modalidade preocupam-se para além de uma classe específica, pois supostamente advogam “em nome de toda humanidade, ou mais particularmente da humanidade que sofre, e dirig[em]-se a todos os homens de boa vontade”. No que se refere às justificativas que marcam o mundo moderno, esse socialismo coloca a divinização do dinheiro como um dos responsáveis pelo processo de degradação que retira a liberdade dos indivíduos. Ao abolirem a monetarização das relações entre os homens, teriam condições de recuperar um senso de comunidade que estaria perdido e superado por indivíduos que agem de forma egoísta e distante das formas orgânicas que sustentavam os vínculos sociais (LOWY; SAYRE, 2015, p. 108 e 109).

Baseado em uma tendência mais combativa e, por esse motivo, mais distante de algumas premissas do *romantismo revolucionário*, tem-se o *romantismo libertário*, também definido como anarquista ou anarcossindicalista. Tal vertente inspira-se em tradições coletivistas campesinas ou de artesãos e operários para se portarem de forma dupla em sentido contrário à modernidade: opõem-se ao sistema capitalista e também ao Estado moderno. Entre os autores que adotaram essa postura, Löwy e Sayre destacam Gustav Landauer e sua aversão à Inglaterra moderna – motivo pelo qual critica de forma contundente os elogios de Karl Marx aos avanços tecnológicos do capitalismo (LOWY; SAYRE, 2015, p. 109 e 111).

Apesar de defender um sistema comunitário rural, Landauer reconhecia a importância de certas conquistas civilizacionais, como a ciência, o esclarecimento e o fim das superstições. Justamente por isso, para ele, o caminho correto do socialismo jamais consistira em algum tipo de aprimoramento do sistema industrial, pois, na condição de matriz ideológica, deveria trilhar um caminho pelo qual os homens pudessem recuperar “a cultura, o espírito, a liberdade, a comunidade” (LOWY; SAYRE, 2015, p.111).

Por fim, destaca-se a relação entre o romantismo e o pensamento marxista. Löwy e Sayre salientam, primeiramente, que as obras de Marx e Engels dialogam com uma visão de mundo romântica, mesmo que este aspecto tenha sido ignorado ou diminuído por muitos de seus leitores, que optaram por destacar elementos como o positivismo, o evolucionismo e o fordismo²¹. Em seguida, voltam seus olhares para outros autores como William Morris, a quem

²¹ Em momento posterior do texto, Löwy e Sayre destacam a questão por meio do debate acerca da origem do conceito de alienação em Marx. Buscando as referências analíticas de István Mészáros e Jürgen Habermas, demonstram que a defesa de uma sociedade em que a livre associação entre produtores – enquanto forma de superação do problema da alienação – é predominante na visão romântica em Marx (2015, p. 127). Isso também surge nas críticas que debatem o valor de uso e o valor de troca das mercadorias, para as quais a monetarização das mercadorias e da força de trabalho são responsáveis pela aniquilação de qualidades como “a vitalidade, a liberdade e a independência do trabalhador” (2015, p. 129).

creditam “a primeira tentativa importante de reinterpretação neorromântica do marxismo” – resgata, mais recentemente por E. P. Thompson e Raymond Williams. Todavia, definem o *romantismo marxista* como a vertente que se aproxima aos temas mais caros ao próprio Marx, como a luta de classes, a formação da classe trabalhadora e seu papel histórico, bem como as possíveis aplicações do desenvolvimento tecnológico moderno na criação de uma economia socialista (LOWY; SAYRE, 2015, p. 112 e 113)²².

1.2.3 O romantismo nas obras de Marcelo Ridenti

Resolvida a primeira etapa da discussão acerca das origens do termo *romantismo*, cujo desenvolvimento também se dará na obra do sociólogo brasileiro Marcelo Ridenti, retoma-se o já citado livro “Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à Era da TV”. Logo de início, Ridenti (2014, p.1) esclarece a questão que pretende desenvolver ao longo do texto, sinalizando que

do fim dos anos 1950 ao início dos 1970, nos meios artísticos e intelectualizados de esquerda, era central o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro; buscavam-se a um tempo suas raízes e a ruptura com o subdesenvolvimento, numa espécie de desvio à esquerda do que se convencionou chamar de Era Vargas, caracterizada pela aposta no desenvolvimento nacional, com base na intervenção do Estado.

O citado “desvio à esquerda” relaciona-se, para o autor, a uma visão de mundo romântica que perpassa o discurso de muitos intelectuais e artistas brasileiros da época em questão. Para ele, tal comportamento equivale à já apresentada definição de *romantismo revolucionário* de Löwy e Sayre, por meio da qual seria possível “compreender as lutas políticas e culturais dos anos 1960 e princípio dos 1970, do combate da esquerda armada às manifestações político-culturais na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura” (RIDENTI, 2014, p.8).

Para além da apresentação do conceito de Löwy e Sayre, Ridenti também destaca a fala de Elias Saliba, historiador uspiano, a respeito das utopias românticas que devem ser alocadas em um movimento diversificado, que ultrapasse a exclusividade de uma proposta reacionária

²² Entre os autores destacados, estão nomes como o de E. P. Thompson, Walter Benjamin, György Lukács e Raymond Williams, cuja obra será analisada em momento posterior deste texto. Como traço comum, para além do interesse nos conceitos acima assinalados, eles são entendidos como autores que, mesmo reconhecendo a importância das obras de Marx, constroem entendimentos que extrapolam aqueles originalmente desenvolvidos pelo autor alemão.

ou revolucionária. E, a partir da congregação desses pensamentos, elabora a ideia de um “romantismo revolucionário” pautado sobre a possibilidade – fortemente presente entre os pensadores brasileiros a partir de 1960 – do surgimento de um homem novo (2014, p. 16 e 17).

Como elemento essencial desta vertente romântica, esse homem se renovaria a partir das lutas dos povos dos países subdesenvolvidos contra as grandes potências mundiais. Deste modo, ao viver um momento do capitalismo diverso daquele abordado por Löwy e Sayre, a crítica a este regime se daria a partir de um conflito que extrapola fronteiras nacionais. No contexto latino-americano, por exemplo, há um grande enfoque na superação do subdesenvolvimento de determinados países por meio da ruptura com o ordenamento capitalista, representado – em tempos de Guerra Fria – pelos Estados Unidos da América.

Todavia, do lado do socialismo soviético também havia grandes impasses a serem superados por esse homem novo. O simples fato de ser compreendido como uma experiência inicialmente revolucionária, apartada do capitalismo, não foi suficiente para livrar o modelo das críticas acerca da burocracia que transformava a União Soviética em uma força estatal incapaz de desenhar caminhos – sociais, políticos e econômicos – possíveis para o comunismo (RIDENTI, 2014, p.17).

No que diz respeito ao Brasil, Ridenti destaca que a condição de país subdesenvolvido – ou terceiro-mundista, como prefere o autor – possibilitou o fortalecimento de uma visão romântica embasada “socialmente nas classes médias intelectualizadas”, que foi acompanhada “da exaltação das lutas de camponeses e operários, que se colocavam na cena política no início dos anos 1960”. A favor deste movimento havia a estabilidade de um período democrático que se desenvolvia desde 1945, com o fim da Era Vargas (2014, p. 20).

Nesse contexto, abre-se espaço para a formulação de uma série de percepções e anseios a respeito das transformações dos últimos anos. Como o próprio Ridenti assevera, nas décadas de 1950 a 1980, o Brasil experimentou um exacerbado êxodo rural, de forma a arcar com todos os problemas sociais e culturais desta transformação. A rápida passagem para a sociedade urbana fez com que trabalhadores e demais despossuídos se organizassem, nas cidades e no campo, em busca de seus direitos (2014, p. 27).

Para o autor, mesmo a ruptura democrática ocorrida por meio do golpe civil-militar de 1964, endurecido em 1968 – como já destacado anteriormente no início do capítulo – não foi imediatamente suficiente para desencorajar as reações de cunho romântico. E elas podem ser observadas, para Ridenti, sob os seguintes aspectos:

resistência ao processo de industrialização, urbanização, concentração de riquezas e ausência de liberdades democráticas; combate ao dinheiro, à indústria cultural e à fetichização impostas pela sociedade de consumo do mercado capitalista; identificação com o camponês, tomado como o autêntico representante do povo oprimido, cujas raízes seria preciso recuperar; a escolha do campo como local para o início da revolução social; e a valorização da ação, da vivência revolucionária, por vezes em detrimento da teoria (2014, p.27-28).

A partir dessas referências, o autor evidencia a possibilidade de incorporar o conceito de *romantismo revolucionário* aos ideários de esquerda dos artistas e intelectuais do período que estuda. Tal qual Löwy e Sayre, que advertiram sobre a polêmica compreendida na aproximação entre marxismo e romantismo, Ridenti reconhece a controvérsia que pode existir na sua abordagem. Mas ele a faz – caracterizando “como romântica a maioria das organizações de esquerda [...] nos anos 1960” – por meio de uma projeção da leitura que se fazia à época dos escritos de Marx e dos demais importantes autores marxistas. Assim, para o autor, os próprios esquerdistas dificilmente

aceitariam de bom grado essa qualificação, na medida em que sua ampla maioria reivindicava o marxismo-leninismo, que sempre renegou o romantismo, tido como passadista e idealista; buscava-se retomar criticamente o legado iluminista, pelas lentes do marxismo (RIDENTI, 2014, p.41).

Tal recusa estaria relacionada ao fato de que os próprios militantes marxistas teriam entre suas principais intenções a superação das interpretações idealistas, “com supostas qualidades libertárias inatas do povo”. Isto porque, se colocavam como conhecedores do papel revolucionário a ser desenvolvido pela classe operária ou pelo seu próprio partido de vanguarda (RIDENTI, 2014, p.42).

Entretanto, apesar deste posicionamento, Ridenti vê na busca por raízes populares para um outro projeto de futuro uma maneira de reafirmar a presença do *romantismo revolucionário* no bojo do movimento esquerdista. Em tom conclusivo, o autor afirma que, mesmo que houvesse o desejo de superação do idealismo, havia ali o interesse de unir o ideal de progresso baseado em experiências passadas “para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada”. Por este motivo, Ridenti destaca que a expressão partidária e artística do *romantismo revolucionário* angariava a adesão de muitos jovens, que passavam a militar nos jornais, no teatro, no cinema, nas universidades e em outros espaços sociais (2014, p. 43).

Ao admitir que este romantismo se perpetuava por meio de propostas variadas delineadas por volta dos anos 1960, o autor retoma a ideia de uma efervescência comum ao

período. Para ele, a “revolução brasileira” ligava-se intimamente às expressões políticas, artísticas e científicas que seriam escolhidas pelos jovens, para os quais o trabalho era encarado como forma “de realização de projetos e não essencialmente como opção individual de carreira” (RIDENTI, 2014, p.72).

Entre as expressões artísticas dessa época (e dos anos seguintes, abarcados em todo o livro) destacadas por Ridenti para análise dos diferentes matizes do romantismo encontram-se o movimento tropicalista, o Cinema Novo, as peças encenadas no Teatro de Arena e os romances de pretensões realistas. A proposta do autor, a partir deste exame, é fornecer subsídios para a percepção de que, com o passar dos anos, tal vertente romântico-revolucionária de esquerda se esvai, tornando-se uma memória distante aos fins do século XX²³.

A partir destas reflexões e tendo em vista o aprofundamento do debate em torno das questões suscitadas pelo *romantismo revolucionário*, Marcelo Ridenti publica outra obra, intitulada “Brasilidade Revolucionária”, cujos apontamentos foram de suma importância para a organização de uma nova edição de “Em busca do povo brasileiro”²⁴. Em “Brasilidade Revolucionária”, o sociólogo, ao mesmo tempo em que mantém algumas estruturas da sua obra anterior, propõe um novo modo de pensar acerca de alguns pontos que foram revisitados.

Desta forma, preserva a questão do pensamento revolucionário predominante no cenário artístico de esquerda por ele investigado, mas opera uma mudança sobre o ponto de vista do romantismo, enxergando-o sob a ótica da brasilidade. Assim sendo, atravessa a percepção do *romantismo revolucionário* – ainda que crítico da modernidade e defensor de um novo ordenamento político e social – pela especificidade da conjuntura brasileira, dada suas condicionantes históricas exclusivas. De acordo com Ridenti (2010, p.10), o termo “brasilidade revolucionária” teria então

um caráter provocativo e se refere a aspectos de uma vertente específica de construção da brasilidade, aquela identificada com ideias, partidos e movimentos de esquerda – e presente também de modo expressivo em obras e movimentos artísticos. Trata-se de uma aposta nas possibilidades da

²³ O que pode ser percebido a partir da análise da obra literária “Benjamim”, de Chico Buarque de Hollanda, feita por Ridenti. O autor assinala que a figura de um professor morto no presente, protagonista da obra, somente acessível pela memória de terceiros, expõe essa perspectiva de mudança que justificaria o esvaziamento da visão romântica (RIDENTI, 2014, p.231). Ao fim dessa leitura, ele afirma que na década de 1990, período da publicação do romance, “a crescente internacionalização da economia e da cultura, a reprodução constante e agravada das contradições sociais acentuam ainda mais o estranhamento de uma parcela da intelectualidade de esquerda, perplexa, desterrada em sua própria terra-espelho, na qual já não reconhece o próprio rosto, que continua a mirar-se num projeto nacional-popular indefinido e inconcluso do passado, paraíso perdido de Chico e de muitos de seus contemporâneos, artistas e intelectuais de esquerda” (RIDENTI, 2014, p.234).

²⁴ Cabe aqui destacar que, nessa outra edição, há um posfácio que incorpora muitas das discussões teóricas que vieram a justificar a publicação de “Brasilidade Revolucionária”.

revolução brasileira, nacional-democrática ou socialista, que permitiria realizar as potencialidades de um povo e de uma nação.

Igualmente como ocorre na obra “Em busca do povo brasileiro”, existe um alto nível de dificuldade implicado na tentativa de se pensar uma série de expressões artísticas ao longo de tantos anos. No entanto, em “Brasilidade Revolucionária” há o debate de uma questão que diferencia sensivelmente os dois livros de Ridenti. Conforme afirma Andrea Maria Vizzotto Alcântara Lopes (2011, p. 218), nesta obra, Marcelo Ridenti aproxima-se das “formulações teóricas de Raymond Williams em *Marxismo e literatura* (1979) e de suas reflexões sobre as “estruturas de sentimento” que ajudam a matizar uma pluralidade de expressões que não se organizam de forma rígida.

Sendo assim, a “brasilidade revolucionária”, que inicialmente se apresenta como um termo que condensa as manifestações artísticas de viés revolucionário do período, aos poucos se transforma em uma designação específica para uma estrutura de sentimento. Logo, verifica-se que o interesse fundamental de Ridenti nesta segunda obra passa a ser o desenvolvimento de uma análise acerca dos “principais criadores de obras nas quais se pode detectar a brasilidade revolucionária como estrutura de sentimento” (RIDENTI, 2010, p.83).

Para tanto, o sociólogo primeiramente debruça-se sobre o conceito de estrutura de sentimento, que teria uma funcionalidade analítica mais ampla em relação ao seu objeto de estudo. Ele destaca que, na própria obra de Raymond Williams (1979, p.134-135) o termo “*sentimento* é escolhido para ressaltar uma distinção em relação a conceitos mais formais como ‘visão de mundo’ ou ‘ideologia’”. E, tendo em vista que este conceito goza de maior aplicabilidade para se debater “crenças de maneira formal e sistemática” (RIDENTI, 2010, p.86), ele adequa-se de forma bastante justa à interpretação das variadas manifestações intelectuais e artísticas – que não contaram com qualquer formalização ou sistematização²⁵ – que marcam o período destacado por Ridenti.

No entanto, o autor faz uma importante ressalva em relação ao tempo de observação de uma estrutura de sentimento. Para ele, o conceito só pode ser atribuído a determinado conjunto de obras em um momento posterior a sua veiculação, pois a compreensão de uma unidade

²⁵ Ainda que não houvesse um movimento formal, há de se destacar aqui que alguns dos artistas trabalhados nas obras de Ridenti – tais como Ferreira Goulart e Caetano Veloso – participaram de debates sobre o conteúdo de suas obras e de que forma elas seriam importantes para debater questões de seu próprio tempo. Entre esses espaços de debate, destaca-se a publicação “Que caminhos seguir na música popular brasileira?”, feita pela revista *Civilização Brasileira*, em maio de 1966, e que contou com o debate entre vários artistas como Caetano Veloso, Ferreira Goulart, Nara Leão, Nelson Lins de Barros, Gustavo Dahl, José Carlos Capinam e Flávio Macedo Soares. (COELHO & COHN, 2008, p. 18-31).

formal entre as diversas manifestações não pode ser sentida em seu próprio tempo. É preciso que haja, portanto, uma análise global de um acumulado de obras, de diferentes artistas, para que se perceba a conexão entre elas por meio de uma estrutura de sentimento (RIDENTI, 2010, p.86-87).

Interessante notar que este novo posicionamento de Ridenti realoca de forma significativa a importância da obra de Löwy e Sayre para o referencial teórico adotado no livro “Em busca do povo brasileiro”. Isto porque o conceito de *romantismo revolucionário*, usado de forma autônoma e suficiente para as avaliações de Ridenti acerca das manifestações de esquerda da década de 1960, não é compreendido em sua origem em conexão com alguma “visão de mundo” que tenha relação necessária com manifestações ou discursos sistematizados.

Para Löwy e Sayre (2015, p.26), entender o romantismo como uma visão de mundo

representa um grande passo adiante em relação à estreiteza de visão típica das diferentes “disciplinas universitárias”. Permite abranger com o olhar essa vasta paisagem cultural que se chama romantismo e perceber que a variedade tumultuosa de suas cores tem uma fonte luminosa em comum.

O que se percebe, a partir dessas definições, é que existe uma contradição a respeito do que se entende por “visão de mundo” que deixou de ser esclarecida por Ridenti em “Brasilidade Revolucionária”. Aliás, acredita-se que a diferença de concepção nem tenha sido notada pelo autor, vez que não a menciona em nenhum momento de sua produção sobre o tema, a saber: I) na primeira edição de “Em busca do povo brasileiro” (2000); II) na publicação de “Brasilidade Revolucionária” (2010); e III) na reedição de “Em busca do povo brasileiro” (2014).

Outra crítica que se faz ao trabalho de Ridenti – apesar do reconhecimento da importância de sua obra – diz respeito à nomeação que o sociólogo estabelece para a estrutura de sentimento que compila. Isto porque, o próprio Raymond Williams, autor do termo utilizado por Ridenti, jamais nomeou as estruturas de sentimento que analisou. Ao contrário, sempre utilizou-se do termo para realizar uma série de discussões sobre objetos de seu interesse, mas sem jamais defini-lo por meio de um termo específico.

Dito isso, nos parece ser importante agora remontar o caminho percorrido pelo próprio Raymond Williams ao elaborar o termo “estrutura de sentimento”. Sendo assim, acredita-se que seja necessário explorar o modo pelo qual esse termo é operacionalizado em alguns dos escritos do historiador britânico. Além disso, é de suma importância perceber – em um variado conjunto de considerações – como o entendimento que Williams dá à estrutura de sentimento pode ser contraposto ao modo que Marcelo Ridenti faz dessa mesma expressão.

1.3 A estrutura de sentimento: de Williams à Ridenti

1.3.1 O Círculo de Bloomsbury” e “Tragédia Moderna”

Originalmente apresentada por Raymond Williams, a estrutura de sentimento é uma característica marcante no texto “O Círculo de Bloomsbury” – ou “The Bloomsbury Fraction” –, presente no livro “Cultura e Materialismo”, originalmente publicado, em 1980, como *“Problems in Materialism and Culture: Selected Essays”* (Problemas no materialismo e cultura: ensaios selecionados). Nesse texto em específico, Williams se reporta à existência, no início do século XX, de um círculo de amigos ingleses, quase todos artistas e intelectuais, cujas produções tiveram bastante destaque em diferentes áreas do conhecimento. Entre os integrantes, realça-se a presença da escritora Virgínia Woolf, do economista John Maynard Keynes, do matemático Bertrand Russell e do filósofo Ludwig Wittgenstein.

No entanto, antes de adentrar ao mérito da estrutura de sentimento – e tentar entender o que de comum havia entre os integrantes do círculo –, o historiador britânico primeiramente se envolve no desafio acerca da própria definição de grupo. Para tanto, ele se volta para alguns métodos de exame de grupos culturais, entre os quais está a análise estatística, elaborada a partir da existência de instituições organizadas ou de um conjunto de crenças que se apresentam codificadas de alguma forma (WILLIAMS, 2011, p.201).

Contudo, esse tipo de abordagem numérica ou viabilizada por meio de uma institucionalização nem sempre é possível. Segundo Williams, existem grupos que podem ser portadores de “um corpo de práticas em comum ou [de] um etos distinguível, ao invés de princípios ou objetivos declarados em um manifesto”. Esta característica, no entanto, é vista de forma positiva, já que evita que as tentativas de definição de determinado grupo incorram em um processo de “simplificação” e “empobrecimento” dele mesmo (2011, p.201).

No caso de Bloomsbury, ainda que a amizade tenha sido um fator de grande peso para a existência do grupo, não há porque limitá-la a algo fortuito. Pelo contrário, deve-se buscar entender de que modo a partilha de ideias se configura como elemento central dessa amizade, “contribuindo diretamente para a sua formação e distinção enquanto grupo”, podendo-se verificar, ainda, “se havia qualquer elemento na maneira como eles se tornaram amigos que aponta para fatores sociais e culturais mais amplos”. Para Williams, a compreensão sobre grupos, como um todo, não envolvia, portanto, apenas a detecção da inteligência ou erudição

de seus membros, mas passava por um esforço de “relacioná-los, em suas formas específicas, com as condições mais amplas que os conceitos de ‘aristocracia’ e de ‘minoria’ implicam e obscurecem” (2011, p.203 e 204).

No entanto, apesar de enxergar a questão de classe como um reducionismo problemático, o historiador não nega o peso das origens sociais partilhadas pela maioria dos integrantes do Círculo de Bloomsbury. Em relação à “consciência social” como fator presente nesta estrutura de sentimento, Williams chama atenção para o fato de que

o que deve ser definido mais cuidadosamente é a associação específica do que são sentimentos de classe nada alterados – uma noção persistente de uma divisão entre a classe alta e a classe baixa – com sentimentos muito fortes e efetivos de simpatia para com as classes inferiores como vítimas (2011, p. 211).

Sendo assim, esclarece de que maneira esta preocupação se manifesta em uma série de ideias desenvolvidas pelos integrantes do círculo, entre as quais dominam as proposições por “reformas sistemáticas no plano da classe dominante”, bem como “o desprezo pela estupidez” desta mesma classe. Ainda que sejam dois lados da mesma moeda, são características que contornam a definição a respeito do significado social do Círculo de Bloomsbury, que, para Williams, está ligado ao entendimento de que este grupo representava uma “fração real da classe dominante inglesa então existente” que era “simultaneamente contra as ideias e valores dominantes dessa classe e, de bom grado, por todas as formas imediatas, parte dela” (2011, p. 211 e 213).

Para além da formação deste grupo, no entanto, estão as efetivas e diferentes contribuições de cunho artístico, cultural e intelectual de seus integrantes. Nas palavras de Virgínia Woolf – que teve o cuidado de comparar as ideias presentes no seu círculo de amigas aos diferentes efeitos dos climas nas pessoas –, apesar de serem unidos por uma formação acadêmica junto à Universidade de Cambridge, não havia, entre os integrantes do círculo, “uma teoria, sistema ou princípios em comum”. Assim, nem de longe poderiam ser vistos como “missionários, cruzados ou mesmo propagandistas” (WILLIAMS, 2011, p.223).

Para a escritora, ainda que carregassem consigo “valores clássicos do iluminismo burguês” e fossem contra “o convencionalismo, a superstição, a hipocrisia [...] a ignorância, a pobreza, a discriminação sexual e racial, o militarismo e o imperialismo”, eles não se focavam em uma ideia alternativa de sociedade, mas “apelavam ao valor supremo do indivíduo civilizado, cuja pluralização [...] era a única direção social aceitável (WILLIAMS, 2011, p.224).

Por esses motivos é também que Raymond Williams, ao debater a estrutura de sentimento que reúne os integrantes desse pequeno e influente grupo britânico, salienta que não é possível

colocar todos esses trabalhos juntos e extrair disso uma teoria geral. Mas esse é o ponto. As posições diferentes que o Círculo de Bloomsbury reuniu, e que efetivamente disseminaram como o conteúdo da mente de um indivíduo moderno, educado e civilizado, são todas *alternativas* para uma teoria geral[...] A natureza definitiva de Bloomsbury como grupo é a de que ele era, de forma distintiva, um grupo da e para a noção de indivíduos livres. Qualquer posição geral desse pressuposto específico teria causado rupturas no grupo, embora toda uma série de posições especializadas fosse, ao mesmo tempo, necessária para os indivíduos livres se tornarem civilizados (2011, p. 227-229).

Dadas as considerações acerca deste grupo em específico, é preciso recorrer a outros momentos nos quais o historiador inglês traz os contornos acerca do conceito de estrutura de sentimento. Desta forma, recorre-se à obra “Tragédia Moderna”, originalmente publicada em 1966, na qual o autor nega a acepção universalista de um evento trágico. Para Williams (2002, p.71), a tragédia nunca há de ser entendida aprioristicamente, pois “o acontecimento em si não é trágico, mas apenas se torna trágico por meio de reações convencionadas”.

Em busca de sustentação para este argumento, o autor traça um percurso histórico a respeito dos eventos de natureza trágica, objetivando destacar de que forma a percepção sobre eles sofre mudanças ao longo do tempo. Em um esforço de reflexão um pouco mais arriscado do que o empreendido na análise do Círculo de Bloomsbury, Williams destaca de que forma os eventos foram considerados trágicos ou não a depender da cultura ocidental em determinado contexto histórico.

Para tanto, constrói uma distinção entre os eventos considerados “trágicos” e “acidentais”, legando ao primeiro a ideia de uma ruptura com determinada lei ou ordenamento necessário para uma dada sociedade; e ao segundo, uma conotação naturalista, de contingência, que nada interfere nas leis ou ordens sociais vigentes. Como esclarecimento, Williams salienta que em algumas sociedades, por exemplo, o reconhecimento de um evento trágico ligava-se à “história de um homem de posição”. Assim, em organizações mais rígidas, como a medieval, “algumas mortes importavam mais do que outras, e a posição social era a verdadeira linha divisória – a morte de um escravo ou de um servidor não era mais do que incidental e certamente não era trágica” (2002, p.74).

Desta feita, é justamente o desenvolvimento destas sociedades no tempo que faz com que a percepção do trágico assuma novos sentidos. O surgimento da classe burguesa, então, traz à nova ordem social a defesa da igualdade, entre tantos outros direitos, transmutando a percepção acerca da experiência trágica, que agora era também “concedida a todos os homens” e não mais a alguns sujeitos ou classes de prestígio e poder. Todavia, apesar da aparente socialização do evento trágico, Williams realça que não houve uma expansão da qualidade destes eventos. Ao contrário, a natureza da tragédia “foi drasticamente limitada”, uma vez que a vivência dos homens entre si e para com as instituições, com seus valores subjacentes, deixou de ser direta e tornou-se “uma ordem puramente abstrata” (2002, p. 74 e 75)

Com o objetivo de expandir esta visão acerca da mudança de percepção em relação aos eventos trágicos, Williams recorre ainda à análise de narrativas literárias que se remetem ao período moderno e contemporâneo, focando sua atenção na maneira pela qual a morte de heróis é vista como trágica. Para ele, o simples fato de romper com os ordenamentos sociais, faz com que se desconsidere o que “acontece por meio do herói”, concentrando-se no indivíduo, de forma que a interrupção de sua vida passa a ser considerada mais importante que os efeitos de sua morte (WILLIAMS, 2002, p.80).

A partir desta interpretação, o autor afirma que a morte equivalente à tragédia revela o desenho de uma cultura fortemente individualista, para a qual o fim da vida de alguém assume um sentido absoluto e idêntico a todo o tipo de tragédia. Nesse sentido, a equivalência entre o fim da vida e o reconhecimento do trágico convergem para uma ideia de isolamento e solidão, que, no contexto contemporâneo, implica em reconhecer que

o paradoxo de “nós morremos sós” ou o “homem morre só” é [...] importante e notável: a máxima significação que pode ser dada ao plural “nós”, ou ao nome que pressupõe a coletividade “homem”, é a singular solidão. O fato comum a todos, numa linguagem comum, é oferecido como perda de conexão (WILLIAMS, 2002, p. 82 e 83).

Após estas exemplificações, Raymond Williams adentra a reflexão acerca do que seria “estrutura de sentimento”. Para tanto, relaciona a dimensão do sentir a uma ideia de estrutura sob a qual acredita ser possível haver a comunhão de determinados valores e preocupações sem que haja, necessariamente, um reconhecimento formal desta partilha. De acordo com o autor (1979, p.159), seria possível, então, detectar, a cada período histórico, uma determinada estrutura de sentimento que contemplasse certo “padrão de impulsos, restrições e tons”. Entretanto, tal padronização é bastante controversa, vez que relaciona o termo “sentimento” a

um conjunto de valores bem distintos daqueles que normalmente ligam-se à dimensão do sentir. Na medida em que diz que é possível “estruturar sentimentos”, Williams abala de forma contundente a ideia do sentir enquanto algo “intrinsecamente fluido, desordenado, ou uma força randômica, o poder anárquico do romântico e imaginação sentimental” (MATTHEWS, 2001, p. 179).

No intuito de também melhor entender este conceito de Raymond Williams, Sean Matthews – estudioso inglês da literatura e estudos culturais – deixa de lado as produções acadêmicas do historiador britânico para focar-se em seus romances. Assim, debruça-se, primeiramente, sobre o personagem Matthew Prince, de *Border Country* (1960), que é um jovem universitário cujas pesquisas se desenvolvem em torno dos movimentos populacionais dos vales de Welsh durante a Revolução Industrial.

Para tanto, busca um determinado ponto da narrativa na qual o jovem Prince discute acerca de seu trabalho com um velho amigo da família, que lhe provoca dizendo que sua pesquisa passava longe de ser um exercício analítico e objetivo da história, pois figurava como uma tentativa do próprio Prince em entender sua identidade. Para o interlocutor, a obra buscava compreender as experiências e mudanças vividas pelo jovem em sua educação e carreira, motivo pelo qual responde, ao final da discussão – quando Prince diz que o debate não acabava ali – que o debate se estenderia por uma vida inteira (MATTHEWS, 2001, p.180).

Apesar de ficcional, esta questão é retomada por Williams no ano seguinte, em uma publicação acadêmica chamada *The Long Revolution*, na qual realiza um extenso esforço com vistas a entender o processo criativo que envolve a produção das obras de arte, com especial destaque para a literatura. Nesse debate, Williams (1961, p. 48) entende que a obra de arte envolve um processo comunicacional do artista com o seu público, no qual o primeiro

está comprometido em um esforço substancial de fazer uma forma particular de experiência, tão ativa em si mesmo, [que] possa ser comunicada para outros [...] [de forma que] nesse processo de comunicação, o exato grau de relação entre seus significados pessoais e os significados comuns serão de vital importância.

Desta forma, percebe-se que há um paralelo entre o personagem ficcional criado por Williams e ele mesmo, enquanto literato e acadêmico, pois o embate enfrentado por Prince na conversa mencionada carrega consigo diversas questões que o próprio Williams tenta desvendar naquele momento enquanto historiador. Logo, o embate vivido pelo jovem pesquisador de *Border Country* é, em certa medida, similar ao de Raymond Williams quando busca, em parte

considerável de sua produção acadêmica, por reflexões acerca da influência das experiências pessoais e do meio social na produção de uma obra de arte.

Colocado deste modo, verifica-se a relevância e os caminhos que o termo originalmente cunhado por Williams tomou em suas obras. A estrutura de sentimento ocupa potencial analítico em diferentes propostas de investigação. Ela tanto pode dizer sobre a experiência de um grupo de pessoas num mesmo tempo como também pode se referenciar a uma questão que atingiu homens e instituições existentes em distintas épocas. No entanto, cabe aqui salientar que a formulação desse termo se deu por um caminho bem mais complexo do que é apresentado nas obras aqui citadas.

1.3.2 Uma gênese da estrutura de sentimento

A partir da década de 1950, Raymond Williams empreendeu uma série de estudos que pretendiam entender transformações de significado histórico, buscando identificar quais seriam as características estruturais e formais que poderiam estar replicadas em diversas manifestações pertencentes a uma mesma época. Tais mudanças seriam o terreno pelo qual ele desenvolveria, primeiramente, uma ideia de cultura, que se definiria como “a resposta de certos homens, ligados a certos valores, diante da mudança e a consequência dessas mudanças” (MATTHEWS, 2001, p. 180, 181).

Em 1958, então, ele publica “Cultura e sociedade”, obra na qual o resultado dessas pesquisas recebe suas primeiras considerações. Ainda na parte introdutória do livro, Williams aponta para os debates a respeito da Revolução Industrial, verificando que eles passam necessariamente pelo mapeamento de cinco palavras – “indústria, democracia, classe, arte e cultura” – que revelam uma mudança geral nas maneiras características de pensar sobre a vida em comum. Acerca dessas mudanças, ele se surpreende com o desenvolvimento da palavra *cultura* como “registro de um número de reações importantes e permanentes a essas mudanças em nossa vida social, econômica e política”, que pode ser visto “como um tipo especial de mapa por meio do qual a natureza das mudanças pode ser explorada” (WILLIAMS, 2011a, p. 15 e 18).

Por meio desse entendimento, ele percorre os caminhos do reconhecimento de uma *estrutura de sentimento* que se forma a partir da compreensão da natureza daquilo que se transforma na cultura. E esta mudança se opera para além da convenção, lembrando que

“mudanças de convenção só ocorrem quando existem mudanças radicais na estrutura geral do sentimento” (WILLIAMS, 2011a, p.63).

Reconhecidos os caminhos pelos quais se operam as mudanças e a imposição de novas estruturas de sentimento, permanece ainda o questionamento acerca do modo pelo qual seria possível perceber essas transformações em um conjunto de manifestações artísticas. Entretanto, Williams adverte que tal percepção jamais poderia se restringir a uma coleção de obras e ao entendimento de sua dinâmica interna, nem à compreensão das obras artísticas como exato reflexo das mudanças de ordem estrutural.

Em seu modo de pensar a cultura – a partir de sua abrangência, complexidade de ideias e referências –, Williams (2011a, p.19) se convence da importância de examinar o termo em sua “estrutura de significados”, cuja história remete a um “movimento amplo e geral no pensamento e nos sentimentos”. Isto porque, tal postura vai de encontro a

boa parte da história [que], de fato, foi escrita sob o pressuposto de que as bases da sociedade, seus arranjos políticos, econômicos e “sociais” constituem o núcleo central dos fatos, [para] só então a arte e a teoria pode[rem] ser aduzidas, para uma ilustração marginal ou correlação (WILLIAMS, 1961, p. 62).

Somada a esta crítica à primazia de determinadas bases em relação à arte, há ainda o debate empreendido pelo autor a respeito das limitações causadas pela reprodução de determinados valores ou instituições colocadas em oposição ao indivíduo (MATTHEWS, 2011, p.184). Apesar de não refutar a ideia de que o homem seja efetivamente atravessado por experiências socialmente aceitas para definir a si mesmo – em sua relação com a sociedade de seu tempo –, Williams (1961, p.97) aponta a seguinte questão:

O verdadeiro problema surge, de todo modo, quando nós questionamos qual é a fonte da característica individual que pode divergir das características sociais, mais precisamente, quais tipos de relação afetam a característica individual que não se origina das relações sociais? Se a ‘característica social’ é reservada a uma construção particular que pode ou não interpretar as relações concretas com as individualidades, então sua função fica clara, e a possibilidade de variação da resposta individual possui uma óbvia base teórica. Desse modo, cabe ainda questionar se ‘característica social’ seria um termo realmente útil, desde que o mesmo aparente ser somente uma explicação parcial sobre como os relacionamentos (sociedade) criam a psicologia (o indivíduo).

A partir dessas considerações, o autor inicia uma reflexão própria acerca da relação entre indivíduo e sociedade, que lhe parece fundamental tanto para pensar os movimentos artísticos

de uma determinada época, quanto para sustentar a aplicabilidade da *estrutura de sentimento* como um termo capaz de resolver as questões formuladas nesse contexto. Destaca-se, nestas reflexões, a ideia de que um ser autônomo, como outro qualquer, se desenvolve concomitantemente aos processos sociais responsáveis por sua formação, e que a chave para sua autonomia está no auxílio que ele mesmo providencia no processo de modificação dos valores sociais que o influenciam ao longo do tempo (WILLIAMS, 1961, p.100-101).

Com essa afirmação, Williams não quer promover uma visão radical a respeito da capacidade dos indivíduos de reorientarem os rumos estruturantes de determinada sociedade. Ao contrário, quer destacar que a relação do indivíduo com a sociedade não pode ser tida como uma abstração facilmente superada. Sendo assim, o autor entende que seria mais proveitoso, ao invés de considerar a sociedade como um todo singular e uniforme,

olhar para grupos reais e as relações entre os mesmos. Já que essas relações não são apenas de cooperação, mas também de tensão e conflito, os indivíduos que possuem senso próprio de direcionamento em relação aos vários ditames de sua sociedade, podem expressar crescimento variável em termos sociais (1961, p.101).

É justamente esse tipo de proposta que será confirmada, décadas mais tarde, nas considerações feitas a respeito do já citado “Círculo de Bloomsbury”. A partir dele, verifica-se a existência de diversos interesses entre os membros de um mesmo meio, cujas percepções acerca dos temas partilhados também são diversas, confirmando as hipóteses de Williams acerca da suposta oposição entre sociedade e indivíduo e também carimbando o termo *estrutura de sentimento* como um modo de condensar maneiras de pensar uma época.

Cabe ressaltar, nesse momento, que o próprio Williams equiparava a estrutura de sentimento a “experiências sociais *em solução*”, o que pode ser percebido em três momentos da obra do historiador, compilados por Sean Matthews. Primeiramente, em 1954, no texto *Preface to film*, ao tratar do estudo de manifestações artísticas localizadas no passado, Williams (1954, p. 21) afirma que

nós examinamos cada elemento como um precipitado, mas na experiência viva do tempo cada elemento esteve em solução, uma parte inseparável parte de um todo complexo [...] e é na arte, que o efeito da totalidade, **a dominante estrutura de sentimento**, está expressa e incorporada (*grifo nosso*).

O que se tem, mais uma vez, é a preocupação estampada de Williams pelo debate dos movimentos artísticos em sua relação com outros aspectos que providenciariam uma ideia mais

ampla e complexa sobre “contexto histórico”, “época” ou “sociedade”. Tal perspectiva, que não compreende a manifestação artística enquanto produto derivado de outras instâncias contemporâneas às obras produzidas, também pode ser percebida em *The Long Revolution*, no qual Williams tece considerações sobre obras de arte baseado nas expressões “precipitado” e “solução”, provenientes da química.

Segundo o *Oxford Dictionary of Chemical Engineering*, precipitado ou precipitação seria o “resultado de uma reação química ou uma mudança física” que estabelece a “formação de uma suspensão de materiais sólidos” e que, geralmente, aparece “em uma solução pela adição de um componente que causa uma reação na solução pela adição de um componente, causando uma reação na solução” (SCHASCHKE, 2014, p. 293).

Apesar da explicação técnica do termo, sua tradução para os estudos da obra de arte passa pela representação desta como resíduo sólido que não pode ser visto em separado caso a pretensão seja entender o todo do qual faz parte. Assim, pelas considerações de Williams, tem-se que a arte – incluindo qualquer uma de suas linguagens – representa um determinado material sólido que, ao entrar em contato com outros materiais, estabelece uma visível de transformação em todas as partes envolvidas no processo.

O “precipitado”, enquanto fenômeno químico, só existe porque provocou e sofreu alguma espécie de mudança nos outros elementos químicos com os quais manteve contato. Em paralelo, a natureza de uma manifestação artística só pode ser considerada como forma de se pensar sobre uma época, porque absorve e provoca mudanças em todas as possíveis instâncias de seu tempo com as quais se relaciona. E, a despeito da difícil comparação entre um bécquer e o passado, o que se tem é uma metáfora pela qual Williams reafirma as características da *estrutura de sentimento* presentes nas obras literárias.

O termo “em solução”, por sua vez, também se encaixa na perspectiva relacional que Williams toma na defesa das obras artísticas produzidas em determinado tempo. Para o historiador, seu emprego estabelece um novo esforço na negação de uma relação unilateral ou de causa/efeito presente entre as obras de arte e a sociedade, visto que, em sua acepção original, “solução” consiste em “uma mistura homogênea de um soluto dissolvido em um líquido” (SCHASCHKE, 2014, p. 350).

Todavia, embora não haja uma equiparação exata do termo técnico aos estudos de Williams, verifica-se que a ideia de mistura, contato e transformação, retirada da química, quando trazida para os estudos da obra de arte, constitui novo sentido acerca da importância do objeto artístico. O acréscimo da preposição “em” sugere, nesse contexto, que a relação de

elementos distintos, que perfaz o entendimento sobre a *estrutura de sentimento*, não se limita a determinado espaço, pois se dá de forma aberta, inacabada. Desta maneira, a relação entre arte e sociedade ou entre esta e seus valores está sempre “em solução”, não obstante as diferenças que se desenvolvem ao longo do tempo.

Tal entendimento é trazido também em uma fase mais madura das obras de Williams, na qual ele confirma de forma evidente os meandros explorados até então. Para o historiador (1979, p.136), as

estruturas de sentimento podem ser definidas como experiências sociais *em solução*, distintas de outras formações semânticas sociais que foram *precipitadas* e existem de forma mais evidente e imediata. Nem toda arte, porém, se relaciona com uma estrutura contemporânea de sentimentos. As formações efetivas da maior parte da arte presente 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 (grifo nosso).

A partir desta perspectiva – que é bastante cara a esta pesquisa, dada sua correlação à produção musical brasileira da década de 1970, na qual se insere a obra de Zé Rodrix –, Williams introduz a questão geracional na compreensão das *estruturas de sentimento* ao salientar que a obra de arte, apesar de se relacionar com as ideias que lhe são contemporâneas, possui uma ligação muito mais forte com ideais pretéritos. Por esse motivo, afirma que, a despeito da capacidade de uma geração influenciar seus sucessores em relação ao caráter social ou mesmo ao padrão cultural, a geração seguinte terá sua própria estrutura de sentimento (WILLIAMS, 1961, p.65)

Ainda de acordo com o autor, a geração futura percorrerá caminhos próprios para responder aos valores herdados, “assumindo muitas continuidades, que podem ser traçadas, e reproduzindo muitas formas de organização [...] e ainda, sentindo toda sua vida diferente em certos aspectos, moldando sua resposta criativa dentro de uma nova estrutura de sentimento” (WILLIAMS, 1961, p.65). No que tange às mudanças geracionais de *estruturas de sentimento*, Williams (2013, p.157) acrescenta a existência de certos períodos que revelam uma geração de artistas (no caso, de escritores),

que não estão na mesma época apenas fisicamente, mas que são plenamente contemporâneos uns aos outros, no sentido de partilharem manifestamente certas percepções, preocupações e estilos em sua obra. Há, então, outros períodos em que uma gama de escritores com a mesma idade não parece

compor, de forma alguma, uma geração nesses mesmos termos: são pessoas diferentes realizando tipos diversos de obras. Outra complicação pode ocorrer se contemporâneos biológicos compuserem ou publicarem seu trabalho a uma grande distância temporal uns dos outros, embora com conexões íntimas [...]. Dessa forma, o problema das gerações é certamente bastante complexo. Talvez precisemos de outro termo, distinto de uma categoria biológica. Eu mesmo estou particularmente consciente disso, uma vez que não tenho, desde 1945, escrito em sintonia com a minha própria geração, e penso que essas assimetrias sempre acontecem.

Percebe-se, a partir desta fala de Williams, que a *estrutura de sentimento*, embora seja uma chave de interpretação bastante interessante para se pensar determinado tempo, deve ser tratada com bastante atenção, dadas suas peculiaridades. Em relação à obra de Zé Rodrix, por exemplo, verifica-se sua integração ao contexto artístico de uma geração que se notabiliza por uma extensa e variada produção intelectual e artística. Essa diversidade, no entanto, pode ser trabalhada sob duas óticas: pela lógica interna de um movimento que guia o olhar sobre a produção artística de um único artista, ou pela observância dos vários movimentos artísticos que disputam espaço de forma simultânea.

Neste ponto, retoma-se os juízos de Roberto Schwarz – autor bastante utilizado nas considerações iniciais deste capítulo – em relação ao cenário artístico da década de 1960, tendo como base a ideia de “país inteligente”, que pode congrega significados diversos. E um deles diz respeito à inteligência que se sobressai a partir da produção de debates sociais e políticos que se expressam através da arte. Obviamente que a inteligência, nesse sentido, não se coaduna especificamente com determinado posicionamento adotado pelos artistas. Ao contrário, refere-se à presença de projetos estéticos e ideológicos tão variados – que da década de 1950 até o fim da década de 1960 poderiam musicalmente se expressar pela existência simultânea da Bossa Nova, da Jovem Guarda, da Canção de Protesto e da Tropicália –, que abrem espaço para uma intensa produção artística e intelectual, cujos frutos serão colhidos nas próximas gerações.

E é sobretudo a respeito das dificuldades de se condensar e compreender determinada geração que se desdobram algumas das preocupações de Marcelo Ridenti ainda na parte introdutória de “Em busca do povo brasileiro”. Para ele, o esforço de síntese de um longo período de tempo flerta com dificuldades de análise que tangenciam os recortes mais pontuais sobre determinada época e os movimentos artísticos nela presentes. Segundo Ridenti (2014, p.5)

Essa proposta abrangente envolve a caracterização de uma época e de seus problemas, que incluem vasta produção artística, em diversas áreas. Assim sendo, torna-se difícil conduzir a análise por uma ou outra obra específica, na

sua articulação interna. Os críticos sociais de arte costumam antipatizar com empreitadas sociológicas como a deste livro, na qual o que importa é muito mais a compreensão do movimento contraditório da sociedade do que a forma pela qual esta aparece numa obra de arte. Talvez eles tenham razão: a tendência acaba sendo a de diluir a especificidade de cada obra de arte em conjuntos maiores [...] Espero que a contribuição deste estudo dos meios artísticos de esquerda compense o pecado de minimizar a particularidade e o valor artístico de cada obra.

1.3.3 A incorporação da estrutura de sentimento na obra de Marcelo Ridenti

Verificadas às proposições de Raymond Williams acerca da elaboração e construção de uma *estrutura de sentimento* – enquanto modo de análise das possíveis relações existentes entre determinada época e as manifestações artísticas que nela se desenvolvem –, faz-se mister investigar de que forma este conceito foi incorporado nas considerações de Marcelo Ridenti quando trata de “romantismo revolucionário”.

Para tanto, parte-se de duas premissas de Williams, retiradas de suas obras: a primeira refere-se ao cuidado que se deve tomar em relação à questão geracional para não estabelecer uma simples referência temporal no tratamento daquilo que as obras de arte pretendem dizer; e a segunda trata da existência, em determinado período de tempo, de uma gama de artistas contemporâneos que produzem arte a partir de perspectivas completamente distintas entre si. Tais proposições, no entanto, quando trazidas por Ridenti para o corpo de seus estudos sociológicos, parecem sofrer um desvio na interpretação do conceito de “romantismo revolucionário – pinçado da obra de Löwy e Sayre –, que, transformado em estrutura de sentimento, passa a ser chamado de “brasilidade revolucionária”.

Por esse motivo, questiona-se de que modo esta terminologia seria adequada para abarcar a classe artística brasileira das décadas de 1960 e 1970, de alguma forma vinculada às esquerdas. O primeiro problema, então, reside no fato de que a década de 1970 – orientada aqui pelo marco histórico estabelecido pelo conturbado ano de 1968 – trouxe consigo embates outros que poderiam justificar uma determinada variação no sentimento manifestado por artistas e intelectuais daquele tempo. E uma segunda problemática debruça-se sobre a própria nomenclatura dada por Ridenti à estrutura de sentimento encontrada, pois nos vários estudos empreendidos por Williams, o autor britânico jamais vinculou a estrutura de sentimento presente no Círculo de Bloomsbury e/ou na experiência trágica, a um determinado nome que pudesse definir sua natureza.

Tal decisão, aparentemente pequena em importância, na verdade contrasta diretamente com os ensinamentos de Williams. Para ele, a recusa da nomeação de determinada estrutura de sentimento passa diretamente pelas transformações da própria língua de um povo, pois, ao pensar a língua como herança geracional, Williams (1979, p. 133) destaca que “nenhuma geração fala exatamente a mesma língua de seus antecessores”. Para além de acréscimos e subtrações, as mudanças de uma língua, de uma geração para a outra, não se define por aquilo que deixa de ser empregado ou passa a existir, mas pelo desenvolvimento daquilo que se convencionou como “estilo”.

Nesse sentido, as mudanças empreendidas em uma língua, por mais ampla que sejam, não são suficientes para transformá-la em outra, “não obstante se podem fazer escolhas nela, bem como se podem escolher efeitos”. De modo semelhante, Williams leva esta compreensão também para outras formas de manifestação, presentes “nas maneiras, roupas, construções e outras formas semelhantes de vida social”, de modo a destacar que a estrutura de sentimento contida nelas revela-se como “uma questão aberta”, na qual a distinção “de outras qualidades particulares [é] que dá o senso de uma geração ou de um período” (1979, p.133).

Desta maneira, fica evidente que, para o autor, a estrutura de sentimento é, na verdade, uma qualidade que se relaciona a “outras marcas históricas especificadoras de instituições, formações e crenças mutáveis e, além destas, as também mutáveis relações sociais e econômicas entre e dentro das classes” (WILLIAMS, 1979, p.133). E, que por se tratar de um predicado de uma geração, não recebe um nome que a define. Aliás, estabelece-se, para esta pesquisa, como um *constructo* pelo qual Williams desenvolve parte significativa de suas pesquisas, sendo este vocábulo aqui empregado a partir da definição do historiador José Assunção de Barros (2005, p. 112), para quem o constructo se estabelece como termo que “não permite uma apreensão ou mensuração direta de suas propriedades ou aspectos essenciais, e muitas vezes tem de ser construído utilizando-se de outros conceitos, de menor nível de abstração, como materiais de base”.

A partir desta compreensão, acredita-se que o que Ridenti fez, ao nomear dada estrutura de sentimento, foi estabelecer o emprego não de um construto, mas de um *conceito*, cujo peso para os estudos é bem distinto. Para Barros, ele atua como “instrumento de alta precisão” sobre o qual existe uma relação inversa entre sua “extensão” e sua “compreensão”. Ou seja, quanto menor a extensão dos fenômenos por ele abarcados, maior a especificidade conseguida em sua compreensão (BARROS, 2005, p. 115). Assim, aplicando-se esta lógica ao “romantismo revolucionário” de Ridenti, tomado adiante como “brasilidade revolucionária”, verifica-se que

ele tenta, de fato, transformar um conceito específico retirado da obra de Löwy e Sayre em um construto amplo e indefinido, de acordo com as ideias de Williams.

Lembra-se, nesse ponto, que o romantismo revolucionário, em sua gênese, foi empregado para se referir a um grupo específico de manifestações intelectuais e artísticas que se posicionaram de forma contrária ao processo de modernização imposto pela sociedade industrial. E que, ao combinar o retorno ao passado com a criação de uma utopia para o futuro, excluiu uma série de outras manifestações românticas não comprometidas com algum tipo de transformação. Logo, torna-se difícil coadunar com o deslocamento semântico praticado por Ridenti ao pensar o romantismo revolucionário como uma *estrutura de sentimento* – à revelia do uso promovido pelo criador da expressão – vez que ela se liga às amplas possibilidades de se pensar a diversidade de manifestações artísticas e intelectuais de uma época.

1.4 Contracultura, romantismo e a obra de Zé Rodrix

1.4.1 A contracultura no Brasil, a contracultura no mundo

Tendo em vista os conceitos explorados até então, bem como os debates em torno das definições de estrutura de sentimento e romantismo revolucionário, parte-se para a análise da obra de Zé Rodrix, buscando compatibilizá-la com o arcabouço teórico já desenvolvido e também com os debates acerca da contracultura, tão caros ao período no qual se insere a obra deste artista. Todavia, apesar de sua importância para o cenário artístico de sua época, cumpre destacar que poucos são os trabalhos acadêmicos que estudam o legado de Zé Rodrix. A obra de maior fôlego é a dissertação “O Rock Rural de Sá, Rodrix e Guarabyra: romantismo contracultural dos anos 1970”, de Victor Henrique de Resende (2013), na qual o autor toma como referência de análise o conceito de romantismo empregado por Marcelo Ridenti em “Em busca do povo brasileiro”.

Tendo por base uma fase específica da carreira de Zé Rodrix, contemplada pelos discos “Passado, Presente & Futuro” (1972) e “Terra” (1973), ambos gravados em parceria com os músicos Sá e Guarabyra, Resende se apropria das ideias de Ridenti em conjunção com o conceito de contracultura, dada a importância desse movimento no contexto de elaboração e desenvolvimento das canções do trio Sá, Rodrix e Guarabyra. Desta forma, coloca romantismo e contracultura como lados de uma mesma moeda utilizada para entender o chamado rock rural.

A princípio, Resende refere-se à contracultura como forma de enfrentamento da ditadura militar, na medida em que o pós-1968 abre espaço para novos debates e interpretações acerca do cenário artístico e cultural brasileiro do período. Nesse sentido, ela surge com uma das várias possibilidades de reação ao processo de recrudescimento do regime militar, e, por apresentar determinadas características fundamentais, estaria em constante diálogo com a ideia de romantismo. Segundo o autor (2013, p. 31),

para certos setores da sociedade dos anos 1970, especialmente alguns intelectuais e a juventude do período, a ideia era de que cada um pudesse ficar na sua, simplesmente dando as costas, ou não estando nem aí para o “sistema”, expresso também na música, e, especificamente, com o gênero rock. A contracultura e o rock, que também chegam ao Brasil, são apropriados por parte da juventude do período, e pelos músicos aqui em discussão.

Ademais, segundo a interpretação formulada por Antônio Risério (2005, p. 25 e 26), cabe complementar que o surgimento da contracultura em terras brasileiras é decorrente de um fenômeno de mundialização da cultura que se desenvolvia naquele contexto. Em âmbito internacional, algumas questões – como a Guerra do Vietnã, o feminismo, os conflitos de natureza étnico-racial, os parâmetros comportamentais e o uso recreativo das drogas – se colocavam no cerne do debate entre os jovens e seus anseios tinham relação direta com a produção cultural do período. Como que em tradução desses questionamentos,

a juventude brasileira, sobretudo das classes médias, procurou alternativas e espaços de convívio dentro da modernização capitalista conservadora. Deram ênfase à subjetividade, ao retorno à natureza, à vida em comunidade, abrindo até mesmo a possibilidade de diálogos extraterrenos! Encontrava-se em evidência o respeito às diferenças culturais, à liberdade sexual, numa crítica ao consumismo e ao intelectualismo vigente, além da ideia de abandono das cidades e o retorno ao campo, trocar o asfalto quente pela estrada de chão, rumo ao mato, ao meio natural (RESENDE, 2013, p.33).

Deste modo, verifica-se que o movimento contracultural brasileiro tem estreita ligação com a classe média e universitária, cujo movimento dialógico buscava compatibilizar a ideia de individualidade com a de comunidade, visto que, no entendimento de Ken Goffman e Dan Joy (apud RESENDE, 2013, p.35), esta individualidade poderia ser definida como uma individualidade compartilhada. A partir desta peculiaridade, os autores definiriam a contracultura por meio da valorização do indivíduo em detrimento de alguns padrões de comportamento definidos à sua época.

Ainda de acordo com Goffman e Joy, Resende (2013, p. 36) afirma que a contracultura seria um movimento no qual “a única constante na sociedade é a mudança (seja individual e/ou social)”. E, neste ponto, cumpre salientar que a definição dada pelos autores não se restringe às manifestações de uma cultura jovem específica das décadas de 1960 e 1970, mas se relaciona a um fenômeno de natureza atemporal, pois

floresce sempre e onde quer que alguns membros de uma sociedade escolham estilos de vida, expressões artísticas e formas de pensamento e comportamento que sinceramente incorporam o antigo axioma segundo o qual a única verdadeira constante é a própria mudança[...] é um fenômeno perene, provavelmente tão velho quanto a civilização e possivelmente tão velho quanto a própria cultura (GOFFMAN E JOY, 2007, p. 4)

Assim, ao se remeterem à existência de uma contracultura em civilizações e períodos históricos outros que muito se distanciam da geração nascida após a Segunda Guerra Mundial, existe uma séria preocupação acerca da relativização de um determinado conceito/movimento histórico. Isto porque, a partir do momento que a contracultura passa a ser uma chave interpretativa universal para diferentes experiências históricas ao longo do tempo, ela se torna bastante elástica e compromete o diálogo com propostas artísticas exclusivas, como é o caso da produção cultural de Sá, Rodrix e Guarabyra, estudada por Resende.

Nesse sentido, torna-se complicado entender a predileção de Resende por essa via interpretativa ao invés da aproximação, por exemplo, das reflexões clássicas de Theodore Roszak em “A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil”, de 1969, na qual há uma aproximação contemporânea ao tema em voga. Na obra mencionada, debate-se a contracultura a partir de uma ótica de crise, que a coloca como um movimento de contestação que só pode ser compreendido a partir da conjuntura específica daqueles anos.

Segundo Roszak (1972, p.16-18), o contexto sócio-político do período foi o grande responsável pela mobilização de setores expressivos da juventude norte-americana e europeia, pois, em meio à prosperidade do pós-Segunda Guerra, havia, na verdade, uma insatisfação instalada nos dois polos do debate político fundamental da época. Logo, a juventude não se reconhecia em nenhum projeto de desenvolvimento social e econômico proposto: não se sentia contemplada nem pelo capitalismo e nem pelo socialismo.

No entanto, há um tópico específico em torno deste contexto político que se coloca como problema fundamental para o surgimento da contracultura, que é o estabelecimento de uma *sociedade tecnocrática*, alinhada não apenas aos traços fundamentais do capitalismo, mas também, de certa maneira, ao bloco de países alinhados ao socialismo. Assim, Roszak salienta

que a tecnocracia “não é produto exclusivo das maquinações daquele demônio, o capitalismo”, mas antes o resultado de “um industrialismo maduro e em aceleração” (1972, p.31).

Isto posto, verifica-se que a tecnocracia pode ser compreendida como um produto direto do “progresso tecnológico e do *ethos* científico”, que é capaz de escapar “a todas as categorias políticas tradicionais, ao mesmo tempo que se faz “ideologicamente invisível”. Desta forma, configura-se, em sua invisibilidade, como um problema que deixa de ser percebido pelos setores em oposição na sociedade, que a incorporam em seus projetos de desenvolvimento e organizações sócio-políticas, visto tratar-se de “um fenômeno transpolítico que obedece às diretrizes da eficiência industrial, da racionalidade e de necessidade. Em todas essas controvérsias, a tecnocracia assume uma posição semelhante à do árbitro inteiramente neutro numa disputa atlética” (ROSZAK, 1972, p.21).

Todavia, quando trazida para o contexto de contracultura brasileiro, deve-se reconhecer a existência de outros caminhos no desenvolvimento de uma sociedade tecnocrática tupiniquim. Isto porque, apesar de a tecnocracia ser um fenômeno transnacional, é preciso cuidar das peculiaridades que envolvem seu desenvolvimento no contexto brasileiro, já que percorre vias diversas daquelas empreendidas na Europa e nos Estados Unidos, e suscita, desta forma, respostas diferentes também ainda dentro de um movimento contracultural.

Na esteira desta especificidade, estão os estudos do historiador norte-americano Christopher Dunn em “Contracultura – Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil”. Tal qual compreende-se nesta pesquisa, Dunn acredita que Goffman e Joy oferecem uma definição conceitual problemática acerca dos fenômenos contraculturais. Para ele, o fato de reunirem fenômenos históricos de naturezas tão variadas, ainda que crie certo convencimento, estabelece, no entanto, “comparações e conexões difíceis de sustentar” (DUNN, 2016, p.5)

Em seus trabalhos sobre os limites de aplicação do termo, Dunn relembra, por exemplo, a postura radical de Umberto Eco ao negar a possibilidade de se falar em “contraculturas”, mas tão somente em outros modelos culturais. Para o crítico e novelista italiano seria possível, no máximo, tratar a contracultura enquanto “modalidade de crítica” ou “definição crítica da cultura dominante”. Por esse motivo, Dunn salienta que, no desenvolvimento particular de uma contracultura brasileira, é necessário destacar elementos basilares, tais quais “o senso de profunda desilusão com o fracasso dos projetos emancipatórios de ‘libertação nacional’, o surgimento de um regime militar de direita e a derrota esmagadora de sua oposição” (2016, p. 1e 5).

Em termos gerais, o autor situa a contracultura como um movimento de dissidência que se desenvolve durante as décadas de 1960 e 1970, primeiramente nos Estados Unidos e Europa, e, mais tarde, nos países da América Latina, atendidas as especificidades dos interesses envolvidos em cada local. Sucintamente, ele aponta que as contraculturas europeia e norte-americana partem de uma cisão com os partidos de esquerda tradicionalmente estabelecidos no poder e, ao seu modo, passam a defender causas que primam por “democracia, justiça racial, anti-imperialismo e políticas culturais dissidentes” (DUNN, 2016, p.5-6).

A partir desta compreensão, que em alguns pontos é tangenciada pelo caso brasileiro, fica evidente que a diferença de pressupostos no desenvolvimento de contraculturas distintas pesa de modo significativo no desenrolar de cada experiência. No caso da contracultura dos Estados Unidos e Europa, é preciso ter consciência que as críticas empreendidas se deram num contexto em que a democracia se apresentava como elemento fundamental na organização daqueles países.

No Brasil, por sua vez, apesar de também ter havido discordância com as alas mais tradicionais das esquerdas e valorização de questões de ordem identitária e comportamental, o contexto era de institucionalização de mecanismos de repressão e ruptura democrática, o que exige outra lógica no entendimento acerca dos debates e das motivações que se entremeiam na realização de uma contracultura própria.

Portanto, salienta-se a relevância de se pensar as nuances da contracultura brasileira a partir da produção dos vários artistas envolvidos nessa conjuntura. E, nesse sentido, reconhece-se a importância de pesquisas como a de Resende (2013), entre tantos outros estudiosos, que, independente das críticas tecidas, debruçam-se sobre as particularidades das obras de vários artistas do período, seja no campo da literatura, das artes plásticas ou da canção popular.

1.4.2 Romantismo, contracultura e o surgimento do rock rural

No já mencionado trabalho de Resende, a novidade de sua pesquisa envolve o emprego de um conceito híbrido alçado pelo autor: o de “romantismo contracultural”, que se funda sobre as bases de estudo sobre a contracultura, de um lado, e o romantismo, de outro. Colocado como “hipótese fundamental” que orienta toda a discussão sobre a música produzida pelo trio Sá, Rodrix e Guarabyra, tal expressão traz consigo as contribuições retiradas das análises acerca da contracultura enquanto período marcante para o cenário artístico e social brasileiro e também dos conceitos de romantismo trazidos por Löwy e Sayre e por Marcelo Ridenti, de quem retira

a constatação de que o romantismo brasileiro das décadas de 1960 e 1970 trata da “ideia de um Brasil autêntico, de uma volta ao passado para encontrar o verdadeiro brasileiro”. (RESENDE, 2013, p.30 e 93).

A partir da fusão desses conceitos, Resende analisa os dois únicos discos gravados pelo trio Sá, Rodrix e Guarabyra, visando entender de que forma a música produzida por eles aproxima-se tanto de um ideal romântico quanto da contracultura. No que diz respeito a este movimento, o ponto de tangência encontrado pelo historiador é a produção musical ligada ao rock, que certamente foi um dos gêneros musicais²⁶ de maior relevância para o desenvolvimento da “trilha sonora” contracultural. Pelo tipo específico de aproximação trazida pelo trio, eles ficaram conhecidos à época como um dos mais importantes representantes do chamado *rock rural*.

Nesse ponto, salienta-se que, a despeito de Resende não ter empreendido um debate sobre a questão do rock rural, cabe destacar de que forma a invenção brasileira desse subgênero do rock aponta para um conjunto de elementos históricos de relevância. Em primeiro lugar, percebe-se que a própria elaboração do termo perpassa uma espécie de análise que associa o “rock” a uma vertente “rural”, cujas marcas remetem à questão romântica – como bem aponta Resende. E, depois, na observação do próprio termo “rural”, verifica-se uma contraposição ao acentuado desenvolvimento econômico experimentado pelo país à época, uma vez que a descrição de paisagens bucólicas vinha de encontro com os ditames que orientavam a chamada “modernização autoritária”, marca da fase inicial da ditadura militar brasileira²⁷.

Para além dessa evidente oposição, o “rural” também atua como marca distintiva capaz de singularizar o som de Sá, Rodrix e Guarabyra em relação aos demais artistas do período,

²⁶ É importante destacar que não é possível atestar o monopólio do rock enquanto gênero musical em diálogo com as questões trazidas pelos movimentos de contracultura. Como bem aponta James E. Perone em “Music of Counterculture Era” (2004, p. 1,7 e 8) a música relaciona-se à contracultura (norte-americana) muito mais pelo conjunto de temas debatidos que pelo gênero musical em destaque. Logo, vários foram os gêneros musicais que entraram em contato com as pautas da contracultura. Por outro lado, cabe especificar que a influência do rock feito entre as décadas de 1960 e 1970 possui diferenças estéticas fundamentais com o rock’n’roll originalmente produzido na década de 1950. Como bem destaca Michael Hicks (1999, p. vii), essa diferença se revela não só pelo abandono da função exclusivamente dançante do primeiro gênero, mas também pela sonoridade diversa que abriga as bandas que surgem nas décadas subsequentes, como Beach Boys, Led Zeppelin, Otis Redding e Simon & Garfunkel.

²⁷ Ao pensar esse processo de modernização, vale a pena destacar que ela não se restringe às grandes cidades ou que essa modernização exclui o campo. Basta lembrar que, para além da transformação do Brasil em um país de população majoritariamente urbana, as relações sociais no campo também sofrem mudanças significativas durante esse período. Tanto o campo, quanto as cidades, passam por um processo de modernização. Sendo assim, ao pensarmos no estabelecimento das propostas temáticas do rock rural, nos referimos necessariamente a uma percepção romântica do próprio meio rural, que vai assumindo outros modos de organização social e econômica na segunda metade do século XX. Num certo limite, a modernização do campo chega a atingir outros gêneros musicais que também falam do campo, como a música sertaneja ou o sertanejo universitário.

consagrados ou não. Essa particularidade era essencial ao período, visto que os artistas tinham que lidar não apenas com as dificuldades trazidas pelos instrumentos coercitivos institucionalizados, mas também pelo expressivo aumento no consumo de produções internacionais (VICENTE, 2014, p.53).

No entanto, no que diz respeito aos debates sobre os destinos da arte e da canção popular realizados entre as décadas de 1960 e 1970, verifica-se que o rock rural se comporta de forma dúplice. Ao mesmo tempo que retoma uma prática romântica, já presente na canção de protesto, colocando o homem do campo como símbolo da “busca pelo povo” e do engajamento político, traz consigo uma expressão de “desbunde”²⁸, por meio da qual a opção pelo campo denota uma busca por outro estilo de vida que reforça o comportamento individual como forma de recusa aos valores defendidos pelo regime militar.

A par de todas essas características e de suas peculiaridades, é preciso situar o rock rural, e a consequente música do trio em destaque, a partir de um viés histórico que leva em consideração o endurecimento da política ditatorial pós-1968. De acordo com Rita Morelli, este ano pode ser entendido como “uma espécie de referencial simbólico de tudo de bom que a década de 1960 trouxera para a música brasileira”, mesmo porque os anos seguintes serão marcados, na esfera artística musical, pelo encerramento dos festivais de música produzidos pelas emissoras de TV, bem como pelo exílio de vários artistas consagrados nestes mesmos espaços (2009, p.71). E, nesse contexto, em que sobram apenas as memórias sobre os dias de glória dos festivais, pouco espaço se abre para a inserção de novos artistas e propostas musicais. Segundo a autora,

por conseguirem destacar-se individualmente em festivais organizados sob tanta censura, parece-me que esses artistas foram vistos *a priori* como representantes de um momento menor ou mais pobre da música popular brasileira, antes mesmo que um distanciamento histórico em relação a suas obras pudesse confirmar ou desmentir tal veredicto [...] parece-me que somente um preconceito dessa natureza pode ter levado a que se tenha continuado a considerar mais tarde a década de 1970 uma espécie de idade média da MPB, que se teria seguido a uma determinada invasão de bárbaros fardados que fora suficiente para impedir a continuidade da chamada “linha evolutiva” (2009, p. 75).

Morelli ainda salienta que, para além do fechamento de canais de divulgação ao público, houve uma significativa expansão do mercado fonográfico (com intensa profissionalização

²⁸ Segundo Christopher Dunn (2016, p. 30), o “desbunde” é um tipo de neologismo criado no meio urbano para definir um amplo conjunto de práticas contraculturais que vão desde a psicodelia até o afastamento do seio familiar e social para se estabelecer uma vida menos voltada ao trabalho e o consumo, e mais ligada ao lazer e a criatividade.

neste período), que fez com que os críticos se relacionassem de forma bastante distinta com as novas produções da década de 1970, entendendo-as a partir da “condição de produto da indústria fonográfica ou de produto ‘comercial’”. Todavia, é preciso destacar que tal problematização acabou “não acontecendo” em relação aos artistas mais antigos da MPB (2009, p. 215).

Em meio a esta conjuntura, percebe-se que a utilização de um termo como *rock rural* serve para distinguir uma nova proposta musical, elaborada desta forma para responder às dificuldades de inserção no mercado fonográfico brasileiro setentista. Logo, ao indicar a existência de um novo subgênero, que bebe em fontes conhecidas, mas que se difere das demais bandas de rock, existe a intenção em estabelecer uma nomenclatura única que também não se enquadre nas definições de outros gêneros musicais, como a “MPB”.

Além do mais, destaca-se que o uso deste termo deriva de uma confluência discursiva e musical, pois a nomenclatura *rock rural* só passa a existir após a gravação da canção “Casa no campo”, de Zé Rodrix e Tavito, em 1971, mais conhecida pela voz de Elis Regina (1972). Antes disso, o termo jamais havia sido usado para designar um subgênero de rock, mas a sugestão da música por “compor muitos rocks rurais” trazia consigo o flerte entre as duas proposições, ofertando ao público de imediato um novo tipo de rock a ser disputado no mercado fonográfico brasileiro.

Observa-se, nesse caso, que o processo de naturalização da expressão definidora do som da banda foi determinado pelos próprios músicos envolvidos, ao invés de ser organizado de forma proposital pela indústria fonográfica como estratégia “utiliza[da] para direcionar certos produtos para o consumidor potencial” (JANOTTI JR, 2003, p.32). No caso de Sá, Rodrix e Guarabyra, o *rock rural* não apenas se portava como uma nomenclatura destinada ao som produzido pelo trio, mas se compatibilizava esteticamente com ele. Segundo o próprio Sá afirmava, a intenção deles era “unir os novos sons que chegavam de fora como o country e o folk rock de Crosby, Stills, Nash & Young; James Taylor; Carole King; Eagles; Beatles” com “a música regional brasileira, desde o baião de Luiz Gonzaga ao caipira interiorano de raiz, passando por Jackson do Pandeiro e que tinham sido relegadas a segundo plano com o advento da bossa nova, da qual também éramos filhotes ilegítimos” (apud RESENDE, 2013, p.52).

Tal fala, apesar de ter sido pronunciada em tempo posterior ao surgimento e desenvolvimento da banda, traz um foco específico: localizar o rock rural em um espaço diferente daquele tido como próprio do tropicalismo. Isto porque, a junção de música moderna

e estrangeira com as vertentes consideradas regionais e tradicionais também embasam de forma significativa o movimento tropicalista²⁹.

Não raro, a definição de um gênero musical passa pela ação de mediadores que não necessariamente se relacionam diretamente com os artistas envolvidos. Em geral, tem-se a movimentação de agentes externos, como críticos musicais e gravadoras que – por meio de analogias e comparações – são responsáveis por alocar determinados artistas em algum gênero musical, valorando a produção deles em aspectos condizentes com significados sociais implicados no direcionamento de consumo.

Como já observado, o rock rural de Sá, Rodrix e Guarabyra foi definido pelos próprios artistas, vindo a ser incorporado pelos meios de comunicação e pelo público consumidor. Mesmo que não haja registros anteriores sobre a existência de outros artistas identificados com o mesmo subgênero, a autonomia mostrada pelo trio já demonstra a força da ação definidora da própria obra que se utiliza deste distintivo para se colocar no mercado fonográfico³⁰.

E é interessante notar que, de forma proposital ou não, este posicionamento – que não é apenas mercadológico, pois se identifica de fato com o ideário dos integrantes da banda – se alinha a uma questão bastante cara a diversos outros movimentos contraculturais que se desenvolveram dentro e fora do Brasil, que é o resgate do campo enquanto espaço oposto às cidades, onde impera o capitalismo com toda sua força. Lembra-se, nesse contexto, do *Back to the Land* norte-americano como movimento que defendia o processo de constituição e construção de comunidades rurais sobre outros patamares, alheios e/ou avessos ao capitalismo.

Sob o mesmo viés, o rock rural se posiciona a partir do deslocamento do olhar das metrópoles para se focar no ambiente campestre, retomando uma proposta de existência no mundo que foge às configurações em voga e que se alinha às perspectivas antissistema dos movimentos de contracultura. Todavia, ressalta-se que esses movimentos não se portavam

²⁹ Nesse aspecto particular, cabe destacar que para Christopher Dunn (2009, p. 217) os artistas tropicalistas “contribuíram para a dissolução das hierarquias culturais, produzindo música para o consumo da massa ao mesmo tempo em que utilizavam técnicas literárias e musicais antes associadas ao âmbito da arte erudita”. Além disso, também acredita que o movimento tropicalista desenvolveu “uma proposta para a produção musical híbrida, gerando uma tradição própria na música popular brasileira”.

³⁰ Mesmo não havendo nenhum tipo de discussão mais profunda sobre a existência do “rock rural” como um subgênero representado por vários artistas, alguns veículos de comunicação tentaram aproximar a música de Sá, Rodrix & Guarabyra com a produção musical de outros contemporâneos. Em 22 de março de 1972, a Revista Veja tenta colocar grupos como o “Trio Maurity” e o “Grupo X” (que levava Belchior nos vocais) como pertencentes ao “rock rural”. Em matéria intitulada, “Sertão Elétrico” a revista interpreta a produção de todos eles como uma “resposta brasileira às novas influências da corrente jovem internacional”. Assim como Ivan Lins, Tim Maia e Paulo Diniz seriam entendidos como a “resposta brasileira” à música soul, o “rock rural” seria a formulação brasileira inspirada na “valorização da canção regional americana das recentes gravações de Cat Stevens, James Taylor e Carole King, entre outros.

apenas como um conjunto de práticas e bandeiras políticas contrárias aos valores vigentes das décadas de 1960 e 1970, mas, pela sua particularidade, atraíam a atenção de um público eminentemente jovem, ofertando-lhes uma série de expressões, símbolos e propostas estéticas que foram prontamente apropriadas pelo próprio capitalismo ao qual tentavam combater.

A partir desta dinâmica, como bem apontam os historiadores Peter Braunstein e Michael Doyle, discursos e ícones estruturados pela contracultura foram paulatinamente perdendo seu sentido, dada a descontextualização elaborada pelos meios de comunicação de massa. Logo, em pouco tempo foi possível que um discurso a princípio contrário ao capitalismo pudesse eficientemente se adequar, por exemplo, aos “bordões de comercial da Pepsi”, (apud PERONE, 2004, p.7).

De forma complementar, Thomas Frank salienta que a relação do mercado com a contracultura – tendo como estudo de caso fundamental a publicidade e as grifes de roupa masculina – se dá para além da cooptação, visto que a necessidade de empreender transformações criativas de forma acelerada e em grande quantidade é marca do capitalismo e anterior à própria contracultura enquanto fenômeno de massa. Nesse sentido, aponta para o fato de que, ao fim da década de 1960

a contracultura serviu aos revolucionários corporativos (*sic*) como projeção da nova ideologia de seus negócios, uma encarnação viva de atitudes que refletiam os seus próprios interesses. Ao hostilizar os gostos estabelecidos, a contracultura parecia estar preparando os jovens para se rebelarem contra qualquer coisa que tivessem patrocinado antes (1997, p.27)

O caso do trio Sá, Rodrix e Guarabyra não foi diferente. Ao se colocarem de forma autônoma na disputa pelo mercado fonográfico brasileiro e incorporarem uma nomenclatura específica para suas canções, logo chamaram atenção das grandes marcas e, em 1972, foram convidados para realizar uma propaganda da Pepsi no Brasil. Além de estrelarem o comercial, eles também foram responsáveis pela elaboração de uma música exclusiva para a promoção da marca de refrigerantes.

Quarenta anos após esse evento, Zé Rodrix deu uma entrevista sobre o processo de gravação do comercial e explicou que a ação teria como objetivo promover a expansão da Pepsi para o mercado nacional, já que o produto estaria limitado em vendas ao estado do Rio Grande do Sul. Para além da condição da marca, Zé Rodrix ressalta a importância de se fazer, naquele momento, uma campanha voltada para o público jovem, já que, de acordo com o cantor, “até 1969, até Woodstock, jovem não era parte do mercado, não era considerado parte do mercado”.

Essa questão é tão cara para ele que acaba demonstrando que, sob seu ponto de vista, a exclusão do jovem no mercado tinha dimensão mundial.

Contudo, tal posicionamento desconsidera de modo claro a utilização de outros jovens artistas na promoção de várias outras marcas em tempos anteriores. Cita-se, por exemplo, o fato de “Os Mutantes”, no fim dos anos 1960, terem realizado uma série de comerciais para a marca de combustíveis Shell, pelos quais, segundo Carlos Calado, receberam um “polpudo cachê”. O caso do grupo tropicalista é mais uma evidência do uso do engajamento em favor do mercado, visto que a imagem deles em peças publicitárias não apenas os beneficiava por sugerir que não eram “garotos-propaganda tradicionais”, como por não os vincular objetivamente à compra de determinado produto. Ao fim, o conjunto de propagandas acaba sendo “um eficiente meio de divulgação, não só da imagem irreverente e jovem do conjunto, mas também de sua música” (CALADO, 1995, p.174).

Em relação à propaganda da Pepsi, feita pelo trio, a canção exclusiva tinha uma característica bastante peculiar, se pensada a partir do pleno funcionamento dos instrumentos de repressão e censura da década de 1970, pois, de acordo com o próprio Rodrix, havia “um negócio de enfrentamento da realidade”. Intitulada “Só tem amor quem tem amor pra dar” a canção, de fato, trazia uma letra que fazia referências amplas e indiretas para tematizar a questão da liberdade individual e da censura: ainda no primeiro verso, ressalta que naquele tempo existia “tanta gente que quer nos modificar”, que “não quer ver nosso cabelo assanhado” e “não quer ver a nossa calça desbotada” (SÁ, GUARABYRA, 1973)³¹.

Enquanto a letra fazia alusão à censura e a reprovação dos modos de ser da juventude, a música da canção trazia consigo um ritmo acelerado, cujo intuito era chamar atenção dos jovens para que cantassem em uníssono com o trio, especialmente no refrão. Na medida em que a canção fluía, várias garrafas de refrigerante eram abertas e consumidas pelos jovens que cantavam “só tem amor quem tem amor pra dar/ quem quer tudo do mundo, sozinho acabará/ só tem amor quem tem amor pra dar/ só o sabor de Pepsi te mostra o que é amar”.

Numa clara estratégia de marketing, há a convergência de uma ideia de conagraçamento coletivo e reafirmação de uma estética não convencional que visam respaldar o consumo da marca. Logo, verifica-se que o desenvolvimento da contracultura não escapa à presença nos meios de comunicação de massa, pois ao mesmo tempo em que se registra a presença de um

³¹ Mesmo se declarando também responsável pela elaboração dessa canção, o fonograma em que conta a gravação da música não leva o nome de Zé Rodrix. Apesar da imprecisão, esse tipo de evento pode ser considerado recorrente em grupos musicais que contam com vários músicos capazes de compor a letra ou a música de uma canção.

discurso alternativo e oposto a determinados traços de um sistema – seja ele aqui representado pela tecnocracia ou pelo viés autoritário do desenvolvimentismo do regime militar –, há a possibilidade deste mesmo discurso potencializar a veiculação de símbolos que se relacionam à comercialização de produtos para uma juventude imaginada.

Isto posto, é preciso se atentar para o fato de que a simples participação em um comercial – que está atrelado à esfera do consumo – não encerra a possibilidade do grupo de estar relacionado com valores e ideias centrais da contracultura. A tensão entre artistas e mercado, inclusive, é um dos temas pontuados por diversos autores, como Marcelo Ridenti, Renato Ortiz e Rita Morelli. Eles retratam casos nos quais esta relação não configura problema sério para o desenvolvimento de algumas carreiras, entretanto, pontuam episódios em que a veiculação de determinadas ações publicitárias, declarações pessoais ou composições podem vir a desestabilizar ou interromper algumas delas.

No caso de Sá, Rodrix e Guarabyra, esse diálogo com a contracultura ou – retomando a expressão de Resende – com o romantismo contracultural pode ser claramente percebido em várias das canções que foram gravadas pelo grupo em seus únicos discos. O próprio Resende faz esse mapeamento do romantismo contracultural em Sá Rodrix e Guarabyra por meio de uma imersão bastante eficiente nas dimensões estéticas e discursivas presentes nos discos “Passado, Presente e Futuro” e “Terra”.

Para tanto, o autor destaca três características fundamentais que justificam a presença do romantismo contracultural na obra do trio. A primeira delas se relaciona com a “volta à natureza, ao campo”, que se dá por meio do “bucolismo encontrado nas letras e nos arranjos” das canções, fazendo com que o campo ressurgja como um lugar nostálgico e idealizado, onde é possível aspirar por uma “vida em paz, longe da cidade, na recuperação de um tempo perdido, em harmonia com o meio natural (RESENDE, 2013, p.93).

Em segundo lugar, Resende destaca o desenvolvimento de uma crítica “ao isolamento dos indivíduos” ou, como ele melhor explica adiante, de uma “crítica ao individualismo do liberalismo”. Para o autor, parte das canções do trio defende a ideia de que a individualidade deveria ser pensada enquanto uma expressão que não se submetesse às “convenções sociais ou as restrições do governo”. Sendo assim, as canções não seriam avessas a qualquer tipo de comportamento individualista, mas somente contra aquele que fomentasse a ausência de laços de solidariedade e fraternidade entre os indivíduos (2013, p. 93 e 94).

Por fim, o romantismo contracultural de Sá, Rodrix e Guarabyra estaria também alicerçado na defesa de uma “ideia de unidade ou totalidade, natureza e coletividade humana”,

sobre a qual se desenvolveria uma sociabilidade mais orgânica entre as pessoas, de modo que elas não precisassem necessariamente recorrer ao espaço rural para estarem próximas. Nesse ponto, Resende relembra que os membros da banda dividiram apartamento³², no início da carreira, entre eles e também com vários artistas e intelectuais da época, vivenciando, assim, um tipo de experiência comunitária no próprio espaço urbano (RESENDE, 2013, p.94).

Dadas as características fundamentais do romantismo contracultural de Sá, Rodrix e Guarabyra, o autor revela que a complementariedade entre elas depende ainda de um elemento articulador: a *estrada*, tida como um lugar onde existe “a caminhada constante, o trânsito entre campo e cidade”. É pela estrada que se distânciava da cidade. É por essa mesma estrada que se observa outras paisagens. É pela estrada que se faz “um tipo de representação diferente do engajamento político/cultural preconizado pela inteligência de esquerda ou pela música nacionalista de protesto” (RESENDE, 2013, p. 95-96).

Percebe-se, nessa fala, a importância do movimento tropicalista na subversão musical que lançou questionamentos estéticos e ideários aos futuros cânones da MPB que figuravam com popularidade no mercado fonográfico da época. A partir desse posicionamento, Rodrix revela que havia uma arte fortemente ligada ao que traduz como “enfrentamento”, que se voltava para os questionamentos a um grupo que não admitia “nenhum outro formato que não fosse as ferramentas tradicionais da MPB [...] e que não conseguia aceitar que existissem outras formas de se fazer música no Brasil a não ser aquela que eles preconizaram” (RODRIX, entrevista ao Museu do Clube da Esquina).

No entanto, apesar da contemporaneidade em relação a vários tropicalistas, não há como precisar se os integrantes do trio Sá, Rodrix e Guarabyra compartilhavam das mesmas incertezas e lutas daquele grupo de artistas, apesar das convergências. Em termos da produção musical avaliada, é mais prudente destacar que a busca pela conjunção entre tradição e modernidade, cidade e campo, viola e guitarra elétrica, só foi empreendida pelos representantes do rock rural após essa proposta já ter sido, de alguma forma, discursivamente e esteticamente posta pelos tropicalistas³³.

³² Segundo pesquisa realizada pelo jornalista Toninho Vaz (2011, p. 11, 12 e 54), uma parte do processo de contato e formação do trio acontece no momento em que Guarabyra e Sá passam a viver no célebre “Solar da Fossa”. O “Solar” consistia em um casarão colonial que, entre as décadas de 1960 e 1970, agregou uma quantidade significativa de artistas, intelectuais e jornalistas que viriam a ter grande projeção. Ainda que não fosse um residente do local, Rodrix era conhecido como um dos vários artistas que transitavam nesse mesmo espaço a fim de estabelecer contatos, desenvolver projetos e mostrar suas próprias composições.

³³ Em termos musicais, a canção “2001”, composta por Rita Lee e Tom Zé e gravada no ano de 1969, é um exemplo marcante sobre como a fusão de elementos musicais de origem urbana e rural poderia ser empregada na elaboração de um tipo de música que pudesse vir a ser considerada jovem e moderna.

Assim, verifica-se que os efeitos das inovações estéticas trazidas por esse movimento de vanguarda ressoaram de forma imediata nos demais artistas que também almejavam a dissolução das hierarquias culturais por meio de uma produção para o consumo de massa que se apoiasse em técnicas literárias e musicais antes associadas à arte erudita. Vislumbrou-se, portanto, a possibilidade de arte ser considerada popular ou popularesca a partir do desenvolvimento de “uma proposta para a produção cultural híbrida, gerando uma tradição própria na música popular brasileira” (DUNN, 2009, p. 217).

1.4.3 O romantismo contracultural e a produção musical de Zé Rodrix

Denominado “romantismo contracultural” por Resende em referência específica ao rock rural produzido por Sá, Rodrix e Guarabyra, este conceito precisa ser debatido sobre bases teóricas ligadas ao romantismo, tendo em vista a discussão acerca de sua singularidade. Para tanto, debruça-se sobre as compreensões de Marcelo Ridenti, Löwy e Sayre sobre o romantismo relacionado às produções artísticas concebidas ao longo das décadas de 1960 e 1970.

Em relação às produções brasileiras, é curioso notar que, tal qual faz com a música de protesto, Ridenti também entende a produção tropicalista a partir de sua natureza romântica. Para o autor, o fato de as duas propostas se colocarem, à princípio, em lados discordantes, não deslegitima a perspectiva romântica do tropicalismo em lidar com os problemas de sua época. Alicerçados sobre o desejo de constituírem um novo tipo de sociedade e romperem com os valores presentes nos conturbados anos 1960, também os tropicalistas enveredam pelo romantismo, mesmo que não elejam determinados personagens representantes da “busca pelo povo brasileiro”.

Pautado sobre as canções e reflexões de Caetano Veloso no livro “Verdade Tropical”, Ridenti dedica um capítulo inteiro de “Em busca do povo brasileiro” ao movimento tropicalista. Nele, destaca uma série de trechos nos quais o artista pontua sua evidente discordância em relação aos artistas que debatiam a realidade nacional por meio de um projeto estético assumidamente refratário a qualquer tipo de influência estrangeira (2014, p. 246-247). Nesse sentido, afirma que

as críticas tropicalistas ao nacional-popular não implicavam uma ruptura com o nacionalismo, antes constituíam uma variante dele: a preocupação básica continuava sendo com a constituição de uma nação desenvolvida e de um povo brasileiro, afinados com as mudanças no cenário internacional, a propor soluções à moda brasileira para os problemas do mundo (2014, p. 247)

Além dessa primeira constatação, Ridenti também oferece um conceito bastante útil para o entendimento dessa crítica ao nacional-popular sob a perspectiva dos tropicalistas. Com base em uma entrevista dada por Caetano Veloso e Gilberto Gil, o autor entende que o tropicalismo seria uma espécie de *pêndulo radical* durante a década de 1960, pois, tal qual o objeto a que faz referência, o debate desenvolvido pelos artistas do movimento estaria em constante oscilação, sempre buscando evidenciar limites que não estavam esclarecidos ou que tinham sido deixados em segundo plano.

Ademais, a ação radical dar-se-ia “na medida em que suas propostas buscavam ir às raízes dos problemas culturais brasileiros, namorando o limite da ruptura revolucionária, tanto em termos estéticos, como existenciais e políticos, ainda que não pela via das esquerdas organizadas”. Em termos artísticos, o movimento deste *pêndulo radical* na década de 1960 estaria abalizado, por um lado, pelo exercício de uma “incorporação crítica moderna das influências estéticas e políticas internacionais” e, de outro, por um olhar igualmente crítico à cultura brasileira, “mesmo nos seus aspectos populares e aparentemente arcaicos, dos mais desprezados pelas elites, como as canções de Vicente Celestino” (RIDENTI, 2014, p.254).

Na prática, tal movimento está no cerne do tropicalismo, pela recusa à celebração de uma tradição nacional e popular nas artes brasileiras, que se daria como uma espécie de totem ou ícone imutável. E também pela contraposição ao autoritarismo vigente à época, sem que isso significasse abrir mão de figurar na indústria cultural brasileira, que estava em franca expansão. Na verdade, o tropicalismo estabelecia-se por meio da expectativa de “mergulhar de cabeça nas novas estruturas para subvertê-las por dentro”, modificando, assim, as referências que orientavam o balanço do *pêndulo radical* (RIDENTI, 2014, p.254).

Ainda que o pêndulo não se aplique diretamente à dinâmica do rock rural, é possível aproximar esta ideia de Ridenti à *estrada* debatida por Resende. Afinal, ela também se coloca como espaço de constante trânsito entre o Brasil pré-moderno e a modernidade na qual campo e cidade – mesmo que marcados por diferenças bastante significativas – espelham o movimento das transformações enfrentadas pelo país. Nesse sentido, mesmo que não propositalmente, o rock rural encontra-se em pé de igualdade com o tropicalismo como expressões musicais relacionadas às questões contraculturais de relevância no período.

Dada esta análise, que fornece pontos de tangência entre esses dois momentos da canção popular brasileira, percebe-se que tanto o tropicalismo quanto o rock rural refletem, à sua maneira, a presença do *romantismo* no cenário cultural brasileiro. Portanto, questiona-se, neste

ponto, se o romantismo contracultural trazido por Resende não seria apenas mais uma das expressões do romantismo de Löwy, Sayre e, em certa medida, também de Ridenti.

Tal indagação, no entanto, tem origem na própria análise de Resende sobre o romantismo contracultural, vez que, ao justificar a necessidade ou a existência de um outro subgênero romântico, o autor não procedeu a uma crítica ou interrogação que pudesse explicar a demanda por um novo conceito. A partir desta lacuna teórica, não observa-se a necessidade de outra nomenclatura para tratar da produção cultural de Sá, Rodrix e Guarabyra, pois – ao ver desta pesquisa –, assim como os cantores de protesto ou os tropicalistas, eles também se inserem num contexto artístico no qual existe a preocupação de se debater os caminhos de um “futuro alternativo à modernidade capitalista” que justamente “caracterizaria o romantismo revolucionário” (RIDENTI, 2014, p. 67).

Neste ponto, retoma-se as considerações de Löwy e Sayre a respeito das manifestações artísticas de viés romântico. Tal resgate, no entanto, se justifica por dois motivos: primeiramente, porque discute-se, nesse momento, as ideias em torno do conceito de romantismo revolucionário, designado por eles e posteriormente adequado às pesquisas de Ridenti – e de Resende; e depois, pelo fato de que esses autores também tecerem, em suas obras, considerações sobre as possíveis relações entre romantismo e os movimentos de contracultura, essenciais para o debate empreendido neste trabalho.

Sendo assim, recorre-se às reflexões dos autores sobre o “Maio de 1968”, tido como evento histórico que marca singularmente a década de 1960 por meio de uma “rebelião jovem” que “não se limitou à França”, consolidando-se como um movimento de “cristalização universal [de uma] onda contestatária mundial”. Variando entre o pacifismo, as pautas terceiro-mundistas e a experimentação da vida comunitária, seus reflexos foram sentidos também nos Estados Unidos e em vários outros países da Europa, além, é claro, da América-Latina – embora não mencionada pelos autores –, evidenciando, “em graus diversos, uma dimensão romântica na maioria desses movimentos” (LÖWY; SAYRE, 2015, p.203).

Para extrair a presença do romantismo nos vários movimentos de contracultura, Löwy e Sayre buscam um vasto conjunto de textos em que observam a essência do pensamento em voga. Na França, por exemplo, recorrem à análise de alguns panfletos distribuídos na iminência do emblemático “Maio de 1968”, verificando que a “crítica da tecnocracia é um dos temas que percorrem, como um fio vermelho, muitos documentos do movimento estudantil”. No conteúdo desses documentos, encontram palavras de ordem manifestadas contra a lógica da renda ou do

progresso, que vão de encontro ao desenvolvimento de uma sociedade pautada por leis científicas, pela economia ou pela normatização estabelecida pela técnica (2015, p.204)

Ainda em busca dos matizes que configuraram a contracultura a partir das reivindicações francesas, os autores contemplam a importância das propostas suscitadas pelo movimento. Entre elas, Löwy e Sayre destacam o

sentimento de uma comunidade humana recuperada, na experiência da revolução como festa, nas palavras de ordem irônicas e poéticas pintadas nos muros, no apelo à imaginação e à criatividade coletivas como imperativo político, enfim, na utopia de uma sociedade liberada de toda alienação e reificação (2015, 204).

Todavia, cabe ressaltar, como fazem os autores, que a disseminação desses ideais não é apenas fruto de um pensamento espontâneo dos jovens contestadores do período, pois faz referência direta a dois intelectuais marcantes do período: Herbert Marcuse e Henri Lefebvre. Para Löwy e Sayre, a importância deles – muito em função do surrealismo, cujo impacto é bastante forte na geração dos anos 1960 – se observa no papel de “gestão dessa ideologia contestatária, estabelecendo uma ponte entre a crítica cultural romântico-revolucionária dos anos 1920 e 1930 [...] e a nova geração que se manifesta em torno do Maio de 68” (2015, p. 205).

Em relação à Marcuse, cuja influência se deu sobretudo nos Estados Unidos e na Alemanha, os autores destacam sua recusa em considerar romantismo e racionalidade como lados opostos de um pensamento. Também enfatizam o entusiasmo do sociólogo e filósofo alemão pelas manifestações artísticas do surrealismo, ao que destacam:

para Marcuse, a maior parte das grandes obras de arte desde o século XIX representa uma revolta antiburguesa, uma contestação apaixonada ‘do mundo das mercadorias, da brutalidade da indústria e do comércio, da distorção das relações humanas, do materialismo capitalista, da razão instrumentalista’. Diante do estado presente do mundo e da civilização, a cultura artística preserva a memória das coisas passadas – rememoração que pode tornar-se promessa de futuro e fonte de utopia (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 206 e 207).

Lefebvre, por sua vez, se destaca (sobretudo na França) especialmente pela crítica que desenvolve às considerações de Lukács sobre o pensamento romântico. Isso porque, mesmo considerando seus problemas e limites, enxerga as manifestações românticas sobre um viés positivo, dada sua inclinação pela expressão de um claro desacordo dos indivíduos com as premissas que regulam o desenvolvimento da modernidade. A partir deste pensamento, Löwy

e Sayre ressaltam a maneira pela qual Lefebvre interpreta os escritos do jovem Marx sob a ótica da “manifestação de um romantismo revolucionário radical”, de forma a enquadrá-la aos demais pensamentos marxistas, já que não há sentido em “subtrair da obra marxiana sua dimensão humanista e romântica”, dissociando “os escritos de sua juventude dos de maturidade por um pretense ‘corte epistemológico’” (2015, p. 207).

Todavia, apesar de ser um crítico das tendências restauradoras do romantismo, Lefebvre também se volta para o pensamento nostálgico, especialmente na primeira versão de *Critique de la vie quotidienne* (Crítica da vida cotidiana), publicado em 1947, e em *Une République pastorale* (Uma República pastoral), de 1941. Nesses textos, o intelectual francês faz elogios à vida nas antigas comunidades rurais de seu país, ao mesmo tempo em que denuncia a decomposição e a degradação dos “equilíbrios delicados” que organizam esses mesmos grupos sociais por ele analisados (LÖWY; SAYRE, 2015, p.208 e 209).

Ao destacarem os intelectuais aludidos e sua relação com pensamento romântico, Löwy e Sayre tentam compreender de que forma o romantismo presente na contracultura se apresenta de forma integralmente revolucionária. De forma semelhante, como também já mencionado, Ridenti busca enquadrar nesta categoria (romantismo revolucionário) os estudos acerca do tropicalismo, definido, aqui, como uma das primeiras expressões contraculturais da canção popular brasileira. Assim, tem-se uma compreensão bastante fundamentada, em três autores de renome e extensa produção bibliográfica, acerca do entendimento da contracultura como uma manifestação romântico-revolucionária por essência.

Contudo, apesar da validade e do fôlego dessas constatações, é pertinente destacar que a visão compartilhada entre eles também é renegada por outros autores que estudam o desenvolvimento da contracultura no Brasil. Entre eles, destaca-se o historiador Marcos Alexandre Capellari, que, em “O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)”, faz considerações outras sobre o tema. No capítulo intitulado “Romantismo e Contracultura”, por exemplo, Capellari reconhece a presença de diversos pontos em comum entre o romantismo e a contracultura, destacando o “repúdio a céu aberto ao racionalismo que preside a mentalidade moderna e as formas de organização política, social e econômica que singularizam o capitalismo como uma forma de dominação técnica e impessoal”. A partir desta compreensão, passa a afirmar de modo categórico que “o mesmo processo de racionalização e burocratização da vida que inspirou a reação romântica nos séculos XVIII e XIX também inspirou a contracultura de fins do século XX” (2007, p. 207 e 208).

A despeito das aproximações realizadas, o autor propõe uma primeira diferença fundamental entre os movimentos, que se desdobra no entendimento de que “a contracultura, ao contrário do romantismo, foi um movimento que se internacionalizou “instantaneamente”, pois global era, nessa época, o processo de racionalização referido”. Ademais, destaca que os movimentos de contracultura se originaram e se disseminaram por conta das “novas formas de comunicação; muito embora seu discurso não raro seja acidamente crítico em relação aos grandes veículos de comunicação” (CAPELLARI, 2007, p. 208 e 209).

Em busca do aprofundamento das diferenças entre romantismo e contracultura, Capellari ainda define este movimento a partir de uma “racionalidade derrotada” – com aspas colocadas pelo autor por tratar-se de um projeto de razão que não exclui a importância da sensibilidade, da intuição e da imaginação – que também pode ser vislumbrada no romantismo, mas somente em algumas correntes por ele definidas como “subterrâneas e superficiais das utopias românticas” ou em algumas expressões artísticas que se vinculam ao surrealismo e o cubismo. (2007, p.209).

Todavia, a derradeira diferenciação entre os movimentos estudados acontece em relação aos “fatores que potencializaram [...] a mesma atitude de estranhamento e de recusa em relação às transformações desencadeadas pelo advento do cientificismo e do capitalismo”. Isto porque, Capellari acredita que é apenas por meio dos movimentos de contracultura que a defesa de uma perspectiva mais incisiva contra o desenvolvimento do mundo moderno foi feita de forma “mais vistosa” (2007, p. 209 e 210).

Segundo o autor, enquanto o romantismo,

na enunciação de seu discurso político, titubeou entre a reação, a volta a um róseo passado medieval e a utopia de um mundo no qual a felicidade e a bondade humana fossem resgatados, a contracultura só pôde contar com a utopia, pois atrás de si só havia a terra arrasada pelo rolo compressor do capitalismo; ao contrário do romantismo, que ainda respirava os ares de um medievo idealizado, no qual a vontade humana sobrepunha a racionalidade impessoal da nova ordem capitalista, nos anos 60-70 do século XX desse medievo restavam apenas as ruínas transformadas em museus, de cujos interiores o único aroma passível de ser aspirado era o dos cemitérios; se o romantismo foi, pois, marcado pela ambiguidade ideológica, bifurcando-se entre os saudosos da restauração e os ansiosos pela revolução, a contracultura só podia contar com o novo, o inexistente, a utopia (2007, p. 210).

A partir desta análise, Capellari realoca a contracultura sob uma perspectiva muito mais radical que aquela enfrentada pelo romantismo aristocrata. Para tanto, evoca a alegoria do “livro novo” ao pensá-la a partir de uma recontextualização. Assim, mesmo que se remeta ao

romantismo, a contracultura desenvolve-se a partir de um sentido de liberdade por meio do qual é possível remover a presença de traços elitistas e reacionários, identificados em qualquer vertente romântica, inclusive a de natureza revolucionária. Logo, ao contrário do “livro” escrito pelo romantismo, o “livro” da contracultura tem uma “letra de fácil leitura” e, paradoxalmente, resgata os princípios do Iluminismo – tendo a fraternidade como condição fundamental para o alcance da liberdade e da igualdade³⁴ (2007, p.211).

Dado esse recorte interpretativo, percebe-se que a discussão acerca dos sentidos da contracultura e do pensamento romântico passam por um espectro bastante variado de compreensões sobre os fenômenos isoladamente e também sobre a relação entre eles, apesar do notório distanciamento temporal. Exatamente por isso questiona-se a formulação de um conceito de “romantismo contracultural” sustentado por apenas três características específicas – volta a natureza, crítica ao isolamento e valorização da coletividade – que não são justificadas quando colocadas à luz de todos os autores mencionados que fizeram considerações muito particulares sobre a relação entre romantismo e contracultura.

Pelo contrário, tais atributos se relacionam de forma bastante direta aos diversos tipos de romantismo retratados por Löwy e Sayre em “Revolta e melancolia”, por exemplo. O retorno à natureza, ainda que seja algo claramente anticapitalista, pode ser entendido como um tipo de reação tanto de cunho conservador, quanto revolucionário. Do mesmo modo, a busca por modelos de vida com foco na coletividade e contra o isolamento, não necessariamente se pauta pelo desejo de construção de um modo de vida inovador.

Nesse sentido, há de se retomar a posição de Löwy e Sayre, para os quais o romantismo é um movimento contraditório e complexo, nuançado em variantes que vão do conservadorismo à revolução. Portanto, se sustenta sobre tantas bases que sua organização se torna extremamente difícil, dadas as diferentes categorias, os diferentes grupos ou períodos (inclusive sobre “a vida e a obra de um único e mesmo autor e, por vezes, um único e mesmo tempo”) pelos quais se envereda (2015, p. 19).

A partir desta variação, que se prolonga no tempo e no espaço, recupera-se a discussão sobre a terminologia “romantismo contracultural” de Resende, visto que a enumeração de

³⁴ Ainda que essa proposta seja bastante instigante, a distinção feita por Capellari parece carecer de um argumento melhor desenvolvido. Se há uma ruptura entre romantismo e contracultura, seria prudente pontuar em que ponto esse divórcio poderia ser objetivamente reconhecido nos milhares de textos que debatem a contracultura em tantos lugares e durante tanto tempo. Em outras palavras, deve-se esclarecer que não há nenhum problema em defender essa suposta cisão entre os movimentos. Contudo, faz-se necessário ao menos evocar algumas vozes românticas e algumas vozes contraculturais que podem sustentar a ideia de que um movimento seja elitista e o outro não, que um movimento seja comprometido com uma proposta de fácil entendimento e o outro não.

apenas três aspectos relevantes na produção do rock rural não se adequa aos estudos sobre o romantismo, por definição. Na produção musical de Sá, Rodrix e Guarabyra no início da década de 1970, não existem questões de grande relevância ou pertinência que justifiquem a criação de um novo conceito que facilite seu estudo.

Ainda é preciso considerar o pouco tempo avaliado neste conjunto de obras do trio, motivo pelo qual a nomenclatura dada perde seu sentido – não é possível perceber, no espaço de dois anos um movimento estabelecido sobre bases sólidas que possa ser nominado. Ademais, para o exercício acadêmico desta pesquisa, que se desdobra sobre a carreira de apenas um dos integrantes do trio, Zé Rodrix, é preciso lidar com fases distintas de suas produções, que adentram os anos 1980.

Tendo em vista esses limitadores, questiona-se, novamente, por qual motivo Resende – declarado leitor de Löwy e Sayre – não aproxima o rock rural diretamente ao romantismo. Em todos os estudos empreendidos para a compreensão dos movimentos contraculturais das décadas de 1960 e 1970, sejam eles nos Estados Unidos, Europa ou América-Latina, as vozes dos milhares de jovens unidos por uma contestação social antissistema reverberam sobre os mesmos leques de manifestações, atendidas as peculiaridades locais. Por esse motivo, é difícil compreender porque o conceito de romantismo revolucionário não basta para o estudo das obras de Sá, Rodrix e Guarabyra.

Além do mais, a própria distinção entre “romantismo revolucionário” e “romantismo contracultural” suscita uma dúvida sobre a análise feita por Resende em relação às ideias de Marcelo Ridenti, visto que o historiador parece entender a apropriação do conceito de Löwy e Sayre por Ridenti a partir de uma mera transferência de significados e não por meio de um movimento dialógico entre as obras. E, se assim for, deixa de perceber o desafio empreendido por Ridenti quando este – apesar das críticas tecidas – desloca o “romantismo revolucionário” da condição de variedade diversa das manifestações românticas, para tratá-lo como estrutura de sentimento que, num segundo instante, é rebatizada como “brasilidade revolucionária”. Isto porque, existe nesse pensamento a incorporação de ideias de Raymond Williams, igualmente citado por Resende no desenvolvimento de sua pesquisa³⁵.

Por meio dos questionamentos levantados, verifica-se que o “romantismo contracultural”, antes de ser descartado ou ignorado, carece de um tratamento mais adequado

³⁵ É importante aqui frisar que Raymond Williams aparece na dissertação de Resende, mas sem necessariamente incorrer em uma discussão sobre o que seria a estrutura de sentimento. Na verdade, o uso de Williams aparece no texto de modo a contribuir em sua reflexão sobre a construção de imagens românticas relacionadas ao retorno ao ambiente rural. Sendo assim, de modo coerente, o autor se limitou a empregar a obra “O campo e a cidade: na história e na literatura” para então analisar o referido aspecto em determinadas canções de Sá, Rodrix e Guarabyra.

em relação aos seus elementos formadores e sua efetiva conexão com outras formas de romantismo trazidas pelos autores mencionados neste trabalho. Logo, questiona-se: seria ele um recorte mais específico do que se compreende como “romantismo revolucionário”? Ou seria uma vertente de manifestações que se enquadraria no conceito de “brasilidade revolucionária” de Ridenti? Ou ainda, seria, na verdade, o “romantismo contracultural” uma estrutura de sentimento?

A partir dessas indagações, propõe-se, na segunda parte do trabalho, um retorno tanto para a obra de Zé Rodrix, quanto para os estudos originais sobre os conceitos debatidos exaustivamente nesta parte da pesquisa. Desse modo, quer-se resgatar os primeiros trabalhos gravados pelo artista, ainda na década de 1960, enxergando-o de modo isolado dos outros membros do trio, para que seja possível entender melhor de que forma se deu o surgimento do rock rural no cenário musical brasileiro e de que forma Rodrix desvincilhou-se dessa proposta específica no restante de sua carreira.

Ademais, dado o enfoque exclusivo na obra de Zé Rodrix, pretende-se avaliar de que forma o romantismo se enquadra como conceito capaz de abarcar todo contexto artístico cultural das décadas de 1960 e 1970. Para tanto, retoma-se, inicialmente, as discussões conceituais promovidas por Löwy e Sayre para depois pensá-lo enquanto uma estrutura de sentimento, nos termos originalmente propostos por Raymond Williams.

Tal movimento, no entanto, promove uma aproximação e um distanciamento da obra de Ridenti no que diz respeito ao diálogo empreendido com esses autores: a proximidade ocorre pela utilização de um mesmo conceito – o romantismo – transformado em estrutura de sentimento; e a distância, por sua vez, se pauta no reconhecimento de que não é necessário abordar apenas uma vertente romântica neste estudo, dado o perigo de tornar-se excessivamente estruturante para um determinado sentimento.

Portanto, a orientação deste trabalho foca-se na obra de Raymond Williams, buscando compreender de que forma ele lida com a estrutura de sentimento enquanto recurso para se entender determinado objeto de interesse. E, a partir deste ponto, verifica-se quais as ferramentas usadas por ele para reconhecer, em uma mesma questão de um determinado período, as intersecções presentes nas respostas tão diversas ofertadas pelos vários indivíduos em relação a esse mesmo objeto.

De igual forma, debruça-se sobre a obra de Löwy e Sayre para entender as definições sobre o movimento romântico. Visto que eles expandem a compreensão do romantismo para além de um grupo específico de manifestações artísticas ou de um conjunto de valores

estritamente concisos, redimensionando-o também nas obras de certos artistas, tem-se que a reação à modernidade e ao capitalismo se configuram como elementos capazes de romper com qualquer definição pré-estabelecida.

A partir desta compreensão, quer-se também assumir que as contradições que marcam as produções românticas não se impõem como limites para seu entendimento, mas como formas de entender este fenômeno de forma mais adensada. Isto porque, o desenvolvimento do mundo moderno e da economia capitalista, entendidos como experiências de grande impacto, produzem respostas diferentes entre os sujeitos, que aparentemente podem até ser consideradas irreconciliáveis.

Por fim, almeja-se entender de que forma o romantismo se coloca como uma questão no tempo, já que se trata de uma *resposta* para as várias *perguntas* que a modernidade e o avanço capitalista trazem para os homens dos séculos XIX e XX. E, por meio das respostas fornecidas, busca-se material suficiente para estabelecer o romantismo não apenas como movimento artístico, modismo ou corrente filosófica, mas como estrutura de sentimento que, mesmo não sendo explicitamente nomeada, atuaria tanto sobre as produções dos escritores oitocentistas, quanto nas obras de artistas como Zé Rodrix – para quem as mudanças experimentadas, sobretudo na segunda metade do século XX no Brasil, em âmbito político, econômico ou cultural, estão presentes em sua diversa produção musical.

CAPÍTULO 2 – MAIS QUE REVOLUCIONÁRIO: O ROMANTISMO NOS FESTIVAIS, NA CONTRACULTURA E NA MPB.

2.1 Dos primeiros anos ao “Solar da Fossa”

Realizadas as considerações iniciais sobre o romantismo e a obra de Zé Rodrix, faz-se necessário remontar o início de sua trajetória artística, pois vislumbra-se entender sua carreira por meio do *romantismo* – e de suas mais variadas vertentes – enquanto uma *estrutura de sentimento possível*, que também permite reavaliar o momento cultural peculiar que envolvia a produção da canção popular brasileira do período, sobre a qual se faz uma breve recapitulação.

Após longos anos de predomínio do samba como gênero musical tipicamente brasileiro, alçado, inclusive, à condição de representante da nação, a segunda metade da década de 1950 seria marcada pelo surgimento da Bossa Nova. Para além do bojo de suas proposições estéticas, a Bossa é frequentemente lembrada como um movimento de renovação da canção popular que se relaciona a um conjunto próprio de compositores. Conforme salienta o próprio Ruy Castro

(...)havia uma geração de garotos muito jovens – Roberto Menescal, Carlinhos Lyra, o próprio Mário Telles a Sylvinha e outros – que estavam insatisfeitos com a música popular brasileira que se fazia nos anos 50. Não se conformavam com aquele samba abolerado dos anos 50, que falava de fossa – a palavra “fossa” não existia exatamente –, mas, enfim, era aquela coisa enfumaçada, difusa das boates, aqueles dramas, alguns até dramalhões. E rapazes como Menescal, o Carlinhos Lyra, o Ronaldo Bôscoli e outros(...) não se identificavam com aquele tipo de música e queriam uma coisa mais moderna, mais dinâmica, que viria a ser a Bossa Nova (2003, p. 17)

Apesar das possíveis críticas a respeito desta explicação para o surgimento da Bossa Nova, dois elementos destacam-se no texto de Ruy Castro que merecem ser pontuados: em primeiro lugar, a utilização do termo “fossa”, que embora fosse inexistente na época dos bossanovistas (como confessado), será de suma importância na década de 1960, influenciando de forma curiosa os primeiros passos da carreira de Zé Rodrix; e depois, a pontuação de um *grupo* de artistas que tiveram um relacionamento bastante intenso entre si, e que, tomados por um conjunto de preocupações semelhantes e pautados pelas mesmas referências estéticas, produziram suas obras musicais no mesmo período e passaram a ser conhecidos como integrantes de um *movimento musical* até então inédito.

Esta relação que enfoca a formação de um *grupo* de atores específicos também será utilizada para entender outras levas de artistas que virão, a exemplo da Jovem Guarda (como *grupo* advindo de um programa televisivo e que nomeará um gênero musical particular) ou do Tropicalismo, que se caracterizará pela reunião de um *grupo* advindo do mesmo lugar – o “ramo baiano” do movimento – ou de indivíduos que se encontrarão em determinado momento.

No caso de Zé Rodrix, ou José Rodrigues Trindade, esta noção de coletividade é importante para alocá-lo como parte de uma geração específica. Nascido em 25 de novembro de 1947, o artista, conforme reporta o jornalista Toninho Vaz (2017, p. 30), “teve uma infância normal e confortável no embalo dos maravilhosos anos 50”, e mais tarde vivenciou um conjunto de transformações – entre as quais destaca-se a crescente modernização dos centros urbanos e a eclosão do que viria a ser conhecido como “cultura jovem” – que repercutiram significativamente tanto dentro como fora do Brasil.

Parte, portanto, da geração nascida no pós-Segunda Guerra Mundial, Rodrix sentiu os efeitos das mudanças ocorridas no período, tal qual destacado por Eric Hobsbawm na obra “Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991”. Para o célebre historiador, uma das grandes marcas da segunda metade do século XX foi a diminuição vertiginosa das populações rurais, seguida pela forte demanda por uma escolarização mais aprofundada, que fomentou a ampliação das instituições educacionais secundárias e superiores (HOBSBAWM, 1995, p. 289).

Nesse sentido, considerando-se o ritmo específico dos avanços educacionais brasileiros, verifica-se que Zé Rodrix integrava uma parcela da população que teve acesso a estudos primários em tempo regular e que cursou os estudos secundários em escolas renomadas do Rio de Janeiro. Aprovado tanto no Colégio Dom Pedro II, tido à época como a melhor escola pública da cidade, quanto no Colégio Aplicação, Rodrix preferiu este último para que pudesse ficar mais próximo de seus amigos (VAZ, 2017, p. 34).

Outra característica que desponta em sua biografia e na de vários outros artistas contemporâneos, é a naturalização do aspecto musical e artístico, desenvolvido desde muito cedo, quase sempre no ambiente familiar. Não raro, esse tipo de dado aparece como modo de se justificar a existência de uma “genialidade natural” ou de um “dom artístico” que inevitavelmente protagoniza a vida futura desses sujeitos. Contudo, ainda que recorrente, não é esta perspectiva adotada neste texto.

Para Rodrix, sua formação musical teve fortes influências paternas e foi complementada pelos estudos no Conservatório Musical do Rio de Janeiro, onde pôde dedicar-se aos vários

aspectos desta expressão artística, como “contraponto, regência, composição e orquestração”. De forma inusitada, escolheu o acordeom como primeiro instrumento, pois “vários grupos de rock” da época o empregavam em suas canções (VAZ, 2017, p.32).

Ainda na esfera artística, destaca-se o interesse de Zé Rodrix pelo teatro, ambiente no qual foi descoberto, em sua juventude, pela diretora Maria Clara Machado, responsável pelo prestigiado Teatro Tablado, criado em 1951, e diretamente ligado à trajetória de uma extensa lista de atores e atrizes (VAZ, 2017, p.34). Tal qual a música, as artes cênicas também tiveram peso determinante em sua futura trajetória profissional, vez que o artista fora responsável direto pela elaboração de trilhas sonoras tanto para musicais quanto para novelas televisivas.

Pelo exposto, tem-se que, consideradas as devidas especificidades, Rodrix se aproxima fatalmente do quadro geracional apontado por Hobsbawm quando este descreve os nascidos no pós-Segunda Guerra. Chegada na década de 1960, a chamada “juventude do corpo estudantil” não só expressava a existência de uma nova e mais grossa fileira de profissionais e trabalhadores, mas também trazia consigo um “abismo de gerações”, já que o desejo de mudança e experimentação desses jovens não esbarrava no limite das privações materiais e incertezas que seus pais viveram. E, por esse motivo, “sentiam que tudo poderia ser diferente e melhor, mesmo não sabendo exatamente como” (HOBBSAWM, 1995, p. 295 e 296).

No Brasil, embora a década de 1960 não represente um período de pleno desenvolvimento econômico e social³⁶, ainda assim é possível reconhecer a existência de certos núcleos nos quais a juventude urbana e escolarizada de algum modo se conecta com o diagnóstico feito por Hobsbawm. E é justamente neste contexto que os relatos (auto)biográficos de Zé Rodrix convergem para o fluxo dos anseios partilhados por outros jovens brasileiros do período.

Isso fica muito evidente, por exemplo, nas narrativas organizadas pelo mineiro Márcio Borges, compositor que obteve grande destaque no movimento conhecido como “Clube da Esquina”. Não raro, ao tratar do processo de formação do grupo, Borges (2003, p. 167-172) dedica extensas linhas para pontuar não apenas os gostos musicais partilhados, mas a existência de um interesse artístico amplo, que abarcava a literatura de Guimarães Rosa e as rupturas sugeridas pelo Cinema Novo, para só então colocar em destaque os *Beatles* como uma experiência de grande impacto na vida daqueles sujeitos.

³⁶ Como destaca o economista André Lara Resende, na passagem da década de 1950 para 1960, “a economia efetivamente cresceu e o país se industrializou, porém, sem as bases institucionais para o financiamento do desenvolvimento, esteve sempre ameaçado pelo desequilíbrio externo e pela pressão inflacionária. Nos primeiros anos da década de 1960, a crescente instabilidade política e a aceleração da inflação aumentaram as tensões” (2019, p. 153 e 154).

De modo semelhante, a jornalista e crítica literária brasileira, Maria Rita Kehl, relata seu ingresso no ambiente universitário paulistano da década de 1970 a partir do olhar para sua geração:

A geração que deixou a casa dos pais, não para estudar em outra cidade, ou para entrar para a luta armada na clandestinidade, mas para simplesmente *viver de outro modo*(...)Naquele momento, descobri que existia uma outra cidade dentro da cidade que eu imaginava conhecer. Uma cidade de jovens morando em comunidades, ocupando em bandos sobradinhos e sobradões no Butantã, em Pinheiros e na Vila Madalena(...) e que se reuniam com frequência em grandes festas armadas de uma hora para a outra, de produção baratíssima, para celebrar nada além da nossa liberdade recém-conquistada. Fomos a última geração do famoso *conflito de gerações*, que começou no pós-guerra e terminou no fim da década de 1980 (2005, p. 34)

Na esteira desta compreensão, Hobsbawm entende a formação de um “abismo” geracional que atingiu a juventude de forma ampla, não apenas aquela restrita aos países que desfrutaram das benesses materiais da “Era de Ouro”, mas também as largas faixas de jovens habitantes dos países mais pobres, como o Brasil. Para ambas as realidades, o historiador britânico conclui que “por mais fortes que fossem os laços de família, por mais poderosa que fosse a teia de tradição que os interligasse, não poderia deixar de haver um vasto abismo entre a compreensão da vida deles, suas experiências e expectativas, e as das gerações mais velhas” (HOBSBAWM, 1995, p. 322 e 323).

Nesse contexto é que se encaixam os anseios artísticos e a visão de mundo que se percebe na trajetória artística de Zé Rodrix. Ligado a um círculo de amizades bastante consolidado no Colégio Aplicação, José Rodrigues Trindade, “amigo de outros dois garotos que também gostavam de gibis, teatro, música, e sabiam tocar violão” – Maurício Mendonça e David Tygel –, forma seu primeiro grupo musical (VAZ, 2017, p. 38), o chamado “MomentoQuatro”, que ficou completo com a participação de Ricardo Villa.

Apesar da brevidade da parceria, o quarteto viria a conquistar sucesso de maneira consideravelmente rápida. Numa época de eclosão dos festivais de música televisionados (segunda metade da década de 1960), que atraíam jovens músicos em busca dos primeiros passos no universo da canção popular, o grupo se destacou pela participação vitoriosa no Festival da Record de 1967, na qual subiram ao palco para interpretar “Ponteio” ao lado do compositor Edu Lobo.

Com o sucesso alcançado nessa ocasião, o passo seguinte do “MomentoQuatro” foi a gravação de seu primeiro disco. Contudo, antes do adensamento sobre este registro fonográfico,

é preciso destacar que a participação do grupo no referido festival foi de suma importância para Zé Rodrix em sua carreira musical, pois foi naquele ambiente que conheceu vários dos músicos com os quais viria a se relacionar profundamente no chamado “Solar da Fossa”.

Localizado no bairro de Botafogo, o casarão de tempos coloniais foi transformado, na passagem da década de 1960 para a década de 1970, em ponto de chegada e encontro para um conjunto vasto de artistas e intelectuais. Entre os habitantes do “Solar”, destacam-se nomes como Caetano Veloso, Ruy Castro, Capinam, Betty Faria, Gal Costa, Cristovam Buarque, Guarabyra, Gal Costa, Jards Macalé, Naná Vasconcelos, Luís Carlos Sá, Toquinho, Tim Maia; e três outros futuramente afamados Paulos: o “da Viola”, o Coelho e o Leminski (VAZ, 2011, p. 207 -226).

Do ponto de vista prático, a ocupação daquele lugar se adequava aos riscos inerentes do começo de uma carreira artística no Rio Janeiro. Tal como mencionado por Maria Rita Kehl, o local abrigava vários jovens que saíam das casas dos pais e buscavam um modo de vida completamente diferente, motivo pelo qual o aluguel baixíssimo e a partilha de quartos permitiam que o casarão abrigasse vários dos nomes que, conforme exposto na lista acima, futuramente se consagrariam no cenário musical brasileiro.

Para Zé Rodrix, no entanto, que era nascido e criado no Rio de Janeiro, o “Solar da Fossa” se apresentava de forma distinta, como uma cidade que se escondia dentro da antiga capital federal. Para ele (VAZ, 2011, p.54 e 55), o Solar era como um

retrato fidelíssimo daquele tempo. Foi a concretização de um tipo de relacionamento humano que estava começando a se tornar possível – e assim seria por um longo tempo. Um relacionamento que nos dias de hoje se determinou chamar de “os padrões hippies” de vida.

Fundado no ano de 1964, o “Solar da Fossa” poderia representar, sob o ponto de vista estético, a própria negação dos tempos de ditadura militar que estavam por vir. Isto porque, a imponência de um projeto arquitetônico colonial que congregava pensadores e artistas que se lançavam às incertezas de suas carreiras, contrapunha-se diretamente à “modernização autoritária” que pautaria os avanços econômicos, sociais e políticos do período.

Para o jornalista Toninho Vaz, que também escreveu um livro sobre o casarão e sua representatividade, o “Solar da Fossa” ilustra bem um possível olhar sobre a contracultura brasileira naquele tempo. Para Vaz (2011, p. 34 e 104), havia ali uma geração de jovens, em parte oriunda de outros lugares do país, que convivia entre si de maneira diferente, buscando

romper com os modos de viver de seus pais ao mesmo tempo em que tentava galgar lugar em uma indústria cultural em crescimento nas suas mais variadas modalidades.

De acordo com as entrevistas feitas por Vaz, ou pelos relatos colhidos à época, os antigos moradores do “Solar” foram categóricos ao afirmarem que aquele lugar operava com um polo de criação efervescente. Não por acaso, um quantitativo expressivo de nomes que por lá passaram figuram, até hoje, entre os nomes mais distintos da música popular brasileira. Tony Bizarro, por exemplo, que teve uma carreira musical ligada à *black* e à *soul music*, faz o seguinte destaque sobre sua estadia por lá: “Encontrei um clima romântico no casarão, com gente tocando violão, atores ensaiando e decorando textos, parecia um conservatório de arte” (2007, p.165).

Percebe-se, portanto, que o “Solar da Fossa” atuava não apenas como facilitador das incursões artísticas daqueles que ainda iniciavam suas carreiras, mas também como viabilizador de encontros entre jovens de diferentes origens e ligados a diversas formas de expressão artística. Assim, a pensão de arquitetura colonial servia de palco para a formação de vários relacionamentos afetivos, bem como para a efetivação de encontros artísticos e a elaboração de inúmeros projetos e parcerias que marcariam a vida dos jovens que por lá transitaram.

Nesse sentido, compatibiliza-se, sob o ponto de vista conceitual, com as considerações realizadas por Raymond Williams acerca dos grupos de cultura. Como já explicitado, Williams debruçou-se sobre a análise do “Círculo de Bloomsbury”, entendendo de que forma os membros desse grupo formado por intelectuais empreenderam, à sua própria maneira, uma série de debates públicos sobre a resolução de problemas contemporâneos.

Cumprе observar, no entanto, que diferentemente do “Solar”, o “Círculo de Bloomsbury” congregava um número mais coeso de participantes, tornando mais viável a compreensão do conjunto de valores ali partilhados. No entanto, apesar do extenso número de moradores que passaram pelo casarão nos sete anos de sua existência, percebe-se, na dinâmica do espaço, a formação de vários grupos menores cujas parcerias, dadas as devidas proporções, implicaram no surgimento de diversos movimentos ou grupos musicais. Destaca-se, nesse contexto, a formação parcial do movimento tropicalista e de conjuntos musicais como o MPB4, ou ainda o encontro de nomes que se tornariam famosos no universo do samba, como Zé Ketі e Paulinho da Viola.

Todavia, o fato de partilharem um universo em comum de referências, não se efetivava na coesão absoluta e programática dos temas e decisões estéticas utilizados em suas obras. Tal como destacado pelo historiador Marcos Sorrilha (2014, p.78), a formação desses grupos pode

não “estar balizada por um projeto ou objetivos políticos específicos”, motivo pelo qual “o fato de não existir uma instituição por meio da qual o grupo trabalha(va); (e) não possuírem um manifesto que deix(asse) seus princípios e objetivos declarados”, complexifica o entendimento acerca desses grupamentos por meio de algum método meramente descritivo.

É o que se percebe, por exemplo, entre os moradores tropicalistas do “Solar”. Ainda que pautados por um manifesto e pelo debate acerca dos destinos da canção popular brasileira, entendiam que o tropicalismo não deveria se encaixar em uma perspectiva monolítica³⁷. Por essa razão, em um período repleto de incertezas, permeado pela crise do nacional-desenvolvimentismo e pelo avanço do autoritarismo, posicionavam-se de maneira contrária a qualquer proposta de normatização dos cânones que deveriam ser incorporados ou rejeitados na produção da música popular.

Deste modo, ainda que partissem da mesma premissa, buscando fazer uma arte moderna, cosmopolita e, ao mesmo tempo, comprometida com o desejo de lançar um olhar crítico aos dilemas de seu tempo, cada qual o fazia sob perspectivas distintas, acolhendo ou rejeitando determinados referenciais estético-musicais à sua maneira.

Contudo, apesar das diferentes abordagens percebidas dentro do mesmo grupo, Toninho Vaz se dedica a pontuar os anseios em comum que permeavam o movimento. Para tanto, aponta o ano de 1965 como aquele marcado por uma espécie de “ressaca moral e cívica”, que viria a fortalecer a permanência dos militares no poder e, por conseguinte, marcar de forma definitiva a vida dos jovens do período. As proibições de atividades das agremiações estudantis e sindicatos, entre outros atos violentos, demonstravam um processo de fragmentação das liberdades democráticas, gerando reações automáticas em função desse quadro, ao que Vaz comenta:

Para aqueles que não tinham formação política, era o mesmo que tatear no escuro: o que está acontecendo mesmo? – eles se perguntavam. Para os militantes, restava a escolha entre a política oficial (Arena/MDB) ou a clandestinidade, na melhor das hipóteses. Existiam ainda aqueles que tinham ideia do que estava acontecendo, mas não se pretendiam engajados; a opção, então, era arrumar um emprego e batalhar pela tão sonhada liberdade – ainda que individual. Muitos desistiam da vida acadêmica e, concomitantemente, procuravam uma nova moradia, de preferência longe da casa paterna. Estava

³⁷ Sobre tal aspecto, cabe destacar a centralidade da ideia de “linha evolutiva” oferecida por Caetano Veloso durante esse período. Para Napolitano (2007, p. 103) a ideia de retomada de uma “linha evolutiva” na canção popular, que tinha como inspiração anterior as inovações propostas pela bossa nova, apontava para um tipo de interação consciente com os conteúdos já consolidados em nossa cultura e as novidades oferecidas pelo universo musical estrangeiro. Em suma, a concepção musical do tropicalismo se afastava de uma mera reprodução do que se fazia fora do país, ao mesmo tempo em que rechaçava o sentido de preservação daquilo que estava posto em nossa cultura.

nascendo a geração “pé na estrada”, um movimento espontâneo da juventude que teria uma dimensão ocidental e uma função renovadora – para não dizer revolucionária (2011, p. 25).

A partir dessa descrição, o jornalista tenta constituir um elemento em comum que integra os vários grupos que se formavam pelos quartos e corredores do “Solar da Fossa”. Ainda que não se paute por uma reflexão teórica, Vaz percorre o mesmo caminho de Williams ao pensar sobre a formação e caracterização do “Círculo de Bloomsbury”, entendendo, no processo, que a existência daquele vasto grupo de moradores, da mesma faixa etária e com aspirações artísticas, baseia-se em uma complexa teia de afinidades partilhadas que não podem ser vistas como mera causalidade.

Tal como Williams, Vaz reconhece que os laços de amizade, embora muito importantes, ligam-se a vínculos que extrapolam o campo das subjetividades na direção de processos históricos e sociais bem mais amplos. Dessa forma, assim como as reformas universitárias e a reestruturação da burocracia estatal britânicas foram importantes para explicar os laços desenvolvidos em Bloomsbury, o abismo geracional, a expansão da indústria cultural e os dilemas políticos de um período autoritário são elementos nada desprezíveis para se entender a formação de muitos grupos no “Solar” de Botafogo.

No caso de Zé Rodrix, os vínculos de amizade possuem estreita ligação com a formação dos grupos musicais dos quais participou. Como já mencionado, o MomentoQuatro nasceu a partir das amizades consolidadas no Colégio Aplicação. Um de seus integrantes, David Tygel, embora fosse carioca, também foi morar no “Solar da Fossa” (cumprindo a demanda de sair da casa dos pais), onde dividiu quarto com Luís Carlos Sá que, por sua vez, constituiria ali os primeiros contatos para a formação posterior do trio Sá, Rodrix e Guarabyra (VAZ, 2011, p.52).

Para Tygel, que compartilhou suas memórias sobre esse tempo no livro de Toninho Vaz, o casarão era um espaço para intercâmbios artísticos, ao que ele denominou de “horizontalidade nas artes”. Tal termo, embora pareça sugerir que todas as expressões artísticas gozassem de mesmo status e prestígio no Solar, na prática, remete-se à grande facilidade que os artistas tinham para acessar outros colegas naquele espaço, podendo contribuir ou integrar determinado projeto artístico.

O artista também aponta para a existência de uma unidade no pensamento político-ideológico entre os ocupantes do casarão, afirmando que “todos tinham uma posição política contestatória, de esquerda” (VAZ, 2011, p.53). Esse diagnóstico é confirmado por Toninho Vaz em várias passagens de sua obra nas quais utiliza adjetivos e expressões que fortalecem a ideia de que a juventude do “Solar” estava comprometida com ideais de renovação e revolução. Em

certa altura, por exemplo, ao descrever o chamado “espírito do lugar”, ele destaca que o local seria uma “microcélula de democracia geopolítica”, reforçando uma ideia de descompasso em relação ao que acontecia no restante do Brasil, ou fora daquele lugar (2011, p.35).

Em outro momento, ao relatar a vinda do pernambucano Carlos Marques ao Solar, Vaz afirma (2011, p.45) que, em 1966, o local começava a “ganhar fama como ‘porto de chegada’ de aventureiros (futuros artistas e intelectuais) de quatro costados, que traziam na bagagem *as características notáveis daquela geração*: juventude, destemor e, na maioria dos casos, talento”. Mais uma vez, a população do casarão é descrita como uma geração de pessoas que, apesar das diferentes origens, pautava-se por um modo de vida distante da segurança e do conservadorismo.

No que diz respeito aos hábitos dos moradores, Vaz (2011, p.50) destaca a existência de uma parcela de artistas “mais intelectualizados” que consumiam regularmente as novidades artísticas oferecidas pelo cinema europeu e a *nouvelle vague*. Contudo, ao invés de apenas participarem da exibição das películas, eles também promoviam debates sobre os filmes no Café Lamas, localizado no Largo do Machado. Também havia aqueles que, embora se arriscassem nos festivais televisionados, não se alinhavam ao projeto e às questões do tropicalismo, que se tornavam proeminentes à época.

Nesse sentido, Vaz relata (2011, p.52) que ainda que “a convivência estreita entre tantos músicos fosse estimular parcerias e espalhar influências nos bastidores”, havia entre os frequentadores do “Solar” uma “ala dos engajados”, na qual se destacava a presença do cantor e compositor Sidney Miller³⁸. Percebe-se, pelos relatos expostos, que, embora vivenciassem anseios (políticos, artísticos, profissionais, etc.) em comum, os jovens artistas do Solar respondiam a eles de maneira distinta, pois havia entre eles uma notória diversidade de pensamentos que excluía a existência de um conteúdo programático partilhado.

E é justamente por meio das impressões de Vaz acerca da vivência no “Solar da Fossa” que se percebe outra de suas aproximações ao “Círculo de Bloomsbury”, do qual Leonard Woolf fazia parte. Ao falar do seu grupo de amigos, o teórico político percebia, por um lado, a existência de “uma primavera da revolta consciente contra as instituições sociais, políticas, religiosas, morais, intelectuais e artísticas”, ao mesmo tempo em que reconhecia que aquele

³⁸ A força desses contatos feitos entre Sidney Miller com outros colegas que moraram no “Solar da Fossa” apareceria no ano de 1968 com a gravação do disco “Brasil, do Guarani ao Guaraná”. As quatorze faixas gravadas contam com as participações do MPB4, Jards Macalé, Paulinho da Viola e Gal Costa, todos estes presentes no Solar em algum momento de sua breve existência.

círculo não possuía “uma teoria, sistema ou princípios em comum que quiséssemos converter para o mundo”³⁹ (WILLIAMS, 2011, p.208, 223).

Por todo exposto, reconhece-se o “Solar” como um *grupo cultural* particular. Apesar da unidade geracional dos moradores do casarão ou do prestígio dos artistas advindos do local e da longevidade de muitas das carreiras que lá nasceram, percebe-se, por meio dos relatos memorialísticos coletados por Toninho Vaz e pela sua própria interpretação da época, a existência de um contraponto constante entre o que havia em comum entre aqueles sujeitos e as singularidades de cada artista que transitou no local.

2.2 O romantismo enquanto estrutura de sentimento e o Festival de 1967

A partir da compreensão das convergências e divergências entre os artistas que transitaram no “Solar da Fossa”, é possível caracterizá-lo como um *grupo cultural* que apresentava de forma explícita uma determinada estrutura de sentimento. Em consonância com as ideias de Ridenti sobre o assunto, pode-se inicialmente afirmar que o Solar se portava como local onde a “brasilidade revolucionária”, enquanto estrutura de sentimento, marcava de forma contundente a vida e os anseios de vários dos artistas que ali estiveram.

No entanto, como já afirmado, essa “brasilidade revolucionária”, embora importante, não é suficiente para explicar a natureza das manifestações artísticas da década de 1960. Dadas as incertezas do período, especialmente do pós-68, não é possível condensar o universo de manifestações culturais a uma visão de mundo comprometida exclusivamente com o pensamento revolucionário. Por esse motivo, recorre-se a uma concepção mais ampla de “estrutura de sentimento”, em direção oposta àquela trilhada por Ridenti. Assim, parte-se do emprego dado por Raymond Williams ao conceito a partir das reflexões realizadas sobre o pensamento romântico e o romantismo em “Revolta e Melancolia”, de Michel Löwy e Robert Sayre.

Dadas as considerações de Williams, somadas ao modo pelo qual Löwy e Sayre interpretaram o romantismo, acredita-se ser possível contemplar a visão de mundo do romantismo como uma “estrutura de sentimento”, vez que baseado em duas características

³⁹ Mesmo Woolf dando este tom aberto e indefinido sobre o “Círculo”, Williams destaca que “Bloomsbury estava carregando os valores clássicos do Iluminismo burguês. O grupo era contra o convencionalismo, a superstição, a hipocrisia, a pretensão e o espetáculo público. Era também contra a ignorância, a pobreza, a discriminação sexual e racial, o militarismo e o imperialismo. Mas era contra tudo isso em um momento específico do desenvolvimento do pensamento liberal” (2011, p. 224).

fundamentais: (i) trata-se de uma visão de mundo que questiona os processos de modernização articulados com o advento do capitalismo, e que, portanto, (ii) é marcada por um vasto leque de manifestações que buscam se opor e, ao mesmo tempo, responder às configurações econômicas, sociais e políticas trazidas pelo mundo moderno.

Definidos nesses termos, o romantismo de Löwy e Sayre porta-se como uma “estrutura de sentimento” capaz de concentrar uma série de diferentes percepções aos novos desafios que a modernidade e o capitalismo impõem. Por esse motivo, não pode ser visto apenas como um movimento restrito a determinada época, mas como uma questão no tempo que congrega vários processos. Tendo essa amplitude em vista, verifica-se prejudicado o reconhecimento de movimentos específicos dentro do romantismo, que poderiam ser ordenados no tempo ou analisados de forma estanque. O que ocorre, portanto, é que as diversas manifestações do romantismo podem ou não se apresentar de forma concomitante, razão porque – tal qual destacado por Williams – alguns artistas se conectam com perspectivas outras que não aquelas de sua geração.

Sob essa perspectiva é que se compreende a obra de Zé Rodrix, pois nota-se em sua trajetória a forte presença de um viés romântico, que, no entanto, não pode ser definido apenas como expressão do “romantismo revolucionário” de Ridenti ou do “romantismo contracultural” de Victor Henrique de Resende. Cumpre lembrar que o primeiro álbum gravado de Rodrix foi como parte integrante do grupo vocal MomentoQuatro, após terem vencido, em 1968, um dos mais acalorados festivais da canção do período. Para se ter uma ideia da importância da disputa, Mello (2003, p.184) exemplifica que, em 1967, o III Festival da TV Record contou com mais de quatro mil músicas inscritas, oferecendo um prêmio de 25 milhões de cruzeiros e o troféu Viola de Ouro (MELLO, 2003, p.184).

Além da premiação expressiva, esses festivais também cumpriam com o papel de destacar a carreira dos artistas já consagrados e revelar novos nomes para o cenário da canção popular brasileira. A estratégia utilizada para tanto era, após realizadas as seleções preliminares, televisionar a disputa em três datas diferentes com a apresentação de doze canções, que já tinham sido gravadas em um disco que poderia ser adquirido posteriormente. Assim, o fã de determinado artista ou canção poderia adquiri-la mesmo que não viesse ganhar a competição, garantindo ao consumidor o registro fonográfico de uma canção inédita (MELLO, 2003, p.186).

Na edição de 1967, várias propostas estéticas que efervesciam no final década de 1960 se enfrentaram nos palcos do Teatro Record Centro. Dada a repercussão gerada pela TV e a presença de grandes plateias no evento, não raro os artistas estruturavam suas canções a partir

de personagens heroicos, com a presença de progressões melódicas e refrãos que geravam algum tipo de engajamento automático à canção.

A vitoriosa “Ponteio”, por exemplo, trazia consigo uma mensagem de protesto vinculada ao personagem do violeiro, personificado por Edu Lobo enquanto adentrava ao palco com seu violão em mãos⁴⁰, seguido pela cantora Marília Medalha, do grupo musical Quarteto Novo e pelo grupo vocal MomentoQuatro, do qual Rodrix era integrante. O engajamento pretendido pelos artistas fora rapidamente assimilado pelo público presente, especialmente quando chegado o refrão, repetido diversas vezes, todos cantavam: “Quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar (Ponteio!) / Quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar (Ponteio!) / Quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar (Ponteio!)”.

Para o jornalista Chico de Assis, que cobriu o festival, não havia

Nada melhor do que “Ponteio” como música de festival. “Ponteio” tinha todos os ingredientes. Era uma música de mensagem política, isso uniu a plateia. Tinha a letra do Capinam, excelente. O Capinam é um grande poeta. Sempre foi! Antes do festival ele já era. E a música do Edu, maravilhosa. Uma música que erguia, que levava pra cima, né? Que levava embora (UMA NOITE em 1967, 2010).

Ao lado da eficácia performática do refrão, percebe-se não apenas a utilização de opções estéticas comuns às canções de protesto, mas também a exploração de um tema que servia para abordar várias das questões do período. “Ponteio” centrava-se na figura de um violeiro atravessado por uma série de angústias, mas empregava a metalinguagem para abordar outros anseios que se despontavam dentro e fora do ambiente dos festivais. Enquanto o violeiro lidava com a incerteza da consolidação de uma carreira artística, pois “parado no meio do mundo” sentia “chegar seu momento”, as inseguranças sobre a ascensão dos militares ao poder não passavam despercebidas.

A letra menciona um “canto falado, sem ponteio” e o testemunho de cenas de violência que atingem o próprio violeiro, que faz menção a “um que jurou me quebrar”. Todavia, tais percalços são usados como obstáculos para a condição heroica e obstinada do protagonista, que apesar de “jogarem a viola no mundo”, vai “lá no fundo [do mundo] buscar”, pois “se tomo a viola, ponteio. Meu canto não posso parar”.

⁴⁰ É importante destacar aqui que Edu Lobo já tinha uma experiência vitoriosa em festivais. Em 1965, em parceria com Vinícius de Moraes, ele venceu o I Festival Nacional de Música Popular, com a música “Arrastão”. Interpretada por Elis Regina, a canção não só expunha o canto de natureza impactante de Elis Regina, como também trazia em sua letra as ideias de autenticidade e força das classes populares, representadas ali pela figura dos pescadores.

A partir daí, viola e violeiro passam a olhar para o futuro, ou para o “dia que virá”, como avalia a crítica literária Walnice Galvão. Para ela (1976, p.105-107), tal perspectiva pode ser observada na menção de um “dia, quase meio” em que existe a possibilidade de “encerrar meu cantar”, bem como na espera de um outro “dia, por inteiro”, no qual, “prometendo um novo ponteio”, o violeiro reassume sua condição original. Segundo a autora (Galvão, 1976, p.105-107), esse olhar para o porvir – visto no trecho final de “Ponteio” – se transforma em um dos mais importantes “seres imaginários que compõem a mitologia da MPB”. Isso porque torna-se uma espécie de “saída para o imobilismo” causado pela crescente presença autoritária dos militares naquele momento e passa a ser contemplado em diferentes aproximações temáticas, transformando o processo de composição da época em um ato recorrentemente comprometido como o futuro.

2.3 “MomentoQuatro” e as primeiras composições

O frisson gerado pela vitória de “Ponteio” foi um marco significativo para Edu Lobo e ajudou a alavancar a carreira dos demais participantes da apresentação. Por isso, ainda em 1968, o grupo vocal MomentoQuatro teve a chance de gravar seu primeiro álbum junto à Phillips. Com doze faixas, o disco homônimo contava com a autoria ou coautoria de Zé Rodrix⁴¹ em diversas canções, além da orquestração de Rogério Duprat – figura bastante associada ao tropicalismo, e que fora responsável pela viabilização dos arranjos de “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil”, a vice-campeã do festival de 1967.

LADO A	LADO B
1. Passa ontem (Fernando Werneck, José Rodriguez)	1. Ele falava nisso todo dia (Gilberto Gil)
2. Três Pontas (Milton Nascimento, Ronaldo Bastos)	2. De Luzia, Ana e Maria (José Rodriguez, Joyce)
3. Festa (Fernando Werneck, Ricardo Sá)	3. Irmão de fé (Milton Nascimento, Márcio Borges)
4. Dos caminhos longos e estranhos até chegar junto dela (José Rodriguez, Ricardo Sá, David Tygel)	4. Veleiro (Edu Lobo, Torquato Neto)

⁴¹ Ou “José Rodriguez”, como assinava suas composições na época.

5. No brilho da faca (Novelli, Wagner Tiso, Paulo Sergio Valle)	5. Próton, Elétron, Nêutron (Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle)
6. Classe Dominante (Ricardo Sá, Joyce)	6. Litoral (Toninho Horta, Ronaldo Bastos)

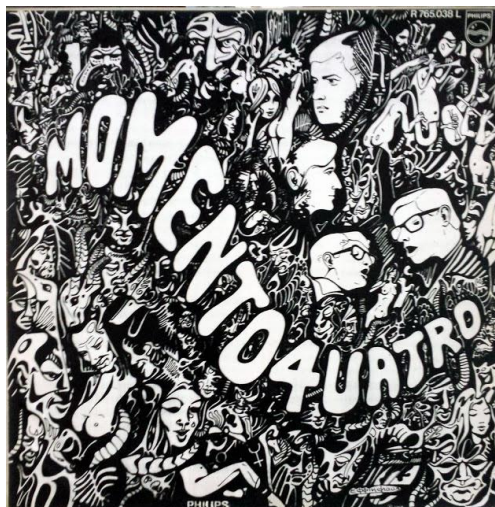
Segundo Regiane Gaúna (2002, p.94), Duprat teria sido o responsável por possibilitar a aproximação estética da canção de Gil ao célebre disco dos Beatles, “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, referência sobre um novo modo de se fazer música popular no período. A concepção de “Domingo no Parque” seria, portanto, um ponto crucial na carreira de Duprat, pois permitiu a viabilização de “um estilo sincrético que ele adotaria, a partir de então, na maioria de seus arranjos”. Para Gaúna, “fazer coexistir elementos aparentemente disparatados, em uma mesma canção, tornou-se uma de suas marcas estilísticas como arranjador”.

E é exatamente nesse momento criativo de Duprat que se localiza a gravação do álbum *MomentoQuatro*. Atravessado por tantas influências, o disco acaba parecendo uma mimese do próprio festival de 1967, no qual compositores de diferentes tendências disputavam a conquista de um lugar no mercado fonográfico. Tamanha imprecisão acerca da proposta musical adotada pode ser, inclusive, observada na própria capa do disco.

Toda em preto e branco – lembrando a palheta de cores simples e de baixo custo de vários discos da bossa nova⁴² –, a capa tem um desenho de natureza caótica, de modo que o rosto de cada um dos integrantes do *MomentoQuatro* se confunde com outros elementos, tais como outros rostos, máscaras, corpos humanos com uma espécie de instrumento de sopro no lugar da cabeça e folhagens. De modo transversal, o nome do grupo aparece em letras visivelmente distorcidas, formando uma letra “S” invertida, apelando para uma estética distante do tom austero e minimalista de vários discos ligados à canção de protesto.

⁴² Em uma série de entrevistas para Bruna Fonte, o compositor e produtor Roberto Menescal relembra que esse estilo de capa ficou muito associado à gravadora Elenco, que possuía um orçamento reduzido, passando então a trabalhar predominantemente com as cores branco e preto, e empregando a cor vermelha somente em alguns detalhes da capa. Na prática, essa limitação seria uma estratégia para que os discos desta gravadora tivessem uma identidade visual única, destacando-se em relação aos seus concorrentes nas prateleiras das lojas de disco (2012, p. 52).

IMAGEM 1 - Capa do disco “MomentoQuatro” (1968)



Fonte: Toque Musical (2018)⁴³

Já na contracapa, há uma divisão horizontal e bicolor do espaço. A metade inferior, que possui fundo preto, é reservada para alocação de uma foto centralizada do grupo em que dividem microfones e tocam diversos instrumentos musicais. Há ainda um resumo das informações gerais do disco, tais como a ficha técnica da obra, os compositores das canções e a sequência de músicas de cada lado do vinil.

Na metade superior, tem-se um texto assinado pelo grupo, no qual eles se apresentam e desenvolvem uma breve tese sobre o que pensam sobre arte e música. Logo na primeira linha, afirmam que o disco fora “realizado com muita consciência” e que ele representa a “concepção de música popular brasileira” de todos os integrantes do grupo. Embora não esclareçam muito bem sobre essa “consciência”, sabe-se da importância de seu destaque, pois a década de 1960 foi transpassada por um intenso debate sobre as finalidades da obra artística e a função social e política que ela deveria assumir.

No caso do MomentoQuatro, percebe-se uma estreita conexão com a ideia de uma canção que fale sobre questões de ordem social e política, o que se revela no trecho no qual afirmam: “a música popular para nós não é somente som, virtuosismo musical (...) Ela não pode estar afastada do todo que nos cerca”. Desse modo, assumem a obrigação de falar sobre a realidade vivida, pautados na ideia de que todo e qualquer artista também deve trilhar esse caminho, vez que “quem se propõe a fazer arte – e arte é comunicação – deve nela integrar o presente que se vive (...) Caso contrário ela será absolutamente inútil”.

⁴³ Disponível em: <<http://www.toque-musical.com/?p=5981>>. Acesso em: 09 mai. 2018.

IMAGEM 2 - Contracapa do disco “MomentoQuatro” (1968)



Fonte: Toque Musical (2018)⁴⁴

A partir dessas considerações sobre o fazer artístico, percebe-se que o engajamento do grupo se estrutura por meio de um viés pragmático. Assim, a “consciência” artística liga-se diretamente ao sentido de utilidade da obra, que, no caso da canção popular, deve ser pautada pelo “todo que cerca o artista” em sua integração “ao presente que se vive”.

Em momento posterior do texto (segmentado por três asteriscos), o grupo se apresenta e justifica a escolha de Rogério Duprat e Damiano Cozzella⁴⁵ como orquestradores do álbum. Para tanto, tecem elogios a eles afirmando que ambos “entenderam de cara o que a gente queria fazer”, vez que o disco possui uma “unidade” em “cada faixa, cada compositor, cada arranjo”.

Tamanho cuidado com a qualidade estética e com o engajamento político compatibiliza-se com a tese oferecida pelo historiador Marcos Napolitano (2001, p.105-106) quando trata da relação dos artistas e do público nos fins da década de 1960. Para ele, entre 1966 e 1968, observa-se um processo de reestruturação “dos públicos da arte engajada” num momento de visível expansão mercadológica da MPB, em que esta passa a congrega tanto aqueles habituados ao engajamento quanto os vinculados a outros circuitos.

⁴⁴ Disponível em: <<http://www.toque-musical.com/?p=5981>>. Acesso em: 09 mai. 2018.

⁴⁵ Ao lado de Rogério Duprat, Damiano Cozzella foi uma figura de grande participação nos “bastidores” do movimento tropicalista. Bastante identificado com as manifestações artísticas de vanguarda, tendo a música dodecafônica uma dessas mais relevantes expressões, ele foi aluno de Hans-Joachim Koellreutter e signatário do manifesto Música Nova. A partir da segunda metade da década de 1960, Cozzella participou como arranjador de canções de Tom Zé e Caetano Veloso. Ele também foi produtor do primeiro disco da chamada “fase psicodélica” do cantor Ronnie Von, amigo de infância de Zé Rodrix, e que começou sua carreira artística com a Jovem Guarda. No caso específico do MomentoQuatro, vale destacar que o referido músico teve uma ampla atuação junto aos corais, tendo destaque com seus trabalhos feitos junto ao Coral da Universidade de São Paulo (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2014).

Todavia, esse mesmo esmero em adotar um posicionamento sobre a obra artística revela, por outro lado, que o desenvolvimento do consumo de bens culturais no Brasil percorria caminhos bastante imprecisos. Segundo Renato Ortiz (2006, p. 25-28), a inexistência de uma tradição que pudesse distinguir um círculo cultural elitizado e um de massa, permitia que os artistas dos festivais, ainda que representantes de uma cultura popular, fossem os mesmos a se preocuparem em assumir posicionamentos políticos tanto em relação a suas obras, quanto por meio delas.

Verifica-se, portanto, que, ao contrário de outros países nos quais os intelectuais eram reconhecidos pelo alto grau de formação e produção acadêmicas, no Brasil, grande parcela da intelectualidade estruturada e reconhecida se organizou a partir do universo da canção popular. Desse modo, a figura do compositor se destaca – e, por sua vez, a obra de Zé Rodrix nesse campo – em importância no desenvolvimento cultural brasileiro da segunda metade do século XX, na medida em que começa a ocupar “um lugar privilegiado” por meio do qual um sem-número de “dilemas” e “utopias nacionais” passam a ser colocados em debate, mobilizando subjetividades e abrindo caminho para diversas discussões (NAPOLITANO, 2005, p.7). Assim, especialmente a partir da década de 1960, o cancionista passa a ter um papel relevante sobre a opinião pública, motivo pelo qual ainda hoje as declarações e composições de artistas desse período são capazes de engajar os ânimos de uma parcela considerável do público brasileiro⁴⁶.

Feitas as considerações sobre o invólucro do álbum, passa-se à análise do material gravado, que transita por diferentes referências estéticas. Em “Passa ontem”, a faixa inaugural do disco, o gênero musical escolhido foi o choro, utilizado de forma irônica para retratar de modo alegre o fim de um relacionamento amoroso que se estabelece como a promessa de um futuro de alegrias tão certas, que o eu-lírico do samba não hesita em dizer ao seu desamor: “Vê se passa ontem ou não passa nunca mais/ Porque a condição *sine qua non* pra ser feliz é ser demais”.

Até chegar à conclusão de que a presença desse amor inominado não fez outra coisa senão “atrapalhar”, a letra deixa claro que houve um outro tempo pautado pela “esperança de que tudo foi bonito”. Mas, agora, o eu-lírico, “estando longe desse olhar que é tão irônico e sutil”, finalmente poderá “viver o meu amor, minha verdade”, de modo que o amor do passado “não vai mais me cercear a liberdade”.

⁴⁶ Como exemplo, cita-se brevemente a celeuma levantada por alguns veículos de comunicação sobre a música “Tua cantiga”, de Chico Buarque, gravada em 2017, como parte integrante do 38º disco de estúdio gravado pelo compositor.

Percebe-se que a canção tem estreita relação com as funções da arte expostas pelos integrantes do grupo, vez que a reafirmação sarcástica do binômio “fim do amor x início de um tempo feliz” espelha de maneira metafórica as questões sobre liberdades levantadas naqueles tempos iniciais do regime militar. Mesmo que seja anterior ao recrudescimento da ditadura, com o estabelecimento do AI-5, cabe destacar que “a repressão que se abateu na área cultural não foi linear e homogênea ao longo de todo regime” e que, num primeiro momento, o foco dos militares era

dissolver as conexões da “cultura de esquerda” com os movimentos sociais e as organizações políticas, exemplificado pelos fechamentos do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE), do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) e pelo fim dos movimentos de alfabetização de base(...) Outra característica desse momento é a existência de uma censura relativamente desarticulada e branda, com ciclos de maior ou menor rigor entre 1964 e 1967, uma vez que a base legal da censura às “diversões públicas” ainda era a lei de 1946. (NAPOLITANO, 2010 p.151)

Nesse cenário, verifica-se, em “Passa ontem”, a adoção de uma estratégia que viria a se tornar recorrente em diversas canções do período: a revisitação do cancionário romântico, para, a partir de suas temáticas, projetar a desilusão a respeito de outras questões, especialmente políticas, dentro das decepções amorosas. Em consonância com o pensamento romântico, a canção fundamenta sua narrativa por meio de uma insatisfação dada no tempo presente. Assim, embora não fundamente como se daria a realização de um futuro mais feliz, o “vê se passa ontem, ou não passa nunca mais” funciona como uma cisão com o agora, reivindicando o fim de uma relação, política ou amorosa, que se torna impeditivo para que algo melhor e ao mesmo tempo abstrato (“meu amor”, “minha verdade”, “a liberdade”) aconteça.

Todavia, percebe-se também que a canção se aproxima do tropicalismo, na medida em que utiliza da ironia tanto na letra quanto no gênero musical escolhido, afastando-se do tom sério, didático e exortativo da canção de protesto. Nesse sentido, ainda na abertura da canção, Rodrix explica, em meio ao burburinho de uma plateia, que o álbum fora elaborado “na área interna de um edifício em Copacabana”, ao que reafirma estar “falando sério”, pois “foi lá mesmo que nós gravamos”. Com essa afirmação, remete-se, de forma simbólica, ao mito de origem da Bossa Nova, que teria sido desenvolvida a partir de diversas reuniões e composições de jovens moradores de Copacabana, especialmente alocados no apartamento de Nara Leão⁴⁷.

⁴⁷ Na verdade, o MomentoQuatro tem um possível contato com Nara Leão em 1968. Naquele ano, o grupo e a intérprete participaram do disco “Samba do Escritor”, de Dulce Nunes. Com letras escritas somente por escritores e composições de Dulce, o álbum tem a participação do MomentoQuatro nas faixas “Canção do Dia de Sempre”,

À época, o discurso crítico sobre os temas abordados nas canções bossanovistas já estava consolidado, e muitos dos integrantes desse movimento haviam se envolvido com um universo musical mais engajado, orientado por as questões de ordem social e política.

Apesar da dificuldade de se entender a intenção por detrás das informações prestadas por Zé Rodrix, percebe-se nela a preocupação de se pensar ou localizar as canções do MomentoQuatro em relação ao espectro de gêneros e movimentos musicais estabelecidos até então. Esse posicionamento também era comum entre os tropicalistas, que buscavam inovar na elaboração de suas canções enquanto se afastavam de alguns princípios consolidados na “música popular brasileira”. Para tanto, incorporavam à tradição musical elementos inovadores ou provenientes do cancionário popular estrangeiro, principalmente do rock.

No caso de “Passa ontem”, o paradigma crítico, irônico e debochado do tropicalismo é percebido no momento em que Zé Rodrix entoia as promessas de alegria e liberdade estruturadas a partir de uma ruptura no interior da canção. A certa altura, a sobreposição harmoniosa de vozes do quarteto é substituída pela voz única de Rodrix, que declama um trecho da canção de forma histriônica e melodramática, lembrando os cantores da “Era do Rádio” que teriam sido, por sua vez, superados pela voz menor dos cantores da Bossa Nova⁴⁸.

Por sua vez, a canção subsequente, “Três Pontas”, regravação de uma das primeiras composições do jovem Milton Nascimento, demonstra a busca por imagens do interior do Brasil, que se afloram a partir do uso do trem como personagem principal da narrativa. Diferentemente da versão original, gravada em 1967, o ritmo adotado pelo MomentoQuatro é bem mais acelerado, e traz uma adição sonora literal do apito de um trem, que, logo em seguida, é substituído por um instrumento de sopro que reproduz figurativamente seu barulho.

Ademais, a canção é marcada por um canto acelerado e por ataques do instrumento de sopro que sugerem a presença iminente de um trem. Desse modo, embora a narrativa seja focada na imagem de um país interiorano e pré-moderno, evidenciado por uma ideia de distanciamento e melancolia advinda dos prolongamentos das notas utilizadas ao final dos versos, a performance do grupo faz deslocar esse mesmo trem, transformando-o em símbolo de mobilidade e mudança.

“Domingo”, “Deixa o mundo girar” e “O alopado”. Já Nara Leão participa da gravação de “Mal de amor”.

⁴⁸Esse procedimento irônico pode ser notado em “Coração Materno”, faixa que abre o disco “Tropicália ou Panis et Circensis”. Anteriormente popularizada pela voz do cantor Vicente Celestino, a canção é interpretada por Caetano Veloso, anunciando ali o samba canção como um dos vários gêneros a serem abraçados pelo tropicalismo. No contexto daquele disco, há uma recusa em pautar a novidade do tropicalismo a partir da negação de determinados gêneros musicais considerados à época ultrapassados ou cafonas.

Mais adiante, a canção “Classe dominante” retoma as questões de ordem política, apresentando-se como um dos títulos de mensagem mais engajada do álbum. Composta por Ricardo Sá⁴⁹ e Joyce, a canção é introduzida pelas badaladas de um sino de igreja, seguido pela execução de instrumentos de sopro e percussão instrumentalizados em arranjos típicos aos das bandas militares. Assim, o rufar de uma caixa percussiva anuncia a introdução dos metais, tal qual ocorre em desfiles militares e eventos cívicos. Sobre esses instrumentos, o musicólogo Felipe Trotta relembra que

na música popular, a utilização sistemática do naipe de metais começa com o rock da década de 1940 (*sic*) e se populariza em quase todos os gêneros musicais mundializados como signo de “modernidade”. A própria ideia de “metal” está fortemente vinculada à industrialização e à modernidade, sendo a sonoridade de ferros e “metais” reconhecida como pertencente a esse universo simbólico (2012, p. 167).

Após a introdução, o ritmo ordeiro e grandiloquente da banda militar é quebrado com o intuito de manter o sentido irônico que perpassa todo o disco. A unidade sonora, portanto, é interrompida em dois momentos – primeiro, pela execução de uma nota aguda e desafinada, provavelmente feita com um violão; e depois com um trombone que desafina de modo semelhante – que evidenciam os “traços tropicalistas” deixados por Duprat no álbum, vez que um procedimento semelhante fora adotado na canção “Panis et Circenses”, gravada pelos Mutantes (e que integra o álbum que marca o referido movimento musical).

No tocante à letra da canção, o que se observa é uma fala imperativa em primeira pessoa que denota como a “classe dominante” presente no título dá ordens e se enxerga como distinta dos demais. Dessa forma, “Abre a porta pra eu passar, um tapete pra eu pisar, que eu sorrio para a lente que sorri pra eu passar, se afasta pra não me amarrotar” se soma a outras determinações como “Quero um quarto de dormir, onde eu possa ressurgir, que esse povo, tanta gente, que nasceu pra me servir, que nasceu pra me iludir, pra eu mandar!”, de maneira a deixar claro o exercício de seu poder dominante.

⁴⁹ Entre todos os membros do MomentoQuatro, Ricardo Sá – que depois assumiu o nome artístico “Ricardo Vilas” – está entre os que tiveram militância política mais intensa. No ano posterior à gravação do disco, conforme matéria do Jornal do Brasil, ele foi acusado de ter participado de um ato de resistência à prisão da estudante Maria Augusta Ribeiro Carneiro, tendo sido formalmente acusado de atirar quatro vezes contra um policial (1969, p. 7). Em apenas dois meses, ele foi condenado a quatro anos de prisão pelo referido episódio, pelo Conselho Permanente de Justiça da 1ª Auditoria da 1ª Região Militar (1969, p. 14). Passados mais dois meses, Ricardo Sá esteve envolvido na troca de presos políticos que marcou o desfecho do sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick e, segundo relato de outros libertados, teria buscado asilo político em Cuba (1969, p. 12).

No sentido de ampliar o debate acerca das estratégias de dominação da classe apresentada, a canção também traz o contraponto entre “nacional e estrangeiro” por meio da fala daquele que “como bom americano eu desisto pra cantar pardon, milady, of course, au revoir”. Ao fim, a frase “eu não tenho nada a ver” é deveras repetida até o retorno triunfante dos metais e da caixa de percussão, que encerram a canção sem nenhum imprevisto.

Pelo exposto, percebe-se que “Classe dominante” estabelece um diálogo com questões que antecedem o florescimento das perspectivas do pensamento romântico. Ao citar o “bom americano”, por exemplo, faz alusão a questionamentos sobre como o imperialismo se constitui a partir de uma exploração que excede o campo da economia, atingindo também a esfera cultural. Lembrando-se que, mesmo antes da ditadura militar, o discurso anti-imperialista atrelava o subdesenvolvimento dos países periféricos à presença e à interferência sistemática dos Estados Unidos da América.

O que se reconhece na personagem “classe dominante” exposta na canção é que o poder que ela exerce não serve apenas para si, mas também para favorecer um projeto que, pelo menos na esfera cultural, pouco se importa com os ideais nacionais e populares ressoados pelos diversos movimentos e gêneros musicais brasileiros.

Nesse sentido, provoca uma verdadeira inversão de papéis, vez que usualmente são os personagens oprimidos que povoam as narrativas cinematográficas, teatrais ou musicais que visam propor uma discussão sobre as questões sociais. Assim, ao invés de suscitar debates por meio de personagens como o morador do morro de “Opinião” (Zé Ketí, 1964) ou o sertanejo de “Disparada” (Jair Rodrigues, 1966), o MomentoQuatro o faz por meio da “classe dominante” que os subjuga.

Sob o ponto de vista do romantismo, a perspectiva adotada nessa canção não se relaciona diretamente à “busca da comunidade inspirada no passado para moldar um futuro alternativo à modernidade capitalista” (RIDENTI, 2014, p.67) que marca o “romantismo revolucionário”, mas se alinha ao romantismo, enquanto estrutura de sentimento, a partir do momento em que demonstra insatisfação em relação a elementos que representam a modernidade no presente.

Em um limite, o viés romântico-revolucionário é percebido de modo tangencial na canção, por meio do posicionamento político e cultural atribuído à “classe dominante” que, de forma irônica, evidencia os motivos pelos quais as classes populares são impedidas de assumir outros papéis no tecido social do período. Desse modo, na medida em que tematiza o círculo influente da sociedade, possibilita levantar debates acerca das condições enfrentadas pela classe dominada.

Já no Lado B do álbum, tem-se logo na primeira canção um deslocamento da discussão social para o campo individual. Em “Ele falava nisso todo dia”, composta por Gilberto Gil, a história de um chefe de família é contada a partir de sua preocupação excessiva com o sustento dos seus. O refrão é marcado pela repetição do título da canção, dando a entender que a preocupação com “a herança, a segurança, a garantia/ Pra mulher, para a filinha, pra família” se transforma em um tipo de comportamento obsessivo do protagonista.

Ele é, portanto, retratado a partir do medo constante “da incerteza, a pobreza, a má sorte”, que se tornam o retrato da “carreira frustrada de um homem de bem”, que caso morresse, teria no “seguro de vida, o pecúlio”, “a certeza do dever cumprido”. No entanto, essa descrição serve de fundo para uma crítica efusiva ao seu modo de viver, vez que a narrativa, somente após apresentar seu desfecho nada feliz – “ele morreu atropelado em frente à companhia de seguro” – revela que aquele sujeito frustrado era apenas um jovem, ao que lamenta: “Oh! Que futuro! Um rapaz de vinte e cinco anos”.

Tal revelação, no entanto, compatibiliza-se com a questão geracional abordada no início deste capítulo. Percebe-se que as preocupações com futuro do personagem que falava as mesmas coisas todos os dias se distanciam das questões existenciais que eram caras aos demais jovens artistas do período – na mesma faixa etária do protagonista, portanto. Por esse motivo, verifica-se uma crítica contundente à necessidade de segurança e felicidade de uma típica família nuclear, e ao sujeito que toma para si todas essas preocupações.

Colocadas lado a lado, “Classe dominante” e “Ele falava nisso todo dia”, como partes do mesmo disco, entregam o discurso de esquerda pretendido pelo MomentoQuatro. Contudo, ele oscila, respectivamente de uma proposta mais ligada à esquerda tradicional e institucionalizada – vez que a canção de Ricardo Vilas e Joyce aproxima-se do debate acerca do nacional-desenvolvimentismo que se articulava desde a década de 1950 –, para outra esquerda pautada por questões existenciais e de individualidade, evidenciadas a partir do “desbunde” presente na canção de Gil e que se estabeleceria no Brasil ditatorial.

Percebe-se que, ao agregar perspectivas por vezes entendidas como antagônicas na mesma obra, o grupo demonstra haver formas distintas para se pensar a respeito das questões de ordem social e política que lhes eram tão caras. Mais ainda, revela a existência de uma crise de perspectivas que ainda seria bastante presente nos primeiros anos da ditadura militar brasileira. Conforme aponta Antônio Risério (2005, p.25):

na passagem da década de 1960 para 1970, os segmentos mais inquietos da juventude urbana brasileira se distribuíam em duas vertentes radicais: a

esquerda e o movimento contracultural. Ao aproximá-los, havia o sentimento de que os caminhos “tradicionais” da transformação social estavam bloqueados, de que as velhas estratégias já não tinham o que oferecer.

A partir do bloqueio das formas tradicionais e das velhas estratégias é que a perspectiva romântica se revela e aproxima as duas canções citadas: enquanto “Classe dominante” debate a condição das classes populares a partir da postura de seu justo oposto, “Ele falava nisso todo dia” critica o modo de vida do jovem personagem a partir de sua morte irônica, demonstrando a necessidade pela busca de outra forma de viver.

Sob o ponto de vista romântico, as preocupações exacerbadas e a morte daquele sujeito aparecem como signos da própria vida moderna a ser rejeitada por tal estrutura de sentimento. A morte funciona ali como meio pelo qual se efetiva o desacordo para com uma vida restrita à busca pelo sustento e toda a aflição emocional que esse universo de preocupações fomenta. Ao invés de assinalar em direção a um tipo ideal novo, potente e revolucionário, se resigna ao apontamento de uma miséria existencial que rumo aceleradamente ao seu próprio fim.

Essas relações do sujeito com seu tempo ainda são expostas em “De Luiza, Ana e Maria”, última composição de Zé Rodrix no álbum, feita em parceria com Joyce. A canção, que repete o uso de recursos literais já evidenciados em outras faixas, começa com o som de um bebê rindo, que logo é contraposto por uma instrumentação que combina um arranjo melancólico com um andamento bastante lento.

Essas escolhas embalam a canção que, pautada pela falta de perspectivas para o futuro do eu-lírico, afirma: “Meu amor é hoje/ E hoje sou minha terra e seu brilho/ E mais Ana e mais Maria/ E mais Luzia e seu filho”. Esse mesmo personagem anuncia o abandono de seu passado, dizendo que vai “deixando lá pra trás/ Tudo de velho que havia”, mesmo que ande pelo “caminho mais triste” que “não tem retorno seguro”. Percebe-se, assim, que a tristeza sobre o momento vivido o persegue, na medida em que suas inseguranças a respeito do rumo a tomar (“Nesse ou em qualquer outro dia/ Por terras que nunca vejo, eu vou”) somam-se ao desconforto de saber algum tipo de verdade inconveniente (“Sabendo o que eu não devia”).

Tal como em “Ponteio”, a viola e o fazer musical se destacam na canção, dando pistas sobre quem seria o eu-lírico retratado. Contudo, ao contrário da canção de Edu Lobo, “de Luzia, Ana e Maria” não retrata um desejo heroico de tocar e cantar onde quer que seja, mas revela o abandono intencional de uma viola ao sabor de seu próprio destino (“Deixo a viola no toco/ Que a encontre quem a encontrar”). Além disso, há ali um cantor que projeta em seu instrumento um cansaço que só pode ser dele mesmo, pois diz que a tal viola “feita de meu coração” estaria “cansada do meu cantar”.

Verifica-se, portanto, que a canção permeia o universo de tristeza e resignação de um indivíduo atormentado pelas incertezas do porvir. Mas que, conformado com uma permanência errática no mundo, compromete-se, por outro lado, a seguir “renovando a esperança/ De Luzia, Ana e Maria”, vez que as suas expectativas pessoais já não importam tanto.

De outro lado, “Irmão de fé”, posiciona-se de forma eloquente a respeito da perspectiva tomada pelo protagonista. Composta por Milton Nascimento e Márcio Borges, a canção reafirma os laços do MomentoQuatro com os membros do “Clube da Esquina”, seguindo por um caminho que aparenta contraditório, pois calcado no formato da canção de protesto já tão prontamente reconhecido na década de 1960, a qual era relativamente tensionada nas canções até então registradas no álbum.

A tônica da faixa congrega a irmandade como meio constituinte de laços solidários entre sujeitos que se comprometem com uma percepção de mundo marcada por princípios de liberdade e luta. Apesar do acirramento da ditadura militar ter ocorrido nos anos seguintes ao lançamento do disco, a canção se pauta pelo enfrentamento que abandona os projetos conciliatórios típicos do discurso nacional-desenvolvimentista. Assim, embora enxergue a existência como dádiva, a letra exorta que “pra ter mundo que quero, vou fechar corpo na solidão, vou fazer faca de prata e vou lutar até morrer”.

Nota-se que o eu-lírico está disposto a empunhar uma arma e lutar até o fim por aquilo que ele e seu irmão julgam correto, a partir da inconformidade com a existência de uma “areia” que “vai te matando” e que “já está queimando” – areia essa que, de maneira aproximada, sugere a construção de uma paisagem árida ou desértica, bastante emblemática na tradição cristã enquanto espaço de provação e desafios⁵⁰.

Finalmente, percebe-se na canção a evidência de uma narrativa comum ao romantismo revolucionário, reconhecida nas canções de protesto. Pois, embora o eu-lírico não tenha uma origem social explícita, sua caracterização é feita a partir de destaques positivos, como a coragem e o profundo sentimento fraterno, que seriam qualidades fundamentais para explicar o seu compromisso com o desejo de transformação e a demanda por um novo ordenamento.

Encerrado o álbum, verifica-se que o grupo – tal como explicado por eles na contracapa e evidenciado por outros elementos anteriormente destacados, como a escolha de Duprat no arranjo do disco, por exemplo – aborda o romantismo de maneira bastante difusa, sem

⁵⁰ Ainda sobre esse aspecto, cabe ressaltar que há um amplo número de canções de Milton Nascimento e de outros integrantes dos “Clube da Esquina” que dialogam com a questão da religiosidade. Conforme aponta Sheyla Castro Diniz, há em diversas composições desses autores a presença de “uma cultura religiosa mineira”, que “almejava recuperar valores como a solidariedade, a compaixão, a partilha e a “fé no irmão” (2012, p. 38).

necessariamente concentrar-se em sua vertente “revolucionária”. Em “MomentoQuatro”, as canções tanto evocam a transformação no porvir, quanto estabelecem críticas ao período vivenciado, mas quase sempre evitando a constituição de algum tipo de discurso utópico.

Para além da imprecisão temática, observa-se também a ocorrência de uma série de flertes estéticos com o experimentalismo proveniente do rock da década de 1960, que fora fortemente abraçado por parcela significativa dos tropicalistas. Aliás, importante notar que, embora o grupo não figure no rol dos membros do tropicalismo, o disco em análise sedimentou notório espaço para o exercício de possibilidades musicais diversas, ligadas intimamente a este movimento cultural.

Por esse motivo, embora houvesse críticas acerca da variabilidade de narrativas e referenciais artísticos adotados (vez que alguns debates pronunciavam o que deveria ser almejado com a canção popular brasileira), nota-se que a amplitude observada no álbum, na verdade, espelha as dificuldades que envolvem o “caráter fabulosamente contraditório” do pensamento romântico em determinadas obras e autores, conforme já explicitado por Löwy e Sayre (2015, p. 19).

Deste modo, percebe-se que o traço difuso do álbum apenas revela o quão difícil é a leitura dos acontecimentos do final da década de 1960 a partir das inúmeras e profundas mudanças sentidas à época. E essa confusão, segundo Williams (2011a, p.43), faz parte do esforço de se entender o romantismo enquanto estrutura de sentimento de longa duração, pois, como pontua em relação ao desenvolvimento das críticas literárias à sociedade industrial, no século XIX,

o desenvolvimento da nova sociedade foi tão confuso, até mesmo para as melhores mentes, que posições eram adotadas em termos de categorias herdadas, que a seguir revelavam ter implicações insuspeitas e até opostas. Havia muita imbricação, até mesmo nas posições contrárias(...) Marx, por exemplo, atacou o capitalismo, em seus primeiros escritos, em uma linguagem muito semelhante à de Coleridge, Burke e até Cobbett.

Nesse sentido, verifica-se que no período de lançamento do MomentoQuatro (que é anterior ao AI-5 e, portanto, ao recrudescimento do regime militar), as incertezas e impasses do período ditatorial já se disseminavam nas obras artísticas, em aspectos diversos, como expressão da inconformidade típica do romantismo. Para Zé Rodrix e os demais membros do grupo, as diferentes formas de manifestações românticas se expressam tanto pelos vários arranjos engendrados quanto pelas temáticas reunidas – a convocação à luta armada registrada em “Irmão de fê”, a crítica existencialista de “Ele falava nisso todo dia”, o sentimento de

resignação que pauta “De Luzia, Ana e Maria” ou o sarcasmo de “Passa ontem” –, que tentavam abarcar as determinações postas no encerramento daquela década.

2.4 O Som Imaginário e o encontro com a contracultura

Em 1969, ano seguinte ao lançamento do disco do MomentoQuatro, Zé Rodrix desligou-se do grupo para expressar-se artisticamente por meio do teatro, especificamente como parte do Grupo Revolucionário de Arte Livre, o GRAL. Sintetizado por uma sigla e estruturado a partir da palavra “revolucionário”, o grupo parecia aludir à eclosão de grupos armados do período cuja crença na revolução se pautava não pelas artes, mas pelas armas (MOREIRA, 2011, p.225).

Como parte desse grupo, Zé Rodrix, que se mudou para a região sul do país, pôde experimentar diversas expressões artísticas, tendo vivenciado brevemente uma “fase hippie”⁵¹. Num movimento de “*drop out*” típico da época, viveu coletivamente em Belém Novo, uma região próxima à Zona Rural de Porto Alegre, e, depois, dividiu apartamento com mais dez pessoas no bairro Menino de Deus (VAZ, 2017, p.46).

Nesse período, participou do 2º Festival Universitário da MPB, promovido na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e, paralelamente, fundou outro grupo musical chamado Succo, conhecido pela realização de “espetáculos multimídias, que uniam música, texto e projeções”. Além disso, também atuou como professor de música no Educandário Cecília Meireles (VAZ, 2017, p.46) e escreveu crônicas para o Segundo Caderno do Jornal Zero Hora, de Porto Alegre.

Todavia, por não ter obtido sucesso nessas empreitadas, retornou, ainda em 1969, para sua cidade natal, onde passou a tocar em um restaurante popularmente conhecido como Sachinha, em parceria com Tavito – com quem viria a compor *Casa no Campo*. Neste local, conheceram Wagner Tiso, por meio de quem foram apresentados ao empresário José Mynssen, que os contatou para a formação de um novo grupo musical que acompanharia Milton Nascimento em seu mais novo projeto musical (MOREIRA, 2011, p.246).

A partir dessa rede de conexões, Tavito, Tiso e Rodrix acordaram com a formação do “Som Imaginário”, que contou com a adição de outros membros posteriormente, como Frederica (na guitarra), cujo relato acerca de Zé Rodrix o posiciona como forte presença musical no grupo, vez que ele

⁵¹ Zé Rodrix, em entrevista feita à Folha de São Paulo, no ano de 1997, faz uma menção jocosa sobre essa época dizendo que não passou de um “hippie de boutique”, pois ele abandonou o grupo no primeiro momento em que “bateu a fome”.

tocava flauta como a cara dele, mais fazia muito barulho com ocarina, pífano, qualquer instrumento de sopro, não precisava saber, fazia barulho e muito bem. Tinha um senso de oportunidade de fazer de botar fogo na putaria, tá entendendo?(...) E pegava e fazia com não sei o que, chocalho, uma porção de coco de não sei o que, e balançava colares tudo junto e batia nas garrafas, fazia aquela coisa toda então, e tocava apitos de caça, tá entendendo? Então ele fazia uma parafernália(...) Aquela misancene (mise-en-scène) toda. E o pessoal ficava puto. Mais era um show-man agregado (MOREIRA, 2011, p.246).

Importante mencionar que é neste momento que “José Rodriguez” assume a alcunha de “Zé Rodrix”, pela qual seria mais popularmente conhecido. Segundo Toninho Vaz (2017, p.47), essa transformação sintetizava uma dupla homenagem: ao guitarrista Jimi Hendrix (que viria a falecer no ano seguinte) e ao personagem Asterix, protagonista do quadrinho preferido do artista à época.

É nesse período também que se percebe uma guinada na carreira artística de Rodrix, vez que o novo projeto o permitia expandir seus limites de criação e atuar não apenas ao lado de Milton Nascimento no show "Milton Nascimento e o Som Imaginário", mas também contribuir com espetáculos/gravações de outros artistas como Gal Costa e Jards Macalé.

Num período imediato ao estabelecimento do AI-5, marcado pelo exílio de vários dos membros do movimento tropicalista, a carreira de Gal passava por um momento crucial no desenvolvimento de novas possibilidades. Para Maria Beatriz Cyrino Moreira (2011, p.28), naquela abertura dos anos 1970, o som e a performance de Gal Costa demonstravam “sintonia com os valores da contracultura e da psicodelia. Seus vocais eram inspirados em Janis Joplin, uma mistura de gritos e gemidos, acompanhados pela guitarra de Lanny Gordin”.

Quanto ao cantor e compositor Jards Macalé⁵², o momento era de lançamento do seu primeiro álbum, no qual Zé Rodrix participara como músico. Todavia, por ter sido marcado como um “artista maldito” desde sua apresentação no IV Festival Internacional da Canção de 1969, o “estilo áspero, agressivo, anárquico e experimental” (pelo qual ainda é lembrado) não encontrou respaldo nos grandes veículos de comunicação, ao que se somou o fato de que o álbum de estreia foi marcado por problemas técnicos e má distribuição do produto final (ZAN, 2010, p.163).

⁵² Assim como Zé Rodrix, Jards tinha uma grande aproximação com Gal Costa, na medida em que participou da gravação do disco “Le-Gal” (1970) e na produção do espetáculo “Meu nome é Gal”. Jards também teve contato com os tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, tendo encontrado ambos em Londres e teve grande participação na concepção do álbum “Transa” (1972), de Caetano Veloso.

No aspecto geral, os tempos eram de novas escolhas e posicionamentos para o cenário musical brasileiro. Nesse sentido, Milton Nascimento relata (BORGES, 1996, p.230) que o início da década de 1970 “foi uma revolução. Bicho, todo mundo, ou fugiu, ou está no exílio, ou dançou. Ficamos nós, como resistência. Vamos levar isso em frente”. Em vista desse posicionamento, o artista abandonara “de vez seu terninho de *crooner* e deixara o cabelo crescer um pouco”, apresentando-se com a banda Som Imaginário, que subia ao palco em trajes que “lembrava(m) a capa do *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, casacões psicodélicos, cabelos e barbas longuíssimos, umas visões saídas diretamente de uma *trip* de ácido ou de um livro de Tolkein: duendes, elfos, gobelins e dragões” (BORGES, 1996, p.235).

E é precisamente por ter vivido tamanha efervescência artística – participando de três grandes projetos musicais – em tão curto tempo que as opções estéticas de Zé Rodrix foram se redefinindo de modo mais claro. Logo, a resistência simbólica feita a partir da adoção de um nome artístico inspirado em um dos ícones do Festival de Woodstock ou da atitude agressiva dos cabelos crescidos, atestavam uma virada visual, performática e musical no seio da carreira de Rodrix.

Essa nova configuração se projetava em um tempo bastante paradoxal que marcou o mundo da música no início da década de 1970, pois, se de um lado os instrumentos de censura se fortaleciam, juntamente com a restrição das liberdades, sobretudo artísticas, de outro, o mercado fonográfico se ampliava de maneira nunca vista desde o processo de modernização das cidades e desenvolvimento dos meios de comunicação.

Dada esta conjuntura, percebe-se, desde muito cedo na trajetória artística de Zé Rodrix, a incursão pelos conteúdos relacionados à contracultura, entendida aqui como um movimento que, embora fortemente influenciado por sons e atitudes estrangeiras, assume especificidades ao lidar diretamente com as questões e problemas próprios do Brasil – não podendo, portanto, ser reduzida à condição de mera ressonância de um fenômeno internacional ou questionada por não ter se desenvolvido em torno de pautas predominantes em locais como Estados Unidos e Europa. Assim, apesar de ter se notabilizado pela proposta do “rock rural”, do trio Sá, Rodrix e Guarabyra, é importante notar que, desde os tempos de Som Imaginário, o artista já flertava com o movimento contracultural.

Tal qual sua passagem pelo MomentoQuatro, a estadia na banda Som Imaginário também rendeu a gravação de apenas um disco, homônimo, em estúdio. No entanto, a participação de Rodrix foi marcante, na medida em que esteve presente na metade das canções

do álbum, constando como único compositor em uma das faixas e como parceiro em quatro outras.

LADO A	LADO B
1. Morse (Wagner Tiso, José Rodrix, Tavito)	1. Sábado (Frederyko)
2. Super-God (José Rodrix)	2. Nepal (Frederyko)
3. Tema dos deuses (Milton Nascimento)	3. Feira Moderna (Beto Guedes, Fernando Brant)
4. Make Believe Waltz (José Rodrix, Mike Renzi)	4. Hey, man (José Rodrix, Tavito)
5. Pantera (Frederyko, Fernando Brant)	5. Poison (Marco Antônio, José Rodrix)

Em termos sonoros, o Som Imaginário pautava-se pelo experimentalismo, agregando, por exemplo, piano e órgão – tocados, respectivamente, por Tiso e Rodrix –, ao quarteto básico de instrumentos que se tornara praticamente hegemônico dentro do rock (guitarra-base, guitarra-solo, baixo e bateria). Segundo Moreira (2011, p. 102), tal formação fora influenciada pela banda norte-americana “Procol Harum”, formada em 1967, e marca também a consolidação de propostas musicais ligadas ao que viria ser chamado de rock progressivo, notadamente reconhecido pela presença marcante do teclado e do piano.

Para Edward Macan, em “Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture” (1997, p.32), a presença desses instrumentos, aliados ao emprego de corais, denota uma espécie de empréstimo musical oriundo da cultura religiosa cristã mais antiga, especialmente ligada ao anglicanismo e ao catolicismo. Todavia, salienta que os instrumentos de teclas não eram novidade no rock, e que, nesse sentido, o rock progressivo apenas redirecionou sua utilização. Segundo o autor (1997, p.36)

Os pianistas de rock progressivo desenvolveram uma série de temas retirados do repertório do piano clássico da metade do século XIX e do começo do século XX, ou seja, foram de Chopin e Liszt até Debussy, Ravel e Bartók. O estilo do piano no rock progressivo é marcado por um virtuosismo em escalas em escalas e progressões na mão de direita e, na mão esquerda, grandiosos acordes em bloco, sustentados, e acompanhamentos cordais impressionistas que fazem amplo uso do pedal abafador para desfocar e mesclar notas. Há também uma influência nítida da forma tocada de J. S. Bach no rock progressivo: escalas rápidas, uma sequência extasiante fora de um motivo rítmico particular e arpejos virtuosos de progressões de acordes simples (1997, p. 36).

A partir desses referenciais estéticos que já se pronunciavam no cenário artístico internacional, o Som Imaginário – que apesar de ter sido criado como banda de acompanhamento, tornou-se independente e trilhou seu próprio caminho –, criou um conjunto de propostas musicais condensadas no LP gravado em 1970.

Externamente, o disco se traduz em um cartaz multicolorido, no qual o nome do grupo se evidencia por meio de um efeito de profundidade dado às letras em tons azuis e adornadas por adereços esverdeados. Os integrantes da banda são apresentados por meio de ilustrações de seus rostos – pintados com uma intensa profusão de cores e formas, tais como arabescos, estrelas, bocas, etc. –, organizados em duas fileiras de três, e referenciados pelos nomes e instrumentos de cada. Rica em cores, a capa possui um impacto visual bastante impressionante, bem próximo aos excessos da estética psicodélica observada em outras manifestações próprias da contracultura.

IMAGEM 3 - Capa do disco “Som Imaginário” (1968)



Fonte: Seu Download MP3 (2018)⁵³

Pelas breves características sonoras e visuais pontuadas no álbum de estreia do grupo, percebe-se uma grande presença de Zé Rodrix no arranjo inaugural do “Som Imaginário”,

⁵³ Disponível em: < <https://www.seudownloadmp3.com/som-imaginario-som-imaginario-1970/>>. Acesso em: 15 mai. 2018.

especialmente levando-se em consideração a fala de Frederica (guitarrista da banda) que assim enxergava o companheiro:

O Zé era uma apoteose mental, levava todos os assuntos às últimas consequências. Era muito inteligente e tinha grande memória, mas seu “giro” me cansava. Ele tinha uma ansiedade galopante, queria fazer tudo. Como músico, eu não me identificava nada com ele. Era um criador de factóides musicais (*apud* VAZ, 2017, p. 56).

Apesar das críticas feitas à postura e às criações de Rodrix, é possível enxergar um certo protagonismo desse artista na elaboração do disco, tanto no que diz respeito à sonoridade quanto às temáticas abordadas. A partir desse destaque em sua nova empreitada musical, observa-se, portanto, como os debates acerca das questões estéticas e discursivas do Som Imaginário dialogam com a perspectiva romântica enquanto estrutura de sentimento.

Em “Morse”, faixa instrumental que inaugura o disco, elaborada por Wagner Tiso, Zé Rodrix e Tavito, toda a ambientação sonora do álbum parece estar sendo construída, anunciando o que será apresentado nas demais faixas. Espelhada nas apresentações de bandas de rock que utilizavam um fundo sonoro como arcabouço para apresentações instrumentais de longa duração, a canção, que se aproxima das técnicas do rock progressivo, parece realizar improvisos típicos das chamadas *jam sessions*⁵⁴.

Sobre esse tipo de procedimento, James E. Perone (2004, p.25) revela que a gravação de “improvisações instrumentais extensas” fora muitas vezes inspirada pelo uso de drogas ou pela adoção de uma concepção musical desprendida de formas limitadas, ao que menciona especificamente o primeiro disco do “The Doors”, de 1967, em que as canções “Light my fire” e “The End”, por exemplo, contavam com sete e onze minutos, respectivamente.

No caso de “Morse”, embora possa ser definida enquanto música instrumental, verifica-se pontualmente a presença dos vocais de Zé Rodrix e de um pequeno coral que entoa a palavra que dá nome à canção por meio de um grito que aos poucos desvanece. Assim, funciona como uma espécie de chamamento que ora se sobrepõe ao *riff* da canção ou convoca a execução de determinado instrumento por meio do uso de frases curtas que misturam português, inglês e espanhol - “*Play our drummer!*”; “*Arriba de guitar!*” (MOREIRA, 2011, p.141).

⁵⁴ Segundo José Menezes, “a jam session pode ser definida como um encontro musical de carácter recreativo e efêmero entre músicos auto-escolhidos, encontro para o qual não houve uma preparação específica ou repertório pré-determinado. Apesar de informal é uma reunião altamente estruturada socialmente e o músico, para nela participar, deve possuir um leque alargado de capacidades e conhecimentos de forma a obter aceitação plena do círculo musical ao qual se propõe aceder” (2011, p.2).

Outro aspecto que se destaca nessa canção é a presença de um exercício metalinguístico com o seu próprio nome. “Morse” faz uma clara menção ao Código Morse, um sistema de comunicação telegráfico que se organiza através de um conjunto de códigos sonoros graficamente representados por traços, pontos e espaços. No caso da canção específica, essa homenagem é materializada pela reprodução da mensagem “S.O.S.”, que ficou duplamente conhecida como uma abreviação das frases “*Save Our Ship*” (salve o nosso navio) e “*Save Our Souls*” (salve nossas almas) (NETO, s/d, p.30).

Pela execução desse código, “Morse”, que parece ser uma música instrumental, revela-se como canção, vez que passa a fornecer um texto escrito no qual a mensagem “S.O.S” é reproduzida tanto pelo piano de Tiso quanto pelo órgão de Rodrix em variados momentos da canção. Como resultado, o Som Imaginário reproduz, logo nos minutos iniciais de seu álbum, um pedido de socorro aos seus ouvintes.

A partir dessa percepção, verifica-se a pertinência das considerações tecidas por Paulo Henriques Britto (2003, p.192) acerca do rock produzido no Brasil no início da década de 1970. Embora admita a existência de uma contracultura brasileira e evite promover contraposições hierárquicas sobre as experiências artísticas do período, o autor destaca que

os melhores cancionistas que utilizaram a linguagem do *rock* nesses primeiros anos, vários deles egressos da tropicália ou herdeiros diretos dos tropicalistas, exprimiram em suas criações uma visão da realidade muito diversa da ideologia contracultural norte-americana, a qual continha(...) uma proposta utópica. No caso brasileiro, o som das guitarras serviu de pano de fundo para letras que falavam de desespero, fracasso, solidão e loucura. Nada poderia ser mais distante do “verão do amor” de 1967 que a ressaca instalada no Brasil após a alegria esfuziante do momento tropicalista.

Tal afirmação, contudo, possibilita situar “Morse” como uma canção pós-tropicalista, porquanto nota-se uma grande proximidade com a sonoridade das bandas anglo-americanas do período, em que pese as diferenças entre o rock produzido no Brasil e nos Estados Unidos e Europa. Outra característica específica do rock produzido após o tropicalismo e que se evidencia na canção é a menção ao fracasso, evidenciado pela necessidade da “letra” em alocar, em meio à instrumentação, um pedido de socorro – que, em tempos de recrudescimento da censura, promove uma clara mensagem de desacordo com a política vigente, especialmente em relação às ações autoritárias que consolidavam o poderio dos militares.

Sob o ponto de vista romântico, a mensagem da canção parece ambígua. Pois, por um lado, se estrutura a partir de uma sonoridade que “representa com clareza a ideia de exploração

de timbres e efeitos”, favorece “a possibilidade de improvisação coletiva e da criação ‘ao vivo’ do Som Imaginário” (MOREIRA, 2011, p. 142). Mas, por outro, nota-se que, embora se reconheça uma letra na canção a partir da reprodução do código “S.O.S”, ela se restringe a este pedido de ajuda, sem elaborar objetivamente nenhum outro tipo de sentido mais rico e complexo.

Assim, enquanto a instrumentação da canção aponta para novos arranjos – modernos e inovadores, ligados às referências do rock –, deixa lacunas para que a criatividade dos músicos floresça, em estreita ligação aos exercícios de imaginação propostos pelo pensamento contracultural. De outro lado, o pedido de socorro que estabelece um posicionamento acerca do período de lançamento da canção, deixa de propor alternativas para a resolução do problema que evidencia. Desta maneira, expressa a impossibilidade de alguma ação propositiva no tempo retratado, especialmente se contraposta à fase de maior radicalização da ditadura militar, em que vigoravam as contradições da chamada “modernização conservadora” – na qual certos ímpetos de transformação conviviam desconfortavelmente com o cerceamento de alguns discursos.

Em “Super God”, a segunda canção do álbum, as possibilidades de diálogo entre a contracultura brasileira e a anglo-americana continuam evidentes. Logo em seu início, o dedilhado frenético do que parece ser uma guitarra flamenca (possivelmente executada por Tavito⁵⁵) em conjunto com o acompanhamento das castanholas tocadas por Naná Vasconcelos, já faz uma clara referência musical aos sons de traço ibérico (MOREIRA, 2011, p.54). Todavia, essa sonoridade, embora permaneça durante a canção pela execução contínua da guitarra, logo é sobreposta pelo vigor de outros instrumentos tocados pela banda, transformando a canção em mais um rock do álbum.

No tocante à forma, “Super God” se estrutura a partir de um tensionamento bastante usual na canção “pop”, gerado pela existência de uma introdução, uma parte A, um refrão, e parte B (TATIT, 2016, p.27). Contudo, promove soluções musicais que se afastam da simples reprodução dos modelos consagrados no cancioneiro popular e que, portanto, evidenciam a capacidade criativa do grupo, tais como “a adição de mais uma seção na canção, dedicada à improvisação experimental (sem forma e harmonia definida) do final e a posição do refrão, que se encontra logo após a introdução” (MOREIRA, 2011, p.68).

⁵⁵ Sem acesso ao encarte original do disco, a dedução pode ser feita a partir do depoimento de Wagner Tiso, que apontou Tavito como o responsável pela guitarra de doze cordas no primeiro disco gravado pelo conjunto (apud SILVA, 2009, p. 59).

Essa característica, inclusive, é o que aproxima a sonoridade do Som Imaginário das bandas de rock anglo-americanas das décadas de 1960 e 1970 que, cada uma em sua própria medida, buscaram a superação das formas musicais pré-estabelecidas desde a eclosão do *rock'n'roll* na década de 1950. Nesse sentido, ressalta-se a importância de artistas como Beatles, Bob Dylan, Jimi Hendrix e Rolling Stones (entre outros) como baluartes das grandes mudanças impressas ao primeiro grande fenômeno musical jovem do século XX, ao que se destaca o oferecimento de uma “consistência crítica a uma música considerada descartável” e a capacidade de “colorir(em) de diversidade um horizonte saturado pela mesmice, além de restabelecer(em) o nome de músicos negros americanos relegados ao ostracismo” (MERHEB, 2012, p. 48).

Não por acaso, Moreira (2011, p.56) compara a estranheza do experimentalismo de “Super God” àquele sentido pelos fãs de Beatles quando escutaram “Strawberry Fields Forever” (1967). Em depoimento recolhido junto ao guitarrista Tavito, ela expõe que Zé Rodrix costumava produzir defasagens sonoras que faziam com que seu vocal estivesse saindo de uma espécie de megafone. Para tanto, segundo Tavito, Zé Rodrix chegava a utilizar fones de ouvido como microfone e inverter as frequências de suas gravações (2011, p.56).

Na gravação da faixa em comento, a adição de outros efeitos sobre os vocais serve para que se evidencie o próprio personagem-título, o “Super Deus”, cuja voz é descolada do ambiente sonoro da canção para que se reafirme uma postura antinatural, uma dicção não propriamente humana. Em adição aos efeitos sonoros, a letra incorpora uma série de onomatopeias que, ao serem sistematicamente repetidas (“plic, plac, pum, tic, bum, tac, tic, tac, blim, blom, blem, tic, bum, tic, tic, bum”), criam uma melodia que se remete à rítmica musical percebida no funcionamento de máquinas e robôs⁵⁶.

A partir dessas premissas, que relacionam o personagem principal a uma figura fria e poderosa, a canção possui um sentido negativo evidente que se traduz, por exemplo, por meio de frases como “Todos são escravos nesta cibernética/ e eu sou o senhor(...)Não me reproduzo/ não tenho genética/ não tenho amor/ sou o presidente/ dono, regente/ o senhor”. O conjunto dos elementos apresentados explora, portanto, um tema bastante recorrente nas expressões artísticas do século XX: a possibilidade de as máquinas dominarem a humanidade.

⁵⁶ Uma referência lúdico-sonora que exemplifica tal aproximação é percebida no episódio “Franken-Stymied”, do desenho animado “The Woody Woodpecker Show”, de 1961. Na história, o personagem principal (conhecido no Brasil como “Pica-Pau”) se abriga no castelo de um cientista maluco por conta de um terrível temporal. Estando lá, “Pica-Pau” é obrigado a escapar de um robô chamado de “Frank Puxa-Frangos”, que produzia uma série de barulhos ritmados que determinavam o seu funcionamento.

E é precisamente por meio dessa temática que se verifica uma notável aproximação à contracultura, vez que a mecanização era um tema de grande valia para o movimento, conectada ao conjunto de críticas direcionadas à chamada “tecnocracia”. Elaborada a partir de vários julgamentos acerca da sobreposição do progresso tecnológico aos valores e demandas dos indivíduos, a tecnocracia era vista como um espaço ideal para a efetividade da ainda especulada dominação das máquinas sobre o homem.

Nota-se que já havia uma preocupação com a criação de uma inteligência artificial que superasse as habilidades humanas. Assim, embora não houvesse menção direta a um futuro distópico controlado por deuses-robôs, percebe-se uma apreensão no tocante aos limites das políticas tecnocratas. É o que se verifica, por exemplo, nos discursos sobre o uso de armas nucleares, considerados por Theodore Roszak (1972, p.59) nos seguintes termos:

O principal sintoma dessa enfermidade é a sombra de aniquilação termonuclear sob a qual nos encolhemos temerosos. A contracultura toma posição tendo como pano de fundo esse mal absoluto, um mal que não é definido pelo simples *fato* da bomba, mas pelo *ethos total* da bomba, ao qual nossa política, nossa moralidade pública, nossa vida econômica e nosso esforço intelectual acham-se atualmente inseridos com abundância de engenhosa racionalização (1972, p. 59).

Um exemplo deste tipo de narrativa pode ser encontrado, por exemplo, na famosa “Iron Man”, da banda britânica Black Sabbath (Paranoid, 1970), que se inspira em um personagem dos quadrinhos, subvertendo sua imagem de salvador ou herói. Na narrativa da canção, o Homem de Ferro é visto como um homem que cedeu à loucura e perdeu sua própria humanidade (Is he alive or dead?/ Has he thoughts within his head?)⁵⁷, e que, portanto, planeja pôr fim à existência humana (He just stares at the world/ Planning his vengeance/ That he will soon unfurl)⁵⁸.

De forma distinta, os ideais de dominação do “Super God” se estabelecem por meio de outros aspectos. Primeiramente, destaca-se que o personagem descreve a si mesmo e usa o idioma inglês para se expressar e se diferenciar (“I speak english, you speak portuguese/ I drink coffe, you drink milk”⁵⁹). Assim, personifica uma divindade anglo-americana que explora outras realidades (“Getting to know you, getting to know you”⁶⁰), e cuja superioridade se estabelece pela diferença na linguagem e nos costumes.

⁵⁷ “Ele está vivo ou morto?/ Tem pensamentos em sua cabeça?”

⁵⁸ “Ele apenas contempla o mundo/ Planejando sua vingança/ Que irá em breve realizará”

⁵⁹ “Eu falo inglês, você fala português/ Eu bebo café, você bebe leite”

⁶⁰ “Conhecendo você, conhecendo você”

Tal caracterização, portanto, evidencia uma ideia de dominação robótica – elaborada por Zé Rodrix – que recupera questões próprias dos debates políticos brasileiros e latino-americanos das décadas de 1950 e 1960, sobretudo em relação às críticas feitas à presença do capital estrangeiro no país durante o incremento do projeto nacional-desenvolvimentista. Nesse contexto, lembra-se que o pensamento anti-imperialista reverberava com muita força no discurso da canção popular, além de se fazer bastante presente nas falas das agremiações estudantis secundaristas e universitárias, das instituições acadêmicas (entre as quais se destacava o ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e das entidades sindicais diversas.

Ironicamente, em “Super God”, Zé Rodrix expõe o debate acerca dos riscos de uma dominação econômica norte-americana a partir do uso de um gênero musical controvertido, o rock, que até bem pouco tempo era rechaçado pela vertente nacionalista (e, portanto, anti-imperialista) da canção popular brasileira. E essa provocação, novamente, demonstra a existência de uma perspectiva romântica que não se preocupa exatamente com um projeto de futuro.

Pelo contrário, a partir da ideia de um “robô imperialista”, o artista apenas expõe seu desacordo com um projeto modernizador subordinado aos interesses de uma nação estrangeira, não deixando claro se existe ali uma sensibilidade de natureza anticapitalista ou refratária à modernidade. Por esse motivo, percebe-se, no máximo, que a canção se aproxima de uma visão romântica reformadora, a qual nega alguns aspectos da modernidade (no caso, o viés imperialista), sem rejeitá-la por completo.

Aliás, pelas composições de Zé Rodrix, percebe-se, na verdade, que, embora se questionem os rumos da modernidade, há um certo conformismo em relação ao seu avanço irreversível. É o que se observa, por exemplo, em “Make Believe Waltz”, quarta faixa do disco “Som Imaginário”, composta por Zé Rodrix em parceria com Mike Renzi – um amigo norte-americano que é lembrado por Frederica (apud MOREIRA, 2011, p.249) como um “gringo perdido no Brasil no meio da galera toda”⁶¹ –, lembrada por Tavito (apud MOREIRA, 2011, p.237) nos seguintes termos:

Esta música é a cara do Zé. Marco Antonio cantando. Eu e Marco Antonio. Isso é uma parceria com um camarada que chama Mike Renzi. Um amigo nosso americano. Esta letra é do Marco Antonio. O Zé fazia música sozinho né. E porque em inglês? E porque não?⁶²

⁶¹ “E o Mike Renzi? Ele andava por lá nessa época. Americano mesmo. Um gringo perdido no Brasil no meio da galera toda. Da negrada, tudo. Mas era única e exclusivamente isso que eu estou dizendo. Um monte de loucos, todo mundo super bem formado, tinha formação em literatura.”

⁶² De fato, essa aparente falta de profissionalismo e o uso de “não-músicos” para se fazer música era algo que já

Tal como “Morse”, a canção se estrutura por meio de Introdução, uma Parte A e uma Parte B. Contudo, falta coesão entre a Introdução e a Parte A, vez que esta sobrepõe àquela em seus últimos compassos. Em termos sonoros, a canção é marcada por ataques vocais e instrumentais que se assemelham a um *funk* – ou *soul* –, assumindo um ritmo ternário que a transforma imediatamente em uma espécie de valsa moderna (MOREIRA, 2011, p.66). Pela confusão de gêneros musicais, percebe-se, novamente, que Rodrix aproxima seus procedimentos de composição ao dos Beatles, especialmente na Parte B, em que muda os compassos de forma semelhante à banda inglesa. Para Moreira (2011, p.92)

Este tipo de mudança também pode ser encontrada em algumas músicas dos Beatles, como “*Lucy in the sky with diamonds*” (na mudança da parte A para o refrão - 6/8 para 4/4), “*For the benefit of Mr. Kite*” (na seção instrumental da música aos 1:00), “*Happiness is a warm gun*” (dentre as diversas mudanças de compasso está a alternância de 6/8 para 4/4 no refrão).

No que diz respeito à letra, ela se desenvolve a partir de uma narrativa de um sujeito nostálgico, que procura recuperar memórias daquilo que teria sido o cotidiano dos jovens partícipes dos movimentos de contracultura entre as décadas de 1960 e 1970. Para tanto, recorre ao uso de flashes e divagações nos quais cita nomes e codinomes de companheiros (como “Marlin, The Witch”) que levavam um estilo de vida pautado na negação dos modos de vida tidos como normais ou aceitáveis pela sociedade tecnocrática da época.

Ambientada na cidade de Nova Iorque, “*Make Believe Waltz*” evoca a sonoridade do trânsito furtivo e despretensioso da metrópole por meio de uma valsa que acompanha a narrativa dos costumes de jovens que sobreviviam de modo alternativo naquela cidade. Para tanto, menciona o artesanato e o pequeno comércio como formas de sobrevivência, além dos costumes boêmios e hedonistas ligados às “festas”, às “noitadas insones” e aos “passeios no parque”.

Embora os movimentos contraculturais fossem realidade no período de composição da canção, nota-se, pelo tom dado à letra, que o eu-lírico não acreditava que essas experiências

orbitava a vida de Zé Rodrix. Nesse período, o compositor namorou e se casou com Lizzie Bravo, uma jovem que entre 1967 e 1968 morou em Londres e dedicou boa parte de seu tempo seguindo os passos do Beatles. Entre a casa de Paul McCartney e os estúdios de gravação, ela manteve uma rotina de acenos, fotos e a produção de um diário. Em um dado momento, quando a banda realizava as gravações do disco “*Let it be*” nos estúdios da EMI, Paul McCartney aparece e pergunta se alguém (entre as quais se incluía a própria Lizzie Bravo) conseguiria “sustentar uma nota aguda”. De prontidão, ela mesmo afirmou que conseguia e, por isso, foi convidada a adentrar os estúdios junto com outra colega de vigília. Como resultado, a jovem fã acabou fazendo os backing vocals de “*Across the universe*”, que só sairia em definitivo da discografia da banda em 1970, no álbum “*Let It Be*” (BRAVO, 2015, p. 196-201).

poderiam perdurar no tempo. Não por acaso, o arranjo da canção pauta-se pela desaceleração de andamentos e pela valorização de certas durações vocálicas⁶³ comuns em canções que descrevem “estados passionais que acusam a ausência do outro, o sentimento (passado, presente ou futuro) de distância, de perda” (LOPES; TATIT, 2008, p.21).

Percebe-se, assim, que o “desbunde” acerca de uma realidade específica é colocado em cheque por meio do questionamento de sua durabilidade. Nesse contexto, a força de uma melancolia romântica se apresenta a partir de um sentimento de perda imaginado, que se pauta na ideia de que a contracultura não perdurará, pois, apesar de se comprometer com a ruptura, ainda assim será vencida pelo avanço da modernidade.

Por esse motivo, a composição de Rodrix e Renzi encaixa-se, segundo a percepção de Löwy e Sayre, nos parâmetros de um romantismo que oscila entre o reformismo e a tragicidade, pois enxerga ser mais plausível a extinção da contracultura, enquanto expressão romântica, que a superação dos avanços da modernidade capitalista⁶⁴.

E, a partir dessa percepção, a cidade atua como protagonista indesejada, onde a modernidade ocorre desenfreada, tal como se verifica em “Hey Man”⁶⁵, penúltima canção do disco, composta também por Zé Rodrix, em parceria com Tavito. Nessa canção, ao contrário do que fora apresentado em “Make Believe Waltz”, o ambiente urbano não é entendido como um espaço em que se possa viver de forma livre e espontânea (MOREIRA, p.145), mas a partir da imponente material e da existência de uma rotina burocrática que o transformam em um lugar alienante.

É o que se observa, por exemplo, pelo impacto sonoro do início da canção, gerado pela progressão ascendente de “power chords”, que, combinados ao tom exortativo das primeiras estrofes, anunciam: “Sua cidade/ De vidro e aço/ Prende você/ Seus documentos/ E as duplicatas/ Cegam você”. Tamanha opressão, no entanto, só pode ser superada por meio de uma

⁶³ “I don't know why I remember the days in Septembeeeer”; “Oh, dear God, will those days ever come back? Oh, come baaaaack?”

⁶⁴ A este respeito, é importante destacar que autores como James Perone (p.7, 2004) e Theodore Roszak (p. 38, 1972), ainda que décadas distantes, reiteram essa possibilidade de extinção dos valores da contracultura por meio de sua coisificação, manifesta em propagandas em que o ímpeto juvenil desse movimento é utilizado para a venda de mercadorias.

⁶⁵ Canção de bastante sucesso do Som Imaginário, lembrado por Tavito (apud MOREIRA, 2011, p.231) nos seguintes termos: “tivemos ouvintes que nos ouviam, é isso. Quando íamos fazer show, lá em Vila Valqueire, Nilópolis, entrávamos em uma Kombi, e íamos fazer show de vez em quando. O pessoal da periferia todo sentava, escutava e batia palmas! Porque nós tínhamos entrado em rádio, a gente tocava na rádio, “Hey man” foi sucesso de rádio(...) “Rádio Tamoio, música ciclâmen, “Hey Man”, de Tavito e Zé Rodrix, com Som Imaginário!” Eu vi isso, ninguém me contou.

solução mística e abstrata⁶⁶, condensada pelos dizeres: “Você precisava da taça de ouro/ Que você só viu por de trás das vitrines/ Você precisava beber nessa taça”.

Percebe-se, neste ponto, uma aproximação narrativa ao folclore do Santo Graal⁶⁷, que se torna explícita quando a letra realça que a taça foi feita “com o sangue/que nela bebeu”. Contudo, embora a utilização desse artefato possa trazer algum tipo de alívio (“Só que nesse instante você foi feliz”), a parte final da canção divaga acerca dos limites da felicidade no ambiente urbano ao atestar que “Você é feliz quando pode” ou “Você é feliz quando deixam”.

Desse modo, vincula a felicidade a uma experiência fortuita – na possibilidade de alguns momentos – ou à deliberação de terceiros, cujos interesses pautam a vida nas cidades. De qualquer modo, “Hey Man” reconhece um impasse no ambiente urbano que não pode ser completamente resolvido, mesmo que se recorra a um artefato místico, pois a felicidade não se efetiva na descrição de um lugar imaginado ou por meio de experiências inverossímeis. Assim, coloca em cheque a capacidade de transformação da realidade, apelando para uma temática que parece contraditória ao tropicalismo, mas que ressoa com bastante força no rock produzido nos anos que se seguiram a esse movimento.

Essa aparente incoerência, segundo Britto (2003, p. 194), pode ser explicada a partir do entendimento de que a contracultura brasileira fora um fenômeno de natureza “anêmica”, vez que gestada durante os anos de ditadura militar e em caminhos por vezes opostos da contracultura euro-americana. Para ele,

No exato momento em que uma parcela da juventude de classe média urbana brasileira adota os cabelos longos e trajes coloridos que assinalam a identificação com a “nação Woodstock” do primeiro mundo, alguns dos mais significativos músicos populares do período produzem um punhado de canções que, longe de tematizar o amor livre, o psicodelismo ou a contestação do sistema político, privilegiam temas como o medo, a solidão, a derrota, o exílio, a loucura.

Percebe-se, por essa fala, que analisada isoladamente, a contracultura se pauta em três temas fundamentais – amor livre, psicodelismo e contestação do sistema político –, traduzindo-se como uma espécie de substância que só pode ser reconhecida nesses termos. Todavia, se considerada de forma ampla, como um fenômeno ocorrido em diferentes lugares do mundo, é

⁶⁶ Solução encontrada antes do desenvolvimento do chamado “rock rural”, que propunha a exaltação do campo em oposição ao meio urbano.

⁶⁷ Que teria sido um recipiente que acolheu o sangue de Jesus Cristo após a sua condenação à morte. (FRANCO JUNIOR, 2001, p.155)

possível que se reconheça uma série de temas e debates que escapam às referências europeias e estadunidenses.

Por esse motivo, ainda que indispensável a relação com os movimentos estrangeiros, não é possível avaliar a contracultura brasileira a partir de uma “anemia”, vez que não há como reduzi-la a uma mimese dos temas caros às “contraculturas de primeiro mundo”. Pelo contrário, é preciso considerar as particularidades do movimento cultural brasileiro, inserido em um contexto específico de recrudescimento das restrições às liberdades individuais impostas pelo regime militar.

Tal peculiaridade pode ser notada em “Hey Man” a partir da sobreposição de referenciais múltiplos da contracultura brasileira, pois ao mesmo tempo que a felicidade é apresentada como um problema de difícil solução, a partir de uma perspectiva pessimista, esta ótica é imediatamente contraposta pela utilização de acordes ascendentes que “alegram” a canção. Assim, enquanto a letra do documento-canção pauta-se pela dúvida e pelo medo acerca de determinada questão existencial, a estrutura sonora segue outro rumo, partindo de notas mais graves para as mais agudas, numa crescente que pouco lembra o tom negativo apontado por Britto.

Essa ironia, no entanto, já não é utilizada em “Poison”, última composição de Zé Rodrix no disco “Som Imaginário”. Cantada em inglês, os vocais de Rodrix se adequam a um tom mais grave e desacelerado da canção, compatibilizando-se com o tema delicado que ela aborda – o uso de drogas. Por isso, é tida como uma composição bem diferente das outras, pelo que Frederica (apud MOREIRA, 2011, p.265-266) atesta ter sido “um marco, uma raridade, na verdade, uma faixa cult” que “era aquilo: uma inflexão intensa, uma dicção densa, muuuuuuuuito pessoal”.

Embora não defina o que é “cult”, percebe-se, na fala de Frederica, um tom elogioso à composição que adequava letra e música a partir de uma sonoridade desacelerada, com predomínio de notas mais graves. Para Tavito (apud MOREIRA, 2011, P. 238), “Poison” tem uma forte relação com os hábitos de vida de Marco Antonio Araújo, músico e coautor da canção, vez que se pauta na temática do uso de drogas, em especial o LSD, ao que relembra:

O Marco Antonio era um músico extraordinário, aplicadíssimo, estudiosíssimo (...) E ele desenvolveu a carreira dele como regente de orquestra, fazia concertos com a obra dele, aquelas sinfonias, sabe. Extraordinário, meu amigo de infância (...) Morreu de overdose, acho que ele tinha um pouco mais de 30 anos. Que era o único defeito dele, ele era um “toxicólogo” infelizmente (...) Mas ele desenvolveu uma relação com a droga, como muitos de nós. Eu perdi muitos amigos com esse negócio de droga. Essa relação dele com a droga era diferente da gente. Ele tomava diariamente esse negócio. Muito ácido.

Nota-se que, em termos sonoros, a canção se distingue das demais por se despir de floreios e ataques dos teclados, privilegiando, ao invés da usual integração de baixo, guitarras e bateria, o protagonismo de um violão de andamento lento, tal como a voz de Rodrix, que quase não é reconhecida ao procurar um timbre muito próximo ao de um falsete (MOREIRA, 2011, p.103).

A inovação de “Poison” também se percebe na inventiva percussão de Naná Vasconcelos que “toca” vidros quebrados com o intuito de oferecer novas sensações auditivas ao espectador, de forma semelhante ao LSD, que ao desacelerar a subjetividade do indivíduo, permite que ele experimente outros estados sensoriais. Há também o uso do órgão *Hammond*, que de forma experimental, tem seus timbres modificados para que emule o som de um cravo, instrumento de cordas pouco comum no ambiente sonoro do rock (MOREIRA, 2011, p.103, 110).

No tocante à letra, a canção se estabelece a partir de um eu-lírico que relata sua experiência com uso de drogas alucinógenas, motivo pelo qual a alteração do estado mental é assunto reiterado, sobretudo na fala que evidencia uma mente rastejante durante o uso do LSD (“Crawling in the walls, my mind has”/ “Girls come from behind, my mind crawls”⁶⁸). Todavia, esta referência não se apresenta por um viés negativo, já que a mudança de consciência é vista a partir de uma abertura para experiências enriquecedoras, que fazem com que o protagonista se sinta verdadeiramente vivo (“I always get the poison”/ that I need to be alive, to see and sing”⁶⁹).

Ironicamente, essa substância que tanto apraz o eu-lírico é chamada de “veneno” – em clara referência às substâncias químicas que causam sérios danos à saúde ou mesmo a morte – o que, imediatamente, levanta o questionamento acerca dos limites entre o bem e o mal causado pela substância entorpecente. Desse modo, ainda que distante de um discurso pró-legalização das drogas⁷⁰, a canção se aproxima de uma temática essencial da contracultura, para a qual os entorpecentes tinham uma função específica.

⁶⁸ “Rastejando pelas paredes minha mente está/ Meninas vêm de trás, minha mente rasteja”.

⁶⁹ “Eu sempre tomo o veneno/ Que preciso para ver e cantar”

⁷⁰ Pedro Santos Mundim destaca que, ao longo da Ditadura Militar, o tema da legalização e a criminalização das drogas se limitou aos casos de alguns artistas que foram presos e processados pelo uso de entorpecentes. Seria somente no fim da década de 1970 e com o processo de reabertura política que essa questão começaria a aparecer em alguns movimentos universitários e no discurso de alguns poucos candidatos a cadeiras legislativas que defendiam abertamente a legalização da maconha. Entre esses, destacou-se Galvão, membro do grupo Novos Baianos, que chegou ao ponto de imprimir panfletos em papel de seda. (2006, p. 73 e 74)

Nesse sentido, Roszak (1972, p.161) pondera que “a experiência psicodélica é um elemento importante da rejeição radical da sociedade adulta por parte dos jovens”, razão porque, ao ser incorporada pela sociedade tecnocrata, perde seu aspecto transgressor. Sobre isso, questiona

Se nossa sociedade já se acha empenhada em solucionar seus problemas psíquicos e orgânicos por meio de agentes químicos, por quanto tempo será possível rejeitar os chamados “expansores de consciência”? Por que *não* uma pílula ou uma agulhada que proporcione temporária libertação emocional ou mudança de percepção? (...) as drogas são inegavelmente potentes e a preocupação é legítima. Até mesmo a imprensa *underground* já começou a fazer circular a informação de que as anfetaminas matam (1972, p.175-176).

Verifica-se, portanto, que apesar de não se pautar pelos mesmos ideais defendidos pela matriz contracultural, “Poison” aborda uma temática bastante comum às manifestações desse universo, especialmente em relação ao uso de drogas a partir de uma perspectiva lúdica e positiva vinculada ao rock. É o que também atesta James E. Perone (2004, p.129-130) ao catalogar e analisar uma expressiva quantidade de músicas gravadas entre as décadas de 1960 e 1970 pelas mais variadas bandas, como Beatles, Rolling Stones, Deep Purple, Greatful Dead, Canned Heat, Steppenwolf, The Doors e Jefferson Airplane.

Segundo o autor (2004, p.126), observa-se, nesse tempo, uma transição da perspectiva sobre o tema (uso de drogas), que passa do predomínio do discurso apologético e recreativo dessas substâncias, para uma abordagem correlata à depressão, ao vício e à violência. Essa mudança, no entanto, está ligada diretamente aos eventos que marcaram o fim da década de 1960, sobretudo o prolongamento da Guerra do Vietnã e os episódios de repressão aos movimentos pelos direitos civis, vez que favoreceram o aumento do uso de drogas mais pesadas e de efeito não-recreativo, como a cocaína e a heroína.

No caso de “Poison”, ainda sob uma perspectiva bastante identificada com a contracultura euro-americana, nota-se que a canção coloca em perspectiva os efeitos das drogas lisérgicas a partir de um labirinto de possibilidades. Nesse sentido, os versos finais “Way out, my mind, way in/ Find way out, way in”⁷¹ parecem sugerir o entrelaçamento de ordens contrárias que, na verdade, fazem parte de um mesmo conjunto de possibilidades para se pensar ou sentir o momento vivido.

Dado o contexto contemporâneo à canção, verifica-se que a postura adotada por Rodrix e Marco Antônio no enfrentamento dos processos de radicalização sentidos no Brasil pós-1964

⁷¹ “Saia, minha mente, entre/ Encontre saída, entre”

escapa das soluções ligadas à clandestinidade e às lutas armadas para vincular-se ao chamado “desbunde” – entendido como uma postura própria da contracultura, ligada a um novo paradigma de subversão de resistência pacifista.

Nessa aproximação, “Poison” justifica o uso de LSD a partir dos vieses que ele assume: positivo, quando por um “way in”, a substância se porta como elemento de contestação da ordem vigente; ou negativo, quando o “way out” torna-se o caminho para que se escape momentaneamente de um cenário opressor que não poderia ser combatido efetivamente de outro modo.

E é precisamente em meio a esta dualidade que se verifica a dificuldade de se estabelecer uma conformação específica entre a contracultura e o pensamento romântico. Inclusive, é por isso que Löwy e Sayre evitam traçar uma identidade direta entre as manifestações contraculturais europeias e o pensamento daqueles tidos como mentores intelectuais dos movimentos.

No caso das mobilizações estudantis francesas de 1968, por exemplo, os autores (2015, p. 208, 210), embora reconheçam a evidência do pensamento de Lefebvre nos conteúdos veiculados à época, elucidam que os estudantes que incendiavam carros pelas ruas de Paris “não leram os escritos do filósofo de Nanterre”. Assim, embora Lefebvre tenha objetivado “lançar bases de um *novo romantismo*, um romantismo revolucionário voltado para o futuro”, o máximo que se viu foi a representação de “um sentimento de revolta que estava no ‘ar do tempo’”.

Isso posto, percebe-se que a contracultura, pela amplitude de temas e lugares alcançados, não pode ser vista a partir de uma dada determinação de romantismo. Pelo contrário, ela deve ser considerada “como um sentimento” de natureza romântica que, mesmo não ganhando uma definição única, predominou nas mais diversas manifestações de revolta contra a modernidade (em suas várias facetas) nas décadas de 1960 e 1970.

2.5 “Casa no Campo” e a MPB enquanto forma musical

Pelo exposto, verificou-se que a trajetória artística de Zé Rodrix se deu pelo vínculo a projetos estéticos bastante diferentes entre si, de forma que sua incursão no romantismo também trilhou caminho particular, passando primeiro pela canção de protesto e, posteriormente, pelo experimentalismo vinculado ao rock das décadas de 1960 e 1970.

Em um primeiro momento, percebe-se em suas composições a força da influência de Edu Lobo e da sistemática dos acalorados festivais da canção, que trouxeram visibilidade para Rodrix e seus companheiros do MomentoQuatro. Contudo, chegada a hora de gravação de seu primeiro álbum, o impacto do contato com os tropicalistas ficou evidente a partir dos arranjos orquestrados por Rogério Duprat e Damiano Cozzella.

Sendo assim, o que se percebe na análise do disco de estreia é que, embora o discurso fosse engajado e conectado aos temas de protesto do período, a criação de um espaço criativo que permitia o contato com alguns dos procedimentos musicais do tropicalismo, tornou o álbum repleto de experimentações que buscavam abalar os cânones da canção popular feita à época.

Em momento posterior, marcado pela saída de Rodrix do MomentoQuatro e por sua breve “vida hippie” no sul do país, nota-se um amadurecimento musical do artista, que se tornou mais arrojado e interessado pelas experimentações trazidas pelo rock. A partir das vivências no Solar da Fossa e do intercâmbio artístico firmado naquele lugar, verifica-se que sua entrada no Som Imaginário lhe proporcionou uma expressão mais bem-acabada da nova percepção musical.

Não por acaso, o primeiro álbum do Som Imaginário tem a nítida assinatura de Rodrix, que participou como autor ou coautor em metade das faixas do LP. Esse protagonismo, no entanto, criava um clima de tensão no interior da banda, lembrado por Tavito (apud MOREIRA, 2011, p.228) da seguinte forma:

A realidade do Som Imaginário é a primeira formação, que tinha o Zé Rodrix. Essa é a primeira porque, é onde havia o grande choque de culturas, dentro tinha um trio de jazz que era o Wagner o Luis e o Robertinho, que era um trio constituído, de jazz mesmo(...) Aí em contrapartida a isso tinha dois rockeiros muito, muito fervorosos. Não, tinha um rockeiro muito fervoroso e dois ecléticos, porque eu e o Zé somos ecléticos, e o Zé tem uma personalidade muito forte, tinha né, uma personalidade muito forte, então isso que dava aquela amálgama sonora, entendeu(...) Agora o que tá contido ali que é importante: primeiro a qualidade instrumental que é muito boa e segundo, é o embate quase político que existia realmente, do qual eu era mediador...e que existia assim basicamente entre o Wagner e o Zé.

Essa ideia de divisão no interior da banda acaba sendo reafirmada por Frederica (apud MOREIRA, 2011, p.251). Ao ser questionado sobre a saída de Zé Rodrix do Som Imaginário, o músico afirma que

(...) o Zé não agüentava mais o Wagner. O Wagner debochava. O Wagner dirigia. Tinha a base política dele com Luiz e Robertinho, ele tinha sempre um

coro no mínimo de metade do grupo. E ele conseguia penetrar na outra metade. O Zé começou a não se sentir bem com isso.

Percebe-se, portanto, que, para além das divergências musicais, havia um desentendimento acerca das “bases políticas” que orbitavam ao redor do grupo. E foi justamente por um embate desta ordem que Zé Rodrix deixou o Som Imaginário.

Relembra Frederica que, apesar dos constantes embates com Wagner Tiso nos bastidores, foram os acontecimentos de determinado show que levaram à saída de Rodrix. Na ocasião específica, a banda iria tocar com Milton Nascimento no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, mas o cantor não conseguiu se apresentar, desabando sobre a plateia devido ao excessivo consumo de álcool – que se tornara habitual àquela altura.

Naquele momento, Milton indiretamente confessou para a plateia que o show não iria acontecer. Contudo, para conter a provável insatisfação dos presentes, Frederica empunhou o microfone e, segundo Márcio Borges (1996, p.265), transformou o vexame causado em um ato político, dizendo as seguintes palavras: “O que vocês estão vendo aqui é o resultado de oito anos de opressão e ditadura, que crucifica o artista e o povo...”.

O resultado do discurso, que continuaria por algum tempo, foi a transformação de um excesso de Milton Nascimento na profusão de uma massa sonora de palmas que ritmava a aclamação do nome do próprio cantor embriagado. Ainda de acordo com os registros memoriais de Márcio Borges, a multidão de ouvintes só dispersou após essa demonstração de apoio a Milton Nascimento e ao sentido político inventado por Frederica. Independente da verdade dos acontecimentos, Márcio (1996, p.266) destaca que: “Naquela noite, como consolo às minhas próprias lágrimas, pude perceber que várias pessoas saíram chorando do MAM”.

Apesar da aparente catarse extraída da tragédia, Zé Rodrix não concordou com nada daquilo que estava acontecendo. Segundo seu biógrafo, Toninho Vaz, a tensão entre ele e o restante do grupo já teria se dado antes, quando uma reunião profissional no apartamento de Zé Rodrix teria se transformado em uma festa entre amigos. Sobre o desmaio de Milton e o discurso de Frederica, ele fez duras críticas ao dizer que:

Nessa hora, eu peguei minhas coisas e fui embora, não vi o discurso do Frederica, que foi um discurso pendente, culpando a ditadura por aquilo ali que nós estávamos vivendo, uma obra-prima de manobra política. Essa foi uma lembrança muito triste para mim, eu saí de lá me sentindo desqualificado, porque eu dizia: “Não é necessário isso, não é isso, nós não estamos no mundo para isso” (apud RODRIX, 2017, p.65).

Apesar da ruptura, algumas colaborações realizadas no seio da banda foram de grande valia para Zé Rodrix. Da parceria com Tavito, por exemplo, nasceu a composição daquela que seria a canção inaugural do “rock rural”. Composta durante uma viagem pelo interior de Goiás, “Casa no Campo” viria a consagrar uma nova fase da trajetória do artista.

Em julho de 1971, Rodrix se inscreveu no Festival de Juiz de Fora, sendo apresentado em matéria do jornal o Globo como compositor que já tinha uma série de canções gravadas e que estaria se preparando para a gravação de seu primeiro disco solo. Nesta ocasião, Rodrix declara que sua preocupação naquele momento era “seguir uma linha simples, mais fácil de entender, mas sem deixar cair a qualidade” (1971, p.4)⁷².

Pautado em alçar novos rumos em sua carreira, Zé Rodrix retorna para o ambiente que o lançara anos antes, apostando suas fichas no Festival de Juiz de Fora, que, embora acontecesse em uma cidade do interior de Minas Gerais, já estava em sua quarta edição e contava com a cobertura de diversos veículos nacionais e estrangeiros, com transmissão das etapas finais pela Rede Globo de Televisão, no domingo, logo após o Programa do Chacrinha.⁷³

Esta atenção é explicada, em parte, pela associação direta ao VI Festival Internacional da Canção (FIC), que seria realizado pela TV Globo meses depois. Na busca pela recuperação do prestígio dos festivais, após os impasses causados pela censura, parte da estratégia da emissora consistia em oferecer convites de participação direta para compositores que tivessem já participado de outros festivais (MELLO, 2003, p.392).

Por esse motivo, “Casa do Campo”, que saíra vencedora do Festival de Juiz de Fora, seria duplamente agraciada, com a participação no FIC. Contudo, apesar das regras, não seria a única a disputar as fases finais na TV Globo. Embora a canção de Zé Rodrix e Tavito aludisse às imagens fortemente ligadas ao interior e ao meio rural, a vitória de “Casa no Campo” foi bastante questionada, pois a preferência do público de Juiz de Fora era pelo compositor local, Rui Gonçalves, que ficara em terceiro lugar na disputa com a canção “Casa Antiga”. Na tentativa de resolver o impasse, Augusto Marzagão, diretor do VI FIC, subverteu as regras

⁷² Essa ressalva feita por Zé Rodrix traz consigo um debate que era muito recorrente entre os artistas que buscaram consolidar suas carreiras a partir da década de 1970. Em meio a expansão do mercado fonográfico, tanto os artistas, quanto o público, e os meios de comunicação orientavam sua relação para com esses trabalhos a partir de uma divisão feita entre os artistas que eram considerados “comerciais” e aqueles que eram considerados “culturais”. A esse respeito, a antropóloga Rita Morelli faz um interessante estudo sobre como esses modos de classificação tiveram grande peso nas declarações, escolhas musicais, críticas e na própria consolidação das carreiras de Fagner e Belchior (2009, p. 168-171).

⁷³ AMANHÃ começa o Festival e mundo vai ver Juiz de Fora. *O Globo (Matutina, Geral)*, 20 ago. 1971. Rio de Janeiro, p. 4.

iniciais do seu próprio certame e anunciou que “Cantiga Antiga” também seria inclusa no festival da TV Globo⁷⁴.

Contudo, as tentativas de alavancar o FIC e torná-lo expressivo sofreria um duro golpe. Cansados da censura que exorbitava a burocracia do festival, especialmente pela obrigatoriedade de um cadastramento dos participantes daquele evento, no dia 16 de setembro de 1971, doze dos compositores convidados⁷⁵ – artistas já consagrados – anunciaram que não mais participariam do VI FIC.

Como efeito, esse tipo de imposição extraordinária significava uma “desqualificação dos que exercem uma função onde a sensibilidade e o respeito à arte popular são prioritários” (MELLO, 2003, p.394 e 395). Ainda segundo Zuza Homem de Mello, esse imbróglio todo se deu porque o festival teria uma projeção midiática internacional que poderia servir a determinados interesses do governo, visto que, no começo dos anos 1970, o exílio e a denúncia de artistas e militantes faziam com que a ditadura brasileira fosse alvo de duras críticas fora de seus próprios domínios. De tal forma, ao exercer esse controle sobre o festival, o Exército poderia produzir materiais “que mostrassem artistas cantando e as alegres manifestações na plateia” (MELLO, 2003, p. 396).

Nesse período, a proximidade da TV Globo com a cúpula da ditadura militar fazia com que muitos artistas simplesmente se recusassem a fazer qualquer tipo de trabalho envolvendo o nome da empresa. De fato, com o passar do tempo, esse posicionamento viria a se tornar ambíguo e, em alguns casos, insustentável. Afinal, ainda que tivesse seus próprios compromissos com um governo visivelmente autoritário, a TV Globo veio a se tornar o mais importante veículo de comunicação do país, sendo assim decisiva na divulgação e na venda das obras dos artistas naquela e nas demais décadas subsequentes.

Posto esse impasse, Guttemberg Guarabyra – conhecido de Zé Rodrix desde os tempos do “Solar da Fossa” e membro da organização do festival – foi quem conseguiu arregimentar boa parcela do grupo de artistas experientes que participariam do VI FIC. Em seus planos, a intenção seria criar uma grande expectativa em torno desses nomes e buscar fazer o máximo para que o conteúdo das canções fosse somente divulgado quando o festival já estivesse prestes a acontecer. Como resultado, Guarabyra tinha a expectativa de transformar o festival que

⁷⁴ “CASA DE CAMPO” vence o Festival de Juiz de Fora. *O Globo (Vespertina, Geral)*, 23 ago. 1971. Rio de Janeiro, p. 31.

⁷⁵ Entre os signatários estavam Chico Buarque, Edu Lobo, Egberto Gismonti, José Carlos Capinam, Marcos Valle, Paulinho da Viola, Paulo Sérgio Valle, Ruy Guerra, Sérgio Ricardo, Tom Jobim, Toquinho e Vinícius de Moraes.

deveria fazer uma “boa imagem” do país em um espaço de livre atuação e denúncia dos artistas participantes (MELLO, 2003, p. 396-399).

Apesar das intenções, a ousadia de Guarabyra não havia calculado exatamente como poderia postergar ao máximo as ações repressoras do Estado. Logo que as primeiras letras começaram a ser divulgadas, “a censura breiou tudo”. Percebidos os sinais de fracasso, a desistência e a carta dos compositores seriam uma última manobra contra o festival que pretendiam integrar ao ideal do “Brasil Grande”. Em outras palavras, a debandada dos nomes de prestígio e a carta seriam uma espécie de “protesto menor” ou “protesto possível”, dados os cuidados que a censura tomou contra esse mesmo grupo participante do festival (MELLO, 2003, p. 399 e 400).

Tais ações acabaram por acirrar ainda mais os ânimos entre os órgãos de censura, os compositores e a organização do festival. Vários dos inscritos, entre novatos e principiantes, foram intimados a depor às autoridades. Por outro lado, tanto o governo, quanto a própria emissora de televisão, não pouparam esforços para que o VI FIC acontecesse. Afinal, após a debandada dos “prestigiados”, a mera realização do evento era de suma importância para que a manifestação indignada dos artistas não saísse vitoriosa daquela situação. Os problemas e a desconfiança foram tantos que, faltando poucos dias para o festival, Guarabyra acabou demitido da TV Globo (MELLO, 2003, p.403 e 404).

Ainda segundo Zuza Homem de Mello, os prazos exíguos e a debandada de nomes consagrados foram determinantes para que o VI FIC se transformasse no “mais medíocre da Era dos Festivais”. No público, as manifestações de engajamento foram mínimas e uma parcela estava ali mais interessada na apresentação internacional do evento, deixada sob os cuidados do guitarrista Santana, que fechou o primeiro dia do festival. Apesar do certame ter seus rituais devidamente cumpridos, a sensação era a de que todo aquele imbróglio seria o prenúncio de uma era que se encerraria no ano seguinte (2003, p. 404 e 406).

A esse respeito, Zuza Homem de Mello (2003, p.412) tece a seguinte conclusão:

Na emissora das novelas, um dos mandamentos rezava que o último capítulo deveria ser um fecho de ouro, tinha que ter um final brilhante. Na novela do FIC, todavia, não houve como seguir essa regra. Os capítulos mais dramáticos aconteceram antes da estreia, privando os telespectadores de assistir ao que aconteceu de mais eletrizante. A novela propriamente dita, foi um fiasco retumbante.

Apesar do fracasso, o resultado do festival não foi ruim para essa nova etapa da carreira de Zé Rodrix. Ainda que não tenha vencido o VI FIC, “Casa no Campo” esteve entre as canções

mais bem avaliadas daquela disputa, motivo pelo qual seria gravada no disco oficial do evento, lançado, em outubro daquele ano, juntamente com os demais artistas vencedores.

Entrevistado naquela ocasião, Zé Rodrix reiterou que estaria vivendo uma nova fase na qual almejava que as pessoas sentissem exatamente o que ele queria dizer, ao que é avaliado a partir de uma postura de abandono da “tese do som pelo som” e do novo interesse em querer “se comunicar”⁷⁶. Em tese, esse tipo de declaração sugere o abandono de tudo que fora realizado dentro do Som Imaginário, e, por conseguinte, dos experimentos e letras de natureza pouco literal ou objetiva.

Para além desse aspecto, a fala de Rodrix expõe também um determinado desacordo com o que Gilberto Vasconcelos viria a definir como “linguagem de fresta” (1977, p. 71 e 72). O que significa dizer que sua nova forma de fazer música não tentava burlar o poderio da censura pelas entrelinhas, mas se pautava pela simplificação textual e sonora, despida de estratégias, direta na mensagem dada.

Apesar de pretencioso, esse projeto se concretizou em “Casa do Campo”, que fora escolhida por Elis Regina para figurar no EP que antecedeu seu novo disco, ao lado de “Nada será como antes”, de Milton Nascimento. Para Zé Rodrix,

Foi a Elis, com a sua gravação de *Casa no Campo* quem conferiu a mim e ao Tavito o certificado de compositores da linha de frente da MPB. Depois disso, tive que mudar minha maneira de interpretar a música, assumindo o tom visceral que era dela (apud VAZ, 2017, p. 69).

Tal declaração demonstra a complexidade dos processos de consagração na década de 1970, expondo que o simples reconhecimento de um artista relevante, principalmente daqueles já consagrados entre os nomes da MPB, projetava a carreira de outro. Tanto é que o disco em que Elis grava a referida canção ainda goza de certo prestígio, tendo sido relançado em 2018⁷⁷.

De qualquer forma, “Casa no Campo” expunha uma nova faceta de Rodrix, organizada por meio de um jogo de aproximação e afastamento em relação ao que ele já compusera anteriormente. Desde o seu início da canção, o eu-lírico explicita seu desejo de retornar ao campo, para uma casa que seria, ao mesmo tempo, um refúgio e um espaço para novas possibilidades.

⁷⁶ ARTISTAS do FIC celebram disco com um coquetel. *O Globo*, 2 out. 1971. Rio de Janeiro, p. 13.

⁷⁷ ÁLBUM ‘Elis’, de 1972, vai ser relançado em maio. *Estadão (Cultura)*, 14 jan. 2018. São Paulo. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,album-elis-de-1972-vai-ser-relancado-em-maio,70002150743>>. Acesso em 14 jun. 2018.

Inclusive, seria nessa casa que se daria o próprio exercício de composição, trazendo, portanto, a unidade entre o eu-lírico e o compositor, que se reporta nitidamente a um desejo seu. Nota-se, no entanto, que a apesar da casa se tornar o lugar de expressão do protagonista, há nele o desejo de inovar, especialmente porque se refere não há qualquer tipo de música, mas à composição de “muitos rocks rurais”, gênero inédito tão somente ali nomeado por Rodrix.

Essa congruência entre “rock” e “rural”, embora fosse uma síntese dos debates sobre os destinos da canção popular brasileira do período, trazendo um subgênero criado a partir de propostas aparentemente opostas, não fora muito bem explicada por Rodrix. O que se sabe é que antes do movimento tropicalista, o rock’n’roll – entendido aqui como antecessor do rock – ganhou proeminência social e mercadológica por meio da Jovem Guarda, que fora bastante criticada por intelectuais e artistas ligados a outros gêneros musicais por ser uma ameaça direta ao desenvolvimento de uma canção nacional.

Conforme bem aponta o sociólogo Marcelo Garson Braule Pinto (2015, p.275),

O debate a respeito da influência da música estrangeira no Brasil, que se expressava em grande parte no ataque às versões, é anterior aos anos 60. No entanto, a partir dessa década ele ganha um caráter político muito mais explícito, já que passa a simbolizar a ideia de “imperialismo” cultural que estariam na base da ideologia oficial da ditadura. Nessa perspectiva, o problema não era simplesmente incorporar as influências estrangeiras, sejam jazz ou o rock, mas como traduzi-la em “música brasileira” e isso o iê-iê-iê parecia incapaz de fazer, segundo seus críticos.

O uso da expressão “rural”, por outro lado, sugere a recuperação de um ideal romântico de um Brasil pré-capitalista, claramente identificado com as temáticas da canção de protesto, pautadas ora pela denúncia das desigualdades e injustiças do meio rural, ora pela figura do sertanejo como legítimo representante do país⁷⁸. É o que se observa, por exemplo, na já citada “Disparada”, uma das mais famosas canções de protesto, vencedora do festival de 1966.

Composta por Geraldo Vandré e primeiramente interpretada pela potente voz de Jair Rodrigues⁷⁹, ela traz uma narrativa de tonalidade épica que conta, em primeira pessoa, a jornada do eu-lírico que vem “lá do sertão” e que se apresenta como boiadeiro de “braço forte” que “vê

⁷⁸ A esse respeito, destaca-se que essas características da canção de protesto seriam uma expressão própria do romantismo revolucionário, segundo Marcelo Ridenti. Entre outros personagens e lugares, o sertão e o sertanejo seriam ícones do Brasil pré-capitalista que seria recuperado com a intenção de denunciar as mazelas do presente e estabelecer um outro futuro possível por meio de suas qualidades morais e físicas.

⁷⁹ A escolha como intérprete da canção se liga ao fato de que, principalmente na década de 1960, a canção de protesto a um tipo de performance muito específico, marcada pela demanda de uma “certa experiência teatral, não somente um tratamento mais grandiloquente do canto, mas também nos gestos capazes de transmitir os diversos “momentos” dramáticos, ou não, da canção” (CONTIER, 1998, p. 33).

a morte sem chorar”. Por meio desse protagonista, que personifica o “povo brasileiro”, a canção procura conscientizar a população dos problemas do país, pelo que promove uma reviravolta na narrativa.

Assim, a certa altura, esse mesmo sertanejo que vagava entre os bois, “rodando o mundo” nas patas de seu cavalo, vai aos poucos clareando sua visão, até que um dia acorda. A partir de então, ele passa a entender que, “dono de gado é gente, porque gado a gente marca/ Tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente/ Se você não concordar, não posso me desculpar”.

Nesse ponto, o boiadeiro, que poderia ser reduzido à condição de sujeito embrutecido e representante de uma nação atrasada, assume um outro papel possível: o de tomar consciência, por suas próprias experiências (mesmo que não evidenciadas na letra), acerca dos direitos dos homens, que os separa dos animais entre os quais o sertanejo vivera por tanto tempo. Essa elucidação vem seguida pela disseminação de suas novas convicções, já que confessa na canção que ela não fora feita “para enganar”.

Nota-se que “Disparada” aposta, simultaneamente, na redenção do personagem que representa o povo e na metalinguagem que abrange a função educativa da canção. Desse modo, a conscientização do boiadeiro não se resume à percepção sobre a realidade do povo brasileiro, mas também se espalha para uma noção de que a música é um instrumento de ordem transformadora, que dissemina as mesmas verdades que o sertanejo vislumbrara.

Em outra perspectiva, “2001”, gravada pelos Mutantes, abarca o espaço rural a partir de um olhar transformador. Em um movimento típico do tropicalismo, o campo é visto como mais um elemento de exposição do Brasil, por meio do qual é possível montar um mosaico de temporalidades distintas.

Assim, a canção aponta para um desejo de união entre o moderno e o tradicional, o nacional e o estrangeiro, como elementos constituidores da realidade brasileira. No intuito de adicionar tradições musicais no processo de composição, utiliza a viola caipira na parte instrumental que inaugura a canção, bem como as falas com sotaque exagerado (e cômico) que são associadas à imagem do caipira e que já estavam consolidadas no cancioneiro popular desde o início do século XX.

Esses elementos, no entanto, são utilizados para ambientar uma saga futurista de um astronauta pelo espaço sideral. Nesse intuito, por vezes, a harmonia da viola é substituída por um conjunto de instrumentos típicos do rock, somados a outros pouco comuns, como o theremin

(instrumento eletrônico que produz som a partir da simples movimentação do corpo) e o pedal “wah-wah”, que produzia uma distorção diferente para a guitarra elétrica.

Contudo, no final de “2001” há uma bem-sucedida junção entre os instrumentos, concretizando na canção o que a letra já apresentava: a definição do astronauta não como um indissociável símbolo da modernidade e do avanço tecnológico, mas como sujeito que “nos braços de dois mil anos”, nasceu “sem ter idade”; é “casado” e solteiro”; é “baiano” e “estrangeiro”.

Percebe-se que, embora haja a união do “rock” e do “rural”, a canção dos Mutantes se traduz em apenas mais um dos manifestos musicais típicos dos tropicalistas, que tinha como função se opor ao hermetismo das canções de protesto e, segundo Celso Favaretto (2007, p. 127), construir alegorias para negar o Brasil enquanto uma totalidade traduzível nas formas artísticas. Desse modo, se voltava para o ambiente rural para mostrá-lo a partir de seus “estilhaços”, numa postura completamente subversiva que lançaria seu público

numa tensão insuportável, exigindo dele a invenção de novos códigos para apreender a canção, pois os anteriores (de sua expectativa) filtravam o Brasil como totalidade. As imagens tropicalistas paralisam o ouvinte, desmobilizam-no, suscitando a produção, cujo efeito é mostrar que as demais vias do todo a nada levam. O tropicalismo é desmistificador: expulsando o todo-Brasil, gera o “vazio”, um campo investido pelas pulsões. O desejo, passando pelos fragmentos, desterritorializa os investimentos regrados (FAVARETTO, 2007, p. 128)

De modo oposto, a canção “Casa no Campo”, de Zé Rodrix e Tavito, já não trazia consigo os embates entre as tradições musicais brasileiras e estrangeiras. Pelo contrário, em 1971, até mesmo a guitarra elétrica, símbolo e recurso fundamental do rock, já era aceita e não figurava mais entre as críticas dos artistas, intelectuais e outros formadores de opinião⁸⁰.

Por esse motivo, nota-se que ao invés de incômodo, estilhaço ou instabilidade, “Casa no Campo” se volta ao ambiente rural sob uma perspectiva de certeza e aconchego, onde se pode conseguir a companhia dos “amigos do peito”, “ficar do tamanho da paz”, ter “o silêncio das línguas cansadas” e “plantar e colher com a mão a pimenta e o sal”. Logo, o campo é

⁸⁰ Um dado que reforça tal argumento é a participação do grupo de rock “O Terço” no mesmo FIC em que Zé Rodrix disputou com “Casa no Campo”. Além da canção que inscreveram para o evento, a banda contava com a inusitada “guitarra de três braços”, desenvolvida pelo guitarrista Jorge Amiden. Segundo Nelio Rodrigues, o uso da chamada “tritarra” se tornou “uma atração instantânea, deixando em segundo plano tanto a participação do grupo no FIC como o novo compacto com cinco músicas que a gravadora havia colocado nas lojas. Tanto que uma jornalista designada para entrevistá-los, por conta do lançamento do compacto, em vez de fazer alguma referência ao disco, preferiu intitular a matéria da seguinte forma: “Bateria, Contrabaixo, Tritarra e Baicello – O Terço”” (2014, p. 275).

transformado em refúgio por meio do qual é possível encontrar as coisas aparentemente perdidas e não onde se localizam as contradições alegóricas tropicalistas, incômodas e subversivas.

E esse aspecto converge também para o aspecto sonoro da canção, que prima por um arranjo mais sutil a despeito do experimentalismo que marcara os referenciais estéticos dos tropicalistas e do próprio Zé Rodrix, no Som Imaginário. Em sua primeira gravação, como parte do disco do VI FIC⁸¹, “Casa no Campo” apresenta uma estrutura bem ajustada aos moldes da canção popular gravada, com parte “A”, parte “B” e um refrão.

Em seu início, é marcada por uma sessão de metais que se remetem às orquestras comuns aos festivais, pelo poder de chamar a atenção do público em apresentações ao vivo. A seguir, surge uma flauta, que também aparecerá em outros momentos da música, e a entrada dos vocais em coro, que trazem à canção contornos de sonoridade amena e minimalista que se aproximam do “folk rock”.

Executadas as duas primeiras estrofes, a orquestra volta a integrar o corpo da canção com a entrada das cordas no exato momento em que, acompanhado por um pequeno coral de vozes, Rodrix entoia uma descrição idílica presente no refrão, que diz: “Eu quero carneiros e cabras pastando solenes no meu jardim/ Eu quero o silêncio das línguas cansadas/ Eu quero a esperança de óculos/ E um filho de cuca legal/ Eu plantar e colher, com a mão, a pimenta e o sal”.

Apesar de todos esses preenchimentos sonoros reconhecidos, é importante destacar que as imagens e desejos evocados em “Casa no campo” se dão no interior de uma melodia de andamento lento, que, para Luiz Tatit (2002, p.38), possui um conjunto de paradigmas estéticos específicos. Enquanto as canções mais rápidas são chamadas vulgarmente de “canções alegres” e geralmente abordam narrativas em que há o encontro de sujeitos ou de um sujeito e dado objeto, as marcações das canções de andamento lento estabelecem uma relação de incompletude, incompreensão, um sentimento nostálgico ou a imaginação de um tempo futuro.

Por esse motivo, se valem do prolongamento de tons e da constante quebra dos sentidos de continuidade por meio de “saltos intervalares, cujo efeito principal é ocasionalmente acelerar a lenta progressão do som”, sendo então seguida “por um movimento gradual que reestabelece a continuidade no relativo progresso controlado da canção” (TATIT, 2002, p.39).

⁸¹ Gravado em 1971, esse EP também contou com a gravação de “Velho Cigano”, canção composta com Luis Carlos Sá.

Nesse aspecto, percebe-se nova aproximação a um universo específico das canções de protesto, sobretudo o relacionado às denúncias dos problemas e injustiças do cotidiano, expressados por meio do emprego de recursos como a perda e desencontro no presente, e a projeção de possibilidades de resoluções futuras. Contudo, a “casa no campo” esboça um outro tipo de vida possível e certo descompasso com o tempo presente, afastando-se nitidamente das canções ovacionadas nos festivais.

Ao contrário das canções de protesto de maior sucesso, “Casa no Campo” não se pauta na figura de um sujeito que denuncia determinada injustiça no decorrer da narrativa – aproximando-se do povo brasileiro –, mas opera por meio de uma “representação urbana de campo, e de valorização da natureza pela vivência na cidade” (RESENDE, 2013, p.52). Desse modo, não elege um problema de ordem social a ser resolvido e conduz a narrativa a partir da expressão de uma demanda pessoal por um lugar onde fosse somente possível “plantar meus amigos, meus discos e livros e nada mais”.

Observa-se que, embora o campo seja eleito como local de novas possibilidades, há ainda uma conotação bastante urbana relacionada aos hábitos de escuta (de discos) e leitura (de livros), que se incompatibilizam com um ideal de vida completamente apartado da modernidade. Por essa razão, verifica-se que o “rock rural” não é um gênero distante dos demais, mas permeado por eles, vez que promove uma série de aproximações e afastamentos, especialmente, com a canção de protesto e o tropicalismo.

Nesse sentido, “Casa no Campo” nasce num contexto de intercâmbio artístico – possibilitado pela vivência em locais como o “Solar da Fossa”, o “Sachinha’s”, ou mesmo os bastidores dos festivais – e mudanças no cenário artístico-mercadológico entre as décadas de 1960 e 1970, com a inauguração do que Marcos Napolitano (2007, p.89) chama de *institucionalização* da Música Popular Brasileira. Neste processo, a MPB ganha amplitude e passa abarcar um extenso rol de canções que buscavam, de uma forma ou de outra, conciliar tradição e modernidade. No entanto, o prestígio dos gêneros musicais envolvidos estava intimamente ligado às conexões com empresários, patrocinadores, artistas e programas de televisão, motivo pelo qual o esforço de síntese do cancionista para se adequar à nova dinâmica, acabava por limitar alguns elementos estéticos e discursivos, fazendo com que alguns gêneros perdessem sua força originária.

O que se percebe, nesse contexto, é o esmorecimento da noção de “movimento”, tão cara, sobretudo, até a ocorrência do tropicalismo. Na medida em que os artistas deixam de se definir a partir de uma ação concretamente organizada, o tropicalismo assume nova forma,

ligando-se ao modo de se produzir a canção. Deste modo, passa a se conectar à escolha de determinados procedimentos que, em maior ou menor grau, ainda se mostram importantes para a compreensão da produção artística de nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Mutantes, entre outros.

No caso da Jovem Guarda, as mudanças se operaram a partir do diálogo com outras propostas musicais, especialmente pela conexão a um filão musical indefinido, que transitava entre o romântico e o brega. A partir desse movimento, artistas como Roberto e Erasmo Carlos, ícones de imensa popularidade entre os jovens, acabaram sendo absorvidos pela “marca” da MPB e legitimados posteriormente como membros ilustres desse gênero institucionalizado⁸².

Enquanto uns se adequaram aos novos tempos, reavaliando suas carreiras e tomando novos rumos artísticos, outros não tiveram tanta sorte e caíram no ostracismo. Foi o que ocorreu, por exemplo, com os grandes nomes da canção de protesto, que não conseguiram se submeter à síntese da MPB. Nesse sentido, Napolitano (2007, p.126) assevera que carreiras como a de Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo e Sidney Miller foram penalizadas na medida em que a mescla da “tradição lírica com protesto sutil” se tornou um procedimento mais bem aceito do que a “tradição dos hinos revolucionários mais explícitos”.

E é justamente no espectro dessas mudanças que “Casa no Campo” se posiciona a partir de um trânsito eficiente entre as novas propostas definidoras da MPB, sob uma síntese de sutileza, protesto e modernidade. Ainda que não fosse essa a proposta dos compositores, o próprio termo “rock rural” já promove o encontro das novas perspectivas, ainda mais se considerado por meio dos elementos sonoros e discursivos que passava a evidenciar.

Essa dinâmica é percebida, por exemplo, na fala de Gutemberg Guarabyra, no “Caderno B” do Jornal do Brasil, em uma conversa com Chico Buarque registrada na coluna de Julio Hungira, cujo tema era a importância do samba no país, a produção do rock nacional e o preconceito para com esses gêneros musicais. Percebe-se que, enquanto Chico defendia a tese de que, naquele momento, a questão não era mais “fazer uma coisa brasileira porque era brasileiro”, mas “fazer uma coisa que não (fosse) imitação do que está(va) lá fora” (JORNAL DO BRASIL, 1971, p.2) e “talvez juntando um pouco de experiência se possa fazer um rock

⁸² Seria de suma importância o desenvolvimento de pesquisas que investigassem os processos de negociação e mediação que fizeram com que determinados nomes antes vinculados à Jovem Guarda ou à música romântica acabassem sendo também integrados ao cânone da Música Popular Brasileira. Mesmo não sendo alvo principal deste texto, pode-se destacar diversas situações ligadas a esse processo, como a parceria entre Caetano Veloso no festival de música “Phono 73” (1973) ou a gravação do disco “As canções que você fez pra mim”, de 1993, na qual Maria Bethânia interpreta um rol exclusivo de composições de Roberto Carlos.

brasileiro de valor, e não um americano ou inglês”, Guarabyra, por sua vez, adotava outra postura, rememorando, inclusive, a obra de Rodrix:

outro dia, estava ouvindo umas músicas do Zé Rodrix e ele partiu do rock, evidentemente, mas *o negócio dele já não é mais rock coisa nenhuma*, já é um baião, sei lá. *Tem um ou outro ingrediente do rock* e ficou interessante, muito interessante mesmo. Acho que nessa base, *por exemplo*, fazer um negócio desses é formidável (JORNAL DO BRASIL, 1971, p.2).

A fala de Guarabyra, embora pudesse ser influenciada pela amizade com Zé Rodrix, que advinha desde os tempos do “Solar”, parece bastante pautada pelo iminente sucesso de “Casa no Campo”, pois ao destacar e negar, de forma concomitante, a presença do rock na obra de Rodrix, certamente dialoga mais com a canção do festival que com o que fora produzido pelo Som Imaginário.

Esse diálogo, contudo, logo se estenderia para a efetivação de uma parceria musical, com a formação do trio Sá, Rodrix e Guarabyra, estabelecido a partir das relações pessoais travadas desde os tempos de convivência no “Solar da Fossa”. Ainda naquela época, Rodrix e Guarabyra já haviam se unido na composição de “O que é que houve, o que é que há?”, canção que faria parte da trilha sonora da novela “Minha doce namorada”, produzida pela Rede Globo entre 1971 e 1972. Em momento posterior, compuseram “Olhos abertos”, que inclusive também fora gravada por Elis Regina no mesmo disco em que ela lançou “Casa no Campo” (VAZ, 2011, p. 54).

A parceria com Luiz Carlos Sá, por sua vez, se deu de forma quase automática, vez que ele mantinha estreita relação com Guarabyra há muitos anos, desde os tempos do casarão já tão mencionado. E, na interação direta com Zé Rodrix, havia uma identificação muito forte, “quase metafísica”, ao que Sá (apud VAZ, 2017, p.75) relembra:

Passávamos dias e noites compondo todo tipo e espécie de música, das geniais às ridículas: jingles, sátiras, sinfonias, tudo isso saía das máquinas de compor que éramos. Quando eu desanimava, o Zé me animava, acenando com um futuro melhor para além da censura oficial e do atraso crônico de contas a pagar que então sofriamos (VAZ, 2017, p. 75).

Tamanha conexão pode ser percebida, por exemplo, nas declarações de Sá à jornalista Margarida Autran, em 1971, em que ele expõe a busca por um processo de simplificação criativa, juntamente com Rodrix. Para tanto, admite que eles estavam “usando tudo”, “samba, baião, rock, iê-iê-iê, rasqueados venezuelanos”, pois “o negócio é juntar tudo e fazer um chicle,

que é uma coisa pequena e todo mundo mastiga. Vamos usar todo o instrumental, mas sem esquecer que a palavra é muito importante. A música é a lantejola das coisas” (JORNAL DO BRASIL, 1971, p.4).

Apesar da compatibilidade entre os artistas, é preciso destacar que parte da facilidade do grupo de inserir-se no mercado fonográfico também advinha da conexão com a Odeon, gravadora em que todos eles trabalhavam – onde Guarabyra gravara seu primeiro disco solo, em 1969, conhecido popularmente como “o disco do casaco marrom”. Dada esta facilidade, o trio pôde se organizar e estreiar, em junho de 1972, no Teatro Opinião, com uma série de shows que podem ser considerados como os primeiros passos do “rock rural”, e de uma frutífera parceria que ainda renderia a gravação de mais dois discos.

De qualquer forma, antes mesmo do sucesso dessa conexão, a estreia do grupo fora anunciada na sessão “A música de hoje em dia”, do Jornal do Brasil, nos seguintes termos:

Vem aí o *progressive caipira*. Esta foto é a da capa do primeiro LP de Sá, Rodrix e Guarabyra, trio formado por nomes dos mais competentes do *elenco jovem da MPB* e que grava para a Odeon. O disco, que teve seus trabalhos de estúdio encerrados esta semana, sai logo depois do carnaval (JORNAL DO BRASIL, 1972, p. 6/Caderno B).

Dessa apresentação, verifica-se a construção de outro termo inédito, o “progressive caipira”, que se estabelece como uma variação de “rock rural”, sugestionando, portanto, da mesma forma, uma aproximação estética do trio com o virtuosismo e o experimentalismo das bandas de rock progressivo que já começavam a despontar no cenário internacional. Além do mais, nota-se como a MPB era vista como sinônimo de qualidade e prestígio, reafirmando as transformações no quadro que estruturava parte da música popular gravada no Brasil⁸³ no período.

⁸³ A ideia de que o trio trazia uma proposta musical inédita também rendeu uma situação inusitada no começo de 1972. Em fevereiro daquele ano, Guarabyra redigiu, para o Jornal do Brasil, um texto intitulado “Uma revisão crítica antes de voltar ao disco”, no qual fazia uma análise retrospectiva sobre a relação dos artistas com a crítica especializada, que é descrita em tom irônico, sendo ora chamada de “opinadores profissionais”, ora como “componentes da Validade S.A.”. Na sua visão, os críticos são descritos como sujeitos que não respeitam a liberdade criativa dos compositores e têm uma tendência autoritária, citando, para isso, as acusações direcionadas inicialmente à Jovem Guarda e mais tarde reservadas ao tropicalismo. A certa altura do texto, entendendo que o procedimento tropicalista passaria a ser um retorno a esse desejo normatizador da crítica musical, ele exorta que a liberdade criativa deveria ser respeitada pois “a flor da pele nos conta tudo(...) o que não é um método infalível, mas tem a porcentagem de aprovação das coisas naturais”. Ao fim, encerra seu manifesto preventivo à crítica com a seguinte pergunta retórica: “E o que é que isso tem a ver com Sá, Rodrix e Guarabira? Pois é exatamente isso: deixem Martinho da Vila em paz com sua sinceridade inabalável. Escutem bem. Alô, pandeiro, alô, guitarra, The Fevers, Lupiscínio, Richie Havens, Toni Tornado, Nélson Ned, Flávio Cavalcanti, Haroldo de Andrade. Isso é o que a gente quer dizer para não ficar discutindo depois com os opinadores oficiais” (JORNAL DO BRASIL, 1972, p. 6).

Nessa altura do agitado início de carreira de Zé Rodrix, verifica-se, portanto, como se perfila a multiplicidade de perspectivas românticas desenvolvidas a partir das diversas composições e projetos musicais nos quais ele trabalhara até então. Ainda que capaz de traduzir uma parte significativa desta produção, o romantismo-revolucionário revelou ser apenas uma das propostas de natureza romântica abarcadas por Rodrix, pois, na medida em que se ouve a voz de Zé nos festivais, nos discos ou por meio de seus “factóides musicais”, percebe-se como as dinâmicas do romantismo permeiam sua obra enquanto uma estrutura capaz de pensar várias possibilidades de resposta ao Brasil moderno, rural, nada “vazio” e, ao mesmo tempo, autoritário.

CAPÍTULO 3 – OS ROCKS RURAIS E NÃO-RURAIS DE ZÉ RODRIX

“Se houve rock criativo no Brasil, foi sem dúvida durante os anos 70(...) Rock no Brasil (se é que houve rock no Brasil) sempre foi e sempre será mais cobiça e manobras financeiras que mesmo a música. Se olhar bem direitinho, com isenção de ânimos, vai até chegar a achar que então tudo é rock. Daí para provar que nada é rock, fica fácil. E é melhor provar que nada é rock, antes que alguém decida (e consiga) provar que rock é nada. Nesse balaio tem de tudo. Rock leve, rock pesado, rock rural, rock punk, rock isso, rock aquilo. Plus ça change, plus ça c’est même chose.”

3.1 Zé Rodrix e a invenção do rock rural

Zé Rodrix elaborou essas afirmações visivelmente controversas ao ser convidado para tecer um ou dois comentários sobre o que teria sido a existência do rock brasileiro. O ano era 1987, período em que o gênero musical em questão experimentava uma atenção midiática e fonográfica nunca antes observada. Naquele período, uma nova geração de artistas assinava contratos, fazia grandes turnês pelo país e aparecia nos principais veículos de comunicação da época. Mesmo atravessando uma notória crise, o mercado fonográfico brasileiro conseguia se aquecer pautado pela ideia de que, ainda que fosse um gênero musical com mais de três décadas de existência, o rock – já fragmentado em diversos subgêneros – poderia atender à demanda do público jovem sem exigir um alto custo de produção ao mesmo tempo em que estabelecia um visível diálogo com as insatisfações que marcavam o fim da ditadura militar brasileira (DIAS, 2008, p. 89 e 90).

Segundo a interpretação feita por Eduardo Vicente, essa posição de prestígio do rock não poderia ser vista como uma completa ruptura do mercado consumidor jovem brasileiro com os já envelhecidos ídolos da MPB que dominaram o mercado nas décadas anteriores. Em certa medida, ao ganhar prestígio entre os mais jovens, o rock oitentista, em alguma medida, sustentava a “polarização entre uma música massiva e predominantemente romântica, de um lado, e uma tradição mais politizada e crítica (no caso do rock) e/ou esteticamente refinada, do outro”. Em contrapartida, essa mesma geração de novos artistas se diferenciava ao contar com um cabedal mais amplo de referenciais estéticos dentro desse mesmo gênero musical, que já não encontrava as resistências e críticas que movimentaram a cena cultural brasileira aos fins da década de 1960 (2014, p. 120 e 121).

Obviamente, nota-se que a posição que o rock gozava quando Zé Rodrix escreveu sobre o gênero não era a mesma do momento no qual veio a estreitar os laços de sua carreira com esse

projeto estético-musical. Embora o primeiro contato tenha se dado em sua rápida passagem pelo “Som Imaginário” – ainda que o grupo tivesse uma série de projetos em parceria com nomes que ficariam historicamente vinculados à tradição da MPB, como Milton Nascimento e Gal Costa – essa relação com o rock ganhou um outro patamar na medida em que a parceria com os velhos conhecidos de Solar da Fossa – Sá e Guarabyra – trouxe à tona a tentativa de fundar um novo subgênero musical, então batizado de “rock rural”.

Mas, será que o dito “rock rural” existiu enquanto gênero? Em matéria produzida em 1972, a Revista Veja fez uma breve e interessante discussão sobre a existência musical de um chamado “sertão eletrificado”. Segundo ali consta, apesar da ausência de uma autoria para o texto, o aparecimento do chamado “rock rural” seria a mais nova “resposta brasileira às novas influências da corrente jovem internacional”. Predecessor do “soul brasileiro”, então representado pelas “vozes guturais” de Ivan Lins, Tim Maia e Paulo Diniz, o rock rural seria uma expressão da influência de cantores americanos que valorizavam a canção regional, como James Taylor e Carole King (VEJA, 22/03/1972, p. 80).

Entre os seus representantes, estavam ali nominados o trio “Sá, Rodrix e Guarabyra”, o “Rui Maurity Trio” e o “Grupo X”. Até aquele momento, a suposta consolidação do rock rural se expressava, por um lado, pela gravação de “Passado, Presente, Futuro”, primeiro álbum de estúdio de Sá, Rodrix e Guarabyra e, por outro, pela realização do espetáculo “Venha a Nós o Vosso Campo”, que contava com a participação conjunta dos dois outros conjuntos musicais citados na matéria. No espetáculo, ainda de acordo com a matéria, o “Grupo X” e “Rui Maurity Trio” elaboravam um pouco mais a sua proposta musical dizendo que tentavam realizar a mistura de “moda de viola, Caetano Veloso, rock, boleros, lamentos africanos, Jimi Hendrix e Beatles” (VEJA, 22/03/1972, p. 80).

Nota-se, por esta fala, que os mencionados grupos buscavam evidenciar uma aparência integradora e moderna à sua obra – embora não se saiba ao certo até que ponto esse conjunto tão diverso de referenciais efetivamente se apresentava na sonoridade buscada por eles – reafirmando uma preocupação bastante tangível à época de não serem vistos como meros reprodutores de um modismo musical estrangeiro ou como defensores de uma canção que somente dialogasse com a tradição musical propriamente brasileira.

Conforme visto ao fim do capítulo anterior, esse tipo de junção de referenciais nacionais e estrangeiros seria um dos grandes marcos pelos quais a MPB viria a se institucionalizar, trazendo a síntese de elementos enquanto um dos seus grandes legados à cultura musical brasileira. E é justamente nesse sentido que podemos concordar que a ligação desses grupos

com o “rock rural” entra na esteira de conjuntos que, no pós-1968, procuraram se posicionar em torno de propostas musicais comuns entre si, mas revolucionárias em relação a toda MPB já feita até então. Isto é, como grupos de artistas capazes de fazer eclodir um novo movimento musical nos mesmos moldes dos movimentos musicais anteriores (MORELLI, 2009, p. 79).

Prosseguindo em sua avaliação, a matéria sugere que o rock rural conseguia ser melhor entendido pelo primeiro LP gravado por Sá, Rodrix e Guarabyra, na medida em que as faixas do disco eram caracterizadas por uma nomenclatura diversa. Em dado momento, menciona-se a existência de uma “polca alemã”; em outro, a composição de um “rock nostálgico” acompanhado pelo “espalhafatoso ruído de grilos e água corrente”. Já em outras faixas, o texto se preocupa em destacar o uso de “instrumentos contrastantes como acordeom, ocarina e contrabaixo elétrico” (VEJA, 22/03/1972, p. 80).

Nesse conjunto de variadas descrições que tentam explicar o “rock rural” há uma série de objetos, instrumentos e comportamentos que indicariam a presença de uma nova experiência em curso na cena musical da década de 1970. Por outro lado, não há a existência de uma proposta coletivamente partilhada pelos músicos e bandas citadas ao longo da reportagem. Em certa medida, o “rock rural” surge representado como um movimento de natureza difusa, que não se pautava pela existência de um conjunto específico de artistas que se identificassem como partícipes de uma base mínima de perspectivas em comum.

Apesar disso, o artigo se encerra com uma percepção contraditória sobre a impressão que ele mesmo fabrica. No seu último parágrafo, o texto que examina o “sertão eletrificado” aponta que “se os resultados iniciais do trabalho distanciam os três grupos de músicos, é provável que seus planos acabem transformando essas tentativas num novo movimento” (VEJA, 22/03/1972, p. 80). Tal fala guarda forte relação com o legado dos movimentos musicais das duas décadas anteriores, partilhado por uma significativa parcela consumidores, divulgadores e debatedores da canção popular brasileira.

Interessado em pensar como os gêneros musicais se definem, o musicólogo Franco Fabbri ressalta que o desenvolvimento dos gêneros é permeado por um conjunto bastante heterogêneo de componentes, que muitas vezes escapam de uma consideração meramente técnica ou discursiva sobre a manifestação sonora colocada em questão. Para ele, “cada gênero tem sua forma típica, mesmo que o oposto não seja verdade, ou seja, que a forma *não* é suficiente para definir um gênero” e que, apesar de tal existência possível, “a prática de citação estilística se tornou tão familiar que ninguém mais está inclinado a aceitar um estilo de um gênero como um documento de identidade” (2017, p.5).

No caso do rock, gênero posto aqui como em comum a todos os grupos citados na matéria realizada pela Revista Veja, Fabbri destaca que se trata de um gênero que se estrutura por um conjunto de regras que poderia ser entendido como pouco complexo, motivo pelo qual naturalmente incorpora um conjunto de transgressões ou novidades maior do que outros gêneros musicais, como a chamada “canção tradicional”. Como resultado disso, o rock “pode usar canções que respeitam o padrão formal da canção tradicional, mas o contrário não ocorre”, tendo como resultante histórica o aparecimento de uma série de subgêneros que se multiplicaram principalmente a partir da década de 1970 (2017, p. 15).

A partir desta caracterização, é possível entender que o exercício memorialístico de Zé Rodrix sobre o rock brasileiro não pode ser reduzido a algum tipo de rejeição ou desconfiança sobre as bandas que fortemente protagonizaram as principais fileiras do mercado de discos naquele momento. Na medida em que as transgressões formais se acumularam ao longo do tempo, o “balaio” citado no texto acaba reafirmando que o rock seria uma forma musical que, em comparação a outros gêneros musicais, proporciona uma abertura estética que dificulta uma definição meramente formal que possa separar e definir todas as experimentações dadas em seu interior.

No caso do rock rural, a partir da matéria mencionada e da própria trajetória dos grupos musicais destacados, verifica-se uma enorme dificuldade em se falar na eclosão de um movimento. Ainda que houvesse uma proximidade de ordem temática – com a criação de letras que evocassem imagens de um Brasil pré-moderno e não-urbano; ou houvesse o emprego de instrumentos musicais historicamente relacionados à música caipira; ou algum tipo de tradição folclórica – o fato é que todos esses conjuntos musicais tiveram uma curta duração ou nem mesmo conseguiram prosperar artisticamente⁸⁴.

Superado o fato de que o “rock rural” não pode ser reconhecido como importante movimento musical da cena artística do período, é necessário ainda debruçar-se sobre o que seriam os “rocks rurais” compostos por Sá, Rodrix & Guarabyra, tendo em vista a carreira musical desses artistas, sobretudo a de Zé Rodrix, que viria a estreitar os laços com o rock em uma fase inicial da sua carreira solo.

⁸⁴ O trio “Sá, Rodrix & Guarabyra”, como já dito, durou apenas durante a gravação de dois discos seguidos. Apesar da saída de Zé Rodrix, “Sá & Guarabyra” continuaram como dupla, estabelecendo uma carreira regular ao longo das décadas de 1980 e 1990. O “Ruy Maurity Trio” acabou sendo convertido na carreira solo de Ruy Maurity, que gravou discos com pouca regularidade. Já o “Grupo X” não chegou a sobreviver muito tempo, na medida que Belchior, vocalista do conjunto, passou a se notabilizar como compositor e logo se dedicaria a uma bem-sucedida carreira solo.

3.1.1 “Passado, presente e futuro”: o registro dos primeiros rocks rurais

O primeiro resultado discográfico do trio foi o álbum “Passado, Presente e Futuro”, lançado nos primeiros meses de 1972. Gravado pela Odeon, o disco contava com onze faixas ao todo e foi configurado da seguinte maneira:

LADO A	LADO B
1. Zepelim (Sá)	1. Hoje ainda é dia de rock (Rodrix)
2. Ama teu vizinho (Sá, Rodrix)	2. Primeira canção da estrada (Sá, Rodrix)
3. Juriti Butterfly (Sá, Guarabyra)	3. Cumpadre meu (Guarabyra)
4. Me faça um favor (Sá, Guarabyra)	4. Crianças Perdidas (Rodrix)
5. Boa noite (Sá, Rodrix)	5. Azular (Sá)
	6. Ouvi cantar (Sá, Rodrix, Guarabyra)/ Coda - Cigarro de palha (Guarabyra)

Posta essa estruturação do álbum, é curioso perceber que a participação dos membros do grupo no processo de composição e registro das faixas a serem gravadas foi marcada por um grande equilíbrio. Ao contrário da experiência no “Som Imaginário”, que foi fortemente marcada pela atuação autoral de Zé Rodrix no disco de estreia (fazendo como que o álbum fosse chamado por alguns membros do antigo grupo como “o disco do Zé”), o novo projeto teve uma distribuição quase equânime. Em geral, todos os membros do grupo apareceram de forma autoral ou co-autoral em pelo menos cinco faixas do disco.

“Passado, Presente e Futuro”, fazendo jus à ideia de viagem no tempo, em sua faixa inaugural, desde logo convida seus ouvintes a embarcarem em um zepelim rumo a uma viagem imaginária que tem início com a frase: “Hoje abri um livro antigo, que mostrava as maravilhas inventadas pelo homem. Há cinquenta anos atrás!”.

Essa viagem, na verdade, tem estreita relação com um fato verídico ocorrido no Brasil, no início da década de 1930, quando um Zepelim partiu da Alemanha, atravessou o oceano e parou, por fim, no Rio de Janeiro. A novidade acabou por perpetuar uma linha regular entre a América do Sul e a Europa, entre os anos de 1936 e 1937, com a construção de um hangar para abrigar o veículo. Em matéria feita pelo Jornal do Brasil à época, um dos tripulantes do dirigível fez o seguinte relato da chegada à Capital Federal:

Quando justamente os clarões lunares começaram a desaparecer no horizonte, explodiram miríades de luzes num céu cheio de estrelas, desenhando, de uma maneira espectral, num fundo escuro, as montanhas que circundam a baía. Foi assim que nos apareceu o Rio de Janeiro, depois da meia noite. O espetáculo não poderia ser mais imprevisto e ao mesmo tempo mais belo (JORNAL DO BRASIL, 27 mai. 1930, p. 7).

Ao remontar a experiência moderna da década de 1930, o trio já afirma claramente que o disco fará uma viagem entre as três dimensões temporais que o intitula. Em tom de epifania e acompanhado pelo corpulento som de trombetas, Sá anuncia que “Uma fotografia mostrou o que eu queria. Todo esse tempo andei sonhando e não sabia bem porquê. Agora eu sei! Agora eu sei!”. Em uníssono, os três membros entoam, finalmente, a expressão desse desejo, ao seguidamente cantarem: “Eu queria passear de zepelim. Na cadeira, ao lado, do Conde Ferdinando. Num balão de gás inflamável. Pelos ares da Europa viajando... Oh, oh, oh, oh!”

Entre os retornos a este último trecho, que funciona como refrão da música, Zé Rodrix encena um comissário de bordo que anuncia a passagem por importantes monumentos do Velho Mundo, como a Torre Eiffel e a Catedral de Notre Dame. Já em uma parte mais avançada da canção, a figura do comissário é substituída por um confuso falatório entre os supostos tripulantes do balão de gás inflamável, em que é possível vagamente reconhecer frases soltas em português, inglês, alemão e francês, que representariam o possível trânsito de povos que efetivamente transitaram entre Brasil e Europa na década de 1930.

Além de dialogar com um evento histórico de um Rio de Janeiro distante daquele que se apresentaria quarenta anos mais tarde, a canção de abertura do disco funciona como um gatilho para o frequente diálogo que diversos artistas daquele período travaram com a contracultura e o rock produzido pelos Beatles. No que se refere aos signos da contracultura, é importante destacar que o mote da canção se assenta no desejo em realizar uma viagem materialmente impossível, já que os zepelins haviam sido banidos após a terrível explosão do dirigível “Hindenburg”, que ceifou a vida de uma centena de pessoas em maio de 1937 (O JORNAL, 7 mai. 1937, p. 1).

Ao mesmo tempo, esta referência inicial a uma viagem funciona como um princípio fundamental para o desligamento do mundo imediato. Ainda que não possua nenhum outro elemento que corrobore com tal hipótese, é importante retomar que “a viagem” se tornaria uma expressão corriqueira para se tematizar o uso recreativo de drogas. Sendo assim, do mesmo modo que a canção tem uma marca visivelmente romântico-passadista ao falar sobre viagens em meios de transporte que já não existem mais, ela também se vincula a um discurso do

presente que remete à fuga da realidade por meio do estímulo – quimicamente induzido, ou não – da própria imaginação.

Cabe ainda lembrar que diversos grupos de rock das décadas de 1960 e 1970 usaram esta temática, trazida (não de forma exclusiva, é claro) pelos Beatles em sua icônica “Yellow Submarine”, gravada em 1966 para o álbum “Revolver” e depois reutilizada como canção principal de um filme homônimo que seria lançado dois anos mais tarde⁸⁵.

Diferentemente de “Zepelim”, a viagem empreendida pelos Beatles é subaquática, de modo que, extrapolando a normalidade, a canção fala de um submarino que pode abrigar e suprir a necessidade de todas as pessoas⁸⁶. Na medida que essa viagem pelo mar vai sendo revelada, nota-se o uso de sons que reafirmam aquilo que é cantado, chegando ao ponto de reconhecer-se a reprodução do barulho de um grupo de pessoas conversando efusivamente, tal qual já fora mencionado no decorrer da música que abre o primeiro álbum de Sá, Rodrix e Guarabyra.

Mesmo não seguindo aqui o critério de colocar em evidência tão somente as canções em que Rodrix aparece como autor ou coautor, o debate em torno de “Zepelim” se faz importante para que se possa assinalar que a perspectiva romântica é uma marca inaugural que permanece nesse novo projeto. A busca por uma experiência feliz e festiva, a bordo de um meio de transporte inexistente, retoma o anseio romântico de se buscar algo no passado que seja melhor e, ao mesmo tempo, distante das possibilidades ensejadas no agora.

Destituído de um discurso de negação do mundo moderno, “Zepelim” revisita uma experiência antiga sem ter nenhuma pretensão de colocá-la em contraponto com outras formas de vida ou de locomoção pelo espaço. Sendo assim, a canção se movimenta de forma dúbia aos ouvidos de quem tenta verticalizar sua leitura. Se por um lado remete a um romantismo de natureza restauracionista, que não faz do exercício nostálgico um ponto de partida para o discurso reacionário e nem para o revolucionário; de outro lado, a mesma canção traz consigo “a viagem” como abertura de um disco que em vários sentidos viria a colocar o pensamento romântico como elemento central.

⁸⁵ Na música brasileira, essa associação entre “a viagem” e o uso recreativo das drogas apareceu anos antes, em 1969, no disco “Desembarque dos bichos depois do dilúvio universal”, que marcava a estreia do jovem grupo “Os Novos Baianos”. Na faixa “Ferro na Boneca”, essa questão fica evidente nos versos “Não, não é uma estrada, é uma viagem/ Tão, tão viva quanto a morte/ Não tem sul nem norte/ Nem passagem” (DUNN, 2016 p.117).

⁸⁶ Além dessa referência, a ideia de viagem enquanto forma de escape da realidade também se reafirma em torno dessa obra em alguns dos cartazes de divulgação do filme, que foi posteriormente lançado em 1968. Utilizando uma frase presente na canção “Strawberry Fields Forever”, gravada em 1967 para o álbum “Magical Mystery Tour”, algumas versões dos cartazes que propagandeavam o filme “Yellow Submarine” traziam os dizeres: “Nada é real”.

Como foco essencial da pesquisa, o disco “Passado, Presente e Futuro” tem em sua segunda faixa a primeira atuação autoral de Zé Rodrix. Em parceria com Sá, a canção “Ama teu vizinho” se vale de um princípio cristão para debater uma questão própria daqueles tempos de experimentalismo e busca por um outro estilo de vida. No capítulo 22 do livro de Mateus, há uma passagem que relata um debate entre o Cristo e as autoridades religiosas de seu tempo, que em certo ponto do diálogo lhe questionam sobre quais seriam os mais importantes mandamentos determinados por Deus. Em resposta, Cristo teria respondido que os dois mandamentos principais seriam “amar o Senhor, teu Deus, de todo o teu coração” e “amar o teu próximo como a ti mesmo” (BIBLIA SAGRADA, Mateus 22: 35-39, 2015, p. 1491).

A partir de uma releitura do evangelho, Sá e Rodrix reduzem a escala de exercício desse amor ao próximo, aparentemente universal e reconhecível em qualquer pessoa, à figura concreta e inevitavelmente próxima do vizinho. Sobrepondo guitarra e viola em ritmo acelerado, a letra enfileira uma série de situações cotidianas em que a paciência e o amor de um vizinho poderiam ser colocadas à prova. A princípio, o pedido de amor ao vizinho que faz “barulho” e que, por vezes, “acorde as crianças de madrugada” parece um clamor bastante comum à vida experimentada principalmente nos condomínios de apartamentos.

A letra fala, ainda, que esse sujeito também “gosta de silêncio e paz” e que “ele também gosta de sossego”. No entanto, a desavença que teria tons corriqueiros passa a revelar uma profunda diferença: ao afirmar que o vizinho que causa incômodo “vive num horário diferente do teu” e que provavelmente “seja moço”, a canção revela que o vizinho barulhento é um sujeito que organiza seu cotidiano de uma forma distinta daquele que poderia vir a ser alguém que tem mulher, filhos e trabalha dentro do chamado horário comercial.

Para além da simples descrição dessas diferenças, “Ama teu vizinho” dá uma valoração positiva ao eu-lírico que implora por esse amor longânime. Ao ordenar “Ama teu vizinho como a ti mesmo(...) mesmo que ele viva a vida que você não pode”, a canção nos remete ao desprendimento e às liberdades de uma rotina não organizada a partir da formação de um núcleo familiar tradicional e um trabalho comum. Ainda que não seja o tema fundamental da letra, o trecho sugere que uma vida alternativa poderia causar algum tipo de inveja ou frustração naquele outro condômino.

Sob um ponto de vista geracional, a segunda faixa de “Passado, Presente e Futuro” carrega em si uma relação muito próxima com os relatos biográficos de Zé Rodrix e seus demais companheiros de trio. Do período em que dividiu apartamento com outros amigos em Porto Alegre (na chamada “fase hippie”), às vivências no “Solar da Fossa” e chegando até as reuniões

que fazia com Sá e Guarabyra (após a debandada do Som Imaginário), há de se contabilizar toda a profusão sonora que é inerente aos processos de composição e ensaio das várias canções feitas durante esse tempo de grande produtividade.

De fato, em entrevista feita anos mais tarde, Guarabyra afirmou que a elaboração de “Ama teu vizinho” tinha a ver com uma vizinha que, quando incomodada, batia com a vassoura no teto de seu apartamento em protesto às reuniões musicais por ele promovida (HUNGRIA, 1976, p. 3). Nesse mesmo sentido, o maestro e colega Júlio Hungria rememora que, um ano antes da formação do trio

havia uma comunidade – mais era um ensaio de máfia. No apartamento 1 da Rua Alberto de Campos, 11, em Ipanema. Trajano, Toninho, Guarabira. E, logo depois, chegou o Sá. E apareciam o Zé Rodrix, o Gonzaguinha(...) Ali, quando faltava dinheiro para a conta da luz, o toca-discos emudecia, as vozes se juntavam, primeiro em uníssono, depois contra-cantos, sobre violões e guitarras (HUNGRIA, 1976, p. 3)

Nos dois relatos, tem-se uma reafirmação dos limites e características próprias que a contracultura assumiu em terras brasileiras. Ainda que o “back to the land” viesse a ser uma grande impossibilidade para um país marcado por uma profunda concentração fundiária (com expressas exceções aos membros dos Novos Baianos e Os Mutantes)⁸⁷, as comunidades e grupos formados em casarões e antigos apartamentos viabilizaram a experiência desse modo de vida fora dos padrões.

Deste modo, em “Ama teu vizinho”, Sá e Rodrix estabelecem uma defesa de um fato dado na realidade presente do grupo. Diferentemente da situação imaginária da faixa anterior, a canção em destaque expõe uma faceta romântico-revolucionária singular, pois, para além da confissão de determinados anseios ou a projeção de uma outra vida possível, tanto Sá, como Rodrix e Guarabyra efetivamente vivenciaram essa experiência romântica que está presente na narrativa da canção e que foi de grande importância nos anos iniciais das carreiras de cada um.

Sendo assim, “Ama teu vizinho”, por pautar-se em um mundo e homens reais, acaba por se estruturar a partir de uma teia de significados diferentes dos utilizados nas canções de protesto na década anterior. Na medida em que cantam e, ao mesmo tempo, definem esse vizinho contracultural como “um grilo na comunidade”⁸⁸, inevitavelmente fazem um relato de

⁸⁷ No caso dos “Novos Baianos”, o grupo vivenciou a partilha de um apartamento antes que fossem para um sítio localizado no bairro de Vargem Pequena, zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro (REVISTA TRIP, 2010). Já “Os Mutantes” fizeram algo semelhante ao se mudarem para um sítio na região da Serra da Cantareira (CALADO, 1995, p. 258).

⁸⁸ Mesmo a letra não fazendo nenhuma menção à possibilidade de conflito efetivo entre os vizinhos, Resende

si mesmos. Logo, essa canção reforça o aspecto individualista desse discurso romântico ligado à contracultura, já que a letra reiteradas vezes reivindica o estabelecimento de um consenso entre os vizinhos, que representam distintas formas de agir no mundo. A crítica ou o conflito cedem lugar ao desejo de uma convivência pacífica entre os opostos.

Ainda na trilha de uma contracultura em seu tempo imediato, a autoria de Zé Rodrix reaparece na faixa final do “Lado A”, em parceria com Sá, com a canção “Boa Noite”. Reitera-se, nesse contexto, a ideia do “tempo imediato” não por algum dos conteúdos poético-musicais existentes no documento canção, mas pela inusitada descrição revelada na contracapa do disco, onde se informa que Zé Rodrix executou os vocais de “Boa Noite” em “decúbito dorsal”. Apesar de ser um gesto aparentemente banal, a confissão desse modo incomum de promover o registro da faixa entra na esteira dos experimentalismos que marcam a produção do rock e de outros movimentos da canção popular que, dentro e fora do Brasil, dialogavam com o interesse em romper com as formas convencionais de se fazer música naqueles tempos (PERONE, 2004, p. 24).

Na canção propriamente dita, o cumprimento que a intitula opera como uma espécie de convite ao repouso e a imersão ao mundo dos sonhos, já anteriormente evocado em “Zepelim” (“todo esse tempo eu andei sonhando e não sabia muito bem porque”). Introduzida por um piano, acompanhado por um instrumento de sopro, que faz a reprodução do canto de uma ave, sugere-se a formatação de uma paisagem sonora ligada ao mundo campestre. Zé Rodrix, por sua vez, canta de forma lenta, fazendo com que a canção funcione como um canto interessado em fazer com que seu próprio ouvinte repouse ou, pelo menos, desacelere sua própria subjetividade.

Isso fica ainda mais claro nos primeiros versos, que assim afirmam: “Pode dormir agora, boa noite”/ a cama é a melhor amiga”. Por meio de uma aparente imersão, a canção prossegue incentivando o seu eu-lírico a se entregar ao sono e, conseqüentemente, à experimentação dos mundos possíveis que se desenham pelos sonhos, ao dizer “Pode virar na cama, boa noite/ E pegar esse barquinho de algodão”. Novamente, assim como em “Zepelim”, há um convite para a realização de uma viagem que abre possibilidades outras além das apresentadas no mundo real e objetivo.

acredita que esse clamor por compreensão também tenha uma relação com a ocorrência das denúncias anônimas aos órgãos repressores que se instalaram ao longo da ditadura militar brasileira. Mais do que um pedido, o amor do vizinho seria uma forma de se preservar contra as prisões, torturas e mortes que poderiam sobrevir a todos que fossem de algum modo considerados subversivos (2013, p. 42).

Ao entrar no tal barco de algodão, passa a ser permitido “remar no mar verde” e encher “a rede com estrelas de latão”. A ruptura lógica não se dá apenas pelos materiais que constituem os objetos descritos no sonho, mas também por uma confusão na qual a cena marítima é abruptamente abandonada pela possibilidade de se “beijar a terra”, “beijar a terra o quanto quiser”. Em solo, uma imagem campestre (“pode sentar na relva, boa noite”) é enunciada junto à fantástica possibilidade de se “colher esses suspiros a seus pés”. Neste quadro absurdo, o termo “suspiro” acaba tendo uma posição dúbia na narrativa, podendo ser entendido tanto como um quitute ou como o próprio ato de suspirar.

Apenas ao fim da narrativa é que o que parecia ser uma indução aos sonhos impessoal se transforma em uma canção de ninar destinada a uma criança para que possa dormir: “Pode dormir agora, boa noite/ Pode ser amiga de papai e de mamãe/ Pode me dar sorrisos, sorrisos de fim de noite/ Quando acordar comigo de manhã”. No relato, é possível projetar a imagem de uma criança de pouca idade que, além de precisar da atenção dos pais, dorme com eles para que tenha o seu sono devidamente velado até a chegada de um novo dia.

Novamente, assim como em “Ama teu vizinho”, retoma-se a possibilidade da dimensão autobiográfica dessa composição feita por Sá e Zé Rodrix. Isso porque, conforme a matéria citada anteriormente, Zé vivenciava pela primeira vez a experiência da paternidade ao lado de Lizzie Bravo, sua primeira esposa. Além de falar da nova fase artística pretendida por Rodrix, a reportagem feita no ano anterior ao lançamento do disco relata que Lizzie estava se preparando para a chegada da filha, cortando “as fraldinhas do bebê” (JORNAL DO BRASIL, 1971, p. 4).

Ainda que seja uma canção inspirada em uma experiência profundamente pessoal, é possível notar como o encontro da infância enquanto temática não deixa de ser um elemento capaz de evocar um discurso de natureza romântica. Do mesmo modo que o “back to the land” ou o próprio “rock rural” apontam para a valorização de um modo de vida anterior ao processo de ampliação do meio urbano, o prestígio dado às canções que de algum modo dialogam com o universo infanto-juvenil – comumente associados a um período de vida marcado pela inocência e pelo gosto pelas experiências lúdicas – pode ser visto, de algum modo, como um contraponto à racionalidade observada nas sociedades modernas. A infância seria, neste caso, a representação de um retorno temporal e individual a uma época do desenvolvimento humano em que é possível viver de forma oposta àquela reservada aos adultos.

Esta representação da infância como um tempo lúdico e inocente também pode ser observada em outra canção lançada no mesmo ano de 1972: “Acabou Chorare”, faixa-título de um dos mais proeminentes discos do grupo “Os Novos Baianos”. Nela, há também a

representação de uma canção de ninar, feita apenas com um simples arranjo de voz e violão – que reafirmam a influência do bossanovista João Gilberto no processo de definição do projeto estético do grupo. Inicialmente concebida por Galvão, a letra faz uma colagem entre experiências próprias do compositor com abelhas e uma história envolvendo Bebel Gilberto, filha de João. Ainda criança e vivendo durante um tempo no México, ela costumava confundir o português com o espanhol, ao ponto de, em uma determinada situação, falar para o seu pai os dizeres: “Acabou chorare!” (GALVÃO, 2011).

A temática se mostra mais relevante ainda quando se verifica que Zé Rodrix retoma o universo infantil na canção “Crianças Perdidas”, ao fazer, na introdução, uma colagem de sons que reproduzem o barulho de uma fonte de água e o coaxar de sapos (ambos acompanhados por um violino), sugerindo, mais uma vez, a retomada ao ambiente campestre. Contudo, o recurso não parece ter a intenção de reforçar a situação a ser colocada na letra da canção. Nesse caso, ao invés de retomar a infância ao tratar das crianças no agora ou apresentar algum eu-lírico necessariamente infantil, a letra tem a intenção de conclamar os adultos a realizarem um resgate memorial da própria infância. “Hoje eu queria” é a frase sistematicamente empregada na canção para falar de diferentes situações que rememoram lugares e práticas que, de acordo com a canção, promoveriam um encontro “com as crianças perdidas que um dia deixamos de ser”.

Curiosamente, nenhuma das cenas descritas na canção fazem lembrar do “lado rural” que marca a sonoridade e as demais canções do disco. Pelo contrário, ao falar dos lugares onde se consumou essa infância perdida, a canção faz menção à “uma pequena avenida”, ao “banco branco de praça”, da “laje do pátio” e de uma “cisterna esquecida”. À exceção do último lugar, todos eles necessariamente fazem alusão a espaços urbanos, expondo que a referência das experiências infantis postas na canção tem uma ligação muito mais próxima à própria infância de Zé Rodrix, que nasceu e cresceu nas ruas cariocas das décadas de 1940 e 1950.

Em contrapartida, ainda que essa pudesse ser uma via de entendimento para a alusão de cenas urbanas em um disco de rock rural, “Crianças Perdidas” reforça a ideia da infância enquanto uma fase de desenvolvimento vital intimamente ligada à retomada de ideias de natureza romântica. E isso se esclarece não apenas pelas ações descritas na letra, mas também pelo trecho em que se fala sobre o desejo de se observar os desenhos das nuvens nos céus. A todo momento e, com mais ênfase ao fim da canção, Rodrix vincula esse desejo de se retornar à infância a “um ano qualquer”, sugerindo que a infância seria cercada de ideias que pudessem ser reconhecidas à revelia de um período ou lugar específico do passado. A época deixa de ter

importância, de modo que a relação entre romantismo e infância passa a assumir um caráter pretensamente universal.

No tocante ao “Lado B” do disco analisado, verifica-se que ele é primeiramente marcado por uma canção solo do compositor, chamada “Hoje ainda é dia de rock”, na qual o grupo se reafirma como um conjunto musical explicitamente ligado ao gênero musical gestado nos Estados Unidos da América de duas décadas atrás⁸⁹. Conforme já dito, mesmo que não se possa falar de um protagonismo mercadológico do rock no Brasil da década de 1970, é possível perceber, pelo simples registro desse tipo de canção, que o dilema do rock feito no Brasil estava superado.

Mesmo que o “rock rural” não apareça nominalmente na canção, ela opera, a todo momento, no sentido de viabilizar o projeto estético defendido pelos integrantes do trio. Para tanto, “Hoje ainda é dia de rock” se assenta na recuperação de uma narrativa presente em diversas canções que marcaram o rock’n’roll produzido na década de 1950. Em suma, toda a canção é permeada pelo chamamento dos pais (“mãe & pai”) na medida em que o eu-lírico apresentado da canção vai paulatinamente descrevendo quais seriam os instrumentos musicais que desejaria ter para que então pudesse transformar seu anseio de ter uma banda de rock em realidade.

Ao fazer essa menção aos pais, a canção necessariamente recupera o argumento de que o rock’n’roll (1950) e o rock (1960 e 1970) representaram, entre outros aspectos, o desenvolvimento de uma cultura jovem que estabelecia um corte geracional entre pais e filhos. Na década de 1950, uma das canções que melhor representaram esse tipo de ideia foi “Sweet Little Sixteen”, que ganhou as prateleiras das lojas de discos e as ondas do rádio na voz de Chuck Berry⁹⁰. De forma muito evidente, a canção fala da devoção de uma jovem de dezesseis anos por uma banda de rock’n’roll que fazia muito sucesso e que, por ocasião, se apresentaria em sua cidade. Para além do comportamento fanatizado, a canção fala sobre seu esforço de

⁸⁹ É significativo lembrar que o título dessa canção parece fazer uma referência ao programa televisivo “Hoje é dia de rock”, transmitido pela TV Tupi e apresentado por Jair Taumaturgo. Na década de 1960, esse programa foi responsável pelo lançamento de alguns artistas que posteriormente estariam ligados ao movimento da “Jovem Guarda” e à difusão do rock produzido fora do país, com a participação de artistas que, em estágio inicial de carreira, realizavam o trabalho de “mimiqueiro”, que consistia na dublagem de outros artistas estrangeiros ligados ao gênero musical (MELLO, 2003, p. 379). Por outro lado, esse mesmo título também poderia ter relação com a peça teatral que, em 1971, levava o mesmo nome do programa televisivo da década passada. Escrita por José Vicente, a peça teve uma memorável temporada no Teatro Ipanema e é lembrada por Heloisa Buarque de Holanda como uma oportunidade de se vislumbrar “a viagem para o outro lado da margem, que oferecia naquela hora uma atração irresistível enquanto espaço de construção de um possível novo mundo, *strawberry fields forever*” (1982, p.5).

⁹⁰ Para se ter uma ideia mais precisa do sucesso alcançado por esta canção, pode se destacar que ela alcançou a segunda posição do “Billboard Hot 100” de 1958, bem como teve posição de destaque em outros veículos dedicados a metrificar os números de execuções e vendagem de discos dentro e fora dos Estados Unidos.

implorar ao pai para que pudesse acompanhar o show dessa banda, quando a canção assim anuncia: “Oh, papaizinho, eu te imploro/ Sussure para a mamãe que, por você, está tudo certo” (*Oh daddy daddy, I beg of you/ Whisper to mommy, It’s all right with you*).

Ainda na década de 1970, essa recuperação do universo estético e temático do rock’n’roll da década de 1950 também aparece no disco “Fruto Proibido”, gravado em 1975 pela cantora Rita Lee. Na faixa “Esse tal de Roque Enrow”, o gênero musical surge como o causador de vários problemas familiares a serem declarados aos ouvidos de um “doutor” que aparece como um último recurso para se resolver os embates dos pais com uma filha tomada pelo hábito frenético de ouvir o gênero musical em questão. Segundo destaca o historiador Jefferson Gohl, a grafia original dedicada à canção acaba funcionando “como uma espécie de brincadeira” na qual o Roque Enrow seria o nome do namorado do eu-lírico apresentado na voz de Rita Lee. Nesse jogo de ambiguidade, a letra afirma que o namorado seria “inteligente e que pretende modificar o mundo, o que reforça o sentido da metáfora namorado/gênero musical que se encontra com a filha e lhe oferece opções comportamentais” (GOHL, 2014, p. 210).

Em “Hoje ainda é dia de rock”, essa devoção pela música e pelo rock feito pelo trio se expressa pelo insistente uso do veso “eu tô doidin”, que é sempre colocado antes da descrição de um dos instrumentos a serem utilizados por esse grupo em formação. Contudo, ao invés de privilegiar ou citar os instrumentos mais básicos de uma banda de rock, Zé Rodrix fala primeiramente de uma “viola(...) de doze cordas e quatro cristais”. Conforme aponta o pesquisador e instrumentista Roberto Corrêa, a viola de doze cordas foi um tipo de viola artesanal que, a partir do século XIX, alcançou grande fama pelas regiões interioranas do Brasil, sendo também conhecida como viola “Queluz”⁹¹. Ainda segundo o autor, essa viola “seguia o modelo da antiga *viola toeira* de Portugal, apresentando doze cordas distribuídas em cinco ordens, sendo as duas últimas com três cordas, cada – um bodão e duas cordas finas” (CORRÊA, 2000, p. 23).

No destaque desse primeiro elemento, percebe-se a introdução de uma outra série de expressões e neologismos que configuram, dentro da estrutura cancional, uma tentativa pouco ortodoxa de se buscar uma definição para o universo ao qual pertenceria o chamado rock rural. Assim, nessa altura da letra surgem as expressões “blues de Minas Gerais” e “cateretê lá do Alabama” como formas de junção da influência musical anglo-americana (“blues” e “Alabama”) e a tradição musical brasileira e, ao mesmo tempo, interiorana (“Minas Gerais” e “cateretê”).

⁹¹ O termo Queluz era o nome que anteriormente designava a atual cidade de Conselheiro Lafaiete, localizada no interior de Minas Gerais.

Ainda que queira provocar uma definição, mesmo que imprecisa, do que seria o som feito por Sá, Rodrix & Guarabyra, “Hoje ainda é dia de rock” pode ser entendida como uma canção que fundamentalmente reafirma os procedimentos que fizeram com que a sigla MPB, via institucionalização, se efetivasse como uma forma de se fazer canção popular no Brasil da década de 1970.

De fato, a canção opera nessa tentativa de sintetizar elementos estrangeiros e nacionais como forma de produzir uma música que possa ser entendida como uma manifestação ao mesmo tempo criativa, moderna, cosmopolita e, de algum modo, relacionada com elementos próprios de uma cultura nacional. É nesse sentido que, muito mais do que “Casa no campo”, “Hoje ainda é dia de rock” se apresenta como uma tentativa expressa de se realizar a síntese entre elementos que, até pouco tempo antes, operavam como antíteses aparentemente irreconciliáveis.

A partir dessa premissa fundamental, percebe-se a importância de outros elementos para a compreensão dessa canção a partir de sua consonância ao que estava sendo realizado na MPB naquele período. Para além dos termos originais e a requisição da viola, a canção sugere que seu protagonista – um jovem empolgado com a sua própria ideia musical –, que vive no interior e deseja ir para a cidade, junte viola com um “pianinho (...) de caixa leslie e amplificador” para cumprir dois objetivos também aparentemente opostos. Assim, se em um primeiro momento, o eu-lírico diz que precisa de todos esses instrumentos para “tocar lá na cidade”, com o modesto e pueril objetivo de tocar “um rockzinho para o meu amor”, na parte final da letra, a banda e seu despretenso “rockzinho” se transformam em uma “eletro-banda que vai deixar as outras no roncó”.

“Roncó” é uma expressão comumente utilizada no universo ritual do candomblé para representar um quarto de clausura no qual o iniciado na religião é recolhido até que tome conhecimento de determinados preceitos, valores e práticas candomblecistas (CASALI, 2016, p. 61). No caso da canção, posta em perspectiva em relação ao conjunto de composições do trio, a expressão aparece esvaziada de qualquer sentido ritualístico ou religioso, de modo que “deixar as outras” (bandas) no roncó” surge como uma metáfora para dizer que o rock rural do trio tinha competência e potencial suficientes para disputar espaço com outros grupos musicais no mercado fonográfico da época.

Em consonância com esta ideia, Luis Carlos Sá afirma, posteriormente, que as canções feitas pelo trio tinham o objetivo de “mirar na demolição de certos preconceitos arraigados naquele público jovem-classe-média-universitária que nos acolheu de princípio”. Além de

atribuir um sentido de inovação à proposta musical do grupo, Sá também reafirma o expressivo sucesso comercial da banda⁹², chegando a frisar que “as rádios do Brasil inteiro executavam “Hoje ainda é dia de rock””. Entre todos os exemplos musicais que ele poderia retomar para explicar o sentido e a importância da banda, ele entende que foi justamente esta canção que “caracterizava sucintamente nossa ambiguidade urbano-rural, acústica-elétrica, roqueiro-caipira” (2010, p. 129).

Mais uma vez, ao observar as percepções feitas por Sá, pode-se reafirmar que a ideia de síntese como um dos elementos fundamentais de institucionalização da MPB estava visivelmente próxima das expectativas que os membros do grupo possuíam em relação à sua própria obra⁹³. Ao mesmo tempo, o assumido interesse em disputar espaço no mercado musical do período – presente tanto na letra quanto no depoimento – também expõe que a MPB se colocava como uma marca musical interessada em disputar as fileiras do mercado fonográfico, não reconhecendo ali nenhum tipo de contradição ou incômodo entre a sistemática menção à busca de uma forma de vida distanciada das premissas modernas e o interesse do grupo em se consolidar profissionalmente nos meios de comunicação de massa. Ainda que reconhecessem e reafirmassem entre si um interesse em transgredir, criticar ou inovar, sob um olhar fixado em um modo de vida rural ou pré-moderno, não desejavam fazer disso uma radical negação das oportunidades que a crescente indústria cultural brasileira abria para as diferentes expressões artísticas.

Na sequência do Lado B, “Primeira canção da estrada”, composta, mais uma vez pelo duo Sá e Rodrix, traz uma das melhores expressões acerca da existência, real ou imaginada, de uma experiência contracultural em terras brasileiras. Em suma, a canção toda se baseia em um eu-lírico jovem, de “apenas dezessete anos”, que constrói um relato sobre os dilemas e inseguranças que envolvem a experiência de deixar a casa dos pais para então viver de forma errante por estradas e cidades desconhecidas.

⁹² Apesar de serem poucos os indícios que confirmam esse sucesso comercial mencionado, importante mencionar que o Jornal do Brasil fazia uma lista de discos mais vendidos naquela época. A lista chamada de “Bolsa de Discos” era subdividida em quatro categorias: “Rio”, “Eua/Jazz”, “Rio/MPB” e “Rio/Compacto Duplo”. Na edição de 10 de junho de 1972, o disco “Passado, Presente e Futuro” figurou no décimo lugar da categoria “Rio/MPB” (JORNAL DO BRASIL, *Caderno B*, 10 jun. 1972, p. 9).

⁹³ Essa tentativa de aproximação do grupo com a MPB aparece em uma resenha feita por Julio Hungria sobre o show do trio, que na ocasião voltava a se apresentar no Teatro Opinião, em julho de 1972. Segundo o crítico, o grupo “comprova, cada vez mais, o seu valor de veículo como uma nova saída para a música popular nacional”. Em outro momento, após fazer críticas pontuais ao comportamento dos músicos ao longo do show, reitera a ideia inicial dizendo que “torna-se mais clara para o observador a importância que o rock rural assume, nesse momento, relativamente aos problemas da MPB” (JORNAL DO BRASIL, *Caderno B*, 24 jul. 1972, p. 2).

A partir de uma análise das experiências contraculturais brasileiras entre as décadas de 1960 e 1970, Christopher Dunn destaca 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 (2016, p. 41).

Assim, em “Primeira canção da estrada”, o que se tem é uma espécie de registro de uma prática que marcou determinadas frentes da juventude brasileira da época, que fora, de certo modo, vivenciada pelos próprios integrantes do grupo, por meio das extensas excursões pelo território brasileiro realizadas no tempo em que promoveram os dois discos gravados em estúdio.

Nota-se que, mesmo que o mercado fonográfico estivesse em franca expansão, o desafio de se encarar uma carreira artística ainda era cercado por uma série de situações de improviso para a realização de turnês naquele período. As dificuldades de transporte, a precariedade dos locais de hospedagem, a falta de equipamentos adequados nos locais de show e os conflitos com os contratantes eram alguns dos desafios que permeavam a vida do grupo nesse período. Em certa medida, a aventura de sair de modo errante pelas estradas com uma mochila nas costas ou com uma banda de rock poderiam estar cercadas de um mesmo sentido contracultural.

No material extra do DVD “Outra vez na estrada – Ao vivo”⁹⁴, os três integrantes retomam algumas das histórias que aproximam esse tom incerto dos jovens viajantes da década de 1970 e a vida do grupo na estrada. A esse respeito, Sá afirmou o seguinte:

Pusemos o pé na estrada como pouquíssima gente naquela época, até aquele tempo, tinha feito. Em termos de grupo, em termos de ter que “levar som atrás” porque nos lugares não tinha som pra você tocar. Ainda não havia esse negócio de você em qualquer lugar, como hoje, que você encontra em qualquer lugar um som decente pra fazer um show. Naquela época não tinha. (SÁ, 2001)

Tal qual seu parceiro, Zé Rodrix afirma, nesse mesmo material, que o grupo “não tinha nenhum aplume de “superstar”(...) “Ah, eu sou maravilhoso, quero hotel cinco estrelas,

⁹⁴ Sá, Rodrix & Guarabyra. *Outra vez na estrada – ao vivo*. Som Livre, 2001.

quarenta e oito toalhas monogramadas, tábua de queijo, água Perrier. Não tinha essas porra. Você terminava de fazer o show, saía e ia dormir numa barraca, num camping” (2001). Por fim, deixando mais clara essa confluência entre a realização das turnês naquela época e o encontro de uma geração de jovens que saía de suas casas com o destino incerto, Sá conta em tom irônico e bem-humorado sobre uma outra situação em que o trio fora contratado para um show na cidade catarinense de Balneário Camboriú⁹⁵.

Na ocasião, o empresário responsável pelo espetáculo não havia providenciado nada do que seria necessário para a recepção da banda. Segundo Sá, o tal empresário havia consumido altas doses de ácido lisérgico e, por esse motivo, estava “viajando há dois dias”. Dado o imbróglio, os três músicos se viram obrigados a acampar na beira da praia, sendo que um deles seria obrigado a dormir dentro do carro que utilizavam para a realização das turnês. Não bastasse o desconforto próprio da situação, eles tiveram que lidar com o assédio de uma das assistentes do show, que “corria pra tenda e corria pro carro”, mas “ninguém queria nada com ela” (SÁ, 2001).

De volta à análise da canção, verifica-se um registro bem menos leve e cômico do que o apresentado nas entrevistas acima citadas. Já nos primeiros versos, partilha-se com o ouvinte uma sensação de angústia e incerteza, ao entoar: “Apesar das minhas roupas rasgadas/ Eu acredito que vá conseguir/ Uma carona que me leve, pelo menos, à cidade mais próxima”. Com somente três estrofes, a canção já se prontifica a relacionar a aventura pelas estradas com uma situação de precariedade e dependência, descrevendo imediatamente um eu-lírico desprovido de uma vestimenta em bom estado e que, em uma aparente caminhada errante, anseia pela sorte de arrumar uma carona que possa ajudá-lo a seguir adiante.

Mais do que um sujeito lançado à própria sorte, a canção coloca o eu-lírico como alguém que tenta viver de música, aprofundando a ideia do dilema entre a perspectiva meramente romântica do “drop-out” e sua defesa, que é expressa pela ilusão de que ao chegar na próxima cidade, as pessoas não vão “olhar diferente”, quando ele “tocar na guitarra” as canções que conhece. Nesse ponto, “Primeira Canção da Estrada” reitera, como um dos pontos mais importantes dos valores de ordem contracultural, a questão do estranhamento causado pela busca por um estilo de vida considerado não-convencional. Assim como o “vizinho” de “Ama teu vizinho” é visto como alguém que potencialmente não entenderá facilmente esse outro

95 Confirmando a ideia de que o trio realmente circulou por uma grande faixa territorial já em seu primeiro disco lançado, destaca-se que, em sua coluna, “Música Popular”, Julio Hungria anunciou que Sá, Rodrix & Guarabyra estariam em turnê pelas regiões Norte e Nordeste em janeiro de 1973. (MÚSICA POPULAR, 10 dez. 1972, p. 16)

modo de vida, as pessoas das cidades também terão uma certa desconfiança desse sujeito que vagueia pelas cidades.

Nota-se, no entanto, que não se trata apenas da naturalização de um comportamento, pois é importante ressaltar que a presença e as atividades que envolviam os jovens que escolheram viver dessa forma errante – pautados pela presença expressiva dos integrantes do movimento hippie – sofriam também com as perseguições da ditadura militar à época.

Essencialmente interessado pelos registros da imprensa que reportam esta situação na cidade de Salvador, Christopher Dunn aponta que os primeiros relatos sobre a presença de hippies na capital baiana são encontrados já ao fim da década de 1960. Além disso, o material analisado pelo pesquisador também abarca a articulação de todo um debate que girava em torno de autoridades e intelectuais que colocavam em questão quais seriam as implicações e a legitimidade desses sujeitos ao circularem pelas praias e demais pontos turísticos de Salvador e seus arredores. Ainda a esse respeito, ele destaca que

autoridades locais consideravam que essas novas chegadas um incômodo e até mesmo uma ameaça à segurança pública, levando a um esforço concentrado para removerem acampamentos hippie das cidades litorâneas e fazer diversas prisões sob a acusação de vadiagem e porte de drogas. A polícia teve como alvo principal os “homens cabeludos”(…) que usualmente tinham as cabeças raspadas quando estavam sob custódia (2016, p. 123).

Mesmo que não se aprofunde na descrição de uma situação mais específica, “Primeira canção da estrada” traz consigo toda uma gama de contratempos a partir do simples emprego da expressão “olhar diferente”. Por meio de uma reação pessoal, o termo e o modo melancólico pelo qual a canção é entoada reforçam que, em meio a um contexto autoritário e de um ordenamento social e jurídico fortemente conservadores, a disposição de se lançar pelas estradas, cultivando-se um outro modo de vida, impunha recorrentes situações de conflito ou, no mínimo, desconfiança. Talvez por isso é que, ao seu fim, a canção se encerre com a repetição dramática e em coro da estrofe “que parece que eu estou carregando os pecados do mundo”, fortalecendo ainda mais a noção de que a vida fora dos ditames considerados normais e ordeiros viesse carregada de uma constante angústia.

Por outro lado, por meio desse retrato de pretensões realistas sobre a vida pela estrada, pode-se, mais uma vez, reconhecer que as canções que tinham um universo referencial mais próximo ao da própria contracultura gravitavam em torno de um “romantismo possível”. “Primeira Canção da Estrada” é visivelmente pautada pelos desafios imediatos que envolvem esse estilo de vida sem necessariamente negar a sua relevância. Em nenhum instante a canção

se volta para uma época passada ou projeta a realização de um mundo melhor no futuro. De fato, em dado momento, quando já não fala das próprias angústias, a canção se prontifica a reconhecer que, naquele momento, na medida em que vaga pelas estradas, seu jovem andarilho lamenta o fato de ter percebido que encontrou “tantas pessoas tristes/ desaprendendo como conversar”⁹⁶.

Em entrevista feita quando o trio já estava desfeito, Sá e Guarabyra afirmaram que essa canção fala sobre “o que o estradeiro pensa quando está afim de voltar pra sua base, casa ou lá o que seja” (1974, p. 10). Apesar de não se demorarem muito sobre tal afirmação, é possível notar que ambos concordam que “Primeira Canção da Estrada” não pode ser vista como um tipo de defesa ou elogio ao estilo de vista posto em questão. Na medida em que imaginam um estradeiro que “está a fim de voltar pra sua base”, apontam para a perspectiva hesitante aqui defendida. Por mais que a estrada, as paisagens naturais ou demais referências à vida interiorana tenham grande força no repertório do trio, essa canção pode ser vista como uma exceção, uma tentativa de se abordar, de uma maneira não-romântica, um modo de vida usualmente compreendido como uma expressão ideal do romantismo ligado à contracultura ou o movimento hippie.

Dado esse primeiro conjunto de canções, verifica-se que o diálogo com o pensamento romântico assume uma feição mais clara na medida em que o grupo se forma com a intenção de fundar o chamado “rock rural”. Enquanto o campo se torna um pressuposto fundamental do universo temático do grupo, o retorno às formas de vida pré-modernas se entrecruza com as surgidas no contexto dos movimentos contraculturais que se organizavam no Brasil e no mundo. Por vezes, como se pode notar, o deslocamento do olhar para o passado ou para o futuro são deixados de lado para dar lugar às questões imediatas que envolvem a defesa de algumas diretrizes e práticas que marcaram a contracultura brasileira.

De maneira simultânea, nota-se que grupo assume uma forte posição de disputa no mercado fonográfico, sendo reconhecido e se reconhecendo como pertencentes a um movimento musical inovador. Ainda que não pudesse ser facilmente identificado enquanto um movimento, o “rock rural” acabou servindo como um mote mercadológico que jamais veio a ser abandonado nas declarações feitas por Sá, Rodrix e Guarabyra sobre a canção que ofereciam no alvorecer da década de 1970. De fato, mais do que marcar o fortalecimento do rock enquanto um gênero musical consolidado, o sucesso comercial e o prestígio do grupo foram absorvidos

⁹⁶ De forma contrária à percepção apresentada, Resende cita “Primeira Canção da Estrada” como exemplo de uma “proposta contracultural de abandono do asfalto quente e a busca pelo sossego do mato” (2013, p. 64)

como uma tentativa de renovação da própria MPB, expondo assim que a cisão que poderia ser anteriormente vista entre a música popular nacional e estrangeira fora superada na medida que isso não veio a ser entendido como um problema para o grupo ou para as manifestações públicas que demarcaram as reações ao primeiro disco do trio.

O sucesso dessa primeira empreitada musical pode ser sentido não só por meio das críticas reservadas ao álbum ou pela sua posição nas vendas da época. Ainda em 1972, já apareciam algumas menções na imprensa de que o trio não só continuava a realizar suas apresentações, mas também se organizava para gravar o segundo disco, a ser lançado pela gravadora Odeon. Naquele período, e ainda durante muito tempo, o lançamento anual de discos era uma prática comum entre os artistas que apresentavam vendas expressivas no mercado fonográfico.

Já em agosto de 1972, a coluna “Panorama”, do Jornal do Brasil anunciava que o trio realizaria o lançamento de um primeiro EP contendo as canções “Viajante” e “Ribeirão” (JORNAL DO BRASIL, *Caderno B*, 16 ago. 1972, p. 2). No mês seguinte, a coluna “A música de hoje em dia” anunciava que o grupo realizaria a gravação do segundo disco para outubro (JORNAL DO BRASIL, *Caderno B*, 17 set. 1972, p.4).

Em fevereiro de 1973, a percepção de que o grupo havia consolidado o seu sucesso aparece na coluna “Tamos Aí”, publicada no jornal O Globo. Por meio de uma breve retomada acerca da formação do grupo, o texto enfatizava que a reunião dos três músicos só aconteceu depois de seis anos. Antes disso, os integrantes são caracterizados por terem desenvolvido “um trabalho musical descontínuo, por falta de condições do mercado”. Sendo assim, o encontro deles – explicado pela coincidência de estarem “fazendo o mesmo tipo de música” – ganha um valor positivo, já que desde o lançamento do primeiro disco “conseguiram viver exclusivamente de música” (O GLOBO, 02 fev. 1973, p. 5).

Tendo em vista o antigo debate entre sucesso comercial e qualidade estética musical, um membro não identificado da banda completa a entrevista falando sobre suas expectativas em relação ao alcance de sua música, a partir do momento que eles passaram a realizar shows “longe dos grandes centros”. Deste modo, é assertivo ao dizer que “Agora, nessa excursão, vamos mostrar que o povo não gosta só do que é vulgar. O nosso som não é hermético, mas também nada tem de vulgar” (O GLOBO, 02 fev. 1973, p. 5). Em mais uma oportunidade, a banda se coloca como portadora de um som que conseguia equilibrar o sucesso comercial e a qualidade, se mostrando assim sensível aos debates que atingiam uma parte considerável de artistas que estavam historicamente ligados ao gênero-instituição “MPB”.

3.1.2 “Terra”: auge e ocaso do “rock rural”

De fato, essa percepção de sucesso e coesão pode ser notada em diversos aspectos que caracterizam “Terra”, o segundo e último disco a ser lançado pelo trio Sá, Rodrix e Guarabyra. Em primeiro lugar, nota-se que a produção da capa do disco contou com um refinamento bem maior do que o do disco anterior, pois, enquanto no primeiro havia somente o uso de uma palheta de três cores (branco, marrom e preto), sendo essa usada em uma fotografia do trio que é repetida três vezes (Fotografia 4), no álbum “Terra” (Fotografia 5), nota-se o emprego de uma fotografia colorida que ocupa praticamente todo o espaço, bem como o uso de diferentes fontes para nomear o disco e o trio. Na contracapa (Fotografia 6) é feito um jogo de imagens que reproduz as costas da foto retratada na capa. Nessa segunda foto, nota-se a presença de um grande outdoor no qual, por meio de uma montagem, é projetada uma logomarca que estabeleceria uma identidade visual exclusiva ao conjunto⁹⁷.

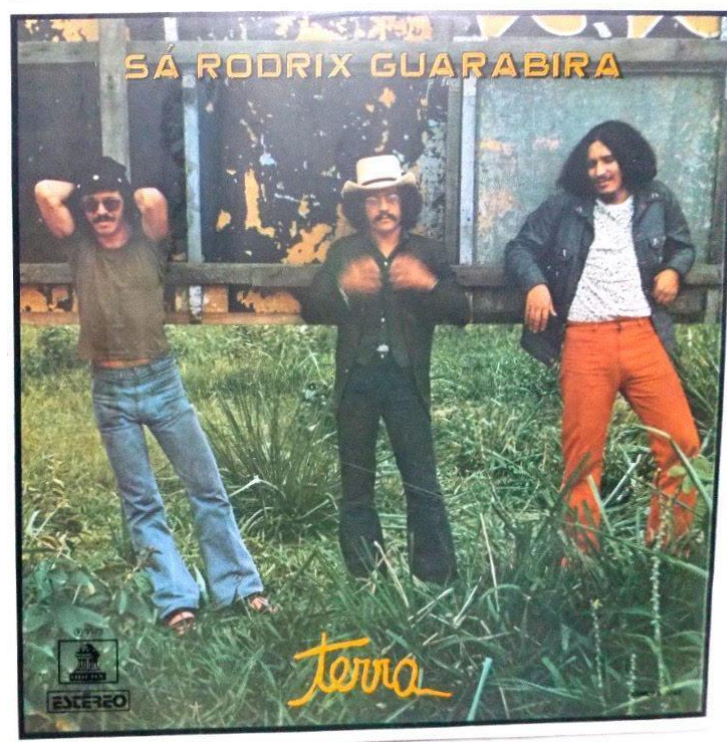
IMAGEM 4 - Capa do disco “Passado, presente e futuro” (1972)



Fonte: Arquivo pessoal

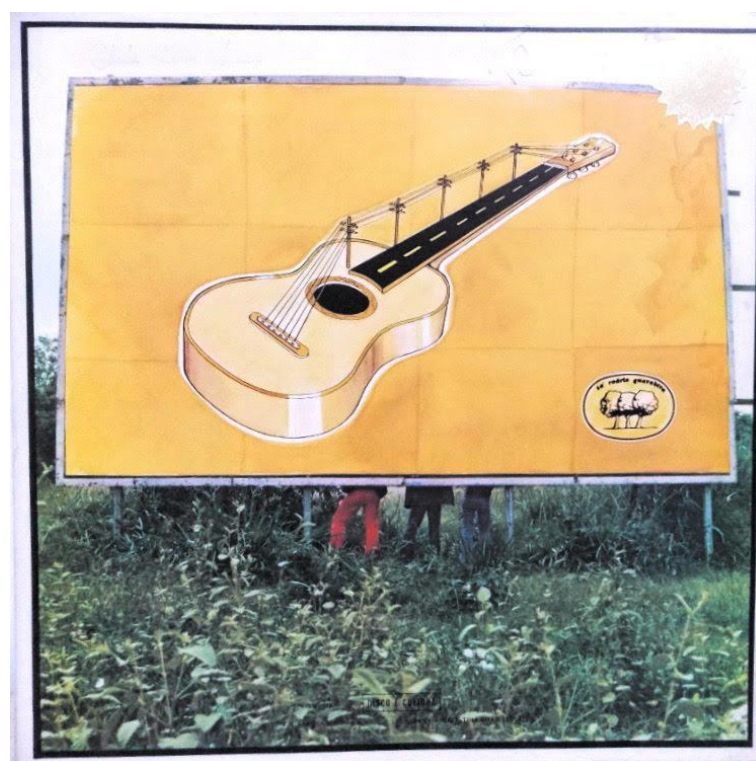
⁹⁷ O projeto gráfico dos dois discos foi todo idealizado por Waltércio Caldas, que desenvolveu diversos trabalhos como desenhista, artista gráfico e cenógrafo. Na década de 1960, foi aluno Ivan Serpa, pintor que teve grande atuação junto a outros artistas concretistas como Ferreira Gullar, Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape (ENCICLOPEDIA ITAU CULTURAL, 2017). No mesmo ano que produziu a capa do disco “Terra”, Waltércio se notabilizou com sua primeira exposição individual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (ENCICLOPEDIA ITAU CULTURAL, 2018).

IMAGEM 5 - Capa do disco “Terra” (1973)



Fonte: Arquivo pessoal

IMAGEM 6 - Contracapa do disco “Terra” (1973)



Fonte: Arquivo pessoal

Além do emprego de maior tecnologia gráfica para a produção da capa do disco “Terra”, percebe-se que o comportamento dos três músicos se mostra muito mais ousado e despojado do que no primeiro disco. Ainda que o fundo com mata se preserve em ambas as capas, no segundo álbum nota-se o investimento em um vestuário bem mais elaborado, com uma combinação de peças e cores que viriam a dar maior notoriedade à imagem de cada um dos artistas. Por outro lado, é interessante como se valoriza uma ideia de despojamento dos artistas a partir do momento em que Zé Rodrix aparece no centro da fotografia, com mãos desfocadas e em movimento e nenhum dos integrantes encara frontalmente a câmera fotográfica. Esta atitude blasé denota um comportamento bastante destoante do idealmente esperado de artistas menos convencionais ou excessivamente preocupados com a divulgação de uma autoimagem mais edulcorada.

Ainda sobre o trabalho gráfico envolvido no disco, é de suma importância destacar a criação e o registro do “violão eletrificado” presente na contracapa (IMAGEM 6). Mais uma vez, assim como já observado em canções presentes no disco “Passado, Presente e Futuro”, a ideia de síntese entre o tradicional e o moderno, entre o campo e a cidade, se reproduz no corpo de um violão que tem uma estrada asfaltada na região do braço e as cordas levantadas por postes de energia entre o cavalete e a mão do instrumento. Nesse último aspecto, é curioso perceber como as cordas são transformadas em fios elétricos, fazendo uma referência indireta à presença de instrumentos acústicos e elétricos em várias das composições que marcam a trajetória do grupo⁹⁸.

Na medida em que se observa a conjunção de elementos modernos e pré-modernos em tal imagem-síntese, retorna-se à necessidade de se questionar em que medida o viés romântico do projeto musical do trio se coloca como representante de uma mentalidade revolucionária. Pela análise da imagem, verifica-se a projeção de um esforço conciliatório entre o tradicional e o moderno, afastando-se, assim, de algum tipo de ruptura definitiva em relação à “modernização conservadora” que se alinhavava ao longo da década de 1970. A princípio, o destaque dado a essa teia de sentidos que é acionada pela imagem da capa tende a colocar o romantismo do trio como de tendência meramente reformadora, marcado por um desequilíbrio entre a contundência

⁹⁸ Somado a todos esses elementos, o disco também possui em seu interior um grande pôster dupla face, onde de um lado estão registradas todas as letras que aparecem no álbum e no outro há mais um outro desenho que poderia vir a ser utilizado como um tipo de souvenir destinado aos fãs. No referido desenho há, mais uma vez, o reforço da ideia de amearhar o urbano e o rural. Isso porque ali encontra-se um caminhão amarelo, que leva a logomarca da banda, sendo puxado por uma nuvem. Na medida em que o veículo se encontra dependurado, as portas da carroceria estão abertas e delas caem três violões.

das críticas feitas ao mundo moderno e o tom moderado nas soluções a serem oferecidas (LÖWY E SAYRE, 2015, p. 100).

Mesmo que o projeto estético seja um aspecto de grande importância para que se possa entender esse segundo disco, é preciso ater-se ao conjunto de canções que integram o álbum. Isto porque, ainda que estivessem gozando de maior prestígio, seja pelo sucesso do primeiro álbum ou pela riqueza de elementos dessa segunda obra, as canções servem para que se entenda até que limite os discursos de ordem “externa” (capa, contracapa e pôster) interagem com os de ordem “interna” do disco, materializado nas composições do trio.

Assim, antes de estabelecer uma análise acerca do conjunto específico de canções do “Terra”, é preciso entender que ele traz uma diferença autoral significativa em relação ao “Passado, Presente e Futuro”. Enquanto o disco de 1972 distribuiu de maneira variada a autoria das canções, sendo possível notar algumas parcerias entre Sá e Guarabyra ou Sá e Rodrix somadas a algumas canções solo, “Terra” primou por um processo autoral radicalmente igualitário, fazendo com que os três sejam colocados na condição de autores de todas as músicas deste novo álbum, conforme pode-se verificar no quadro abaixo:

LADO A	LADO B
1. Anos 60 (Sá, Rodrix, Guarabyra)	1. Pendurado no vapor (Sá, Rodrix, Guarabyra)
2. Desenhos no jornal (1984) (Sá, Rodrix, Guarabyra)	2. O pó da estrada (Sá, Rodrix, Guarabyra)
3. Mestre Jonas (Sá, Rodrix, Guarabyra)	3. O brilho das pedras (Sá, Rodrix, Guarabyra)
4. Blue Riviera (Sá, Rodrix, Guarabyra)	4. Até mais ver (Sá, Rodrix, Guarabyra)
5. Adiante (Sá, Rodrix, Guarabyra)	

Ainda que nos créditos do disco, registrados no pôster que contém as letras de cada canção, exista uma expressa afirmação de que “Carlos Sá, José Rodrix e Gutemberg Guarabyra fizeram todas as músicas deste disco, entre junho de 72 e março de 73” (TERRA, 1973), o já citado jornalista e biógrafo Toninho Vaz aponta para o fato de que esse processo coletivo não passou de um acordo de cavalheiros firmado entre os membros do grupo, já que “houve um acordo técnico entre eles que, definindo que, mesmo que uma parceria fosse de apenas dois deles, os três assinariam a música” (2017, p. 86). Teoricamente, essa decisão poderia indicar duas mudanças na situação do trio: ou estabelecia o reforço da ideia de que a coesão entre os membros da banda se fortaleceu com o sucesso do primeiro disco; ou, justamente pelo sucesso

inicial, os três resolveram partilhar igualmente os direitos autorais de cada canção, evitando algum tipo de disputa ou a produção de ganhos financeiros desiguais entre si.

De fato, de acordo com os mais variados relatos sobre o processo de criação e gravação de determinadas canções, a maioria das decisões sobre autoria são de ordem arbitrária, tendo em vista a dificuldade de se definir objetivamente o autor da canção quando ela é produzida por diversos atores, entre eles os músicos de estúdio, produtores musicais, entre outros. Nesse sentido, talvez o exemplo mais conhecido de autoria seja o de George Martin, produtor musical que ficou conhecido como “o quinto Beatle”, segundo um depoimento feito por Paul McCartney na ocasião de seu falecimento (O GLOBO, 2016).

Colocada essa questão, pode-se trabalhar com um quantitativo maior e mais flexível de faixas deste álbum, já que todas as canções levam o nome de Zé Rodrix entre os compositores. Entre elas, destacam-se, inicialmente, “Anos 60” e “Blue Riviera”, duas canções que se complementam na medida em que tematizam o rock’n’roll enquanto gênero musical em ascensão no mercado fonográfico da época. Um pouco diferente do que se nota em canções que se comprometem a falar de um gênero musical específico, esses dois documentos-canção não se limitam a realizar um discurso metalinguístico ou meramente elogioso.

Pelo contrário, tanto “Anos 60” quanto “Blue Riviera” o tratam como uma espécie de justificativa para a realização de dois exercícios de memória que, em suma, exploram a narração de experiências sociais factíveis sobre sua chegada e consumo em terras brasileiras. “Anos 60” utiliza-se de um recurso humorístico, acionado pela modulação vocal exagerada de Zé Rodrix, que, em tom exultante, e ao som de um animado piano, anuncia: “Ao vivo no seu Cine Paroquial, Sá, Rodrix & Guarabyraaaa!”. Logo em seguida, surge o som de palmas e gritos que simulam a empolgação de uma plateia que pretensamente assiste ao “show ao vivo”.

Mesmo sem acesso aos detalhes que envolvem a experiência pessoal de Zé Rodrix ou dos demais membros do grupo com o rock e o rock’n’roll, percebe-se que a canção é utilizada como um simulacro dos bailes de música que aconteciam no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960. Desde o início da canção, nota-se a presença de elementos dançantes que marcam a trajetória estética do rock’n’roll entre as décadas mencionadas, por meio de um recuo na história deste gênero musical – que se traduz, a princípio, a partir de uma tentativa de se reproduzir o clima festivo dos chamados bailes (ou “bailinhos”), e, depois, pelo reforço musical do ataque acelerado do piano e da entrada sincrônica dos vocais dos três membros da banda⁹⁹.

⁹⁹ O uso dessa referência aos bailes na canção ainda se fortalece na medida em que o já citado programa “Hoje é dia de rock” também foi marcado pela realização de competições entre grupos de dançarinos. Assim como os imitadores dos astros da época, esses dançarinos eram premiados pela qualidade de suas performances. Buscando

Nos três primeiros versos, o baile é mostrado como um lugar que pouco mudou desde a última vez que o eu-lírico estivera ali pela primeira vez. Tanto que, ao observar as pessoas em volta, o personagem que fazia “muito tempo que não vinha no clube” e tem a impressão de que elas se pareciam “personagens saídas de uma balada do Neil Sedaka, do começo dos anos 60”. A referência ao cantor norte-americano Neil Sedaka confere ainda mais credibilidade à verve memorialística posta na letra da canção, já que este se notabilizou no período dos “bailinhos” como um dos mais importantes intérpretes e compositores de rock’n’roll.

O clube se torna, portanto, um espaço no qual, por algum motivo desconhecido, o tempo não havia passado. Seja no tipo de rock escutado pelo público, ou pelo próprio comportamento “da mesma turma de outrora”, o eu-lírico espera não somente a presença, mas a existência de toda uma indumentária que remete aos primórdios do consumo de rock’n’roll não só no Brasil, mas também nos registros que mostram os jovens norte-americanos que inicialmente consumiram tal gênero musical. Entre as referências de estilo e comportamento, a letra fala do uso do “topete na testa” e o “blusão James Dean”, sendo esse último uma referência expressa ao filme “Juventude Transviada”, que obteve grande sucesso entre o público jovem da segunda metade da década de 1950.

Ainda que seja difícil tomar a canção como uma espécie de manifesto em defesa do rock’n’roll, é perceptível que “Anos 60” evoca a existência de toda uma teia de ícones e práticas que indicam a existência de um grupo massivo de jovens que consomem este gênero musical no Brasil à revelia de todas as questões que se levantam em torno do nacionalismo musical ou da introdução da guitarra na música popular feita por aqui. Há, no corpo desse documento, uma nostalgia dionisíaca – “brindada” com a menção ao consumo de “cuba libre” – a respeito de um tipo canção popular que, a depender de determinados círculos, seria considerado um tipo de expressão artística de menor importância e/ou passível de severas críticas.

Como já explicitado, “Blue Riviera” se dirige nesse mesmo sentido, o que é percebido desde o título escolhido para a canção, que evoca o nome de uma das mais famosas casas de bailes e shows existentes no mesmo período já mencionado em “Anos 60”. Apesar das poucas referências encontradas nos periódicos sobre esse estabelecimento, há no jornal carioca “Última Hora” uma série de anúncios sobre a existência do lugar¹⁰⁰ e uma única nota dizendo que, aos

essa mesma referência aos bailes de rock para a formação de artistas que viriam a despontar somente na década de 1970, é importante destacar que a atuação nesse tipo de evento foi de suma importância nos primeiros da carreira musical de Raul Seixas, que nos fins da década de 1960, ainda vivendo em Salvador (BA), havia formado um grupo chamado “Raulzito e os panteras” (MOTTA, 2000, p. 254).

¹⁰⁰ Em tempos mais recentes, a revista Super Interessante também fez menção ao Blue Riviera em uma matéria que tentava recuperar os primeiros anos da chegada do rock’n’roll em terras brasileiras. No texto, o recinto é

sábados, o local seria o mais indicado se “você quiser assistir ao máximo em “twist””¹⁰¹ (ÚLTIMA HORA, 9 jun. 1962, p. 6).

Ao fazer essa escolha temática, na década seguinte, a canção busca uma aproximação mais realista com a existência desse circuito de consumo e sociabilidade em torno do rock’n’roll nos grandes centros urbanos brasileiros. Ao invés de imaginar um lugar para se experimentar e lembrar sobre os primórdios do gênero musical, a canção fala de um lugar onde efetivamente uma parcela da juventude carioca criou um laço afetivo e estético com o mesmo gênero musical então cantado pelo trio. Não por acaso, a letra faz menção ao “rabinho de cavalo”, à “garupa da lambreta” e, principalmente, ao fato, de que “a gente sacudia os ossos no tempo do rock do Blue Riviera”.

Por outro lado, é importante ressaltar a intenção de fomentar um elo de continuidade entre os jovens que consumiam rock’n’roll no começo da década anterior e os que hipoteticamente estariam escutando os recém-lançados “rocks rurais” de Sá, Rodrix & Guarabyra. Essa intenção se firma no trecho em que a letra diz que a “moçada da pesada” que frequentava o estabelecimento, havia se convertido em um grupo que está “com 30 anos ou mais”. Se comparada com a dúvida que Zé Rodrix tinha sobre a existência do rock brasileiro – conforme exposto no início do capítulo – nota-se que “Blue Riviera” e “Anos 60” caminham para um sentido oposto: o rock e o rock’n’roll não só existiam no Brasil, como tinham uma história a ser recuperada em canções que realizavam um exercício memorialístico sobre como tais gêneros musicais começaram a ser consumidos no país.

Mais uma vez, fica evidente como os dilemas sobre o rock na década de 1970 não mais giravam em torno da sua legitimidade entre os outros gêneros musicais em disputa no crescente mercado fonográfico brasileiro. Ao mesmo tempo que a relevância e a legitimidade do gênero musical eram admitidas na criação do chamado “rock rural” ou em canções de vários artistas daquela mesma época, também havia uma expressa preocupação em se defender a expansão do público consumidor desses conjuntos musicais que se assumiam como parte integrante de uma cena musical roqueira. Se estabelecia, assim, um discurso de pertencimento.

Em relação ao próprio Zé Rodrix, essa possibilidade de se transformar o rock em um gênero musical comercialmente viável no Brasil era uma preocupação que ocupava outras atividades do compositor. Na edição nº 3 da versão brasileira de revista Rolling Stone,

definido como um dos representantes do “circuito roqueiro” carioca (SUPER INTERESSANTE, 31 out. 2016).

¹⁰¹ Nas décadas de 1950 e 1960, o “twist” era um dos tipos de dança mobilizados em torno de grandes sucessos do rock’n’roll. Entre os hits mais importantes ligados a essa dança se destacam as canções “The Twist” (1960) e “Let’s twist again” (1961), ambas gravadas pelo cantor Chubby Checker.

publicada em 29 de fevereiro de 1972, Rodrix publica um texto falando sobre a situação do rock brasileiro no alvorecer daquela década. Em tom apelativo, “Um mecenas pelo amor de Deus!” gira em torno de uma versão própria sobre a prática do mecenato na história ocidental. Sem ter o menor rigor histórico sobre o tema, Zé Rodrix fala que essa prática rememora a Grécia Antiga e que ela seria de suma importância para que “músicos e artistas que estavam, por assim dizer, em meio às fezes das portas fechadas, pudessem trabalhar e serem vistos em paz, já que estar em paz é condição precípua do ser humano” (RODRIX, 1972, p. 1).

Por meio dessa definição sobre onde se deu e qual seria a função do mecenato, ele transfere a questão para o seu tempo, ao dizer que se

os artistas do Brasil, para ser mais justo, do Rio de Janeiro, tivessem um lugar(...) onde o público, por um preço módico pudesse assisti-los, e onde, sem preconceitos de carência ou qualidade ou raiz(...) as condições do trabalho de arte aumentariam e todo o enorme público que contribui com alguns muitos cruzeiros em poucas e raras vezes, teria onde e como contribuir com os mesmos cruzeiros em muitas e muitas vezes e veria de TUDO (1972, p.1).

Projetada tal idealização, ele continua o texto de modo cômico, implorando para que “tendas espíritas de umbanda, ou mesmo kardecistas, procurem as vibrações do fabuloso Mecenas e façam com que ele monte no cocuruto de um milionário qualquer, carioca, da “política”, que frequente e conheça a rapaziada e o som”. Ao fim, trata essa necessidade de um patrocínio farto e milagroso como uma profecia anunciada, sendo categórico ao dizer que, quando tal mecenato se efetivar, “o dito Fillmore do Brasil pode pintar, porque TEM que pintar” porque “O Fillmore é uma necessidade” (1972, p.1).

Apesar das referências não muito claras, o tal “Fillmore do Brasil” faz menção ao “Fillmore East”, uma das mais conhecidas casas de show do circuito cultural nova-iorquino, entre as décadas de 1960 e 1970. Inaugurado em 1968, o estabelecimento abrigou performances ao vivo de grandes grupos de rock, como Jefferson Airplane, Led Zeppelin e Jimi Hendrix. Em certa medida, a fama do local não só se consolidou pela sua existência, mas também por ter servido como espaço para a gravação de shows que passariam a ganhar destaque na discografia de alguns dos artistas que lá se apresentaram (RELIX, 8 mar. 2018).

Somada a essa referência, cabe também enfatizar que a revista Rolling Stone, apesar de sua curtíssima existência na década de 1970, constituiu em suas páginas uma arena de debate bastante movimentada sobre os destinos do rock no Brasil e no mundo. Sobre essa importância, Cleber Sberni Júnior destaca que a revista

vai se dedicar a acompanhar artistas ligados ao gênero (rock) e identificados com a contracultura, que se apresentam no circuito carioca(...) na leitura de *Rolling Stone*, a atuação da revista a favor dessas bandas, produzindo informações e garantindo uma promoção e divulgação das atividades desses grupos, o que demonstra o seu grau de comprometimento com a formação e consolidação dessa cena musical (2015, p. 151)

Assim, na medida em que Zé Rodrix aparece como articulista na revista, cumpre um duplo papel, colocando-se, enquanto escritor, como um artista pertencente à cena musical ligada ao rock brasileiro, e, como artista, expondo suas preocupações com o sucesso mercadológico desse gênero musical para além da revista, por meio de suas canções que pretendiam indicar que o rock brasileiro (ou, pelo menos, o “rock rural”) poderia triunfar na indústria cultural da época. No caso das canções acima analisadas, Rodrix parte do pressuposto que a relação com o rock e o rock’n’roll já apresentam um notável acúmulo na memória de certos nichos de consumo de bens culturais.

Sendo assim, é importante notar que essa mesma tematização em torno do consumo do rock também incide nos limites românticos ou contraculturais da canção proposta pelo trio. Ao contrário do que se poderia se esperar, o grupo deixa evidente sua preocupação com a aceitação de suas composições pelo público. A profissionalização, o sucesso ou a lendária intenção de “viver de música” assumem um distanciamento de uma imagem romântica do artista que não se importa com o retorno financeiro ou o amplo reconhecimento do seu fazer artístico. Desse modo, fica mais evidente que essa ideia de trânsito entre o moderno e o pré-moderno tem mais sentido do que colocar o conjunto da obra do trio em somente um desses pólos¹⁰².

Ainda que seja possível identificar esse limite, a constituição dos discursos românticos na produção musical do trio ganha destaque e sucesso com “Mestre Jonas”. Inspirada no relato bíblico do profeta Jonas, a letra se propõe a reinventar a narrativa do pregador do Antigo Testamento. No texto bíblico, Jonas teria sido designado por Deus para pregar entre os assírios, na cidade de Nínive. Sua missão fundamental era profetizar a destruição da cidade, que seria vista por Deus como um lugar tomado por uma população acostumada a viver em pecado. No

¹⁰² Em uma “anti-entrevista” na qual os próprios membros do grupo faziam perguntas e davam respostas entre si, realizada em outra edição da revista *Rolling Stone*, Sá, Rodrix & Guarabyra falam sobre esse interesse de buscar sucesso financeiro no mercado fonográfico. Em certa altura, Luis Carlos Sá questiona: “Será que vai dar pra gente viver só de música?”. Em resposta, Guarabyra diz que “É só usar a cabeça, fazer as coisas com calma. Não adianta a gente negar o profissionalismo da coisa em troca de autodeterminação, quer dizer, na medida em que você se propõe a gravar um disco, uma mercadoria vendável e consumível, você está dentro do consumo mesmo. Aí você precisa estar de cabeça fria e usar o sistema antes de ser usado por ele”. Concordando com a ideia e voltando para o lançamento do primeiro disco do trio, Zé Rodrix conclui: “Falou. E eu acho que o nosso caso é dos melhores. A gente está tendo toda a liberdade pra fazer o disco” (ROLLING STONE, 15 fev. 1972, p. 13).

entanto, desejoso que aquele povo fosse punido pela ira divina, Jonas tomou um navio que o levaria para uma outra cidade.

Irado com a desobediência do profeta, Deus teria imputado uma terrível tempestade que deixaria todos os tripulantes da embarcação aflitos. Após discutirem entre si, os marinheiros passaram a acreditar que aquele mal presságio era culpa de Jonas e resolveram lançar o fugitivo ao mar. A tempestade cessou e, segundo o relato mítico, Jonas fora engolido por uma grande baleia também enviada por Deus. O profeta teria passado três dias dentro do animal e, após se mostrar arrependido, acabou sendo vomitado pela baleia em uma praia que daria acesso à cidade assíria. Ali chegando, pregou entre os cidadãos e as autoridades locais, que se arrependeram de seus pecados. De tal modo, Nínive teria sido então finalmente poupada da punição divina (BIBLIA SAGRADA, 2015, p. 1396-1399).

Mais uma vez, o trio faz uso das referências da religiosidade cristã para compor sua canção. E, tal como já observado, o percurso do texto sagrado é ressignificado para que uma outra moral possa ser defendida no documento-canção. No caso, o profeta que é então renomeado apenas como “mestre”, abandona a condição de servo divino estabelecida originalmente na narrativa bíblica. Ao mesmo tempo, as motivações que explicariam como Jonas acabou parando dentro de uma baleia também são prontamente ignoradas por essa mesma composição. O importante é saber que “dentro da baleia mora mestre Jonas, desde que completou a maioridade, a baleia é sua casa, sua cidade”.

A perspectiva da vida dentro da baleia enquanto uma aterradora experiência punitiva, elaborada com o objetivo de se buscar o perdão e o arrependimento, perde sentido. A vida na baleia é convertida em redenção, já que “ele diz que se chama Jonas/ E ele diz que é um santo homem/ E ele diz que mora dentro da baleia por vontade própria”. Comparado ao Jonas bíblico, o Jonas da canção deixa de ter a função original de pregar a mensagem divina e assegurar o arrependimento dos homens. A missão salvacionista comum a um grande número dos profetas cristãos é deixada de lado em favor de um isolamento que traz grande satisfação ao “Mestre Jonas”.

Em consonância com a interpretação que Victor Resende faz sobre o conteúdo da canção, é importante perceber que a negação do mundo exterior expressa ali um desacordo com a vigência da ditadura militar no Brasil (2013, p. 43 e 44). O refúgio na baleia tem a capacidade de representar o *drop out* que marca um amplo cabedal de manifestações contraculturais no Brasil e no mundo. No caso específico desta canção, a noção de refúgio dos problemas da realidade se reforça em um conjunto de justificativas que defendem o posicionamento de Jonas,

sobretudo pela afirmação de que “quando o tempo é mau, a tempestade fica de fora”, como um indício de que o isolamento ou a busca por um estilo de vida apartado seria uma forma segura de garantir a própria felicidade.

A partir desta solução, “Mestre Jonas” se credencia ao debate que traz a alcunha de “desbunde” à contracultura brasileira, pois o enfrentamento ou a contundência crítica deixam de ser formas críveis de oposição ao governo autoritário vigente, e opta-se pela alegoria da baleia, que pode, simultaneamente, tanto expressar o desacordo com a ordem estabelecida no período, quanto a busca por uma outra forma de vida. Ainda que não faça uma defesa mais clara sobre como esse apartamento seria possível, a canção acaba abraçando todas e quaisquer possibilidades imaginadas, que vão do consumo recreativo de drogas, à vida comunal no interior de grandes apartamentos ou, ainda, como já se mostra tão presente no “rock rural”, à busca por uma vida ligada ao campo.

Por outro lado, é significativo perceber que a canção “Mestre Jonas” evidencia a aproximação de determinadas expressões artísticas do período à religiosidade cristã. De forma mais controversa que “Ama teu vizinho”, gravada no disco anterior, “Mestre Jonas” fabrica uma posituação de elementos próprios da mitologia cristã dando um significado novo e, ao mesmo tempo, contrário ao que se coloca em sua narrativa original. Não raro, nota-se esse mesmo tipo de procedimento entre artistas que desejavam expressar concordância em relação a determinados valores presentes no cristianismo sem necessariamente realizar uma defesa da religião cristã¹⁰³.

A esse respeito, Luiz Alberto de Lima Boscato, ao realizar pesquisa sobre as dimensões contraculturais da obra de Raul Seixas, destaca que a espiritualidade buscada pelos jovens que entraram em contato ou pensaram a própria contracultura se formatou a partir da “exploração do inconsciente, da linguagem mítica, das sensações corporais e da rebeldia comportamental”. Em consequência, se organizou

um novo tipo de Espiritualidade que, resgatando tradições mágicas ou religiosas que permaneceram abafadas durante muito tempo ou mesmo reinterpretando o próprio Cristianismo sob uma versão libertária [abrindo] (...)caminho para o que pode ser chamado de *Espiritualidades Alternativas*, as quais tinham em comum a busca de uma associação comunitária entre os

¹⁰³ Tal perspectiva é reconhecível na canção “Dê um rolê”, composta em 1971 por Moraes Moreira e Galvão, e originalmente registrada no disco “Fa-Tal”, da cantora Gal Costa. De acordo com Galvão, uma parte da letra tinha inspiração na figura de Jesus Cristo, especificamente no trecho “Eu não tenho nada/ Antes de você ser, eu sou/ Eu sou amor da cabeça aos pés”. Segundo ele, tal fragmento teria sido inspirado no fato de Jesus ter sido quem ensinou às pessoas que o amor e o desapego às coisas materiais (apud DINIZ, 2017, p. 79).

grupos de identificação juvenis que não se adaptavam nem à tecnocracia, nem às religiões convencionais (2006, p.58).

Se percebida no conjunto de canções que integram o álbum “Terra”, “Mestre Jonas” firma-se como aquela que mais radicaliza a ideia de afastamento definitivo do mundo moderno. Enquanto apresenta uma personagem que voluntariamente decide viver em completo isolamento “até o fim da vida, até subir pro céu”, as demais canções trazem essa adesão a uma vida alternativa como uma possibilidade temporária. O que se coloca ali como argumento fundamental é a reafirmação simultânea de um certo desencantamento em relação ao mundo moderno e a busca por narrativas por meio das quais se explora o poder de recuperação das soluções alocadas fora da própria razão. Com um arranjo acelerado e uma performance vocal vibrante e festiva, o afastamento proposto com a vida dentro de uma baleia se liga às “estratégias românticas de reencantamento do mundo”, em que narrativas míticas, pela clara intersecção “entre religião, história, poesia, linguagem, filosofia”, oferecem “um reservatório inesgotável de símbolos e alegorias, fantasmas e demônios, deuses e víboras” (LÖWY & SAYRE, 2015, p. 55).

3.1.2.1 O lado B de “Terra” e o rock rural como dilema

Em contrapartida, as canções que figuram no “Lado B” de “Terra” enfraquecem a potencialidade dessas soluções fantásticas. Inicialmente, esta impressão se consolida por meio do perceptível contraponto entre “Pendurado no vapor” – canção que abre o “lado B” e fala sobre a incursão ferroviária pelos interiores de Minas Gerais e Bahia – e “Até mais ver”, que fecha o disco em tom de despedida em relação a uma variada gama de símbolos que representariam a vida no campo. Escutadas em sequência, e colocadas ao lado das canções que rememoram os primeiros contatos com o rock’n’roll, ambas canções mostram que a experiência pré-moderna e rural se apresenta como uma interrupção sazonal do cotidiano urbano e moderno.

De fato, percebe-se que a grande chave de compreensão do rock rural composto pelo trio gira em torno de uma alternância clara entre os sentimentos envolvidos na exultação do campo, de um lado, e o reconhecimento de uma vida, ainda que problemática, no meio urbano, de outro. Em outras palavras, isso significaria reconhecer que o romantismo, nas suas mais perceptíveis variações (incluindo aqui a própria contracultura) tem uma importância menor na produção artística de Sá, Rodrix & Guarabyra. Isso porque o conjunto de canções do trio foca-se mais na ruptura com a modernidade capitalista como um *dilema* marcado por avanços e

recuos, do que pela busca de uma efetiva *solução* a ser reiteradamente defendida na produção musical.

Sobre esse aspecto, é importante que se analise mais atentamente a canção “O pó da estrada”, faixa intermediária do “Lado B” do disco. Pelo próprio título, nota-se que o documento-canção traz a “estrada” como o peça-chave que permite o trânsito entre as realidades moderna e pré-moderna. No caso, o “pó” da estrada tem seu sentido orientado em direção à pré-modernidade, afinal, admite-se, em princípio, que essa estrada nada tem a ver com a pujante expansão da malha rodoviária brasileira, que, por meio da construção da rodovia Transamazônica, seria um dos mais ambiciosos atos promovidos pela ditadura militar já no começo da década de 1970¹⁰⁴.

Musicalmente, essa negação da modernidade aparece na obra com o claro predomínio de instrumentos musicais cordofones acústicos (violão e craviola) e a presença de uma ocarina executada pelo próprio Zé Rodrix. Ainda que não seja possível indicar precisamente como e porque este último instrumento aparece no universo de referências estéticas do músico, é possível notar que sua utilização entra no campo experimental que marca a carreira de Rodrix desde os tempos do “Som Imaginário”. Cabe também dizer que a ocarina é um instrumento de forte presença em antigas culturas musicais latino-americanas, tendo diversas versões encontradas em regiões do México, Equador, Costa Rica, Panamá, Colômbia e Peru (BENASSI & VICTORIO, 2014, p. 12).

Ao tematizar o “pó” da estrada, a canção faz uma variação de tempos, não deixando claro se a experiência de trânsito pela estrada de chão se desenrola no passado ou no presente. Conduzida pelos vocais harmoniosos de Sá, o pó da estrada é apresentado como uma marca, um indício inescapável da experiência de sair em direção aos caminhos que possibilitam o afastamento do mundo moderno. Num primeiro momento da letra, o pó da estrada é alocado no agora ao afirmar que “o pó da estrada gruda no meu rosto”. Contudo, ainda que o “grudar” seja um verbo conjugado no presente, é interessante notar como há uma ambiguidade sobre essa presença quando este protagonista inanimado tem suas propriedades novamente descritas.

¹⁰⁴ O historiador Fernando Dominience Menezes destaca que o processo de construção da Transamazônica estava, naquele momento, associado “à compreensão de um “destino manifesto” da nação, a estrada passou a figurar nas revistas (a exemplo dos discursos oficiais), como importante marco constitutivo de um “Brasil grande”, “Brasil potência”. Sua construção repercutiu nos mais variados tipos de discursos representando a “maior aventura vivida por um povo na face da Terra”, a “última grande aventura do século”. Estabelece-se o seguinte raciocínio: o desafio/aventura de construir a Transamazônica é o de construir o “Brasil potência”, de modo a adiantar assim o futuro para o qual a nação está predestinada” (2007, p. 7).

Nota-se que o “pó da estrada” surge como uma lembrança de algo já ocorrido. No terceiro verso da canção, ele é mencionado como um “assunto”, sempre presente na “boca” do eu-lírico, o que abre possibilidade para ser interpretado tanto como uma lembrança recuperada, como alvo do desejo do interlocutor. Logo em seguida, se retorna ao tempo presente no verso “o pó da estrada brilha nos meus olhos”, para mais uma vez voltar à condição de objeto de desejo no sexto verso, que diz: “na minha boca, sempre a mesma sede, o pó da estrada”. Ao entoar este último verso, o protagonismo vocal de Sá é paulatinamente substituído pelo aparente canto em uníssono dos três membros do grupo, que durante algum tempo sustentam a última nota, como é de costume na canção popular, coincidindo exatamente com a entoação da última letra da palavra “estrada”.

Ainda que aparentemente banal, essa decisão musical tomada no interior da canção se mostra como uma forma de dar destaque ao ícone que justamente representa a incursão pelos espaços afastados do mundo moderno. A partir do mencionado recurso, o trio elabora uma tentativa de presentificar a estrada aprisionada na lembrança, ao mesmo tempo que infere a ela uma noção de distância que tem a ver com sua capacidade de guiar os sujeitos aos rincões do Brasil. Sendo assim, a distância sugerida pelo modo de se cantar a palavra “estrada” assume uma função ambivalente: ao mesmo tempo que remete ao estado melancólico proveniente de sua ausência, também acusa seu trunfo maior de orientar o sujeito a uma realidade não-moderna¹⁰⁵.

Superada essa primeira parte da canção, a letra traz ainda a figura de um terceiro: o “velho vagabundo”. Mesmo que não seja nomeado, o “velho vagabundo” emerge como elemento capaz de deslocar a experiência e o valor da vida na estrada das impressões subjetivas do eu-lírico centrado em suas próprias impressões e memórias. Esse sujeito, ao ser inserido na mesma experiência da estrada, cuja imagem se estabelece de forma positiva em toda canção, acaba por contradizer a ideia de que apenas os jovens das décadas de 1960 e 1970 entusiasmavam-se com o *drop out* do movimento contracultural.

Assim, o desejo de estar e/ou viver na estrada ultrapassaria a barreira geracional, demonstrando que a vida na estrada acaba por se transformar em um desejo atemporal. A partir dessa liberdade poética, a experiência que é inicialmente centrada em uma perspectiva pessoal, e temporalmente imprecisa, sofre uma inflexão de ordem coletiva e objetiva, fazendo do “cheiro

¹⁰⁵ Reconhecido como um grande interessado em interpretar semioticamente algumas das decisões tomadas no interior da canção, o compositor e pesquisador Luiz Tatit define esse tipo de ação presente em “O pó da estrada” como uma tentativa de *passionalização* da canção, que é geralmente reconhecida pelo tensionamento do campo das alturas e o alongamento de determinadas vogais, conforme posto no documento em análise (2002, p. 22 e 23).

forte da poeira levantada” uma sensação que acaba “levando *a gente* (grifo nosso), sempre mais a frente” e chegando à conclusão de que “nada mais urgente que o pó da estrada, o pó da estrada”.

Dado esse desfecho, nota-se que a variação entre passado e presente é suplantada pela ideia de que o abandono da vida moderna é uma certeza “urgente”. A ideia do *dilema* perde sua força quando a vida na estrada finalmente se torna uma afirmação propositiva, já distante da impressão e da experiência pessoal.

Na faixa seguinte do álbum, intitulada “O brilho das pedras”, verifica-se a repetição de duas estratégias utilizadas em “O pó da estrada”: o título da canção convoca a percepção do ouvinte a voltar-se para a natureza e a pré-modernidade, e os recursos musicais empregados reforçam o aspecto passional da canção. De forma imediata, a letra afirma que “Todos os dias eu faço força pra lembrar/ Coisas pequenas que eu nunca pude reparar direito”. As tais “coisas pequenas” aparecem como uma espécie de epíteto para evocar a incapacidade do eu-lírico em reparar na beleza do “mato do jardim” e os “bichos da noite”. Contudo, o que poderia ser entendido como uma forma de lamentação, também surge como uma espécie de redenção. O passado, no qual as “coisas pequenas” não tinham sua devida apreciação, é confrontado com o encantamento do agora, resultando na pergunta: “O que eu perdia por não saber que tinha um outro jeito?”.

A perda é colocada no mesmo tempo pretérito que já não faz parte da rotina do personagem. Segundo ele mesmo, “todos os dias (levanta) pra sentir” o que não conseguia sentir em um outro tempo e, provavelmente, em um lugar moderno, urbano e necessariamente distante das tais “coisas pequenas”. Feita a escolha por essa vida em contato com a natureza, “O brilho das pedras” também evoca a figura do “outro” e da coletividade, retomando, assim, “a urgência” já anunciada ao final dos versos da canção “O pó da estrada”.

A partir de “preste atenção *comigo* e quando o sol nascer/ o brilho das pedras vai *te doer* nos olhos (doer nos olhos)”, o eu-lírico antevê a um terceiro não descrito quais seriam as sensações que ele viria a ter a partir do momento em que também estivesse conectado ao deleite da natureza – representado pelo sol e pelas pedras. A ideia de coletividade também é reforçada pela transformação estabelecida nos vocais que cantam esse último trecho da canção, visto que, ao invés do protagonismo vocal de Sá, os três membros da banda o repetem, em uníssono.

Desta forma, como um reforço à hipótese de que o “Lado B” do disco possa ser ouvido como uma obra contínua, “O brilho das pedras” se encerra com os versos “Vapor do São Francisco/ Quem não te deixa ver o mar”, retomando os elementos evidenciados na narrativa

da primeira faixa desta parte do álbum. Os “cinco dias pendurado no vapor”, indo “de Bom Jesus da Lapa a Pirapora”, são finalmente revelados como o desenrolar de uma viagem ao longo do Rio São Francisco, interligando nominalmente os interiores mineiro e baiano. Assim, “O brilho das pedras” não só funciona como uma faixa que abraça iguais discursos e estratégias musicais da canção que a antecede, como também recupera a ideia de que esse lado do disco trata de uma mesma viagem pelas águas do Rio São Francisco¹⁰⁶.

Ainda que as duas canções acima analisadas promovam um mesmo desfecho, no qual predomina o desejo pela vida no ambiente rural, é possível trabalhar a questão do *dilema* enquanto marca fundamental desse discurso. E isso se confirma em “Até mais ver”, faixa que finalmente encerra o disco “Terra”. Se “Pó da estrada” e “O brilho das pedras” transitam em temporalidades distintas para, ao fim, abraçarem o afastamento da modernidade, “Até mais ver” assume um tom de despedida de todo esse universo ligado à natureza e aos hábitos típicos do meio rural. Guiada por um andamento lento, a letra faz uma extensa listagem de coisas que estão sendo deixadas para trás.

Entre elas, a sequência de despedidas inclui a arquitetura simples das casas e utensílios presentes em moradias sertanejas, dando adeus ao “teto sem forro”, à “telha de barro”, à “cama de palha”, ao “copo de folha” e ao “couro de boi”. Em outros momentos, o adeus se dá à “casa de abelha no morro”, à “trilha de areia”, ao “rio amarelo e vazio”, à “alma-de-gato”¹⁰⁷, ao vento das “onze da noite” e à “pomba cinzenta”, todos elementos naturais. Ao fim, esse mesmo sertão é humanizado pela despedida da “gente morena e vivida”, que caracteriza as populações sertanejas que pouco aparecem nas canções gravadas nos dois discos do trio.

Deste modo, nota-se que o final do disco “Terra” corrobora com a percepção de Victor Resende acerca da reiterada menção à estrada feita nas canções de Sá, Rodrix e Guarabyra. Para ele (2013, p. 76), “o elogio do campo parte da cidade, a valorização do espaço rural é daquele que vive no meio urbano, e a partir deste é que se pode apreciar e resgatar as características e a

¹⁰⁶ No encarte interno do disco, essa viagem ao longo do Rio São Francisco é posta como o resultado de uma experiência partilhada entre os três membros do trio. Na descrição dos detalhes técnicos da canção abre-se espaço para se então dizer que a elaboração da canção é explicada pelo “clima geral graças a uma viagem pelo S. Francisco, que ainda vai render muito pano pras mangas” (SÁ, RODRIX & GUARABYRA, *Terra*, 1973). Essa promessa anunciada acaba aparecendo no disco “Pirão de peixe com pimenta”, gravado em 1977, pela dupla Sá & Guarabyra, com o registro da faixa “Sobradinho”. Tendo a região baiana do Rio São Francisco como cenário fundamental, a canção aborda as várias intervenções que quiseram estabelecer a construção de represas que fornecessem água para o sertão nordestino e o consequente desaparecimento de cidades alagadas por tais projetos (SÁ & GUARABYRA, *Pirão de peixe com pimenta*, 1977).

¹⁰⁷ “Alma-de-gato” é um dos nomes populares da *Piaya cayana*, ave de pequeno porte e cauda longa que se alimenta de pequenos vertebrados e artrópodes encontrados na rama das árvores. O nome “alma-de-gato” se dá pelo canto produzido por ela, que lembra o som feito pelos felinos domésticos (NISHIDA et al., 2011, p. 55).

importância do campo”, de modo que se pode concluir pela existência de um afastamento da contracultura que

(...)se dá pela via de não se optar pela fuga para o meio rural, não se tratando, para eles, de uma ideia de comunidade hippie, mas, de representações urbanas: uma casa no campo é uma idealização urbana, de classe média, um fim de semana de descanso, ou um período de paz na natureza (2013, p. 77).

Por meio dessa proposição é possível, novamente, perceber como a ideia de ruptura com a modernidade não se apresenta como uma solução, mas como uma espécie de *dilema* que organiza a compreensão do rock rural produzido nos dois discos em questão – “Passado, Presente e Futuro” e “Terra”. Nesse sentido, verifica-se que, ainda que exista a possibilidade de uma vivência que se opõe à sociedade tecnocrática, as experiências urbanas são retomadas a todo momento, seja pelo desentendimento com o vizinho ou pela lembrança dos primórdios do rock’n’roll no Brasil. Assim, mesmo que se abram portas para o estilo de vida romântico-rural, ele se coloca como uma impossibilidade, tendo em vista que, melhor que ter a “casa no campo” é assegurar que “a estrada” esteja presente para que se entre e saia da modernidade, apesar de todas as críticas.

É nesse aspecto que se percebe uma dimensão romântica profunda no bojo das canções analisadas, pois, ao reconhecer o *dilema* enquanto marca fundamental das canções de Zé Rodrix (ou do próprio trio), nota-se que o romantismo não se coloca como uma questão mal resolvida ou tratada de maneira superficial. Pelo contrário, conforme já destacado no primeiro capítulo, o romantismo não pode ser tratado como um universo de valores fechado em si mesmo, visto que a modernidade, ao produzir uma sensação de deslocamento, faz emergir diversos tipos de reações, que podem ir tanto do conformismo resignado, quanto ao clamor revolucionário – conforme elaborado por Michael Löwy e Robert Sayre e reconduzido, neste texto, à condição de estrutura de sentimento, tendo por base as proposições de Raymond Williams.

3.2 A carreira solo de Zé Rodrix e a permanência no rock

Mesmo que a produção desse segundo disco pudesse indicar uma maturação do que seria o rock rural e sua alternância entre perspectivas românticas diversas, o projeto do trio acabou não tendo continuidade. Segundo alguns relatos dos próprios membros do grupo, o processo de profissionalização dos músicos veio acompanhado da diversificação das atividades desenvolvidas por cada um deles. No caso de Rodrix, já havia uma intensa participação na

produção de trilhas sonoras para musicais e filmes. Entre as peças que contaram com a atuação criativa do músico se destacam “Independência ou morte”, “Bordel da Salvação” e “Jardim das Borboletas”. Já no cinema, ele fez suas primeiras incursões ao assinar a trilha de “Salve-se quem puder – Rally da juventude” e coparticipar da trilha do afamado “Como era gostoso o meu francês”, do diretor Nelson Pereira dos Santos.

Além da diversidade musical, os integrantes também passaram a atuar no mercado publicitário, que, segundo estudos quantitativos da época, experimentou forte aquecimento com a expansão do mercado de bens culturais no Brasil. Segundo Maria Arminda do Nascimento Arruda,

entre 1970 e 1972 a taxa de crescimento [dos investimentos realizados em publicidade] se situou entre 56, 75%, diminuindo para 55, 17% de 1972 e 1974. Taxas semelhantes não ocorrem em nenhum outro país, mesmo em relação aos países que mais dependem em publicidade, criando condições para que o Brasil superasse, já em 1972, países como Itália, Holanda e Austrália, colocando-se logo abaixo do Canadá. O Brasil passou a ser o sétimo mercado publicitário do mundo, perdendo apenas para os Estados Unidos, Japão, Alemanha Ocidental, Inglaterra, França e Canadá(...) Cabe notar também que o Brasil é o único país latino-americano a constar desta lista e, mesmo alguns países europeus do porte da Bélgica, Suíça e Suécia, não integram a constelação prioritária (1985, p. 131 e 132).

Nesse contexto, a partir de uma primeira experiência com a já citada participação da banda na composição e atuação de uma propaganda do refrigerante Pepsi, então embalada com os acordes da canção “Só tem amor quem tem amor pra dar”, os músicos passaram a trabalhar com a produção de jingles. Sá e Guarabyra mudaram-se para São Paulo para tornarem-se sócios do estúdio de gravação Pauta, que em 1971 havia sido parcialmente adquirido pelo maestro arranjador Rogério Duprat. Pouco tempo depois, esse estúdio seria rebatizado com o nome “Vice-Versa” e se tornaria um dos mais importantes prestadores desse tipo de serviço publicitário (GAÚNA, 2002, p. 62).

Na memória de Sá, a oportunidade de atuação no mercado publicitário teria servido como uma espécie de gatilho para um processo de separação que já se prenunciava no processo de elaboração do disco “Terra”. Segundo ele, o grande sucesso do primeiro disco fez com que chegassem

(...) ao estúdio desgastados por uma série de acontecidos em nossas vidas particulares e artísticas. Nossa primeira “caída na estrada” fora uma sucessão de trapalhadas das produções locais, o que ocasionara um racha entre nós sobre continuar ou não com a firma que nos empresariava. Estávamos ainda

de mudança para São Paulo, a convite do maestro Rogério Duprat, onde trabalharíamos com publicidade, coisa que por si só me horrorizava. Apesar da vontade de estar por perto de Rogério, meu ídolo musical desde sempre, eu não conseguia me imaginar longe do Rio (SÁ, 2013, p. 317 e 318).

Ademais, em entrevista feita para a revista *Veja*, em 1974, ele entendia que a nova fase da carreira criava um grande *dilema* entre a imagem até então consolidada para si e os demais colegas e os imperativos que envolviam o trabalho com a produção publicitária. Segundo Sá,

por nossa música rural, ficamos conhecidos como ecólogos musicais. No entanto, por decorrência profissional e econômica, nós, que detestamos as poluições urbanoides, estamos agora compondo músicas que vendem produtos. Ainda não resolvemos esse *impasse* (grifo nosso) e não dá sequer para pensar. Mas fica na cuca (VEJA, 24 jul. 1974, p. 113).

Entre a entrevista e o relato memorialístico há em comum um declarado incômodo com a nova situação, que coloca a produção artística do grupo, de um lado, e a modernidade, de outro. Nota-se que, conquanto a solução do “rock rural” orbitasse em torno de uma constante negação do mundo moderno, do progresso e do lucro, seus porta-vozes envolviam-se em um tipo de produção musical essencialmente destinada à venda de produtos de consumo nas grandes cidades.

Não bastasse essa contradição, a própria mudança dos músicos para a cidade de São Paulo impactava diretamente a continuidade de suas carreiras musicais, pois, embora a capital paulista já fosse, na década de 1970, sob o ponto de vista econômico, a mais importante metrópole do país, o Rio de Janeiro ainda gozava de grande prestígio no mercado fonográfico ao concentrar um número expressivo de gravadoras e outros veículos de comunicação que integravam o processo de divulgação dos artistas à época. Somente na segunda metade na década de 1980 é que viria a ser possível reconhecer um processo de dissolução desse monopólio material e simbólico exercido pela capital fluminense (MAGI, 2017, p. 46 e 47).

Contudo, esse processo de dissolução do trio não afetou, aparentemente, a produção musical de Zé Rodrix, posto que, conforme relata o biógrafo Toninho Vaz, a revista *Alto Falante*, em 1973, ao anunciar o fim do grupo, deixava claro que “as carreiras individuais, no entanto, não param aí: já saiu o compacto simples de Luiz Carlos Sá; o Guarabyra está terminando de gravar o dele e o primeiro LP individual de Zé Rodrix é uma das principais novidades das fábricas brasileiras para dezembro” (2017, p. 88).

Em outra publicação, no entanto, o já citado colunista Julio Hungria olhava com temor e desconfiança para o fim do trio. No texto intitulado “Brasil – uma indústria em crise”, o

colunista tentava avaliar a cena musical e o mercado fonográfico brasileiros a partir dos impactos da crise internacional do petróleo, principalmente no segundo semestre de 1973, sobretudo pela visível retração por parte das gravadoras no investimento em novos artistas. Ele também lamentava as constantes trocas de gravadora, pois “conjuntos se desfizeram e se refizeram, em tentativas vãs – morreram o Karma, o Terço, Diana & Stul e o Sá, Rodrix & Guarabyra”¹⁰⁸ (JORNAL DO BRASIL, 29 dez. 1973, Caderno B, p. 5).

A esse respeito, a antropóloga Rita Morelli (2009, p. 93) destaca que essa fase instável fez com que alguns representantes de gravadoras se mobilizassem para que as taxas alfandegárias cobradas na importação de vinil fossem reduzidas. A própria Odeon, gravadora que até então produzira e lançara os dois discos de Sá, Rodrix & Guarabyra, chegou a anunciar que sua produção ao fim daquele ano sofreria uma redução mensal de quarenta por cento. Nesse contexto, Morelli, amparada por depoimentos de agentes e produtores da época, acrescenta que a crise na produção material dos discos se tornaria “um acréscimo de dificuldades aos novos compositores-intérpretes de MPB, que já sofriam as agruras de uma conjuntura política desfavorável (2009, p. 99).

3.2.1 Inflexões e permanências românticas na carreira solo de Zé Rodrix

3.2.1.1 O primeiro disco solo, o “I Acto”

Dentro deste cenário, é possível cogitar que a saída de Zé Rodrix do trio não representava uma ameaça significativa à sua carreira artística, pois seu reconhecido sucesso o tornava uma opção menos arriscada para as gravadoras. Não por acaso, a própria Odeon se encarregou de investir em sua carreira solo, com a gravação do disco “I Acto”, que já era remotamente noticiado ao fim daquele ano. Aberta esta nova oportunidade para Zé Rodrix, é preciso questionar sobre as implicações do novo empreendimento sobre o discurso e a sonoridade do material gravado.

Em primeiro lugar, a oportunidade da gravação de um álbum solo inédito serviu para que Zé Rodrix recuperasse a parceria com Tavito, músico com o qual atuou inicialmente no Som Imaginário e estabeleceu parceria para a gravação de “Casa no campo”. Isso acontece

¹⁰⁸ Além do texto nada animador, o conteúdo era acompanhado por uma pequena charge intitulada “Música Popular/1973”. O desenho remonta uma pauta musical que, ao invés de levar os símbolos que geralmente povoam as partituras, estava tomada por uma sequência de onomatopeias que simbolizavam o período nada tranquilo enfrentado pela indústria fonográfica.

porque, segundo o próprio Tavito, enquanto Guarabyra e Sá foram trabalhar ao lado de Rogério Duprat, Zé Rodrix foi convidado por ele para atuar em um outro estúdio de gravação de jingles, também localizado na capital paulista. De fato, apesar de se tratar de um disco solo, é possível reconhecer que a gravação de “I Acto” fora um disco com o protagonismo de ambos, já que tem todos os seus arranjos e quatro faixas assinadas pela dupla (TAVITO, 2003, p. 404).

Até por isso, nota-se um expresse abandono das soluções musicais e sonoridades que marcaram o “rock rural”, tendo em vista a substituição das flautas, violas e demais instrumentos acústicos por recursos criativos marcados pela presença dos metais e do teclado, tal qual era feito no Som Imaginário. A mudança, aliás, é verificada desde o título das canções, que deixam de fazer alusão às cenas campestres, como era marca dos trabalhos de Zé Rodrix no trio com Sá e Guarabyra.

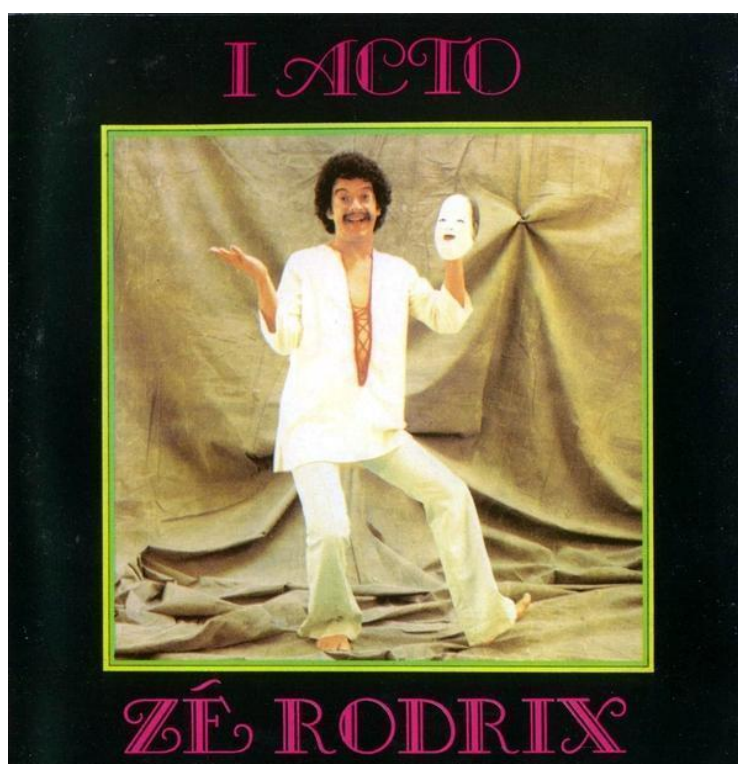
LADO A	LADO B
1. Casca de caracol (Zé Rodrix)	1. Cadillac 52 (Zé Rodrix e Tavito)
2. Coisas pequenas (Zé Rodrix e Tavito)	2. Eu preciso de você pra me ligar (Zé Rodrix)
3. Eu não quero (Zé Rodrix)	3. Xamêgo da nega (Zé Rodrix)
4. Essas coisas acontecem sempre (Zé Rodrix e Tavito)	4. Quando você ficar velho (Zé Rodrix)
5. Receita de bolo (Zé Rodrix e Tavito)	5. 2º Acto (Zé Rodrix e Tavito)

A respeito das canções do disco, apenas o samba “Xamêgo da nega” foge à regra da sonoridade típica do rock, marcado pela presença da guitarra, do baixo e da bateria. Trata-se, segundo Tavito (2003, p. 406), de um “divertimento puro”, no qual teriam reproduzido dentro do estúdio de gravação “um ambiente de bar, com mesinhas de botequim, cachaça Pitu e cerveja a rodo”. Para explicar essa criação atípica, Tavito relembra o “Zezinho do Tambá”, personagem fictício inventado por Zé Rodrix, que teria desejo de compor algo que nada ou pouco tinha a ver com rock e que se relacionava com uma nova fase da carreira do artista.

Fase na qual Zé Rodrix aproximava-se das referências do teatro, um universo que remontava suas primeiras incursões no mundo da arte e seu envolvimento com trilhas sonoras para musicais. Essa aproximação também ocorria em função de sua vida pessoal, vez que, após divorciar-se, envolvera-se com a atriz Edir de Castro, que tinha ganhado notoriedade nos palcos pela adaptação brasileira de *Hair* e conhecera o compositor mais de perto na montagem do musical *Independência ou Morte*.

A partir desse contexto, é possível entender as referências para o título de seu primeiro disco solo, bem como da capa que o apresenta. Nela, Zé Rodrix aparece em uma fotografia de corpo inteiro, descalço, vestido com uma calça boca-de-sino e uma bata branca que ostentava um grande decote entrelaçado com um cordão avermelhado. Com uma feição alegre, ele porta, em uma das mãos, uma máscara que aparenta fazer parte do Noh (mais popularmente conhecido como o teatro de máscaras japonês). Com os joelhos flexionados e uma das pernas somente apoiada no calcanhar, reforça a ideia de que o universo teatral seria referência importante na concepção daquele novo disco.

IMAGEM 7 - Capa do disco “Acto I” (1973)



Fonte: Arquivo pessoal

Na verdade, essa referência ao universo teatral não se presta ao mero papel de fazer referência ao envolvimento de Rodrix com a elaboração de trilhas para musicais ou a retomada de uma atividade que se iniciara ainda em sua adolescência. No ano de 1974, o compositor lançou o disco ao mesmo tempo em que se envolvia no desenvolvimento do espetáculo “Eu preciso de você para me ligar”, mesmo nome que leva uma das faixas do disco “Acto I”¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Nos primeiros meses de 1974, Zé Rodrix teve que enfrentar uma série de dificuldades para que seu novo projeto artístico fosse viabilizado. Em 11 de abril de 1974, o Jornal do Brasil noticiava que o espetáculo acabou sendo interditado pela Censura Federal no justo dia de sua estreia, no Teatro da Lagoa (RJ). Segundo a matéria, o

Segundo crítica redigida por Mary Ventura, o show consistia em uma tentativa “incansável” de Rodrix em “revelar as origens e a evolução do rock até os dias de hoje, quando ele reflete um pouco do desespero e da felicidade da nossa geração de transição”. Para tanto, o compositor dispunha de “10 novas composições”, “de um clássico – Satisfaction”, “um rápido pout-pourri internacional executado pela banda Agência de Mágicos”, “dois outros exemplares de autoria alheia” e “três de seus sucessos antigos, entre os quais Casa no Campo” (JORNAL DO BRASIL, 24 abr. 1974, Caderno B, p. 2).

À revelia das considerações sobre as qualidades e a eficiência do espetáculo em questão, fica claro que Rodrix tentava promover uma integração entre teatro e música, deixando expressamente manifesta a continuidade da sua relação com o universo do rock. No disco, que é a fonte documental que efetivamente interessa no desenvolvimento deste trabalho, há um predomínio de canções que aproximam o rock de Zé Rodrix ao público jovem, notadamente pela apresentação de um conflito geracional e existencial que marcaria a juventude da época. Não por acaso, o espetáculo de apresentação do novo disco recebera a alcunha de “Pier Generation”, como referência indireta ao pier de Ipanema¹¹⁰, que no começo daquela mesma década

tornou-se quase um universo paralelo ao que acontecia na cidade. Era praia *hippie*, frequentada por “loucos” de todos os tipos, símbolo do “desbunde” carioca. O local ficou conhecido como “as dunas da Gal” ou as “dunas do barato”, referência a uma das frequentadoras célebres, Gal Costa, que fizera enorme sucesso com um show no Teatro Tereza Raquel (...) Foi por lá que Leila Diniz apareceu grávida de biquíni e que se difundiu o uso masculino da tanga. Músicos compuseram canções, modas foram lançadas e a liberdade foi experimentada de diversas formas. O pier é sempre lembrado como um marco do movimento contracultural carioca (ALVES & MELO, 2017, p. 5 e 6).

No que tange ao conteúdo de “Acto I”, a primeira faixa, intitulada “Casca de Caracol”, desde já apresenta uma letra que vai contra à solidão festiva enaltecida em “Mestre Jonas”, no disco anterior. Adornada com a marcante presença de trombones e trompetes, que assumem a função da guitarra na execução do *riff* da canção, ela relata a história de um jovem tímido que

contratempo gerou prejuízo financeiro de 80 mil cruzeiros (que hoje equivaleria aproximadamente a 20 mil reais) e colocou em risco o cumprimento de contratos fechados para apresentações no Uruguai e na Argentina. Consternado, Zé Rodrix resolveu se internar em uma clínica de sonoterapia para se recuperar (JORNAL DO BRASIL, 11 abr. 1974, p. 20). Passados alguns dias, o mesmo Jornal do Brasil soltou uma nota esclarecendo que o problema com a censura não tinha a ver com o conteúdo da peça, mas com o fato de o espetáculo não ter “respeitado os prazos estabelecidos pela Censura Federal” (JORNAL DO BRASIL, 17 abr. 1974, p. 12).

¹¹⁰ A relação entre o nome do espetáculo e a região do litoral carioca também se reforça com o fato do local ser um ponto de encontro de vários artistas no começo da década de 1970. Entre eles, Gal Costa, que chegou a realizar algumas apresentações com o Som Imaginário num período em que o próprio Zé Rodrix ainda fazia parte da banda.

flerta com a depressão. Narrada no tempo pretérito, o seu eu-lírico descreve esse estado existencial com a seguinte metáfora: “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!”.

Esse descompasso da personagem com os que o cercam se direcionava, em primeiro lugar, aos jovens de sua própria geração. Enquanto os demais jovens da época são caracterizados como “algo de novo debaixo do sol”, o protagonista ali confessa que “sempre preferia esconder a minha cara numa casca de caracol” e volta a afirmar sua preferência ao isolamento ao repetir e detalhar que tinha “medo de gente/ de gente que eu não conhecia/ E também tinha medo de gente que morava lá na vizinhança”. Ciente de todo o problema, visto como uma “tremenda paura”, a letra acaba fazendo um jogo de rimas com as palavras “caracol” e “sol”, reforçando ainda mais que o jovem ali imaginado tentava se esconder da luz, que poderia tanto se referir ao fenômeno natural, quanto à própria “rapaziada” da qual ele mesmo se distanciava.

Fica evidente que há uma tensão entre a narrativa do jovem depressivo e o arranjo musical acelerado, indicando a impossibilidade de alguma conformidade não só do jovem com o seu próprio tempo, mas também com seus próprios semelhantes. Dada a passagem para a segunda parte da canção, a letra trata então de esclarecer que esse desajuste não se originava de uma percepção meramente subjetiva. O “morador” da “casca de caracol” resolve então explicar que ele era uma testemunha ocular da revolução comportamental advinda da contracultura, ao lembrar que viu “o mundo todo mudando, os cabelos cobrindo a maior parte das caras”.

E, como tal, percebeu a mudança comportamental dos jovens de seu tempo, mas a partir de outra perspectiva, pois estava com a “cabeça raspada”, tendo em vista que seu pai não lhe dava “colher de chá”. Nesse ponto, deixa claro o conflito geracional e faz emergir a autoridade paterna como fator que mantivera sua “cara resguardada dentro de um castelo e de dor”, o que explicava, mais uma vez, o porquê ele “era todo cheio de medos, com a cara numa casca de caracol”.

Nota-se, também, que essa oposição entre “os cabelos cobrindo a maior parte das caras” e a “cabeça raspada” tem uma segunda função na letra: do mesmo modo que o cabelo comprido não era uma simples adesão a um modismo – mas a uma estética própria dos movimentos de contracultura – a cabeça raspada permitia o reconhecimento de um pólo ordenador e tecnocrata representado pelas autoridades militares. Sendo assim, o pai que não “dava colher de chá” assume um o duplo papel, tanto do progenitor que exerce sua autoridade no espaço da casa,

como de autoridade militar que persegue os jovens que, de algum modo, se expressam em desacordo com a escalada autoritária e tecnocrática que se desenrolava desde a década de 1960¹¹¹.

Nesse sentido, a similitude entre os conflitos públicos e familiares acabam reforçando as constatações do sociólogo Claudio Novais Pinto Coelho, que, ao escrever sobre o assunto, destacou que

a contracultura não foi senão o outro lado, o lado “avesso” da modernização autoritária. Ambas trabalhavam com uma noção de indivíduo onde estavam excluído o seu caráter de sujeito social. Para a modernização autoritária, o indivíduo não é senão um elemento passivo, subordinado aos ditames dos planejadores governamentais; enquanto para os contraculturais o indivíduo define-se apenas pela sua subjetividade, pelo seu mundo interior, que se opõe ao mundo social (2005, p. 44).

Nota-se que a escolha de “Casca de Caracol” como música de abertura traz uma perspectiva individualista de Zé Rodrix acerca da contracultura, pois é possível identificar um conflito superado na letra, essencialmente sustentado pela presença de uma narrativa posta no passado, pela onipresença de um andamento musical intenso e de uma performance vocal frenética que tiram qualquer possibilidade de identificação de uma estética soturna ou de algum tipo de sentimento de derrota em relação ao contexto autoritário da época. Por outro lado, a solução do problema se apresenta como um fim em si mesmo, carente de uma justificativa. Todos podem vir a entender que o jovem da canção saiu da “casca de caracol”, mas ninguém sabe qual é a realidade com a qual ele passa a lidar e nem mesmo como foi possível encontrá-la.

Sendo assim, a canção funciona como uma carta de distrato do compositor com o “rock rural”, tanto em sua dimensão discursiva, quanto em parte de sua dimensão estética. A partir desse afastamento, nota-se que sua conexão com a estrutura de sentimento romântica se torna cada vez menos comprometida com o anseio revolucionário de viver longe da tormenta das grandes cidades.

111 No campo da canção popular, a relação entre o cabelo grande e a subversão teve, no processo de censura, e posterior liberação da música “A hora e a vez do cabelo nascer”, um dos seus momentos mais interessantes. Composta e gravada pelos Mutantes, em 1972, a canção seria originalmente chamada de “Cabeludo Patriota”. Além do título, a censura estabeleceu a modificação de algumas partes da letra. Visando burlar tal exigência, o grupo sobrepôs ao trecho “o meu cabelo é verde e amarelo/ violeta e transparente/minha caspa é de purpurina/minha barba é azul anil” uma série de ruídos e uma tosse que atravessava a canção no momento em que cantavam as palavras “verde e amarelo”. Segundo a socióloga Daniela Vieira dos Santos, “a letra dessa canção, além da esperta traquinagem contra a censura, também evidencia outro exemplo da representação da contracultura nos Mutantes” (2008, p. 136 e 137).

No entanto, Rodrix não deixa de lado o embate às questões dos grandes centros. Apenas perfaz outro caminho, com enfrentamento e críticas mais diretas aos anseios da época. Em “Eu não quero”, por exemplo, o compositor ataca diretamente o potencial controle exercido pela sociedade tecnocrática, que reduz o sujeito em suas mais diversas potencialidades. Para tanto, a letra anuncia: “Eu não quero ser um número e uma impressão digital/ Você não quer ser um número e uma impressão digital/ Ninguém aqui quer ser um número e uma impressão digital”. Dada a constatação de um desejo em comum, a primeira estrofe questiona: “Então porque que todo mundo é apenas um número e uma impressão digital?”.

Nota-se que, além de manifestar sua repulsa aos mecanismos de controle da tecnocracia – mediados pelo uso massivo da técnica, do cálculo e dos arquivos que sustentam seu aparelho burocrático –, ele também critica o ingresso no mercado formal de trabalho. Utiliza, para tanto, a repetição das mesmas estruturas frasais, trocando apenas os “números” e as “impressões digitais” pelo termo “folha de pagamento”, de forma a questionar o controle tecnocrático sobre as horas de serviço pagas pela venda da força de trabalho.

Depois desse posicionamento, a canção adota novo clima sonoro, trocando o arranjo roqueiro por um esquema de réplica e tréplica, que, de maneira quase informal, recupera a questão dos conflitos geracionais a partir da seguinte digressão: “Meu pai sempre dizia: “Meu filho, estude muito pra ter um diploma/ Eu tenho esse diploma que está pendurado na parede, pegando poeira!/ Mamãe sempre me dizia: “Meu filho, o mundo é isso, dividido entre o mal e o bem/ E eu aprendi que, na face da terra, ninguém é igual a ninguém!”.

Tal passagem, que será retomada mais à frente na canção, deixa claro o posicionamento de Rodrix de que a reafirmação da própria subjetividade perpassa, necessariamente, por uma negação das verdades transmitidas pelos pais. A educação formal e o universo moral dos mais velhos não apenas são colocados em descrédito, mas também entendidos como impeditivos de uma efetiva valorização da subjetividade.

Diferentemente de “Casca de Caracol”, na qual a mesma cisão é sugerida, “Eu não quero” explicita quais os conteúdos a serem negados para uma “celebração roqueira” do ser. Nesse sentido, aponta para o futuro, demonstrando que a não-realização dessa ruptura levaria a uma morte existencial, conforme indicado no verso: “Eu não quero ver o ano dois mil debaixo dos sete palmos/ Você não quer ver o ano dois mil debaixo dos sete palmos/ Ninguém aqui quer ver o ano dois mil debaixo dos sete palmos/ Então porque que todo mundo fica sempre quietinho, debaixo dos sete palmos?”.

Efetivamente, percebe-se que a ideia concebida no conteúdo desta canção resgata um debate contracultural mais sério, que se coaduna com as proposições de Theodore Roszak sobre as teses de libertação social propostas por Herbert Marcuse e Norman Borwn frente ao problema da alienação. A certa altura, Roszak aponta que

Aqueles que acreditam que a libertação do homem possa ser realizada através de um incisivo golpe revolucionário, pela simples substituição de uma elite corrupta por uma bem-intencionada, estão cortejando aquele “elemento de *autoderrota*” que Marcuse vê em todas as revoluções do passado (1972, p. 102)

Nota-se que a percepção dessa “autoderrota” prenunciada se sustenta pelo problema da alienação, que, na análise feita por Roszak, “é fundamentalmente psíquica, e não sociológica”, dando a entender que não haveria “uma distinção de ordem econômica que exista *entre* os homens de diferentes classes, e sim uma moléstia que está enraizada *dentro* de todos os homens” (1974, p. 104). Na canção de Zé Rodrix, perspectiva semelhante é notada pela utilização do jogo cíclico do “eu”, “você”, “ninguém” e “todo mundo”, que se repetem ao longo da letra. Na medida em que não há um endereçamento claro sobre a quem se destina os anseios e negações de “Eu não quero”, Rodrix reconhece que as demandas por transformação atravessam a realidade de todos os sujeitos, independente de sua formação intelectual, preferência ideológica ou origem social.

Todavia, ao contrário do que acontece em “Casca de Caracol”, na qual a transformação da personagem se dá sem maiores explicações, “Eu não quero” prima por desenvolver todo um raciocínio crítico que não só se assenta no mero conflito geracional, mas indica de modo contundente qual o conteúdo moral e discursivo das gerações anteriores que deve ser questionado. Em suma, enquanto a primeira canção só defende a ruptura como um fim em si mesma, a segunda retoma a cisão a partir de preocupações mais claras ligadas ao pensamento contracultural.

Notada a diferença, pode-se dizer que os movimentos contraculturais, por si, não são reconhecidos como uma vertente do romantismo. Pelo contrário, na medida em que “Casca de Caracol” relata de modo *resignado* o desencontro do sujeito com sua realidade e “Eu não quero” realiza a satisfação desse tipo de demanda por um viés *utópico-humanista*, nota-se que, para o mesmo movimento, há duas variações do pensamento romântico enquanto estrutura de sentimento. Desse modo, não é possível afirmar qual delas está mais ou menos conectada à possível existência de um “romantismo contracultural”.

Ainda no “Lado A” do disco, percebe-se como o conflito geracional e o amadurecimento próprio da juventude continuam a pautar a obra de Zé Rodrix. Segundo Toninho Vaz, a canção “Essas coisas acontecem sempre” foi inteiramente inspirada na vida do seu amigo de infância e colega de profissão, Ronnie Von. Segundo o relato, antes mesmo de finalizar a canção, Zé Rodrix teria a mostrado para o amigo, cuja reação fora a de dizer: “Parece a minha história”. Em resposta, Rodrix confirmou: “Fiz pensando em você, amigo Ronnie. Este é você” (2017, p. 94).

Figura notoriamente ligada à Jovem Guarda, Ronnie Von disputou os holofotes e as prateleiras de disco com outros nomes do movimento musical, chegando, inclusive, a ser cogitado para assumir o lugar então ocupado por Roberto Carlos (PINTO, 2015, p. 151). Diferente da origem claramente suburbana de outros ídolos da época, Ronnie Von era de origem social abastada, já que sua família era proprietária de um conjunto de negócios que envolviam bancos, corretoras de seguro e de valores. Bem-educado, o jovem Ronnie cursou a Escola Preparatória de Cadetes do Ar, iniciou graduação em Economia e trabalhou com o tio, visando futuramente tomar conta dos negócios familiares (PINTO, 2015, p. 200).

Aparente conhecedor dessas peculiaridades, Rodrix retrata Ronnie Von como “um menino normal que vivia muito bem”, sempre cercado de “empregadas, carros e brinquedos”. Em dado momento, essa vida normal é interrompida assim que o “menino” acaba conhecendo uma “fada nem boa, nem má” que o permite perder o jeito que tinha para “fugir das coisas” e, finalmente, abrir “o cofre onde estava guardado o seu cansado coração”. Ao lado dessa misteriosa fada, ele sai pelo mundo e passa então a entendê-lo de uma forma completamente diferente de outrora. Agora, sem “empregadas, carros e brinquedos”, o menino aprendeu com a tal fada “como viver pra viver”.

A personagem mítica citada na canção acaba assumindo um papel dúbio na construção do sentido da letra, pois, de um lado, faz referência ao uso de drogas recreativas e adoção de outros estilos de vida, que marcaram as manifestações artísticas ligadas à contracultura; e, de outro, traz à tona a temática sobrenatural capaz de abrir caminho para uma realidade impossível diante da modernidade – comum na literatura fantástica da época, marcada por obras como *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkein e outras que traziam uma variada série de personagens míticos, em sua maioria originários do imaginário antigo e medieval.

Segundo Rodrigo Merheb, essa será uma temática muito comum entre as bandas de rock inglesas, que desde a década de 1960, criavam

diversas pontes com o universo mitológico britânico em canções repletas de atmosferas e significados que abriram um canal direto com os romances de Lewis Carroll, Tolkien e Grahame(...) [sendo este] habitado por fadas, espantalhos, animais falantes, gnomos, unicórnios e cavaleiros das brumas registrados como produtos de um imaginário paralelo (2012, p. 193 e 194).

No caso da homenagem biográfica feita por Rodrix ao seu amigo, o elemento mítico representava a figura de Aretusa, que fora namorada de Ronnie Von, com a qual acabou se casando com apenas dezenove anos de idade. Três anos mais tarde, em 1966, Ronnie Von debutaria no universo musical, ao lançar um compacto com a canção “Meu Bem” e um cover dos Beatles de “You’ve got to hide your love away”. A partir disso, o futuro herdeiro e administrador de um amplo conjunto de empresas deixava a segura carreira para então se tornar cantor e apresentador de televisão. Essa trajetória, vista a partir da canção de Zé Rodrix, parece ter sido crucial para que a estrela da Jovem Guarda trocasse o mundo dos negócios pelo mundo da música e do entretenimento.

Ainda que seja uma história muito particular e originalmente ligada à eclosão de um movimento musical não relacionado à contracultura, a homenagem à Ronnie Von acaba servindo de exemplo biográfico da ruptura geracional já reiterada nas canções do disco, demonstrando como se dava sua nova abordagem sobre o universo do rock e da contracultura¹¹². Além disso, destaca-se que, naquele momento, também Ronnie Von ligava-se de algum modo ao universo contracultural, tendo em vista o lançamento de seu terceiro disco, o “Ronnie Von Nº3”, que contava com a participação do maestro Rogério Duprat e dos guitarristas das bandas Mutantes e Beat Boys (PINTO, 2015, p. 208).

Por fim, fechando o Lado A do disco, merece destaque a faixa instrumental, “Receita de bolo”, que, segundo depoimento de Tavito, não era o tipo de música que intencionavam elaborar naquele álbum. Contudo, conta que, quando já haviam definido todo o repertório a ser gravado,

veio de lá a bomba: a censura tinha cortado, de cabo a rabo, uma canção romântica que compuséramos especialmente para a ocasião. A letra era de uma candura melíflua à prova de lenços impermeáveis. A burrice marmórea e

¹¹² Mesmo não estando no escopo fundamental de discos e obras a serem contempladas aqui, é importante apontar que, em 1974, Zé Rodrix havia sido contratado para realizar a composição de toda a trilha sonora nacional da telenovela “Corrida do Ouro”, produzida e gravada pela Rede Globo. Entre as composições feitas para esse projeto, destaca-se a canção “Gerações”, que em sua letra diz “De vinte em vinte anos/Aparece no mundo uma nova geração/ Mas de quarenta em quarenta é que todas as coisas se repetem/ Por isso não tenha medo quando a sua filha, tão maluca, quanto a sua mãe/ Quem sabe seus netinhos não vão ser tão caretas quanto você”. Ainda que não seja uma canção presente na discografia solo do artista, é mais um indício de como a temática geracional assumia, a partir daquele momento, um grande protagonismo nas composições do músico naquele período.

a má fé proposital da censura (que se divertia com isso, hoje sei) passou a borracha em nossas intenções de amor e delicadeza. Logo me propus a eleger outra canção, em meio às mais de cinquenta disponíveis (2013, p. 405).

Nota-se que, tal qual os grandes periódicos que circulavam no país à época, que adotavam a estratégia de preencher as lacunas do que fora censurado com alguma poesia ou receita de bolo – na dupla função de, de um lado, reafirmar o compromisso dos meios de comunicação com os ditames da censura e, concomitantemente, expor veladamente ao público que um determinado conteúdo havia sido censurado (SOUSA, 2014, p. 50) – Zé Rodrix utilizou de forma análoga a introdução de uma faixa instrumental ironicamente intitulada de “Receita de Bolo”, para não ser tolhido pelos censores, visto não haver qualquer justificativa plausível, mas deixando claro para seu público que havia sofrido algum tipo de censura na elaboração de seu disco.

Findadas as possibilidades de se trabalhar com outras canções de “Acto I”, é importante destacar que os anos de 1973 e 1974 foram fundamentalmente marcados por um visível processo de diversificação na carreira de Zé Rodrix¹¹³. A entrada no universo dos jingles e a realização de trilhas para peças de teatro e telenovelas veio acompanhada pela participação em um disco que seria um dos maiores sucessos comerciais desse período. Entre maio e junho 1973, Rodrix entrou no estúdio na companhia de Ney Matogrosso, João Ricardo, Gerson Conrad, Marcelo Frias, Sérgio Rosadas, John Flavin, Willie Verdaguer e Emilio Carrera para a gravação do primeiro disco da banda “Secos & Molhados”.

O resultado comercial desse projeto foi de uma dimensão muito expressiva para a época. Somente no segundo semestre de 1973, o disco vendeu 100 mil cópias e, no ano seguinte, alcançou a expressiva marca das 700 mil cópias vendidas. Naquele mesmo ano, um show no ginásio do Maracanãzinho seria amplamente noticiado como a prova final do sucesso meteórico daquele grupo de rock (PACHECO, 2013, p. 325 e 326). Segundo José Roberto Zan, o grupo teve a intenção de tangenciar, numa mesma obra, o engajamento político, algumas experiências

¹¹³ Essa diversificação, aliada à expansão das frentes de trabalho, acabou sendo percebida pelo olhar crítico do jornalista Nelson Motta. No texto intitulado “De caipiras, duplas, trios y Latinoamérica”, Motta faz uma análise que parte do surgimento à dissolução do trio, comparando de que forma Zé Rodrix e, agora, a dupla Sá & Guarabyra, decidiram dar prosseguimento às suas carreiras. Enquanto elogia o fato de a dupla ter passado por um período de espera até voltar a lançar novas canções, Motta põe em dúvida se a produção avolumada de Zé Rodrix poderia se voltar contra o próprio compositor. A certa altura, ele afirma: “Aí a gente se questiona se o incontrolável impulso de se exibir de Zé Rodrix está colaborando de forma negativa em sua criatividade, ressaltando aspectos externos e sem importância de sua personalidade artística e abafando o que tem de melhor: a agilidade na manipulação dos meios que transformam a sua inquietação existencial e inventiva em música” (O GLOBO, 02 jun. 1974, p. 6).

musicais de vanguarda e a adoção de estratégias que os transformassem em um produto cultural de amplo consumo (2013, p. 20).

Ainda que não fosse membro da banda, Rodrix participou no processo de gravação de duas faixas. A primeira incursão se deu em um dos maiores sucessos daquele disco, “O vira”, canção adornada por um universo mitológico que disputava espaço com um refrão ambíguo, capaz de abrir margem para tratar-se sobre homossexualidade em plena ditadura militar. De sua parte, Zé Rodrix introduziu o acordeon no panorama sonoro da canção, levando ao ambiente tipicamente roqueiro um instrumento de pouca reverberação, e também acrescentou um fado no final da música para encerrá-la de forma claramente inusitada.

A segunda participação se deu na balada “Fala”, na qual foi responsável por todo o arranjo, inserindo um solo de teclado moog, recuperando brevemente parte das funções musicais que tinha assumido nos tempos em que era integrante do Som Imaginário (ZAN, 2013, p. 17).

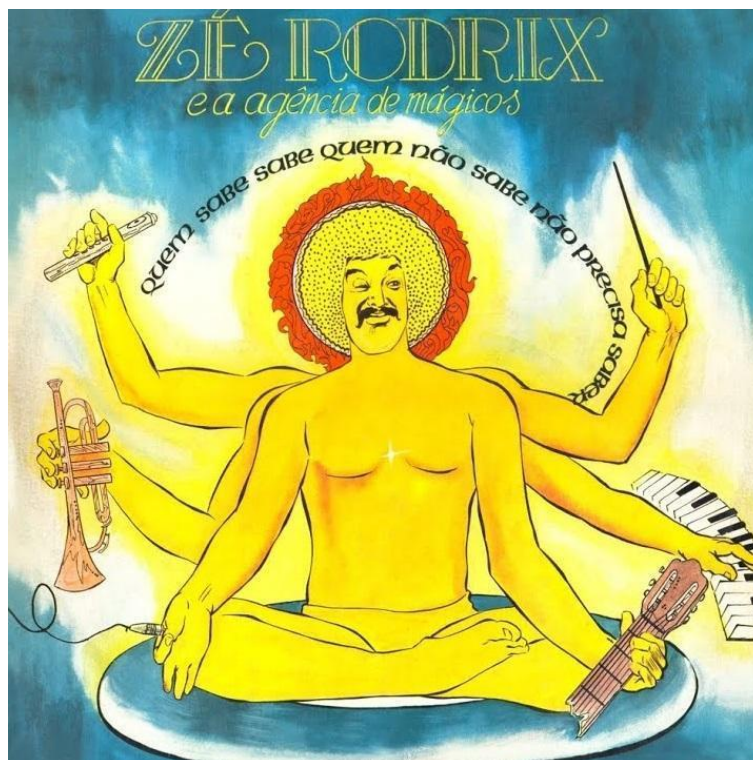
3.2.1.2 A “última” incursão roqueira de Rodrix

Dada a primeira parte de análise da carreira solo de Zé Rodrix, chega-se ao período de elaboração e gravação do seu segundo disco, “Quem sabe, sabe. Quem não sabe, não precisa saber”, lançado em 1974. Em nova parceria com a banda “Agência de mágicos”, o disco conta com doze faixas, sendo nove de composição única e exclusiva de Rodrix e as três restantes em parceria com Tavito, com a dupla Sá & Guarabyra e com um novo parceiro chamado Maxine, distribuídas da seguinte maneira:

LADO A	LADO B
1. Quem sabe, sabe. Quem não sabe, não precisa saber (Zé Rodrix)	1. Circuito Universitário (Zé Rodrix e Maxine)
2. Muito triste (Zé Rodrix)	2. Noite de sábado (Zé Rodrix e Tavito)
3. Compota de cereja (Zé Rodrix)	3. Um rock p’ras futuras gerações (Zé Rodrix)
4. Roupa prateada (Zé Rodrix)	4. Cadeira vazia (Sá, Zé Rodrix e Guarabyra)
5. A volta do filho pródigo (Zé Rodrix e Tavito)	5. Os bons velhos tempos (Estão de volta outra vez) (Zé Rodrix)
6. Muro da vergonha (Zé Rodrix)	6. Não perca o final/ A roupa nova do Rei (Zé Rodrix)

Como de praxe, também a capa deste novo álbum revela a importância da continuidade da obra de Zé Rodrix e seu vínculo estabelecido com o rock e o discurso contracultural. No novo projeto gráfico, ao invés de uma fotografia, Zé Rodrix é representado em uma gravura que o transforma em uma espécie de divindade hindu, sentada na posição de lótus, ostentando um halo flamejante ao redor de sua cabeça. Esse “Rodrix divinizado” tem seis braços, e, em cada um deles, carrega consigo um instrumento musical diferente.

IMAGEM 8 - Capa do disco “Quem sabe, sabe. Quem não sabe, não precisa saber” (1974)



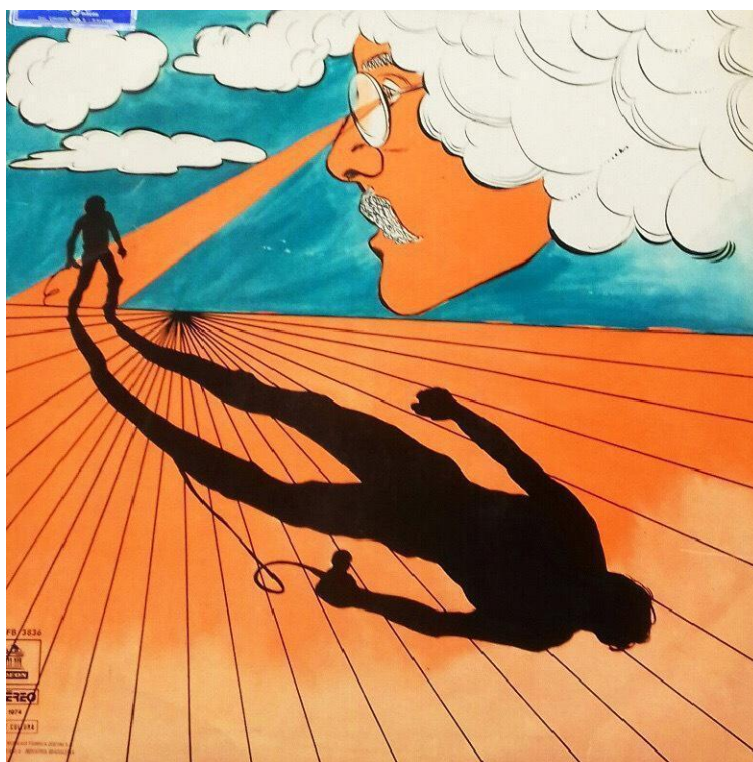
Fonte: Arquivo pessoal

Em um primeiro momento, a imagem faz uma referência objetiva à adesão aos rituais e tradições religiosas do oriente, que pautava uma das variadas frentes experimentais do universo contracultural. Como bem destacou James Perone:

Como vários jovens da era contracultural tentavam encontrar sentido na vida, muitos deles se voltaram para a religião. As tradições judaico-cristãs predominantes, de todo o modo, não era onde eles buscavam seu despertar espiritual. A era contracultural testemunhou os jovens se voltando para o cristianismo alternativo, o hinduísmo, para a Igreja da Unificação, a meditação transcendental, diversos gurus, o ocultismo, a Cientologia, as tradições dos nativos americanos, entre outros (2004, p. 149).

Na contracapa, o uso da estética psicodélica faz confundir a figura do artista, que emerge das nuvens, de forma que seus cabelos se confundem com elas. Vindo dos céus, Rodrix projeta um feixe de luz em direção à silhueta de um homem que segura algo não identificado nas mãos, mas que, pela ampliação de sua sombra é possível verificar que se trata de um microfone.

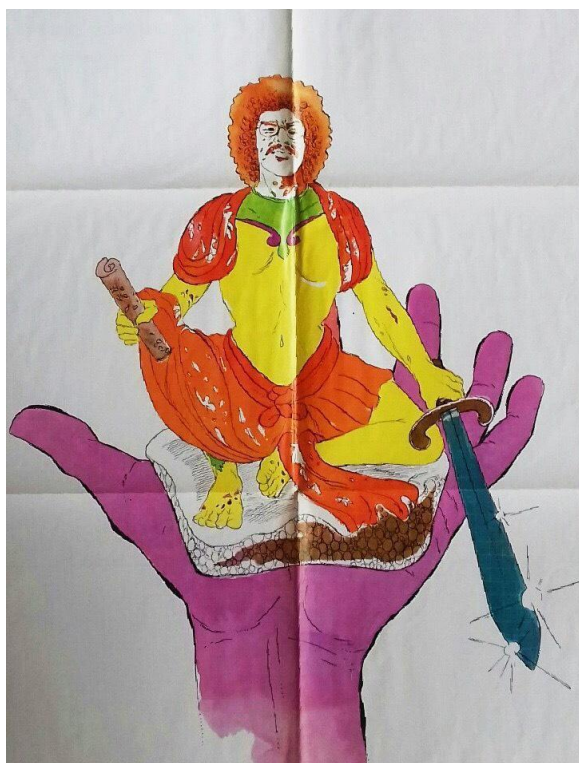
IMAGEM 9 - Contracapa do disco “Quem sabe, sabe. Quem não sabe, não precisa saber” (1974)



Fonte: Arquivo pessoal

Ainda sob o mesmo projeto gráfico, o encarte interno do disco apresenta nova imagem de Zé Rodrix, em que seu corpo é pintado de amarelo e seus trajes são verde e laranja. Com um olhar inquisidor, o artista aparece agachado em cima de um bloco de pedra que, por sua vez, é sustentado por uma mão roxa. Dessa vez, ao invés de ostentar algum instrumento musical, Zé Rodrix porta, em uma das mãos, uma espécie de pergaminho e, na outra, uma espada reluzente em tons de azul. Faz, portanto, referência estética indireta ao universo fantástico muitas vezes descrito nas experiências com drogas lisérgicas e opiáceos.

IMAGEM 10 - Encarte interno do disco “Quem sabe, sabe. Quem não sabe, não precisa saber” (1974)



Fonte: Arquivo pessoal

Nota-se, entretanto, que embora o material gráfico de estética psicodélica remeta-se, de alguma forma, ao uso de drogas, não há qualquer menção a elas nas doze canções que compõem o disco. Não há também, ao contrário dos discos anteriores, o protagonismo das questões contraculturais, sobretudo as pautadas no conflito geracional, de modo que é possível questionar sobre a existência de alguma preocupação com a temática da contracultura e do romantismo no disco. Indaga-se, portanto, se diante da diversificação das atividades de Rodrix e sua profissionalização, essas questões deixam de ter a relevância até então reconhecida ao longo de sua obra.

Entre as faixas do Lado A, a canção “Muito triste” aparece no disco como uma espécie de representante da “temática noturna” que se apresentou no rock brasileiro da década de 1970 (BRITTO, 2003, p. 192). Com um certo atraso em relação à icônica declaração do beatle John Lennon¹¹⁴, a canção deseja assumir o anúncio do fim do sonho contracultural que, na lógica

¹¹⁴ No ano de 1970, John Lennon deu uma de suas mais famosas entrevistas para a revista norte-americana Rolling Stone. Recém-separado dos Beatles e engajado em seu primeiro projeto solo, Lennon afirmava com todas as letras: “O sonho acabou”. Com aquela frase, abria-se todo um debate sobre os limites e a vitalidade que a contracultura poderia vir a ter ao longo do tempo. A ideia seria reafirmada na canção “God”, que integrava o referido álbum de estreia. Mesmo que não fosse um debate fácil, a percepção da finitude da contracultura variou no cenário artístico de cada lugar. Para alguns, a própria frase de Lennon viria a ser assumida como verdade quando ele, dez anos mais tarde, fora brutalmente assassinado por um fã (MERHEB, 2012, p. 479-481).

interna da obra de Zé Rodrix, havia sido enunciado nas diversas composições de aspiração utópica, recorrentes desde suas primeiras canções gravadas, no alvorecer da década de 1970. De forma muito direta e acompanhada por um piano tocado de forma intimista, a letra anuncia: “Tá todo mundo muito triste/ Cantando músicas tristes/ E cada dia fica mais fácil cantar assim”.

Em sequência ao que aparece como uma espécie de “estado da arte” da canção popular feita à época, ele continua: “Ninguém consegue mais se espantar/ Com esse jeito tão comum de cantar/ E eu posso falar, eu tiro os outros por mim”. De maneira a transpor o universo artístico-musical, tal tristeza passa a assumir uma condição de sentimento generalizado que não se restringe a um grupo de pessoas específico ou a alguma atividade cotidiana. Por isso, Rodrix entoia: “Tá todo mundo muito triste/ Tentando ver os claros da vida/ E cada dia fica mais difícil não se ver a escuridão/ Ninguém consegue olhar mais ninguém de frente/ Ninguém mais consegue se entregar contente/ Ninguém consegue mais abrir as portas do coração”.

A percepção dessa tristeza como predecessora de um período de esperança e alegria se revela no refrão, que, acompanhado por um coro de vozes, pronuncia: “Tá todo mundo muito triste/ Como se fosse Quarta-feira de Cinzas de um carnaval antigo/ Tá todo mundo muito triste/ Cantando músicas tristes/ E cada dia fica mais fácil cantar assim/ Eu tiro os outros por mim/ Eu tiro os outros por mim!”. No caso, o recurso empregado para se acusar a mudança dos tempos é a menção feita ao fim do carnaval, que pode ser comparado ao desaparecimento do discurso romântico da contracultura.

Mesmo essa sendo uma percepção possível da canção, é importante reconhecer que a “temática noturna” acaba não tendo espaço em outras canções do disco. Em certa medida, a aparição isolada de “Muito triste” acaba fazendo com que o discurso melancólico e resignado assuma uma natureza fragmentária quando perspectivado em relação ao conjunto de canções que integram o disco. De fato, isso fica ainda mais notório pela sequência estabelecida a partir da balada dançante “Compota de cereja”, que traz consigo as promessas de um amor bem-sucedido descrito através de uma série de imagens fantásticas.

Ao pontuar os hábitos da contracultura, o eu-lírico da canção se dirige ao objeto do seu desejo com o seguinte pedido: “Acenda um incenso/ E me deixe curtir/ Por dez ou quinze, ou vinte minutos/ As luzes da sua cabeça, a água do seu corpo lindo/ O gosto de compota de cereja da sua conversa”. O deleite do amor bem-sucedido é aqui colocado em um contexto de despojamento, entre práticas que se tornaram comuns entre os hippies, que incorporaram o hábito oriental de queimar incenso para estabelecer alguma prática de natureza religiosa ou estimular determinados estados de humor. Do modo que surge na canção, o uso de incenso não

se alia necessariamente a algum tipo de crença ou filosofia espiritualista específica, aparentando mais ser um hábito incorporado e independente de seus sentidos originais.

Por meio de um jogo estabelecido entre o prazer de consumir determinados alimentos e estar ao lado da pessoa amada, Rodrix constrói várias cenas de traço fantástico. Como quem segue a fazer uma sequência de promessas felizes, ele canta: “Eu vou comer o seu papo/ Como quem come maçã/ Que a minha dieta anda precisando de um bruto reforço”. Logo em seguida, dando um sentido mais sensual à narrativa, o eu-lírico afirma: “Eu vou roer até o osso/ O corpo da tua palavra/ Que coisa boa poder ser pecado/ Mas não me faz mal/ Que coisa boa pode ser pecado/ Mas não me faz mal”.

Assim como já percebido no disco anterior, a temática contracultural assume um tom bem mais subjetivo. No caso de “Compota de cereja”, as imagens surreais servem para elaborar uma verdadeira carta de intenções entre o sujeito e o objeto de suas aspirações românticas. Apesar de se reconhecer um elemento sensual dentro do documento, não há intenção alguma de fazer disso uma justificativa para se colocar em questão algum padrão dos comportamentos que costumeiramente orientavam as relações amorosas consideradas “normais”. É nesse ponto que se percebe que a mudança de perspectiva já notada no disco “I Acto” ganha uma certa continuidade e reafirma a diferença do que fora possível notar nas obras anteriores.

Em parceria com Tavito, Zé Rodrix indica mais um passo dessa mudança com a gravação da faixa “A volta do filho pródigo”. Mais uma vez inspirado pela narrativa bíblica, os dois parceiros compõem a história de um filho que abandona a casa dos pais, assim como posto na parábola do Novo Testamento. Contudo, como já havia acontecido na concepção de “Mestre Jonas”, essa nova história fala de um jovem que, para buscar uma outra forma de viver, sai de uma “casa de fazenda” para fugir da família que “não dizia que sim, nem que não”.

Lá voltando, ele encontra o mesmo lugar em que havia deixado para trás o pai, a mãe, o irmão do meio e um bebê que dormia na penumbra. Indicando ter uma origem abastada, o cenário da grande fazenda é ainda composto por um corpo de empregadas, vacas e colonos. Personagens esses bem diferentes daqueles narrados nas canções das simples casinhas e da aconchegante natureza, compostas em parceria com Sá e Guarabyra ou na própria “Casa no Campo”, igualmente elaborada em parceria com Tavito. Se um dia o campo foi espaço para a idealização de uma vida tranquila e harmoniosa, passa então a ser o lugar onde se organiza o já mencionado conflito de gerações que passa a ganhar mais peso e importância nas composições escolhidas para a carreira solo de Rodrix.

Em uma quebra no arranjo da canção, a história é continuada com o relato sobre o que tinha acontecido nesse tempo em que o filho estivera fora de casa. Acreditando que “quatro anos” não era muito tempo, o eu-lírico diz que viu “o mundo todo, quase todo”, retomando aqui a ideia do drop-out como uma forma de perceber a realidade sem a tutela dos pais. A hipérbole aponta para a saída da vida no campo como uma oportunidade de abraçar um estilo de vida que, ao que se apresenta na narrativa da canção, não faz crítica alguma ao mundo moderno, mas o abraça de modo indireto. Ao invés de se apresentar como um espaço de alienação e intranquilidade, a metrópole é incluída entre as mais variadas formas de viver uma vida que não seja aquela proposta pela família que se fixou no meio rural.

Mais uma vez invertendo a inspiração bíblica presente na canção, o filho pródigo ali descrito volta para a casa com a esperança de que o tempo sem o contato com a fazenda e com a família pudesse fazer com que as coisas mudassem ali. A nenhum instante a questão do arrependimento surge no cabedal de justificativas que explicam o retorno de um filho que expressamente ansiava pela mudança do lugar que deixou. Contudo, ao chegar ali, entende o contrário, pois “a velha casa estava como sempre” e “As empregadas, vacas e colonos/ Me olhando como se eu não existisse/ A mãe, o pai e os meus irmãos do meio”.

Dada a certeza de que a distância não foi capaz de trazer a esperada transformação mútua e, quem sabe, a constituição de uma nova dinâmica na relação entre a família e o filho pródigo, a canção se encerra na repetição de um mesmo verso que se estende até o fim. Após descrever que tudo continuou da mesma forma, ele percebe que a “solidão do corredor comprido” aparece como gatilho para um mal-estar físico e emocional, ao dizer que aquela cena seria capaz de lhe apertar “a cabeça e a garganta”. Repetindo freneticamente esses dizeres (“me apertando a cabeça e a garganta/ me apertando a cabeça e a garganta”), Rodrix dá uma solução trágica ao reencontro.

Ao invés de reconciliar-se, o filho pródigo desta narrativa parece estarrecido ao notar que a sua ausência de nada adiantou para solucionar o desajuste havido em relação a seus pais. Ao fim, a canção se nega a promover uma resolução ao conflito que ela mesma apresenta: o choque de gerações permanece intacto, permitindo que esse filho desajustado retome a sua caminhada pelo mundo. E, assim sendo, se organiza no interior da canção a completa subversão dos conteúdos morais que o relato bíblico original oferece: o filho se mantém firme em seus valores e ideais, os pais não esboçam comemorar o retorno de seu primogênito e ninguém chega a pedir perdão ou reconhecer algum arrependimento sobre as decisões tomadas no passado.

Nesta inversão de uma história calcada na tradição cristã, Zé Rodrix acaba também apontando para um deslocamento do seu olhar para o campo, que já se fazia evidente desde a gravação do seu primeiro disco solo. A natureza, os arranjos acústicos, a viola e a aspiração de uma vida simples, que até então estavam sendo claramente ignorados no conjunto de suas canções, aparecem sob outro viés em “A volta do filho pródigo”.

Contudo, a esta canção não promove uma desvinculação do ideário romântico, já que a experiência do conflito com os pais e a saída de casa são pilares fundamentais de um sentimento de desencontro com a necessidade de seguir as expectativas e valores dos pais. Por outro lado, ainda que renegue a vida no campo em seu conteúdo, a canção pode ser vista como uma alegoria que muito mais preza pela busca da liberdade que um manifesto que vá efetivamente colocar o meio rural como sinônimo de atraso, subserviência ou de um certo conservadorismo.

Para finalizar as reminiscências da contracultura no disco, Zé Rodrix fecha o lado A com a gravação de “Muro da vergonha”, cujo título se impõe como uma grande metáfora, vez que a letra descreve a constituição de um novo mundo, no futuro, o qual se iniciaria no justo momento em que caísse “a barreira”, quando cada um de nós derrubasse “o nosso muro da vergonha particular”. Acompanhado por um riff de guitarra agudo e a massa sonora de metais, a canção fala desse mundo despido das barreiras que cada um impõe a si mesmo, descrito então como um lugar onde “vai ficar tudo mais fácil”.

Nota-se que, pela primeira vez desde que se aventurou em carreira solo, uma canção traz um anseio por um futuro melhor. O que é realizado por meio da projeção de uma série de imagens ligadas a fenômenos naturais, que representariam a efetivação do porvir mais alegre e pulsante. Entre outras afirmações, a letra diz que, nesse novo dia, não haveria “nenhuma nuvem no céu”, pela existência de um “céu na terra”. Como visto em outros momentos, a canção de Rodrix apoia-se em referências presentes no texto bíblico, vez que em diversas passagens do Novo Testamento existe a constituição de uma realidade capaz de superar todos os problemas.

Por meio de um linguajar ainda mais metafórico, Rodrix diz que o novo tempo será “quando estourar a represa/ e não tiver nenhum herói pra chamar o salvamento internacional/ vai ser um “Deus nos acuda””. No entanto, o que parece ser uma imagem apocalíptica, é dubiamente descrito tanto como “um novo dilúvio”, como “um carnaval”. Provavelmente, do mesmo modo que o muro da primeira estrofe faz menção a uma barreira de ordem psíquica, a represa que estoura em sequência pode vir a ser uma reiteração dessa mesma perspectiva, já que as expectativas dessa irrupção violenta estão ligadas não só ao começo de um grande

carnaval, mas ao conagraamento de toda a humanidade, que, nos termos da própria letra, passaria então a montar “de novo a Torre de Babel”.

Dada a experiência desse novo mundo no tempo, nota-se a existência de uma colagem ainda mais intensa de temas oriundos da teologia cristã em breves trechos em que a canção traz um Natal de fartura e alegria, em que “vão pintar presentes e mil novidades/ Com nossos nomes escritos a fogo, por toda a cidade”, ou que “a nossa casa vai virar a meta de mil romarias/ E no sétimo dia, nenhuma nuvem no céu”. Nesse contexto, a manifestação de nomes escritos pelo fogo, a menção ao número sete e as romarias aparecem ali como símbolos de uma realidade pós-apocalíptica que é visivelmente atravessada por uma forte presença humana, deixando então de lado a punição dos pecadores ou as imagens de destruição, para então somente falar do tempo em que os indivíduos passariam a tomar o mundo para si.

Esse mundo, por sua vez, aparece condensado por um verso que se repete em diferentes momentos da canção: “Só vai ter mais um planeta girando em volta do sol e a gente dentro dele”. Tal verso acaba adicionando uma feição polifônica aos elementos da tradição cristã apresentados até o momento. A constituição de um novo mundo não aparece ali somente como um fenômeno de ordem social e subjetiva, mas é colocada como uma experiência de ordem cósmica, constituída a partir de uma configuração inédita do sistema solar. Mais que uma simples alegoria que reforça o discurso estruturado na letra, a ideia de uma nova cosmologia tem lugar de destaque na busca por outras tradições religiosas e formas de interpretação do mundo estruturadas para além do discurso científico. De modo geral, a astrologia aparece nesse período como uma área de interesse de várias pessoas que se interessavam por sistemas explicativos que, ao mesmo tempo, escapavam do cristianismo dominante e dos estatutos de verdade calcados na racionalidade.

Ao findar o “lado A” de “Quem sabe, sabe. Quem não sabe, não precisa saber” essa canção retoma o jogo de ruptura e continuidade que marca o momento inaugural da carreira solo de Zé Rodrix. Por um lado, o subjetivismo ganha um maior espaço e a idealização do campo como via de escape da modernidade praticamente some de suas composições. As mudanças de atitude individuais e a ruptura com os familiares passam a predominar não só nesses discos, mas também em outros projetos artísticos que ganhavam força na sua rotina de trabalho. Desta forma, nota-se que o pensamento romântico na obra de Rodrix continua a ter nuances que extrapolam a simples ideia de expressões de ordem disruptiva.

Ainda que o campo ou o rock rural fossem proposições mais próximas de um romantismo de vertente revolucionária, verifica-se que o potencial transformador de uma vida

territorialmente afastada da cidade não se mostrou estável nem mesmo na fase em que a sugestão de um “back to the land” teve grande importância na carreira de Zé Rodrix. Nesse sentido, a partir da retomada da ideia de *dilema*, é possível entender que a proposição estética feita desde o aparecimento da canção “Casa no Campo”, e de certa forma aprofundada nos dois discos ao lado de Sá e Guarabyra, não colocou a ida para o interior como uma solução pronta e acabada. O medo da vida na estrada e o afastamento temporário da vida moderna expõem uma dinâmica romântica, mas não necessariamente radical.

Por outro lado, é curioso notar como essa mesma variação discursiva impõe um olhar mais acurado em relação ao universo de valores e ideias referenciados em um possível “romantismo contracultural” cogitado na bibliografia até então trabalhada. Se os discos envolvendo o trio Sá, Rodrix e Guarabyra podem ser entendidos como exemplos de um romantismo de natureza contracultural, questiona-se a própria caracterização dos movimentos de contracultura estabelecidos no Brasil, estruturados a partir de uma vinculação frágil a uma vida afastada dos grandes centros urbanos e corriqueiramente ligada ao ambiente das estradas e das paisagens naturais.

Claro que esse questionamento não pretende impor uma consonância radical entre as manifestações da contracultura no campo artístico e as efetivas experiências que o marcaram em terras brasileiras. No entanto, é possível perceber que o fato de a contracultura ter uma relação evidente com uma estrutura de sentimento romântica impele a enxergar que o romantismo foi um conteúdo fundamental para o desenvolvimento dos discursos contraculturais, embora não queira dizer que a contracultura desenvolveu uma vertente singular entre as várias possibilidades de romantismo contempladas nas canções trabalhadas aqui. Levando em conta que cada experiência contracultural se deu em contextos bastante específicos, é possível entender como a rejeição à modernidade encarou determinados limites quando posta em contato com um Brasil que aprofundava suas relações com o capital às custas de uma realidade política visivelmente conservadora e autoritária.

E tal percepção não apenas é percebida no conteúdo das canções que foram trabalhadas, mas também no modo pelo qual a carreira de Zé Rodrix foi se desenvolvendo com o passar da própria década de 1970. Ao tentar superar as inferências meramente biográficas, que colocam o compositor como um sujeito irrequieto e portador de uma personalidade difícil, é importante perceber que a saída dele do grupo traz consigo um evidente afastamento dos conteúdos que tematizavam parcela significativa das composições. Em carreira solo, Rodrix preserva o rock como uma referência estético-musical efetiva, mas também passa a dialogar com outros gêneros

musicais que não teriam a capacidade de limitá-lo tão somente como um cantor e compositor de rocks.

Esta diversificação veio acompanhada de um interesse mais próximo pelas dimensões mais íntimas e subjetivas a partir das quais a contracultura poderia ser reconhecida e tematicamente explorada. Se parte dos artistas e jovens ligados ao movimento contracultural já eram corriqueiramente taxados como “desbundados”, a carreira-solo de Zé Rodrix elabora uma circunscrição ainda mais pessoal nos momentos em que o binômio romantismo e contracultura aparecem em sua obra. Os problemas e resoluções de ordem contracultural ficam tão somente ligados ao conflito que os jovens poderiam vir a ter com as suas famílias e a rejeição da modernidade fica claramente alocada nas dimensões subjetivas do sujeito, furtando-se da possibilidade de apontar qual seria a nova realidade a ser contemplada a partir de um conjunto de transformações individuais.

Retomando o romantismo como a estrutura de sentimento que melhor se aproxima da leitura da obra de Zé Rodrix, é possível notar que a sua rejeição ao Brasil que se modernizava acabou assumindo formas distintas, permitindo-se reconhecer então uma aproximação entre os percursos iniciais da sua carreira artística e as maneiras pelas quais se pode perceber uma determinada estrutura de sentimento ao longo de um tempo. Nesse sentido, é interessante destacar as considerações de Miglievich (2016) quando a autora diz que

(...) as “estruturas de sentimento” são, sobretudo, formas emergentes, visíveis talvez como alterações da ordem ou mesmo “perturbações”(...) [elas] não têm que ter uma forma sociopolítica explícita, nem estão submetidas às redes burocráticas. São indefinidas e difusas, por isso mesmo, capazes de “driblar” a hegemonia. Se não suficientemente atentas às “estruturas de sentimento”, as ciências sociais dificilmente chegariam a qualquer evidência de que as pessoas “desconfiam” da organização do mundo em que vivem

A partir dessas considerações, é importante notar que Miglievich entende as estruturas de sentimento como portadoras de uma dinâmica própria, não sendo possível apontar para uma sistematização rígida sobre como produzem uma tensão com os valores e ideias considerados hegemônicos em determinada época. Como reforço desta ideia, a autora acaba fazendo uso de uma expressão própria do universo esportivo e, mais especificamente, do futebol. A estrutura, quando reconhecida, surge então como uma ação contra-hegemônica, que entra em “campo” com a intenção de criar formas e caminhos próprios – ali então metaforicamente designados como “dribles” – para se colocar mediante as questões de seu tempo.

No esforço de radicalizar a ideia da própria autora, é possível entender que o “drible” serve não apenas como um termo que representa a intenção de superar um determinado adversário ou obstáculo. O “drible”, originado de uma estrutura de sentimento, carrega também em si a necessidade de se criar um gesto original ou minimamente eficaz para a superação do obstáculo que ocupa o espaço em campo, seja de forma *dominante* ou de forma *residual*. Em outras palavras, isso significa dizer que a estrutura de sentimento, quando manifesta, abre caminho para a constituição não de uma, mas de várias formas originais que buscam responder a um mesmo problema.

Desse modo, voltando ao reconhecimento das estruturas de sentimento no universo da canção popular, não cabe somente destacar aqui que cada “jogador” (no caso, cada músico/compositor) elabora formas individuais de expressar uma determinada estrutura de sentimento através de suas letras, harmonias, ritmos, timbres e performances. Ainda que isso seja verdadeiro, é necessariamente importante pensar que cada artista se insere numa estrutura de sentimento, constituindo movimentos próprios, (re)inventando os seus próprios “dribles”. Ele avança, recua e abre novos espaços na medida em que crê que uma determinada forma artística se apresenta como expressão mais bem-acabada daquela estrutura de sentimento que se manifesta na sua obra e em seu tempo.

E isso acaba sendo importante para entender melhor aquilo que emerge de novo em uma estrutura de sentimento, tendo em vista que um mesmo artista pode utilizá-la de forma variada, de modo que não se pode cair na tentação de se estreitar o conjunto de manifestações que poderiam ser reconhecidas como expressão dessa nova forma de sentir. Por outro lado, o alargamento das possibilidades impõe uma cautela maior quando – ao longo de uma determinada carreira artística – tende a se reconhecer que uma determinada estrutura de sentimento acabou deixando de ser relevante no conjunto de canções, quadros, poemas ou peças de teatro elaboradas numa época.

Vista à luz do desenvolvimento da carreira solo de Zé Rodrix, essa última advertência se faz ainda mais importante. Na medida em que o compositor adentra e sai do chamado “rock rural”, é possível dizer que ele estaria dando um passo em direção à negação da estrutura de sentimento romântica alocada naquele expressivo montante de composições criadas e executadas na companhia de Sá e Guarabyra. Sob um ponto de vista mais amplo, romper com os companheiros dos tempos do Solar da Fossa, consolidar-se profissionalmente, abraçar o retorno financeiro propiciado pelo mercado publicitário e envolver-se com outros projetos artísticos, poderia compor a sequência de eventos organizados com a intenção de se dizer que

o pensamento romântico não mais figurava de forma efetiva nas composições de José Rodrigues Trindade.

Contudo, a apreciação dos dois primeiros discos de sua carreira-solo ainda permite o reconhecimento de um pensamento romântico aliado à sua preferência pelas opções estéticas oferecidas pelo rock. Por outro lado, seria um tanto quanto errôneo pensar que a existência de tais permanências atestasse que Zé Rodrix desfrutou de uma rara autonomia criativa em meio às intensas transformações ocorridas no mercado fonográfico, ou na indústria do entretenimento como um todo ao longo da década de 1970. De fato, em diferentes entrevistas concedidas ao longo de sua vida, Rodrix não só reconheceu como também problematizou o impacto da crescente profissionalização do meio musical em sua própria produção artística.

Em um dos seus escritos resgatados no trabalho biográfico de Toninho Vaz, o compositor, em 1980, teceu as seguintes considerações:

A indústria do disco hoje (1980) no Brasil é um reflexo perfeito das relações econômicas que nos vem sendo impostas desde 1964. Por esta época descobriu-se dentro dos grandes complexos multinacionais de exploração da música a necessidade a necessidade de acompanhar a ascensão dos tecnocratas imposta ao povo brasileiro com a implantação do que Delfim Neto e seus acólitos chamam de “o milagre brasileiro”. E esta ascensão dos tecnocratas criou, dentro das multinacionais da música, a figura do Gerente de Marketing. Este cargo, nascido das relações de poder dentro do sistema capitalista que foi imposto ao povo brasileiro, é uma variação sofisticada do cargo de Gerente de Vendas. Nós sabemos como a coisa funciona, porque temos visto durante muito tempo, que qualquer um que fala economês consegue desbundar o povo (2017, p. 109).

No texto, nota-se que Rodrix se coloca como observador de um processo de longa duração, em que os processos de profissionalização do meio artístico viriam a abrir possibilidades, mas também uma série de rupturas com o modo como ele e outros artistas viriam a se colocar no mercado fonográfico. De fato, por razões como a ingerência de uma tecnocracia que ganhava cada vez mais espaço nas gravadoras, Rodrix reconhecia-se como uma vítima desse processo. Ainda que seja impossível concordar integralmente com a percepção que ele tem da história da canção gravada no Brasil, é inegável a necessidade de se reconhecer sua carreira como um sintoma de transformações profundas, independente se sua discordância ocorresse de forma imediata ou somente quando passasse a rememorar o sentido de suas tantas idas e vindas aos estúdios de gravação.

De volta ao universo documental que protagoniza esse trabalho, chega-se ao ano de 1976, no qual, assumindo a postura de um crooner à beira do piano, Rodrix prosseguia em sua

carreira fazendo uma afirmação completamente inédita com a gravação da faixa-título “Soy latino americano”. Além de trazer uma efetiva ruptura imagética com o novo disco, ele propõe uma regravação de “Casa no campo”, considerado por ele seu primeiro grande sucesso. Mais do que uma escolha fortuita, a revisita à composição foi acrescida de um discurso prévio, que diz: “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...”.

Dado o universo de questões até aqui levantadas, cabe então seguir ao longo da década de 1970, buscando entender as questões por trás da alcunha de latino-americano e do aparente afastamento das referências imagéticas que o transformaram em um artista ligado ao rock. Afinal, anunciadas tantas mudanças, como ficaria a possibilidade de se atestar na obra de Zé Rodrix uma via de reconhecimento do pensamento romântico enquanto uma estrutura de sentimento? Seria então a partir dali que a dita “vitória dos tecnocratas” abriria caminho para que tal estrutura de sentimento deixasse de existir? Ou a mesma permanece, ainda que Rodrix insista em dizer que “muita coisa mudou”?

CAPÍTULO 4 – ZÉ RODRIX “NO POPULAR”

“Foi uma decisão legal trabalhar no popular. O grande problema de trabalhar no popular não é o público. O público é maravilhoso. É que as pessoas com quem você trabalha, pra poder fazer a música popular, naquela época, eram os bandidos amadores que hoje se tornaram profissionais.” (RODRIX, 2008)

4.1 Soy, popular, soy latino-americano

Em declaração dada em janeiro de 1976, Zé Rodrix afirmou que o seu novo trabalho representaria uma nova fase em sua carreira. “Meu novo LP vai assustar porque é o oposto do que fiz até hoje, em termos musicais” (O GLOBO, 10 jan. 1976, p. 30). A princípio, a percepção de ruptura dada pelo compositor apresenta um relativo sentido de continuidade em relação ao que ele afirmaria trinta anos mais tarde, em entrevista ao músico Luiz Thunderbird. Ao lembrar dessa fase de sua carreira, ele afirma que passou então a produzir uma música “popular” ou que decidiu atuar “no popular”. No entanto, tal afirmação gera questionamentos acerca do verdadeiro campo de atuação musical do artista, do fim da década de 1960, até aquele período. Pergunta-se se, para ele, sua produção estava fora do “popular” ou se esta alcunha assumia novo sentido, diferente do que existia no MomentoQuatro, no Som Imaginário, no trio ao lado de Sá e Guarabyra ou no começo de sua carreira solo.

A partir dessas questões, é praticamente impossível não se aproximar do debate realizado pelo historiador Marcos Napolitano (2005, p. 125) quando afirma que, ao longo da década de 1970, a música popular acabou sendo encampada através da sigla MPB, se transformando em uma espécie de “instituição sociocultural” composta por um variado e complexo “sistema de canções”¹¹⁵. Para que isso fosse possível, a MPB não só teria fixado um sentido sobre o que seria música popular, mas o constituído a partir do fim da década de 1960, até o início da década de 1980, quando seu triunfo mercadológico e discursivo passaria a ser relativizado com o processo de abertura política do país.

Na prática, isso significa dizer que o sentido de “popular” acabou sendo diversificado, abarcando novos gêneros e movimentos musicais que passaram a ter maior atenção das gravadoras e dos meios de comunicação que intermediavam todo o processo de divulgação de obras e artistas ligados ao meio musical da época. Assim, nota-se que a MPB possui a sua

¹¹⁵ Verticalizando ainda mais esse debate, Napolitano (2007, p. 139) frisa que a Bossa Nova e a Tropicália são os dois movimentos musicais responsáveis por balizar o processo de definição da MPB. Não que sejam ambos os únicos partícipes musicais desse processo, mas se destacam temporalmente como marcadores do início e do fim do debate sobre as formas e os conteúdos que viriam a ser reconhecidos na MPB.

própria polissemia, assumindo sentidos múltiplos. Em um primeiro momento, ainda segundo Napolitano (2005, p. 127), a MPB tinha a ver com o estabelecimento de todo um “circuito sociocultural” que produzia aquilo que muitos viriam a definir como “canção engajada”.

A esta altura do trabalho, pode-se dizer que Zé Rodrix esteve nesse primeiro circuito ligado à MPB, na medida em que foi figura ativa nos festivais da canção (servindo de backing vocal na apresentação da canção “Ponteio”) e ao integrar o grupo “MomentoQuatro”, grupo que dialogava nitidamente com algumas das diretrizes temáticas e estéticas observadas na canção de protesto realizada ao final da década de 1960. Por outro lado, de forma quase concomitante, a MPB também veio a se vincular não só com os engajamentos propostos a partir da “canção de protesto”, mas também com ao circuito das subculturas e vanguardas que surgiram no mesmo instante em que a ditadura militar brasileira assume seus contornos mais autoritários. A esse respeito, também é possível notar a presença de Rodrix em projetos que conversavam com as vanguardas da época, como sua participação nas primeiras gravações do futuro “maldito” Jards Macalé, ou no primeiro disco gravado pela banda “Som Imaginário”, quando utilizou instrumentos musicais pouco usuais para uma banda de rock e foi (co)responsável por uma parcela considerável das faixas que integraram o primeiro *long play* gravado pela banda, em 1970. A presença em determinadas propostas musicais que ganharam relevância e contato com a MPB é igualmente reconhecida no momento em que ele integra o trio “Sá, Rodrix & Guarabyra”, assumindo que o rock rural estabelecia um duplo diálogo com elementos próprios das tradições musicais brasileiras aliado às bases sonoras oferecidas pelo rock das décadas de 1960 e 1970.

Sob o ponto de vista discursivo, a incursão pelo rock – entendida aqui como um ponto de contato com a cultura estrangeira de seu tempo – veio acompanhada pela alusão frequente aos valores propagados pelos movimentos de contracultura, que visivelmente ultrapassavam os limites das realidades anglo-saxã e europeia, para então se apresentar no cenário artístico brasileiro entre as décadas de 1960 e 1970. É nesse sentido que a frequente referência ao universo interiorano aparece em boa parte das canções elaboradas na companhia de Sá e Guarabyra. Encerrada essa experiência, Zé Rodrix ainda mantém vínculos com o rock e o discurso contracultural, ainda que a busca por uma vida mais simples e pelos ambientes bucólicos do sertão não fossem mais reconhecidos nos discos “I Acto” (1973) e “Quem sabe, sabe. Quem não sabe, não precisa saber.” (1974).

Ao mesmo tempo em que a MPB teve forte ligação com essas duas propostas estéticas e discursivas, também foi de suma importância no processo de desenvolvimento e

profissionalização da indústria fonográfica. Ainda que sob reprimendas impostas pela censura, um grupo significativo de artistas teve uma projeção midiática e mercadológica de grandes proporções, fazendo com que a MPB se tornasse uma das marcas musicais de maior prestígio no interior das gravadoras e tivesse grande circulação nas lojas de disco, nos programas televisivos, nas revistas e nas rádios brasileiras. Esse seria então o terceiro e último “circuito sociocultural” em que esse gênero institucionalizado, por mais que tenha seus problemas de definição, se estabeleceu entre o intervalo das décadas de 1960 e 1980.

Relacionados os elementos da MPB, ela acaba sendo definida por Napolitano (2005, p. 129) como uma espécie de “totem-tabu”. “Totem” porque se transformou, nesse tempo, em um gênero musical capaz de amear para si tradições culturais diversas do cenário artístico musical brasileiro, produzindo “cânones, modelos, percepções estéticas” e transmissor de determinados “valores ideológicos”. E “tabu” porque inserido na seleção de conteúdos capazes de elaborar uma hierarquia cultural que prescrevia determinadas possibilidades não cortejadas pelo gênero ao longo do tempo, chegando ao ponto de interditar a escuta de outros gêneros e matrizes que não foram devidamente absorvidas no decorrer de sua estruturação na cultura musical brasileira contemporânea.

No caso de Rodrix, a sua relação com a MPB acabou se transformando em um tabu, por mais que ele possa ser reconhecido como um importante agente criador e propagador de propostas que foram abraçadas pelo gênero em questão. Para tanto, ele então lança mão de uma nova identidade visual, estética e discursiva com o lançamento do disco “Soy Latino Americano”, em 1976. Para viabilizar essa transformação, Rodrix primeiro se aproxima do produtor musical argentino Robert Livi, que iniciou sua carreira artística no alvorecer da década de 1960, fazendo apresentações dançando twist e rock’n’roll. (FROÉS, 2000, p. 43 e 44).

Nessa época, Evandro Ribeiro, então presidente da gravadora CBS no Brasil¹¹⁶, trabalhava para que jovens artistas por ele contratados fossem comercialmente projetados não só pelos meios radiofônicos, mas também por meio de um programa televisivo inspirado no *Club del Clan*, programa de TV argentino no qual os roqueiros locais se apresentavam ao público consumidor jovem do país. Os artistas veiculados no *Club del Clan* firmaram contrato com a gravadora RCA, que então disputava os mercados latino-americanos com a gravadora presidida por Evandro. Sendo assim, para evitar que o mesmo acontecesse em terras brasileiras,

¹¹⁶Até a década de 1970, a CBS foi uma das mais importantes gravadoras presentes no mercado fonográfico brasileiro. Era uma das poucas que possuía seus próprios estúdios de gravação e fábrica de discos. Ao fim da referida década ocupava a segunda posição no faturamento geral entre as maiores gravadoras presentes no país, perdendo somente para a Som Livre. No ano de 1987, a CBS passa por um processo de fusão com a Sony Corp., dando origem à Sony Music (TOSTA, 2000, p. 47, 77 e 78).

ele então mobiliza esforços para que um programa de formato semelhante projetasse dois artistas já contratados pela CBS: Roberto Carlos e Wanderlêa (FROÉS, 2000, p. 43 e 44).

Em meio a essa articulação em torno dos artistas que representariam a Jovem Guarda, Robert Livi acabou sendo descoberto pelo empresário brasileiro Carlos Barros e fez apresentações de dança para um canal de TV recifense chamado “Jornal do Commercio”. Ao perceber que o futuro como dançarino não seria muito promissor, Livi e seu empresário então decidem transformá-lo em uma das jovens estrelas da nascente Jovem Guarda. Por meio de alguns contatos, conseguiram que Robert gravasse um compacto com quatro canções pela CBS, então presidida por Evandro Ribeiro.

Ainda que a figura de um jovem roqueiro argentino pudesse soar exótica e se encaixar em mais uma das historietas que rondavam as várias estrelas do movimento, os discos de Robert Livi não tiveram tiragens muito expressivas. Foi então que o cantor decidiu arriscar-se na composição de canções, alcançando assim uma terceira via de incursão na crescente indústria fonográfica brasileira. Em 1967, em parceria com Claudio Fontana, Robert Livi teve sua primeira canção romântica gravada, intitulada “Não posso controlar meu pensamento”, que ocupou uma das faixas do disco “O bom rapaz”, do cantor Wanderley Cardoso.

Ao longo do tempo, Robert Livi também se tornou produtor musical, sendo um dos grandes responsáveis pelos discos de diversos cantores românticos latino-americanos¹¹⁷. Ao longo da década de 1980, estreitou relações com Roberto Carlos, na medida em que teve composições gravadas pelo cantor brasileiro. Além de ser gravado por um dos mais expressivos nomes da música popular feita no Brasil, Livi também foi de suma importância na realização de versões espanholas para canções já consagradas do “rei”¹¹⁸. Dado esse perfil de atuação artística, nota-se os primeiros indícios do que seria o novo sentido de “popular” mencionado por Zé Rodrix. A princípio, teria uma relação com a busca por um repertório musical essencialmente dançante e romântico, distante dos temas e dos parâmetros estéticos que até então definiam Zé Rodrix enquanto artista. É importante ressaltar que, no mesmo ano em que Robert Livi assumiu o processo de produção musical do disco de Zé Rodrix, ele também foi responsável pela produção de um dos mais significativos fenômenos musicais massivos daquele

¹¹⁷ Entre os cantores latinos produzidos por Robert Livi se destacam os nomes de Chayanne, Cristian Castro, Maria Martha Serra Lima, Luis Fonsi, Dúrcal, Xalo Reyes, Vikki Carr, Julio Iglesias, Rocío Dúrcal, José José, Raphael, Dyango e Isabel Pantoja.

¹¹⁸ Uma das últimas parcerias feitas entre Livi e Roberto Carlos foi a composição e gravação de “Esse tipo soy yo”, versão da canção “Esse cara sou eu”. No ano de 2012, a canção alcançou grande sucesso radiofônico ao ser sistematicamente veiculada na novela “Salve Jorge”, aparecendo como tema romântico dos personagens Theo e Morena. A versão espanhola foi registrada somente dois anos mais tarde para a elaboração do EP de mesmo nome, que contava com mais três faixas.

período: Sidney Magal, cantor romântico que se notabilizou no mercado fonográfico ao encarnar a figura de um cigano que canta, dança e fala de suas diversas aventuras amorosas.

Ainda que distintas, nota-se que a consolidada carreira de Zé Rodrix, nesse ponto, encontra semelhança com a iniciante carreira artística de Sidney Magal, pautada por uma significativa reformulação da imagem apresentada nos palcos, nas capas de disco, nas revistas ou em eventuais aparições televisivas. No caso de Magal, Robert Livi buscou inspiração em um cantor uruguaio chamado Sandro, que já encarnava a imagem de um cigano apaixonado que cantarolava suas canções (QUEIROZ, 2014, p 148 e 149). Já para Zé Rodrix, as longas madeixas e o visual despojado foram prontamente substituídos pelo uso de um terno branco e apresentações à beira de um piano de cauda, interpretando assim a figura de um *crooner*.

Essa mudança de imagem fica sutilmente sugerida na capa do disco *Soy Latino Americano*, na qual é possível notar um jogo de sombra e luz que revela o perfil de Zé Rodrix, que aparece com seus olhos fechados e com a silhueta de seus braços indicando uma performance ao piano. Ainda que o instrumento não apareça de forma nítida, todo o gesto corporal dele aponta para a ideia. Curiosamente, mesmo que o título do disco procure reafirmar uma identidade latina, não há nenhum elemento simbólico ou referência que possa sugerir que Rodrix deixou de ser “roqueiro” para então encarnar a figura de cidadão nascido ao sul da Linha do Equador.

IMAGEM 11 - Capa do disco “Soy Latino Americano” (1976)



Fonte: Arquivo pessoal

Se por um lado a capa do disco diz muito pouco sobre a latinidade evocada nessa nova fase de Rodrix, a canção inaugural do disco pode definir melhor esse contorno. A letra, composta em parceria com Robert Livi, fala de um sujeito que conta a sua rotina diária de uma forma bastante festiva e bem-humorada. O elemento central da narrativa se centra no fato de que o “latino” ali apresentado organiza o seu tempo de uma forma nada convencional, conforme destaca a primeira estrofe da letra: “Não acordo muito cedo/ Mas não fico preocupado/ Muita gente me censura/ E acha que eu estou errado/ Deus ajuda quem madruga/ Mas dormir não é pecado/ O apressado come cru/ E eu como mais descansado”.

Contrapondo um universo de ideias socialmente aceitas no senso comum com ditos populares, o latino de Rodrix aparece como um sujeito prontamente entregue ao prazer de dormir e não se preocupar com o julgamento dos outros. O eu-lírico logo aparece como portador de uma sabedoria própria e aparentemente eficaz, como já indica o dançante refrão da música, que entoa: “Soy latino americano/ E nunca me engano/ E nunca me engano/ Soy latino americano/ E nunca me engano/ E nunca me engano”.

Logo em sequência, deixando a entender que ele estaria descrevendo seu dia-a-dia de forma sequencial, “o latino americano” passa a falar de sua ida ao trabalho. Mais uma vez, cômico de que funciona em seu próprio tempo, o eu-lírico revela então que seu “caminho pro trabalho/ É um pouco mais comprido”. Essa afirmação, em um primeiro instante, poderia sugerir que o latino imaginado na canção seria mais um entre os milhares de trabalhadores urbanos que moram nas regiões periféricas da cidade, obrigados a enfrentar uma longa e desconfortante jornada até chegarem aos seus respectivos locais de trabalho¹¹⁹. No entanto, o tempo gasto se justifica da seguinte forma: “Eu vou sempre pela praia/ Que é muito mais divertido/ Chego sempre atrasado/ Mas eu não corro perigo/ Quem devia dar o exemplo/ Chega atrasado comigo”.

Além de reafirmar sua indiferença às formalidades pelo não cumprimento dos horários estabelecidos, pela primeira vez, a letra sai da esfera pessoal e passa então a direcionar essa identidade em construção para terceiros. No caso, ao invés de se reportar a um igual, que deveria ter as mesmas obrigações, o jocoso latino desenhado na canção indica que seus superiores são aqueles que deveriam também “dar o exemplo”, mas não são afeitos ao mesmo cumprimento

¹¹⁹ À luz do interesse em se reconhecer uma identidade latino-americana em construção, é interessante pôr em destaque as considerações de Carlos Antonio Aguirre Rojas, que ao lançar uma interpretação de longa duração na constituição da América Latina, destaca que esse espaço sofreu um “rápido e crescente processo de urbanização”. No começo de século XXI, ainda que setenta por cento da população americana ocupasse os espaços urbanos, tal transformação não é um dado satisfatório para se dizer que houve o surgimento de “um maior desenvolvimento ou de melhores condições de vida para as populações que se movem do espaço rural até o urbano” (2002, p.7).

de horário ao qual ele estava submetido. Na medida em que oferece essa narrativa, é possível entender que o latino da canção somente existe através de uma realidade carnavalesca, bem aos moldes do conceito originalmente concebido pelo pensador russo Mikhail Bakhtin.

Para o teórico, a festa e as manifestações artísticas de natureza carnavalesca se organizam enquanto um contraponto ao universo das normas cotidianas e das liturgias oficiais. Para tanto, é necessário o emprego sistemático das chamadas imagens grotescas¹²⁰, já que é nelas se dá a deformidade dos ordenamentos. Segundo Bakhtin,

a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo sério, incondicional e peremptório(...) O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal, e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades (2010, p. 43)

Ainda que seu objeto de interesse se localize no medievo e na época moderna, tanto é possível entender que esse tipo de expressão artística carnavalesca perdure ao longo do tempo, quanto que ela possa ser reconhecida nessa canção de Livi e Rodrix. Os tempos e as distâncias, tão comumente referidos como grandes problemas da realidade urbana, são insistentemente ignorados em favor do prazer de se dormir um tanto mais e, a caminho do trabalho, que se tome um percurso que permita o sujeito apreciar as paisagens naturais.

Ao encerrar o percurso da rotina apresentada, o latino americano de Rodrix fala de seu retorno para o lar, onde repete as premissas apresentadas desde o início da canção: despreocupado em chegar rápido ao lar, lugar onde também deve cumprir exigências e satisfações, o eu-lírico faz troça daqueles que fazem o contrário e, desse modo, “no transporte vai morrendo”. Pautado, mais uma vez, pela busca pelo prazer, ele diz que só se apressa para ir ao bar, onde encontra sua “turma toda/Sentada na mesa, dizendo: “Soy latino americano e

¹²⁰ Ao contrário do que se possa inicialmente entender, as imagens grotescas passam longe de ser aquelas que se comprometem com a geração de alguma experiência de choque, através do horror e do absurdo. Por meio de uma extensa recuperação sobre o que seria o grotesco, Bakhtin expõe que essas imagens são provenientes de uma cultura cômica popular, que através do riso, é capaz de estabelecer a união de coisas que estão aparentemente distantes, seja do ponto de vista biológico-corporal ou na ordenação do tecido social vigente. É por esse motivo que a estética grotesca se pauta pela elaboração de algo que seja necessariamente disforme, pois está originalmente comprometida com o desafio às formas acabadas e estáveis que moldam uma determinada realidade (2010, p. 28, 29, 38 e 39).

nunca me engano, e nunca me engano/ Soy latino americano e nunca me engano, e nunca me engano”.

Na parte final da letra, quando então esse latino festivo chega em sua casa, nota-se o desencontro dos seus horários com os dos demais que ali vivem. Deixando de lado qualquer problema que isso poderia causar, a canção se encerra com a exposição de uma realidade cíclica, ao cantar: “Quando eu ponho a minha mesa/ Muita gente está deitando/ Eu me arrumo e vou pra rua/ E na rua vou achando/ Muita gente que trabalha/ Se divertindo e cantando”. Ao fim, a canção embaralha o ordenamento temporal que parecia organizar a história ali apresentada. Se no início da letra sugere a descrição de uma rotina que se inicia pela manhã, o final da letra já aponta para o sentido contrário, dizendo que esse latino sai às ruas quando muitos estão dormindo.

Além de elaborar uma narrativa marcada pelo riso, a canção de Zé Rodrix e Robert Livi também evoca uma certa latinidade, estruturada em torno da salsa, que, em termos históricos, é um ritmo musical ligado a um fenômeno cultural híbrido e notoriamente moderno. Como bem define Alejandro Ulloa, a salsa é um gênero musical que atravessa “diferentes temporalidades e distintas espacialidades”, na medida em que surge a partir da mobilização de toda uma população caribenha que imigra para a cidade de Nova Iorque e, apesar de se lançarem ao ritmo de vida de uma das maiores megalópoles do planeta, levam consigo uma origem rural, “tradições, imaginários, e hábitos dos quais não podiam despojar-se mecanicamente”. Após um primeiro momento em que se identificava a presença de músicos e cantores latinos nos clubes nova-iorquinos (décadas de 1940 e 1950), a salsa passou a ganhar seus primeiros traços originais nos anos de 1960 e, ao longo da década de 1970, ganhando proporções ainda maiores na medida em que conquistava expressivas vendas de discos e espetáculos. Ao fim, a salsa

condensava a experiência histórica e social de uma comunidade misturada e segregada pela sua condição étnica e social; desarraigada de sua ilha nativa; atravessada por lógicas de exclusão e racismo; imersa em disputas políticas pela independência; influenciadas pelas novas correntes da revolução cultural dos anos 60 que incluía outras músicas não-caribenhas; permeada pelas ideias do movimento negro norte-americano; excluída dos direitos e lançada em uma nova ordem econômica e social, tão voraz como ao que se impunha “nas entranhas do monstro” (2009, p. 184)

Sob o ponto de vista musical, “Soy Latino Americano” reafirma-se de forma bastante eficiente enquanto uma salsa, compassada com o ritmo do próprio personagem que domina a narrativa da letra. Traz também a presença marcante dos metais e do piano, que caracterizam

sobremaneira a presença musical de Zé Rodrix e o aproxima dos ritmos musicais latinos, sugerindo um afastamento dos elementos musicais que costumeiramente norteavam a sua carreira.

Sobre essa ideia de ruptura, é interessante destacar que o esforço de integração com os ritmos musicais latinos vai ao encontro das tentativas de aproximação musical, já na década de 1970, entre os já reconhecidos artistas da MPB. Conforme afirma Caio de Souza Gomes (2015, p. 177 e 178), a proximidade entre a canção latina e a Música Popular Brasileira será eminentemente percebida no momento em que a escalada autoritária da ditadura se consolida com o estabelecimento do Ato Institucional Nº 5 e, num primeiro instante, acontecerá pelo expresso interesse do cantor e compositor Geraldo Vandré, que na realização do disco “Canto Geral” (1968) empregou “um canto empostado e dramático, enfatizando ornamentos e a extensão vocal, distante dos padrões da bossa-nova”, buscando “uma sonoridade próxima da canção engajada latino-americana”.

A continuidade dessa aproximação se tornou mais clara na década subsequente, com forte presença de Sérgio Ricardo, que no ano de 1973 gravou a canção “Canto americano”. Na composição, a identidade latino-americana aparece de forma muito explícita, com a presença de afirmações contundentes que já integravam tradicionalmente o projeto estético da canção de protesto realizada dentro e fora do cenário artístico-musical brasileiro. Entre outras afirmações de viés identitário, Sérgio Ricardo cantava que seu “canto”, seu “céu”, seu “povo”, sua “dor” e seu “caminho”, todos esses eram “americanos”. De tal modo, antes de Rodrix, há uma espécie de irmandade em que o compositor se via como portador de uma mesma história, de um mesmo lugar e de uma série de sentimentos em comum (GOMES, 2015, p. 181 e 182).

Ainda que se faça uma aproximação entre Rodrix e Sérgio Ricardo, é importante salientar que os discursos de aproximação entre os povos latino-americanos se diferem não só pelo momento de sua realização, mas também pelo tom adotado para o reconhecimento desta identidade. O projeto de diálogo entre os artistas latinos, principalmente entre as décadas de 1950 e 1970, perpassa pela reafirmação de uma forte e evidente cultura política de esquerda. No mesmo período em que diversos regimes políticos de viés autoritário e ditatorial surgiram nos países latino-americanos, músicos, compositores e intérpretes terminantemente contrários a tais mudanças promoveram encontros, trocas de experiências e parcerias que visavam expor uma visão crítica sobre o território que ocupavam.

Na prática, além do intercâmbio musical, da realização de turnês e da gravação de vários discos, todas as experiências estavam prenhes de uma ideia do que seria a América Latina e o

sujeito latino-americano. A esse respeito, fica claro que, tanto dentro quanto fora do Brasil, um considerável número de artistas entendia o desenvolvimento da América Latina sob o signo da exploração e da constituição de formas de superação. Inegavelmente, a polarização entre socialismo e capitalismo, pós-Segunda Guerra Mundial, e a posterior ocorrência da Revolução Cubana tiveram grande importância para que esse tipo de compreensão sobre a América Latina ganhasse força, fosse para entender as experiências históricas depositadas no passado ou para apontar quais seriam as possibilidades de transformação dos povos envolvidos por tal compreensão.

Nesse ponto, fica evidente como tais movimentos musicais orbitaram em torno de diferentes tipos de canção engajada. Ainda reconhecendo que a investigação sobre como isso aparece em cada um dos países latino-americanos não seja objeto de interesse específico desta pesquisa, resta se ater ao fato de que o binômio “canção e engajamento”, no Brasil, teve uma incontestável relação com a chamada canção de protesto. Canção essa que será historicamente identificada na obra de artistas como Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo, artistas que foram vinculados ao vasto e flexível panteão de nomes que constituíram a chamada MPB. Logo, a reivindicação de uma identidade latino-americana, naquele momento, representava a possibilidade de se flertar justamente com o gênero musical que então Zé Rodrix queria se afastar, com a composição de “Soy Latino Americano”.

É nesse ponto que a figura do produtor Robert Livi surge como uma espécie de marcador capaz de reafirmar a evocação de uma identidade latino-americana distante da já existente na obra de alguns cantores de protesto. Isso fica claro em 1978, quando a jornalista Ana Maria Bahiana relaciona o recente sucesso comercial dos artistas Sidney Magal e Peninha com a atuação de Livi enquanto produtor musical de ambos. Para além da análise dos fenômenos fonográficos em questão, ela recupera alguns aspectos da biografia de Livi, mesclando-os com algumas declarações que recebeu do produtor e aponta que a parceria com Rodrix foi um de seus primeiros trabalhos, ao que destaca: “Ele (Rodrix) estava cansado de fazer coisas ótimas, que ele adorava mas ninguém ouvia. Fui eu que mostrei a ele o caminho para o sucesso, para o povão, o modo de fazer as coisas chegarem, afinal, a um número enorme de pessoas” (BAHIANA, 1980, p. 240).

Apesar de estar falando pelo artista, é interessante notar como parte das declarações feitas por Livi ressoam a forma pela qual, três décadas mais tarde, Rodrix relembra sua carreira em entrevista concedida ao músico e apresentador Luiz Thunderbird. Para Rodrix, o que disco em questão foi uma ida “ao popular”, a partir da qual alcançou um público que extrapolou o

perfil ideal dos consumidores de rock e/ou MPB. Não por acaso, é importante notar que o latino-americano apresentado na canção que abre o disco estava longe de ser sujeito histórico abordado pelos movimentos ligados à canção engajada, dentro e fora do Brasil.

Em suma, a canção de protesto feita na América Latina tinha o propósito de construir uma narrativa contrária àquela determinada pelos Estados Unidos da América, de modo a se formatar, conforme aponta João Feres Júnior, a imagem do latino-americano a partir de “contraconceitos assimétricos”, termo originalmente desenvolvido pelo historiador Reinhart Koselleck. Segundo este último, os contraconceitos assimétricos se desenvolvem “em pares, sendo que um elemento do par é usado por um grupo político ou social para sua auto-identificação coletiva, enquanto que o outro serve para atribuir conteúdos pejorativos àqueles percebidos como estranhos ao grupo” (FERES JÚNIOR, p. 70, 2004).

Nesse sentido, importante ressaltar que a imagem do latino-americano para os estadunidenses se desdobraria em três dimensões: por uma oposição assimétrica cultural, na qual “o Outro é definido pela falta ou negação dos hábitos, costumes e instituições atribuídos ao Eu coletivo”; por uma assimetria de ordem temporal, em que “o Outro é definido pela falta de sincronia com o presente histórico do Eu, ou por uma incapacidade de ser agente de sua própria história”, sendo possível perceber a manifestação desse pensamento no emprego sistemático de termos como “retardado, primitivo, atrasado subdesenvolvido, infantil, senil, entre outros”; e, por fim, por uma assimetria de ordem racial, que “ocorre quando o outro é definido pela falta ou incompletude das características físicas e/ou psicológicas atribuídas ao Eu” (FERES JÚNIOR, p. 71, 2004).

Dada a imposição de uma imagem completamente negativa dos latino-americanos pelos Estados Unidos, a constituição de uma relação assimétrica não passou impune, provocando uma série de respostas do lado tido como atrasado e incapaz. Entre outras manifestações, a canção de protesto latino-americana estabeleceu-se como expressão artística que assumiu, especialmente após a deflagração da Revolução Cubana, toda uma rede de contraconceitos assimétricos que fizeram frente ao caráter eminentemente imperialista que a nação estadunidense estabelecia com diversas nações espalhadas pelo mundo, incluindo a própria América Latina.

Além de se preocupar com uma identidade própria, bastante marcada pela valorização das expressões artísticas próprias em detrimento das estrangeiras, a canção de protesto latino-americana se tornou importante espaço crítico para tratar dos problemas que assolavam a América Latina ao longo da história. Para tanto, negava o discurso pejorativo que transformava

o continente em lugar marcado por problemas de difícil resolução, e enxergava na ingerência norte-americana uma causa central para se entender porque uma região tão rica e diversa podia ser marcada pela profunda desigualdade socioeconômica, pelo autoritarismo, pelo clientelismo, entre outros. Não por acaso, diversas canções de protesto trataram não apenas de coisas *autenticamente* latino-americanas, mas também da necessidade de buscar a *libertação* das amarras que impediam a construção de novas possibilidades.

Provavelmente, um dos melhores exemplos desse tipo de esforço encontra-se na canção “La Segunda Independencia”, gravada pelo grupo uruguaio Los Olimareños, em 1969. Nesse documento-canção, Gomes (2015) aponta que

a canção abre com uma afirmação da identidade americana (Yo que soy americano/ - no importa de qué país - / quiero que mi continente/ viva algún día feliz”). Traça-se claramente, a partir da contraposição “sombra” / “luz”, os limites desse continente americano: os “hermanos” são a “Centro América” e a “América del Sur”, e como toda afirmação de identidade implica na construção de uma alteridade, esta união se contrapõe “às sombras del norte”. O “outro” é os Estados Unidos, o “norte” que não se integra, berço do imperialismo a ser combatido (Que los países hermanos/ de Centro América y Sur/ borren las sombras del norte/ a ramalazos de luz). Trata-se de uma grande convocação pela unidade de todos os “hermanos” “de una punta a la otra”, com uma “razão” (é importante lembrar que o título do disco é *Nuestra razón*): a luta contra a “sombra” que vem do norte (p. 97-98).

Pela declaração, é possível perceber de que forma os contraconceitos assimétricos permitem compreender um aspecto basilar da canção de protesto desse período, pois, ao mesmo tempo em que o latino-americano tem uma identidade distinta do norte-americano, que o nega a condição de irmão, ela reconhece que diversos elementos que forjam essa mesma identidade só podem ser entendidos a partir das relações de dominação, que não se limitam ao campo da exploração econômica. Desse modo, nota-se uma disputa narrativa entre a perspectiva do norte acerca do latino-americano e, posteriormente, via canção de protesto, uma resposta latina, que nega a primeira, a partir de uma independência dos “hermanos”.

Posto isso, nota-se que “Soy Latino Americano” foge às experiências das canções engajadas observadas na América Latina como um todo. Isso porque a opção estética pelo uso da salsa propõe um afastamento dos gêneros musicais normalmente contemplados nas canções de protesto do período – que exploravam ritmos locais, formas musicais consideradas tradicionais ou a cultura musical de algum povo originário –, abarcando um tipo de canção dançante e projetada, naquele tempo, como fenômeno cultural massivo.

Além do ritmo escolhido, o eu-lírico exposto na canção também não se coaduna com o imagético característico das canções de protesto, que, tal como aponta o historiador Marcos Napolitano, voltava-se para a “ida ao morro” ou para a “ida aos sertões”, no caso brasileiro. Nesse contexto, o retrato autêntico de um povo tentava ser transmitido não apenas pelas paisagens, mas pela própria escolha dos personagens que simbolizavam um determinado universo de valores morais. Napolitano elege, como símbolo deste recurso, o disco “Afro-sambas”, gravado em 1966, a partir da parceria entre Vinícius de Moraes e o violonista Baden Powell, em que haveria

uma estetização do material do batuque e do samba “primitivo” baiano, suporte para melodia de frases curtas e cadências recorrentes, como um mantra ritual, que assumia ares políticos ao enfocar a predominância de valores éticos e estéticos calcados na experiência “popular”. Coragem, dignidade, honra funcionavam como elementos modais de uma canção que apontava para uma visão trágica, mas não menos política, da relação indivíduo-mundo (...) numa exaltação sutil, e até impressionista, em alguns casos, das virtudes e dos valores “populares” básicos – coragem, lealdade, solidariedade(...) Essas qualidades são encarnadas em sujeitos poéticos variados – pescadores, capoeiristas e fiéis religiosos – que protagonizam as canções. O povo é reafirmado como uma comunidade solidária, e como subjetividade positiva, renovando o conceito de herói popular, tão caro à tradição da arte engajada (2007, p. 119).

Nota-se, portanto, que Rodrix, ao invés de tratar de figuras com contornos heróicos ou avalisadoras de uma “legítima” representação do povo, traz consigo um trabalhador urbano qualquer, desprovido de uma origem social muito específica. O morro não aparece na canção como símbolo representante do trabalhador urbano e nem mesmo o sujeito exposto se alinha às características morais recorrentes nas canções de protesto. Longe de ser bravo, resistente ou confrontador, o trabalhador latino-americano que ali se oferece tem uma postura crítica, mas ao mesmo tempo pragmática, buscando agir no mundo da forma mais simples possível, sem nenhum compromisso com a constituição de um outro mundo ou de novas formas de relação entre os homens.

Alheio às situações de contornos dramáticos, a forma alegre do canto inserido na canção reforça que a identidade desse latino-americano tem feições festivas e, ao mesmo tempo, capaz de estabelecer um vínculo com os seus iguais. A letra parte da autoafirmação estritamente individual de um modo de agir, passando pelo canto que acontece em companhia do colega de trabalho, chegando ao conagraamento com os amigos que se reúnem no bar e, finalmente, com todos aqueles que ele esbarra na rua ao sair de casa. Todos eles evidentemente entoando o refrão

“Soy latino americano e nunca me engano, e nunca me engano! Soy latino americano e nunca me engano, e nunca me engano!”.

Posto nesses termos, a reação ao mundo moderno aparece em um contorno que efetivamente rompe com a melancolia de tempos posteriores que norteia a base do pensamento romântico. Ainda que lidando com uma identidade na qual “ser latino” incorre em uma forma própria de se pôr no mundo, essa forma em nada tem a ver com a recuperação de possibilidades mais recorrentes ou possíveis em um lugar distinto ao que está dado. Não há nem passado e nem futuro, somente o presente enquanto quadro de ação possível. O que a América Latina “foi” ou “deveria ser” são duas questões que perdem a relevância no proceder despojado e festivo da narrativa apresentada na canção.

Por outro lado, se colocamos a revolta como um dado igualmente importante para se reconhecer o desacordo com a modernidade capitalista, é importante assinalar como o latino criado na parceria Rodrix/Livi não poupa esforços para simplesmente ignorar a ordem e a eficiência que norteiam as sociedades configuradas a partir do capitalismo. Dormir mais do que seria “necessário”, pegar um caminho mais longo para apreciar a praia, chegar atrasado no trabalho, preferir o bar ao retorno imediato para o lar e, ao fim, se admitir como sujeito que funciona em um tempo que não pode ser considerado normal, aparecem ali como indícios de um contrassenso ao mundo moderno que não se estabelece a partir de uma necessidade de se defender um retorno para uma ordem anterior e, muito menos, a indicação de uma utopia futura.

Nesse sentido, é importante perceber como a ruptura com o universo estético que orbitou a MPB durante a década de 1970 e as formas nas quais o latino apareceu em uma determinada tradição musical engajada convivem com uma perspectiva crítica que, de algum modo, ainda se assume romântica. O latino dançante se relaciona com o mundo moderno criando tensões nesse universo, e, desse modo, se coloca de forma romântica, ainda que pragmática, promovendo uma aproximação nítida com a variante resignada dos romantismos expostos até aqui. A modernidade capitalista é aceita a contragosto, mas não deixa de ser atacada por uma crítica desprovida de projeto futuro, seja ele de tendência revolucionária ou reformista.

4.2 Popular, por (ainda) ser romântico

Esgotada a discussão sobre em que limite “Soy Latino Americano” representa uma tentativa de ruptura por parte de Zé Rodrix, cabe ainda pensar que o novo álbum lançado não se esgota na faixa que o inaugura. Composto por mais onze músicas, o disco conta com cinco

faixas unicamente assinadas por Rodrix, duas em parceria com Robert Livi, três com parceiros inéditos e uma com Tavito, diante da regravação de “Casa no campo”. Além disso, pela primeira vez, Rodrix inclui em sua carreira solo a gravação de uma música em espanhol que não conta com sua participação. Abaixo, seguem relacionadas as faixas dos dois lados de “Soy Latino Americano”:

LADO A	LADO B
1. Soy Latino Americano (Zé Rodrix, Livi)	1. Eu vou comprar esse disco (Zé Rodrix, Lamis)
2. Boa viagem (Zé Rodrix)	2. Ilha Deserta (Zé Rodrix)
3. É impossível parar de dançar (Zé Rodrix)	3. Hmmm! (Mas que noite) (Zé Rodrix)
4. Donde estará mi vida (Segovia, F. Naranjo, L. Roman)	4. Eu não sei falar de amor (Zé Rodrix, Felipe)
5. Chamada Geral (Zé Rodrix, Livi)	5. Todo dia eu tenho que chorar um pouco (Zé Rodrix, Ramos)
6. Exército da salvação (Zé Rodrix)	6. Casa no campo (Zé Rodrix, Tavito)

Uma das mais expressivas características do disco é a forte presença de baladas nas composições. Ao todo, é possível reconhecer sete canções que trazem uma concepção estética e temática de contornos mais românticos, sendo que aqui o “romantismo” deixa de significar a estrutura de sentimento debatida ao longo do texto, para denotar um gênero musical que se ocupa não só de um projeto estético próprio, mas também de um universo temático fortemente atravessado pela valorização de estados sentimentais subjetivos e pela exposição de algum tipo de relacionamento amoroso, seja ele bem-sucedido ou marcado por um final nada feliz.

Além de representar todo um grupo de cantores, a canção romântica funcionava (e ainda funciona!) como um importante marcador do “popular” debatido desde as páginas iniciais deste capítulo. A esse respeito, é importante notar que a canção romântica sempre teve uma grande importância no mercado fonográfico brasileiro, desde o seu princípio. Ainda que não seja possível definir a “música romântica” no início do século XX a partir de padrões estéticos definidos, é importante frisar que a temática já tinha longa tradição nos discos e demais meios de consumo fonográfico. Como destaca o musicólogo Felipe Trotta:

o amor está presente no repertório do samba desde sua consolidação enquanto gênero musical. De forma recorrente, os sambistas compartilham através de suas criações situações amorosas vivenciadas por eles ou por pessoas próximas (vizinhos, irmãos, amigos) (...) A perspectiva romântica do samba produzido desde esta época (as décadas de 1930 e 1940), mais do que voltada

à sedução, ao elogio e às felicidades do amor, prefere a grande maioria das vezes destacar uma condição de sofrimento, de separação, da impossibilidade do amor (2006, p. 117)

Interessante notar que, em que pese a temática romântica ser longa no seio da música popular, é necessário perceber que, na década de 1970, ela assume posição distinta ao ser capaz tanto de atravessar diferentes gêneros musicais, como, sobretudo, se estabelecer como gênero musical autônomo e representado por uma gama específica de compositores, músicos e intérpretes. Entre eles, destacam-se Amado Batista, Odair José, José Augusto e Roberto Carlos, além dos cantores estrangeiros, que então representavam um veio internacional deste mesmo gênero.

A maioria dos cantores românticos citados se encontravam alheios ao universo de elementos que transformaram a MPB em uma marca musical fortemente ligada ao consumo das classes médias urbanas e, por sua vez, legitimado por nomes diversos da crítica musical existente nesse mesmo período. A esse respeito, a investigação antropológica feita por Rita Morelli elucida de modo bastante eficiente como a oposição entre “sucesso” e “qualidade artística” funcionava como um importante duo classificatório dos artistas que surgiram entre os fins da década de 1960 e o começo da década de 1970. O tema romântico em si nem chegava a ser uma forma de optar pelas grandes vendagens e deixar a qualidade do material artístico em segundo plano. Contudo, quando essa temática romântica vinha carregada de signos que não orbitavam em torno da tradição ou dos limites estéticos formulados pelo “gênero MPB”, logo se abria caminho para que determinados juízos de valor fossem acionados na qualificação do artista e de sua obra.

É o que se observa na crítica musical realizada pelo escritor e jornalista Sérgio Cabral, que, em 15 de julho de 1976, publicou uma matéria intitulada “Zé Rodrix: como Belchior, um caso de desperdício”. Nela, sem muitos rodeios, Cabral critica os artistas citados, implicando que, naquele momento, estavam desperdiçando o próprio talento em um tipo de música considerado “menor”. Mesmo elogiando Rodrix como “um bom instrumentista”, que cantava “muito bem”, o texto aponta que esses predicados não se reproduziram nas faixas do disco “Soy Latino Americano”. Ele enfatiza que o novo álbum nada mais era do que “uma espécie de coletânea de infantilidades musicais” e finaliza seu breve comentário com os seguintes dizeres: “Uma lástima” (1976, p. 44).

A comparação com Belchior se configura curiosa pela percepção de como os jogos de oposição entre “sucesso” e “qualidade musical” tinham uma importância bastante significativa para alguns quadros da crítica realizada nos grandes veículos de comunicação do período.

Naquele mesmo ano, Belchior também tinha sido alvo de duras críticas após ter lançado o disco “Coração Selvagem”. Interessada pela trajetória do artista em questão, Rita Morelli destacou que, naquele ano, era possível notar “a perda de prestígio de Belchior junto a uma parte da crítica especializada em razão de seu sucesso e do trabalho que se acreditava tivesse sido empregado por ele e por sua gravadora com o fim deliberado de obtê-lo” (2009, p. 208).

De modo muito semelhante ao encontrado no material produzido pela jornalista Ana Maria Bahiana, uma matéria do “Jornal da Música”, feita à época, assumia a intenção de estabelecer os meandros pelos quais Belchior, um artista que inicialmente fora incensado como um nome promissor da MPB, passa então a ceder os procedimentos que pudessem viabilizar maiores vendas de disco. Segundo análise também feita por Morelli, “o objetivo da reportagem era de fato revelar o que havia de artificioso e, portanto, de ilegítimo no sucesso do artista”. Tal como fez Bahiana, a matéria do Jornal da Música buscou o depoimento de “várias pessoas que tinham tido participação direta em sua carreira”, com o claro objetivo de “tornar ainda mais ilegítimo seu sucesso e ainda mais desprestigiada sua imagem aos olhos dos críticos” (2009, p. 208).

Mais uma vez, esse paralelo se reforça quando se leva em conta o sucesso comercial atingido por Zé Rodrix com o lançamento do disco “Soy Latino Americano”, pois, de acordo com alguns cadernos de cultura do ano de 1976, é possível detectar vários indícios que apontam para uma ampla divulgação do álbum: em junho daquele ano, a coluna “Hoje na TV” anunciava a participação de Zé Rodrix no programa “Fantástico”, veiculado pela Rede Globo de Televisão. Conhecido como uma das mais importantes atrações da TV brasileira no período (e, quiçá, de toda a segunda metade do século XX), o programa servia, na época, como um grande meio de divulgação do trabalho musical da época.

Já na década de 1980 era possível afirmar quantitativamente que a chegada nos veículos de televisão e, principalmente na Rede Globo, era uma ação fundamental para que um determinado produto cultural viesse a alcançar expressivo sucesso. Como aponta Arruda, a Globo criou

um verdadeiro sistema de comunicações, que envolve TV, Rádio, Gravadora, Imprensa, Editora e mais recentemente a “venda exclusiva”, sendo a primeira organização a merecer verdadeiramente o nome de *indústria cultural* no Brasil, uma vez que, apenas ela se constitui num sistema(...) por se colocar na vanguarda da indústria cultural, desfruta das vantagens que uma situação de total primazia lhe confere. Assim a emissora atrai os melhores profissionais da área, formados em outros canais, se utiliza de seu “poder de comunicação” para vender seus próprios produtos (revistas, discos etc.), além de “ceder” seus

programas para outras emissoras e exportar para muitos países, principalmente para a América Latina (1985, p. 177 e 178).

Enquanto reflexo do status alcançado pela emissora, percebe-se que o disco de Zé Rodrix alcançou vendas significativas naquele mesmo ano. Em 9 de outubro de 1976, o caderno “Serviço – Seu lazer no fim de semana”, do Jornal do Brasil (p. 13) – que, dividido por um critério territorial, elencou os cinco discos mais vendidos nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro e os discos de maior saída nos Estados Unidos e na Inglaterra – trouxe “Soy Latino Americano” na quinta colocação de disco de maior comercialização nas duas maiores cidades do Brasil.

No ano seguinte, a expressiva vendagem do álbum continuou tendo destaque na mídia, saindo, inclusive, na coluna de Artur da Távola, intitulada “Comprove aqui que as rádios tocam mais música brasileira que de fora” (O GLOBO, 25 jun. 1977, p. 44). No texto, ele expõe que a suposta hegemonia da música estrangeira sob a música nacional não se comprovaria com o devido exame da lista das canções mais executadas nas rádios paulistas e cariocas. Neste novo ranking, feito a partir dos dados coletados no ano anterior, a canção “Soy Latino Americano” aparece em oitavo lugar, dividindo espaço, por exemplo, com Elis Regina (“Como nossos pais”), Cassiano (“A lua e eu”), Guilherme Arantes (“Meu mundo e nada mais”) e Belchior (“Apenas um rapaz latino-americano”)¹²¹.

4.3 Romântico, como nos tempos de outrora

Se por um lado esses dados são suficientes para comprovar que a virada romântico-latina de Zé Rodrix acabou refletindo em sucesso comercial inédito, há também de se reconhecer que o ingresso “no popular” não se deu de forma definitiva. Para além do tom de despedida já exposto na regravação de “Casa no campo”, o disco “Soy Latino Americano” ainda leva consigo claros indícios da ligação do compositor com os colegas que viriam a integrar a MPB e o próprio rock brasileiro. Em outras palavras, as questões românticas que foram flagrantemente reconhecidas em obras anteriores também surgem neste disco como evidência

¹²¹Além das vendas no Brasil, o sucesso de “Soy Latino Americano” também permitiu a realização do lançamento do disco em países vizinhos, como Argentina e Paraguai. Não bastando essa ampliação dos mercados, houve também o anúncio de uma turnê na França e a gravação de uma versão exclusiva do disco para o mercado estadunidense (MATUTINA, 9 jan 1977, p. 2). Em uma nota intitulada “O internacional... Zé”, o jornal “O Globo” noticiou que um boletim oficial da Associação dos Produtores Fonográficos de Centro-América indicava que o disco teria alcançado a 4ª colocação em vendas “por aquelas bandas” (MATUTINA, 01 abr 1977, p. 36).

de que essa saída de um determinado paradigma estético-temático romântico não se deu de forma tão imediata.

É o que se percebe, por exemplo, ao analisar duas faixas que compõem o álbum: “Chamada Geral” e “Ilha Deserta”. A primeira, composta como uma música dançante, serve como uma convocação ampla dos artistas que, na visão do compositor, seriam os mais importantes representantes do rock’n’roll feito em terras brasileiras. Entre outros nomes, a letra faz menção a bandas e artistas como Rita Lee, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Erasmo Carlos, O Terço, Mutantes, Os Novos Baianos e Jorge Mautner.

Além de prestigiar vários artistas da época, Rodrix também se inclui como representante do rock brasileiro na década de 1970. De fato, recuperando grande parte de seus trabalhos feitos até aquele momento, é possível dizer que ele teve uma atuação relevante para que esse gênero musical de origem estrangeira ganhasse cores e possibilidades que dialogavam mais proximamente com temas e sonoridades próprias do Brasil. Por outro lado, essa autoafirmação expõe que a entrada de Zé Rodrix para um repertório musical de natureza mais romântica e popular não descartou completamente a imagem artística que ele havia construído até aquele momento.

É interessante perceber que o tratamento dado ao rock brasileiro no corpo da canção não estabelece nenhum tipo de distinção entre os artistas que são enunciados ao longo da letra. Em termos práticos, isso significa dizer que as diferentes formas de se relacionar e produzir música empreendidas por Erasmo Carlos – durante a Jovem Guarda – e por Caetano Veloso – ainda sob vigência do movimento tropicalista – são completamente irrelevantes para aquele momento. O importante, pensando em um movimento de grandes proporções, seria viabilizar algum modo do “nosso rock’n’roll” chegar “onde merece chegar”.

Pelo conteúdo da canção, nota-se que a incursão pelo universo da “música romântica” não impediu que Rodrix privilegiasse o gênero musical que pautou praticamente quase toda sua carreira até aquele momento. Pelo contrário, a ideia de congregar as duas identidades (“ser romântico”/“ser roqueiro”) expõe uma versatilidade que o permitia transitar por um leque maior de possibilidades musicais e mercadológicas. Mais do que uma escolha pessoal, esse duplo trânsito se alinha com uma nova postura adotada na projeção artística da década de 1970 em relação às carreiras veiculadas e às imagens públicas dos artistas. Como aponta Eduardo Vicente (2014, p. 80), há, nesse período, “uma geração de artistas que incorporava em seu *habitus* uma visão muito mais objetiva do mercado e, também por isso, uma maior adaptação às suas novas exigências”.

Esse novo posicionamento se estabelece como uma das grandes marcas do rápido processo de expansão do mercado fonográfico brasileiro no período, pois, na medida em que se torna cada vez mais profissionalizado, os artistas passam a incorporar e sofrer a interferência de instâncias responsáveis por mediar e garantir o sucesso de suas carreiras. No caso de Rodrix, esse aceno ao rock possibilita veiculá-lo como artista versátil, ainda que seja difícil precisar se esse tipo de escolha poderia fazer parte da nova persona artística apresentada a partir de 1976 ou se simplesmente viria a ser um sinal da transição que era anunciada no discurso feito na regravação de “Casa no Campo”.

Essa dubiedade se reforça na análise da canção “Ilha Deserta”, na qual é possível reconhecer uma continuidade de temas que já haviam sido outrora explorados em canções como “Mestre Jonas”, gravada no último disco em parceria com Sá e Guarabyra, e “Casca de Caracol”, que integrou o primeiro álbum solo de Rodrix. Em resgate do discurso de despojamento tão recorrente na fase do “rock rural”, a canção inicia enfatizando a seguinte premissa: “A gente precisa de pouca coisa/ Pra viver feliz e sossegado”. Logo em seguida, ele já determina quais seriam as coisas nos versos que assim dizem: “Um barco a vela/ Um fogão de lenha/ E uma cama limpa pra deitar quando se está cansado”.

Para além do fato das três canções equiparadas abarcarem a busca por um lugar tranquilo e feliz, no caso de “Ilha Deserta”, a disposição, lado a lado, do “barco a vela” com o “fogão a lenha” equiparam o universo litorâneo e interiorano, de modo que mar e sertão se colocam como um mesmo lugar, para o qual a fuga da realidade moderna e urbana poderia se viabilizar com a mesma eficácia.

O próprio “*drop out*” sugerido na canção deixa de se focar tão somente nas imagens interioranas ou em hábitos que remetem ao universo rural, trazendo para a “ilha” no meio do nada, o reforço da premissa pela busca de uma vida simples, marcada por hábitos pré-modernos que se fazem necessários em qualquer tipo de lugar onde inexistente a tecnologia e o modo de vida urbano. Sendo assim, a canção se remete a uma questão recorrente em trabalhos anteriores ao mesmo tempo em que desloca exclusivamente do universo rural a primeira ou única forma de saciar o anseio pela fuga.

Ao mesmo tempo, a letra não deixa de reafirmar seu compromisso com a guinada para o universo da música romântica que domina boa parte do álbum. Na medida em que descreve a vida nessa ilha deserta, o eu-lírico fala não só da sensação de paz e tranquilidade possível num lugar como esse, mas também faz referência à necessidade de se estar “com uma pessoinha legal deitada do seu lado/ Numa ilha deserta/ Onde o vento só ventasse de vez em quando/ Numa

ilha deserta/ Simplesmente vivendo e sonhando”. Fica evidente que o ideal de felicidade oferecido não fala de um isolamento pleno, visto que a ilha passa então a ser um refúgio que vai contra a experiência moderna, potencializando a vivência de uma experiência amorosa bem-sucedida.

Ao integrar o “*drop out*” com a temática romântica, Rodrix reitera a dimensão transitória de “Soy Latino Americano”, pois é claro como o tema da canção remonta, de fato, ao cânone já produzido pelo compositor. Isso porque, para além dos prazeres eventuais de uma vida isolada, ele também estabelece a constituição de um discurso crítico à modernidade capitalista ao cantar que “Mas 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”.

No verso, fica evidente a constituição de um jogo de duplo sentido no qual a ilha deserta não é somente vista como um lugar distante e ideal, mas também como um território real e fisicamente delimitado. Em certa medida, a canção sai do idealismo de uma vida paradisíaca para alertar ao seu ouvinte que muitas das “ilhas desertas” existentes por aí possuem um dono. Sugere, portanto, um limite concreto para a realização do sonho que havia sido descrito e almejado até àquela altura da canção. Ou seja, há uma interrupção do sonho para que se possa afirmar sua impossibilidade diante do fato de as ilhas desertas terem se transformado em propriedades privadas.

Como solução, a letra retoma a ideia de que a superação desses problemas de ordem objetiva possa advir a partir da transformação da própria subjetividade. Para tanto, ela aconselha ao seu ouvinte a separar “tudo que lhe faz falta” e guardar “bem guardado, numa ilha, dentro de você!”. Nessa altura da narrativa apresentada, a ilha deixa de ser uma utopia a ser desejada e subitamente se converte à condição de uma espécie de estado de espírito. O desejo por um outro modo de vida é então transformado: a ilha deserta deixa então de ser uma quimera para vir a ser um tipo de força interior capaz de conduzir o sujeito a estados emocionais que o levam a suportar o fato de que, em seu cotidiano, as possibilidades de vida são bastante diferentes das anteriormente descritas no conteúdo da canção.

Como que para tornar mais evidente esse ideal, um coral de vozes femininas ingressa na canção afirmando: “Que lá ninguém me seguraaaaa.... Que lá ninguém me põe a mããããããooooo...”. A princípio, dizer que a ilha é um espaço de exercício da liberdade acaba sendo uma clara reafirmação de tudo que já havia sido exposto na letra até aquele momento. A vida em isolamento é defendida como uma forma de escape das exigências que a vida em

sociedade impõe ao indivíduo. Logo, a ilha, é mais uma vez descrita como o lugar em que esses limitadores são finalmente superados.

Por outro lado, cabe também destacar que o clamor por liberdade não pode ser descolado do contexto repressivo ainda vivido na década de 1970. Ainda que não tivesse sofrido diretamente com as instâncias mais truculentas da ditadura militar, Zé Rodrix tinha sua liberdade constantemente cerceada pela censura estabelecida desde os fins da década de 1960. Ao mesmo tempo, é importante frisar que Rodrix teve convivência próxima – principalmente nos tempos do “Solar da Fossa” – com vários nomes da canção popular que, de uma forma ou de outra, vivenciaram problemas mais graves com os agentes repressivos do Estado, com a interrupção de espetáculos; a prisão; a tortura ou até mesmo a busca do exílio como forma de preservação da própria existência.

Ao perceber esse universo de referências e possibilidades de entendimento da canção, é plausível dizer que o tom de despedida anunciado no ato de regravação de “Casa no campo” não se encontra isolado na elaboração do disco “Soy Latino Americano”. Apesar das notáveis diferenças entre o momento original de registro dessas duas obras, fica evidente que ambas se encontram no desejo de defenderem a necessidade de alguma utopia capaz de superar um duplo conjunto de problemas postos naquele mesmo tempo. A ida ao “campo” ou à “ilha” respondem ao ímpeto de negação do avanço capitalista, ao mesmo tempo que também servem de refúgio para uma questão especificamente brasileira, já que essa fuga poderia servir como manifestação do “desbunde” que de tantas formas apareceu nas manifestações contraculturais da época.

Ao fim, é perceptível que a recorrência da temática contracultural e romântica assume um outro patamar de importância na obra de Zé Rodrix naquele novo momento. Para além das possíveis especulações que transformariam essa mudança em uma mera decisão pessoal, é importante recuperar o sentido que Rodrix fornece ao “popular” não só em suas entrevistas tardias, mas também durante essa nova fase da carreira. A esse respeito, cabe então trazer à baila a discussão que Renato Ortiz faz sobre os sentidos do popular na cultura brasileira durante o período. Em “A moderna tradição brasileira”, o autor defende a ideia de que o desenvolvimento da indústria cultural brasileira teve um impacto significativo não apenas no processo de atualização dos métodos e maquinários que permitiam produzir livros, revistas, filmes, programas de televisão e discos.

Segundo Ortiz,

com a consolidação de um mercado de bens culturais, também a noção de nacional se transforma. Vimos que a consolidação da televisão no Brasil se

associava à ideia de seu desenvolvimento como veículo de integração nacional; vinculava-se, desta forma, a proposta de construção da moderna sociedade ao crescimento e à unificação dos mercados locais. A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a ideia de “nação integrada” passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura mercado-consumo (2006, p. 164 e 165)

A partir desse tipo de constatação, Ortiz compreende que houve uma reorientação profunda no modo pelo qual diversos artistas, principalmente os visivelmente integrados aos circuitos de produção e divulgação geridos pela indústria cultural brasileira, elaboraram suas obras e se expuseram na esfera pública. Para ele,

com o golpe militar e o avanço da sociedade de consumo ocorre um desenvolvimento e uma especialização do mercado, 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)

Em direcionamento semelhante, Marcelo Ridenti aponta que o triunfo da chamada modernização conservadora foi de grande importância para que essa transformação atravessasse as reflexões das classes intelectual e artística do referido período. A certa altura de sua reflexão, Ridenti aponta que, na década de 1970, observa-se o fim da “vaga radical”, que acabou impondo às referidas classes a necessidade de “encarar o avanço a indústria cultural e da modernização”. Ainda que “o tema da modernidade” viesse a surgir em diferentes obras artísticas, é mais significativo reconhecer que essa época foi tomada por uma “virada individualizante de artistas e intelectuais, especialmente a partir do fim dos anos 1970” (2014, p. 271 e 272).

Com a obra de Caetano Veloso como uma referência eficiente para o reconhecimento de tal processo, Ridenti acaba por expor que a virada individualizante pode ser vista como uma manifestação de que “pouco se pode fazer para mudar as encruzilhadas históricas, para resolver as contradições da modernidade, que teria um movimento próprio de eterna autodestruição criadora, a que todos deveriam se ajustar” (2014, p. 280). Mediante a expressa força perceptível

nesse processo de modernização, os agentes da cultura acabaram mudando seu próprio horizonte de expectativas e, assim

ao invés do intelectual revoltado contra o mundo, ou o revolucionário a propor um novo mundo, poderia surgir o intelectual reconciliado com o mundo, no qual reconheceria 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 romanticamente “um coração brilhando no peito do mundo” (2014, p. 280).

A partir dessas leituras, é possível entender a elaboração do álbum “Soy Latino Americano” como uma expressão clara das transformações indicadas primeiramente por Renato Ortiz e, anos mais tarde, por Marcelo Ridenti. A virada individualizante de Zé Rodrix é reconhecida na escolha de um novo produtor, Robert Livi, que há tempos buscava adentrar nos meandros da produção musical e que se consolidou como uma figura importante na história da música romântica produzida na América Latina. Na medida em que faz tal escolha, Rodrix ingressa “no popular”, tornando-se representante de um gênero musical que já atingia as massas há um bom tempo¹²². Por outro lado, reforça a perspectiva individualizante ao assinar um álbum em que, tematicamente, predomina os sabores e angústias pessoais que orientam boa parte das experiências amorosas.

Em contrapartida, a conservação de um coração romântico “brilhando no peito do mundo”, como afirma Ridenti ao parafrasear a canção de Caetano Veloso, aparece como um outro traço do novo momento da carreira de Zé Rodrix. O mesmo compositor que diz ter deixado de lado determinados parâmetros que orientaram seu fazer artístico, ainda expõe a permanência de um sentimento romântico que se apresentava desde os tempos do MomentoQuatro, no final da década de 1960. No disco, a ideia de abandono da visão de mundo romântica é expressa no discurso final colocado na regravação da canção “Casa no campo”. Contudo, ele entra em confronto com o conteúdo apresentado em “Ilha deserta”, que sustenta

¹²² Essa inserção de Zé Rodrix nos mecanismos de funcionamento da indústria cultural do período acaba ganhando destaque em uma matéria intitulada “Empresários e Artistas – A guerra de gato e rato nos bastidores”. Assinado pelo jornalista Valdir Moura de Souza, o texto expõe a atuação dos empresários para que os artistas pudessem ser vistos em determinados veículos de comunicação. De acordo com o jornalista, esse processo teria se intensificado “há uns 15 anos, quando o *show-business* começou a ganhar vulto”. Entre os vários entrevistados, cabe destaque o nome de Marcos Lázaro, identificado como “o mais bem sucedido empresário do ramo”, e que sobre esse tipo de intermediação tinha o seguinte entendimento: “Eu não disse que criei um esquema. Isso seria, digamos, exagerar um pouco. Pode dizer que colaborei para muitos artistas, tais como Roberto Carlos, Jorge Ben, Benito de Paula, Ronnie Von, Wilson Simonal, Antônio Carlos, José Rodrix, Ronald Golias e muitos outros” (JORNAL DO BRASIL, Caderno B, 1977, p. 4).

um universo de ideias muito próximo ao que já tinha aparecido em diferentes registros musicais de Rodrix.

De fato, é interessante perceber como o título da canção entra em concordância com as percepções que Renato Ortiz e Marcelo Ridenti formulam sobre os impactos da estruturação e profissionalização da indústria cultural naquele momento. A expressão de um desejo de ruptura com a modernidade capitalista, seja por qual for a proposta romântica em questão, aparece ali no disco justamente como um tipo de “ilha deserta”. Isso significa dizer que essas expressões românticas acabam sendo resgatadas, de alguma forma, na gravação dos discos de Zé Rodrix, como de outros artistas que também se formaram nesse arco geracional estabelecido entre as décadas de 1960 e 1970.

A partir da ideia de que as estruturas de sentimento surgem como uma forma de “jogo” capaz de tencionar as hegemonias de um tempo, é possível realizar um duplo movimento: o de entender que o avanço da indústria do entretenimento acaba enfraquecendo a recorrência do discurso romântico entre os artistas de uma determinada geração¹²³, ao mesmo tempo em que a percepção romântica acaba se preservando como uma espécie de reminiscência que se manifesta isoladamente, como uma ilha, em canções que ainda surgem como marcadores de uma forma de compreensão que não desaparece simplesmente com a inserção bem sucedida desses artistas no mercado de bens culturais.

4.4 “¿Quando Será?” e as incertezas do porvir

É a partir dessa perspectiva que se abre caminho para avaliar as outras obras que fecham a carreira solo de Zé Rodrix. No ano de 1977 acontece então o lançamento do disco “¿Quando Será?”, cuja capa traz um Rodrix completamente adaptado aos trajes conhecidos em “Soy Latino Americano” e que marcaram a mudança de imagem do artista. A figura risonha e festiva, já aludida na faixa-título do álbum anterior, aparece em um terno branco, com um chapéu e um charuto em suas mãos, trazendo um despojamento supostamente “latino”, que se reforça na postura de Rodrix sentado em uma cadeira, com uma das pernas passando por cima do encosto

123 A esse respeito, retomamos aqui como Raymond Williams (2013, p. 157) reconhece os limites que permeiam a relação imediata entre as estruturas de sentimento e o pertencimento a uma determinada geração. Ainda que possamos abordar as formas pelas quais uma estrutura opera num período, a restrição desta ao trabalho desenvolvido por “contemporâneos biológicos” desconsidera a falta de consonância que determinados agentes da cultura possuem em relação a sua própria geração ou a evidente proximidade desses agentes com obras e autores que surgiram em outros tempos.

de mão. Além disso, o próprio título do álbum, com as interrogações invertidas que caracterizam as regras gramaticais espanholas, confere latinidade ao álbum.

IMAGEM 12 - Capa do disco “¿Quando Será?” (1977)



Fonte: Arquivo pessoal

Nota-se que a personagem latina assumida por Zé Rodrix ganha “mais um disco de vida”, no qual emprega, em seu interior, outro subterfúgio: utilizando das tecnologias de impressão e edição da época, a gravadora condensou o encarte com as informações mais detalhadas do disco na própria capa de proteção do *long play*, contendo então especificações técnicas, a transcrição das letras das canções e o nome dos diversos envolvidos naquela nova produção. Além disso, Rodrix utiliza daquele espaço para publicar um breve texto assinado na data de dezoito de julho de 1977.

Assim como no título do álbum, Rodrix mistura elementos das línguas portuguesa e espanhola, ao intitular o referido texto com os seguintes dizeres: “(notas de um caderno de viagem)”. Ao repetir essa estratégia, o compositor acaba reforçando uma ideia de comunicabilidade possível entre os “hermanos” da América Latina, mesmo que apresentem diferentes variações da língua latina. Em outras palavras, nota-se que o latino de Zé Rodrix

acredita que o chamado “portunhol” seja uma estratégia de comunicação capaz de estabelecer laços de uma comunidade latina imaginada desde os tempos da gravação do seu disco anterior.

No texto, há também uma mistura peculiar de informações e agradecimentos intercalados por pequenas provocações soltas. Logo de início, ele faz menção ao modo como aparece na capa do disco, descrevendo que ali havia a representação de “um homem com su traje de domingo”, reforçando a ideia de que o latino de Rodrix deveria ser sistematicamente associado a situações que evocam prazer e alegria, retomando assim o citado distanciamento em relação aos modos que a canção de protesto latina – tão mais próxima à MPB – imaginava o mesmo personagem histórico. Junto ao prazer do descanso, aparece no texto também a definição de que a música ali oferecida era predominantemente dançante. Contudo, ele propaga essa ideia com a seguinte ressalva: “se debe dançar, pero se deve pensar”¹²⁴.

Assim, recupera a discussão polarizada sobre música realizada ao longo das décadas de 1960 e 1970, na qual se sedimentava a oposição entre a música de cunho artístico-autoral e a música feita para as massas. Não raro, a música dançante, assim como a música romântica, era alocada próxima à música comercial e raramente ligada ao polo mais prestigiado pela crítica e pelos setores mais intelectualizados da sociedade.

Talvez por isso, Zé Rodrix, ao longo de todo o disco, continua tecendo comentários ásperos e jocosos sobre o conteúdo das canções, deixando claro que, ao menos parte do que fora ali gravado conseguiria cumprir a ideia de unir reflexão e entretenimento. Para tanto, utiliza frases de efeito aparentemente desconexas com o objetivo fundamental de descrever o processo de realização da obra, como “devemos tener muchas frutas tropicales, pero nunca bananas, que són frutas muy esclavas” ou “y quando será que estaremos como el hombre de la capa”.

No primeiro caso, a referência às frutas atua com duplo sentido, pois tanto reafirma uma ideia de exuberância e riqueza natural largamente apresentada em várias leituras e comentários feitos sobre o espaço latino-americano, como se refere à atividade agrícola extensiva que marca a economia de várias nações latinas. Contudo, faz um rechaço específico à banana, fruta que se remete à fragilidade das instituições políticas, muitas vezes atravessadas por crises, golpes e intervenções. A referência à escravidão também assume duplo papel: o de apontar para um passado colonial, e o de rememorar a fragilidade política do momento histórico, haja vista que várias nações latinas estavam sob o domínio de regimes ditatoriais.

¹²⁴ Zé Rodrix fez semelhante afirmação quando teve um show seu noticiado na casa de eventos carioca “Tropicana”. Na breve nota publicada na coluna do crítico musical Nelson Motta – em que também se destaca a presença de mais de 5 mil pagantes – o cantor fez a seguinte declaração: “Dizem que é impossível dançar e pensar ao mesmo tempo. Mas eu acho que a gente vai conseguir fazer isso aqui” (O GLOBO, Matutina, 13 set. 1977, p. 34).

De fato, o relato exposto por Zé Rodrix serve como um itinerário para entender de que forma ele enxergava cada uma das canções gravadas no disco e a importância da participação dos músicos em cada uma das faixas citadas. Por esse motivo, tal relato se estabelece como importante referência textual para o debate acerca do romantismo presente nas faixas de “¿Quando Será?”, apresentado da seguinte forma:

LADO A	LADO B
1. Quando será (Zé Rodrix, Livi)	1. O dono da verdade (Zé Rodrix, Livi)
2. Eu não fui bandido o tempo todo (Zé Rodrix, Livi)	2. Animais (Zé Rodrix, Lami)
3. Arca de Noé (Zé Rodrix)	3. Foi você que nos apresentou (Zé Rodrix, Ramos)
4. Devolve meus LPS (Zé Rodrix, Livi)	4. Água que não vais beber (Zé Rodrix, Livi)
5. Guantanamera (Wolfe, Marti)	5. Se o cantor calar (Zé Rodrix, Felipe)
6. Casamento (Zé Rodrix, Jorge Amiden)	

Uma das primeiras percepções possíveis do disco gira em torno da intensificação das parcerias nas composições assinadas por Zé Rodrix, com destaque para a continuidade da parceria realizada entre o compositor e o produtor musical Robert Livi. Tal como em “Soy Latino Americano”, a música de abertura de “¿Quando Será?” carrega o mesmo nome do disco e é fruto da parceria com Livi, reafirmando sua aproximação da música latina, via salsa. Contudo, uma vez que a definição de latino-americano já fora realizada na obra anterior, a dupla de compositores debruça-se sobre o futuro, desenvolvendo uma narrativa, em primeira pessoa e ritmo lento, na qual utilizam o questionamento: “Quando será o dia da minha sorte?/ Sei que antes da minha morte/ Eu sei que esse dia chegará/ Mas quando será?”.

Com esse refrão, a letra se divide em diferentes momentos de uma narrativa familiar extensa, que tem início com o próprio momento de concepção da personagem central da canção. Nesse momento, se revela que o narrador nasceu em uma situação de completa penúria, contrariando suas aspirações de sonhar “com um berço de ouro” e “fralda de florzinha”. Por outro lado, os pais também não sabiam como e se teriam condições de sustentar o filho vindouro e, deixando a questão para o porvir, o pai fala à mãe que “a sorte do menino vai mudar”. Nesse momento, o refrão reaparece como o corte de cena, reafirmando a certeza de um futuro completamente incerto, presente no título da canção, expressando a ausência de qualquer expectativa.

De fato, a história presente na canção denota a existência de um eterno presente, então pautado pela incerteza no futuro. Isso fica já evidente quando, ao alcançar a idade adulta, o narrador fala das várias profissões que ocupou ao longo da vida. Além da passagem por várias profissões de baixa remuneração, ele também diz que “quis ser muitas outras coisas”, mas teve medo. Sem ter clareza sobre como seria então o porvir, decide procurar uma cigana, que repete a mesma ideia que se apresenta ao longo de toda a canção: o tempo de bonança ainda está adiante. O impasse se prolonga até o momento em que ele se encontra na mesma situação dos seus pais: casado e na expectativa de esperar seus descendentes. Nessa hora, assim como seu pai, ele diz à mulher preocupada: “A sorte dos meninos vai mudar”.

Encerrada a canção, fica claro que a possibilidade de transformação do futuro é negada. O agora é um tempo de dificuldades e incertezas que se prolonga como um ciclo que se repete, que é então herdado de pai para filho. Ao comentar a canção no citado texto do encarte, Zé Rodrix afirma que esse personagem não é puramente imaginado. Ele indaga ao seu leitor: “*y usted conoce un chico como esse de QUANDO SERÁ?*” e logo em seguida, imaginando uma possível negativa para a pergunta, afirma: “*porque lo encuentra en las quintas-feiras a la noche quando ambos están haciendo sus apuestas en la Loteria Esportiva*”.

Nesse período, o regime militar dava seus primeiros sinais de crise e abertura. Membros da sociedade civil se mobilizavam em torno de uma possibilidade de retorno às normalidades democráticas, que seria prontamente refreada por ações governamentais que colocariam em questão o tempo em que se daria a própria saída dos militares do poder¹²⁵. Afinal, a segunda metade da década de 1970, já então atravessada pelo retrocesso econômico, fora marcada por ambiguidades visíveis a esse respeito: o mesmo período da extinção das cassações políticas impostas no início do regime (1974) e das primeiras mobilizações da sociedade civil, também é o período do assassinato do jornalista Vladimir Herzog (1975) e do fechamento do regime com a deflagração do chamado “Pacote de Abril” (1977) (MOTA e LOPEZ, 2015, p. 827, 828).

Sendo assim, a perpetuação da pobreza presente na canção e a crença no jogo de azar, exposta no comentário, surgem como manifestação das incertezas acima citadas, pois, ainda que houvesse algum indicativo de mudança, a crise econômica e as reações autoritárias de um regime enfraquecido colocavam-se como claros obstáculos para o deslinde de qualquer perspectiva de futuro mais clara. O romantismo manifestado de forma insular no disco anterior, aparece então em completo estupor. Não se pode aceitar resignadamente a situação presente,

¹²⁵ Como destaca Silva (2019, p. 339), “é um momento de impasse, em que a oposição, fortalecida pelas vitórias nas urnas, exige maiores concessões, e o poder militar, pressionado na sua retaguarda pela *linha dura*, procura manter o controle do processo, bem como de seus objetivos iniciais”.

ao mesmo tempo que o tempo futuro se torna um desejo difuso, muito mais atrelado à desconfiança que ao desenrolar de novas possibilidades.

Próxima dessa mesma perspectiva se encontra a canção “Arca de Noé”, terceira faixa do lado A do disco. Mais uma vez, é interessante notar como a narrativa bíblica aparece como forma de inspiração para Zé Rodrix, que já havia feito uso desse mesmo recurso na composição de canções como “Mestre Jonas” e “Ama teu vizinho”. Nesse caso, Rodrix retorna ao universo cristão para remontar a história do Grande Dilúvio e a construção da Arca de Noé. Como sabido, tal narrativa gira em torno do desejo divino de se estabelecer um temporal que atravessasse os dias, sendo assim capaz de inundar toda a Terra e pôr fim a todos aqueles que caíram em pecado. Para que os animais não fossem extintos, Deus teria então designado Noé para a construção de uma grande embarcação capaz de abrigar vários exemplares dos animais existentes.

A partir desse enredo, Rodrix apresenta um ajudante imaginário de Noé que teria a função de colocar na arca coisas que em nada tinham a ver com as determinações divinas originalmente propostas. Como aponta a canção, “Papai Noé pediu/ Que eu juntasse umas coisas importantes/ Representantes de nossa cultura e civilização”. A partir desse pedido, o ajudante faz uma imensa lista de coisas que gostaria de levar consigo no interior da arca, prevendo assim que toda essa quinquilharia “não vai caber no porão” da arca. Contudo, ao fazer essa espécie de acréscimo ao relato bíblico original, a canção acaba induzindo à seguinte indagação: mas afinal, qual seria a justificativa existente para a preservação de coisas de um mundo prestes a ser destruído?

Por mais simples que pareça a questão, ela vai no cerne do pensamento acerca de uma experiência apocalíptica, pois, tanto dentro como fora da tradição cristã, a noção do apocalipse ou de uma história escatológica tem como intenção central estabelecer a renovação do mundo existente. Ou seja, dado um grande número de problemas ou da própria insatisfação de uma instância divina, o mundo passa a ser visto como um projeto fadado ao fracasso e, por isso, necessitado de um recomeço capaz de abrir novas possibilidades e superar os erros que justamente explicam o desejo pela destruição das coisas e dos valores postos até o tempo presente.

Identificado o contrassenso da narrativa, a própria canção diz que o pedido de Noé ao seu ajudante se explica pelo fato de que “o dilúvio é pra hoje ou amanhã”, mas “ninguém sabe o que pinta direito depois”. Convencido da ideia, o ajudante-narrador reitera a desconfiança em relação ao futuro nos seguintes versos: “Papai Noé não sabe/ Que eu quero levar essa mala tão cheia/ O meu passado vai ser um futuro legal pra nós dois/ E eu quero ver se salvo/ O que eu

posso das águas do dilúvio/ Já que ninguém sabe o que pinta direito depois/ Ninguém sabe se fica direito”.

Mais do que simplesmente dizer que quer levar várias coisas do passado para o futuro, a letra também dedica várias de suas linhas listando o que seria tão importante quanto os animais a serem salvos naquela embarcação. Em meio a bens materiais como a “calça Lee”, o “chiclete de bola” e “muita Coca-Cola” surgem outros elementos que remetem a uma nostalgia de dimensão cultural e política. Musicalmente, o relicário do assistente quer salvar os confetes do “Bloco de Ramos”, os programas da Rádio Nacional, o “roquenrol” e “as obras completas de Carlos Gardel”. Já nesse ponto, nada do que havia surgido na história recente do país se mostra como algo que tenha algum tipo de relevância. Toda a cultura musical referenciada ali está posta se localiza entre o começo da década de 1960 (período de criação do Bloco Cacique de Ramos) e as primeiras décadas do século XX (com a citação da discografia de Carlos Gardel).

Em certa medida, “Arca de Noé” parece partilhar da mesma nostalgia de “Conversando no bar”, composta e gravada por Milton Nascimento em 1975, no álbum “Minas”, que, apesar de ter uma sonoridade mais séria, também abarca a saudade de hábitos e coisas que antecedem o período da ditadura brasileira. A identidade entre elas se confirma, por exemplo, pela lembrança da Coca-Cola experimentada na infância por Milton. Contudo, embora pautada por uma levada mais alegre e sustentada pela menção jocosa a uma história bíblica – em que “Papai Noel” vira “Papai Noé” – a canção de Rodrix delimita questões de ordem política de forma um pouco mais explícita.

É o que se depreende do desejo do eu-lírico de guardar “um retrato de Getúlio Vargas (De charutão e calças largas)”, figura política e personagem histórica controversa, entendida por meio de signos muitas vezes contraditórios. No caso de Rodrix, nascido na década de 1940, dificilmente a menção à Getúlio teria relação com alguma memória pessoal do cantor com a figura central da Revolução de 1930 ou com o responsável pela instalação de uma ditadura que suprimiu direitos e liberdades.

Sendo assim, resta destacar a possibilidade da evocação ao Vargas que retorna ao poder pelas vias democráticas, vivenciando fortes tensões com setores políticos diversos e, finalmente, estabelecendo o fim de sua própria trajetória com o suicídio. A esse respeito, tendo como premissa esses últimos momentos do estadista, Richard Bourne destaca que Vargas tentava

escrever o seu próprio obituário, uma obra dramática realizada para situar seu próprio lugar na História. Sem dúvida havia grande verdade na sua afirmação

de que ele havia combatido as pressões de grupos financeiros internacionais e a exploração do povo brasileiro. Não era toda a verdade, mas era a descrição de despedida do modo como Getúlio desejava ser lembrado. E, em parte por causa do seu suicídio, é assim que ele tem sido lembrado por muitos brasileiros. É por isso que a sua memória tem sido uma ferramenta política tão poderosa, mesmo depois do Golpe de 64 (BOURNE, 2012, p. 284).

Dado esse contexto, o Vargas mencionado seria aquele que combinou nacionalismo, populismo e trabalhismo em diversos momentos de seu derradeiro e incompleto mandato, servindo, naquele momento como um símbolo de oposição à ditadura militar. Isso porque o assalto ao poder em 1964 tinha sido deflagrado contra João Goulart, que ficara historicamente reconhecido enquanto um herdeiro político de Getúlio Vargas.

Nos comentários do disco, Rodrix dá mais indícios de que essa menção a Getúlio Vargas tem clara ligação ao período supracitado, uma vez que, ainda empregando oportunhol como língua, afirma: “ARCA DE NOÉ és uma tentativa de salvar, a lo menos, mis valores de formación, com vistas a um Dilúvio que, no sé, no sé...”. Contudo, a incursão ao campo político dessa canção não se limita ao viés institucional e personalista. De forma indireta, Rodrix se diz saudoso em relação a outras liberdades que foram flagrantemente encerradas a partir da instalação do já debatido Ato Institucional Nº 5.

Para tanto, ele evoca uma relíquia do passado bastante inusitada: “o habeas-corpus do filho do tio Nestor (Quase foi preso, que horror)”. De forma clara, ele menciona um dos instrumentos jurídicos que foram limados do texto constitucional brasileiro a partir de 1968. Mais uma vez, Rodrix reitera o recorte de coisas que ele julga importante guardar para essa viagem rumo a um apocalipse desprovido de mínimas certezas. De tal modo, a canção “Arca de Noé” estabelece uma tensão discursiva entre a chegada de um mundo novo e a completa desesperança acerca dos valores e ideias que pautarão a realidade futura. Apesar de desejar a interrupção do agora, traz consigo uma paleta variada de bens materiais e imateriais do passado que ao fim somente indicam uma desesperança em relação ao futuro.

Colocadas lado a lado, “Quando será?” e “Arca de Noé” expõem uma mesma ideia por meio de formas distintas. A primeira fala de uma bonança que nunca chega a se efetivar, e a outra aponta para um novo mundo de forma desconfiada. Em comum, tratam de uma clara desesperança em relação ao ímpeto transformador que algumas outras canções expunham por meio da vida no campo ou pelo vislumbre de uma ilha deserta interior. Mas, apesar disso, o disco acaba abrindo outras portas, em sua parte final, que estabelecem uma quebra discursiva que se aproxima e se distancia da melancólica regravação de “Casa no campo”.

Ainda no primeiro lado do disco, Zé Rodrix faz uma das raras regravações de toda a sua carreira. Mesmo que o enfoque primordial deste trabalho seja suas próprias composições, a faixa “Guantanamera” aparece aqui como mais um ponto de afirmação da imagem latina privilegiada nesse momento de sua carreira. De origem não muito bem definida, essa canção se transformou ao longo do tempo. Como aponta Villaça (2012), “Guantanamera” é um constructo coletivo e que abarca questões diversas da identidade cubana. Na medida em que

O país desenvolveu sua nacionalidade aos trancos e barrancos ao longo do século XX, *Guantanamera* foi refletindo este desenvolvimento(...) passando de canto de lavradores a hino político, sem deixar de ser, no fundo, o que sempre foi, mesmo antes de receber a poesia de José Martí: uma canção que fala da mulher, da pátria, da natureza e dos filhos a quem se deixará esta terra. Ao cantar o refrão *guajira guantanamera*, canta-se o amor à mulher camponesa, ao estilo musical dos antepassados (e por extensão à riquíssima cultura cubana), ao território cubano expropriado pelo estrangeiro, à toda ilha e seu povo, seu sofrimento e suas histórias. *Guantanamera* é a soma de todos estes sentidos que lhe foram acrescentados pelo tempo, e é maior que a soma desses (VILLAÇA, 2012)

É importante ressaltar que o interesse pela América Latina surge nesse ponto da carreira de Zé não somente como a oportunidade de se ocupar um filão musical específico que se desenhava na segunda metade da década de 1970. Assim como outros artistas da geração, Rodrix acompanhou notícias sobre o desenrolar da Revolução Cubana e vivenciou o “boom” literário latino-americano como expressões artística e política de seu tempo. A ideia de uma América como espaço de transformação ou laboratório para experiências revolucionárias atinge nomes diversos da cena cultural brasileira entre as décadas de 1960 e 1970. Possivelmente, ciente do potencial simbólico que essa canção possui, Zé aponta no texto do encarte interno que ela “resume todo”.

Colocada nesses termos, a versão de Zé Rodrix não se mostra como uma simples cópia das versões mais dançantes ou ricamente preenchidas pelo som de instrumentos percussivos. Ao contrário, a “Guantanamera” oferecida no disco se inaugura ao som de uma ventania, que vai desaparecendo na medida em que o refrão “guantanamera, guajira guantanamera” vai sendo proferido por um coro de vocais. Logo em seguida, um grupo de vozes femininas vai entoando o fundo melódico da canção, enquanto Zé Rodrix profere os versos que integram esse hino não-oficial cubano. Ao revisitar ao refrão, o coral volta com o mesmo destaque inicial, definindo que ali não se faria mais uma versão alegre e dançante da já conhecida canção. Reforçando tal ideia, a música se encerra com o alto tilintar de vários sinos.

Mais do que simples escolhas estéticas, Rodrix regrava a canção em um tom épico que é reforçado pela presença constante de um conjunto de vozes potentes. Nesse sentido, a ideia de força e unidade, tão próximo aos valores revolucionários cubanos, são reverenciados pela forma pujante que a regravação possui. Por outro lado, além dessa ideia de união, a canção também dialoga com a contemplação da identidade local e interiorana de Cuba, já que, nos créditos da canção, o próprio Zé Rodrix afirma que o som de ventania ali presente faz alusão “viento de la sierra” e que os sinos ali reproduzidos seriam os “sinos de iglesias campesinas”.

Destacando todos esses elementos, é possível notar que a fase latina de Zé Rodrix envolve a defesa e a celebração de vários discursos possíveis e sobrepostos. Ao gravar de forma épica o hino dançante, ele tensiona um símbolo do discurso revolucionário para reafirmar que as identidades latinas não se enquadram em uma perspectiva essencial. Não por acaso, ao mesmo tempo que expressa uma ideia de força na canção, ele mesmo afirma que os elementos sonoros elencados inseridos em sua releitura são claras homenagens ao espaço rural cubano, visivelmente prestigiado nos versos “el arroyo de la sierra me complace mas que el mar”.

Cortejando esse universo de soluções musicais e discursos sobre “Guantanamera”, é possível depreender que a fase latina de Rodrix não pode ser colocada como um meio de impor fim à um “primeiro Rodrix”. Por mais que as formas consagradas pela MPB e no rock não mais protagonizem sua produção, os valores de seu tempo permanecem impressos ali. A admiração contemplativa ou a mobilização inspiradora do latino são faces de uma mesma moeda de forte valor nas ideias que se fazem sobre o latino. Principalmente quando se pensa a partir das imagens que se tem da América Latina no Brasil.

Regravar “Guantanamera” é um modo de cortejar percepções românticas múltiplas, que se encontram nos processos de formação e significação desta música. Sendo assim, à revelia das novas pretensões artísticas declaradas de Rodrix ou de possíveis disputas a serem enfrentadas, a regravação deste clássico latino acaba dialogando não somente com um possível público consumidor de canções românticas, mas também com o próprio público que enxergasse um valor positivo em uma proposta musical comprometida com algum sentido de latinidade. Da mesma forma que “Guantanamera” só pode ser lida por meio de um conjunto de significações que se acumulam no tempo, a opção de Rodrix pela imagem latino-americana também precisa ser entendida por meio de tal chave de leitura.

4.5 Perto do povo, longe da MPB

Em “Se o cantor se calar”, Rodrix e Felipe fazem um exercício imaginativo a respeito de um mundo em que os cantores não mais existem. Gravada com andamentos e arranjos próprios de um *blues*, a canção de encerramento do disco entende o cantor como um grande porta-voz da sociedade, pois, “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”. Avançando em hiperbólicas implicações, a letra continua: “Pois o cantor só existe/ Quando ele canta bem alto/ As coisas todas que você tem/ Guardadas dentro de você/ E não consegue dizer”.

Nesse ponto, a composição se conecta ao cenário artístico-cultural de duas décadas antes, no qual o cancionero popular tomou posição distinta em relação às demais expressões artísticas existentes. Como bem pontua a historiadora Santuza Cambraia Naves,

no final dos anos 50 e ao longo dos anos 60, época em que a canção popular tornou-se o *locus* por excelência dos debates estéticos e culturais, suplantando o teatro, o cinema e as artes plásticas(...) os compositores populares, de maneira semelhante aos músicos modernistas, como é o caso de Heitor Villa-Lobos, passaram a comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, tornando-se “formadores de opinião”. Esse novo estatuto alcançado pela canção contribuiu para que o compositor assumisse a identidade de intelectual num sentido mais amplo do termo (2010, p. 19 e 20).

Ao dizer que a inexistência do cantor implicaria no silenciamento dos anseios e ideias de milhares de pessoas, a composição assume e naturaliza a posição de prestígio que a canção popular havia atingido naquele momento. Nota-se, portanto, que, ainda que Rodrix declarasse o abandono do postulado de superioridade assumido pela MPB, de alguma forma ele ainda se via inserido nesse contexto.

É o que se percebe pela leitura do texto-comentário escrito pelo compositor, quando, ao falar sobre “Se o cantor calar”, Rodrix assume tratar-se de uma homenagem a Chico Buarque, um compositor historicamente ligado ao grande panteão de artistas que passaram a representar a MPB e que construiu boa parte de sua imagem artística na condição de comentarista de questões de natureza política, seja fazendo canções de protesto ou tematizando o próprio cotidiano. Todavia, mesmo assumindo que a composição era um tributo a quem ele considerava ser “el hombre que sabe decir, y siempre lo disse”, Zé Rodrix acaba aproveitando aquele espaço para empreender uma problematização que lhe parece ser muito cara.

Logo depois de elogiar Chico Buarque, Rodrix aproveita o mesmo texto para enfatizar que ele mesmo não poderia ser entendido como um compositor de menor importância ou interessado em fazer algo radicalmente distinto daquilo que seu homenageado fazia. Para tanto, afirma: “y a mi no me gríten, porque digo las cosas bajo una cara alegre y dançante, pero digo de la misma manera”.

Nesse trecho, apesar de sua brevidade, se registra no pensamento do compositor a reprodução do totem-tabu ao qual se faz referência no começo deste capítulo. A relação dúbia aparece aqui na própria escolha de Chico Buarque como homenageado, tendo em vista tratar-se de um compositor que será “totemizado” como um dos mais significativos representantes de alguns valores e referenciais que nortearão a MPB enquanto marca musical. Por outro lado, a perspectiva de ver nesse mesmo colega a consolidação de determinados tabus, impele Rodrix a dizer que seria possível assumir sua importância discursiva e intelectual, ainda que por meio de um tipo de canção performada com cara alegre e de modo dançante.

Ao fim, o que se percebe no texto de Rodrix é um desejo de legitimação de suas novas escolhas enquanto artista, o que não existia quando fazia parte do universo estético-musical e discursivo da MPB. Assim, nota-se que no momento em que o tom alegre da música latina passa a orientar seu fazer artístico, surge então o interesse de questionar determinadas valorações atribuídas a esse tipo de música que passa a abraçar.

Tal ideia fica ainda mais pujante em uma entrevista que Zé Rodrix concedeu à revista “Música”, em janeiro de 1977. Entre as diversas declarações, destaca-se o claro desprezo que ele nutria por grande parte da crítica musical de seu tempo. Em sua opinião, “a crítica musical no Brasil é a censura nova” e seria formada por “caras especializados na própria incompetência para torcer as coisas em nome de não sei o que(...) São pessoas que tentaram, por todas as formas, utilizar uma criatividade que não têm. É gente sem criatividade”. Após fazer a ressalva de que existiam exceções, Rodrix rememora uma das frases pichadas nos muros de Paris durante o Maio de 1968 para concluir: “O crítico nesse país é um camarada que só deixa viver o policial que existe dentro dele. Um crítico é um camarada apenas repressor. O crítico é o cara que tem criatividade truncada, por isso ele toma a atitude crítica” (1977, p. 22).

No momento em que Rodrix dedicava total descrédito ao trabalho da crítica musical, ele estabelecia uma ruptura com a sua própria geração, reconhecendo-se como um artista pertencente a outro tempo. Na mesma entrevista, declarou que o crítico musical não possuía a mesma relevância que de “10 ou 15 anos atrás”, quando tinha uma função primordial para estabelecer determinados debates sobre a arte e as suas funções.

Se por um lado Rodrix indica uma forte rejeição em relação ao papel da crítica naquele momento, ele se mostra conformado com poder de interferência das gravadoras no processo de realização de um disco. Vista como uma relação inevitável, ele faz a seguinte reflexão: “Como é que você vai fazer? Pra externar o teu trabalho, externar tua criatividade, você vai depender das multinacionais do som. As gravadoras são todas multinacionais que tão neste país. Você depende delas”. Sem exemplificar muito bem sobre esse poder de interferência, ele explica:

você vai ter que ceder até um certo ponto pra que eles também cedam até um certo ponto, e que vocês consigam um acordo de chegada. Nesse caso, é um acordo de chegada. Mas você tem que lutar o mais possível pra conseguir o máximo do teu em cima deles. A tua opinião tem que ser dada a qualquer preço. Você tem que dizer o que tem a dizer a qualquer preço. Então, eu acho que qualquer conchavo desse tipo com as gravadoras, o normal, o toma-lá-dá-cá, é perfeito. Tem que ser feito (1977, p. 22).

Além de naturalizar o papel das gravadoras na realização do disco, Rodrix também aduz que o alcance do grande público deve ser uma meta a ser aspirada por todo o artista. Paralelamente, o sucesso na vendagem de discos entra em seu discurso como uma situação que, em tese, despertaria a rejeição ou desconfiança de artistas que discursavam contra ou evitavam falar sobre as relações entre produção artística e interesse econômico. Para expor essa relação conflituosa, ele afirma:

no momento em que você faz sucesso, você tá desgraçado. Eu não tenho panela. Às vezes, dói um pouco, eu garanto que dói. De vez em quando, é muito gostoso cê ouvir as pessoas dizerem: ‘Você é genial, você é maravilhoso, você é divino, você é lindo’. Às vezes, faz falta. Mas eu prefiro não ter isso e fazer meu trabalho com honestidade. A mim, realmente não me faz falta panelinha (1977, p. 22).

Nessa distinção entre o sucesso e o prestígio, ele acaba por sugerir que o elogio de determinados pares teria um peso muito grande para que uma obra fosse considerada de grande valor artístico, pois o ingresso em uma “panelinha” poderia alavancar determinado artista, álbum ou gênero musical. Dada a trajetória pessoal de Rodrix como referência, entende-se que ele se refere aos próprios integrantes da MPB como grupo validador de prestígio, que já fizeram parte de seu cotidiano artístico em outros momentos de sua carreira.

Tal percepção fica ainda mais evidente quando, nessa mesma entrevista, ele retoma a figura de Chico Buarque e expõe que o cenário artístico brasileiro deveria passar por uma

grande revisão sobre qual artista e qual tipo de música deveriam ser entendidos como mais importantes. Segundo Rodrix

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 remexem 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 (1977, p. 23).

No comparativo feito entre Chico Buarque e Waldick Soriano, há uma intenção que está para além de se comparar fortuitamente dois artistas que integravam a indústria cultural daquele momento específico. Cada um dos artistas ali nomeados representava formas diferentes de se pensar música, públicos com perfis ideais diferentes e um universo de referências estéticas também distinto. Para Rodrix, se eles coexistem é porque possuem uma relevância que deve ser objetivamente considerada e é esse o pano de fundo dos questionamentos que ele levanta nessa parte da entrevista. Contudo, cabe ainda entender como o próprio Zé Rodrix se enxergava nesse quadro, pois ele também está inserido no mesmo cenário de atuação artístico-profissional de Chico e Waldick.

Com a mudança em sua carreira, Zé Rodrix encarna um projeto artístico no qual deixa de ser um compositor próximo de grandes figuras da MPB, tais como Edu Lobo e Elis Regina, ou um representante de uma cena de rock no mercado fonográfico daquela época. Por outro lado, ainda que a mudança para a música latina tivesse sido acompanhada pela presença de uma nova sonoridade e a construção de uma outra imagem, os discos até então gravados não podiam ser resumidos a meros marcadores de uma identidade que começa e termina na figura de um cantor latino romântico. Na verdade, os discos são atravessados por diversas “ilhas desertas” em que os referenciais temáticos e estéticos acumulados ao longo do tempo aparecem em meio a canções que teriam como função reforçar o “Rodrix latino”.

Desse modo, é que podemos ver que a posição de Zé Rodrix nesse momento se organiza de uma forma bastante peculiar na década de 1970. Segundo Morelli, para se entender o comportamento de determinados artistas com relação ao mercado fonográfico e os demais colegas de profissão na década de 1970, é importante ter em mente que os nomes da MPB que surgiram antes de 1968 apareceram em um momento em que a profissionalização do mercado

de bens culturais ainda tinha muito por fazer. O poder de atuação e interferência das gravadoras ainda não tinha se estruturado de forma tão nítida como ficaria mais tarde destacado na percepção de vários agentes que se relacionam com esse meio (2009, p. 215).

Na medida em que essa atuação fica evidente, seja nas considerações do público, da crítica ou dos próprios artistas, o prestígio de determinadas carreiras musicais vai sendo então afetado. Ainda que certos artistas estivessem sob a égide da ação das gravadoras, suas imagens eram raramente vinculadas a esse tipo de questão. A consequência mais direta de tal fato era a impressão de que produziam seus álbuns de forma completamente autônoma, não tendo então que se preocupar com questões como as estratégias de divulgação dos discos nos meios de comunicação ou o acompanhamento das vendagens de tais trabalhos.

No caso de Zé Rodrix, essa diferença no momento de inserção no mercado fonográfico se deu por uma via que não poderia ser apenas explicada pelo fato dele ser mais jovem do que os artistas que apareceram na década anterior. Ao contrário dos perfis que Morelli utiliza (no caso, dos cantores Belchior e Fagner), Zé Rodrix aparece no cenário artístico-musical no ano de 1967, quando participa do Festival de Música Popular Brasileira. Ainda que se essa participação não signifique o alcance de um sucesso imediato, a presença de Zé Rodrix no contexto dos festivais afere a ele uma inserção no cenário artístico que é concomitante ao processo de consagração de determinados nomes que futuramente viriam a ser dados como representantes paradigmáticos na construção da MPB enquanto marca altamente prestigiada.

Por outro lado, é interessante perceber como a entrada efetiva de Rodrix nesse cenário direta ou indiretamente ligado à MPB se dá só depois da consolidação dos grandes nomes do gênero. Não por acaso é que o artista afirmava que seu primeiro grande feito artístico não se deu apenas pela composição de “Casa no campo”, mas também pelo fato de Elis Regina ter expresso interesse em gravar a canção. Se por um lado ele estabelecia esse marco como de grande importância – chegando ao ponto de relacionar seu vindouro afastamento do universo da canção gravada com a morte da intérprete –, de outro, colocava em xeque a autoridade de determinados nomes da MPB em prol de um outro entendimento do cenário musical do período (VAZ, 2017, p. 131 e 132).

É nesse ponto que se pode entender que o processo de profissionalização do mercado fonográfico, em aliança com as especificidades da carreira de Rodrix, norteiam a mudança da estrutura de sentimento trabalhada no decorrer deste trabalho. Em um primeiro sentido, a menor recorrência do pensamento romântico na obra do compositor se apresenta como uma expressão própria do maior envolvimento de Zé Rodrix com atividades de forte viés mercadológico, como

a gravação dos *jingles*. Não por acaso, ele mesmo era explícito em dizer que sua satisfação em se envolver na composição de trilhas para peças publicitárias muito se dava pela franqueza da relação de trabalho que ali se desenvolvia. Como ele mesmo afirmou: “Se é pra fazer comércio, faço comercial. É mais honesto, sou bem pago pra vender e ninguém me enche o saco. Não vou vender a mim, nem um personagem que vendi durante muito tempo, fazendo música pra levantar um troco e fingir que estava fazendo arte” (VAZ, 2017, p. 136).

O interessante de sua fala é a ideia de que ele estaria fingindo fazer arte na medida em que decidia redirecionar parte considerável da sua energia criativa para uma atividade que tinha uma relação marginal com o universo da canção popular gravada. Nota-se que ele mesmo admite uma perspectiva na qual a arte só poderia ser considerada legítima em uma situação de ampla autonomia. Contudo, essa mesma afirmação acaba por ignorar que, para além de uma autonomia ideal, a produção de música popular ao longo do século XX esteve marcada tanto por uma dimensão estética ou discursiva, como pelo viés performático.

Algo que fica claro quando Rodrix expõe o problema de se assumir uma personagem no contexto de produção de música popular. Em um momento em que a canção popular adentrou outros meios de comunicação e foi conjugada com outras formas de entretenimento, a questão performática se tornou um elemento central não só para se disputar mercado e fazer algum sucesso comercial, mas para viabilizar os processos de comunicação com o público. Ao longo do século XX, a ação performática ganha um patamar importante para que artistas fossem capazes de atingir as sensibilidades de uma miríade de consumidores que foi se tornando cada vez maior e mais complexa. No caso de Rodrix, ao se associar durante muito tempo ao rock, essa questão se torna ainda mais significativa, pois como bem salienta Zumthor (2014, p. 70)

citaria como significativa a esse respeito a invasão do nosso universo cultural, há uns trinta anos, por formas de arte das quais o *rock* me parece o emblema. Apesar da mediocridade textual (mas não é esta a questão) do canto na música *rock*, o que testemunhamos aqui, é uma irresistível “corporização” do prazer poético, exigindo (depois de séculos de escrita) o uso de um meio menos duro, mais manifestamente biológico.

A partir do exposto, resta então perceber que todo o questionamento de Zé Rodrix acerca do modo pelo qual artistas são prestigiados e valorizados só passou a existir quando ele se deslocou no cenário artístico. Ao deixar de ser um legítimo representante do rock brasileiro, em vertente da MPB que dialogava com a música brasileira, a escolha pela música latina passa a trazer outra valoração ao seu trabalho. Assim, trocar a viola caipira e a guitarra pelo naipe de

metais e pelos instrumentos percussivos aciona uma adjetivação muito distinta daquela que foi a ele reservada no momento em que desejava fazer “muitos rocks rurais”.

Tal ideia fica manifesta no momento em que, mais uma vez, o afamado crítico musical Sérgio Cabral volta a criticar a nova fase do trabalho desenvolvido por Zé Rodrix. Em maio de 1978, o referido jornalista diz que no seio da música popular feita no país existiam “certas figuras” que possuíam “todos os recursos para atingirem uma boa posição, mas não chegam lá porque não querem ou porque lhes falta um pouco mais de informação”. Apesar do diagnóstico, Cabral não explica quais as informações faltantes ou quais seriam os recursos supostamente mal utilizados. Ainda assim, ele indica que Zé Rodrix é um “exemplo do primeiro caso”, pois “sabe tocar, sabe cantar, sabe compor, mas se decidiu por um caminho inconsequente e comercial”.

Embora breve, a citação de Cabral acabou se desdobrando na realização de uma carta-resposta, escrita por Zé Rodrix, e posteriormente publicada na própria coluna de Sérgio Cabral. Em tom visivelmente indignado, o compositor questiona

o que é mesmo que você chama de boa posição? Seria um contato cada vez maior com a massa de público, medido pelo que costumam chamar de popularidade, e exigido por esse público cada vez com mais frequência? Seria um progressivo e o substancial aumento na venda e execução do trabalho da gente? Seria o apoio da cultura oficial, e o subsequente aplauso das elites intelectuais? Seria a admiração da crítica oficial? Uma citação no Billboard? Preferência do Fig? O beneplácito do Zózimo? Tocar na JB? Na Mundial? Na Globo? Na Difusora de Conceição do Mato Adentro?

Com esse extenso número de perguntas, Rodrix coloca em xeque o entendimento acerca da “boa posição” alcançada pelo artista. No conjunto dessas questões ele acaba expondo a ambiguidade dos parâmetros definidores do sucesso de uma determinada carreira musical. Para tanto, expõe um arco amplo de possibilidades, que vai desde o alcance de um sucesso mercadológico de grandes proporções, até a aprovação dos mediadores culturais que, em determinada época, possuem uma certa autoridade para dizerem se uma obra merece ser considerada boa ou ruim.

Em tom confessional, ele continua seu argumento dizendo que essas questões já ocuparam seu universo de preocupações artístico-profissionais, pois ele mesmo “quis algumas dessas boas posições”. No entanto, acreditando que teria chegado em um momento de maior maturidade, ele então se limitava a gastar seu tempo e energia com as posições que seriam “realmente importantes”. Nesse sentido, assume que essa pretensa posição tem a ver com a

preocupação do artista em se portar como um sujeito responsável por expressar os anseios da população que ele atinge, recuperando a mesma perspectiva já exposta na letra de “Se o cantor se calar”.

Sendo assim, é categórico ao definir que, no desenvolvimento do cenário artístico-musical de sua época, há um sério descompasso entre os anseios dessa população imaginada e uma parcela dos artistas de seu tempo. De forma sintética, Rodrix ataca um discurso que teve grande força na cena artística musical brasileira na década de 1960 e que, na formulação do que viria ser a MPB, acabou se tornando um traço marcante desse chamado gênero musical “guarda-chuva”, ao dizer que: “cada um de nós, artistas, tem que se conscientizar urgentemente de que não sabe nada, de que o povo não é burro e de que, se alguém tiver que ensinar alguma coisa a alguém, será o povo e não nós que vai ficar (*sic*) no lugar de professor” (O GLOBO, 1978, p. 44).

Nesse ponto, fica claro que o compositor assume seu completo desacordo com a ideia de que a classe artística, em geral portadora de um capital intelectual distinto, tem a capacidade de exortar e conscientizar o público sobre as questões e demandas de seu tempo. De fato, Rodrix acredita que essa relação precisa ser invertida, rompendo então com uma ideia que teve visível força e presença entre os artistas, principalmente aqueles ligados a uma certa tradição da “música de protesto”, de que o compositor deveria ser entendido como integrante de uma certa vanguarda, capaz de apontar quais os questionamentos e elaborar soluções para os problemas de sua própria época ou, até mesmo, de iluminar as consciências.

Ele destaca que essa noção tem a ver com a própria origem social de uma parcela dos artistas integrantes da cena musical da década de 1970, ao que argumenta: “Nós, saídos da funâmbula classe média, que não tem importância nenhuma (e a História sempre se repete), temos que ter a absoluta humildade para reconhecer que os nossos individualismos e esteticismos são muito mais reflexo de imitações do que os gostos e desejos do público” (O GLOBO, 1978, p. 44). Nota-se que Rodrix faz um esforço para desmistificar a ideia que o artista tem um dom nato para expressar os anseios da população, na medida em que as determinações de classe funcionam como uma espécie de limite que deve ser levado em consideração.

De volta para si, Rodrix se insere na questão como um artista consciente dos limites expostos e que, ao seu modo, busca superar o problema ao entrar em contato com o público de todas as formas possíveis. A esse respeito, alerta seu crítico que tem “viajado Brasis inteiros, e conversando com muita gente, em forma de música, indagações, insatisfações, questionamentos e vontades”. Desse modo, se põe como um sujeito apartado dos demais artistas que não tratam

diretamente sobre essa contradição intrínseca entre fazer uma canção considerada representante de uma ideia de povo, ao mesmo tempo que não faz parte dele. Ao reiterar essa dimensão ideológica, ele complementa: “(...) eu, um indivíduo de classe média, só trago dentro de mim anseios e insatisfações de classe média, uma coisa perigosa que não interessa a ninguém, além de mim mesmo ou de certos outros indivíduos, também de classe média, permeados pelas mesmas vivências” (O GLOBO, 1978, p. 44).

Para estabelecer essa premissa, de colocar o contato com o público como elemento fundamental para que o artista possa fazer uma arte efetivamente popular, Rodrix então se insere em uma discussão que ainda se faz presente nos debates sobre os caminhos da canção popular gravada no país. Ainda hoje, no século XXI, determinados estudos se preocuparam em avaliar essa questão, como “Radicalismos à brasileira”, no qual o filósofo Walter Garcia confronta a obra de João Gilberto, Chico Buarque e o grupo de rap Racionais MC’s.

Para Garcia, importante observar como Chico Buarque sempre buscou dar destaque às figuras socialmente marginalizadas, preocupando-se em não condená-las, ainda que envolvidas na prática de contravenções como furto, roubo ou consumo de drogas. Para tanto, elenca importantes canções como “Pivete” (1978), “O meu guri” (1981) e “Brejo da cruz” (1984) (GARCIA, 2013, p. 28).

Contudo, em todas elas o autor encontra uma contradição, identificada na “forma como os versos são cantados adocicam a monstruosidade das situações retratadas por Chico Buarque”. A partir dessa característica, contrapõe as mesmas situações narradas por Buarque com as veiculadas pelo grupo de rap Racionais MC’s, que estabelece uma clara ruptura sobre a abordagem acerca deste universo temático. Para além de uma diferença a ser destacada por ele próprio, Walter Garcia aponta que Chico Buarque terá ciência de que o rap será um gênero musical que, entre outras inovações, será responsável por “negar” o formato de canção com o qual ele sempre se habituou (GARCIA, 2013, p. 28-30).

Ao fim, colocando os Racionais MC’s e Chico Buarque lado a lado, Garcia revela que a proposição estética e narrativa do rap é uma espécie de “revide à violência atual recebida pela classe baixa”. Por outro lado, mediante o novo fenômeno artístico-cultural, Chico Buarque se revela como o “cantor atormentado” que se coloca na letra da canção “Sinhá”, gravada por ele no ano de 2011. Para o filósofo, essa seria uma autodesignação na qual o compositor carioca se revela como alguém ciente de que, em certa medida, é herdeiro do sistema de violências historicamente imposto contra as classes mais baixas, mas também atormenta sua própria consciência ao reconhecer tal situação (GARCIA, 2013, p. 31).

Verifica-se, portanto, que as questões que preocupavam Zé Rodrix em 1978 continuam a reverberar em outras considerações sobre a canção popular feita no Brasil e, mais especificamente, sobre a história da MPB. Não por acaso, Zé insiste nesse texto em falar que a preocupação estética posta como mera expressão individual ou de classe, acaba sendo um engodo pelo qual o distanciamento entre o artista e o público vai efetivamente se consolidar. Segundo ele, a música popular deveria ser entendida como um “rio no qual deve correr o barco da nossa palavra, e essa esquadra de barcos deve ter um propósito mais alto e melhor definido que o simples “deleite dos sentidos”, “catarse”, “satisfação de egos”, etc.” (O GLOBO, 1978, p. 44).

Desse modo, conclui o texto colocando em disputa o que, afinal, seria a “Música Popular Brasileira”. De acordo com Rodrix, a sua experiência de contato pessoal com o público vinha acompanhada de um abandono das questões formais acerca do debate sobre o que viria a ser a MPB. Ao se enxergar como alguém que superou o apego às formas musicais, Rodrix explica que isso aconteceu na medida em que ele ouviu

o ritmo que, pela sua constância e alcance, e pela enorme penetração que tem no maior pedaço da terra (interior), vem se tornando, pelo menos estatisticamente, a verdadeira Música Popular Brasileira. Esse ritmo é o bolero, hoje uma linguagem tão totalmente brasileira que chega a espantar (O GLOBO, 1978, p. 44).

Nesse ponto, argumenta que, na condição de artista, tem autoridade para dizer quais os gêneros musicais são efetivamente consumidos pela população, sugerindo que a crítica musical se encontra apartada do mesmo espaço no qual a música popular é consumida. No caso do texto, essa questão se torna mais relevante, já que Sérgio Cabral é um jornalista que teve toda sua carreira de crítico musical desenvolvida na cidade do Rio de Janeiro.

Sendo assim, reforçar a óbvia ideia de que o interior tem maior representatividade populacional que o litoral é um modo de reafirmar que, enquanto crítico musical, faltaria a Sérgio Cabral o interesse em circular por esses espaços para então tecer algum tipo de comentário válido sobre a música popular ou sobre a música feita por Rodrix. É por meio desse argumento de autoridade que Zé Rodrix encerra o texto não só afirmando que o bolero (que no texto aparenta ser um nome que sintetiza sua fase musical latina) tinha se transformado em um ritmo musical (sic) genuinamente popular, mas também dizendo que

o grande público não quer saber se você fala assim ou assado; ele quer saber de quê você está falando, e a que ponto o que você fala faz parte do cosmo

dele. O público não está dando a mínima se você faz samba, bolero, valsa, rock, discotéque, seresta ou rumba. O público quer ouvir o que você tem a dizer, a tua consciência está nas palavras, não na melodia. E o público sabe disso, naturalmente, e é por isso que você encontra nas paradas de sucesso coisas tão antagônicas como um Chico Buarque, um Sidney Magal, uma Beth Carvalho, um Silver Convention(...) um Zé Rodrix, uma Rita Lee (O GLOBO, 1978, p. 44).

Mais uma vez, o artista coloca em questão a validade e a estabilidade da MPB e de todo discurso de prestígio e qualidade que circunda a construção narrativa acerca desse gênero mercadologicamente institucionalizado. Chico Buarque reaparece em seu cabedal discursivo como um exemplo da forma com a qual passa a entender e defender o que seria uma música efetivamente popular e, ao mesmo tempo, brasileira. Em sua visão, não é necessário colocar em questão se a MPB, enquanto possível gênero musical, pode ter algum tipo de importância no cenário artístico de sua época, mas entender qual o limite dessa importância, haja vista a diversificação cada vez maior na produção e no consumo da música popular.

Ao fim, tal ideia também serve como uma justificativa para explicar sua decisão de privilegiar um gênero musical não cotejado pelo universo estético que estrutura a ideia do que seria a MPB, tendo em vista que a escolha por uma música latina romântica necessariamente o colocava à margem de um circuito musical privilegiado entre as décadas de 1960 e 1970. Por essa razão é que ele encerra o debate radicalizando o argumento, ao dizer que passou a acreditar que “música popular não é arte; arte será o uso que o público faça da música popular que, afinal de contas, o nome já está dizendo, devia ser feita pelo povo. E eu prefiro ter o público como parceiro” (O GLOBO, 1978, p. 44).

Desta forma, Rodrix devolve à MPB o conceito de música popular em si, que se relaciona com todo e qualquer tipo de música que, de algum modo, se organiza fora dos meandros essenciais da música erudita. Em tom acusatório e confessional, o compositor entende que a MPB se tornou um território da música em que as questões formais tomaram uma dimensão exagerada, motivo pelo qual sua sigla acaba não tendo interesse ou capacidade de representar as grandes franjas do tecido social que poderiam ser idealmente classificadas como “povo”. Pelo exposto, Zé Rodrix se coloca contra uma das utopias fundamentais da canção popular feita por diversos artistas pertencentes à sua própria geração.

Independente da pertinência do raciocínio exposto por Zé Rodrix em sua carta-resposta, tem-se um registro importante de como o compositor elabora sua ruptura em relação aos demais artistas inseridos no cenário da música popular do mesmo período. Vez que a pretensão exortativa e didática de algumas canções produzidas nas décadas de 1960 e 1970 começam a

ser insuficientes para abarcar uma ideia de música popular, em linhas gerais, Rodrix defende que estar ou não alinhado a essas formas musicais e pretensões artísticas próprias de sua época não impede que um compositor tenha a capacidade de entrar em contato com “o povo” ou colocar em destaque um problema que também se relaciona com ele. A seu ver, a possibilidade de qualquer forma musical ser relevante implica em defender uma visão pluralista e democrática de se pensar e fazer arte.

Por mais que isso implique em reconhecer um distanciamento em relação a certos discursos ligados à música, a preocupação de Zé Rodrix em recusar a ideia de “um bom lugar” no panteão da música popular não se coloca tão somente como uma reação em relação à crítica feita por Sérgio Cabral. Tendo ele sido um artista que dialogou com a estrutura de sentimento romântica, via contracultura, há de se reconhecer neste posicionamento um antagonismo em relação a ideia de que a MPB estabeleceria uma forma artística que poderia ser melhor valorada em relação às demais. Ainda que sua canção não mais dialogasse com as formas experimentais do começo da década de 1970, Zé Rodrix ainda conservava um posicionamento em que a arte e a canção popular eram possíveis sem a exigência de submissão a determinados suportes estéticos, ainda que integrassem sua própria trajetória artística ou que seu nome estivesse de alguma forma associado à MPB.

4.6 A abertura política e a urgência do agora

Observando sua trajetória artística ao longo da década de 1970, é possível notar que essa recusa se expressa na brevidade das parcerias musicais que ele elaborou durante o período. Em 1978, dá-se o fim da parceria então desenvolvida com o compositor e produtor Robert Livi. À época, o colunista e crítico musical Nelson Motta foi o responsável por noticiar o fato, dizendo que o produtor argentino tinha acabado de assinar contrato com a gravadora RCA, que esperava a partir dali disputar espaço com novos artistas que também alcançariam sucesso enquanto “novos intérpretes do gênero superpopular”. Por outro lado, nessa mesma nota, Nelson também registra que Zé Rodrix passava então a desenvolver parceria musical com Paulo Coelho, que já tinha se notabilizado no universo da canção popular ao compor vários dos grandes *hits* gravados por Raul Seixas.

Segundo Toninho Vaz,

o encontro com Paulo Coelho era inevitável. Morando ambos na mesma cidade e circulando pelos mesmos lugares, nada mais previsível do que a

aproximação destes dois talentos. Aproximação, inclusive, temática, pois ambos eram místicos, espiritualizados e frequentadores de candomblé. Durante alguns meses, nos anos 1960, Paulo tinha vivido no Solar da Fossa e, agora, dez anos depois, desfrutava do prestígio que lhe conferiram suas parcerias musicais com Raul Seixas (2017, p. 115).

Para além dos elogios que o biógrafo dedica aos dois artistas em questão, percebe-se que Zé Rodrix inaugura a fase final de sua carreira em parceria com uma das figuras mais marcantes do Solar da Fossa, onde experimentaram um primeiro contato. Além do mais, tanto Rodrix quanto Coelho tiveram suas carreiras artísticas ligadas ao rock durante a década de 1970 e diversas de suas composições se constituíram enquanto manifestações da contracultura na música brasileira.

Em certa medida, o interesse de Paulo Coelho chegou a limites até mais radicais, já que integrou uma sociedade ocultista e escreveu alguns textos fazendo nos quais defendia expressamente o desenvolvimento de uma nova sociedade, que daria então origem a “Sociedade Alternativa”, uma das mais célebres composições feitas junto à Raul Seixas (BOSCATO, 2006, p. 153-155).

O primeiro resultado prático dessa nova parceria se deu com o lançamento do disco “Hora Extra”, no qual Rodrix manteve o terno branco e a preferência pelos ritmos latinos, mas dessa vez em colaboração com o arranjador Lincoln Olivetti, que possuía formação superior em música e engenharia eletrônica, e se notabilizou, no universo da música gravada, pela tentativa de reproduzir localmente os paradigmas estéticos da música dançante produzida nos Estados Unidos.

Tal como Rodrix, Olivetti primava pelo uso preferencial dos teclados – instrumento prestigiado desde os primórdios da carreira de Zé Rodrix – e dava expresso destaque aos naipes de metais em seus arranjos, o que corroborava para a reafirmação da imagem latina que tanto era cara a Rodrix naquele momento de sua carreira. O uso desses marcadores sonoros viria a confirmar a presença de Olivetti no mercado fonográfico da década seguinte como responsável por arquitetar vários hits lançados. Nesse sentido, destaca Barcinski que

Olivetti participou, como músico ou arranjador, de muitos discos de sucesso na passagem dos anos 1970 para os 1980. Tocou e fez arranjos de metais em *Rita Lee*, LP que tinha “Lança Perfume”, “Baila Comigo” e “Caso sério” [1980]. Fez os arranjos de “Festa do interior” e “Meu bem, meu mal” [1981] para Gal Costa. Trabalhou com Jorge Bem em “Salve Simpatia” [1979], fez arranjos para Gilberto Gil em “Não chores mais” [1979] e “Palco” [1981], e para Tim Maia em “Eu e você, você e eu” [1980] e “Acenda o farol” [1978]. Olivetti se especializou em arranjos festivos e dançantes, que alavancavam a

vendagem dos discos, mas que nem sempre tinham os elogios da crítica. [Segundo o próprio Olivetti] “Fui acusado de pasteurizar a MPB, mas eu só estava fazendo o que julgava melhor para os artistas” (2014, p. 131 e 132).

Além de representar uma renovação aliada à valorização de uma música mais dançante, Olivetti também partilhava de uma confessa aversão ao modo que a crítica absorvia o impacto estético trazido pelo seu trabalho. Na mesma entrevista registrada por André Barcinski, o músico e produtor confessa o seguinte: “Sempre caguei e andei pra entrevista, só me preocupava com o meu trabalho, não ligava pra festa, nem autopromoção” (2014, p. 132).

A postura de desdém de Lincoln tem uma grande proximidade com o discurso realizado por Zé Rodrix naquela mesma época. Ainda que os meios de comunicação e a crítica especializada tivessem um certo protagonismo para a constituição do sucesso e do alcance de determinado artista, tanto Olivetti quanto Rodrix se posicionavam de maneira a não se importarem caso seu senso de mudança ou renovação fosse visto de forma negativa.

O resultado prático da conjunção de forças foi a elaboração de um álbum composto por doze faixas, dispostas da seguinte maneira:

LADO A	LADO B
1. Hora Extra (Zé Rodrix, Paulo Coelho)	1. Lili (Zé Rodrix)
2. Te conheço, Tubarão (Zé Rodrix)	2. Vem o Hômi (Zé Rodrix, Paulo Coelho)
3. Pela primeira vez (Zé Rodrix, Paulo Coelho)	3. Adeus, amigo (Zé Rodrix, Don Beto e Paulo Coelho)
4. A gente pode voar (Zé Rodrix)	4. Cabeça de fora (Zé Rodrix)
5. Lamento Escravo (Eliseo Grenet, Aurelio G. Riancho)	5. Onde está você? (Zé Rodrix, Jorge Amidem)
6. Tomando chá (Zé Rodrix, Paulo Coelho)	6. O jornal falou (Zé Rodrix)

Além desse conjunto de canções, o álbum também apresenta em sua capa a captura de outros elementos que expressam uma ideia de latinidade não antes apresentada nos dois discos anteriores. Se antes surgiram a imagem do “crooner” e, em seguida, do “sujeito despojado”, Rodrix aparece em uma imagem carregada de elementos dadaístas¹²⁶, na qual, sorridente, segura

¹²⁶ A dimensão dadaísta reconhecida na capa se dá pelo fato deste movimento artístico valorizar “o ilógico e o

um charuto feito de banana, de onde sai uma fumaça em que consta o título do novo disco. Mais acima, reafirmando a presença dessas bananas, surge um conjunto enfileirado da fruta que forma o nome artístico do cantor e compositor.

IMAGEM 13 - Capa do disco “Hora Extra” (1977)



Fonte: Arquivo pessoal

Além de dar um sentido bem mais chamativo e irreverente, as bananas também figuram o verso e o encarte interno do disco. Na primeira imagem, Rodrix volta a ostentar seu terno branco, em um fundo tomado por várias bananas de tamanho gigante.

Além disso, há uma espécie de “caixa de charutos” em que várias bananas aparecem enfileiradas e portando um selo que leva a imagem de Zé Rodrix envolta com os seguintes dizeres, em espanhol: “Cigarros de Plantano – Viva la huelga!” (Cigarros de Banana – Viva a greve!).

absurdo, exagerando-se a importância do acaso na criação artística” (CHILVERS, 1996, p.140). Entendendo que Zé Rodrix naquele momento se voltava contra a ideia de uma MPB consagrada, essa capa pode ser entendida como um desejo de “desmantelar todos os valores consagrados, fossem quais fossem, não para conseguir algo em seu lugar, algo julgado melhor ou utopicamente desejável, mas pelo simples gosto de pôr abaixo as instituições estabelecidas, as correntes estéticas em moda”, como se percebe no universo de aspirações dadaístas (MOISÉS, 1978, p. 135).

IMAGEM 14 - Contracapa do disco “Hora Extra” (1977)



Fonte: Arquivo pessoal

A princípio, os termos parecem estar densamente cifrados, chegando a ser um tanto quanto complicado estabelecer um universo de referências possíveis para esse conjunto de imagens. No entanto, partindo do pressuposto de que essa fase da carreira de Zé Rodrix pretende dialogar com o universo latino, pode-se perceber que o uso figurativo da banana dialoga com a já mencionada expressão “república das bananas”, que habita o imaginário político latino-americano desde o começo do século XX. Cunhado originalmente pelo escritor William Sidney Porter, se refere à recorrente instabilidade política das nações latino-americanas, bem como à dominação das multinacionais americanas nesses locais, então representada pela presença da empresa United Foods em diversos territórios centro-americanos (BBC Mundo, 2016).

Se por um lado a presença maciça de bananas representa uma feição instável e subjugada da América Latina, o uso dos dizeres “Viva la huelga!” (Viva a greve!) na caixa de charutos dialoga com a cultura sociopolítica latina em um sentido completamente oposto. Isso porque, para além da palavra de ordem em si, “Viva la huelga!” é uma frase que apareceu com grande destaque na cultura imagética criada pela United Farm Workers¹²⁷.

¹²⁷ Criada na década de 1960, pela ação conjunta de Cesar Chavez e Dolores Huerta, a United Farm Workers tinha como objetivo fundamental mobilizar os trabalhadores rurais de origem latina que trabalhavam na Califórnia, estado americano que faz fronteira com o México (OAKLAND MUSEUM OF CALIFORNIA, s/n).

Por meio destas duas referências, é então que se torna então possível ver que Zé Rodrix trabalha com a ideia de que a América Latina pode ser vista através de suas ambiguidades: de um lado, a recuperação de uma tradição política na qual instituições frágeis entram em crise; de outro, a marca de um movimento grevista de trabalhadores imigrantes que saíram de países latinos para tentar uma vida melhor. Além desses elementos, o sentido político das imagens construídas também será reforçado pela presença de um extenso texto no encarte interior do disco, que, segundo o próprio Rodrix, seria um trecho do seu livro “História do Brasil para os arcturianos”¹²⁸.

Esse texto se apresenta como uma longa explicação etimológica da palavra “banana” e seus termos derivados. Por exemplo, ele descreve a banana como “gesto obsceno executado com a mão fechada e o braço dobrado, muito utilizado em certos países da América do Sul onde, por estarem os habitantes impossibilitados de falar, desenvolveu-se uma linguagem de sinais bastante significativa e de grande valor catártico”. Com o mesmo estilo jocoso do encarte de “Quando será?”, Rodrix elabora um exercício criativo no qual tece comentários acerca da vida política por meio do uso da imagem da banana, enfatizando a já consolidada presença de regimes políticos ditatoriais ao longo de toda a América Latina.

Ao longo do texto esse tipo de estratégia discursiva também aparece na explicação da expressão “bananeira que já deu cacho”, sobre a qual ele afirma aplicar-se a uma “empresa, negócio ou sistema político que se tornou inviável ou improdutivo”. Nesse caso, Rodrix desloca o recorte do seu comentário político para o Brasil, onde a ditadura militar começava a dar seus primeiros sinais de crise e, conseqüentemente, desenrolava-se uma abertura política que se estenderia até o início dos anos de 1980.

Os sintomas de que a ditadura militar brasileira se tornara uma “bananeira que deu cacho” se davam muito em função da reorganização das classes trabalhadoras no período. Segundo Cássio Augusto Guilherme,

entre 1978-1980 explodiram greves operárias por todo o país. Fruto do acúmulo de décadas de lutas e dos últimos anos de arrocho salarial da Ditadura sobre os trabalhadores. O “novo sindicalismo” foi a expressão do retorno dos

¹²⁸ Em matéria publicada no Jornal O Globo, Rodrix relata que tinha a intenção de lançar o livro junto com o disco analisado. Contudo, ele relata que enfrentava dificuldades para encontrar uma editora que assumisse o risco de realizar a publicação da obra, por “um certo receio das consequências”. Descrito na matéria como um “firme crente na abertura e na distensão”, Zé Rodrix alega que “o livro não tem nada demais”, pois se trata tão somente de “uma análise (do meu ponto de vista) do que tem acontecido na nossa história nos últimos tempos” (O GLOBO, 27 jun. 1978, p. 34). Por fim, o projeto de publicação dessa obra acabou nunca sendo finalizado e Rodrix somente ingressou no universo da literatura no fim da década de 1990, com a produção de uma trilogia de livros ficcionais que teciam uma explicação sobre o universo de crenças ligados à maçonaria.

trabalhadores à cena política após anos de repressão da Ditadura. Ao trazer uma postura combativa e de confronto, surpreendeu empresários, governos e sindicalistas pelegos (2019, p. 320 e 321).

É a partir desse fato político da época que a inscrição “Viva la huelga!”, exposta na contracapa, passa a ser explicada como um tipo de banana que teoricamente estaria sendo posta à venda naquele momento. Segundo o texto, esta marca fictícia de banana seria a preferida do “grupo lítero-musical Lula e seus metalúrgicos”. Nesse ponto, a relação entre o colapso ditatorial e os movimentos grevistas do ABC aparece de forma expressa, na medida em que a nascente figura política de Luiz Inácio Lula da Silva, de fato, começava a despontar na liderança de uma das mais importantes frentes de luta contra a ditadura militar.

O texto se encerra de forma bem-humorada dizendo que a banana é um produto massivamente consumido em diversas partes do mundo e, por tal motivo, teria inspirado a fundação da “Liga Brasileira pela Bananistia”, movimento que, de acordo com a tese de Rodrix, tinha como objetivo fundamental

o perdão total e a reintegração à sociedade de bananas presas ou exiladas em virtude de seus crimes políticos, dos quais o mais famoso foi o atentado contra um certo Ministro, o qual, tendo escorregado em uma casca de banana(...) sofreu na queda uma convulsão cerebral violentíssima, tornando-se integralmente dependente, para sobreviver, da ingestão de álcool em altas quantidades; deste fato sobremaneira ético sobreveio a Inflação Galopante, que aumentou sobremaneira o preço dos gêneros alimentícios (RODRIX, 1978)

Mais uma vez, o estilo jocoso e a narrativa fantástica serviram de base para se comentar o desenvolvimento dos movimentos pela anistia que se desenrolavam contra o governo, promovendo uma junção das pautas desse movimento com os sintomas da crise econômica que também marcavam o fim da década de 1970. De fato, o governo Geisel foi o pano de fundo para uma série de mobilizações advindas das ações organizadas na sociedade civil e para os graves sinais de crise econômica. Sobre esse último aspecto, o economista Pedro Malan assinala que durante o referido mandato presidencial,

o recurso ao endividamento externo e a adoção de medidas de estímulo às substituições de importações, como, notadamente, o Programa Nacional do Alcool (Proálcool), permitiram que a taxa média de crescimento da economia continuasse expressiva até o final da década(...) No entanto, o déficit do balanço de pagamentos em conta corrente acumulado de 1974 a 1979 chegara a US\$ 40 bilhões, financiados por ingressos de capitais quase da mesma magnitude. Sem perdas de reservas internacionais, mas com aumento do

endividamento externo. Esse desequilíbrio expressava um nível e uma composição de gastos (público e privado, em consumo e investimento) incompatíveis com o crescimento da economia com inflação sob controle. Tratava-se da recorrente armadilha macroeconômica brasileira – inflação e desequilíbrio do balanço de pagamentos como respostas a tentativas de aumentar a demanda na expectativa de pronta resposta da oferta doméstica (2019, p. 172).

O interesse de Rodrix em tecer comentários sobre questões próprias ao ano de 1978 não se limitou ao universo textual e imagético do disco “Hora Extra”, pois, logo na faixa-título, que abre o disco, tem-se uma descrição tragicômica e dançante da situação do trabalhador brasileiro nos fins daquela década. Sem especificar quem seria ou qual função desempenharia, o eu-lírico – laureado pelo som de tambores e trompetes – surge na voz do compositor fazendo a seguinte confissão: “Meu querido amigo eu vou lhe contar toda a minha vida/ Eu trabalho tanto e não tem remédio, eu tô sem saída/ A minha mulher já não quer nem mais me dizer bom dia/ E a vida que eu levo tá me botando numa fria”.

Apresentada de forma resumida, a ideia da canção gira em torno de um sujeito que, com o passar do tempo, tem que fazer várias horas extras para conseguir manter os patamares mínimos do seu padrão de vida. Posto como um processo gradual, ele diz que começou “fazendo uma hora extra no fim do dia”, mas que, “seis meses mais tarde”, eram “duas horas de agonia”. Ao sugerir que a necessidade de mais horas de trabalho só piorou com o passar do tempo, ele logo diz que “no final de um ano” ele se esforçava “fazendo três” e que “hoje o orçamento me funde a cuca e eu faço seis”.

Já aqui fica claro como o conteúdo da canção cria uma relação consistente com os dizeres postos no encarte interno do disco, ao mesmo tempo que reafirma as percepções de Rodrix sobre a importância de se fazer música popular e suas preocupações fundamentais a esse respeito. A canção “Hora extra” comenta acerca das dificuldades do trabalhador naquele período, mas sem se valer de uma estética soturna. Pelo contrário, mantém-se a ideia de que o pensamento de natureza crítica pode coexistir com um tipo de música dançante, marcado pela seguinte conclusão: “Faço hora extra pra ter a grana da hora à toa/ E se seu tenho grana suficiente eu tô numa boa/ Só que não dá certo e além de saber que vou me perder/ Não me sobra tempo nem pra viver”.

A oscilação entre insatisfação e esperança acaba estabelecendo momentos bastante distintos dentro do mesmo álbum. Ainda no lado “A” do disco, a canção “A gente pode voar” opera como uma conclamação para aqueles que possuem “grilos na vida”. Em tom de consolo, a letra exorta que “tem muito mais gente no mundo/Cheia de grilo como você”. Antes disso,

uma introdução de piano em tom crescente se combina com uma entrada de naipe de metais que reafirma o tom alegre da canção, cujo curso segue para além da ideia de que todos teriam os seus problemas e que isso não seria motivação suficiente para se acreditar em algum tipo de solução.

Ao rememorar o velho dito popular “uma andorinha só não faz o verão”, a canção animada de Rodrix é assertiva em dizer que “todo mundo junto tem mais força/ Tem sempre muito mais razão”. A ideia de união como via de estabelecimento de um novo futuro acaba sendo reafirmada pelo refrão, que assim diz: “A gente pode voar/ É só querer a gente pode voar/ É só abrir as asas/ E deslizar no ar/ No ar”. Em tom eufórico, o documento-canção aparenta ser animado pelas movimentações da sociedade civil que integraria a obra “História do Brasil para os arctuarianos”. Os movimentos grevistas que marcaram o surgimento do “novo sindicalismo”, as articulações em favor da anistia e a revogação do AI-5 (que entraria então em vigor no ano seguinte) eram indícios de que outros “voos” poderiam ser aspirados não só na composição de Zé Rodrix, mas também nos rumos que o Brasil em fins de ditadura apontava para seus cidadãos.

Ainda que se possa falar em uma euforia refletida no disco de Zé Rodrix, é importante destacar que os passos em direção ao fim da ditadura militar não se deram em uma inexorável crescente. A possibilidade de falência desse processo também foi veiculada nos noticiários do período, pois o processo de abertura política não se constituiu a partir de um amplo consenso entre as forças políticas que detinham o poder na época. Houve, no período, uma “primeira fase do processo de abertura política”, que, de acordo como Francisco Carlos Teixeira da Silva, era

ameaçado pelos próprios integrantes da corporação e também pelos membros do próprio governo Geisel. Desde um bom tempo, o ministro do Exército, general Sílvio Frota, vinha denunciando a continuidade da ação subversiva no país, ameaçando inclusive a divulgação de nomes comunistas nos órgãos do governo. Tratava-se de uma estratégia de reorganizar as forças militares na sua periferia e desestabilizar Geisel (...) Assim, após um início de grande dinamismo, o processo de abertura política se veria paralisado por uma série de crises institucionais geradas no interior do próprio poder militar (2019, p. 336 e 340).

É nessa perspectiva hesitante que a canção “Lili” se porta em expressa defesa do processo de abertura política no país. Embora pareça se referir ao apelido carinhoso de alguém, o termo é usado para se abreviar a palavra “liberdade”, que acaba sendo pronunciada ao longo da música por meio da cacofonia produzida no verso “Lili, verdade...”. Para além desse recurso sonoro, a canção reforça o ideal libertário a partir da narrativa que se cria em torno da tal “Lili”.

Ao mais uma vez rememorar o passado pré-ditatorial, o eu-lírico conta que “Lilí”(…) “morava na rua da Alegria/ E a todo mundo da rua/ Lilí fazia companhia/ Lilí era de todo mundo/ E não era de ninguém”. Refere-se ao regime militar como “um velho pilantra” que “arrumou um jeito/de ser dono da Lilí”, apresentada como mulher que é tomada por um terceiro, como que em recuperação de uma antiga tradição na qual determinados ideais ou valores políticos são representados por figuras femininas, entre as quais se destaca “A liberdade guiando o povo”, icônico quadro do pintor romântico Eugène Delacroix, produzido no ano de 1830.

Além da representação feminina, a canção também coloca a liberdade como uma demanda natural do povo (descrito na canção como “turma da rua”), que em reação ao “sequestro” realizado pelo referido “velho pilantra”, decide gritar as seguintes palavras de ordem: “Nós queremos Lilí/ Verdade!/ Haja o que houver/ E teremos Lilí/ De volta!/ Custe o que custar/ Nós queremos Lilí/ Verdade!/ Haja o que houver/ Pois se temos Lilí/ Verdade!/ Vai ser como a gente quer”. Importante notar que nessa primeira parte, a canção, de fato, recupera historicamente a primeira etapa do processo de fechamento político ocorrido nos primeiros anos de ditadura militar, nos quais a tomada de poder realizada em 1964 foi então prontamente seguida com uma série de atos políticos que invalidavam as normas constitucionais, incluindo a realização de prisões arbitrárias, a deposição de representantes políticos e lideranças estudantis e sindicais (D’ARAUJO & JOFFILY, 2019, p. 16-20).

Ao prosseguir a narrativa, a canção passa a afirmar que “Lilí” foi então morar na “Rua da Nostalgia”, num lugar onde o tal “velho” a teria trancado, para que ela não fizesse “mais companhia para ninguém”. Nesse ponto, a trajetória da liberdade dialoga tanto com a história sócio-política brasileira daqueles tempos, como também entra em contato com uma parcela considerável de canções compostas por Zé Rodrix ao longo da década de 1970. Sendo assim, a nostalgia cumpre a função de oferecer uma solução poética para a canção, ao mesmo tempo em que registra um sentimento presente em diversas canções gravadas por Zé Rodrix, seja no Som Imaginário, no trio com Sá e Guarabyra, ou em carreira solo.

Ao fim, a canção “Lilí” acaba se assentando em uma compreensão romântica sobre como um dos problemas centrais da ditadura militar foi tratado pela sociedade. Ao invés de expor as implicações problemáticas impostas no período pelo fim das liberdades, a letra de acompanhamento musical dançante coloca o povo – ali representado pelas expressões “a turma”, “gente” e “todo mundo” – como um ente idealizado, projetado sob um olhar evolutivo e linear no qual Rodrix oferece a ideia de que a população sempre está comprometida com o

retorno da liberdade, perturbando a vida do tal “velho”. Por essa razão, a letra alcança sua última parte com a seguinte conclusão: “O velho já tá cansado/ De guardar Lili em casa/ E de aguentar toda a reclamação/ da turma da calçada/ O velho já não controla/ essa tal situação”.

Mesmo que a mobilização sugerida na letra não tenha resultado certo, a própria gravação da canção “Lili” pode ser vista como uma expressão própria da distensão política que se desenhava no fim da década de 1970. Afinal, o fato de uma canção carregada desses sentidos libertários ter sido avaliada e aprovada pelos órgãos de censura ainda vigentes, sugere que as ações persecutórias implantadas pelos militares não insurgiam com os mesmos rigores de outrora. Ainda que seja prudente admitir que, em momentos anteriores, canções de expresso conteúdo político também tenham escapado à censura, o registro fonográfico de “Lili” não deixa de ser um marco representativo das mudanças que se desenhavam naquele momento.

Contudo, recuperando o que fora dito anteriormente, não é possível reduzir a tônica deste álbum ao viés alegre e otimista observado em “Lili”. No lado “B” do disco, as canções “Cabeça de fora” e “O jornal falou” demonstram outra perspectiva sobre a possibilidade de retorno às liberdades democráticas, carregadas de notória dose de ceticismo, em comunhão com a ideia de que o fim da ditadura – ainda que fosse desejado – se colocava em meio a uma sensação de dúvida e incerteza.

Na primeira canção, Rodrix faz uma alusão ao porvir empregando três recursos/instrumentos eletrônicos que demarcaram a feição modernizante de Lincoln Olivetti: um pedal flanger, um harmonizer e um oberheim¹²⁹. Todos esses recursos têm como função promover algum tipo de distorção para reconfigurar a natureza das notas emitidas, seja por uma guitarra, um teclado ou pelo próprio cantor. No caso de “Cabeça de fora”, essas interferências tecnológicas visam reproduzir um universo sonoro que indica a passagem de um trem, que surge no começo da música com a repetição célere de uma sequência de bateria e uma nota tocada no oberheim, indicando um zunido que surge e desaparece como um veículo em alta velocidade.

A atmosfera crescente e futurista é empregada como abertura dos primeiros versos da canção, que lança a seguinte questão: “Pra onde vai esse trem?/ Pra onde vai esse trem, me responde”. A pergunta feita de forma despropositada, é então seguida pela justificativa: “Que eu quero saber aonde eu posso/ saltar de banda”. O trem, nesse contexto, representaria o próprio país e os tripulantes seriam a população brasileira, alusão que fica mais clara no verso em

¹²⁹ O oberheim foi um instrumento desenvolvido pela empresa norte-americana “Oberheim Electronics”, fundada por Tom Oberheim, no final da década de 1960. Ao longo de sua existência essa empresa foi responsável pela criação de diferentes sintetizadores. Entre seus modelos mais famosos destaca-se o “Oberheim OB-X” que seria empregado no processo de gravação dos discos de bandas como Rush (“Moving Pictures”, 1980), Queen (“The Game”, 1979) e Van Halen (“1984”, 1983).

seguida, que diz: “Tem muita gente no trem/ E todo mundo sabe de onde ele vem/ Mas nem o maquinista tá sabendo pra onde ele vai”.

Mais uma vez, assim como em “Lilí”, a ideia de povo e a presença dos militares no poder surgem como elementos centrais para a compreensão dos argumentos oferecidos na obra. Dessa vez, ao invés do “velho” que retira a liberdade do povo, a autoridade militar se transfere para uma outra figura negativa: o “maquinista desgovernado”. Inábil, ele não sabe quais são os próximos caminhos a serem percorridos por essa nação representada pelo tal trem cheio de gente. Organizada essa primeira imagem, a percepção do ouvinte é então direcionada para o interior do veículo e, em consequência, para os anseios dos tripulantes e dos que estão fora do trem.

Os tripulantes dividem-se entre os que estão “em pé” e os que estão sentados, demonstrando que o conforto da viagem não é o mesmo para todos. Em busca de alguma coerência interna entre as canções que integram o álbum “Hora Extra”, esses tripulantes que estão “em pé” são os desprivilegiados que podem ser reconhecidos na faixa-título do álbum como os que fazem “a hora extra para ter a grana da hora à toa”. Para além do contraponto entre os que viajam sentados nesse trem, a letra também explicita que “tá sobrando lugar”, o que pode ser entendido como uma expressão de duplo sentido, que tanto pode fazer referência a uma ideia de que o país tem muito o que crescer, como ligar-se às pessoas que estão de fora do “trem”, aqueles que desceram, “mas tão querendo voltar”.

Novamente, “Cabeça de fora” abre caminho para dialogar com o trecho publicado na capa interna do disco, no qual Zé Rodrix fala sobre o movimento em favor da concessão de anistia para os que foram perseguidos pela ditadura militar. De forma distinta ao que é colocado em “Lilí”, a canção se furta da tarefa de valorar os anseios de cada um dos tripulantes. Ao contrário, Zé Rodrix resolve dizer que apesar de todos saberem “de onde ele vem”, esse trem congregava uma massa de gente que estaria “passando num túnel escuro/ Comprido e quase sem ar/ Tá todo mundo abrindo a sua janela/ Pra conseguir respirar/ Mas ninguém bota a cabeça de fora/ Que isso é coisa que não se faz/ Tamos passando num túnel escuro/ E nem o maquinista tá sabendo pra onde ele vai”.

Nesse ponto, a empolgação pela busca de um novo tempo dá lugar a um sentimento de incerteza, que coloca em questão a viabilidade da ruptura com os militares e, caso efetivada, se poderia estabelecer o prenúncio de algo melhor. A dúvida se coloca como o único elemento a guiar não só a metáfora que orienta o desenrolar da letra da canção, mas também os destinos de uma distensão política orientada pelos mesmos agentes responsáveis pelo fim da alegria que só

eram possíveis com a presença de “Lilí”. Desconfiado, o compositor Zé Rodrix olha para o futuro sem nenhum tipo de certeza e, por essa razão, não esboça nenhum tipo de garantia ao “dia de amanhã”, tão cantado em um considerável número de canções gravadas entre as décadas de 1960 e, principalmente, 1970.

Dentro da mesma premissa, o disco de 1978 se encerra com “O jornal falou”, música de sonoridade muito próxima ao funk. Ao som de metais, a canção apresenta um leitor irônico e desconfiado, que relata uma série de boas promessas que usualmente encontrava nas páginas dos jornais. Na canção, Rodrix coloca em xeque o discurso de autoridade desse meio de comunicação, dizendo que o jornal “fala”, “manda” e “garante” ele fazer e acreditar em uma série de coisas que poderiam ser a chave para o seu próprio sucesso. Mas, ao fim, o resultado esperado é justamente o contrário, pois o eu-lírico, em momentos distintos, diz que “até agora vai tudo mal” e “até agora não tá legal”.

A ideia de sucesso trazida na letra pode ser colocada tanto numa dimensão pessoal, quanto impessoal, pois, se por um lado, a desconfiança com o jornal é um desdobramento do próprio desagrado de Rodrix em relação ao processo de distensão da ditadura militar, ela também se aproxima da polêmica alimentada junto ao crítico musical e jornalista Sérgio Cabral. Afinal, além de ser um espaço em que se noticia acontecimentos e opiniões de natureza social, econômica e política, o jornal também legitimava e consagrava a produção artística de um tempo.

Ao se reconhecer essas duas leituras possíveis no conteúdo da canção, é possível destacar um conjunto de percepções que já acompanhavam a obra e as manifestações públicas de Zé Rodrix. É o que se tem, por exemplo, na estrofe seguinte da canção, quando a letra explicita de que forma o personagem segue à risca o que diz o jornal, pois quer que a vida fique “pelo menos mais barata”. No entanto, acaba que “o barato sai caro, e tá cada dia mais raro/ E tudo que eu como, parece, falta sal”. Por meio do pessimismo, ele faz um novo jogo de sentidos, onde o “comer” e o “faltar sal” tanto servem como indício das dificuldades para sobreviver em tempos de crise, como reforçam metaforicamente um sentimento de tristeza que se soma ao ceticismo da faixa anterior do disco.

Vistas em conjunto, as duas últimas canções mencionadas se contrapõem ao conteúdo de “Lilí”, pois, ainda que Rodrix fosse favorável ao fim do poderio militar, manifesta-se a partir de diversos ângulos acerca das mobilizações em torno da abertura política e suas possíveis implicações. Se naquele momento – segundo Marcos Napolitano (2004, p. 108) – a MPB era uma espécie de “trilha sonora” da abertura, estando no centro de várias manifestações e lutas

da sociedade civil nos anos 1970”, as canções registradas no disco “Hora Extra” assumem uma postura vacilante, sem firmar uma expectativa exata sobre o futuro em relação às transformações daquele período.

Esse posicionamento de Rodrix, contudo, coaduna-se com o discurso proferido na década seguinte, sobretudo por grupos de rock de expressivo destaque no período. Sobre a obra dessas bandas, nos nascentes anos 1980, Hermano Vianna destaca que

(...)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 (1995, p. 136 e 137).

Por meio desse paralelo, nota-se o forte afastamento de Zé Rodrix das questões do romantismo em suas mais variadas premissas, pois, partindo da premissa de que o romantismo demanda por algum tipo de recuperação do passado ou afeição aos tempos idos, as canções de “Hora Extra” pouco se conectam com essa perspectiva. Apenas em “Lili” é que se percebe uma aproximação romântica à ideia de liberdade dos tempos passados, que, mediante uma imagem ideal de povo, quer se recuperar num futuro próximo. Nas demais canções do penúltimo disco da carreira solo de Rodrix, o compositor compromete-se com uma relativa radicalização do seu projeto de ruptura em relação à MPB, que teve início desde a concepção do disco “Soy Latino Americano”, em 1976. Esse distanciamento pode ser percebido não apenas pela escolha de um novo projeto musical, realizado em parceria com profissionais distantes do universo artístico da MPB, mas também pelo discurso assumido em suas obras, que se torna mais intenso à medida em que arrefecem as críticas sobre suas escolhas enquanto artista.

É o que se percebe nos textos que estampam os encartes de seus discos e no debate travado com Sérgio Cabral, que configuram uma tentativa de sinalizar ou justificar determinadas mudanças de imagem ou sonoridade musical, tratadas por ele como fruto de sua versatilidade. A preocupação de Rodrix por seguir um caminho musical mais dançante e alegre, representado pela música latina, o afasta do viés exortativo e sério das mais importantes expressões da canção popular do Brasil, mas não retira dele a preocupação em tecer comentários políticos ou desenvolver algum tipo de reflexão crítica.

Sendo assim, a ideia de uma MPB enquanto “trilha sonora” do fazer artístico do período passa a ser expressivamente rechaçada nos álbuns gravados por Rodrix, enquanto as

contradições e problemas do presente passam a ter mais importância que o passado, ao contrário dos discos debatidos nos capítulos anteriores.

De fato, o maior apego às questões do presente acaba sendo a grande marca responsável por encerrar o arco temporal definido no interior da pesquisa. Após o lançamento de “Hora Extra”, Rodrix retorna em 1979, com a gravação do compacto “Faça de mim um objeto” e, pouco tempo depois, do álbum “Sempre Livre”. As novas produções continuaram dando destaque aos temas da reabertura e da anistia, e o compacto chegou, inclusive, a ser destaque na crítica musical de Tárik de Souza, que, ao observar como um significativo número de canções gravadas naquele ano abordava esses temas, provocou que “se depender das vozes da música nacional, virá a mais ampla, geral e irrestrita anistia aos punidos pelo atual regime”.

Entre as canções destacadas pelo crítico, destaca-se “Eu tô voltando”, gravada pelo conjunto Viva Voz e, posteriormente, também registrada pela cantora Simone, bem como as canções “Hora de Voltar” de Marcus Vinicius; “O bêbado e o equilibrista”, gravada por Elis Regina; “A voz do Brasil”, registrada pela dupla de intérpretes Joyce e Aline; e, finalmente, “Não chores mais”, versão de Gilberto Gil para um grande sucesso de Bob Marley, e que, segundo Tárik, alcança a expressiva marca de “150 mil compactos vendidos” (JORNAL DO BRASIL, 23 jun 1979, p. 4).

Contudo, de todas as canções mencionadas, apenas “Me deixa voltar”, composta por Zé Rodrix e Paulo Coelho, foi expressamente criticada por Tárik, que a considerou “oportunista”. Assim como no caso da querela nutrida com Sérgio Cabral, Zé Rodrix saiu em defesa de sua composição, enviando um breve texto a ser publicado na coluna crítico. Logo de início, ele questiona quais os “padrões” utilizados pelo colunista para determinar que sua canção era “mais ou menos oportunista que as outras”, ao que explica sua visão acerca da missão de divulgar o processo de anistia. Para tanto, ele questiona:

você não acha que qualquer toque para e pela anistia é hoje excepcionalmente útil, na medida em que a grande massa do público brasileiro precisa saber que o processo brasileiro tem que contar com todo mundo, e sem nenhuma exceção, inclusive os que estão lá fora, pra que a gente lave a nossa roupa suja aqui dentro de casa, sem exclusões antidemocráticas de uma peça ou outra? (JORNAL DO BRASIL, 7 jul. 1979, p. 5)

Todavia, o mesmo interesse de Rodrix também podia ser visto na percepção de outros intelectuais e artistas do período que, em alguma medida, vivenciaram os processos de estabelecimento e radicalização da ditadura brasileira. Em sua primeira entrevista após longo exílio, o jornalista Fernando Gabeira analisou: “Esse momento que a gente está vivendo, é um

momento de experiências, quem tiver ideias e vontade de fazer alguma coisa deve partir para isso e não deixar que as pessoas digam: “Não faça isso porque não é oportuno”. Eu acho que há muita coisa oportuna” (apud GASPARI et al., 2000, p. 145).

Coincidentemente, tanto Rodrix quanto Gabeira se valem de uma mesma ideia de “oportunismo” para pensarem sobre a defesa do processo de abertura política. No entanto, enquanto Gabeira acredita que todas as formas de apoio se faziam necessárias naquele momento, Tárík de Souza estabelece uma distinção arbitrária entre a canção composta por Zé Rodrix e os demais compositores se posicionaram em prol da anistia¹³⁰.

Em “Me Deixa Voltar”, Zé Rodrix usa uma antiga tática dos compositores brasileiros: veicula uma canção romântica, cuja narrativa pode ser confundida com um pedido de reconciliação amorosa, para tratar de um assunto político. O jogo de afastamento e aproximação do real teor da canção pode ser verificado quando, num primeiro momento, o pedido de retorno se dirige ao “pijama” e à “cama”, que “sabe como é, seu corpo no meu”, mas depois, se volta “pra minha rua/ Onde quem passa se sente como eu/ E nunca me esqueceu”. A volta dos exilados e o perdão da anistia são então comparados ao perdão que um amante arrependido solicita ao perceber que não vive sem o objeto de seu desejo.

Já em “Sempre Livre”, derradeiro álbum desse arco temporal de Zé Rodrix, a ideia de ceticismo em relação ao futuro aparece na canção inaugural, “Melô de Abertura”, que tematiza a distensão política do regime por meio da figura de uma “porta”. Em suas três primeiras estrofes, a desconfiança é colocada da seguinte forma: “Falaram que não tem mais jeito/ Que a porta vai abrir/ Desculpa, meu irmão, mas eu não levo fé”.

Nesse trecho, a desesperança se torna a justificativa para não se fazer nenhum tipo de projeção otimista acerca do processo de anistia, ainda mais levando-se em conta a forma como o regime democrático foi inicialmente atacado, ainda em 1964. Essa impressão é revelada por Rodrix quando relembra que “(...) quando fecharam essa mesma porta aí/ Disseram que era só o tempo de tomar café”. Nesse ponto, ao invés de se centrar nas vindouras benesses possíveis da distensão, ele retoma um ponto central que inicialmente marca o processo de instalação da ditadura militar brasileira.

¹³⁰ Na mesma obra das declarações de Gabeira, há também um posicionamento semelhante vindo de outras figuras públicas do período. Caetano Veloso, por exemplo, confessa que estaria “um pouquinho excitado pela abertura”, enquanto o poeta Ferreira Gullar elabora uma percepção mais complexa, mas ao mesmo tempo positiva, ao entender que “a própria abertura é fonte de uma série de perplexidades. As coisas ainda não estão definidas; ninguém sabe se vão ficar dois partidos, se vai haver reforma de partidos, até onde vai essa “anistia”, até onde vai essa “abertura”, até quando ela perdura(...) é uma situação de muitas perguntas. Eu me defino diante desse quadro como um cidadão que é a favor do regime democrático, da sua ampliação, e de que se lute por criar instituições democráticas” (GASPARI et al., 2000, p. 146 e 169).

Ao invés de se esquecer o passado, como uma forma de resolução dos problemas, a canção de Rodrix faz um movimento contrário, lembrando que o próprio golpe político realizado em 1964 dizia ser transitório e acabou perdurando por mais de duas décadas no país. Em certa medida, a canção acaba sendo um marcador do afrouxamento dos instrumentos de censura, pois a letra diz que os responsáveis pelo fechamento da “porta” “(...) botaram a mesa e almoçaram pra valer/ Lancharam boi com abóbora/ Jantaram até faisão/ Enquanto a gente do lado de fora se assustava/ Com o preço que subia/ do quilo de feijão”.

Interessante perceber que a reconstrução narrativa sobre o que, até aquele momento, teria sido a ditadura militar se concentra em questões que não possuem uma relação direta com a censura e com a defesa das liberdades individuais. O problema da experiência autoritária se centra, como visto em “Hora Extra”, no descalabro que marcava a economia brasileira ao fim da década de 1970. Contudo, ainda exponha muito claramente o saldo da ingerência dos militares, a letra chega em seu refrão apontando para um aspecto peculiar do processo de abertura: “Essa não/ Olha essa porta aí/ Quem fechou, não é quem tem que abrir/ Se essa chave a gente não pegar/ Quem abriu, pode querer fechar de novo”.

Nesse ponto, é curiosa a consonância de “Melô da Abertura” com as percepções intelectuais contemporâneas sobre o tema, passadas quatro décadas do processo de anistia. A esse respeito, Reginaldo Cerqueira de Sousa destaca que

a política da Anistia, tal como foi praticada no período de transição do Regime, resultou na política do silêncio e do esquecimento em relação aos crimes praticados na Ditadura. Ao dialogar com a psicanálise, os estudiosos procuraram entender os motivos do silêncio em relação à violência e suas consequências na sociedade. A Anistia, na tentativa de superar o drama vivido diante da violência contra os perseguidos políticos, não criou um espaço apropriado para a abordagem do passado violento. Ao invés de trazer essas vozes, tornou-se o espaço da mudez. Do mesmo modo, o caráter elitista e excludente da política de transição promoveu uma reconciliação extorquida causando a não punição e o perdão sem reparação dos perpetradores da violência contra a sociedade(...) além de desviar a atenção da violência praticada no período, também se manifestou na tímida preocupação e na falta de interesse em relação à abertura dos arquivos da Ditadura Militar (2018, p. 54)

Ainda que o enfoque na permanência de uma cultura e de práticas institucionais violentas e autoritárias seja o foco do trecho acima, é possível estabelecer uma ligação entre as análises de Cerqueira de Sousa e Rodrix. O primeiro, observando os resultados de um processo já dado, aponta que o protagonismo das autoridades do regime no processo de abertura explica problemas fundamentais do tempo presente. Rodrix, por sua vez, devidamente reconhecido

como um partícipe desse processo – e, portanto, tomado pelos dilemas e incertezas de seu tempo – coloca em xeque a anistia, deixando claro que os militares não deveriam ser responsáveis pelo restabelecimento da ordem democrática do país.

Para tanto, o compositor insere em uma das repetições do refrão uma série de palavras de ordem, colocadas em segundo plano e ditas de forma bastante rápida, ao que se segue: “Se essa chave a gente não pegar/ Quem abriu, pode querer fechar de novo”, Rodrix brada as frases “Mete o pé na porta!”, “Boca no trombone!” e “Olha o povo na rua!”. Discursivamente, essas palavras parecem discordar da ideia da anistia como forma de superação do passado, trazendo um ceticismo em relação ao porvir, que se desdobra em um segundo posicionamento, com a exigência de uma participação popular ampla, que só viria a se efetivar anos mais tarde, no movimento pelas diretas.

Ao se comprometer com descrédito com uma questão imediata, a canção de Rodrix efetiva, finalmente, uma ideia de abandono da estrutura de sentimento romântica que parecia se desenhar desde a produção do álbum “Soy Latino Americano”, lançado três anos antes de “Me Deixa Voltar” e “Melô da Abertura”. Contudo, é interessante perceber que não só ele, mas também outros artistas de sua geração se mostraram visivelmente sensibilizados pelos sinais de cisão com o domínio militar. Nesse sentido, nota-se que o mesmo desinteresse em tratar de um passado ideal, outrora importante para estabelecer uma estrutura de sentimento romântica, passa a servir para apontar a sensibilização em torno dos sinais de enfraquecimento da ditadura militar brasileira.

Como aponta corretamente Marcelo Ridenti,

com o fim do AI-5 e da censura prévia no final de 1978, seguidos da anistia em 1979 e da reforma partidária de 1980, durante o governo Figueiredo, acentuou-se a presença dos artistas na esfera pública, aparecendo em comícios ou na propaganda eleitoral pelo rádio e televisão(...) A presença dos artistas foi marcante principalmente na campanha Diretas Já, que levou milhões de brasileiros às ruas em 1984 para pedir a volta da eleição direta para Presidente da República (2014, p. 314 e 315).

Nota-se que o processo de abertura se põe como uma novidade que enfraquece as vivências e discursos de natureza romântica, encontrados, sobretudo, nas décadas de 1950 e 1960, para se estabelecer, como bem destaca Ridenti, a partir de um inédito “culto futurista do novo” que não mais se pautava pela recuperação e superação de “aspectos do passado para afirmar novas ideias de povo e nação”. Desse modo,

temas como povo, nação e cultura brasileira entraram em declínio, muito criticados nos embates políticos e intelectuais. Mesmo aqueles que de certa forma herdavam a tradição anterior de pensamento(...) usavam seu legado predominantemente no sentido da constituição de uma sociedade civil moderna, em oposição à ditadura, muito mais do que no sentido da (re)constituição de uma cultura nacional-popular revolucionária (2014, p. 319)

Nesse contexto, verifica-se que Zé Rodrix, ao fim da década de 1970, como outros de sua geração, posiciona-se como artista projetado e influenciado pela defesa do nacional-popular, utilizando seu “legado” para defender a consolidação de uma sociedade moderna e, dessa forma, contrariando a percepção elaborada por Marcelo Ridenti. Assim, ciente das inúmeras transformações acumuladas durante os anos de carreira, faz o seguinte balanço: “Meu Deus, como é que eu pude desperdiçar tanto papel, tanto tempo e tanto disco para dizer nada? (...) “Casa no Campo” é a [canção] que menos gosto hoje: é elitista, de fuga. O cara não enfrenta nada, não tenta resolver nada, apenas se refugiar numa casa de campo.” (ILUSTRADA, 6 fev. 1979, p. 39).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Debater a respeito de uma época, a partir de um único sujeito, não é um caminho simples a se trilhar, haja vista que esse destaque será questionado em alguma medida, a partir de perguntas sobre a efetiva relevância da obra do artista, bem como sobre a extensão de seu impacto no tempo e a maneira pela qual se pode relacionar seu conteúdo na compreensão de determinado período histórico. Sendo assim, desenha-se um caminho que não está dado, nem mesmo quando o artista trabalhado se preocupa em dizer e redizer, quantas vezes possível, o que queria com seu próprio legado. No caso deste trabalho, tenta-se expor o nexo existente entre o tempo e o tenso equilíbrio que se materializa na forma-canção de Zé Rodrix.

Isso porque, como filho do pós-Segunda Guerra, Rodrix não somente testemunhou as transformações de grande monta que atravessaram o Brasil e o mundo durante esse período, como também experimentou um cenário artístico-cultural efervescente, que se somava à expansão do consumo, especialmente na cidade do Rio de Janeiro, notadamente reconhecida, por muitas décadas, como o epicentro das proposições artísticas que se irradiavam pelo restante do país. Na década de 1960, essa combinação de consumo e efervescência ganhava cores ainda mais específicas, com a eclosão da TV enquanto espaço de considerável importância na realização de uma carreira artística.

Aliado a esse recente e importante braço da indústria cultural brasileira, o universo da canção popular vivenciou um conjunto de grandes novidades, no qual o fervor adolescente da Jovem Guarda convivía com as preocupações exortativas da canção de protesto, que, por sua vez, teve muitas de suas proposições postas em xeque com o surgimento do tropicalismo. Nada distante disso, Zé Rodrix, quando circulou pelo “Solar da Fossa”, encontrou-se com muitos dos expoentes que viriam a representar importantes movimentos da música brasileira, encontros esses que não se limitaram às dinâmicas imprevisíveis das contingências.

É possível reconhecer ali um processo amplo e diverso de surgimento de vários grupos culturais que, cada qual ao seu modo, estabeleceriam parcerias, integrariam movimentos artísticos e, em alguma medida, partilhariam um conjunto de ideais. Ainda que não repartissem exatamente as mesmas percepções, integravam uma juventude confrontada com uma profunda crise na democracia brasileira, que viria a resultar na instalação de um regime ditatorial. E, por mais que essa experiência autoritária tivesse diferentes impactos, os artistas que emergiram entre as décadas de 1960 e 1970 lidaram com suas próprias carreiras sob a tutela de um regime que podia, a qualquer momento, interferir em suas liberdades.

Ao mesmo tempo em que tinham suas questões próprias, eles também se informavam e se inspiravam em outras movimentações juvenis ao redor do mundo, como a contracultura, que pouco a pouco se tornava um fenômeno de dimensão transnacional. É nesse ponto que essa pesquisa acaba se sustentando pela ideia de pensar o romantismo como uma estrutura de sentimento, pois, por mais que seja hiperbólico dizer que “mudança”, “contestação” e “revolução” foram palavras de ordem naqueles tempos, a percepção acerca delas adquire um lugar mais compreensível quando se entende como o mal-estar causado pela modernização capitalista assumiu diversas nuances naquele contexto.

Sendo assim, a rápida transformação na forma e no conteúdo da carreira de Zé Rodrix é um meio pelo qual se torna possível perceber como e quando a contracultura começou a se firmar no cenário-artístico musical brasileiro. E de que forma, mesmo que intimamente ligada com a eclosão do rock enquanto fenômeno massivo, possibilitou evidenciar a presença de uma chave romântica que já estava presente, haja vista que mesmo antes do impacto causado pela “beatlemania”, o discurso romântico na canção já se apresentava nos outros gêneros musicais consolidados no Brasil. É por isso que se pode falar que o romantismo é uma estrutura de sentimento capaz de ler manifestações culturais que extrapolam o contexto da contracultura e, ao mesmo tempo, apontar que não se consegue enxergar o decurso do fenômeno contracultural brasileiro como uma simples mimese de mobilizações juvenis estrangeiras.

Nesse sentido, entende-se como foi possível, em um curto espaço de tempo – entre 1967 e 1970 – que o José Rodrigues de terno, gravata, cantando ao lado do engajado Edu Lobo e acompanhado por um grupo vocal, logo tenha se transformado em membro de um grupo de rock formado por cabeludos interessados em dialogar com a forte onda experimentalista que se desenhava naquela passagem de década. Nada incoerente, a visão romântica da canção de protesto aparece no primeiro álbum gravado em 1968, ao mesmo tempo que ganha os tons criativos de Rogério Duprat, um dos mais importantes nomes do movimento tropicalista. Por outro lado, essa mesma variância deve ser vista como uma própria expressão do processo de expansão e segmentação mercadológica observado no cenário artístico da época.

Nota-se que as várias expressões estéticas observadas na fase inicial da carreira de Zé Rodrix exprimem não somente uma estrutura de sentimento a ser reconhecida em suas mais diferentes possibilidades, mas como exemplo dos dilemas que novos artistas, na década de 1970, enfrentavam em meio à consagração acelerada de nomes que já se consolidavam pouco tempo antes. A importância desse impasse não se dá apenas pela experiência inicial ocorrida no festival de 1967, mas no próprio fato de o segundo projeto musical de Rodrix, o “Som

Imaginário”, ser originalmente arquitetado para reinventar esteticamente a carreira de Milton Nascimento e de outros proeminentes artistas.

Ainda que não pudessem assumir uma posição de destaque na cena artística daquele tempo, o trabalho desenvolvido no grupo “Som Imaginário” é facilmente reconhecido como uma espécie de diálogo generoso com o que já estava sendo realizado pelas vivências artísticas contraculturais, principalmente de orientação anglo-saxã. Por outro lado, ao reconhecer essa mesma fonte de inspiração externa, é visível que, enquanto representante do rock brasileiro setentista, o “Som Imaginário” tinha pretensões artísticas e mercadológicas que se antecipavam, por exemplo, ao posterior sucesso da cantora Rita Lee ou de Raul Seixas.

Nesse contexto, é possível reconhecer que os dilemas que envolviam a presença do rock no campo de possibilidades artísticas da canção já não tinham o mesmo peso no alvorecer da década de 1970. A adoção do rock’n’roll feita pela Jovem Guarda e do rock, pelo Tropicalismo, na década anterior, ainda que ordenadas sob perspectivas visivelmente distintas, tiveram importância fundamental para que outros grupos, bandas e cantores surgissem nos anos seguintes sem necessariamente terem que recuperar as críticas de fundo nacionalista e conservador observadas no tempo em que som e imagem se alinhavam na realização dos primeiros festivais de canção popular.

Essa, pelo menos, poderia ser a condição observada pelo próprio Zé Rodrix, quando em 1971 estabeleceu nominalmente a criação de um novo subgênero para o rock nacional. Por mais pertinente e inteligível que fosse o “rock rural” referenciado em “Casa no Campo”, este não chegou a se estruturar como um movimento musical, composto por representantes diversos que partilhavam ideias em comum, ou que desenvolvessem a construção de uma cena musical específica. Por outro lado, mesmo que se perceba tais fragilidades, o “rock rural” tinha a capacidade de expor duas questões nada desprezíveis para o momento em que se colocou para a canção popular.

Em um primeiro plano, o “rock rural” era uma expressão forte das apropriações brasileiras acerca da contracultura. Longe de negar seus aspectos mais originais, esse tipo de manifestação atestava que as aproximações existentes entre o “folk” e o “rock”, presentes em vários grupos que antes surgiam nos Estados Unidos e na Inglaterra, serviram de referencial para o rock brasileiro da década de 1970. Logo, a proposta musical que se materializaria com a formação do trio Sá, Rodrix & Guarabyra, deve ser devidamente reconhecida como prova da transnacionalidade que os movimentos de contracultura e a canção popular assumiam à época.

A possibilidade de inventar um subgênero com explícito apelo ao público jovem assumia também a função de sinalizar o tão falado processo de expansão da indústria fonográfica do período. A cada ano, à revelia das duas grandes crises econômicas que marcaram a década de 1970, o número de discos consumidos aumentava em ritmo acelerado. Consequentemente, o universo da canção gravada passava por um processo de profissionalização que complexificava cada vez mais as estratégias de inserção nesse mercado competitivo. O “rock rural” logo servia como uma tentativa de se colocar nesse universo de disputas e, por essa mesma razão, também expressava como o discurso de origem contracultural poderia vir contraditoriamente transformado em um produto com apelo comercial.

No que tange à produção do trio, é possível perceber que os valores contraculturais apropriados expressam uma gama visivelmente variada do discurso romântico. Isso acaba apontando para a desconstrução de uma relação necessária entre as expressões da contracultura e a vertente revolucionária do romantismo. Não raro, as canções feitas por Zé e seus parceiros colocavam a ideia de que a vida no campo poderia ser vista como uma saída para o avanço da modernização naqueles tempos. Ao mesmo tempo, esse mesmo rock em defesa da vida campestre aparecia como uma expressão de questões urbanas, visivelmente calcadas no desenvolvimento de uma contracultura a ser vivenciada também nas cidades.

Ainda no primeiro disco gravado nessa época, o trânsito entre essas percepções aparece em “Ama teu vizinho” ou “Hoje ainda é dia de rock”. Na primeira, a compaixão é evocada como um valor solidário entre vizinhos que têm estilos de vida opostos. Na segunda, uma banda de rock aparece como uma novidade capaz de mobilizar a atenção de milhares, desde que chegue a aparecer nos meios que a notabilizem. Em ambas situações, há um flerte urbano com a contracultura, onde se apresentam questões que só são possíveis em uma vida comprometida com a própria modernidade. Os anseios e conflitos que aparecem, ainda que tenham visível potencial dialógico com a contracultura, em nada se comprometem com “uma casa no campo”.

Nesse mesmo disco, as roupas rasgadas, o trânsito pelo interior e a carona pedida a desconhecidos figuram como ícones de uma expressão romântica que denuncia as angústias do jovem que sai do conforto do lar para então viver de forma errante. Mesmo não sendo nominalmente citado, a figura do “hippie” aparece na canção como a expressão do *drop out* que passava a ser noticiado em diversas cidades do Brasil. Conforme mencionado, tanto nas grandes, quanto nas pequenas cidades, começavam a surgir andarilhos solitários ou grupos que ocupavam o vasto território brasileiro.

Em diálogo com questões próprias do Brasil, a vida errante era tensionada a partir de um sentimento de angústia e grande incerteza, utilizando a perspectiva de um dilema para escapar de um senso comum capaz de relacionar o movimento hippie e seus partícipes à uma estética solar. Mais que uma caracterização do conteúdo, o reconhecimento do dilema enquanto mote fundamental dessas e de outras questões expõe um limite sobre o desenvolvimento de uma lógica contracultural em tempos de escalada autoritária. De fato, as canções, quando vistas em conjunto, colocam a lógica desse “rock rural” em uma perspectiva que extrapola ou pouco tem a ver com o simples lamento e a recuperação de formas de vida que acabam desaparecendo com o avanço da modernidade.

Notadamente reconhecida no disco “Terra” (1973), essa ideia do “*back to the land*” enquanto um dilema expunha uma faceta da modernização conservadora que se perfilava no Brasil setentista. De fato, o processo de modernização não só incorria no abandono do estilo de vida rural ou na atenção única e exclusiva às possibilidades de desenvolvimento das cidades e seus grandes parques industriais, pois o campo também era posto nessa equação como um espaço que também seria reconfigurado com a modernização. Ou seja, ele não era um entrave, mas um elemento das transformações realizadas à época. Por esse motivo, em muitas canções, a experiência interiorana surgia como elemento transitório, expondo a imagem de um sujeito que vai ao campo, mas não efetiva sua própria existência ali, propondo uma ruptura definitiva frente às transformações dadas.

Nesse ponto, cabe pôr em questão o romantismo exposto no seio deste pretenso subgênero do rock brasileiro. Em dados momentos, a resignação e a experiência fugaz no campo colocam em destaque uma visão conformista e, em certos pontos, reformista em relação ao avanço da modernidade capitalista. *Ir* ao campo, mas não *estar* no campo acaba surgindo nestas canções como uma solução possível e pragmática para aquele momento. Ao expor a natureza contraditória e variada do pensamento romântico, as composições de Zé Rodrix não a realizam como uma expressão imediata a alguma mudança direta, mas como um conjunto de expressões que se apresentam sincronicamente.

Além disso, cabe também frisar que o contato de sua obra com a contracultura também apontava para uma tendência de menor expressão no campo da religiosidade, visto que, não raro, a busca por formas de vida alternativas se incorporava ao discurso idílico em direção ao campo. O esoterismo e a religiosidade oriental foram dois elementos que também expressaram a negação do racionalismo e do cristianismo enquanto pilares fundantes da modernidade ocidental. No caso de Rodrix, essa questão se desloca para uma peculiar e recorrente reinvenção

das narrativas bíblicas, que, em alguma medida, estiveram quase sempre descoladas das instituições religiosas que milenarmente assumiram o papel de intermediar e consolidar algum tipo de interpretação dos cânones sagrados.

Mais uma vez se colocando como um sujeito sensível ao processo de expansão do mercado artístico e musical da época, Zé Rodrix resolveu então abandonar o trio e desenvolver carreira solo. Paralelo a essa decisão, ele passou a se engajar cada vez mais em outras atividades que extrapolavam o universo da canção gravada, especializando-se na elaboração de jingles em seus trabalhos publicitários. Por mais que houvesse uma motivação de fundo musical, a realização desse tipo de atividade apontava para um processo de profissionalização que, de outra forma, reafirmava o crescimento das atividades econômicas ligadas ao entretenimento e à arte. Ao fim, a demanda por essa atuação profissional variada expunha que, à revelia de sua expansão, o mercado fonográfico não oferecia plenas garantias de sustento para alguns artistas.

No desenrolar dessa nova etapa, Zé Rodrix já sinalizava um primeiro abandono do projeto estético que norteava sua atuação junto à dupla Sá & Guarabyra, de modo que a ideia de se notabilizar no mercado por meio do “rock rural” não mais se sustentaria em suas gravações. Assim, a presença do romantismo e da contracultura permanecia relacionada a elementos de destaque, mas que não mais sintetizavam o discurso contracultural dos discos feitos sob a égide do “rock rural”.

A partir daí, Zé Rodrix realocou a experiência contracultural para um de seus elementos fundamentais: o choque geracional. Por mais que seja relevante e imbuída de algum sentido crítico, a preferência por composições que falavam da angústia de jovens que não se conformavam à mundivisão de seus pais, a escolha pelo choque de gerações deve ser perspectivada em relação ao modo como o próprio mercado de consumo se apropriou da contracultura naqueles tempos. De fato, são diversos os exemplos em que a figura do indivíduo inconformado com as exigências parentais se tornou um mote recorrente e, concomitantemente, capaz de atrair um sem-número de jovens que visavam se identificar com essa sensibilidade pelo consumo de determinados produtos e marcas.

Sob um ponto de vista comparativo, a ideia de um mal-estar atrelado tão somente ao conflito doméstico expunha como a prevalência do discurso romântico acabava sendo minorada, principalmente na medida que em que se reconhecem as possíveis posições de ordem social e política que se desdobrariam a partir dos problemas de ordem individual. Nesse ponto, fica claro como a produção de Zé Rodrix, mesmo antes da ocorrência de sua carreira solo, dialogava com questões que eram colocadas naqueles tempos ditatoriais. Por mais que fosse

perfilado como um *dilema*, as proposições existentes no “rock rural” apontavam em direção a anseios por transformações claramente identificáveis, tanto em sua forma, quanto em seu conteúdo. Algo que não encontrava guarida nessa nova fase da carreira de Rodrix, na qual o conflito familiar surgia mais como um fim em si, e as formas musicais privilegiadas não mais se guiavam pela confluência sonora entre um Brasil interiorano e um fenômeno musical cosmopolita.

Essa fase de transição, marcada por rupturas e continuidades, acabou avançando pela segunda metade da década de 1970, quando do lançamento do álbum “Soy Latino Americano”, de 1976. Nesse momento, a persona artística construída por Zé Rodrix acabou passando por uma profunda reformulação, pois, se em um primeiro momento o diálogo com o rock se apresentava como um dado de forte cunho geracional – que se expressava pela aproximação com o *folk rock*, o rock progressivo e também com o *rock’n’roll* da década de 1950 –, o compositor agora assumia uma personagem que acentuava sua condição de *performer*. Afinal, a partir daquele momento, não somente as canções, mas a imagem de Zé Rodrix também se transformaria, com a adoção de uma ideia de latinidade assumida em suas apresentações e em outros espaços de exposição da personagem.

Para que isso fosse possível, a idealização romântica do artista, que tem no exercício de sua autonomia a realização de sua obra, fora substituída por um trabalho profissional marcado por outras interferências, a exemplo da participação de um produtor profissional, que assumia a eventual condição de coautor de algumas canções e que também gerenciava outras carreiras artísticas. Até aquele momento, em que pese a carreira de vários artistas já consagrados estivesse passando por um maior processo de profissionalização, a escolha feita por Rodrix visivelmente o tirava de uma posição até então ocupada no cenário musical da época.

Antes da gravação de “Soy Latino Americano”, mesmo que não tivesse igual projeção midiática e mercadológica, Zé Rodrix era próximo de figuras caras à MPB. Em sua trajetória, iniciou sua carreira ao lado de Edu Lobo, ocupando lugar no prestigiado espaço de disputa dos festivais, interpretando uma canção de protesto hoje incorporada ao cânone popular; em seguida, formou um conjunto musical que, apesar de sua breve existência e insucesso comercial, assemelhava-se aos moldes do grupo “MPB4”; e, no alvorecer da década de 1970, tornou-se integrante de uma banda de rock, em um tempo no qual o tropicalismo já havia aparecido como uma resposta à celeuma nacionalista de tempos atrás, tendo tido a oportunidade de tocar ao lado de nomes de grande prestígio, como Milton Nascimento e Gal Costa. Além disso, alcançou novo fôlego na carreira ao ter uma canção gravada por Elis Regina, o que acabou lhe

credenciando a elaborar uma ideia de subgênero musical saída de uma canção e materializada na formação do trio com Sá e Guarabyra. Até esse momento, por vias e razões às vezes distintas, Rodrix esteve ligado ao campo diverso do que se convencionou classificar como “Música Popular Brasileira”. Não por acaso, obteve sucesso junto ao público jovem, de classe média e universitária, como bem pode apontar o evento que marca a sua tragicômica saída do “Som Imaginário”.

Toda essa recapitulação serve para expor as dimensões do afastamento que ele mesmo propunha experimentar quando resolveu então se tornar uma espécie de “cantor latino”. Não que a ideia de latinidade fosse avessa ou marginal em relação ao panteão de referências múltiplas que se tornou a MPB ao longo do tempo. Pelo contrário: desde a década de 1960, e com mais frequência nas décadas seguintes, existiram diversas oportunidades de parcerias com cantores da MPB e ícones históricos e/ou artísticos do quadro latino-americano. Especialmente nesse período, cabe lembrar que o olhar muito se organizava sob o viés de resistência, dado que diversos países latino-americanos e suas respectivas classes artísticas vivenciavam experiências políticas autoritárias.

Contudo, apesar dessas proximidades, a latinidade proposta por Zé Rodrix passava distante do diálogo proposto pela MPB. Ao invés de prestigiar figuras folclóricas ou algum tipo de canção de sonoridade mais séria, o latino-americano de Rodrix era festivo, dançante e basicamente se interessava pela composição de boleros e, principalmente, de salsas. Este último gênero, ainda que marcado por processos de hibridação fortemente relacionados à presença africana no continente americano, acabou tendo uma relação distante com os movimentos de canção engajada que se estabeleceram nesta porção do continente. De fato, a salsa surge como um fenômeno musical massivo, marcado pela aura espetacular de suas bandas e forte presença na indústria fonográfica estadunidense.

Sob tais aspectos, para além do olhar crítico de figuras ligadas à MPB sobre esse projeto estético, é interessante perceber como a rejeição aos gêneros considerados alegres e dançantes apontavam em direção a valores que, ao longo de séculos, se consolidaram na própria música ocidental como um todo. Cabe aqui lembrar que os processos de sistematização da música, no Ocidente, se constituíram enquanto um longo e bem-sucedido esforço para organizar procedimentos de realização da música (QUINTERO-RIVERA, 2020, p. 27 e 28). Estabelecer formas definidas para que uma expressão artística fosse considerada legítima, era um tipo de preocupação que claramente definia, mas também extrapolava o universo de questões próprias da MPB ou da canção popular feita no Brasil. Tanto na música erudita quanto na música

popular, elaboradas no Ocidente, percebe-se que as expressões criativas de maior valor colocavam a música dançante como um tipo de proposta que não se estabelecia para além da busca imediata por um prazer despretenso.

A partir desse outro aspecto é que, junto ao fato de se ligar a um gênero musical de forte apelo comercial, o latino dançante de Zé Rodrix acabou também sendo entendido como algo “menor” e, portanto, distante da seriedade criativa presente ou, no mínimo, projetada em figuras centrais da MPB. De fato, tal manifestação se fez mais no campo da crítica musical, que tinha um forte papel intermediador na imagem construída ao redor dos artistas. Ciente disso, Rodrix passou a se definir como sujeito que não apenas rompia com as soluções musicais e discursivas que seriam próprias da MPB, mas que também desenvolvia uma crítica visivelmente comprometida com o amplo reconhecimento do seu fazer artístico.

De fato, ele não assumiu a partir dali uma personagem que nasceu e morreu em seus discos ou em suas apresentações. Percebendo naquele momento que o mercado fonográfico já se organizava sob um leque bastante variado de artistas e gêneros musicais, Rodrix passou a questionar o potencial comunicativo de cada uma das propostas que disputavam entre si a atenção do público. Ao seu ver, ainda que tivesse seus predicados, a MPB seria uma proposta que acabou se fechando em si mesma, colocando suas preocupações estéticas acima da possibilidade de empreender uma comunicação eficiente com um número maior de ouvintes e espectadores. Com isso, ele rejeitou a ideia de que a autonomia criativa tivesse o condão de justificar a qualidade de uma obra.

Por mais que esse discurso servisse para legitimar sua própria mudança, Zé Rodrix realmente passou a incorporá-lo no momento da composição das novas “de trabalho” que inauguravam vários dos discos que integram essa fase, bem como nos videocliques que gravou para programas televisivos de grande alcance, como o “Fantástico”. Canções como “Soy Latino Americano”, “Quando será?” ou “Hora Extra” tentavam combinar a dimensão dançante da música com letras que visivelmente faziam menção aos problemas que marcavam o ocaso da ditadura militar no Brasil. Nesses e em outros exemplos musicais aqui expostos, a figura do latino aparece como uma espécie de *trickster* capaz de resistir às dificuldades existentes em um país em que as condições de vida se deterioravam.

Nesse ponto, a preocupação em lançar seu próprio olhar em direção ao passado, visto, neste trabalho, como elemento fundamental da inconformidade romântica, passou a ceder espaço para um conjunto de canções que falavam sobre questões do cotidiano. Em certa medida, essa pode ser uma outra característica que explicaria a noção de “popular” que Rodrix, anos

mais tarde, utilizará para explicar a mudança na carreira. Se sua intenção para o momento envolvia a possibilidade de chamar a atenção do maior número de pessoas possível, a busca por um passado pré-moderno distante ou a utopia de um futuro melhor acabaram sendo temáticas menos atrativas, principalmente quando defrontadas com o apelo de uma canção que resolvia se comprometer com transformações imediatas.

A partir desse conjunto de mudanças, acaba sendo inevitável concordar com autores que, sob perspectivas conceituais distintas, perceberam como questões caras a determinados artistas arrefeciam com o tempo. Seja por demandas de ordem mercadológica ou por motivações pessoais, muitos reorientaram o conteúdo de suas produções artísticas e o que anos depois viria a ser entendido como uma “crise” da capacidade da MPB representar uma certa visão de Brasil e de povo, muitas vezes calcada por ideais românticos, tem na própria carreira de Zé Rodrix um indício desse processo.

Contudo, chegando aos fins da década de 1970, o abandono desse lugar de contraposição ao mundo moderno não teve força suficiente para fazer perder o forte acento romântico. Isso porque a ideia de que o artista teria a função de exortar ou ocupar a posição de intermediador privilegiado sobre as questões de um tempo ainda persistia na visão de Zé Rodrix sobre seu fazer artístico. Nesse sentido, o peso geracional entrou como elemento capaz de indicar que a estrutura de sentimento romântica não havia desvanecido por completo em meio a um agitado conjunto de mudanças.

É sob tal perspectiva que, não só é possível entender a presença de ressonâncias românticas esparsas na fase latina de Zé Rodrix, mas também o manifesto interesse por questões políticas nos álbuns que encerraram o arco setentista de sua trajetória. Em seus últimos álbuns, a presença do processo de abertura política assumiu uma posição nada desprezível. O fim dos instrumentos de censura, entre os anos de 1978 e 1979, apontavam para o desmantelamento dos aparatos autoritários que sustentavam o cenário político do período. Atento a isso, ainda que incorporando a personagem do cantor latino, Rodrix compôs algumas canções que pretendiam falar de como ele entendia o momento. A esse respeito, é interessante perceber que os estados emocionais sobre a abertura variavam, impedindo uma visão unívoca sobre isto em sua obra.

Em dado momento, ele evoca uma ideia de recuperação da liberdade perdida, vinculando-se à superação de uma melancolia que se colocava naqueles tempos. Já em outro, desconfia dos modos sobre como o retorno às liberdades poderia efetivar as chamadas normalidades democráticas. Contraditório, não conseguia firmar uma posição clara sobre o que a abertura poderia vir a oferecer ao futuro. Nesse aspecto, a contradição também deve ser aqui

recuperada como outro elemento de peso e de interesse quando se trata sobre as manifestações de cunho romântico. Desconfortável em relação ao que estava posto, o interlocutor romântico, não raro, podia se posicionar de forma dúbia, chegando ao ponto de questionar a viabilidade daquilo que ele mesmo defendia.

É nesse ponto que se pode entender que o enfraquecimento da estrutura de sentimento romântica pode ser compreendido como indício de que ela ainda era relevante para se relacionar o autor e sua obra. Foi por esta razão que o trabalho aqui apresentado chegou ao seu fim com uma entrevista em que Zé Rodrix manifesta completo desdém em relação ao eu-lírico criado em “Casa no Campo”. O relato se encerra ali não por acaso. Chegada a década de 1980, Zé Rodrix abriu mão de sua carreira solo e dedicou a maior parte do seu tempo ao trabalho no ramo publicitário. Nessa mesma época, a morte de Elis Regina, em 1982, ressoou para ele como uma experiência trágica que o afastou ainda mais do universo midiático e fonográfico da canção popular, ainda que a participação na banda “Joelho de Porco” indicasse sentido contrário.

Passados quase vinte anos, seu retorno ao universo dos estúdios e dos palcos só viria acontecer no começo dos anos 2000, quando o convite para o “Rock in Rio” viabilizou a retomada do trio ao lado de Sá e Guarabyra. Mais que um simples “*revival*”, tão em voga na justificção dos mais diversos projetos musicais de grande sucesso comercial, a reunião do trio foi responsável por novas composições que resultariam na gravação de um disco ao vivo, em 2001, e de um disco que estava praticamente finalizado, mas que foi brevemente postergado pela repentina morte de Zé Rodrix, sete anos mais tarde. Entre estas gravações, ainda que não sejam alvo do recorte desta pesquisa, destaca-se “Jesus numa moto”, composta como única canção inédita para o disco que então sacramentava sua volta aos palcos.

Preso nessa cela
De ossos, carne e sangue
Dando ordens a quem não sabe
Obedecendo a quem tem

Eu vou virar a própria mesa
Quero uivar numa nova alcateia
Vou meter um Marlon Brando nas ideias
E sair por aí

Pra ser Jesus numa moto
Che Guevara dos acostamentos
Bob Dylan numa antiga foto
Cassius Clay antes dos tratamentos

John Lennon de outras estradas
 Easy Rider, dúvida e eclipse
 São Tomé das letras apagadas
 E Arcanjo Gabriel sem apocalipse

Nada no passado,
 Tudo no futuro,
 Espalhando o que já está morto,
 Pro que é vivo crescer
 Sob a luz da lua,
 Mesmo com sol claro,
 Não importa o preço que eu pague,
 O meu negócio é viver.

Segundo relato posto na biografia escrita por Toninho Vaz, a canção foi feita em situação corriqueira, quando, na companhia de dois de seus filhos, Rodrix retornava de um evento editorial. Parado num sinal de trânsito, ele observou um sujeito que estava montado numa moto. Ao tirar seu capacete, o motoqueiro de terno e gravata, que segundo ele parecia ser um bancário, revelava então uma longa cabeleira. Impressionado pela imagem, compôs parte da letra ainda a caminho de casa e, em poucas horas depois, finalizou a composição. A motocicleta, os cabelos longos e o traje formal compõem uma imagem que consegue recuperar uma série de elementos que atravessaram o pensamento romântico de sua obra ao longo do tempo.

Por mais que tivesse tido uma carreira instável e diversa, a volta aos holofotes foi a oportunidade para o retorno de questões que se apresentavam em sua obra três décadas antes. Conforme pode ser notado na letra da canção, “Jesus numa moto” recupera, a um só tempo, elementos muito distintos. O reconhecimento no sujeito observado na rua, carrega não só uma semelhança com questões do próprio passado do artista, mas também com os desejos utópicos e a perspectiva crítica que nos permitem localizar, em tantas composições de José Rodrigues Trindade, o romantismo como uma rica e complexa estrutura de sentimento que atravessa o cancionário popular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Vladimir Zamorano; MELO, Victor Andrade. Um novo barato: surfe e contracultura no Rio de Janeiro dos anos 1970. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*. V. 39, N. 1, 2017. Disponível em <www.scielo.br/pdf/rbce/v39n1/0101-3289-rbce-39-01-0002.pdf>. Acesso em 27 fev. 2019.

ANGELO, Vitor Amorim de. Ditadura militar, esquerda armada e memória social no Brasil. *Anais do XI Brasa Congress*. Universidade de Illinois, set 2012. Disponível em <http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_XI/Vitor-Angelo.pdf>. Acesso em 03/09/2019.

ARAUJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não – Música Popular Cafona e Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *A embalagem do sistema: a publicidade no capitalismo brasileiro*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes – MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBOZA, Nelson Alves. *Cinema – arte, cultura e história*. Rio de Janeiro: Nelson Alves Barboza, 2007.

BARROS, José D'Assunção. *O projeto de pesquisa em História: da escolha do tema ao quadro teórico*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

BENASSI, Claudio Alves; VICTORIO, Roberto Pinto. Ocarinas e flautas doces: uma história concisa. *Revista Diálogos*. V. 2, N. 2, 2014. Disponível em <<http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/2874>>. Acesso em 13 fev. 2019.

BERNADET, Jean-Claude e RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 1988.

BIBLIA SAGRADA, Salt Lake City: Igreja de Jesus dos Santos dos Últimos Dias, 2015. Disponível em: <https://www.lds.org/bc/content/shared/content/portuguese/pdf/language-materials/83800_por.pdf>. Acesso em 19 nov. 2018.

BOURNE, Richard. *Getúlio Vargas: a esfinge dos pampas*. São Paulo: Geração Editorial, 2012.

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

_____. O Clube da Esquina. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia (Orgs.). *“Do samba-canção à Tropicália”*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. *Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem*, 260 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BRITTO, Paulo Henriques. A temática noturna no rock pós-tropicalista. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia (Orgs.). *“Do samba-canção à Tropicália”*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

BRAVO, Lizzie. *Do Rio a Abbey Road*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2015.

CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Editora 34, 1995.

CALDEIRA, Jorge. *História da riqueza no Brasil*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2017.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)*. 2007, 256f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CASALI, Rodrigo. *Guias e orixás: narrativas de expressões orais sobre os candomblés do MS*, 405 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e outras legitimidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CASTRO, Ruy. Samba-canção, uísque e Copacabana. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia (Orgs.). *“Do samba-canção à Tropicália”*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. A contracultura: o outro lado da modernização autoritária. In: VÁRIOS AUTORES, *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.

COELHO, Frederico; COHN, Sergio (org). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.

CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.

CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear a viola*. Brasília, Curitiba: Editora Autor, 2000.

D'ARAUJO, Maria Celina & JOFFILY, Mariana. Os dias seguintes ao golpe de 1964 e a construção da ditadura (1964-1968). In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves & FERREIRA, Jorge. *O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização: Quarta República (1964-1985)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2008.

DINIZ, Sheyla Castro. “*Nuvem cigana*”: a trajetória do Clube de Esquina no campo da MPB. 2012. 249f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2012.

_____. *Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*, 225f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

DOLABELA, Marcelo. *ABZ do Rock Brasileiro*. São Paulo: Editora Estrela do Sul, 1987.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

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

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *Damiano Cozzella*, 2014. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa399022/damiano-cozzella>>. Acesso em: 19 abr. 2018.

FABBRI, Franco. Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações. In: *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 5, n. 3, p. 1-31, 2017.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FERES JUNIOR, João. Spanish America como o outro da América. In: *Lua Nova*. São Paulo, n. 62, p. 69-91, 2004.

FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. In: *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 05-74, 2017.

_____. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: *O Brasil Republicano – O tempo do regime autoritário: ditadura e redemocratização: Quarta República (1964-1985)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

FONTE, Bruna; MENESCAL, Roberto. *Essa tal de Bossa Nova*. São Paulo: Prumo, 2012.

FRANCO JUNIOR, Hilário. *A Idade média: nascimento do ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

FRANK, Thomas C.. *The conquest of cool: business culture, counterculture, and the rise of hip consumerism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

FROÉS, Marcelo. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34, 2000.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GARCIA, Walter. Radicalismos à brasileira. In: *Celeuma*. São Paulo, n. 1, p. 20-31, 2013.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GOMES, Caio de Souza. *“Quando um muro separa, uma ponte une”: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina*. São Paulo: Alameda, 2015.

GOFFMAN, Ken & JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GOHL, Jefferson William. *Esse tal de Roque Enrow! – a trajetória de Rita Lee: de outsider ao mainstream (1967-1985)*, 355 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

GUILHERME, Cássio Augusto Samogin Almeida. *1989: história da primeira eleição presidencial pós-ditadura*. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

HICKS, Michael. *Sixties Rock: Garage, Psychedelic, and Other Satisfactions*. Illinois: University of Illinois Press, 1999.

HOBBSAWM, Eric J.. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. Hoje não é dia de rock (I). Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 24 out. 1982. Especial, p. 5.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e Participação nos Anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Revista ECO-Pós*, v. 6, n. 2, p. 21-46, ago./dez. 2003.

KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70. In: VÁRIOS AUTORES, *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.

LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio – a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1995.

LOPES, Andrea Maria Vizzotto Alcântara. Os anos rebeldes da brasilidade. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 23, p. 217-220, jul./dez. 2011.

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

LOPES, Ivã Carlos; TATIT, Luiz. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia: Atêlie Editorial, 2008.

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

MAGI, Érica Ribeiro. *Metrópoles em cena: o rock em São Paulo e no Rio de Janeiro nos anos 1980*, 187 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MALAN, Pedro Sampaio. Auge econômico, choques externos e suas consequências. In: BACHA, Edmar...[etal.] (org.). *130 anos: em busca da República*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

MARCUSE, Herbert. *Contra-revolução e revolta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MATTHEWS, Sean. Change and Theory in Raymond Williams's Structure of Felling. *Pretexts: literary and cultural studies*, Oxfordshire, v. 10, n. 2, 2001.

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

MENEZES, Fernando Dominience. *Enunciados sobre o futuro: ditadura militar, Transamazônica e a construção do “Brasil grande”*, 155 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

MENEZES, José. O contexto social no ensino de jazz: a “jam session”. In: LOPES, Eduardo (org.), *Perspectivando o Ensino do Instrumento Musical no Século XXI*. Évora: UnIMem/Fundação Luís de Molina (2011)

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

MIGLIEVICH, Adelia. “Sobre ‘estruturas de sentimentos’ e contra-hegemonia em Raymond Williams. *Sociofilo, (Co)laboratório de teoria social*, 28 set. 2016. Disponível em: <<https://blogdosociofilo.com/2016/09/28/sobre-estruturas-de-sentimentos-e-contra-hegemonia-em-raymond-williams/>>. Acesso em 06 mai. 2019.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.

MONTEIRO, Maria Cristina. Um grito parado no ar – a metáfora da resistência. *Programa de Desenvolvimento Educacional*, p. 1-26. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/337-4.pdf>. Acesso em 03 dez. 2017.

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.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

MOTA, Carlos Guilherme & LOPEZ, Adriana. *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo: Editora 34, 2015.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. São Paulo: Objetiva, 2000.

MUNDIM, Pedro Santos. *Das rodas de fumo à esfera pública: o discurso de legalização da maconha nas músicas do Planet Hemp*. São Paulo: Annablume, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, 2001, p. 103-124.

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

_____. *História e música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. MPB: totem-tabu da vida musical brasileira. In: VÁRIOS AUTORES, *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.

_____. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. “Vencer satã só com orações”: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In: QUADRAT, Samantha Viz & ROLLEMBERG, Denise. *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina, Volume II*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios/USP, 2017.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NERY, João Elias. Páginas de cultura, resistência e submissão: livros na revista Visão (1968-1978). *Em questão*, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 283-297, jul/dez 2007.

NETO, Pedro de Alcântara. *História das comunicações e das telecomunicações*. Disponível em: <http://www2.ee.ufpe.br/codec/Historia%20das%20comunicaes%20e%20das%20telecomunicaes_UPE.pdf>. Acesso em: 17 mai. 2018.

NISHIDA, Silvia Mitiko et al., *Que bichos moram no Jardim Botânico do IB?*. UNESP/Botucatu, 2011.

NOGUEIRA, Lisandro Magalhães; SANTANA, Geórgia Cynara Coelho de Souza. Comunicação, Cinema e Música: o personagem invisível em Durval Discos. In: *Anais do XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste*. Goiânia, 27 de mai. 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2010/resumos/R21-0334-1.pdf>>. Acesso em 14 de mar. 2020.

OAKLAND MUSEUM OF CALIFORNIA, *Cultural Realignment & Economic Recession: 1970s: United Farm Workers, California*, s/n. Disponível em: <<http://picturethis.museumca.org/pictures/united-farm-workers-poster-viva-la-huelga>>. Acesso em 10 dez. 2019.

ORROM, Michael; WILLIAMS, Raymond. *A Preface to Film*. Londres: Film Drama, 1954.

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

QUEIROZ, Rosane. *Músicas e musas: a mulher por trás da canção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2014.

QUINTERO-RIVERA, Ángel G.. La comunicación estética afroamericana y la cosmovisión de las músicas “multatas”. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte; FARIAS, Raphael F. Lopes; PEREIRA, Simone Luci (org.). *Uma vereda tropical: a presença da música hispânica no Brasil*. São Paulo: Letra e Voz, 2020.

PACHECO, Emílio. Meia hora de encantamento. In: ALBUQUERQUE, Célio (org.). *1973: o ano que reinventou a MPB*. Rio de Janeiro: Sonora Editora, p. 321-326, 2013.

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

PINTO, Marcelo Garson Braule. *Jovem Guarda: A construção social da juventude na indústria cultural*. 2015, 349 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2015.

RESENDE, André Lara. Crise, autoritarismo e reformas. In: BACHA, Edmar [etal.] (org.). *130 anos: Em busca da República*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

RESENDE, V. H.. *O Rock Rural de Sá, Rodrix e Guarabyra: romantismo contracultural dos anos 1970*. 2013. 143f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São João Del-Rei, São João Del-Rei. 2013.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Unesp. 2010.

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

RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.

RODRIGUES, Nelio. *Histórias secretas do rock brasileiro*. Rio de Janeiro: Grupo 5W, 2014.

RODRIX, José. Um mecenas, pelo amor de Deus. In: *Rolling Stone*. Rio de Janeiro, n. 3, p. 1, 1972.

ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. América Latina hoy: una visión desde la larga duración. In: *Theomai*. Buenos Aires, n. 6, p. 1-23, 2002.

ROLLEMBERG, Denise. Esquerdas revolucionárias e luta armada. In: *O Brasil Republicano – O tempo do regime autoritário: ditadura e redemocratização: Quarta República (1964-1985)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

SÁ, Luiz Carlos. Rock Rural: origens, estrada e destinos. In: *Revista USP*. São Paulo, n. 87, p. 124-133, 2010.

_____. Terra vista por dentro. In: ALBUQUERQUE, Célio (org.). *1973: o ano que reinventou a MPB*. Rio de Janeiro: Sonora Editora, p. 317-319, 2013.

SANTOS, Daniela Vieira dos. *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes*, 177 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

SBERNI JUNIOR, Cleber. *Nos rastros das pedras: rock, MPB e contracultura no periódico Rolling Stone – 1972*, 231 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2015.

SCHASCHKE, Carl. *Oxford Dictionary of Chemical Engineering*, Oxford: Oxford University Press, 2014.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964 – 1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978. p. 61-92

SILVA, Beatriz Coelho. *Wagner Tiso – Som, imagem, ação*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves & FERREIRA, Jorge. *O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização: Quarta República (1964-1985)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SORRILHA, Marcos. As contribuições da sociologia para o desenvolvimento da História Intelectual. In: *História e Cultura*, Franca, v. 3, n. 3 (Especial), p. 66-88, 2014.

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, Reginaldo Cerqueira de. Ditadura Militar: produção historiográfica e variáveis explicativas. In: *Revista Ágora*. Vitória, n. 28, p. 43-60, 2018.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. Analysing popular songs. In: HESMONDHALGH, David & NEGUS, Keith. *Popular Music Studies*. London: Arnold (Hodder Headline Group), 2002.

_____. A forma exata da canção. [agosto, 2016]. São Paulo: *Revista Pesquisa Fapesp*. Entrevista concedida a Márcio Ferrari. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2016/08/024-029_Entrevista-Tatit_246.pdf>. Acesso em 28 mai. 2018.

TAVITO. “A resenha de uma amizade”. In: ALBUQUERQUE, Célio (org.). *1973: o ano que reinventou a MPB*. Rio de Janeiro: Sonora Editora, p. 403-409, 2013.

TROTTA, Felipe da Costa. *Samba e mercado de música nos anos 1990*. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Comunicação) – ECO-UFRJ.

_____. Som de cabra-macho: sonoridade, nordestinidade e masculinidades no forró. In: *Comunicação, mídia e consumo*, São Paulo, v. 9, n. 26 p. 151-172, 2012.

ULLOA, Alejandro. *La salsa em discusión: música popular e historia cultural*. Cali: Programa Editorial Universidade del Valle, 2009.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VAZ, Toninho. *Solar da Fossa*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

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

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

VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

VILLAÇA, Túlio Ceci. As muitas vidas da camponesa de Guantánamo. *Sobre a canção*: Rio de Janeiro, 20 de mar. 2012. Disponível em: <<https://tuliovillaca.wordpress.com/2012/03/20/as-muitas-vidas-da-camponesa-de-guantanamo/>>. Acesso em: 12 de fev. 2020.

ZAN, José Roberto. Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios. In: *Revista USP*, n. 87, p. 156-171, 2010.

_____. Secos & Molhados: metáforas, ambivalência e performance. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v.15, n.27, p. 7-27, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *Perfomance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WEBER, Max. A “objetividade” do conhecimento nas Ciências Sociais. In: COHN, Gabriel. (Org.). WEBER, Max. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 2004. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*. Londres: Penguin Books, 1961.

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

_____. *Politics and Letters: Interviews with the New Left Review*. Londres: New Left Books, 1979.

_____. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. O círculo de Bloomsbury. In: *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 201-230.

_____. *Cultura e sociedade: de Colderidge a Orwell*, Petrópolis, RJ: Vozes, 2011a.

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

ENTREVISTAS

LIVI, Robert. Entrevista para o programa “Generacion R” (CaliTV), 06 de ago. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3bLFr8gAOWI>. Acesso em 24 jun. 2019

RODRIX, Zé. Eu, Zé Rodrix. *Música*. São Paulo: Imprima, Jan. 1977, p. 19-23

_____. Entrevista, s/d. Disponível em: www.museuclubedaesquina.org.br. Seção “anos 60”. Acesso em 02 out. 2017.

_____. Entrevista, s/d. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/9p4y0ig452qu/jingle-da-pepsi-criado-por-ze-rodrix-0402CD9B326EC8914326?types=A&>. Jingle da Pepsi criado por Zé Rodrix. Acesso em 30 set. 2017.

_____. Entrevista para o site ShowLivre, 03 de nov 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gsBGkyY9BOK>. Acesso em 19 jun. 2019

DISCOGRAFIA

Beatles. *Revolver*. EMI, 1966.

_____. *Magical Mystery Tour*. Capitol Records, 1967.

_____. *Let It Be*. Apple Records, 1970.

Black Sabbath. *Paranoid*. Vertigo Records, 1970.

Caetano Veloso. *Transa*. Phonogram, 1972.

Chubby Checker. *The Twist*. Parkway, 1960.

_____. *Let's Twist Again*. Parkway, 1961.

Chuck Berry. *One dozen berrys*. Chess Records, 1958.

Corrida do Ouro. *Corrida do Ouro – Trilha Sonora Nacional*. Som Livre, 1974.

Dulce Nunes. *Samba do Escritor*. Forma, 1968.

Edu Lobo, Marília Medalha e MomentoQuatro. *Edu Lobo, Marília Medalha e MomentoQuatro*. Philips, 1967.

Elis Regina, *Elis*, Phonogram, 1974.

Gal Costa, *Le-Gal*, Philips, 1970.

Jair Rodrigues. *O sorriso do Jair*. Philips, 1966.

Jards Macalé. *Só morto*. RGE, 1970.

José Rodrix. *José Rodrix (EP)*. Odeon, 1971.

Milton Nascimento. *Minas*. EMI, 1975.

MomentoQuatro. *MomentoQuatro*. Philips, 1968.

Nara Leão. *Opinião de Nara*. Philips, 1964.

Novos Baianos. *Acabou chorare*. Som Livre, 1972.

Os Mutantes, *Mutantes*, Polydor, 1969.

Roberto Carlos. *Esse tipo soy yo*. Sony Music, 2014.

Sá; Guarabyra, *Joy/Numa boa*, Victor, 1973.

Sá & Guarabyra. *Pirão de peixe com pimenta*. Som Livre, 1977.

Sá, Rodrix & Guarabyra. *Passado, Presente, Futuro*. Odeon, 1972.

_____. *Terra*. Odeon, 1973.

_____. *Outra vez na estrada*. Som Livre, 2001.

Zé Rodrix. *I Acto*. Odeon, 1973.

_____. *Quem sabe, sabe. Quem não sabe, não precisa saber*. Odeon, 1974.

_____. *Soy Latino Americano*. EMI, 1976.

_____, *¿Quando Será?*. EMI, 1977.

_____, *Hora Extra*. EMI, 1978.

_____, *Faça de mim um objeto/Me deixa voltar* (compacto). RCA, 1979.

_____, *Sempre Livre*. RCA, 1979.

Sidney Miller. *Brasil, do Guarani ao Guaraná*. Elenco, 1968.

Som Imaginário. *Som Imaginário*. Odeon, 1970.

The Doors, *The Doors*. Elektra, 1967.

Wanderley Cardoso. *O bom rapaz*. Copacabana, 1967.

VIDEOGRAFIA

UMA NOITE em 1967. Direção: Ricardo Calil, Renato Terra, Produção: Beth Accioly. Brasil: VideoFilmes, 2010.

FRANKEN-STYMIED. Direção: Jack Hannah. Produção: Walter Lantz Productions. Estados Unidos: Universal Pictures, 1961.

MATÉRIAS DE JORNAIS E REVISTAS

A MÚSICA hoje em dia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 JAN. 1972. Caderno B, p. 6.

_____. *Jornal do Brasil*, Caderno B. Rio de Janeiro, 17 set. 1972, p. 4.

BRASIL, uma indústria em crise. *Jornal do Brasil*, Caderno B. Rio de Janeiro, 29 dez. 1973, p. 5.

CÁ, ACOLÁ. *Matutina, Ela (O Globo)*. Rio de Janeiro, 10 jan. 1976, p. 30.

CENSURA interdita “show” de Zé Rodrix no dia da estréia no Teatro da Lagoa. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 abr. 1974, p. 20.

COMPROVE AQUI, que rádios tocam mais música brasileira que de fora. *Matutina, Cultura (O Globo)*. Rio de Janeiro, 25 jun. 1977, p. 44.

CORREÇÃO. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 abr. 1974, p. 12.

DE CAIPIRAS, duplas, trios y Latinoamérica. *O Globo*. Rio de Janeiro, 2 jun. 1974, p. 6.

DESTRUIDO, por explosão, o “Hindenburg”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 7 mai. 1937, p. 1.

DOIS últimos banidos vão para Havana. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 out. 1969. 1º Caderno, p. 12.

EMPRESÁRIOS E ARTISTAS, a guerra de gato e rato nos bastidores. *Jornal do Brasil, Caderno B*. Rio de Janeiro, 13 dez. 1977, p. 4.

ENCICLOPEDIA ITAU CULTURAL, *Ivan Serpa*, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8922/ivan-serpa>>. Acesso em 29 jan. 2018.

_____, *Waltercio Caldas*, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10633/waltercio-caldas>>. Acesso em 29 jan. 2018.

ESTUDANTE é condenado a quatro anos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6 ago. 1969. 1º Caderno, p.14.

HINO alternativo vira jingle de remédio. *Folha de São Paulo*. 13 fev. 1997. Ilustríssima. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq130210.htm>>. Acesso em: 04 mai. 2018.

HUNGRIA, Júlio. Sá e Guarabira: resistência à colonização. *Jornal de Música e Som*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1976, p. 2-3.

J. MILITAR processará estudantes. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 3 jun. 1969. 1º Caderno, p.7.

JORNAL DO, Ibrahim Sued. *Matutina, Cultura (O Globo)*. Rio de Janeiro, 9 jan. 1977, p. 2.

LIGAÇÃO interrompida. *Jornal do Brasil*, Caderno B. Rio de Janeiro, 24 abr. 1974, p. 2.
MUSICA POPULAR, *Matutina, Cultura (O Globo)*. Rio de Janeiro, 21 mai, 1978, p. 2.

_____, *Matutina, Cultura (O Globo)*. Rio de Janeiro, 8 jun, 1978, p. 44.

NELSON MOTTA, *Matutina, Cultura (O Globo)*. Rio de Janeiro, 27 jun, 1978, p. 34.

NOTAS, *Última Hora*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1962, p. 6.

NUNCA: Sá & Guarabyra escrevem sobre seu novo disco. *Revista Alto Falante*. Itaipu – Sociedade Brasileira de Edições, Publicidade e Serviços Artísticos Ltda. Ano II. n. 15, mai. 74, p. 10-11.

O ENTHUSIASMO que desnorteou o empolgante espetáculo da chegada do “Conde Zeppelin”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 mai. 1930, p. 7.

O INTERNACIONAL... ZÉ. *Matutina, Cultura (O Globo)*. Rio de Janeiro, 1 abr. 1977, p. 36.

PANORAMA. *Jornal do Brasil*, Caderno B. Rio de Janeiro, 16 ago. 1972, p. 2.

PAUL MCCARTNEY lamenta morte de George Martin: 'O mundo perdeu um grande homem'. *O Globo*, Música. Rio de Janeiro, 9 mar. 2016. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/paul-mccartney-lamenta-morte-de-george-martin-mundo-perdeu-um-grande-homem-18834942>>. Acesso em 29 jan. 2019.

PETECA no ar, *Veja*. São Paulo, 24 jul. 1974, p. 113.

POR QUE não viver esse mundo?. *Revista Trip*. 2010. Disponível em <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/por-que-nao-viver-nao-viver-esse-mundo>>. Acesso em 21 nov. 2018.

PRECONCEITO, samba e “rock”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 out. 1971. Caderno B. p. 2.

QUAL ORIGEM DO TERMO, ‘república das bananas’, usado pelo ‘Guardian’ para se referir ao Brasil. *BBC Mundo*. 28 abr. 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil/2016/04/160428_republica_bananas_origem_fn>. Acesso em 10 dez 2019.

REVISITA ao “rock rural”. *Jornal do Brasil*, Caderno B. Rio de Janeiro, 24 jul. 1972, p. 2.

ROCK: não como nossos pais. *Super Interessante*. São Paulo, 31 out. 2016. Disponível em <<https://super.abril.com.br/cultura/rock-nao-como-nossos-pais/>>. Acesso em 04 fev. 2019.

SÁ, Rodrix e Guarabira. *Rolling Stone*. Rio de Janeiro, 15 fev. 1972, p. 13.

SÁ, Rodrix & Guarabira mostram próximo disco. *O Globo*, Matutina, Geral. Rio de Janeiro, 2 fev. 1973, p. 5.

SERTÃO elétrico. *Revista Veja*. São Paulo, 22 mar. 1972, p.80.

SERVIÇO, seu lazer no fim de semana. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 9 out. 1976, p. 13.

THE FILLMORE East at 50: Celebrating the Iconic Venue with The Allman Brother Band. *Relix*. Nova Iorque, 8 mar. 2018. Disponível em: <https://relix.com/blogs/detail/the_fillmore_east_at_50_celebrating_the_iconic_venue_with_the_allman_brothers_band/>. Acesso em 05 fev. 2019.

UMA REVISÃO crítica antes de voltar ao disco. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 fev. 1972. Caderno B. p. 6.

ZÉ FERVE, na Tropi. *Matutina, Cultura (O Globo)*. Rio de Janeiro, 13 set. 1977, p. 34.

ZÉ RODRIX a vez da simplicidade. *Jornal do Brasil*. 30 ago. 1971, Rio de Janeiro, Caderno B. p.4.

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

ZÉ RODRIX, descobre o povo e esquece a casa no campo. *Ilustrada (Folha de São Paulo)*. São Paulo, 6 fev. 1979, p. 39.

ZÉ RODRIX vai ao festival com obra de sua nova fase. *O Globo (Vespertina, Geral)*, 16 ago. 1971. Rio de Janeiro, 2º Caderno, p. 4.