



UFPI - UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CCHL - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA DO BRASIL

EMÍLIA SARAIVA NERY

DEVIRES NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA:
As aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970.

Teresina -PI
2008

EMÍLIA SARAIVA NERY

DEVIRES NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA:

As aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970.

Dissertação apresentada por Emília Saraiva Nery ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Piauí, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestra em História do Brasil. Escrita sob a orientação do Professor Doutor Edwar de Alencar Castelo Branco.

Teresina -PI
2008

N456d Nery, Emília Saraiva.

Devires na música popular brasileira: as aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970 / Emília Saraiva Nery: -- Teresina, 2008.

180f.: il.

Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, 2008.

Orientador: prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco.

1. História do Brasil. 2. Música Popular Brasileira. 3. Raul Seixas.
I. Título.

CDD – 981

EMÍLIA SARAIVA NERY

DEVIRES NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA:

As aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970.

Dissertação apresentada por Emília Saraiva Nery ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Piauí, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestra em História do Brasil. Escrita sob a orientação do Professor Doutor Edwar de Alencar Castelo Branco.

Aprovada em / /

BANCA EXAMINADORA

Prof. Edwar de Alencar Castelo Branco - Orientador
Doutor em História Cultural
Universidade Federal do Piauí

Prof. Alcides Freire Ramos
Doutor em História Social
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz
Doutora em História Cultural
Universidade Federal do Piauí

Ê meu pai.

Ê meu pai, olha teu filho, meu pai!/ Ê meu pai/
Ajuda o filho, meu pai/ Quando eu cair no chão/
Segura a minha mão/ Me ajuda a levantar/ Para
lutar/ Se o medo da loucura/ Nessa estrada escura/
Me afastar da luz/ Que me conduz/ Se eu me sentir
sozinho/ Ou sair do caminho/ E a dor vier de noite/
Me assustar/ E se eu perder coragem/ Prá seguir
viagem/ A fé que me faltar/ Eu vou buscar com você
meu pai.

Raul Seixas/ Cláudio Roberto

Ao meu pai José Antonio Nery – in memoriam.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Edwar de Alencar Castelo Branco, por seu espírito rock and roll, por ter me feito vislumbrar a poesia na escrita da história e pelos debates, na orientação, sempre parceira e descolada.

Aos professores Paulo Fernando e Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz, pelas sugestões criteriosas e fundamentais para o texto, no Exame de Qualificação.

À professora Elisângela, pelas referências bibliográficas, que foram primordiais para a fundamentação do terceiro capítulo, e por ter me acolhido em sua casa, regando com cajuína nossas conversas acadêmicas.

Aos professores Francisco Alcides do Nascimento, Pedro Vilarinho, Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz e Áurea Paz, ministrantes de disciplinas na fase de integralização dos créditos, pelas discussões teórico-metodológicas que foram fundamentais ao trabalho.

Aos professores Francisco Barros Júnior e Paulo Ângelo Meneses de Sousa, que me iniciaram no mundo acadêmico.

À revisora de texto Socorro Magalhães, que meus deslizes não sejam creditados a ela.

Aos meus amigos Marylu Alves Oliveira e Warrington Wallace Veras, pelas cocas-cola bebidas, pautas discutidas em trânsito pela cidade, após as aulas das disciplinas, e pela parceria na coleta das mais variadas fontes e na elaboração/revisão do trabalho.

Aos meus amigos Luciana Pereira, Mairton Celestino e Nilsângela Cardoso, pelo companheirismo e a alegria na pesquisa de campo na cidade de Salvador - Bahia.

Ao meu amigo Francisco Santiago Júnior, pelas observações fundamentais ainda na elaboração do projeto da dissertação e incansável pesquisa bibliográfica na USP.

Ao meu amigo Jaison Castro, por suas pesquisas bibliográficas na USP e pelos caminhos apontados para a contextualização dos anos 1970.

Ao meu amigo Demétrios Gomes Galvão, pela concessão da entrevista do poeta Chacal.

À minha amiga Maria do Rosário Silva, pela pesquisa documental na FUNDAJ na cidade de Recife - Pernambuco.

Aos meus amigos José Maria Vieira de Andrade, Elson Rabelo, Natália Dias da Rocha, Flávia Ferreira Amorim, Nayra Fernandes e Sara Maria, pelas sessões de psicanálise nos bares e pelo crédito na realização do trabalho.

À minha mãe, Maria de Lourdes Marreiros Saraiva Nery, por seu amor incondicional e por sua torcida pelo término do trabalho.

Aos amores vividos.

À FAPEPI e à CAPES pelo financiamento.

*Disparo contra o sol
Sou forte, sou por acaso
Minha metralhadora cheia de mágoas
Eu sou um cara
Cansado de correr
Na direção contrária
Sem pódio de chegada ou beijo de
namorada
Eu sou mais um cara
Mas se você achar
Que eu tô derrotado
Saiba que ainda estão rolando os dados
Porque o tempo, o tempo não pára
Dias sim, dias não
Eu vou sobrevivendo sem um arranhão
Da caridade de quem me detesta
A tua piscina tá cheia de ratos
Tuas idéias não correspondem aos fatos
O tempo não pára
Eu vejo o futuro repetir o passado
Eu vejo um museu de grandes novidades
O tempo não pára
Não pára, não, não pára
Eu não tenho data pra comemorar
Às vezes os meus dias são de par em par
Procurando uma agulha num palheiro
Nas noites de frio é melhor nem nascer
Nas de calor, se escolhe: é matar ou
morrer
E assim nos tornamos brasileiros
Te chamam de ladrão, de bicha,
maconheiro
Transformam o país inteiro num puteiro
Pois assim se ganha mais dinheiro.*

Cazuza/Arnaldo Brandão

RESUMO

Trata-se de um estudo sobre as tensões no campo da música brasileira, na década de 1970, feito a partir de 21 letras de músicas do músico baiano Raul Seixas (1945-1989). As referidas letras constituem as principais fontes do trabalho e foram analisadas, tendo em vista, principalmente, a noção de “linha evolutiva na Música Popular Brasileira”, formulada por Caetano Veloso, em meados da década de 1960 e que, desde então, passou a ser um significativo parâmetro para se pensar a MPB. O trabalho mostra a objetivação histórica do conceito de linha evolutiva, a partir de uma situação dos debates sobre o ser da MPB entre os meados da década de 1960 e por toda a década de 1970. Neste quadro, a obra de Raul Seixas e de seus parceiros é apresentada como um contra discurso que reage e resiste ao conceito de “linha evolutiva”. O estudo, a pretexto do debate referido, também reflete sobre a maneira singular como Raul Seixas se inseriu nos debates sobre sua época, favorecendo a popularização de temas como vida em comunidades alternativas, uso das drogas e esoterismo. Em seguida, aborda-se a vida privada dos sujeitos nas suas dimensões amorosas como um outro desvio do conceito de linha evolutiva na obra do Raul Seixas, que defende uma forma sofisticada, despolarizada e contida de falar de amor e desejo, ao problematizar temas tais como: as relações monogâmicas e a heterossexualidade. Por fim, aponta-se a especificidade da obra de Raul Seixas enquanto lente de conflitos históricos e culturais. Assim sendo, a grande tônica de sua obra foi a recusa às formas de existência e a construção de uma temporalidade própria para os anos 1970 por meio da abordagem múltipla do universo cultural do período, ao contrário das sínteses culturais direcionadas e evolutivas.

Palavras-chave: História do Brasil. Música. Raul Seixas.

ABSTRACT

This paper talks about the tensions in the field of the Brazilian music in decade of 1970, produced by 21 letters of music of the baiano Raul Seixas (1945-1989). The mentioned letters constitute the principals resources of the work and were analysed principally the notion of the “evolutionary line in the Popular Brazilian Music”, it is formulated by Caetano Veloso, in middle of the decade of 1960, and this moment it passed to be a parameter significant to think the MPB. The paper present the historic objectivity of the conceit of evolutionary line, began as situation of debates about the be of MPB between the middle of the decade of 1960 and for all decade of the 1970. In these board the production of Raul Seixas and your patters is presented as a discourse opposite that is not according and resist the concept of “evolutionary line”. The estudy that is mentioned to debate, too reflect about the singular manner as Raul Seixas came in the debates about your epoch that in favor of the popularization of the themes as life and alternatives communities and use of some drugs and esoteric. In the begin, talks about the private life of the subjects in your loves dimensions as other different concept evolutionary line in the production of Raul Seixas that defend a sophisticate form, unpolitical and included to speak of love and desire, and to discuss themes as: monogamic relations and the heterosexuality. In the end present the specify of the production of the Raul Seixas in the moment of the historic conflicts and cultural. Therefore, the big tonic of the your production was a rejection of the forms of existence and the construction of a temporality proper to the years of 1970 for middle of the multiple boarding of the period cultural universe, and the opposite of the cultural syntheses directed and evolutionary.

Key-words: Brazil History. Music. Raul Seixas.

Lista de fotografias

Fotografia 01	Música uma geração de briga.....	29
Fotografia 02	Raul Seixas: espalhando irônicas e bem-humoradas verdades.....	47
Fotografia 03	O sonho que acabou.....	68
Fotografia 04	Seixas: sem calças.....	107
Fotografia 05	Millôr e as eternas queixas.....	116
Fotografia 06	LP Novo Aeon.....	131

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – Raulzices que revelam uma época.....	13
1 Raul Seixas e os debates sobre uma linha evolutiva na MPB.....	29
1.1 Música e engajamento: configurando o debate.....	30
1.2 Raul seixas: a única linha que conheço é a linha de empinar bandeiras.....	43
2 Viagem, Baseado e Vibração: Raul Seixas e as portas existenciais de sua época.....	68
2.1 Música e protesto: cantando uma política cotidiana.....	69
2.2 Cidades alternativas: um sonho revirado pelas cidades	75
2.3 As (im)possibilidades de uma sociedade alternativa	86
2.4 Doidões: psicodelismo e drogas.....	96
2.5 Espiritualidades alternativas: entre a mística e a contracultura.....	108
3 Amor, corpo e desejo na arte de Raul Seixas.....	116
3.1 Amor e Modernidade Musical: configurando uma linha evolutiva amorosa da MPB.....	117
3.2 Raul Seixas e a dimensão cafona da MPB: desafios para a existência de uma linha evolutiva amorosa da MPB.....	122
3.3 Desejo nômade e a felicidade dos relacionamentos amorosos.....	130
Considerações finais.....	150
Fontes e Referências.....	153
Anexos.....	165
Anexo A.....	166
Anexo B.....	175
Anexo C.....	177

INTRODUÇÃO – Raulzices que revelam uma época

Os tribalistas já não querem ter razão
Não querem ter certeza, não querem ter juízo nem religião
Os tribalistas já não entram em questão
Não entram em doutrina, em fofoca ou discussão
Chegou o tribalismo no pilar da construção

Pé em Deus
E fé na Taba
Pé em Deus
E fé na Taba

Um dia já fui chipanzé
Agora eu ando só com o pé
Dois homens e uma mulher
Arnaldo, Carlinhos e Zé

Os tribalistas saudosistas do futuro
Abusam do colírio e dos óculos escuros
São turistas, assim como você e o seu vizinho
Dentro da placenta do planeta azulzinho

Pé em Deus
E fé na Taba
Pé em Deus
E fé na Taba

Um dia já fui chipanzé
Agora eu ando só com o pé
Dois homens e uma mulher
Arnaldo, Carlinhos e Zé

Dois homens e uma mulher
Arnaldo, Carlinhos e Zé
Um dia já fui chipanzé
Agora eu ando só com o pé

Pé em Deus
E fé na Taba
Pé em Deus
E fé na Taba

O tribalismo é um anti-movimento
Que vai se desintegrar no próximo momento
O tribalismo pode ser e deve ser o que você quiser
Não tem que fazer nada, basta ser o que se é
Chegou o tribalismo, mão no teto e chão no pé

Pé em Deus
 E fé na Taba
 Pé em Deus
 E fé na Taba¹

A letra de música, acima, pode ser vista como um manifesto do Tribalismo enquanto um antimovimento. Esse manifesto musical me faz questionar: em relação a qual movimento os tribalistas estão se diferenciando? Uma resposta automática a esse questionamento surge no meu pensamento: em especial, quando me remeto à primeira estrofe na qual se encontram propostas semelhantes às elaboradas no início do movimento tropicalista. Portanto, é possível, ainda hoje, constatar uma interlocução sobre a música brasileira que se iniciou nos anos de 1967 e 1968, quando se configurou o movimento tropicalista².

A referência indireta ao Tropicalismo, na música em questão, e a comemoração, no ano de 2007, dos seus quarenta anos, mostram a atualidade da temática e incentivam a construção de uma perspectiva histórica que favoreça uma ampliação das abordagens historiográficas sobre o tema. No momento de suas comemorações, a tendência é situar o Tropicalismo e seus fundadores, especialmente Caetano Veloso e Gilberto Gil, como figuras amadas da cultura e da música brasileira. Contudo, tanto o movimento como seus líderes também receberam o ódio³.

Ódio justificado ou não. É interessante destacar as expressões musicais de uma não identificação com o Tropicalismo. Em *Tribalistas*, essa não identificação é defendida a partir da fundação de um antimovimento, que não objetiva se firmar como um movimento com o peso do passado cultural, político e estético dos anos 1960. Esse antimovimento tem pouca duração porque preza pela singularidade e metamorfose cultural, que subvertem pressupostos estabelecidos por doutrinas e vanguardas artísticas.

Um tribalismo com uma perspectiva futurista e incerta emerge na letra de música em discussão: “Os tribalistas saudosistas do futuro/ Abusam do colírio e dos óculos escuros.” Saudade da inconsciência da abertura político-cultural brasileira e da construção de um movimento organizado do Tropicalismo. Saudade dos questionamentos em relação a esse

¹ ANTUNES, Arnaldo; BROWN, Carlinhos e MONTE, Marisa. *Tribalistas*. Londres, EMI, 2002. 1. Disco sonoro, Faixa 13.

² Para versões diferentes e contraditórias sobre o movimento tropicalista e seu papel na história da música brasileira, ver FAVARETTO, Celso Fernando. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996; CASTELO BRANCO, Edwar Alencar. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.

³ NAPOLITANO, Marcos e VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.18, n.35, 1998, p. 53-54.

movimento. Questionamentos esses que abusavam do colírio e dos óculos escuros. Aqui, em Tribalistas, é possível observar uma intertextualidade da letra de música Como vovó já dizia⁴: “quem não tem colírio/ usa óculos escuros.” Essa intertextualidade pode ser vista como uma referência saudosa aos questionamentos da arte de Raul Seixas em relação à sua provável inserção numa descendência do movimento, do Tropicalismo?

No repertório cultural brasileiro da segunda metade do século XX, Raul Seixas é visto como um artista que atingiu, ao mesmo tempo, públicos distintos e heterogêneos, sendo ouvido por populares em “botecos”, bem como por intelectuais e universitários. Essa quase impensável conciliação entre seus ouvintes contribuiu para a construção do mito de que Raul Seixas estava além do seu tempo. Entretanto, antes de ser vista como uma mercadoria destinada a ouvintes musicalmente ingênuos e ideologicamente conscientes, ou como um excedente histórico, a arte de Raul Seixas deve ser historicizada. Se “O Maluco Beleza” foi estigmatizado como maldito por causa de uma postura que se volta contra tudo e contra todos, tematizando os universos cultural e político de seu tempo, é necessário observar, para além de uma suposta independência artística, a potência de sua obra como reveladora dos conflitos musicais de sua época.

Como forma de introduzir este estudo, eu poderia começar narrando o meu envolvimento com esse tema, como a maioria das pessoas que têm sua primeira experiência musical de maneira intuitiva. Não posso, porém, narrar dessa maneira, separando o meu comprometimento emocional do meu pensamento lógico, na medida em que essas duas dimensões se misturaram na minha trajetória.

O meu interesse em promover uma apropriação histórica da obra de Raul Seixas decorre do desenvolvimento, anterior, de trabalhos na subárea História e Música. Em meu trabalho de conclusão de curso, estudei letras de música com o intuito de indagar sobre a relação entre o universo do *rock* e a ansiedade juvenil, a partir de letras de música dos grupos de *rock* The Doors (1967-1971), Joy Division (1977-1980) e Nirvana (1989-1994), enquanto no decurso da graduação em História realizei, como bolsista de iniciação científica, pesquisa sobre a identificação musical de dois cantores que se destacariam no *pop-rock* brasileiro dos anos 1980 e 1990: Cazuza e Cássia Eller⁵.

⁴ SEIXAS, Raul e COELHO, Paulo. Como vovó já dizia. In: SEIXAS, Raul. *O Rebu*. Rio de Janeiro, Som Livre, 1974. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

⁵ Trata-se, respectivamente, da monografia “Juventude, Ansiedade e a História – um estudo a partir de letras de música *rock*”, escrita sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Ângelo Meneses de Sousa, do Departamento de História da UFPI, e da pesquisa “Nas trilhas de Cazuza e Cássia Eller: a juventude antimonotonia dos anos 80 e 90”, desenvolvida sob a orientação do professor Dr. Francisco de Oliveira Barros Junior, do Departamento de Ciências Sociais da UFPI.

A minha motivação pessoal em relação ao tema decorreu, portanto, da minha própria vivência juvenil, ao tempo em que observava e sofria as transformações que atravessam os jovens em sua passagem para a fase adulta. Nesta fase, como se sabe, destaca-se a idolatria juvenil aos ídolos do universo artístico, especialmente aos roqueiros mais caricatos.

Do universo musical internacional que estudei, The Doors⁶ me fascinava devido à sua obra - liderada por Jim Morrison, que falava de sonhos, de mudanças das normas universais e das modas mais evidentes, de viagens e delírios. Joy Division⁷, igualmente, me inquietava por causa das suas obras, criadas por Ian Curtis, articuladas ao desespero e à desilusão que tratavam do efeito corrosivo, sobre o indivíduo, de uma era apertada entre o colapso do humanismo trabalhista e a eminente vitória cínica do conservadorismo inglês. E Nirvana⁸, por sua vez, embora me transmitisse desilusão também, mostrava, sobretudo, um espírito de diversão muitas vezes adolescente, através da arte inquieta de Kurt Cobain. O certo é que desses três grupos de *rock* aquele de que eu mais gostava era The Doors, tanto pela temática mais esperançosa, quanto por sua vivência, pois, dos três compositores, Jim Morrison era o único que não tinha se suicidado.

No contato com o universo da música nacional, eu buscava a ilusão, o poder combativo da imaginação e a guerra às regras estabelecidas dos anos 1960, presente na obra de Jim Morrison, e as encontrei, resguardadas as devidas proporções, na interpretação, por Cássia Eller da música Metrô Linha 743⁹. Logo, foi através das interpretações de Cássia Eller, bem como de cantores do *pop-rock* brasileiro como Cazuza, Roberto Frejat, Herbert Viana e Raul Seixas que despertei para a obra do compositor em estudo.

Ao estabelecer um contato mais apurado com as letras de música de Raul Seixas entre 1968 e 1989, notei nas suas composições dos anos 1970, uma recusa ao enquadramento de sua obra num quadro descritivo que era comum no período, o qual procurava, pela via do discurso, uniformizar as produções musicais, ainda que estas apresentassem grandes distinções entre si. Concomitante a essa constatação inicial, percebi que os estudos dos anos 1970 e da cultura brasileira dessa época são restritos, em comparação aos estudos dos anos 1960 e 1980.

⁶ Banda de *rock*, que surgiu em 1967 na cidade norte-americana de São Francisco. O grupo era composto por Jim Morrison (vocal), Ray Manzarek (teclas), Robby Krieger (guitarra) e Jonh Desmore (bateria).

⁷ Banda pós-punk, que por volta de 1976 surgiu na cidade inglesa de Manchester. O grupo era formado por Ian Curtis (vocal), Bernard Sumner (guitarra), Peter Hook (baixo) e Stephen Morris (bateria).

⁸ Banda “grunge” que surgiu em 1986 na cidade norte-americana de Seattle. Sua formação principal era: Kurt Cobain (vocal e guitarra), Krist Novoselic (baixo) e Dave Grohl (bateria).

⁹ SEIXAS, Raul. Metrô Linha 743. Intérprete Cássia Eller. In: ELLER, Cássia. *Cássia Eller*. São Paulo, Polygram, 1994. 1. CD. Faixa 9.

Para Ana Maria Bahiana, os anos 1970 constituem um período de intervalo sufocado pelo “brilho” ofuscante dos anos 1960, com questionamentos da sociedade vigente. Parte-se de uma idéia bastante generalizante e pouco explicativa, na qual o período figura como alienado e improdutivo. “Em resumo, estávamos no sem-pulo entre uma década lotada de promessas inebriantes e graves decepções e um futuro nebuloso”¹⁰.

É necessário destacar alguns estudos interessados no conteúdo histórico da obra de Raul Seixas. Uma leitura referente ao tema foi feita por Juliana Abonízio¹¹, que, em seu estudo, destaca aspectos, tais como: a carreira do compositor, sua tentativa de se diferenciar no âmbito da MPB, o projeto de sociedade alternativa ou raulseixismo e, ainda, a apropriação desse projeto pelos fãs ou raulseixistas. Há, também, a pesquisa de Luiz Boscato¹², a qual estuda a obra do compositor, especialmente o projeto de sociedade alternativa, vinculando-a a um movimento contracultural¹³, a um exercício de questionamento da sociedade ocidental. Um outro trabalho é o de Fabíola Vieira¹⁴, que relaciona, especificamente, o projeto de sociedade alternativa a um plano anarquista na obra do Raul Seixas. A intenção aqui é: a partir de um questionamento à noção hegemônica de linha evolutiva¹⁵ da Música Popular Brasileira, procuro situar a obra de Raul Seixas em termos do esforço que o compositor empreendeu para fugir às estratégias utilizadas pelas formas dominantes de pensamento para uniformizar as expressões artísticas do período.

¹⁰ BAHIANA, Ana Maria. Inventário dos sonhos. In: *Nada será como antes: MPB anos 70- 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006, p. 50.

¹¹ ABONÍZIO, Juliana. *O protesto dos inconscientes: Raul Seixas e Micropolítica*. 1999. Dissertação. (Mestrado em História) - Unesp, São Paulo, 1999.

¹² BOSCATO, Luiz. *Vivendo a sociedade alternativa: Raul seixas no panorama da contracultura jovem*. 2006. Tese. (Doutorado em História) – USP, São Paulo, 2006.

¹³ “Por contracultura, compreende-se toda uma diversidade de movimentos jovens que [...] ganhariam forma nos anos 1960 através das propostas de cunho libertário, impulsionando lutas como a do Feminismo, contra o Racismo, pelos direitos civis, contra a Guerra do Vietnã e contra o autoritarismo sob as suas diversas formas, assim como reivindicariam o direito à diferença comportamental em relação à cultura oficial do sistema capitalista.” Idem, p.21.

¹⁴ VIEIRA, Fabíola Guimarães. *As idéias anarquistas materializadas na figura de Raul Seixas com seu projeto de construção de uma sociedade alternativa*. 2004. Monografia. (Graduação em História) - UESGO, Anápolis, 2004.

¹⁵ “[...] expressão criada por Caetano Veloso em 1966 e adotada por Augusto de Campos e por alguns críticos de música popular até os dias de hoje – acaba dando organicidade ao processo, pois apresenta os compositores “modernos” como aqueles que deram um “passo à frente”, mas continuam herdeiros naturais de uma “tradição” da nossa música popular, que remonta aos sambas de Ismael Silva, Noel Rosa, Wilson Batista e outros bambas.” ARÁUJO, Paulo César de. *Tradição e Modernidade. Eu não sou cachorro, não*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 343. Linha evolutiva aqui significa ainda que a música brasileira teria alcançado um ponto de inovação artística, que deveria ser continuado por qualquer tentativa posterior de criação, releitura ou síntese. Ver: CASTELO BRANCO, Edwar de A. Op.cit.

Não desconheço o desafio de estudar os anos 1970, a partir de um compositor, cuja obra já foi abordada por extensa literatura¹⁶. No entanto, posso oferecer um original trabalho nordestino sobre o compositor, já que, dentro do material bibliográfico que tive acesso, a maioria dos estudos é paulista. Nesse sentido, surpreendentemente não existe um trabalho acadêmico de História, publicado no Nordeste, que problematize a obra do compositor baiano.

No sentido de uma contribuição de pesquisa, a minha proposta é mostrar que os anos 1970 não foram um período perdido culturalmente, no qual não se podia extravasar ou inovar artisticamente por causa do enrijecimento de uma Ditadura Civil-Militar.

Também é meu propósito revelar os conflitos culturais da época em estudo através das controvérsias em relação às condições do existir dentro das quais viveu o personagem Raul Seixas. É ainda numa tentativa de superar a reflexão cristalizada que coloca o cenário musical brasileiro dos anos 1970 como reflexo dos anos 1960, que se situa este trabalho.

“O sonho acabou”¹⁷. Esse verso feito por John Lennon¹⁸ pode ser tomado como anúncio de um período de desestruturações nas inquietações juvenis, na medida em que, internacionalmente, o questionamento ao ideal americano e ocidental, feito tanto pelo movimento juvenil “beat” dos anos 1950 quanto por grupos minoritários - tais como os negros - parecia dissipar-se. Essa sensação de desestruturação era acentuada de um lado por fatos como a dissolução do grupo The Beatles; e por outro lado pelas abruptas e trágicas mortes de ídolos do *rock*, como Janis Joplin e Jimmy Hendrix, as quais fundamentariam, anos depois, a formulação do enunciado “meus heróis morreram de overdose”¹⁹. Esse panorama vislumbrou o recuo e a integração da rebeldia na sociedade do consumo. As roupas, os comportamentos, as drogas e as gírias se institucionalizaram e deixaram de ser marcas de uma contracorrente cultural dos anos 1960, que questionava a sociedade capitalista, industrial e de consumo²⁰.

¹⁶ Existem cerca de 26 obras nesse aspecto. Dentre estas obras, destacam-se algumas: Kika SEIXAS e Tarik de SOUSA, *Baú do Raul*, São Paulo, Editora Globo, 1992; Luciana ALVES, *Raul Seixas e o Sonho da Sociedade Alternativa*, São Paulo, Martin Claret, 1993; Kika SEIXAS, *Raul Seixas Rock Book*, Rio de Janeiro, Griphus Editora, 1994; Kika SEIXAS, *Raul Rock Seixas*, São Paulo, Editora Globo, 1995; Thildo GAMA, *Raul Seixas: entrevistas e depoimentos*, São Paulo, Pen Editora, 1997 e Sylvio PASSOS, *Raul Seixas por ele mesmo*, São Paulo, Martin Claret, 2003.

¹⁷ “The dream is over.”

¹⁸ LENNON, John. God. In: LENNON, John. *John Lennon Plastic Ono Band*. Inglaterra, Apple/EMI, 1970, 1. Disco sonoro. Lado B, Faixa 10.

¹⁹ CAZUZA e FREJAT, Roberto. Ideologia. In: CAZUZA. *Ideologia*. São Paulo, Polygram, 1988. 1. Disco sonoro, Faixa 1.

²⁰ FRIEDLANDER, Paul. Os anos 70: Diluição e transformação. In: *Rock and Roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p.327-330.

“Sonho que se sonha só /.../ Mas sonho que se sonha junto é realidade”. Já esses versos de Raul Seixas²¹ podem ser tomados como um diagnóstico do Brasil dos anos 1970. Por aqui, o sonho contestador não tinha acabado. Dessa forma, um melhor entendimento das produções musicais da época e especialmente da obra de Raul Seixas deve passar por uma abordagem, ainda que breve, do processo político-cultural no período em estudo. Contudo, essa abordagem foi realizada a partir da produção lítero-musical do compositor focalizado e não se trata de uma contextualização monumental da época.

O campo cultural se transformou num lugar privilegiado para discussões políticas, já que atuações político-tradicionais como partidos e movimentos estavam prejudicados. Não só houve um deslocamento do lugar de contestação política como a própria noção de política foi ampliada, já que os paradigmas sólidos da direita e da esquerda estavam fragilizados. Nessa conjuntura, emergiu, ainda na virada dos anos 1960 para os anos 1970 a cultura do “desbunde”. Cultura essa que teria como base a recusa do regime autoritário e da mobilização revolucionária da esquerda. Aqueles que não se enquadravam nessa divisão dicotômica eram pejorativamente criticados como “desbundados” e “alienados”²². A loucura, o uso de drogas, as experiências místicas e a ampliação do exercício do corpo e da sexualidade foram utilizadas como temas que revelavam a potencialidade de um vir-a-ser alternativo em relação à cultura estabelecida. Por causa desse potencial transgressor e da diversidade de maneiras de pensar, agir e viver, esses temas foram significados e assumidos como possíveis ameaças políticas.

É necessário, porém, lembrar que dar uma ênfase excessiva à espontaneidade da política do dia-a-dia é negligenciar as suas possibilidades de fracassos e demarcar homogeneamente as características dos sujeitos desse período. Assim, a visibilidade de uma mudança cultural passa pelo vislumbamento do campo de possíveis e impossíveis históricos e de que qualquer definição, inclusive a do “desbunde” não pode ser considerada como uma marca “natural” a ser atribuída a um tema ou a um sujeito. Fazer essa vinculação direta é admitir que existe uma operação lógica de simultaneidade entre significados ou características e a ação que se declara sobre o sujeito ou predicados²³.

A partir dessa ressalva quanto aos riscos de generalizações, é importante compreender o lugar social dessa cultura “desbundada”. Os “desbundados” faziam parte de

²¹ SEIXAS, Raul. Prelúdio. In: SEIXAS, Raul. *Gita*. São Paulo, Philips-Polygram, 1974. 1.Disco sonoro. Lado B, Faixa 10.

²² RISÉRIO, Antônio. Duas ou Três Coisas Sobre a Contracultura no Brasil. In: VÁRIOS AUTORES. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, p.25-30.

²³ DELEUZE, Gilles. Razão Suficiente. In: *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1991, p.83.

uma categoria juvenil de classe média e de uma cultura de bens de diversão, destacada especialmente pela música. Dessa forma, esses “desbundados” podem ser vistos como canais comunicadores para ajustar lugares e sentidos no campo do combate cultural, tido como um combate pela manutenção/conquista entre classes dominantes e dominadas. São tidos, portanto, como variações de negociação e luta frente à cultura dominante, ou seja, articulam valores e tentam conquistar lugares, para eles, de entretenimento e manifestação. Dessa forma, a indústria fonográfica também constrói essa cultura juvenil. Essa cultura não é uma categoria pré-determinada.

É desta maneira que se está diante de uma nova situação juvenil. O lugar de conflito e crise em potencial durante uma etapa de transição que processa a passagem de uma condição social mais recolhida e dependente a uma outra mais ampla caracteriza a juventude como uma etapa de suspensão da vida social. Nesse período, o jovem permanece isolado de sua sociedade, confinado em escolas, apreende valores que não encontrará no mundo que o espera. Ele também não tem poder de responder por seus atos e é carente de expressar sua própria voz. Por outro lado, uma outra característica da transformação do mundo juvenil para o mundo adulto é a fragilidade dos limites de começo e fim dessa passagem. Limites estes que não são determinados por ritos socialmente aceitos, da mesma forma, os direitos, os deveres e responsabilidades são relativizados e são mais amplos do que os das crianças, embora não totais quanto os dos adultos, o que evidencia o caráter ambíguo da juventude e sua potencialidade para a contestação da ordem social²⁴.

É numa perspectiva geral da problematização da cultura do “desbunde”, que se situam as letras de música de Raul Seixas, escolhidas como fontes principais da pesquisa, bem como as circunstâncias históricas da vida de artistas como o próprio Raul Seixas. Apesar de não se pretender reduzir a complexidade do tema, é importante como recurso analítico fazer uma abordagem separada da vida do compositor.

Raul Santos Seixas nasceu no dia 28 de junho de 1945 na Bahia. Ali, em 1957, teve acesso à produção musical, que influenciou sua obra: de Elvis Presley, Little Richard, Fast Domino, Chuck Berry. Fundou, em 1962, o grupo Relâmpagos do Rock. Esse grupo passou a se denominar, no ano de 1964, The Panther. Após gravarem duas músicas para um compacto da produtora Astor (Nanny e Coração Partido) passou a se chamar Raulzito e os Panteras.

²⁴ ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Editora Aberta, 1994, p.13-20.

Já no Rio de Janeiro, em 1968, Raul Seixas gravou seu primeiro LP *Raulzito e os Panteras*. No ano de 1970, trabalhou como produtor de discos na CBS. Produziu Jerry Adriani, Trio Ternura, Renato e seus Blue Caps, Tony e Frankie, Diana e Sérgio Sampaio. É desse período, também, a produção do LP *Sociedade da Grã Ordem Kavernista – apresenta – Sessão das 10* sem a autorização da gravadora, o que provocou a sua expulsão. Participou do VII Festival da Canção, no ano de 1972, no qual duas músicas suas foram classificadas: Eu sou eu, Nicuri é o Diabo e Let me Sing, Let me Sing. Daí em diante, a sua carreira se desenvolveu com LP's até o ano de 1989, quando morreu no dia 21 de agosto acometido por uma pancreatite²⁵.

Além dos conflitos na cena musical, o campo da poesia, nos anos 1970, passava também por um período tenso. Uma literatura alternativa emergida ainda na década de 1960 se radicalizou através da chamada poesia marginal. Poesia essa contrária à erudição literária universitária e ao movimento concretista dos anos 1950. A crítica feita a essa vanguarda concretista iniciada sobre a sua pretensão de ser a linguagem de um tempo moderno e industrial, decorrendo daí sua inserção no falso projeto desenvolvimentista da economia brasileira dos anos 1950. Para esses poetas chamados “marginais”, a poesia deveria tratar o cotidiano, os poemas não deveriam ser declamados em saraus e sim em representações espontâneas em contato com o público como num show de música²⁶.

Para se estudar historicamente as condições de existência de Raul Seixas dentro das quais é possível situar o compositor e sua obra, foi utilizado um referencial teórico interdisciplinar. As pesquisas de Deleuze/Guattari acerca das possibilidades e impossibilidades de alteração dos modelos de vida estabelecidos são uma via de acesso ao estudo das marcas de autenticidade em relação ao universo cultural vigente, presentes na obra de Raul Seixas. Dessa forma, acredito que a adaptação para a música da noção de “devir menor”²⁷, formulada por Deleuze/Guattari a partir da obra de Kafka, expressa na literatura como uma “literatura menor”, é fundamental para o trabalho. Essa literatura se caracteriza por ser combativa. Combate esse que se manifesta em três frentes: 1) “desterritorialização da raiz da língua” através do rompimento com o oficialismo da língua mãe; 2) “micropolítica”,

²⁵ PASSOS, S. Perfil Biográfico. In: PASSOS, Sylvio e BUDA, Toninho. *Raul Seixas*. Uma Antologia. São Paulo: Editora Martin Claret, 2000, p.77-91.

²⁶ MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

²⁷ O devir é aquilo que se apresenta como uma possibilidade frente às dicotomias dadas. Não é o eu, nem o outro. É algo de intermédio.

entendida como enfrentamento das formas de existência instituídas e 3) “coletividade”, que permite a interlocução com as marcas históricas e culturais da época²⁸.

O estudo da classificação da obra de Raul Seixas como representante da MPB é operacionalizado através das reflexões foucaultianas sobre o “comentário, o autor e a disciplina”, que problematizam os mecanismos de controle da produção e funcionamento dos discursos²⁹. Para o estudo dos mecanismos de controle discursivos, é fundamental adotar o conceito de discurso da escola francesa, especialmente a definição foucaultiana, relacionado ao conceito de formação discursiva.

Chamaremos de “discurso” um conjunto de enunciados, na medida em que provêm da mesma formação discursiva; ele não forma uma unidade retórica ou formal, indefinidamente repetível e de que poderíamos assinalar (e explicar, se for o caso) o aparecimento ou a utilização na história; é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência. O discurso assim entendido não é uma forma ideal e intemporal que teria, além do mais, uma história; o problema não consiste em se perguntar como e por que pôde emergir e tomar corpo num determinado ponto do tempo; é, de parte a parte, histórico – fragmento de história, unidade e descontinuidade na própria história, colocando o problema de seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade e não de seu surgimento abrupto em meio às cumplicidades do tempo³⁰.

É necessário destacar que os mecanismos de controle discursivo são utilizados para a redução das multiplicidades das possibilidades históricas - ou seja, “dos devires” - através da escolha de uma viabilidade histórica original - isto é, “de um devir”. Portanto, em nome da originalidade e da legitimação de “um devir”, uma série de outros “devires” são encadeados numa homogeneidade progressiva.

Com este aporte teórico, realizei a leitura e a análise das fontes da pesquisa. Sobre a utilização das fontes da pesquisa, as letras de música de Raul Seixas nos anos 1970 foram trabalhadas enquanto discurso. Essa análise das letras de música foi viabilizada pela facilidade do acesso aos estudos e as letras de música já reunidas em *songbook*³¹. Apesar de não ter me detido em reflexões estéticas, a análise das letras de música também foi acompanhada da escuta de seus elementos sonoros. Escuta essa facilitada pelo acesso à discografia do artista.

²⁸ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. O que é uma literatura menor? *Kafka por uma Literatura Menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977, p. 25-42 e esta idéia pode ser encontrada ainda no trabalho de GALLO, Silvio. Entre Kafka e Foucault: literatura menor e filosofia menor. In: PASSETTI, Edson. *Kafka, Foucault*. Sem medos. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p.73-87.

²⁹ FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro. Editora Vozes, 1972 e essa noção pode ser encontrada ainda em: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* São Paulo: Veja Passagens, s/d.

³⁰ Idem. 1972. Op.cit, p. 146-147.

³¹ O *Songbook* reúne todas as letras de músicas de Raul Seixas: PASSOS, Sylvio e Buda, Toninho. *Raul Seixas uma antologia*. São Paulo: Martin Claret, 2000.

Partindo disso, foram utilizados conceitos de análise de discurso para o estudo das produções musicais do compositor. Do ponto de vista da estrutura discursiva, foram analisados os seguintes elementos das letras de músicas: 1) temática; 2) o sujeito poético e seus interlocutores e 3) intertextualidade literária³². Paralelamente a essa análise da estrutura discursiva, observei informações musicais, tais como: 1) o ritmo predominante; 2) a intensidade da voz; 3) o gênero musical e 4) a intertextualidade sonora, ou seja, a citação de outros gêneros musicais³³.

Concomitantemente a essa análise textual e sonora, foi realizado um estudo “contextual” das letras de música de Raul Seixas. Nessa análise contextual, foi observado especialmente o aspecto da apropriação – a interpretação das canções pelos grupos sociais que alteram o direcionamento inicial objetivado pelo compositor³⁴. O consumo das canções pelos grupos sociais foi viabilizado, principalmente, pela crítica musical da época veiculada em revistas e jornais. Uma vez relacionadas as canções veiculadas e a audição das mesmas, busquei problematizar o que o ouvinte/leitor da crítica musical elaboraram com essas músicas³⁵. Discursivamente, as especificidades da operação do uso/consumo se constituem dos seguintes elementos:

Os “contextos de uso” [...], colocando o ato nas suas relações com as circunstâncias, remetem aos traços que especificam ao ato de falar (ou prática da língua) e são efeitos dele. [...] O enunciado, com efeito, supõe: 1. uma *efetuação* do sistema lingüístico por um falar que atua as suas possibilidades (a língua só se torna real no ato de falar); 2. uma *apropriação* da língua pelo locutor que a fala; 3. a implantação de um interlocutor (real ou fictício) e por conseguinte a constituição de um *contrato* relacional ou de uma alocação (a pessoa fala a alguém); 4. a instauração de *um presente* pelo ato do “eu” que fala, e ao mesmo tempo, pois “o presente é a fonte do tempo”, a organização de uma temporalidade (o presente cria um antes e um depois) e a existência de um “agora” que é presença do mundo³⁶.

A leitura e análise das letras de música de Raul Seixas nos anos 1970 foram divididas em três momentos: 1) catalogação de 92 letras de música em 10 *long playngs*, retiradas de um *songbook*; 2) fichamento dos temas gerais das 92 letras de música e 3) seleção e análise de 21 letras de música do compositor sob a perspectiva dos conflitos culturais do período em estudo.

³² NAPOLITANO, Marcos. Para uma história cultural da música popular. In: *História & Música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p.98.

³³ Idem, p.98-99.

³⁴ Idem, p.100-101 e esta metodologia também é proposta no trabalho de MATOS, Maria Izilda Santos de. *Âncora de emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades*. Bauru, São Paulo: Edusc, 2005.

³⁵ CERTEAU, Michel de. Fazer com: Usos e táticas. In: *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p.93.

³⁶ Idem, p. 96.

Numa tentativa de montar um mosaico de fontes, utilizei fontes hemerográficas remissivas aos campos musical e cultural da década de 1970, especialmente críticas de álbuns para seções da revista *Veja*, do jornal *O Pasquim*, do *Jornal A Tarde* (BA) e revistas especializadas: *Revista Civilização Brasileira*, *Vozes e Fatos e Fotos*. A catalogação e a digitalização das reportagens das revistas *Veja* foi realizada em duas fases. Numa primeira fase, os exemplares do ano de 1968 até março de 1971 foram encontrados sem falhas no Instituto Dom Barreto na cidade de Teresina-PI. Numa segunda fase, os números de 1971 a 1979 foram localizados, em parte na Hemeroteca do Curso de Comunicação Social da UFPI, no campus de Teresina. Já os números do jornal *O Pasquim* dos anos de 1969 a 1971 e dos anos 1972-1973 foram publicados em Antologias pela Editora Desiderata, que tive acesso. Já a catalogação e a digitalização do jornal baiano *Jornal A Tarde* do ano de 1974 foram realizadas no arquivo público do Estado da Bahia na cidade de Salvador. As revistas *Revista Civilização Brasileira* (1965- 1966) e *Vozes* (1972) foram encontradas no arquivo da Fundação Joaquim Nabuco - FUNDAJ-PE. E as revistas *Fatos e Fotos* do ano de 1972 foram pesquisadas na Biblioteca Pública do Ceará. Esse material documental serviu como acompanhamento dos grandes debates culturais, políticos e econômicos da época estudada, veiculados nas letras de música de Raul Seixas.

A vitalidade e a contemporaneidade da cultura dos anos 1970 permitiram a opção por um trabalho de campo na cidade de Salvador-BA. Narro essa pesquisa de campo, primeiramente, a partir de fragmentos de memória. Ao chegar a Salvador, eu tinha como expectativa visitar o túmulo de Raul Seixas e coletar acervo documental de fãs-clubes e do Arquivo Público. Era uma manhã do dia dois de novembro de 2006, dia de finados, quando cheguei ao cemitério Jardim da Saudade, no Bairro Brotas. Ali presenciei um verdadeiro culto ao compositor. Imediatamente, lembrei-me das manifestações que os fãs de Jim Morrison fazem no seu túmulo, localizado no cemitério Père-Lachaise em Paris, para lembrar o aniversário de sua morte. Ao me aproximar da lápide de Raul Seixas, vi fãs de várias idades e covers, a sua volta, cantando músicas do compositor, bebendo e fumando maconha. Imediatamente percebi um jogo entre passado e presente através da recorrência dos modos de viver, de pensar e de se vestir dos rebeldes culturais dos anos 1970, nesse comportamento dos admiradores de Raul Seixas. Além do mais, os cabelos longos, as roupas pretas, a exibição de fotos do ídolo, os coturnos e as barbas por fazer, tudo isso cartografava ainda mais uma memória viva do compositor na contemporaneidade do século XXI.

Feito esse reconhecimento, realizei, no próprio cemitério entrevistas, nas quais foram obtidos depoimentos orais de fãs, que, apesar de não utilizados neste trabalho, me

ajudaram a perceber conflitos no consumo da obra de Raul Seixas. Dessa forma, observei que não era apenas o universo musical da época que era tenso. Havia os fãs ditos radicais ou “rauseixistas”, que se vestiam como o compositor, e os “bem comportados”, que olhavam de longe o túmulo e, no máximo, colocavam flores.

Presenciei acaloradas discussões especialmente em relação ao meu entrevistado Paulo Roberto Seixas³⁷ - *cover* baiano do compositor, um personagem que provoca conflitos entre os fãs de Raul Seixas, em Salvador, por utilizar a imagem do compositor, para se promover na mídia e na política estadual, apesar de não ter conseguido ser eleito, e se comporta como uma memória viva do compositor.

Ainda em Salvador, entrevistei personagens que conviveram com o compositor e que visualizaram as condições de existir de artistas como Raul Seixas e vivenciaram a cultura dos anos 1970 em termos gerais. Nesse sentido, destaco as entrevistas de duas pessoas. Thildo Gama³⁸ – amigo de infância de Raul Seixas, formou, com ele, a primeira banda, Os Relâmpagos de Rock, até 1966, depois com a nova banda, Raulzito e os Panteras e permaneceu em contato com o compositor até o fim de sua vida.

Entrevistei, também, Marcos Paraguassu Arruda Câmara³⁹ – professor doutor da UFBA, que conviveu com Paulo Coelho e Raul Seixas no início dos anos 1970.

É importante destacar que as entrevistas foram utilizadas como fontes. Assim sendo, não se pode negligenciar uma breve discussão sobre os aspectos de memória utilizados. Nesse sentido, foram problematizados dois aspectos da memória: 1) os conflitos entre as memórias; 2) a utilização da memória como conhecimento identitário. O primeiro aspecto trata da importância da memória subterrânea e das minorias para desafiar as memórias estabelecidas e oficiais. Já o segundo aspecto ressalta o papel do enquadramento de uma memória para a uniformização e definição das identidades dos grupos sociais⁴⁰.

Ao entrevistar Thildo Gama, na garagem de seu apartamento, que ele chama de “garagem kavernista”, mais uma vez fui inserida na cultura do período em estudo. Adentrei um lugar tipicamente *rock’roll*, já que foi e são nas garagens que muitas bandas começaram e começam. Na “garagem kavernista”, Thildo Gama guarda um acervo de fotos e objetos - como o primeiro gravador de gravações do grupo Raulzito e Os Panteras, além de livros que abordam a obra de seu antigo parceiro. É com esse acervo que ele faz exposições organizadas

³⁷ SEIXAS, Paulo Roberto. *Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery*, 02 de nov. de 2006, Salvador - Bahia.

³⁸ GAMA, Thildo. *Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery*, 10 de nov. de 2006, Salvador-Bahia.

³⁹ CÂMARA, Marcos Paraguassu Arruda. *Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery*, 9 de nov. de 2006, Salvador- Bahia.

⁴⁰ POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989, p.3-15.

pela Associação Cultural Clube do Rock. Deste modo, foi em volta de todo esse acervo que pude ter acesso à rotina de artistas como o compositor em estudo e que realizei a entrevista. Durante a entrevista, o entrevistado se portou como um guardador da memória de Raul Seixas e se mostrou satisfeito por ter alguém dando voz ao único dos primeiros parceiros vivos de Raulzito.

Ao entrevistar Marcos Paraguassu, observei a visão crítica de um militante de esquerda sobre o universo cultural da época em estudo. Além do mais, ele, como funcionário da Rede Globo de Televisão no início dos anos 1970, relatou o possível papel da mídia para o sucesso de Raul Seixas. Dessa forma, sua fala contribui para uma desconstrução do mito do artista independente da indústria fonográfica.

Tive acesso ainda a uma entrevista do poeta marginal carioca Ricardo de Carvalho Duarte, vulgo Chacal⁴¹, que vivenciou a cultura do período em estudo nacionalmente e internacionalmente.

Recorri a essas fontes orais porque percebi conflitos entre as versões dos jornais e revistas sobre o universo cultural dos anos 1970 e as explicações dos relatos das pessoas que testemunharam à cultura da época em estudo. E mais, observei disputas e silêncios entre os relatos orais dessas pessoas sobre as condições de existir de Raul Seixas.

Para obter os depoimentos orais, utilizei a técnica da entrevista temática através da metodologia da História Oral⁴², ou seja, questioneei a participação dos entrevistados nos universos culturais dos anos 1970. Já para a análise das entrevistas, considerei os relatos como práticas discursivas e observei os argumentos utilizados para construir as versões sobre os acontecimentos⁴³. Dessa forma, as entrevistas não foram tomadas como a verdade.

Ao se considerar a entrevista como uma prática discursiva percebe-se que os entrevistados se posicionam e fazem isso escolhendo interlocutores, pessoas ou personagens que justifiquem a sua fala e o diferencie do outro. Partindo disso, quando se confronta os posicionamentos discursivos e seus interlocutores, as contradições emergem, pois cada argumento utilizado demarca uma relação de poder. Relação essa, portanto, que sinaliza para

⁴¹ DUARTE, Ricardo de Carvalho. *Entrevista concedida a Demétrios Gomes Galvão e Thiago Pereira e Silva*, 27 nov.de 2004, Teresina-PI.

⁴² FREITAS, Sônia Maria de. *História Oral*. Possibilidades e procedimentos. São Paulo: FFLCH / USP, Humanitas, 2002.

⁴³ PINHEIRO, Odette de Godoy. Entrevista: uma prática discursiva. In: SPINK, Mary Jane (org). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 1999, p.185.

uma concorrência discursiva através da imposição de uma superioridade, menosprezando o repertório do interlocutor adversário⁴⁴.

Recorri, também, aos livros de memória⁴⁵ e biografias⁴⁶ sobre o compositor escolhido, numa tentativa de problematizar estas fontes como possíveis legitimadoras e cristalizadoras de versões sobre o universo da Música Popular Brasileira⁴⁷.

Com estes aportes teóricos e metodológicos, o trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, procuro historicizar a noção de linha evolutiva da música popular brasileira, a partir da inserção das letras de música de Raul Seixas nos debates sobre Música Popular Brasileira. Partindo daí, abordo a incorporação de uma tradição musical e de novos estilos musicais como elementos de uma reorganização da música, a partir de uma origem, ao mesmo tempo inovadora e autêntica, ou seja, superação e fidelidade a um determinado passado musical. Nesse sentido de criação de uma linha evolutiva na MPB, ênfase o debate sobre MPB, no qual Caetano Veloso, em 1966, falou sobre a necessidade de recriar um procedimento de criação musical através da seletividade da tradição e da ruptura do presente, sendo que o ponto de partida para essa retomada musical e para o conceito de linha evolutiva seria João Gilberto e sua Bossa Nova.

No segundo capítulo, mostro a inclusão do compositor nos grandes temas nacionais de seu tempo, procurando ler suas letras de músicas, a partir de uma interlocução com a política de sua época. Para problematizar esse debate, destaco a dimensão política de possível transformação de modos de existência do cotidiano através do questionamento dos pressupostos básicos da cultura estabelecida, tais como: a razão, a ciência⁴⁸ e o partido político, e, por outro lado, a valorização da espiritualidade, dos segredos místicos, vislumbrados pelas drogas, e o senso de comunidade.

⁴⁴ SPINK, Mary Jane P. e MEDRADO, Benedito. Produção de sentidos no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. In: SPINK, Mary Jane (org). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 1999, p. 45- 52.

⁴⁵ Dentre os livros de memória acessados, destacam-se alguns: Caetano Veloso, *Caetano Veloso*, São Paulo: Nova Cultural, 1988; Caetano Veloso, *Verdade Tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997; Caetano Veloso, *O mundo não é chato*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005; Heloísa Buarque de Holanda, *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004 e Caio Fernando Abreu, *O essencial da década de 1970*, Rio de Janeiro: Agir, 2005.

⁴⁶ Dentre as biografias, destacam-se algumas: Sylvio Passos, *Raul Seixas por ele mesmo*, São Paulo: Martin Claret, 2003; Silvio Essinger (org), *O Baú do Raul Revirado*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2005 e Thildo Gama, *Raul Seixas entrevistas e depoimentos*, São Paulo: Pen Editora, 1997.

⁴⁷ O termo Música Popular Brasileira – MPB – se institucionalizou nos anos 1960. No entanto, é com este termo que a música brasileira do século XX será referida, uma vez que é essa a nomenclatura que se tem como referência da música nacional e que é divulgada internacionalmente.

⁴⁸ A razão e a ciência são elementos do conceito de tecnocracia, entendido como “o governo real que está por todos os governos, independente de suas vinculações ideológicas. Ou seja: é o governo dos especialistas, embora tais técnicos queiram se travestir em sujeitos apolíticos.” In: BOSCATO, L. Op.cit, p.53.

No último, realizo uma apropriação da obra de Raul Seixas, partindo de uma reflexão sobre a recorrência das noções de corpo, desejo e amor nas letras de suas músicas. A análise dessa temática é centrada na potencialidade da ultrapassagem da função reprodutora dos sexos, ou seja, na construção de outras relações com o corpo, e na possibilidade de redimensionamento do amor como um sentimento de posse do ser do parceiro.

Os documentos do segundo e terceiro capítulos foram respostas, devires aos questionamentos do conceito de linha evolutiva e da perspectiva de luta política revolucionária na MPB, levantados no primeiro capítulo. Os dois capítulos finais da dissertação mostram que, após a crise das utopias macro revolucionárias dos anos 1960, especialmente o fim das lutas dos movimentos estudantis e juvenis do ano de 1968, não ocorreu o fim da luta libertária em épocas posteriores, nos anos de 1970. As lutas libertárias apenas se deslocaram para o território das preocupações privadas das pessoas, tais como: a rotina cotidiana, a salvação espiritual, a consciência do eu interior e o amor.

Essa estrutura de capítulos tal qual foi apresentada aqui não deve ser vista como amarras para a leitura do texto. Apesar de perpassarem pelos capítulos conflitos temáticos e culturais o trabalho não segue uma unidade temática e evolutiva.

Em suma, este trabalho analisa a história do Brasil e da Música Popular Brasileira dos anos 1970, a partir de combates culturais protagonizados por Raul Seixas e expressos na sua obra. Os conflitos musicais dessa história são abordados numa perspectiva de que se viaje de uma linha para outra, parando em cada capítulo para ter uma amostra da cultura musical e do período em estudo para ampliar a visão sobre a cultura brasileira.

1 Raul Seixas e os debates sobre uma linha evolutiva na Música Popular Brasileira



Fotografia 01: Música uma geração de briga
Fonte: Veja, 24. set. 1975, n.368.

Eu quero avacalhar com toda a turma da esquina/
com meu cabelo cheio de brilhantina/
dançando rock ao som de Elvis'n Roll.
TEDDY BOY, ROCK E BRILHANTINA.
RAUL SEIXAS

1.1 Música e engajamento: configurando o debate.

A principal intenção deste capítulo é situar os debates sobre a Música Popular Brasileira, ocorridos desde os meados da década de sessenta, e dentro dos quais é possível enxergar o esforço discursivo de Raul Seixas para estabelecer uma linha de fuga em relação à idéia, crescentemente predominante, de que é possível pensar a MPB em termos de uma Linha Evolutiva (LE). Desse modo, a situação dos debates referidos, bem como a marcação histórica do conceito de linha evolutiva, tal como se quer fazer aqui, exige uma digressão à década de sessenta, ainda que o principal interesse desse estudo seja a década de setenta. Essa necessária digressão diz respeito ao fato de que foi a partir dos meados dos anos 1960 que intelectuais e músicos brasileiros se engajaram num amplo debate sobre o “ser” da MPB, refletindo especialmente sobre quais seriam os parâmetros através dos quais se poderiam conceder ou negar enquadramento a algo como sendo próprio da MPB⁴⁹. A partir de então, a expressão linha evolutiva iria se constituindo lentamente no interior das discussões sobre MPB.

Em 1965, a *Revista Civilização Brasileira* promoveu um debate entre Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão, com o objetivo de discutir a situação da MPB. O debate, que seria publicado e obteria significativa repercussão, foi dividido em três temas: 1) situação histórica; 2) música participante e 3) autenticidade. Tais temas foram escolhidos considerando a suposição de que a MPB passava por um refluxo em relação à evolução que teria sido obtida com a Bossa Nova, conforme se pode depreender do trecho a seguir:

A música popular brasileira, sobretudo a que é feita no Rio de Janeiro, chegou a um novo impasse depois dos êxitos alcançados pela Bossa Nova. As dificuldades atuais mostram que nossa música continua evoluindo, sempre à procura de modalidades mais avançadas⁵⁰.

Suposições como essas demonstram uma preocupação dos debatedores com os rumos que a MPB estava tomando naquele momento, apesar do sucesso alcançado pela Bossa Nova no exterior, especialmente nos Estados Unidos. A presença da música brasileira na esfera internacional é o cerne do debate sobre uma abertura às influências evolutivas não

⁴⁹ Para uma boa discussão sobre MPB como algo que transcende a uma simples sigla e chega mesmo a ser uma espécie de “instituição sociocultural”, articulada a projetos ideológicos, ver: NAPOLITANO, Marcos. O conceito de MPB nos anos sessenta. In: *História: questões e debates*. Curitiba, v. 1, n. 1, 1980. p. 11-30

⁵⁰ CONFRONTO: Música Popular Brasileira: *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n.3, jul.1965, p.305 (debate entre Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão).

apenas na música nacional, mas também na música estrangeira. Este ponto central colocará os debatedores em lados opostos.

A conquista do mercado musical estrangeiro foi avaliada positivamente pelos músicos Edu Lobo e Luiz Carlos Vinhas. O crítico José Ramos Tinhorão⁵¹, entretanto, representando uma corrente interpretativa tradicionalista da MPB que se constituiu, a partir da década de vinte, em torno de um ideário nacionalista formulado por intelectuais, como Mário de Andrade, alertou que a Bossa Nova se utilizou das raízes do samba tradicional, do morro. No seu combate contra a influência da música estrangeira no Brasil, o crítico mostra uma aparente expropriação do samba tradicional pelo projeto modernizador da Bossa Nova, chegando ao extremo de aparentemente o samba ter deixado de existir.

Num determinado momento chegou a parecer que o samba não existia mais. No entanto, bastou a cantora Nara Leão transformar em coisa bem cantar os sambas de compositores de camadas populares (Zé Kéti, João do Vale) e logo, com os espetáculos Opinião e Rosa de Ouro, se verificou que o samba da linha tradicional continuava a ser cultivado inclusive por compositores que já tinham uma áurea de sucesso há trinta anos atrás⁵².

Relativamente ao segundo tema do debate – Música participante –, o músico Luiz Carlos Vinhas e o crítico musical José Ramos Tinhorão deixariam claro a divisão entre arte pela arte e arte engajada. Vinhas, por exemplo, criticou veementemente a utilização da música como veículo político:

Na minha opinião isso não é mais do que falso nacionalismo. Estou convencido de que a música não é instrumento útil para salvar o Brasil, porque em relação à música não há o mesmo problema do cinema e do teatro. Música serve sobretudo para descansar. Tanto isso é verdade que um camponês deve achar melhor Desafinado do que uma música de conteúdo político. Suas misérias ele conhece e quando ouve música quer justamente descansar delas.

[...]

Penso, numa palavra, que apesar de tudo não devemos dividir a música em participante e sem participação. A separação verdadeira é entre música boa e música ruim. E para distinguir uma da outra existe o gosto que é instrumento universal de aferição. Ainda insistindo sobre o problema de divisão da música, quero dizer que apreciaria se fosse possível evitar a divisão entre os

⁵¹ Seu livro *Música popular: um tema em debate* é um marco na bibliografia da canção brasileira, publicado em 1966, foi o primeiro trabalho de pesquisa e análise sociológica sobre transformação, ascensão e decadência de alguns dos principais gêneros de nossa música urbana. ARAÚJO, Paulo César de. *Tradição e Modernidade*. In: *Eu não sou cachorro, não*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p.339.

⁵² CONFRONTO: Música Popular Brasileira: *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n.3, jul.1965, p. 306 (debate entre Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão).

compositores, acabando com as classificações de ambos os lados, com rótulos recíprocos de alienados e de comunas⁵³.

Nos debates sobre a arte brasileira nos anos 1960, o destaque, em geral, recairia sobre a MPB como uma organização cultural e ideológica. Disto decorreria que os variados estilos musicais que se propunham, no período, a atualizar a música no país ficariam em segundo plano em relação aos parâmetros político-ideológicos, os quais pareciam melhor definidos⁵⁴. O posicionamento crítico de uma possível veia política da música brasileira denota a posição musical ortodoxa de um bossanovista, que temia a fragmentação das dimensões internacionais atingidas pela Bossa Nova. Apesar de tentar fugir de dicotomias musicais como “arte engajada” x “arte pela arte” e “alienados” x “comunas”, o músico as valoriza quando conclama à função de catarse da arte.

Para acalorar essa discussão sobre o valor social da música participante é interessante destacar a concepção de José Ramos Tinhorão que discordou da impossível relação entre Bossa Nova e Música Participante:

É preciso ainda ressaltar que a música não tem eficácia política direta. Ela corresponde ou não a uma ideologia quando tenta ser participante, mas não converte ninguém.

[...]

Assim, quando Vinícius de Moraes escreve sobre o Operário em construção, foi fato social visto ou lembrado que despertou sua sensibilidade. Não devemos exigir que Vinícius se transforme em operário porque escreveu o conhecido poema. Nem devemos impedi-lo de escrevê-lo. Na verdade qualquer artista está autorizado a falar sobre a mulher, a política e quaisquer outros temas. O que quero dizer é que a música em particular e as artes em geral estão ligadas aos fenômenos sociais e não há como evitar este fato⁵⁵.

Essa visão colabora para uma problematização privilegiada sobre as possíveis lutas, conciliações e variações artísticas presentes em torno do movimento bossanovista. Mesmo que o artista quisesse, não poderia escapar da malha histórica de seu tempo nem muito menos dos aspectos sociais e políticos. A arte cartografa o lugar social não como um ambiente longínquo, mas como um espaço vivo onde temas caros à Bossa Nova, tais como o indivíduo, o amor, a mulher e a flor, contêm a narrativa de uma história potencializadora de uma outra realidade.

⁵³ VINHAS, Luiz Carlos. CONFRONTO: Música Popular Brasileira: *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n.3, jul.1965, p.309-310 (debate entre Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão).

⁵⁴ Cf. NAPOLITANO, Marcos. Introdução. A “MPB” como problema histórico. In: “*Seguindo a canção*”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001, p.12-14.

⁵⁵ TINHORÃO, José Ramos. CONFRONTO: Música Popular Brasileira: *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n.3, jul.1965, p.310- 311(debate entre Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão).

Marcos Paraguassu, outro contemporâneo que também se posicionou sobre o tema de engajamento musical, não reconheceu a Tropicália e a corrente do desbunde, representada por Raul Seixas, dentro de seu referencial de música defensora de interesses políticos ou coletivos dos anos 1960. Como também, diferenciou as obras tropicalistas e desbundadas de uma proposta consistente de alteração do sistema social e de uma perspectiva de futuro, tão importante para as utopias ideológicas.

Que se diga, no entanto, que o CPC (da UNE) já estava meio morto desde 64, com figuras como Rogério Duarte, Nora Ney e até mesmo Carlinhos Lyra. Aquela turma foi cedendo lugar às novas correntes, um pouco mais belicosas. Eu estive várias vezes na USP nos anos de 66, 67 e 68. Vi o show de Chico Buarque, no qual ele cantou “Afasta de mim este cálice...” Chico sempre foi um cara extremamente consciente. Gilberto Gil também participava desses eventos. Embora não chegassem a ser engajados, tal como, por exemplo, violinista e filósofo, eram simpatizantes das lutas contra o regime militar porque, afinal de contas, não foram poucas as músicas censuradas, tais como as de Vandrê e Taigara. [...] A verdade é que pouquíssimos músicos populares chegaram a ser efetivamente engajados na política estudantil. Como o movimento era forte e jovem, eles eram sempre requisitados e, de vez em quando davam um apoiozinho. [...] Não se pode dizer também que os músicos do início da década de 70, a maioria dos quais dando continuidade aos trabalhos iniciados na década anterior, fossem alienados simplesmente porque não eram engajados partidariamente. Mas também não é possível lhes atribuir a criação de novos paradigmas teóricos. A Tropicália? Era um movimento nascido na poesia e artes plásticas, com pretensão de recuperar o modernismo dos anos 30, com toques de antropofagia, mas como todo movimento restaurador, não se ajustando com eficácia no momento histórico, que exigia atitudes mais vinculadas a razões políticas. [...] O desbunde, portanto, tal como é mencionado, surgiu no mesmo período em que os estudantes e os partidos clandestinos de oposição ao regime militar tomavam força e se multiplicavam. Talvez por essa multiplicidade de opções, muitos militantes só encontravam caminhos exatamente na opção do desbunde, ou seja, na opção de não optar e simplesmente “navegar” na superfície dos fatos. [...] Criou-se um vazio tanto no meio estudantil como no movimento popular como um todo. [...] Afloraram também concepções tais como as do “small is beautiful”. Os mini-movimentos, as ações comunitárias, os movimentos eclesiais de base, as lutas pela melhoria das favelas tomam impulso, mas sem a magnitude do movimento estudantil do período anterior. Em 72, 73 os partidos clandestinos que impulsionavam os movimentos populares estavam desmantelados. O período de 72 até 78 é um período nebuloso [...]

Entender que a cultura dos anos 1970 foi “vazia” porque os paradigmas políticos de esquerda estavam prejudicados é reduzir o período a um apelo político. Dessa maneira, esse raciocínio tem a seguinte premissa: as referências da macropolítica, tais como os movimentos estudantis, partidos e eleições não se desenvolveram. Com essa premissa, chega-se à seguinte conclusão: a cultura também obedeceria à mesma lógica e não teria rendido. Nesse raciocínio, elabora-se ainda uma dicotomia entre duas vertentes conceituais: MPB

engajada e MPB *pop/rock*. A primeira vertente seria marcada por denúncias sociais em detrimento de elaborações estéticas mais apuradas⁵⁶. Já a segunda vertente seria significada por ser produto do controle do mercado fonográfico e da indústria cultural. Contudo, é necessário destacar que engajamento e indústria cultural não eram contracorrentes. Essas correntes podiam divergir, mas não se anular. Isso pode ser observado ainda nos anos 1960 com a música de protesto, canções que eram verdadeiras manifestações das idéias discutidas pelos estudantes da UNE – União Nacional de estudantes nos CPC’s – Centros Populares de Cultura do Teatro de Arena. Por exemplo, mesmo os artistas tidos como eminentemente engajados, como Carlos Lyra e Edu Lobo, ao contrário do que se poderia imaginar, se direcionaram para indústria cultural ao dialogarem com estilos musicais como a Bossa Nova e o jazz. Assim, essas misturas entre engajamento e indústria cultural não eram para enrijecer posicionamentos entre seus consumidores⁵⁷.

A sensação de “vazio cultural”, expressa por personagens como Marcos Paraguassu, pode ser explicada, por um lado, pela ausência de transmissores heróicos do sofrimento do povo ou de mártires e, por outro lado, pela presença de uma resistência que não era mais localizada no discurso político direto ou na palavra. A resistência passou a ser viabilizada pela possibilidade de inversão dos valores estabelecidos. Os temas prioritários nas canções não eram mais o Estado, a nação e o povo. As prioridades temáticas eram outras: as drogas, o homossexualismo e a loucura.

As noções do “anônimo”, do “pequeno” são expressões que se referem a uma concepção de micropolítica. Concepção essa que fundamentou a cultura do “desbunde”. Nesse sentido, o jogo de referências dos agentes dessa cultura chamados de “desbundados” passava por mudanças existenciais que podem ser vistas como revoluções políticas, porém diferenciadas da política partidária, porque as propostas eram pontuais, como: independência do sujeito e da comunidade, autenticidade, consciência ecológica, mas também tinham como pano de fundo a sociedade⁵⁸.

Esses temas, constitutivos de uma micrologia do cotidiano, não configuraram as premissas do debate promovido pela *Revista Civilização Brasileira* o qual vem sendo referido desde o início do capítulo. O último tema do debate seria uma reflexão sobre a existência, na

⁵⁶ OLIVEIRA, Márcia Ramos de. Oralidade e canção: a música popular brasileira na história. In: LOPEZ, Antonio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta e PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs). *História e Linguagens: Texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa/ 7 Letras, 2006, p.251.

⁵⁷ CONTIER, Arnaldo Doraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). IN: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH – Humanistas Publicações. V. 18, nº 35, 1998, p.58.

⁵⁸ KEHL, Maria Rita. As Duas Décadas dos Anos 70. In: VÁRIOS AUTORES. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, p.35.

MPB, de uma autenticidade musical. Sobre esse tema se posicionaram Luiz Carlos Vinhas, Edu Lobo e José Ramos Tinhorão. O primeiro e o segundo avaliaram que a autenticidade da música brasileira em si não era uma questão relevante. O primeiro justificou essa avaliação defendendo que o essencial era que a música fosse boa e composta independentemente de ter matrizes brasileiras ou não. Já o segundo endossou a mesma avaliação porque considerou que precisar uma marca musical genuína era quase uma tarefa impossível, pois o próprio samba que teria uma suposta marca nacional tinha influências africanas⁵⁹.

No entanto, o crítico musical José Ramos Tinhorão discordou dos seus debatedores. Mesmo reconhecendo que a música brasileira desde o início teve influências de músicas estrangeiras como a polca e a valsa, ele destacou que, apesar dessas influências, a característica musical brasileira era determinante nas composições. Essa predominância da autenticidade brasileira não foi percebida pelo crítico no movimento bossanovista:

Num samba de bossa nova, mesmo com letra nacionalista ou participante é o inverso que acontece: o ritmo é esquemático, as harmonias são tiradas do jazz e quando a música é de Antônio Carlos Jobim, vai se ver e a melodia é de Cole Porter⁶⁰.

Essa crítica mostra uma recusa em ver na Bossa Nova uma música simbolizadora do povo brasileiro pelo fato de não somente ter influências americanas, mas por causa dessas influências transformarem a música nacional em música americana⁶¹. O posicionamento do crítico musical em discussão sofreu críticas por compositores, como, por exemplo, Caetano Veloso que considerou a opinião de José Ramos Tinhorão dotada de uma histeria paralisante e da propagação de uma ignorância das múltiplas viabilidades de compor música na cultura brasileira⁶².

Os emepibistas tinham como grande influência a Bossa Nova de João Gilberto enquanto que os não emepibistas, especialmente os roqueiros, referenciavam-se no *rock* de Elvis Presley. Influências estas que podem ser vistas como uma outra característica diferenciadora da autenticidade musical até meados dos anos 1960. Emepebistas, como Caetano Veloso, até admitiam a figura de Elvis Presley povoando o universo cultural e musical da época. No entanto, não aderiam à sua obra roqueira:

⁵⁹ CONFRONTO: Música Popular Brasileira: *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n.3, jul.1965, p.311- 312 (debate entre Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão).

⁶⁰ Idem, p.312.

⁶¹ MACIEL, Luiz Carlos. Questão de estética. In: *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p.196.

⁶² VELOSO, Caetano. Primeira Feira do Balanço. Ângulos, Revista dos Alunos da Faculdade de Direito da UFBA, 1965. In: *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 143[apresentação e organização de Eucanaã Ferraz].

Na medida mesma em que o que é importante para os Estados Unidos resulta relevante para o resto do mundo, a figura de Elvis, seu som e sua lenda marcaram fundamente o imaginário internacional. Constatar isso não é considerar sequer possível uma adesão automática e sem mediações, por parte de seus contemporâneos de outros países que não os Estados Unidos, ao complexo de sentimentos que ele desencadeou entre os americanos⁶³.

Nessa discussão sobre quem pertenceria à autêntica MPB, Caetano Veloso mostrou o seu distanciamento das produções musicais de seu conterrâneo Raul Seixas, especialmente nos anos 1960.

Enquanto Erasmo, no Rio, conversava com Tim Maia e Jorge Ben sobre Bill Halley e seus Cometas, em Salvador, Raul Seixas, um menino da burguesia baiana, estudava inglês e planejava organizar um conjunto de *rock'n'roll*. No fim da primeira metade da década de 60, enquanto Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Alcivando Luz, Djalma Correia, Tom Zé e eu ensaiávamos uma antologia de clássicos da música popular brasileira dos anos 30 aos 50, obras-primas da bossa nova e algumas canções inéditas compostas por nós mesmos para apresentar na inauguração do Teatro Vila Velha, uma pequena casa de espetáculos mandada a construir numa alameda do Passeio Público, o jardim do antigo Palácio do Governo, com vista da Baía de Todos os Santos pelo grupo Teatro dos Novos - excelentes atores e diretores saídos da Escola do teatro da Universidade Federal da Bahia -, Raul Seixas ensaiava covers (como se diz hoje, mesmo no Brasil) de rocks americanos para cantar, em inglês, no Cine Teatro Roma, uma sala grande e popular, situada no largo de Roma, a praça central do bairro da Cidade Baixa que tem o mesmo nome do cinema e do largo (e da capital da Itália) uma área de baixa classe média e de situação urbana periférica⁶⁴.

Nesse relato, há uma diferenciação específica entre duas vertentes musicais: a música estrangeira *rock'n'roll*, de Raul Seixas, e a música popular brasileira, representada pelos músicos baianos e futuros tropicalistas. Há ainda uma separação territorial da apresentação dos shows dessas vertentes, pois a música popular brasileira era apresentada no Teatro Vila Velha e o *rock'n'roll* era apresentado no Cine Teatro Roma. Desse relato, é possível concluir que Raul Seixas até meados dos anos 1960 estava de um lado diametralmente oposto ao da música popular e ao dos músicos baianos.

Essa divisão geográfica entre MPB e *rock* foi também relatada por Raul Seixas, em seus manuscritos de 1968:

Era a moçada que curtia rock. A bossa nova era com o pessoal do Teatro Vila Velha. Na sociedade não se falava em rock, era coisa de gatinha. Eu freqüentava o Iate e o Tênis Clube que eram os clubes mais metidos a besta de Salvador. Chegava de gola levantada e ficava encostado num canto

⁶³ VELOSO, Caetano. Elvis e Marilyn. In: *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.52.

⁶⁴ Idem, p.47-48.

tomando Cuba Livre, enquanto os outros dançavam. Eu me sentia diferente, importante, tipo: 'tô revolucionando tudo'⁶⁵.

Paulo Coelho, num esforço de memória, também destacou a divisão existente entre seu parceiro Raul Seixas e o grupo emepibista baiano. Segundo ele, o *rock* de Raul Seixas era visto como um gênero musical forasteiro nas terras da MPB baiana.

O Raul se sentia muito rejeitado pelo chamado grupo baiano, que não aceitava muito um cara que fazia rock. Ele era uma aberração no meio da música popular brasileira. Porque havia a MPB, muito rica e maravilhosa. E ele era visto assim: esse cara vai fazer rock, na nossa terra, na terra da música brasileira⁶⁶?

Thildo Gama, outro baiano bastante envolvido com os debates que estão sendo tratados, também procura mostrar a diferença entre as características da obra de Raul Seixas e as marcas da MPB lançando mão do tema da nacionalidade musical, o qual polarizava os grupos musicais no período em estudo.

[...] Então no Teatro Vila Velha tinha o Show dos Novos com Maria Bethânea, Gal Costa, Gil, Caetano, Carlos Pit, que era muito melhor que todos eles. Caetano, ninguém prestigiou nem enalteceu, nem aproveitou ele. Hoje ele é um empregado da Fundação Cultural aqui, coitado. E mais outras pessoas. E nós tínhamos outro movimento com o rock roll. Nós éramos considerados entreguistas e americanistas, tudo isto. [...] E eles comunistas, eram comunistas. Caetano era comunista. Foi preso, banido. Perguntem a ele se ele é adepto do comunismo ainda. Não por que ele é capitalista, nem o Gil tampouco. Então eles foram banidos daqui, foram morar em Londres. O meu irmão foi preso, que tocou com Raul, minha irmã foi presa por que todos eram comunistas. Na realidade eram estudantes, que estavam no movimento, não é nada comunista. E nós éramos do lado dos ianques, americanistas. [...] A única influência que Raul sofreu que eu acho foi muito contundente, foi a dum cara chamado Bob Dylan, esse que era o beatnik. Nós éramos adeptos dos beatniks. Aí sim, é outra coisa. Beatnik é um grupo que surgiu em Nova Iorque, no Central Park o movimento Beatnik, que virou hippie. [...] O murro que ele tomou no peito nos anos sessenta. Bateu que ele acordou foram os Beatles. Esse foi fatal. Bateu e ficou. Mas ele era apaixonado pelos Beatles. Ele quando viu o primeiro disco, aquele é... She's love. Antes de She's love. Ele comprou um compacto americano, mas tinha um buraco no meio tinha que botar um adaptador. Quando nós ouvimos: Rapaz, é isso que a gente quer fazer. Aí começamos a copiar os Beatles. Cabelo, roupa, tocar tudo igual. Aí foi quando Os Panteras surgiram⁶⁷.

A marcação das diferenças entre os dois grupos adversários, MPB e Música *Rock* é reforçada ainda pela análise da relação do sujeito com sua língua. O fato de adotar uma referência estrangeira é visto como subversão da cultura nacional e da língua mãe, ou seja, a

⁶⁵ SEIXAS, Raul. Apud ESSINGER, Silvio (org). *O Baú do Raul revirado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p.47.

⁶⁶ COELHO, Paulo. Apud MARMO, Hérica *A canção do mago*. São Paulo: Futuro Comunicação, 2007, p.29.

⁶⁷ GAMA, Thildo. *Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery*, 10 de nov. de 2006, Salvador-Bahia.

ideologia e a ordem social parecem ser atingidas. Nesse sentido, Raul Seixas parecia desafiar uma suposta raiz da nossa língua. Nessa lógica, rompia, por um lado, com o oficialismo da língua mãe com um inglês americano. E, por outro lado, atravessava o português nacional com o regionalismo específico do sotaque nordestino e baiano como já relata Caetano Veloso:

Seu inglês era fluente e natural e, a nossos ouvidos, soa perfeitamente americano. Quando voltava para o português, ele fazia questão de exagerar nas marcas de baianidade: os ós e és breves espalhafatosamente abertos, a música da frase quase caricaturalmente regional, a gíria antiquada da Salvador de nossa adolescência. Essa combinação nós reconhecíamos no seu trabalho: em seus discos e em suas apresentações ao vivo, tudo que não era americano era baiano. E baiano no que a Bahia tem de distintivo, não de integrador, no que a Bahia tem de ameaçador à idéia de um Brasil homogêneo. Assim, tudo o que, na Bahia, é sotaque, tudo o que nela é nordestino, tudo o que faz dela algo restrito a uma turma, é escolhido; enquanto tudo o que ali é língua geral, tudo o que, na Bahia, é carioca, tudo o que se possa chamar de ‘brasileiro’, é rechaçado⁶⁸.

Dessa maneira, a obra do compositor pode ser problematizada na sua potencialidade de dificultar as tentativas de territorialização. Essa marca de “desterritorialização da língua” é uma das características da noção de “devir menor”⁶⁹, formulada por Deleuze/Guattari a partir da obra de Kafka, expressa na literatura como uma “literatura menor”⁷⁰. Essa noção pode ser adaptada aqui para a música.

Ainda no trecho da entrevista de Thildo Gama, há uma desqualificação de um dos símbolos da MPB: Caetano Veloso. Ele usa a lógica de desqualificar o seu interlocutor adversário e acusa Caetano Veloso de “comunista”. Esse termo aqui não foi usado no seu sentido oficial, ou seja, como significado de membro ou simpatizante do Partido Comunista ou do sistema de governo. Dessa maneira, é possível perceber que os conflitos musicais no Brasil dos anos 1970 passavam não apenas pelos gêneros musicais, MPB ou música *rock*, mas também, pela linguagem e bem como pelo arranjo político da época. No palco desses conflitos, estariam dois grupos principais: aqueles que desmistificavam a linguagem, os “entreguistas ou americanistas” e aqueles que elaboravam uma nova linguagem, mas ainda vinculada a uma tradição musical nacional, os “comunistas”. Apesar das posições paralelas, os dois grupos são articulados a uma noção de traição. É como reflete Teresinha Queiroz sobre o campo de encontros e desencontros suscitados pela linguagem: “A linguagem é o

⁶⁸ VELOSO, C. Op. cit, 1997, p.49-50.

⁶⁹ O devir é aquilo que se apresenta como uma possibilidade frente às dicotomias dadas. Não é o eu, nem o outro. É algo de intermédio.

⁷⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Feliz. O que é uma literatura menor? *Kafka por uma Literatura Menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977, p. 25-42 e esta idéia pode ser encontrada ainda no trabalho de GALLO, Silvio. Entre Kafka e Foucault: literatura menor e filosofia menor. In: PASSETTI, Edson. *Kafka, Foucault*. Sem medos. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p.73-87.

lugar da identidade, do encontro dos iguais, mas ao mesmo tempo, o lugar da tensão, da colisão, do conflito. Em relação às palavras, novas e velhas, elas suscitam medo e recusa, operam distanciamentos”⁷¹.

Em um outro momento do esforço de memória do Caetano Veloso há uma aproximação entre Raul Seixas e o grupo baiano da MPB. Aproximação essa justificada pelo elo da música estrangeira caro à Bossa Nova, ao Tropicalismo e a Raul Seixas, especialmente em sua obra roqueira.

Raul sabia de nós tanto quanto nós dele. Possivelmente mais. E, se suas queixas quanto à nossa atitude esnobe eram fundadas e justificadas, ele próprio deixava ressurgir nessas reminiscências o tom agressivamente irreverente com que ele e sua turma se referiam à turma da Bossa Nova. Isso tinha o poder de nos aproximar ainda mais. Nós éramos os inventores do Tropicalismo, e o Tropicalismo tinha trazido o Rock’n’roll para o convívio das coisas respeitáveis, o que fora decisivo para que Raul pusesse em prática suas idéias e pusesse suas idéias no mercado. Ele nos era grato por isso, e quando externava sua violência em relação à poesia rala e à sua música docemente presunçosa cultivadas pelos que então eram citados sob a sigla MPB, ele contava com nossa adesão entusiasmada: nós já tínhamos – e ele sabia – voltado nossas baterias contra o que havia de tudo isso em nós mesmos⁷².

Nesse exercício de memória, o compositor parece igualar o reconhecimento da influência estética do Tropicalismo na obra de Raul Seixas à adesão entusiasmada a este movimento e à MPB. Mas, é necessário destacar que reconhecer rupturas artísticas não significa que qualquer tentativa de emergência de uma inovação musical deve ser abençoada pela Tropicália ou pelo Caetano Veloso. Aqui se percebe uma articulação entre produções artísticas no intuito de organizar o passado musical através de definições de filiações. Assim sendo, nessa articulação se excluem lutas entre as manifestações musicais. Lutas essas incompatíveis com um passado musical que se quer coeso e legítimo através da escrita de livros de memória, colocados como verdades adquiridas e estabelecidas.

As baterias que o Caetano Veloso se refere são uma menção ao *rock* e especificamente à abertura estética ao *rock* realizada pelo tropicalismo. Então, é possível afirmar que o fato de Caetano Veloso ter aderido ao *rock* na sua mistura artística já faz com que ele seja do mesmo grupo de Raul Seixas?

⁷¹ QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. Juventude, Cultura e Linguagens na década de sessenta. In: *Do singular ao plural*. Recife: Edições Bagaço, 2006, p.228.

⁷² VELOSO, C. Elvis e Marilyn. 1997. Op.cit,p.49.

Desse modo, tínhamos, por assim dizer, assumido o horror da ditadura como um gesto nosso, um gesto revelador do país, que nós, agora tomados como agentes semiconscientes, deveríamos transformar em suprema violência regeneradora. Uma violência desagregadora que não apenas encontrava no ambiente contracultural do rock'n'roll armas para se efetivar, mas também reconhecia nesse ambiente motivações básicas semelhantes. Por isso, quando Raul Seixas alternava americanização com regionalismo esotérico, eu não podia deixar de lembrar que tinha sido eu mesmo a dizer a um jornalista, em 67, na primeira hora do tropicalismo, a frase que, pouco depois, Tom Zé citaria numa canção típica daquele movimento: “Sou baiano e sou estrangeiro”⁷³.

Esse posicionamento não só situa Raul Seixas como membro do grupo emepibista, como insinua que foram Caetano Veloso e seu Tropicalismo que patentearam o *rock* e a americanização da música em uma entrevista no ano de 1967. Dessa maneira, Caetano Veloso inverte completamente a trama histórica podendo dar margem à conclusão apressada de que ele foi utilizador da música estrangeira e, principalmente, do *rock* antes mesmo de Raul Seixas. E este, por sua vez, na lógica do Caetano Veloso, seria seu seguidor provavelmente por volta do ano de 1974, pois é nesse ano que Raul Seixas lança um Lp, chamado *Gita*, com marcas musicais esotéricas e americanas. E ainda, logo em seguida, no seu discurso, ele mostra um outro seguidor da sua provável utilização musical: Tom Zé.

No raciocínio de Caetano Veloso, é possível observar o afastamento entre ele e seu conterrâneo até meados dos anos 1960, ou seja, até a explosão tropicalista. Daí em diante, Raul Seixas teria não somente sido influenciado, como aderido à estética do movimento tropicalista. Por essa razão é justificável, nessa lógica, o distanciamento entre os artistas e suas respectivas variáveis musicais em discussão, apenas, nos anos 1950. É como acrescenta o compositor:

Na verdade queríamos ver o Brasil numa mirada em que ele surgisse a um tempo super-Rio internacional-paulistizado, pré-Bahia arcaica e pós- Brasília futurista. Essa ambição nos afastava de fato de Raul Seixas na medida em que eu já me sentia afastado do rock nos anos 50: o deslumbramento com a coisa americana me parecia tolo e a marca distintiva de baianidade folclórica, superficial⁷⁴.

O traço da baianidade na linguagem musical foi visto como irrisório até somente os anos 1950, porque depois, no tropicalismo, seria marca de uma canção típica de Tom Zé, como foi visto anteriormente. É claro que a marca baiana não será usada pelo movimento tropicalista como sinal de uma autenticidade musical, mas como um vetor de produção musical sem barreiras geográficas. Nesse sentido, não era viável prescrever uma autenticidade

⁷³ Idem, p.51.

⁷⁴ Idem. Ibidem.

musical, pois esta não existiria em um ambiente de convivência e mistura de vertentes culturais díspares⁷⁵.

Por sua vez, a década de 1970, no Brasil, foi um período de debates musicais e culturais acirrados. Debates esses que chegavam ao extremo de críticas consideradas politicamente incorretas, especialmente em relação ao grau de autenticidade da obra dos músicos. As críticas eram diretas. Críticas realizadas, por exemplo, por Tim Maia em relação à obra do Raul Seixas: “*John Lennon é uma besta, e Raul Seixas é uma cópia xérox da burrice*. Eles são dois quadrúpedes que só querem justificativas para curtir loucuras. É vigarice das brabas^{76!}”

Ainda na metade dos anos 1960, Caetano Veloso prescreveu um “remédio” para as produções musicais do período e para as interpretações panorâmicas e ordenadoras da cultura brasileira:

Pelo menos por intuição, concluímos que agora a grande guinada a dar na nossa discussão é voltar ao ponto nevrálgico que a gerou: rever o legado de João Gilberto.

[...]

Penso que esse ainda é nosso problema, ou melhor, que o movimento que surgiu com o nome de Bossa Nova valeu principalmente por nos exigir a colocação desse problema. Vejo que é a muito duras penas que se conseguem alguns momentos de organicidade em nosso trabalho; que raramente alguma coisa reconhecível se adensa para logo depois se perder na confusão: a gente faz um samba quase sem querer de tão bonitinho, exulta por acreditar ter realizado um bom momento na trajetória dessa linguagem – eis que são tão poucos os músicos que são ainda capazes de ouvi-lo, enriquecê-lo, compreender o que ele pode significar, aprender com ele ou, no correr da história, reensiná-lo; e mesmo esses têm poucas oportunidades de responderem uns aos outros.

[...]

Eu acho que a gente não deve se deixar enganar: estamos ainda na primeira etapa; a inevitável eclosão da Bossa Nova é, comercialmente, natimorta e, culturalmente, vive safando-se do comércio, tanto quanto precisa dele, o que lhe possibilita apenas andar bem devagar. Estamos tentando achar a linha perdida⁷⁷.

As “doses” contra o tradicionalismo da música brasileira são, no posicionamento em discussão, três: 1) voltar ao “nervo” dolorido que desencadeou esse debate; 2) reconhecer esse “nervo” como elemento de um longo e difícil trajeto de aprimoramento musical e 3) perpetuar a estrutura “nervosa” sucessivamente nomeando-a como uma variável bossanovista

⁷⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Cartografias da Alegria. In: *Um engenho anti-moderno - A invenção do Nordeste e outras artes*. 1994. Tese. (Doutorado em História) - Unicamp, Campinas- SP, 1994., p. 379.

⁷⁶ MAIA, Tim. Tim Maia agora é guru. Pop, jan. de 1975. Apud ARÁUJO, P. Um cantor chamado cavalo. Op.cit, p. 179.

⁷⁷ VELOSO, C. Primeira feira do balanço. 2005. Op.cit, p. 148-153.

de João Gilberto. Esse tratamento seria aplicado, em geral, no legado musical brasileiro numa tentativa de conferir a este uma transcendência histórica através de um sentido oculto e das determinações nebulosas históricas: “Estamos tentando achar a linha perdida.” A noção temporal que perpassa o “prontuário” controla simultaneamente as dimensões de tempo que deve passar e de tempo que deve ser frenado numa busca de burlar temporalidades musicais outras que porventura se dispersem. Dispersões essas temidas porque podem revelar outras temporalidades que se tocam e borrar seus pontos considerados inquestionáveis.

Ao se percorrer as vias de acontecimentalização⁷⁸ discursiva através da nomeação de artistas, percebe-se uma vinculação entre a escolha do nome e o valor a este atribuído. Neste sentido, o nome João Gilberto não sinaliza um discurso fluido e sim um discurso a ser recebido de uma maneira estabelecida. Enquanto fundadora de um discurso musical, a obra de João Gilberto pode ser vista como um verdadeiro padrão vanguardista, no sentido de duradouro. A autenticidade individual é emblematizada pelo seu pertencimento a um conjunto de referências de movimentos exíguos e irrepetíveis da MPB. Independentemente de atribuições valorativas ou críticas, a função de sua autoria é localizar o seu ímpeto quase messiânico na travessia de enunciados confusos e impertinentes, mas jamais falsos⁷⁹.

Esse balanço de Caetano Veloso sobre a importância de João Gilberto e de sua Bossa Nova pode ser visto como um prenúncio de seu projeto de instrumentalização opinativa ampla para cada produção musical. Dentro de sua individualidade, o artista deveria repensar o universo musical da MPB, especialmente no aspecto expressivo da linguagem. No debate da *Revista Civilização Brasileira* de 1966 no qual se discutiu, como no debate anterior de 1965, as soluções para a crise da música popular brasileira, o compositor saiu dos presságios evolutivos e abriu clareiras para o uso da expressão *linha evolutiva* como base para os referenciais estéticos a serem adotados futuramente nas próximas movimentações de igual magnitude da Bossa Nova:

Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira à medida que toda a informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira. Realmente, o mais importante no momento é a criação de uma organicidade de cultura brasileira, uma estruturação que possibilite o trabalho em conjunto, interrelacionando as artes e os ramos intelectuais. Para isto, nós da música popular devemos partir creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música brasileira até agora;

⁷⁸ O conceito de acontecimentalização é usado aqui enquanto idéia de que práticas discursivas e não discursivas são acontecimentos impossíveis de serem compreendidos totalmente por enquadramentos historicistas. Ver: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. Vol. II. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 2003. p. 93.

⁷⁹ Idem. *O que é um autor?* São Paulo: Veja Passagens, s/d, p. 41-51.

devemos criar uma possibilidade seletiva como base da criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo novo dentro dela, não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação.

[...]

João Gilberto para mim é exatamente o momento que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira, deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez⁸⁰.

O caminho sugerido por Caetano Veloso para a Música Popular Brasileira foi anunciado como um segundo momento da renovação da música brasileira. Nesse sentido, o primeiro momento renovador foi realizado por João Gilberto, o que justificou lançar mão da expressão “retomada”. Assim como no seu posicionamento de 1965, discutido anteriormente, ele falou ainda de uma organicidade musical brasileira. Essa organização não devia se restringir aos limites do mundo artístico e sim, ampliar-se para as dimensões intelectuais e acadêmicas. Nesses termos, o compositor tentou legitimar a sua proposta com o choque conciliador entre bases musicais consolidadas e iconoclastas. Por outro lado, ele se preocupou com uma legitimidade científica para dar credibilidade racional ao seu intento instaurador. Dessa maneira, a abertura para o uso do passado musical no futuro é localizada no feixe de todas as experiências, inclusive as subordinadas aos parâmetros de rigor e lucidez da ciência.

Uma consciência dos sonhos de brasilidade para uma autopercepção artística conciliadora e contínua eis o slogan da “campanha” de retomada da linha evolutiva da música brasileira. Esse slogan deveria ser concretizado de forma gradual sucedendo os termos reflexivos bossanovistas.

1.2 Raul seixas: a única linha que conheço é a linha de empinar bandeiras.

Raul Seixas se posicionaria de modo muito particular nos debates sobre o ser da MPB. Ao invés de se submeter às agendas temáticas como aquelas propostas em confrontos como o da *Revista Civilização Brasileira*, ele empreenderia uma linha de fuga em relação à linha interpretativa padrão e evolutiva. Em algumas de suas músicas emblemáticas esta posição seria claramente explicitada, como se poderá ver a seguir.

⁸⁰VELOSO, Caetano. “QUE CAMINHO SEGUIR NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA?” In: *Revista Civilização brasileira*, ano I, n.7, maio 1966, p.377. (debate coordenado por Airton Lima Barbosa)

Um acorde de viola ressoa como prelúdio de um cordel, com o qual o repentista anuncia sua apresentação em um cenário público e publicizado. Como se fora um filme, o mote do repente⁸¹ assemelha-se a um *travelling*⁸², através do qual o repentista percorre o cenário da Música Popular Brasileira. O recurso ao *traveling* quer justamente mostrar o imobilismo da MPB, por um lado, e, por outro, acusar o debate sobre o ser da MPB de ser uma arapuca armada pela intensa fiscalização do monstro SIST - personificação de sistema⁸³ sobre aqueles que, tal como o repentista, percebem o imobilismo e tentam questioná-lo fazendo inovações musicais.

Procurando não temer a arapuca, o repentista tenta ver uma saída protestando no interior do debate. Para tanto, propõe de dentro a superação do debate sobre a MPB utilizando-se de sarcasmos e ironias, como a conclusão de que linhas, mesmo as interpretativas, só servem às bandeiras. Busca ainda diferenciar-se dos demais sujeitos que compõem a cena. Estes, além de aparentarem uma massa uniforme, parecem irremediavelmente submetidos ao monstro SIST.

A cena descrita acima foi constituída a partir da música As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor⁸⁴. O que se quer propor, com a constituição da cena, é que a música em questão pode ser um recurso para se pensar como o artista Raul Seixas viveu sua época, utilizando boa parte de sua produção musical contra o enquadramento e a uniformização que permitiria a emergência de marcações históricas, tais como a expressão linha evolutiva da música popular brasileira. A própria percepção da existência de um monstro SIST é reveladora de uma das feições dessa linha de fuga⁸⁵ que Raul quer empreender em relação à linha padrão, esta articulada à idéia de que a MPB evolui progressivamente. As estrofes transcritas a seguir – de modo particular a sexta – ilustram esta linha de fuga:

⁸¹ “Esta canção de Raul Seixas guarda uma relação forte com a arte popular dos repentistas nordestinos, onde os versos são recantados – isto é, cantados como se o artista estivesse recitando poemas, num modo similar ao das canções de Bob Dylan. A diferença é que no repentismo do Nordeste, transposto para esta música de Raul, há um toque característico do violão, marcado por alternâncias de grandes espaços silenciosos durante a fala do artista e por ponteiros impetuosos no intervalo de seu recitar poético.” BOSCATO, Luiz. O Anarquismo espiritual da Contracultura: uma abordagem dos movimentos alternativos das décadas de 1960 e 1970. In: BOSCATO, Luiz. *Vivendo a sociedade alternativa: Raul seixas no panorama da contracultura jovem*. 2006. Tese. (Doutorado em História) – USP, São Paulo, 2006, p. 43.

⁸² *Travelling* é o termo que se refere a um recurso da câmera filmadora de vislumbrar a cena para o espectador como se este a tivesse acompanhando de forma panorâmica com a movimentação dos seus próprios olhos.

⁸³ “[...] palavra esta que era constantemente usada pela Contracultura, pelos anarquistas e por uma parcela da esquerda para designar o Estado burguês, ou mesmo qualquer outro tipo de Estado conhecido, inclusive o burocrático e pseudo-socialista nos moldes da antiga União Soviética.” BOSCATO, L. Op.cit, p.40.

⁸⁴ SEIXAS, Raul. As aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor. In: SEIXAS, Raul. *Gita*. São Paulo, Philips-Phonogram, 1974. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 3.

⁸⁵ Sobre *Linha de fuga* ver: DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* – III. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

Tá rebocado meu compadre
 Como os donos do mundo piraram
 Eles já são carrascos e vítimas
 Do próprio mecanismo que criaram

O monstro SIST é retado
 E tá doido pra transar comigo
 E sempre que você dorme de touca
 Ele fatura em cima do inimigo

A arapuça está armada
 E não adianta de fora protestar
 Quando se quer entrar
 Num buraco de rato
 De rato você tem que transar
 [...]

Hoje a gente já nem sabe
 De que lado tão certos cabeludos
 Tipo estereotipado
 Se é da direita ou dá traseira

Não se sabe lá mais de que lado
 Eu que sou vivo pra cachorro
 No que eu estou longe eu tô perto
 Se eu não estiver com Deus, meu filho
 Eu estou sempre aqui com o olho aberto
 [...]

Acredite que eu não tenho nada a ver
 Com a linha evolutiva da música popular brasileira
 A única linha que eu conheço
 É linha de empinar uma bandeira

Eu já passei por todas as religiões
 Filosofias, políticas e lutas
 Aos 11 anos de idade eu já desconfiava
 Da verdade absoluta

Raul Seixas e Raulzito
 Sempre foram o mesmo homem
 Mas pra aprender o jogo dos ratos
 Transou com deus e com o lobisomem

Um novo acorde de viola ressoa em volume crescente. Em seguida esse volume decresce para aguardar um anúncio desafiador: “Acredite que eu não tenho nada a ver/ Com a linha evolutiva da música popular brasileira/ A única linha que eu conheço/ É linha de empinar uma bandeira.” Ao fim desse anúncio, uma voz ao fundo aparece, em tom amaldiçoador e brincalhão, como um espírito que se diverte, dizendo: “Uh! Ai!” Os sons de chocalhos que complementam a música se intensificam como expressão do desafio a um provável pastoreio musical.

Antes de poder ser vista como um desafio em relação à linha evolutiva da música popular brasileira, *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor* possui um combate sonoro interior, expresso pelo choque dos violões que a sustentam e complementar à luta descrita no seu texto. Isto, aliás, foi observado ainda à época de seu lançamento: “Chamou a minha atenção entre elas, ‘*As Aventuras de Raul Seixas no País do Thor*’, que é um desafio de violas, com letra quilométrica em linguagem de literatura de cordel”⁸⁶.

O volume do acorde da viola cresce e decresce novamente para a continuação do desafio através de um fragmento de memória, presente na letra da música, do compositor relativo ao seu atravessamento por todas as verdades consideradas inquestionáveis, tais como: filosofias, políticas e lutas. Nesse sentido, a linha evolutiva da MPB, em especial, enquanto uma verdade estabelecida também causa desconfiança em Raul Seixas. Desconfiança essa que provoca a fuga do compositor do seu próprio nome, Raul Seixas, adotado quando ele entra e se torna conhecido no campo musical brasileiro. A sua saída é afirmar que Raul Seixas, o famoso e cobiçado pela indústria, é o mesmo Raulzito - o menino de sotaque baiano; o membro do grupo “Os Panteras”, em Salvador, e o expulso da produtora CBS por produção musical às escondidas. Assim, o Raulzito está disfarçado de Raul Seixas, como estratégia para a sobrevivência de seu ímpeto questionador. Há um desejo de que esse seu disfarce seja percebido como uma transformação constantemente necessária comparada à transformação de um homem em lobo, lobisomem, realizada a cada sexta-feira à noite. A concretização dessa percepção pode ser interpretada da última frase, introduzida apenas na execução da música: “Oxente, mas não é!” Mas não é que Raul Seixas é Raulzito.

Além da letra de música *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*, A verdade sobre a nostalgia⁸⁷ é também uma canção emblemática, porém, mais panorâmica para se acessar o esforço do compositor em desmistificar “a verdade” sobre as bases musicais e existenciais dos anos 1960, retomada como motor histórico e da identidade cultural brasileira por Caetano Veloso na sua *Verdade Tropical*⁸⁸, do Tropicalismo, e instaurar uma outra verdade: a rebeldia e renovação estética e cultural sem limites.

⁸⁶ QUEIROZ, Marco Antônio. Música Popular. *Jornal A Tarde*, Salvador, 04 jun.1974, n. 20761, Ano 61, p.11.

⁸⁷ SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. A Verdade sobre a nostalgia. In: SEIXAS, Raul. *Novo Aeon*. São Paulo, Philips - Phonogram, 1975. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 7.

⁸⁸ CASTELO BRANCO, Edwar Alencar. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005, p.106.



Raul Seixas: espalhando irônicas e bem-humoradas verdades

Fotografia 02: Raul Seixas: espalhando irônicas e bem-humoradas verdades
 Fonte: Veja, 30 nov.1977, n.482, p.86.

No lugar do acorde de viola que inicia *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*, um som de batidas de bateria introduz *A verdade sobre a nostalgia*. Essa diferença entre as duas introduções sonoras já sinaliza que a segunda canção terá um tom e conteúdo mais agressivo e desafiador que a primeira.

Tudo quanto é velho eles botam pr'eu ouvir
 E tanta coisa nova jogam fora sem curtir
 Eu não nego que a poesia dos 50 é bonita
 Mas todo o sentimento dos 70 onde é fica?

Eu vou fazer o que eu gosto...
 Eu vou
 Dos 50 bonita-ta
 Mas os 70 onde é que ele está?

Por isso a nostalgia eu tô curtindo sem querer
 Porque está faltando alguma coisa acontecer
 Mamãe já ouve Beatles Papai já deslumbrou
 Com meu cabelo grande
 Eu fiquei contra o que eu já sou

Eu vou fazer o que eu gosto
 É mãe com Beatles e o pai falô
 Logo então eu fiquei contra o que eu já sou
 O rock hoje em dia já mudou, é outra coisa
 É por isso que eu corto o meu cabelo

Na curva do futuro muito carro capotou
 Talvez por causa disso é que a estrada ali parou
 Porém, atrás da curva
 Perigosa eu sei que existe
 Alguma coisa nova
 Mais vibrante e menos triste

Eu vou fazer o que eu gosto
 Atrás da curva do perigo existe
 Alguma coisa nova e menos triste

Som e letra da música se complementam desde a primeira estrofe. Os anúncios de revolta soados pela bateria e a vocalização alta potencializam com a letra a radicalidade de alguém que está saturado de ouvir uma mesmice musical. Mesmice que é datada como sendo dos anos 1950. Nesse período, a cultura brasileira se sobressaía com sua música bossanovista e, do ponto de vista poético, com a poesia concretista e decompositora geométrica da palavra. São essas duas referências estéticas que são acusadas pelo sujeito poético como provocadoras de uma nebulosidade do sentimento da época dos anos 1970. Nebulosidade ou escuridão que são executadas sonoramente por um vocal agudo e andamento mais lento na canção, que anteriormente estava acelerado para marcar a música *rock*.

O vocal cresce novamente e se torna grave imitando uma vocalização de Elvis Presley para iniciar um tom de estranheza: “Mas os 70 onde é que ele está?” A resposta para pergunta é a constatação de mais sentimento nostálgico. Nesse sentido, a aura de nostalgia é comunicada entre os tempos dos anos 1950, 1960, representados pelos Beatles e Movimento Hippie, e 1970. Em relação aos hippies, há uma referência descrente ao estilo combativo existencial não comercial, desafiador dos valores morais e das marcas comportamentais de sexualidade, especialmente o costume de usar o cabelo grande. Referência que também foi realizada em *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*, quando o compositor diz que: “Hoje a gente já nem sabe/De que lado tão certos cabeludos/Tipo estereotipado/ Se é da direita ou dá traseira.”

O *rock* que seria um refúgio dessa nostalgia musical e cultural não é mais desafiador como a execução acelerada da guitarra que desdiz o verso: “O rock hoje em dia já mudou, é outra coisa.” Por essa razão, o sujeito da canção conclui que ficou contra todas as influências das gerações anteriores a dele e suas próprias influências musicais. Referenciais artísticos localizados em uma “estrada” que parecia levar para um futuro inovador. Estrada essa metaforizada de maneira semelhante como certa linha evolutiva de *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*, já que ambas simbolizam progresso e retidão. Contudo, na curva dessa estrada musical, ou seja, no seu desvio estaria a originalidade e a liberdade de escolhas musicais do sentimento dos anos 1970, tão procurada pelo sujeito poético desde o início da canção.

Raul Seixas, tentando fugir da corrente interpretativa tradicionalista-romântica da MPB, condenou a preocupação com a utilização do artista das vertentes musicais tradicionais brasileiras.

Eu nunca fui muito ligado a essa coisa de raiz da música popular, pesquisar, procurar saber. Eu nunca ouvi falar de Pixinguinha e outros como ele. Só aqui no Rio há pouco tempo é que soube que existia. Não sei o que é, eu simplesmente não era muito chegado, não sentia⁸⁹.

Por outro lado, o compositor, discordando da interpretação modernizadora e evolutiva da MPB, criticou a exigência de uma formação musical bossanovista. A depreciação do compositor à vertente musical bossanovista se asseverou ainda mais quando ele percebeu a sua forte influência em artistas dos anos 1970, misturada com experimentalismos musicais nas produções de músicos com marca instrumental popular, como Egberto Gismonti: “Não sou um músico. Egberto Gismonti, que todos endeusam, eu acho um chato”⁹⁰.

Um outro relato do compositor contrário à linha musical bossanovista foi publicado por seu produtor de discos, Elton Frans, especialmente no ano de 1979. Neste relato, Raul Seixas reforçou a sua desqualificação do pressuposto de que a música bossanovista era uma escuta musical adotada como clássica para a formação e atuação de um músico brasileiro: “Eu não gostava de bossa nova. Tinha ódio de bossa nova. Eu não curtia nada de cultura musical brasileira”⁹¹.

Ainda na discussão sobre uma possível marca de tradição musical presente e comunicada no percurso musical brasileiro dos anos 1960 aos 1970, pode-se destacar um relato do Raul Seixas rejeitando a sujeição de sua obra à liderança de algum movimento da música brasileira, muito menos da Tropicália:

Veja bem: depois da Tropicália é possível alguém chegar pra você e dizer que música brasileira é uma coisa muito séria? Essa história de procurar raízes é uma bobagem. As únicas raízes que eu conheço são de amendoim e mandioca⁹².

Manuscritos do Raul Seixas abordam mais um porquê da sua discordância da retomada da linha evolutiva da MPB proposta por Caetano Veloso no debate da *Revista Civilização Brasileira*, de 1966. Um depoimento, datado de 1972, pelo compositor abordou a sua diferenciação de símbolos considerados máximos emepistas como, por exemplo,

⁸⁹ SEIXAS, Raul. Apud BAHIANA, Ana Maria. Informativo Phonogram, 20 mar. 1975. In: *Nada será como antes: MPB anos 70- 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006, p.115.

⁹⁰ SEIXAS, Raul. CRISÓSTOMO, Antonio. Raulzices. *Veja*, 8 dez.1976, n. 431, p. 93.

⁹¹ SEIXAS, Raul. Apud: FRANS, Elton. Quem foi Raul Seixas. *Raul Seixas: A história que não foi contada*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000, p.98.

⁹² Entrevista concedida a Aloysio Reys e publicada pelo Jornal de Música, Eu sou um artista, novembro de 1976. Apud: PASSOS, Sylvio. *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2003, p.110 - 111.

Caetano Veloso: “Por que eu vivo? Ser artista? Não fico Feliz. Ser Caetano no final? Esse é o auge que posso chegar”?⁹³

O compositor discordou ainda de outro elemento da linha evolutiva da MPB elaborado no debate em questão: a organicidade musical. Dessa forma, a sua negação de um manifesto musical, que influenciasse teoricamente as gerações posteriores de músicos, e a sua valorização do caráter de vivência fugaz da música foram recursos utilizados para que se distanciasse de um sentido emepibista: “Minha música não tem preocupações intelectuais”, declara, “e é a válida somente no momento em que está sendo ouvida”⁹⁴.

Dessa maneira, é possível observar tensões existentes entre as análises interpretativas musicais dos anos 1960 e 1970. No entanto, ainda sobre o debate em discussão dos anos 1960, é necessário também destacar tensões emblemáticas entre a leitura interpretativo-evolutiva da MPB realizada pelo Caetano Veloso e outras leituras sobre o tema nos anos 1960. Nessas tensões sessentistas, Caetano Veloso, enquanto membro da corrente interpretativa evolutivo-moderna da MPB⁹⁵, analisou o posicionamento de José Ramos Tinhorão em relação à Bossa Nova, citado anteriormente, como reforço de um caráter natural, original da música brasileira e enquanto instrumento de recusa e recuo do grau evolutivo e internacional já alcançado pela música brasileira na época.

A questão da música brasileira vem sendo posta ultimamente em termos de fidelidade e comunicação com o povo brasileiro. [...] A única coisa que saiu neste sentido – o livro do Tinhorão, defende a preservação do *analfabetismo* como uma única salvação da música popular brasileira. Por outro lado se resiste a esse “tradicionalismo” – ligado ao analfabetismo defendido por Tinhorão, com uma modernidade de idéia ou de forma imposta como melhoramento qualitativo⁹⁶.

As controvérsias em relação à proposta do Caetano Veloso de retomada da linha evolutiva na MPB não se polarizou com o crítico José Ramos Tinhorão. Nelson Lins, um outro debatedor e crítico musical, membro, porém, do debate da *Revista Civilização Brasileira*, de 1966, se insurgiu contra a escolha do músico João Gilberto como exemplo de

⁹³ ESSINGER, S. Op.cit, p.75.

⁹⁴ SEIXAS, Raul. PACHECO, Diogo. O garimpeiro. Veja, 06 jun. 1973, n. 248, p.101.

⁹⁵ As discussões que defendiam a modernidade na MPB foram sistematizadas “num trabalho do poeta e ensaísta Augusto de Campos. Publicado em março de 1968, em seu livro *Balanço da bossa* (que também inclui textos de Brasil Rocha Brito, Júlio Medaglia e Gilberto Mendes) é outro marco da bibliografia da canção brasileira e uma contundente resposta às posições dos adeptos da vertente da “tradição”. E já no texto introdutório Augusto de Campos revela estar consciente de que *Balanço da bossa* “é um livro parcial, de partido, polêmico. Contra. Definitivamente contra a Tradicional Família Musical. [...] Por uma música nacional universal.” ARÁUJO, P. C. de. Op.cit, p. 341.

⁹⁶ VELOSO, C. “QUE CAMINHO SEGUIR NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA?” In: *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n.7, maio 1966, p.377-378. (debate coordenado por Airton Lima Barbosa).

inovação da música brasileira. Para ele, o músico em discussão era um modelo de retrocesso musical:

Eu discordo inteiramente dessa posição um tanto saudosista do Caetano Veloso. João Gilberto, na minha opinião, foi a cristalização de um estilo que representava a bossa-nova como música intimista e impressionista que ela se propunha e conseguiu – a ser. [...] João Gilberto cristaliza uma evolução do cantor no sentido de interpretação e do preciosismo que representa o advento do microfone e das gravações de alta-fidelidade. Isto aliado também a uma interpretação muito personalista, que causou certas confusões em torno do que seria e como deveria ser cantada a bossa-nova. Tenho a impressão de que seria um erro voltar a João Gilberto. Nós temos que enfrentar a realidade. E a realidade atual é a da estridência. A juventude atual gosta da estridência, porque representa a civilização moderna. A própria Maria Betânia é a negação de João Gilberto⁹⁷.

Caetano Veloso respondeu a essa opinião esclarecendo que o período bossanovista não seria retomado. Dessa maneira, o ponto a ser revisitado era o ímpeto de avanço e melhoria musical da Bossa Nova⁹⁸. Interessante é que, logo após fazer essa ponderação, o compositor convenceu o crítico musical da viabilidade da sua proposta de observar a música brasileira como um todo orquestrado, que não deveria sair dos trilhos evolutivos da MPB⁹⁹: “Estou de pleno acordo que nós devemos trabalhar para encontrar uma estética própria para a música brasileira dentro do seu próprio processo evolutivo”¹⁰⁰.

Esse debate sobre linha evolutiva na MPB não se restringiu à vertente musical bossanovista. Representando uma vertente evolucionista-militante, o poeta José Capinam também defendeu uma linha evolutiva que requisitasse a música de protesto. Música essa que serviria como instrumento para conter o avanço da música comercial estrangeira, especialmente o iê-iê-iê da Jovem Guarda, e preservar uma seqüência musical já iniciada.

Não se trata de força oculta mas de mecanismo muito claro que o mercado favoreça a música alienada.[...] A música brasileira é uma série de fenômenos soltos episódicos, que não deixam herança. Vive a música popular brasileira surpreendida e violentada e vai resistindo como um fiozinho tênue submerso pelo tango, bolero, cha-cha-cha, rumba, rock e iê-iê-iê; nos intervalos surge para respirar, sem a experiência anterior, sem continuidade, ao contrário dos seus “adversários” que surgem mais violentos e orgânicos¹⁰¹.

⁹⁷ Idem, p. 378-379.

⁹⁸ Idem, p.379.

⁹⁹ O poeta Ferreira Gullar partilhou dessa mesma opinião no debate em questão. “[...] fazer com que os compositores procurem dentro da própria cultura brasileira, nos elementos populares da música brasileira a fonte de uma nova criação que possa realmente fazer frente a essa onda internacional” Idem, p.384-385.

¹⁰⁰ Idem, Ibidem.

¹⁰¹ Idem, Ibidem, p.381.

Com as campanhas de retomada de uma linha evolutiva, seja esta militante ou estética, na MPB, o conceito de linha evolutiva deve ser analisado em dois aspectos: 1) a proposta estética de redimensionamento das produções culturais e artísticas antecessoras; 2) o encadeamento de eventos históricos culturais e musicais numa progressão ou reducionismo causal. Enquanto presença do aspecto de proposta estética, O Modernismo de 1922¹⁰² fez uma revisão artística escolhendo elementos da cultura nacional e das vanguardas artísticas para a modernização da cultura brasileira. A Bossa Nova foi um outro momento no qual se refletiu, selecionando e renovando o samba e os boleros dos anos 1940 e 1950¹⁰³. Já o Tropicalismo reexaminou o que havia de bom gosto e mau gosto, retomando a princípio dicotomias bossanovistas. Contudo, esse espírito de inovação tropicalista superou o bossanovista com a proposta do cruzamento de arcaísmos artísticos como a seresta, com outros estilos musicais considerados modernos e pops, tais como: o *rock* e o *iê-iê-iê* da Jovem Guarda. Assim, nas levadas artísticas de pensamento cultural a visão do todo era importante e só era adquirida com o conhecimento do processo desencadeado pela canção brasileira durante o século XX¹⁰⁴.

Num segundo aspecto, o conceito de linha evolutiva pode servir como ótica para observar e explicar as manifestações culturais e musicais como partes de um todo homogêneo que as tomaria como pressupostos e como herdeiras do Tropicalismo. O pressuposto tropicalista mais apontado ainda nos anos 1970 foi o Modernismo Oswaldiano: “O Tropicalismo é a retomada da posição oswaldiana em face à cultura brasileira”¹⁰⁵. Nesse sentido, o aspecto da retomada oswaldiana no período foi a deglutição, especialmente da

¹⁰² Esse movimento observou a cultura brasileira como uma síntese de diferentes culturas. Para Mário de Andrade, um de seus membros, os destaques dessa síntese cultural seriam os elementos popular e tradicional. Ao se propor antropofágico - ou seja, devorador das vanguardas artísticas estrangeiras para a modernização da cultura nacional - o Movimento Modernista de Oswald de Andrade dá ênfase aos elementos tradicional e moderno da cultura brasileira. Apesar da preocupação modernizante, o movimento naturaliza o aspecto nacional e primitivista da cultura. Esse aspecto primitivista refere-se à valorização do mito nativista e indígena da origem da raça brasileira. No entanto, o nativismo racial e cultural é usado como um elemento externo, estrangeiro e moderno. ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. Op.cit, p.391.

¹⁰³ Ao prosseguir nos marcos reexaminadores das manifestações culturais brasileiras, encontra-se: o projeto de reconhecimento do samba carioca como música popular urbana na metade dos anos 1940 e nos anos 1950. Esse projeto visava à restauração do samba tradicional como matriz de uma identidade musical e nacional. Essas produções musicais brasileiras dos anos 1940 e 1950 podem ser caracterizadas, ainda, por um traço interpretativo dramático. Nessa perspectiva, os sambas - símbolos da alegria brasileira - sofreram um aboleramento pela Bossa Nova, um andamento mais lento e se estabeleceram no ambiente musical da época como: sambas-canções. Ao chegar ao final dos anos 1950 e aos anos 1960, o plano artístico da MPB tomou uma nova direção. O projeto assumido não foi mais de valorização da tradição musical do povo brasileiro. Assim sendo, embarcou-se no projeto de conscientização de momentos de rupturas, de atualização ou de modernização da música brasileira. Como marco zero desse redimensionamento, escolheu-se o movimento da Bossa Nova. NAPOLITANO, Marcos. Música e História do Brasil. In: *História & Música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p.60 -63.

¹⁰⁴ WISNIK, José Miguel. *Música: problema intelectual e político*. In: Teoria e Debate. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, n.35, jul - set, 1997, p.59-60.

¹⁰⁵ FERREIRA, Nádya P. Tropicalismo: Retomada Oswaldiana. *Revista Vozes*, ano 66, n.10, dez. 1972, p.763.

Bossa Nova, como recurso para continuar a propaganda evolutiva da MPB e barrar o possível retrocesso da música de protesto:

No entanto, a Bossa Nova só se prendeu a um consumo restrito (aspecto da indústria cultural), como a partir da música de protesto, pouco pode oferecer senão o pueril e mundano SOL/SAL/MAR... [...] Em relação ao segundo aspecto, ele foi o grande responsável pelo refortalecimento da corrente tradicionalista, que pregava, em nome do nacionalismo, uma reconciliação com as formas mais tradicionais da nossa música, tentando anular a contribuição da Bossa Nova para a trajetória evolutiva da música popular brasileira. Caetano-Gil, entre outros compositores, retomam esta linha criativa decretando a morte de uma opção nacionalista, em nome de uma música nacional-universal¹⁰⁶.

Essa proposta de mistura de discursos nacional e estrangeiro provoca a construção de significados em torno do Tropicalismo. O primeiro significado pode ser observado como o redimensionamento do conceito de vanguarda artística enquanto projeto do novo e da eliminação dos pontos artísticos obsoletos, ao se propor o convívio com um ponto ultrapassado do processo criativo.

É possível observar que a retomada da linha evolutiva bossanovista se ampliou para, por um lado, a inserção do Tropicalismo num movimento que “retoma a antropofagia¹⁰⁷, na qual as contradições são catalogadas e explicitadas, numa operação desmistificadora, crítica e transformadora”¹⁰⁸ e, por outro lado, para a incorporação de outras linhas musicais.

Esse desdobramento da linha evolutiva englobou uma diversidade de estilos musicais e de artistas. A influência do acorde dissonante do violão de João Gilberto não se quebrou e se estendeu atingindo dimensões impensáveis nos anos 1970:

¹⁰⁶ Idem, p.765.

¹⁰⁷ A aproximação entre Modernismo e Tropicália tem sofrido reflexões. Na prática, os dois movimentos se misturaram e se afastaram. A mistura ocorreu, sobretudo, no ponto consumo radical das dicotomias: cultura nacional x cultura estrangeira. No caso específico da Tropicália, a devoração se ampliava ao deglutir inclusive a matriz musical bossanovista, todavia aproveitando sua postura revisora da música nacional e influenciadora da música estrangeira. A dispersão se deu no campo da defesa de uma autêntica brasilidade cultural em detrimento de uma reprodução da arte européia, operacionalizada apenas pelo Modernismo. A Tropicália teria se distanciado neste ponto por ter fundido a arte nativa ao artificialismo técnico das vanguardas e da sociedade industrial. FAVARETTO, Celso Fernando. *A mistura Tropicalista. Tropicália – Alegria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p.47-53. A separação entre os dois movimentos culturais ocorre também na desconsideração tropicalista da existência de quaisquer modelos culturais, nacionais ou internacionais. Ao não adotar um modelo artístico preponderante, a Tropicália percebe a cultura brasileira como resultado de uma síntese na qual não apenas convivem, como divergem propostas culturais diferentes. Por sua vez, essa idéia de ausência de modelos artísticos revisa a matriz estética carnavalesca modernista. No entanto, os distanciamentos aparecem novamente porque a carnavalização tropicalista não percebe o carnaval como um aspecto definidor da cultura nacional, como o fizeram os modernistas. Pelo contrário, a carnavalização revela a inconstância e a ausência de uma marca cultural definida. ALBUQUERQUE, D. Op.cit, p.388-396.

¹⁰⁸ NAPOLITANO, Marcos e VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.18, n.35, 1998, p.60.

[...] de Chico Buarque a Caetano Veloso a Roberto Carlos e Jorge Benjor. [...] Podemos dizer que temos grandes gerações de sínteses, com João Gilberto e Tom Jobim, com Chico Buarque e Caetano Veloso, e com os que vieram um pouco depois, uma geração importante que já encontrou as sínteses já feitas: Luiz Melodia, Djavan, Alceu Valença, João Bosco e tantos outros¹⁰⁹.

Nesse inventário de uma provável herança de síntese musical brasileira dos anos 1960, a maior parte do seu espólio se constituiu de bens do movimento tropicalista. A ação do conceito de linha evolutiva da MPB foi crucial para escolher os herdeiros mais distantes possíveis de uma linha sucessória cultural. Alguns estudos já apontaram verdadeiras listas dos músicos seguidores do tropicalismo. Dentre eles, destaca-se a abertura do testamento ou da herança tropicalista realizada por Carlos Callado, que enumera mais beneficiários, nos anos 1970. Segundo ele, os músicos do Clube da Esquina - como Milton Nascimento e os irmãos Borges; Zé Ramalho; Alceu Valença; Kleitor e Kledir; Luiz Melodia; Walter Franco, Jorge Mauther; Ney Matogrosso e o grupo Mutantes estavam conectados nesse período pela tradição tropicalista¹¹⁰.

Esses descendentes retomadores da linha evolutiva tropicalista continuariam ainda nos anos 1980 e 1990.

Agora temos a geração do rock nacional, que passou pela experiência de incorporar o rock, e também pela decorrência natural de incorporar a conversa com a música brasileira, que se pode ver nos Paralamas do Sucesso ou no Lobão, por exemplo; em Ed Mota, que é ligado ao soul, mas que de repente se volta para Tom Jobim, Chico Buarque ou Guinga. O importante é que esse diálogo continua e tem passado também por Arrigo Barnabé e por Itamar Assunção, a música paulista, coisas que não alcançaram quantidade mas que são marcantes. Este diálogo está também em Carlinhos Brown, no Mangue Beat, em Arnaldo Antunes¹¹¹.

Ainda é possível observar essa outra lista dos descendentes tropicalistas perpassando as últimas duas décadas do século XX:

Merecem destaque os estudos sobre os diversos tipos de bricolagem musical realizados em diferentes cantos do país, como as criações musicais que reeditam a sensibilidade incorporativa do tropicalismo, ao misturar ritmos nacionais e estrangeiros, o movimento Mangue Beat, iniciado em Recife com o grupo de Chico Science, o pagode (paulistano e carioca), o reggae, o

¹⁰⁹ WISNIK, José M. Op.cit, p.60.

¹¹⁰ CALLADO, Carlos. A herança tropicalista. In: *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p.299-300.

¹¹¹ WISNIK, José M. Op.cit, p.60.

funk e o hip-hop em suas sucessivas versões regionais, e os ritmos baianos, do Oludum ao axé music¹¹².

Estudiosos reconhecem a importância do período dos anos 1970 para uma reflexão sobre o diálogo entre passado e presente na música brasileira e a inclusão diversificada de vários gêneros musicais por proporcionar o desdobramento de uma linha evolutiva na MPB. Dentre esses estudiosos, destaca-se Marcos Napolitano, que, ao tratar a questão diz:

Como espaço alternativo a MPB ‘ortodoxa’, nacionalista e engajada se consolidou numa linha musical francamente marcada pelo pop/rock, com incursões na contracultura e na música e poesia de vanguarda, reclamando para si a continuidade das ousadias estéticas e comportamentais do tropicalismo de 68. Os ‘Novos Baianos’, os ‘Malditos’ e os roqueiros mais assumidos (Rita Lee, Raul Seixas) para não falar do meteórico conjunto ‘Secos e Molhados’, representam as diversas vertentes dessa linha, mais forte entre a juventude não universitária¹¹³.

Já há análises como a de Mônica Buarque¹¹⁴ que localizam Raul Seixas e sua obra como vetores de uma linha evolutiva da MPB. Nesse sentido, de descendente tropicalista, o compositor é visto, no aspecto da bricolagem musical, como ascendente de vários artistas de diferentes vertentes musicais:

[...] esse tipo de bricolage de Raul deixou um sem-número de herdeiros dentre os jovens artistas, como os conjuntos Chico Science & Nação Zumbi, Raimundos e Jorge Cabeleira. Grupos bem sucedidos no mercado já há algum tempo também se têm dedicado a esse tipo de prática, como é o caso de Paralamas do Sucesso e do Titãs¹¹⁵.

Sérgio Sampaio, parceiro de Raul Seixas e seu contemporâneo musicalmente, no início dos anos 1970, também sofreu o enquadramento de sua produção musical na linha evolutiva da MPB, especialmente na linha musical tropicalista e do Caetano Veloso.

SÉRGIO SAMPAIO; de Sérgio Sampaio; LP Philips 6349057 – Primeiro LP do autor e cantor de “Eu Quero É Botar o Meu Bloco na Rua”, sucesso do último Festival da Canção, e do carnaval. Apesar da evidente influência de Caetano Veloso, Sampaio tem ótimos momentos de independência em “Cala

¹¹² NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira e MEDEIROS, Thais. Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil. In: *ANPOCS-Revista Brasileira de Informação Bibliográfica*, São Paulo, 2001, p.10.

¹¹³ NAPOLITANO, M. 2005, Op.cit, p.71.

¹¹⁴ BUARQUE, Mônica. *Culto-Rock a Raul Seixas: Sociedade Alternativa Entre Rebeldia e Negociação*. 1997. (Dissertação de Mestrado em Antropologia Social apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Ciência Política) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1997.

¹¹⁵ Idem, p. 75 Apud BOSCATO, Luiz. O legado de Raul Seixas: a contínua negação da verdade Histórica Absoluta. In: *Vivendo a sociedade alternativa: Raul seixas no panorama da contracultura jovem*. 2006. Tese. (Doutorado em História) – USP, São Paulo, 2006, p.226.

a Boca, Zebedeu”, “Odete” e “Raulzito Seixas”, justa homenagem ao produtor da gravação¹¹⁶.

Essa reportagem inseriu ainda Sérgio Sampaio num possível grupo diferenciador e independente dos tropicalistas formado por ele e Raul Seixas. Contudo, a marca musical de Sérgio Sampaio que se cristalizou, a princípio, foi a de pós-tropicalista. Isso ocorreu, não obstante, sua tentativa de recusa desse rótulo musical e da inserção de suas produções musicais numa linha de sucesso comercial através da gravação do Lp *Tem que acontecer*, no qual o compositor faz sátiras à relação existente entre poesia e êxito comercial:

Perdi o controle sobre a minha própria vida e meu trabalho. Pior ainda: logo as pessoas cobravam um outro “Bloco”, um novo êxito, calcado no estilo do primeiro. [...] “Não queria ser transformado em coisa, peça encaixada numa linha de montagem da qual não conhecia nem o começo nem o fim”. E tanto a imprensa como o público ansiavam por um nome que acrescentasse novidades aos dois caminhos então dominantes: o pós-tropicalismo e o samba urbano tipo Chico Buarque de Holanda. “Estamos em 1976. Muita coisa se afundou ou se gastou. A gente precisa se cuidar. É mais importante fazer música do que vida musical”¹¹⁷.

Essa resistência do compositor à sua localização numa vida musical tropicalista pode ser analisada como uma negação do seu possível pertencimento a uma determinada vanguarda artística e como um questionamento principalmente de um elemento do conceito de vanguarda: o encadeamento de uma plataforma musical. Plataforma essa que posteriormente leva à desconsideração de qualquer nova ou independente proposta musical que o artista apresente. Dessa forma, a música se torna um produto de uma série ou vanguarda musical integrada, que deve ser retomada para submeter uma determinada radicalidade musical sob um controle ordenador da legitimidade e tradição¹¹⁸.

Dois anos depois, o suposto grupo formado por Raul Seixas e Sérgio Sampaio ganharia mais adeptos, tais como: Walter Franco, os Aldir Blanc, João Bosco, Luiz Melodia, Fagner e Belchior. Diferentemente dos grupos musicais unânimes nacionalmente e organizados dos anos 1960, principalmente o Movimento Tropicalista, a Jovem Guarda e os Festivais da Canção, a dispersão era a marca daquele grupo¹¹⁹. Dispersão musical essa que pode ser observada pelas disputas e dissonâncias musicais entre dois de seus membros: Raul Seixas e Walter Franco:

¹¹⁶ DISCOS Novos. *Veja*, 04 abr.1973, n.239, p. 83.

¹¹⁷ SAMPAIO, Sérgio. O POSSESSO. *Veja*, 16 jun. 1976, n. 406, p.104.

¹¹⁸ BRITTO, Jomard Muniz de. Vanguarda: um tigre de papel? In: *Revista de Cultura Vozes*. Vanguarda e Comunicação. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, n.10, 1973, Ano 67, p. 789-790.

¹¹⁹ OS ANADARILHOS Solitários. *Veja*, 24 jun.1975, n.268, p.77.

Para mim, o importante é dizer algo novo, dentro dessas estruturas já conhecidas e assimiladas. [...] Uma cara que pretende o totalmente novo, o Walter Franco, por exemplo, é um marciano. Um marciano que chega à Terra e tenta contar suas coisas. Mas, se na Terra o padrão de entendimento é o verbo ser, estar, é impossível conversar com esse marciano, que se encontra em outro estado, numa outra dimensão onde o ser e o estar não existem¹²⁰.

Diferentemente de Sérgio Sampaio, Walter Franco foi rotulado pela crítica musical especialmente como um músico maldito e de pouca aceitação comercial. Numa tentativa de recusa desse estereótipo musical, o compositor deixou de lado os seus gritos e a sua inexpressiva interpretação e utilização de recursos musicais através da gravação do Lp *Respire Fundo*: “Estou desenvolvendo a arte de aprender a gostar de tudo, sem temor. Certamente, essa nova postura deverá lhe trazer resultados mais satisfatórios em termos de penetração popular”¹²¹.

É interessante destacar ainda que essas diferenças no grupo dos músicos chamados de “malditos” se estendiam entre Sérgio Sampaio e Raul Seixas. Apesar de parceiros, o primeiro tentou se diferenciar do estilo musical do segundo. Assim sendo, Sérgio Sampaio se preocupou, em entrevista de 1973, também com o enquadramento de sua obra numa possível linha do *rock* raulseixista.

É importante frisar que apesar da amizade com Raulzito, apesar de achar excepcional seu trabalho, nada tenho a ver com o rock. Aliás, só fui conhecer esse ritmo quando conheci Raul. Antes só sabia de Orlando Silva, Altamar Dutra e outros totalmente desligados desse gênero¹²².

Numa tentativa de observar a influência da marcação histórica do conceito de linha evolutiva na construção de uma memória sobre a MPB e as possíveis tensões musicais dos anos 1970, destacam-se ainda os relatos orais de Marcos Paraguassu e Thildo Gama. Tanto o primeiro como o segundo negaram a vinculação de Raul Seixas a uma linha evolutiva da MPB e ao grupo baiano do Tropicalismo.

Perguntado sobre a relação de Raul Seixas com a MPB, Marcos Paraguassu respondeu:

Raul era um sujeito interessante que vivia muito na dele (assim me parecia), diferente, por exemplo, de Caetano, que andava com dez ou doze pessoas em seu enalço, uma verdadeira corte. Ai de você se fizesse qualquer observação que não fosse um elogio na frente de seus adoradores. Eles o olhavam de cima pra baixo. Caetano era muito arrogante, né? Já a turma do

¹²⁰ SEIXAS, Raul. CRISÓSTOMO, Antonio. Raulzices. *Veja*, 08 dez.1976, n.431, p. 93.

¹²¹ FRANCO, Walter. CAMARGO, Lucília. Cabeça para o povo. *Veja*, 13 dez.1978, n.536, p. 158.

¹²² SAMPAIO, Sérgio. Apud ESSINGER, S. Op.cit, p.61.

samba era outra coisa, bem mais acessível. Resumindo: tinha-se a nítida impressão (para quem estava fora das rodas) que as turmas do samba antigo, da bossa nova, da jovem guarda e da tropicália viviam em compartimentos distantes. É extremamente possível que se admirassem ou mesmo que participassem de festas e eventos em conjunto. Tudo leva a crer, contudo, que viviam em mundos bem distintos. No final da década de 60, é possível que criticassem entre si¹²³.

Thildo Gama endossou essa versão de Marcos Paraguassu, ao responder da seguinte maneira:

Raul não tem nada a ver com a Tropicália. Raul era um movimento isolado. [...] Então nós éramos contrários ao movimento inicial da Tropicália, que surgiu com os baianos em São Paulo. Raul estava em Salvador. Raul só foi pro Rio de Janeiro em setenta¹²⁴.

Enquanto Raul Seixas e sua obra ainda não tinham espaço na imprensa oficial da época, havia críticas à produção musical do compositor que destacavam também o seu despertencimento a grupos musicais determinados. Uma dessas críticas foi a de Torquato Neto, em sua coluna no *Jornal Última Hora* de 1971:

Sessão das Dez, o disco que Raul Seixas produziu para a CBS, com o próprio e mais Miriam Batucada, Edy e Sérgio Sampaio, ainda não foi ouvido com atenção, pela famosa crítica. Somente Luiz Carlos Maciel, no *Pasquim*, parece ter ouvido direito, e compreendido a jogada dos meninos. É um disco cheio de faixas para as paradas (algumas já estão pintando, escutem o rádio) e muito à vontade, com um bom humor dos mais legais. Não é isso, nem aquilo: é mesmo um LP que precisa ser curtido com urgência, antes que cortem a onda dos meninos¹²⁵.

O Pasquim, considerado um símbolo da mídia alternativa dos anos 1970, jornal citado por Torquato Neto, em uma outra reportagem escrita por Jaguar, deu espaço para a obra do Raul Seixas exibindo o compositor, principalmente, por um lado, como seguidor das qualidades poéticas de Caetano Veloso. E, por outro lado, como substituto da importância do músico tropicalista na MPB.

Os (poucos) que foram ver o show de Raul Seixas no Teresão saem com uma certeza: o menino está a fim de sacudir o marasmo atual da música popular brasileira, e é candidato à vaga de guru deixado por Caetano Veloso. Mas a ambição de Seixas não fica por aí. Ele procurou reunir boas qualidades não só de Caetano (humor, poesia) mas também de Roberto Carlos (voz, empatia). [...] Se você, leitor incauto, ainda não sacou Raul

¹²³ CÂMARA, Marcos Paraguassu Arruda. *Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery*, 9 de nov. de 2006, Salvador- Bahia.

¹²⁴ GAMA, Thildo. *Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery*, 10 de nov. de 2006, Salvador-Bahia.

¹²⁵ NETO, Torquato Neto. *Jornal Última Hora*, 1971. Apud MOREIRA, Rodrigo. *Eu quero é botar meu bloco na rua – A biografia de Sérgio Sampaio*. Niterói – Rio de Janeiro, Edições Muiraquitã, 2000, p. 47- 48.

Seixas, fique de olho porque o cara, p'ra usar as palavras dele, 'é a mosca que caiu na sopa da música popular brasileira'¹²⁶.

Já algumas das críticas da imprensa oficial destacaram certa inocência de Raul Seixas em acreditar que seria um compositor diferente e único da música brasileira.

No fundo, porém, Raul Seixas parece ser muito ingênuo. E essa ingenuidade tem contaminado de tal forma seu público (na Phono 73, realizada pela Phonograma, em maio, sua aparição foi apoteótica) que o próprio compositor acaba acreditando ser realmente um novo Messias – não só da música brasileira mas de todo o comportamento moderno¹²⁷.

Esse consumo musical e o título da reportagem se interpenetram, ao qualificar, ironicamente, o compositor como um garimpeiro, ou seja, alguém que anda procurando “metais”, “pedras preciosas”, objetos tão raros ou não identificáveis como suas histórias sobre a existência de discos-voadores, de uma originalidade musical. Como um fajuto Messias tentando salvar a música brasileira de grupos musicais dominantes, Raul Seixas também faria com que seu público acreditasse na possibilidade ilusória de afirmar a sua individualidade enquanto espécie humana dentre todos e tudo no mundo moderno. O objetivo de uma interpretação como essa da obra do compositor pode ser percebida como uma tentativa de reprodução de um uso musical comum, fixo e inalterável¹²⁸.

Contudo, essa imagem do compositor como salvador da música brasileira foi admitida como uma elaboração coerente e como possibilidade interpretativa em outro momento pela crítica, sobretudo, por causa da letra de música *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor* e da filosofia do LP *Gita*:

GITA, com Raul Seixas: LP Philips/ Phonogram (6349113) – na capa bem cuidada, o dedo apontando para o alto, a boca entreaberta e um brilho difuso entre os óculos escuros, Raul Seixas passou por um Messias, de guitarra em punho, camisa de brim e boina vermelha. E as doze faixas do LP, assim como entrevistas, atividades e postura do mesmo Raul contribuem para reforçar a imagem. “Acredite que eu não tenho nada a ver/ com a linha evolutiva da música popular brasileira/ a única linha que eu conheço/ é a linha de empinar uma bandeira”, diz ele em “*As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*”¹²⁹.

Essa descrição de Raul Seixas, na capa do Lp em análise, não apenas mostra um simples traço de sua personalidade “ingênua”, que teria conquistado o público, mas enfatiza a

¹²⁶ JAGUAR. O Homem Mosca. *Pasquim*, 1973. Apud BOSCATO, L. Let me sing my rock and roll: acordes rebeldes em Anos de Chumbo. Op.cit, p.143.

¹²⁷ PACHECO, Diogo. O garimpeiro. *Veja*, 06 jun. 1973, n.248, p.101.

¹²⁸ CERTEAU, Michel de. Fazer com: Usos e táticas. In: *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 93.

¹²⁹ GITA. *Veja*, 04 set.1974, n.313, p.79.

construção do desejo de um músico de despertar em cada pessoa um interior que se podia almejar ser, através da roupagem e das ações de um “profeta” que via e estava além, em uma época na qual se tentava impor um estado máximo de satisfação através de regras absolutas, que conseguissem abranger uma vontade comum a todos. Regras absolutas que podem ser exemplificadas com o modo já estabelecido de fazer música no Brasil, que apagava a criatividade e singularidade¹³⁰ dos novos artistas dos anos 1970, em nome da sombra de seus antecessores. Antecessores que se estabeleceram em grupos organizados, como a Tropicália, em Festivais de Canções e com projetos culturais e artísticos, nos anos 1960. Esses músicos tinham gravadoras certas para vender seus discos e não precisavam lutar, dispersos, para fazer sua arte em meio a pouca atenção da indústria fonográfica e a conseqüente escassa arrecadação de direitos autorais¹³¹.

De Messias caricato a líder construído para servir como modelo a ser seguido, Raul Seixas foi recebido pela crítica musical de variadas formas. Alguns críticos o situaram como um elemento estranho da MPB e desprivilegiador de uma linha evolutiva musical e dos seus grandes nomes.

Se há um criador na música brasileira que se possa chamar de “independente”, Raul Seixas é o seu nome. Baiano, não tem em sua genealogia musical nem Caymmi nem João Gilberto. Roqueiro, não sabe nada e não gosta nem ouve os supergrupos e grandes stars: Elvis, Dylan, Joplin e... olhe lá. De música brasileira fala pouco e ouve menos ainda: só para se inteirar. Moderno e livre em sua linguagem musical, se diverte [sic] em cantar boleros críticos em festivais de rock e rocks fulminantes nas rodas de Música Popular Brasileira¹³².

Se uma independência mercadológica não definia o compositor, sua marca de “independência” lhe foi atribuída tendo em vista sua indefinição musical. Quando se esperava que Raul Seixas iria se definir pelo gênero musical do *rock*, ele cantava sambas-canções da MPB e vice-e-versa. Por outro lado, quando optava por fazer um *rock* não seguia as tendências dos anos 1970 e sim o estilo dos rocks clássicos dos anos 1950. Logo, a música

¹³⁰ O conceito de singularidade é utilizado aqui como um vetor potencializador das diferenças e, sobretudo, das mobilidades. Nesse sentido, esse conceito se afasta do sentido de identidade fixador de delimitações identitárias e se aproxima de uma multiplicidade de identidades em metamorfoses. “Identidade e singularidade são duas coisas completamente diferentes. A singularidade é um conceito existencial; já a identidade é um conceito de referência, de circunscrição da realidade a quadros de referência, quadros esses que podem ser imaginários. [...] Em outras palavras a identidade é aquilo que faz passar a singularidade de diferentes maneiras de existir por um só e mesmo quadro de referência identificável.” GUATARRI, Félix e ROLNIK, Suely. *Subjetividade e História*. In: *Micropolítica*. Cartografia do desejo. Petrópolis, Vozes, 1996, p.68-69.

¹³¹ OS ANADARILHOS Solitários. *Veja*, 24 set.1975, n.268, p.76-84.

¹³² MOTTA, Nelson. Louco, paranóico, revolucionário? *Revista Pop*, jan. de 1977. Apud PASSOS, Sylvio. *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2003, p.159.

rock servia como um recurso comportamental subversivo às formas estabelecidas de fazer música. É como entendeu Ana Maria Bahiana:

Às vezes, as pessoas tentam explicar Raul Seixas, porque afinal deve haver uma explicação para tudo não é? Não pretendo tanto, porque Raul é um personagem que vai dar numa estrada, que vai dar num rio, que vai dar num mar onde, flutuando num barquinho, está outro personagem. Mas o atalho do rock... o atalho do rock me pareceu sempre tão claro nas veias de Raul, na música de Raul, na cara de Raul... o atalho do rock, logo agora, com tanta gente falando nele, aqui... o atalho, o caminho, a escada do rock... se ainda não é Raul Seixas que está lá no fim desse atalho, pelo menos é um personagem muito parecido com ele, talvez, quem sabe, sua imagem refletida num espelho. Talvez, da próxima vez, por outro caminho, ele me deixa passar para o outro lado do espelho. Como Alice¹³³.

Artista independente ou indefinido são consumos da obra do compositor cujos objetivos podem ser analisados como um esforço de localização de marcas de originalidade e clandestinidade. Marcas essas que são reconhecidamente interpretadas enquanto prováveis inventivos desvios das produções musicais dominantes e das manipulações de determinadas críticas musicais estereotipadas. A idéia de consumo sai da conotação artística e entra no significado de uma operação militar na qual os artistas, como se fossem militares, estão à frente da unidade apesar de muitas vezes usarem recursos aparentemente desordenados, que, por ventura, possam ser entendidos como “recuos” musicais¹³⁴.

Numa tentativa de legitimar o “novo” conclamado em suas letras de músicas, Raul Seixas em suas entrevistas procurava mostrar a viabilidade dos novos projetos culturais e musicais.

Eternamente agitado, parece adorar não apenas seu trabalho como também falar dele. “Dentro de música brasileira, eu não me coloco em lugar nenhum. Eu sou Raul Seixas. Minha linha musical é carnaval, é rock, cha-cha-cha, não importa. Meu ritmo é o do planeta Terra. É o ritmo da raça humana. O único em que eu poderia viver. O ritmo em que meu coração bate, o ritmo de levantar a cabeça.”

[...]

“Na curva do futuro/ Muito carro capotou. / Talvez por causa disso/ A estrada ali parou/ Porém, atrás da curva perigosa/ Eu sei que existe alguma coisa nova/ Mais brilhante/ menos triste”. Não depende quase nada dos artistas insiste Raul. “Você só pode ver o novo se tiver olho novo”¹³⁵.

Nesses trechos de reportagem, Raul Seixas se posiciona no lugar da multiplicidade musical e não se situa dentro de uma vertente determinada da música

¹³³ BAHIANA, Ana Maria. Informativo Phonogram, 20. mar. 1975. Apud *Nada será como antes: MPB anos 70-30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006, p.114.

¹³⁴ CERTEAU, Michel de. Op.cit, p. 93-95.

¹³⁵ OS ANADARILHOS Solitários. *Veja*, 24 set. 1975, n.268, p.82 -83.

brasileira. Esse posicionamento pode ser visto também nas letras de música como um tom de entusiasmo criativo existente na música porque esta é uma linguagem que permite por si só uma liberdade ao artista. É possível observar um cuidado diferente com as palavras, nas suas entrevistas, que revelam uma ponderação doce escondida por debaixo da sua especialidade de sacrificar muitos músicos consolidados, sem muitas explicações racionais. “Eu vou fazer o que eu gosto.”

Essa recusa de procurar uma raiz da música popular pode ser observada como uma sinalização para a existência de um plano macropolítico¹³⁶ para MPB. Plano este com um traçado já programado e concluído, possuindo raízes, tais como: Modernismo, Bossa Nova e Tropicalismo. Segundo essa lógica, estaria, em torno dessas raízes musicais, especialmente do Tropicalismo, Raul Seixas formando, numa perspectiva específica e como um eixo secundário, uma vertente musical pós-tropicalista e, numa perspectiva ampla, se inserindo no projeto macro chamado linha evolutiva da MPB.

A tentativa persistente de localizar Raul Seixas dentro de uma linha evolutiva da MPB o forçou a se posicionar de maneira conclusiva em relação a essa suposta direção musical. Apesar de procurar fugir do principal desdobramento da linha evolutiva, a rotulação musical, o compositor arriscou fazer uma classificação musical própria, raulseixista, em outro manuscrito de 1971: “[...] reafirmei minha arbitrariedade e incoerência classificando-me bandido. Eu que me julgava inclassificável, um emaranhado de facetas várias, acabei simplesmente a colocar-me mais uma vez ao alcance das mãos de curiosos”¹³⁷.

No entanto, essa classificação musical realizada por Raul Seixas, em síntese, só reforça sua desclassificação por não atender os requisitos para se inserir na linha evolutiva e se tornar um emepista. “Eu não sou considerado cultor das raízes da música popular brasileira. Não sou enquadrável é isso”¹³⁸.

É importante aqui fazer a ressalva de que não se pretende construir uma coerência de rejeição à MPB entre a obra de Raul Seixas, especialmente as letras de músicas *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor* e *A verdade sobre a nostalgia*, e suas declarações realizadas em entrevistas, até porque essa coerência não existiu. Houve

¹³⁶ “Macro é a política do plano concluído pela terceira linha, plano dos territórios: mapa. No mapa delinea-se um encontro dos territórios: imagem da paisagem reconhecível a priori. O mapa só cobre o visível. Aliás, de todo o processo de produção do desejo, só nesse plano há visibilidade: é o único captável a olho nu. Também só nesse plano é que a individuação forma unidades e a multiplicidade, totalizações. [...] Como numa árvore seu traçado evolui segundo um plano de organização previsível e controlável, um programa: raiz, eixo central e fixo, em torno do eixo as partes que, por sua vez, tornam-se eixos secundários – e assim sucessivamente formando um todo.” In: ROLNIK, Suely. *Só há real social. Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006, p.60.

¹³⁷ ESSINGER, S. Op.cit, p.65.

¹³⁸ SEIXAS, Raul. CRISÓSTOMO, Antonio. Raulzices. *Veja*, 08 dez.1976, n. 431, p. 93.

declarações do compositor em que ele reconheceu a importância do Tropicalismo, em especial de Caetano Veloso, para a música brasileira e para sua obra, tal como:

Não... Eu acho particularmente que ele não assumiu esse negócio de guru. Eu acho que o viram como uma tábua de salvação, as pessoas tavam precisando dele, tava na hora de um apoio. Então escolheram o Caetano. [...] Eu sofri muito a influência de Caetano e Gil. Isso é óbvio. Porque eu cheguei fazendo aquela coisa meio hermética, e foi Caetano que abriu, e Gil, fazendo aquela coisa ¹³⁹.

Não é objetivo do trabalho fazer um maniqueísmo entre Raul Seixas e Caetano Veloso. Contudo, é necessário destacar o esforço discursivo de construção de um movimento estruturado em torno das produções musicais e dos artistas dos anos 1970. Dessa maneira, não se pode reduzir a complexidade do tema, ou seja, os conflitos musicais presentes na obra de Raul Seixas a uma simples briga de egos.

A obra de Raul Seixas nos anos 1970 foi abordada pelo compositor como um ingrediente de uma receita musical bem dosada que não deu certo. Com uma sonoridade dançante de discoteca, ele retoma a temática da receita da linha evolutiva abordada em *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*. Nessa letra de música, o compositor tinha sinalizado para a construção histórica do conceito de linha evolutiva da MPB e o seu despertamento emepibista. Após uma distância temporal de três anos, o compositor iniciou uma outra aventura no estilo das aventuras de *cowboy* do velho oeste nos filmes norte-americanos e esclareceu os músicos pertencentes a essa linha evolutiva e as suas posições na mesma. Posições que desconcertaram a sua obra como se fosse um Tapanacara ¹⁴⁰, conforme sugere o título dessa letra de música.

Urucubaca, mandinga
Ataca e mexe e me xinga
Esquenta e racha a moringa
Até que o leite azedou

Bochecha inchada na raça
Araçá quente e cachaça
O berimbau tem cabaça
E um som que é deep in my soul

Randolph Scott ¹⁴¹ que era um cowboy retado

¹³⁹ Idem. Entrevista concedida ao jornal O Pasquim, Krig-Há, Bandolo! (O grito de guerra), nov. de 1973. In: PASSOS, S. Op.cit, 2003, p.101-102.

¹⁴⁰ SEIXAS, Raul; ROBERTO, Cláudio. Tapanacara. In: SEIXAS, Raul. *O Dia em que a Terra parou*. São Paulo, Warner Discos, 1977. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

¹⁴¹ Randolph Scott (1903-1987) foi um dos principais atores do cinema hollywoodiano. Foi um ator mediano em comédias, dramas, e em aventuras ocasionais, até se projetar em filmes western, onde decididamente se

Tipo touro sentado
Mugiu e levantou

O Tapa-Na-Cara
Que eu levei de Odara
Odara, menina
Que era filha de Nara

Que era neta
Prima-dona de Raul
Menino Danado
Lá Si Dó rebocado
Procure
Que você vai entender

Raul Seixas narra um tapanacara que teria levado do pai de Odara¹⁴². Odara que foi composta por Caetano Veloso e que era filha de Nara. Nara Leão, a avó bossanovista. Pela ordem sucessória apresentada, Raulzito seria o menino danado. Nesse sentido, Raul Seixas teria se distanciado da obra-prima do compositor tropicalista antes de este ser seu primo e dono, *Prima-dona*, e se tornar a “cantora”, devido à sua vocalização feminina, principal da ópera de uma linha evolutiva musical brasileira.

No final da letra de música em discussão, o compositor fez uma menção clara à letra de música *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*, ao sugerir que se procurasse entender o reboque musical da música em questão. Reboque ou arrastão do monstro SIST que estava parando a movimentação do universo musical brasileiro do período. O compositor, porém, mostra todas as suas armas baianas para estragar essa harmonia de permanência musical: urucubaca, mandinga e xingamento. Dessa maneira, deixa explícitas as mais variadas manifestações ou traquinagens divertidas, executadas também pela sonoridade disco¹⁴³, de sua recusa de equilíbrio musical. Equilíbrio cantado e significado etimologicamente em Odara pela suavidade e a feminização da interpretação de Caetano Veloso, o qual, é, contudo, rejeitado, em Tapanacara, que contrasta pela interpretação grave de Raul Seixas, “Até que o leite azedou,” com a composição de Caetano Veloso.

As opiniões de Raul Seixas contrárias a sua inserção numa linha evolutiva da MPB perpassaram ainda o início dos anos 1980. Interessante observar que nesse período as

consagrou como um dos maiores ícones americanos, entre 1940 até 1962, quando fez seu último filme, *Pistoleiros do entardecer*.

¹⁴² VELOSO, Caetano. Odara. In: VELOSO, Caetano. *Bicho*. São Paulo, Philips – Phonogram, 1977. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

¹⁴³ Essa sonoridade é a mesma da música Odara de Caetano Veloso. “[...] a música “Odara”, do LP *Bicho*, provocou uma grande polêmica entre Caetano Veloso e a esquerda nacionalista (mais uma, aliás...) pois a música era um apelo ao prazer e à dança, utilizando-se inclusive de uma batida de discoteque (a grande moda pop da época) [...]” NAPOLITANO, Marcos. *Contra todas as ditaduras (1976-1980)*. In: *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001, p. 110.

suas críticas a sua inserção nessa linha evolutiva musical foram mais contundentes, tanto em entrevistas como nos seus shows. Em relação aos seus posicionamentos em entrevistas, se pode citar um, em especial, no qual o compositor foi questionado sobre o que ele quis dizer com os trechos “Acredito que não tenho nada a ver com a linha evolutiva da música popular brasileira/ a única linha que eu conheço é a linha de empinar uma bandeira da canção *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*.” Nesse sentido, após uma distância temporal de oito anos da composição da música em debate, ele refletiu da seguinte maneira:

O negócio da música popular brasileira eu acho que está bem claro. Eu não pertencço a grupo nenhum. Eu não pertencço ao grupo baiano, nunca pertenci, acho que sou estrangeiro a ele. Nem queria pertencer. São uns caras esquisitos demais (risos). Esquisitos mesmos. Eles não me querem; eu não os quero. Eu sou eu mesmo, o do raulseixismo, faço uma linha mais individualista¹⁴⁴.

No dia 13 de fevereiro do mesmo ano da entrevista anterior, o compositor realizou um show, na Praia de Gonzaga, em Santos-SP, no qual ele fez uma apresentação e interpretação performática e complementar a um possível sentido contrário à linha evolutiva da MPB e ao seu vértice musical inovador Bossa Nova da canção *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*.

Dessa apresentação, merece destaque o momento no qual ele cantou e encenou o trecho: “Acredite que eu não tenho nada a ver.” Em seguida, Raul Seixas faz um gesto com a mão, passando-a, deslizando-a em suspenso numa direção horizontal. Simultaneamente a essa ação, retorna e complementa o trecho musical: “Com a linha evolutiva da música popular brasileira.” Aponta a guitarra para baixo e muda a execução do acorde de viola para um acorde “dissonante” da Bossa Nova. Imediatamente, senta no palco, coloca a guitarra sobre as pernas, tira os óculos escuros e gesticula a execução dos acordes dissonantes da música *Garota de Ipanema*¹⁴⁵, curvando sua mão quando toca na guitarra. Ao fazer isso, imita ridicularizando a maneira de um bossanovista tocar, ou melhor, dos músicos Tom Jobim e João Gilberto, através do gesto de esticar os dedos para conseguir alcançar as notas musicais. Na seqüência, ele se levanta, coloca os óculos escuros e retorna ao acorde de viola. Prossegue cantando o trecho: “Puxa, a única linha que eu conheço é a linha de empinar uma certa bandeira.” Gesticula com a mão, levantando-a e sacudindo-a na direção vertical¹⁴⁶.

¹⁴⁴ “NÃO pertencço a grupo nenhum.” (Entrevista concedida ao jornalista Walterson Sardenberg à revista *Amiga*, em 1982). PASSOS, Sylvio. Op.cit, p.134- 135.

¹⁴⁵ JOBIM, Antônio Carlos e MORAES, Vinícius de. *Garota de Ipanema*. In: JOBIM, Antônio Carlos. *Garota de Ipanema*. Trilha sonora do filme. São Paulo, Philips, 1967. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 7.

¹⁴⁶ SEIXAS, Raul. *Linha evolutiva*. In: SEIXAS, Raul. *Raul Seixas*. Indie Records, 2006. 1. DVD. Faixa 15.

Assim como na performance anterior de *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*, na letra de música *Let me sing, Let me sing*¹⁴⁷, Raul Seixas, ainda no início de sua carreira, já cantava uma necessidade de ultrapassar a Bossa Nova e pedia para cantar e dançar outros gêneros musicais:

A-wa bop a loom map lop bang boom!

Let me sing, let me sing
 Let me sing my Rock and Roll
 Let me sing, let me swing
 Let me sing my Blues and go¹⁴⁸

Não vim aqui tratar dos seus problemas
 O seu Messias ainda não chegou
 Eu vim rever a moça de Ipanema
 E vim dizer que o sonho
 O sonho terminou

So, let me sing...

Tenho 48 kilo certo
 48 kilo de baião
 Num vou cantar como a cigarra canta
 Mas desse meu canto eu não lhe abro não

So, let me sing...

Não quero ser o dono da verdade
 Pois a verdade não tem dono não
 Se o V de Verde é O Verde da Verdade
 Dois e dois são cinco, né mais quatro não

So, let me sing...

Num vim aqui querendo provar nada
 Num tenho nada pra dizer também
 Só vim curtir meu rockzinho antigo
 Que num tem perigo de assustar ninguém

So, let me sing...

A-wa bop a loom map lop bang boom!

¹⁴⁷ SEIXAS, Raul e WISNER, Nadine. *Let me sing, Let me sing*. In: SEIXAS, Raul. *Let me sing My Rock and Roll*. São Paulo, Estúdio Free, 1979. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

Inscrita e classificada no VII Festival Internacional da Canção, promovido pela Rede Globo no ano de 1972. Em setembro do mesmo ano a gravadora Philips/ Phonogram lança o Compacto Simple *Let me sing, Let me sing e Teddy Boy, Rock e Brilhantina*. In: PASSOS, Sylvio BUDA, Toninho. *Cronologia. Raul Seixas: uma antologia*. São Paulo: Martin Claret, 2000, p. 97.

¹⁴⁸ *Deixe-me cantar, Deixe-me cantar/ Deixe-me cantar meu Rock and roll/ Deixe-me cantar, deixe-me dançar/ Deixe-me cantar meu Blues e ir.*

A letra de música em questão é mais um emblemático manifesto contrário do Raul Seixas em relação ao conceito de linha evolutiva da MPB. A execução da música começa com um “rockzinho antigo,” à maneira de Elvis Presley, para complementar seu pedido de cantar e dançar os seus *rock* e blues e ir em frente pelos demais gêneros musicais.

Em seguida, Raul Seixas alterna gêneros musicais com o objetivo de desafiar uma suposta pureza da música nacional. Como desafio à Bossa Nova, Eu vim rever a moça de Ipanema, ele escolhe uma sonoridade de baião à maneira de Luiz Gonzaga e o *iê-iê-iê* da Jovem Guarda, “So let me sing.”

Por fim, o compositor conclama o *rock and roll* como o seu gênero musical na letra de música em discussão. Mas, sonoramente, ele desafia o próprio *rock and roll* ao executar um baião. Aqui, questiona também a possível idéia de pureza da cultura e da música nordestina.

Raul Seixas, em especial, mostrou que assumir novos mundos não significa sepultar outros. Ser influenciado não é sinônimo de ser ou estar igual, mas significa transitar, fugir da enquadrável fixidez, mudar de roupagens e arriscar planos involutivos. Essa existência mutante e tensa é trazida pelo espírito renovador da arte. Um espírito que semeia experimentações subjetivas e descartáveis. Essa energia fugaz da arte é amostra de vida. O próximo capítulo avançará nos conflitos culturais e musicais dos anos 1970, para além do seu tenso projeto macropolítico de evolução da MPB e da ausência de uma única vertente musical assumida pelo compositor tratado neste capítulo, destacando a vivência tensa dos devires musicais temáticos e micropolíticos¹⁴⁹, compreendidos enquanto instrumentos de questionamento ao projeto de linha evolutiva da MPB, tais como: as novas e salvadoras portas de percepções existenciais da política da época através do desregramento e da ampliação dos sentidos, trazidos principalmente pelo aprendizado do senso de comunidade, das experiências psicodélicas e esotéricas.

¹⁴⁹ “Afetos que escapam traçando linhas de fuga [...] processos que se desencadeiam; variações infinitesimais; rupturas que se operam imperceptivelmente; mutações irremediáveis. [...] O plano que essa linha cria em seu movimento é feito de um estado de fuga.” In: ROLNIK, Suely. Linhas de vida. *Cartografia Sentimental*. Op.cit, p.49-50.

2 Viagem, Baseado e Vibração¹⁵⁰:Raul Seixas e as portas existenciais de sua época.



Fotografia 03: O sonho que acabou

Fonte: O SONHO QUE ACABOU. *Veja*, 14. Fev. 1979, n.545, p.49.

¹⁵⁰ “[...] Baseado: cigarro de maconha. [...] Viagem/ Viajar: experiência psicodélica induzida por drogas, som, texto ou tudo junto. [...] Vibrações: tudo o que era impalpável mas sensível. Usado liberalmente para descrever qualquer coisa que desafiava descrição.” BAHIANA, Ana Maria. Verbo (1970-1974). *Almanaque Anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p.82.

ÔÔÔ seu moço do disco voador/ Me leve com você, pra
 onde você for/ ÔÔÔ seu moço, mas não me deixe
 aqui/Enquanto eu sei que tem tanta estrela por aí.
 Raul Seixas – S.O. S

Enquanto os astronautas estavam deslumbrados com a possibilidade de ir à Lua e constatar que o globo terrestre é azul, Raul Seixas já tinha embarcado num disco voador e visto todo o sistema solar. Apesar de não ter nada a ver com a realização de uma espécie de vôo separado da realidade, o disco voador surge como uma outra opção para o mundo fugir de si mesmo, ou melhor, se transformar. Nada de olhos azuis dos terráqueos, o olhar do compositor estava vesgo: olho vermelho de Marte e esverdeado de Plutão. Estava para além de inovações tecnológicas, pois desafiava inclusive as leis gravitacionais com seus “objetos não identificados”¹⁵¹.

Objetos que caem do céu, antes de serem símbolos do oculto, são arquétipos coletivos de novas possibilidades de vida e de liberdade, sem fronteiras geográficas. Esse enigma de um estranho ser em outro planeta será adotado, neste capítulo, como referência para as experiências ou estados existenciais da rebeldia política, materialização da espiritualidade e visão alucinógena da consciência. Assim sendo, este capítulo tratará de uma passagem de território: da dimensão macropolítica da linha evolutiva na MPB, que tomou a música em si como instrumento da luta revolucionária, para uma dimensão micropolítica composta pela vida e pela cultura dos sujeitos.

2.1 Música e protesto: cantando uma política cotidiana

Na tentativa de fuga de lugares estabelecidos e inabitáveis, Raul Seixas retratou, em sua obra dos anos 1970, uma construção de territórios emergidos por acontecimentos vividos maximamente no cotidiano. A expansão do significado das ações políticas através da liberdade de expressão pode ser vista como uma terceira via política para a juventude desbundada do período. É como esclarece Marcos Napolitano:

Para o jovem com mentalidade crítica que vivia no início dos anos 1970 restavam três opções: a resistência democrática em pequenas ações no seu cotidiano; a clandestinidade da guerrilha ou o chamado desbunde e a busca

¹⁵¹ FERREIRA, Jairo. *Metamorfose Ambulante ou As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thoth*. Filme em VHS. 1993, Prêmio Estímulo da Secretaria de Estado da Cultura, 19 min. Brasil.

de uma vida “fora” da sociedade estabelecida. A cultura e as artes direcionadas à juventude refletiam e configuravam as três opções. Havia também uma cultura mais voltada para o “lazer” da juventude que não pode ser desconsiderada, e que na época era tida como alienada pelos jovens mais críticos¹⁵².

Numa teatralidade política, o sujeito se entrega aos prazeres da arte pela arte. Esta cria condições de reconciliação do homem com ele mesmo, ao se permitir sair da temporalidade, na qual sofre de empobrecimento de vida, do social corriqueiro e entrar para a dos êxtases, na qual se sofre de superabundância de vida. A política do dia-a-dia, da libertação interior é um tema recorrente na obra do compositor. Tirar as máscaras do bem viver da sociedade burguesa é a marca do protesto “raulseixista”. Podemos visualizar essa tônica especialmente nas letras de música Ouro de Tolo¹⁵³ e Eu Também Vou Reclamar¹⁵⁴.

Alguns elementos da letra Eu Também Vou Reclamar traduzem, numa primeira leitura, um retorno à música de protesto. Trata-se de um retorno de aventuras, expresso por uma sonoridade de música *country*.

Mas é que/ Se agora pra fazer sucesso/ Pra vender disco de protesto/ Todo mundo tem que reclamar/ Eu vou tirar meu pé da estrada/ Eu vou entrar também nessa jogada/ E vamos ver agora quem é que vai güentar/ Por que eu fui o primeiro/ E já passou tanto janeiro/ Mas se todos gostam eu vou voltar.

Não se trata, contudo, de um simples retorno, mas de um esforço no sentido de ressignificar o protesto, arrancá-lo do macropolítico, da informação sobre os problemas políticos e sociais, e forçá-lo a deslizar em direção ao micropolítico e ao poder da criação humana, chave para a saída do espectro sociocultural através da música e do comportamento. A princípio, o domínio desse protesto “micro revolucionário” se mostra excluyente das lutas políticas e sociais de grande dimensão e dependentes de uma referência ideológica. Esse criticado nível arborescente do protesto “macro revolucionário” pode ser chamado, em termos gerais, de molar o qual codifica e binariza verticalmente os seus adeptos por meio de direções com início e fim fixos e duros. Numa lógica diferente, funciona o “micro” protesto que não é planejado e faz previsões históricas e provoca novidades históricas, que se espalham em direções rizomáticas horizontais, intermediárias e flexíveis. Ao se localizar no meio, esse

¹⁵² NAPOLITANO, Marcos. Desbunde, diversão e resistência: a cultura nos anos de chumbo (1970-1975). In: *Cultura brasileira; utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001, p.83-84.

¹⁵³ SEIXAS, Raul. Ouro de Tolo. In: SEIXAS, Raul. *Krig-ha, Bandolo!* São Paulo, Philips - Phonogram, 1973. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 10.

¹⁵⁴ Idem; COELHO, Paulo. Eu também vou reclamar. In: SEIXAS, Raul. *Há 10 mil anos atrás*. São Paulo, Philips - Phonogram, 1976. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 12.

protesto adquire a possibilidade de existência do desejo molecular, independente e inventivo, sem perder as propriedades coletivas da “substância” política¹⁵⁵.

E quando Raul Seixas reclamou primeiro? Aqui se evidencia um outro retorno. Uma volta à letra de música Ouro de Tolo¹⁵⁶, que critica através de um complemento sonoro triste e um vocal agudo e arrastado, o suposto ar libertador da cidade:

Eu devia estar contente/ Porque eu tenho um emprego/ Sou o dito cidadão respeitável/ E ganho quatro mil cruzeiros por mês/ Eu devia agradecer ao Senhor/ Por ter sucesso na vida como artista/ Eu devia estar feliz porque/ Consegui comprar um Corcel 73/.../ Depois de ter passado fome por dois anos/ Aqui na Cidade Maravilhosa/.../ Eu devia estar contente/ Por ter conseguido tudo o que eu quis/ Mas confesso abastalhado/ Que estou decepcionado/.../ Eu devia estar feliz pelo Senhor / Ter me concedido o domingo/ Pra ir com a família ao zoológico/ Dar pipoca aos macacos/ Ah, mas que sujeito chato sou eu/ Que não acha nada engraçado/ Macaco, praia, carro, jornal, tobogã/ Eu acho tudo isso um saco.

Mil e novecentos e setenta e três pode ser visto como um ano revelador do crescimento econômico do governo do general Emílio Garrastazu Médici. A sua prioridade foi ganhar a adesão da classe média com uma política de incentivo ao consumo de bens duráveis, como automóveis caros, como o modelo Corcel 73. Com essa política de bem-estar, traduzida criticamente como um ato de “dar pipoca aos macacos,” o país se afastaria de possibilidades radicais de alteração do sistema. Por outro lado, a política do chamado “Milagre Brasileiro” proporcionou um acesso a bens culturais em escala massiva, como o consumo de jornais e revistas, consolidados na segunda metade da década, os quais chegavam aos setores baixo e médio da população¹⁵⁷.

Num sentido semelhante, o compositor, em *Eu Também Vou Reclamar* diz:

Aí eu pego e passo a vista no jornal/ Um piloto rouba um Mig/ Gelo em Marte diz a Viking/ Mas, no entanto não há galinha em meu quintal/ Compro móveis estofados/ Me aposento com saúde/ Pela assistência social/ Dois problemas se misturam/ A verdade do universo/ E a prestação que vai vencer/ Entro com a garrafa de bebida enrustida/ Porque minha mulher não pode ver/ Ligo o rádio e ouço um chato/ Que me grita nos ouvidos/ Pare o mundo que eu quero descer.

¹⁵⁵ BARROS, Regina Duarte Benevides. Dicotomias, ou a lógica do terceiro excluído. O plano de consistência, ou a lógica do terceiro incluído. In: *Grupo: a afirmação de um simulacro*. 1994. Tese. (Doutorado em Psicologia Clínica) – PUC. São Paulo, 1994, p.127-165.

¹⁵⁶ “É o nome que se dava, na Idade Média, às falsas promessas de pseudo-alquimistas, que afirmavam ser possível fabricar ouro, quando essa linguagem dos alquimistas, na verdade, era metafórica, referindo-se à transformação espiritual do ser humano, de um estado energeticamente pesado, o “chumbo”, para um estado de iluminação, o “ouro”. BOSCATO, Luiz. *Let me sing my rock and roll: acordes rebeldes em Anos de Chumbo*. In: *Vivendo a sociedade alternativa: Raul seixas no panorama da contracultura jovem*. 2006. Tese. (Doutorado em História) – USP, São Paulo, 2006, p. 149.

¹⁵⁷ NAPOLITANO, M. Op.cit, p.81-82.

Apesar de três anos de diferença entre a escrita dessas duas letras de música, ambas carregam o mesmo pesar: a orquestração de uma subjetividade burguesa, do gozo de todos os desejos do consumo. Mas o conforto burguês é enganador, pois o que lhe dá origem toma a forma de desconforto. A sensação de bem-estar permite a ausência de objetivos a serem alcançados, tédio e autodestruição. Essa última que transforma o burguês em espetáculo para si mesmo. As promissoras imagens do milagre brasileiro como algo que reluz falsamente é, mais uma vez, apropriado criticamente como “ouro de tolo.”

Uma economia que coloca o desejo como seu objeto provoca esse vazio da experiência da falta, essa sensação de insatisfação. Trata-se de uma economia política e subjetiva, apoiada e integrada num complexo globalizado de fluxos financeiros, técnicos, semióticos e de comunicações de massa que atravessam e destroem relações estáveis, sobretudo, afetivas, familiares e profissionais. Dessa maneira, é possível realizar uma conexão entre esse tipo de economia com a necessidade de uma abrangente revolução política setorial e molecular, que não exclua suas lógicas macro nem micro. Isto porque, como se sabe, o capital trabalha oscilando entre essas duas lógicas. É como entende Félix Guattari:

Os recursos do CMI [Capitalismo Mundial Integrado] são talvez infinitos na ordem da produção e da manipulação das instituições e das leis. Mas eles se chocam e se chocarão cada vez mais violentamente contra um verdadeiro muro ou antes contra um emaranhado de tramóias intransponíveis no campo da economia libidinal dos grupos sociais. Isso se deve ao fato de que essa revolução molecular não se refere apenas às relações cotidianas entre homens, mulheres, homossexuais, crianças, adultos, etc., e os “guardiães” de todas as categorias. Ela intervém também no interior da produção econômica enquanto tal. Encontra-se no seio dos processos mentais ativados pela nova dimensão mundial do trabalho e pela revolução informática da era dita pós-industrial. O impulso das forças produtivas depende dela. E é por isso que o CMI não poderá contorná-la. Ela é portadora de coeficientes de liberdade inassimiláveis, irrecuperáveis pelo sistema dominante. [...] O melhor e o pior podem decorrer desse tipo de fermentação, cujo resultado depende essencialmente da capacidade dos agenciamentos explicitamente revolucionários em encontrar sua articulação com as lutas de interesse, políticas e sociais. Essa é a questão essencial¹⁵⁸.

Contudo, outros elementos das duas composições, respectivamente em questão, podem suscitar outra interpretação: crítica a um tipo de música de protesto.

E agora eu me pergunto: E daí?/ E tenho uma porção de coisas grandes/ Pra conquistar, eu não posso ficar aí parado/ ... / E você ainda acredita que é um

¹⁵⁸ GUATTARI, Félix. Descartáveis teóricos. In: *Revolução Molecular*. Pulsões políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.220-221.

doutor/ Padre ou policial/ E que está contribuindo com sua parte/ para o nosso belo quadro social.

Mas agora eu também resolvi/ Dar uma queixadinha/ Porque eu sou um rapaz latino-americano/ Que também sabe se lamentar/ E sendo nuvem passageira/ Não me leve nem à beira/ Disso tudo que eu quero chegar/ E fim de papo.

Numa perspectiva geral, é possível observar nesses dois fragmentos que Raul Seixas procura “exorcizar” o protesto macrossocial e macropolítico. Isto porque, para ele, estes são momentâneos, desgastados e não levam a lugar algum. Esse pensamento político que valorizava o protesto político no que este havia de diferente pode ser visto como uma marca de um tipo de utopia que se consolidou na segunda metade dos anos 1970.

Na imprensa do período, o debate sobre o caráter coletivo da política foi também travado. Compararam-se as posturas políticas dos sujeitos, nos anos 1960, com as posturas políticas nos anos 1970.

Na verdade, parece que as pessoas da década de 70 procuraram fazer tudo sozinhas. [...]. Depois da frustração dos anos 60, quando perseguiram a sociedade utópica, os indivíduos procuraram investir em si – física, psíquica e emocionalmente. Cultivaram a mente, curtiram o corpo, condenaram o cigarro, comeram comida natural e voltaram-se para a serenidade da sabedoria oriental. [...] Essa postura individual acabou influenciando o plano social. A valorização da identidade, a maior tolerância para com as diferenças individuais, por exemplo, permitiram que os homossexuais masculinos e femininos afirmassem como nunca o seu direito de exercer o livre arbítrio sexual¹⁵⁹.

O caráter de resistência sofreu uma ampliação do seu conteúdo com críticas às formas restritas de partição da política indireta e valorização do universo íntimo e privado dos indivíduos nas suas múltiplas dimensões, tais como: relações entre os gêneros, o homem e o cosmo ou natureza, familiares e a libertação dos desejos¹⁶⁰.

Em *Eu Também Vou Reclamar*, o compositor tenta se diferenciar mais explicitamente do universo musical de protesto da época, como ocorre, por exemplo, no trecho em que ele diz que o protesto de um rapaz latino-americano, como aquele cantado por Belchior, lhe parecia romântico e ingênuo, da mesma forma que a letra *Nuvem Passageira* de

¹⁵⁹ A DÉCADA de cada um. *Veja*, 26 dez. 1979, n.590, p. 56.

¹⁶⁰ ARÁUJO, Maria Paula Nascimento. Anos 70: da esquerda armada à esquerda alternativa. In: *A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p.109.

Hermes de Aquino, cantada por Kleiton e Kledir. É como se Raul Seixas gritasse: Eu não sou um rapaz latino-americano.

Paulo Coelho, parceiro do compositor na música em questão, também criticou a hegemonia das músicas de protesto na MPB dos anos 1970, no sentido politicamente marcado que esta expressão nomeia.

E tem mais uma: Eu também vou reclamar, dando uma visão da chatice insuportável da MPB, com todo mundo dizendo que é pra parar o mundo que eu quero descer, que é um pobre rapaz latino-americano, que é nuvem passageira e outras coisas mais. Eu complementei esta música com Rita Lee, numa outra chamada Arrombou a Festa. As duas se unem bem quanto vinho e queijo suíço¹⁶¹.

Raul Seixas ainda descartou, em entrevistas, como a citada abaixo, a impossibilidade do seu protesto ser vinculado ao de Belchior, sobretudo, no que dizia respeito à conscientização das massas coletivas, especialmente, a estudantil.

A diferença é que nos meus discos eu não me queixo de nada. Eu não me queixo de nada, porque eu não estou para enganar estudante. Eu não tou dizendo que o Belchior pretenda enganar os estudantes. Também não acho que o pessoal do Sombras, com seus Egbertos Gismontins e Tons Jobins, estão pretendendo conscientemente enganar os estudantes. Mas eles mesmos não sacaram que a realidade de hoje mudou e que jogar com a ilusão dos outros é ganhar dinheiro. Isso de ficar reclamando dos poderosos para empolgar os estudantes com protestos é uma política do Velho Aeon. [...] Eu sou uma pessoa que vive em 1976. Eu sou o Raul Seixas, o único. Eu não pertencço a qualquer grupo político ou regional¹⁶².

Nesse sentido, o compositor propõe um protesto, nos anos 1970, mais profundo e remodelador da música de protesto herdada, dos pressupostos básicos da nossa sociedade técnica e racionalizadora. As marcas desse outro protesto podem ser vistas, tanto, em Ouro de Tolo como em As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor¹⁶³.

Eu é que não me sento/ No trono de um apartamento/ Com a boca escancarada/ Cheia de dentes, esperando a morte chegar/ Porque longe das cercas embandeiradas/ Que separam quintais/ No cume calmo do meu olho que vê/ Assenta a sombra sonora/ Dum disco voador.

¹⁶¹COELHO, Paulo. Raul, o parceiro: uma inimidade íntima. *Jornal da Música*, nov. 1976. Apud PASSOS, Sylvio. *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2003, p.164.

¹⁶²SEIXAS, Raul. Entrevista “Eu sou um artista” concedida a Aloysio Reys, *Jornal da Música*, nov. 1976. In: PASSOS, S. Op.cit, p.107.

¹⁶³SEIXAS, Raul. As aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor. In: SEIXAS, Raul. *Gita*. São Paulo, Philips-Phonogram, 1974. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 3.

Quando eu compus fiz ouro de tolo/ Um imbecis me chamaram de profeta do apocalipse/ Mas eles só vão entender o que eu falei/ No esperado dia do eclipse.

O protesto cantado por Raul Seixas nos trechos acima exorta à espiritualidade. Daí, o compositor dizer que vê além de “quintais”, de tradições musicais. Ele vê longe com um terceiro olho: disco-voador, eclipses. Dessa forma, busca algo além das satisfações humanas cotidianas, busca a completude com o sentido da vida¹⁶⁴.

A marca de protesto na obra do Raul Seixas pode ser ainda analisada como mais uma influência da música de protesto de Bob Dylan:

Para o guitarrista Alberto Marsicano, Raul Seixas é o nosso Bob Dylan: “Eu também vou reclamar é essencialmente Bob Dylan. É uma recriação direta de Bob Dylan, uma coisa rápida, jornalística, reportística, a realidade em flashes”, mas com uma diferença fundamental: a de que enquanto os repentistas do Nordeste costumam, muitas vezes, fazer canções improvisadas para honrar as autoridades locais, como o coronel, o prefeito e o delegado, para conseguir algum dinheiro com isso, Raul Seixas as cria justamente com a finalidade oposta, a de fazer uma crítica à figura da autoridade e aos rumos da política¹⁶⁵.

Apesar da presença de marcas desse protesto diferenciado nas músicas do compositor, ele negou que sua obra possuísse qualquer tipo de protesto no final dos anos 1970: “Não, nunca fiz música de protesto. Dizem que faço, mas eu, na minha opinião é negativo”¹⁶⁶.

2.2 Cidades alternativas: um sonho revirado pelas cidades.

A discussão sobre a possibilidade de, através de um recurso ao protesto, cair fora da sociedade estabelecida nos anos 1970 está vinculada ao debate sobre a existência histórica de uma cidade alternativa. Raul Seixas e Paulo Coelho, idealizadores de uma “Sociedade Alternativa”, são os personagens e compositores que guiarão setores da juventude brasileira,

¹⁶⁴ MARTINS, Eduardo. Porção Magick e Sopão hermenêutico. *Raul no caldeirão*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Catedral das Letras, 2005, p. 27-29; 47.

¹⁶⁵ BOSCATO, L. Op.cit, p. 46.

¹⁶⁶ SEIXAS, Raul. In: SEIXAS, Raul. Entrevista 12 jan. 1979 em São Paulo. *Raul Seixas*. Indie Records, 2006. 1. DVD. Entrevistas com Raul Seixas.

daquele período, na vivência de novas cidades, estas configuradas no âmbito das cidades invisíveis e alternativas¹⁶⁷.

As comunidades alternativas e as cidades alternativas foram marcas de uma “cultura do desbunde”, emergida na cultura brasileira dos anos 1970. Mudar de vida, mudar a si e penetrar no sonho em que a cidade, para ocultar-se, dorme. Submergir no sonho como saída para os problemas. Criar cidades alternativas em busca de desejo, vida e realização. Logo, essas cidades, por mais fantasiosas que pareçam, são diferenciadas do discurso urbanista utópico.

As cidades reais são cidades baseadas num projeto utópico e urbanístico que opera em três frentes: 1) construção de um espaço organizado sem elevações físicas, deturpações da mentalidade urbanizadora e dos projetos político-administrativos; 2) fixação de um tempo imóvel com áureas de eterna modernização e 3) a criação de um habitante universal, comum e fruto das condições sociais e urbanas vigentes no território. Diferente das cidades reais, as cidades alternativas são territórios excluídos das cidades oficiais e que trabalham e jogam com a prática de micro espaços plurais e o desvio da ordem e do uso costumeiro do espaço urbanístico¹⁶⁸. Assim, nas cidades,

A gesta ambulatória joga com as organizações sociais, por mais panópticas que sejam: ela não lhes é estranha (não se passa alhures) nem conforme (não recebe delas a sua identidade). Aí ela cria algo sombrio e equívoco. Ela aí insinua a multidão de suas referências e citações (modelos sociais, usos culturais, coeficientes pessoais). Aí ela mesma efeito de encontros de ocasiões sucessivas que não cessam de alterá-la e de usá-la como brasão de outra, ou seja, o que carrega aquilo que surpreende, atravessa ou seduz, seus percursos. Esses vários aspectos instauram uma retórica. Chegam mesmo a defini-la¹⁶⁹.

Não se trata de internalização de cidades alternativas em cidades oficiais, reais. O mecanismo é outro: configuração de espaços alternativos, subjetivos e erigidos discursivamente, nos ambientes oficiais, objetivos.

Ao se exprimir exterioridades, enunciam-se virtualidades, devires que estavam presos nas engrenagens da ordem das cidades objetivas, que é uma ordem enganadora, pois consegue controlar o movimento urbano. Movimento esse que lhe é embrionário. A marca da

¹⁶⁷ Para leituras sobre as especificidades e as incongruências entre as cidades visíveis e as cidades invisíveis, ver: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. A cidade dizível: história e memória em *Tristeresina*, a cidade subjetiva de Torquato Neto. In: *Textos de História*. Brasília, Unb, v. 14, n. ½, 2006. p. 163-174; CERTEAU, Michel de. Caminhadas pela cidade. In: *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p.169-191.

¹⁶⁸ CERTEAU, M. Op.cit, p. 172-173.

¹⁶⁹ Idem, p. 180-181.

dispersão, tão importante para a cidade, sofre tentativas de eliminação prematura pelas instituições estatais. As ações dessas instituições realizam reviravoltas, num tabuleiro onde não há peças e jogadas. Movem-se no imóvel.

A cidade em sua gênese é fuga. Nesse espaço, o sujeito é um “transeunte” que se locomove a todo “transe”, sem forma estabelecida. Já o Estado possui uma postura desencontrada em relação ao transeunte. Ele se constitui como um agente de “trânsito”, que impõe a marcha por um trajeto definido em direção a um único destino.

Assim, a cidade é rede, multiplicação, fluidez, escape, dispersão. Ela é a relação com o fora, ou mais radicalmente ela é a própria forma de Exterioridade. Por essas características todas, contrapõe-se inteiramente ao Estado. Pois o Estado obedece a um outro processo maquínico: ele é uma espécie de caixa de ressonância, que faz ressoar todos os seus pontos (em vez de fazê-los fugir), por mais heterogêneos que sejam, geográficos, étnicos, lingüísticos, morais, econômicos, tecnológicos. Nesse sentido, ele até faz ressoar a cidade e o campo, esses dois supostos arqui-inimigos. Se a cidade é inseparável de sua própria relação com outras cidades, com sua exterioridade, com a rede das cidades, o Estado tende, ao contrário a uma espécie de totalização, de fechamento, de redundância¹⁷⁰.

Feitas essas considerações iniciais, nesta seção, pretende-se mostrar, a partir da produção lítero-musical e das experiências de Raul Seixas, os projetos e vivências das cidades alternativas dos anos 1970. Raul Seixas propôs cidades alternativas em letras de músicas, como: “Cidade De Cabeça-Pra-Baixo” e “Cidade de Thor.” Da mesma forma, tentou concretizar suas propostas com a fundação de uma outra cidade alternativa: “A Cidade das Estrelas”, no estado de Minas Gerais, em 1974.

Raul Seixas, em manuscritos datados ainda de 1973, já fazia planos do projeto de construção da “Cidade das Estrelas” e conclamava todas as pessoas, sem distinção, a se congregarem em torno da cidade alternativa em questão:

Estamos começando um grande empreendimento e nossas portas estão abertas para qualquer ser humano que deseje unir-se a nós, não importando a sua nacionalidade, religião, raça, bandeira ou cargo. Para isso foi comprado um terreno pela Sociedade Alternativa em Paraíba do Sul, onde construiremos “A Cidade das estrelas”, cuja lei será “Faze o que tu queres...”¹⁷¹.

É necessário perceber o local escolhido por Raul Seixas para a sua “Cidade das Estrelas”. Ele escolheu Minas Gerais, o interior, o campo. Num primeiro momento, buscava a

¹⁷⁰ PELBART, Peter Pál. “Subjetividade Contemporânea” e “Políticas de Subjetividade”. In: *A Vertigem por um Fio*. Políticas da Subjetividade Contemporânea. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000, p.46.

¹⁷¹ SEIXAS, Raul. Apud ESSINGER, Silvio (org). *O Baú do Raul revirado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p.91.

natureza, a simplicidade, tidas a “princípio” como marcas do campo e, num segundo momento, pretendia levar essas experiências para as cidades. Cidades essas aparentemente carentes de qualidade de vida, boas condições ambientais e de filosofias de vida naturais e independentes. Sobre isso, Carlos Vieira diz:

O movimento de comunidades tomaria logo grande impulso e centenas de jovens partiriam para o campo, numa tentativa louca de fugir dos grandes centros fadados à deterioração rápida. (...) Num segundo estágio, pulularão os cursos de preparo para jovens de ‘todas as idades’, em todo o país, nas áreas de medicina, agricultura biológica (ou ecológica) – por ser mais abrangente, dietas alternativas e outras áreas afins, com o objetivo de preparar a saída deste contingente para a nova sociedade, cujas relações deverão ser bem diferentes das que se travam no palco das atuais cidades, com seus milhares de indivíduos massificados, empilhados e insatisfeitos¹⁷².

O nome escolhido “Cidade das Estrelas”, assim como os outros nomes das cidades alternativas propostas pelo compositor, permite pensar um outro da cidade visível, a qual tende a ser apagada em práticas microbianas como aquelas das cidades alternativas, cujo caráter alternativo decorre, justamente, de sua prática subversiva em relação à panoptia da cidade formal. Essas nomeações são recursos combativos em relação a uma padronização apenas numérica dos lugares a serem habitados. São números mortos, sem história que organizam uma urbanidade estabelecida¹⁷³. As normas que regeriam a “Cidade das Estrelas” eram baseadas na “sociedade alternativa”. Críticos musicais reforçam essa sociedade enquanto um potencial espaço de liberdade que tinha dimensões circunscritas aos lugares das estrelas, ou seja, a liberdade era um direito natural e sem limites.

Com alma de farsante e fervilhante criatividade, Raul fazia músicas e planos a granel, teorizava com Paulo as bases de uma ‘Sociedade Alternativa’, uma radicalização hippie, mais politizada e mais libertária, que em plena e feroz ditadura tinha como lema ‘Faze o que tu queres, há de ser tudo da lei’¹⁷⁴.

A “planta” das cidades alternativas, projetadas pelo compositor em suas letras de música, era a representação de lugares criativos. Criatividade essa proveniente da arte, da música. Busca incessante de inverter os espaços e, por sua vez, criação de sensações misturadas, que podem ser reordenadas de várias formas. Eis a “fronteira” do seu território. Uma fronteira “demarcada” por um ritmo alucinante e transitório. O seu relógio não marca

¹⁷² VIEIRA, Carlos Eduardo Vampré. Os caminhos e alternativas no Brasil. In: VÁRIOS AUTORES. *Antologia Prêmio Torquato Neto*. Rio de Janeiro: Centro de Cultura Alternativa / Rio Arte, 1984, p.175-176.

¹⁷³ CERTEAU, M. Op.cit, p. 186-187.

¹⁷⁴ MOTTA, Nelson. Fala, amizade! In: *Noites Tropicais*. Solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000, p.255.

uma memória de um passado nostálgico. Nem tampouco seu roteiro segue um tempo futuro. Seu alicerce é uma mente que consegue superar condicionamentos discursivos e sociais, como a linearidade temporal.

Trata-se de uma cidade “imprevisível”, no tocante às vivências a serem emersas. Nessa cidade é permitido viver em todos os lados: em cima, em baixo. Por isso, Raul Seixas a nomeia de “Cidade de cabeça-pra-baixo”, descrita na letra de música De Cabeça-Pra-Baixo, Raul Seixas mostra essa cidade:

É na cidade de cabeça-pra-baixo/ A gente usa o teto como capacho/
Ninguém precisa morrer/ Prá conseguir o paraíso no alto/ O céu já está no
asfalto¹⁷⁵.

Nesses trechos, a cidade cantada saúda o movimento da inversão. Inversão de regras, o lugar de pisar ou andar não é o chão, mas o teto. A felicidade dos habitantes não é um sonho distante, “Ninguém precisa morrer prá conseguir o paraíso no alto/ O céu já está no asfalto”, mas um andar, caminho interrompido por uma topada de alguém que não pode flunar, vagar pela cidade. Esse movimento de seguir em frente e parar é sonoramente harmonizado com a letra através de batidas de passos que são interrompidas.

É importante perceber também que a “Cidade de cabeça-pra-baixo” parece ser um lugar, a princípio, supostamente inalcançável, “paraíso no alto.” Mas, em seguida, o compositor lembra que o inalcançável se torna realidade quando seus habitantes transformam as subjetividades em existências, nos ares que respiram, “O céu já está no asfalto”, Nessa perspectiva, a “Cidade de cabeça-pra-baixo” não é símbolo da fantasia, porém é

[...] a demonstração de que as cidades, fora do discurso utópico-urbanista, só existem em sua forma invisível, carregadas e constantemente recompostas aqui, nesta região escondida e funda, maquinaria desejante que chamamos subjetividade¹⁷⁶.

Nesse sentido, a “Cidade de cabeça-pra-baixo” se mostra como um refúgio e evidência do abandono de um discurso idealizador e planejado sobre a cidade real. “Vou me mudar pra cidade/ Pra cidade de cabeça-pra-baixo.” Quais são os atrativos da “Cidade de cabeça-pra-baixo” na letra em análise?

¹⁷⁵ SEIXAS, Raul e ROBERTO, Cláudio. De Cabeça- pra- baixo. In: SEIXAS, Raul. *O Dia em que a Terra parou*. São Paulo, Warner Discos, 1977. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 10.

¹⁷⁶ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Tristeresina: um lugar triste e lindo, capaz de nos ensinar que as cidades existem em sua forma invisível. In: VASCONCELOS, José Gerardo e ADAD, Shara Jane Holanda Costa (Orgs). *Coisas de Cidade*. Fortaleza: Editora UFC, 2005, p.184.

Dinheiro é fruta que apodrece no cacho/ Ninguém precisa correr/ Nem tem idéia do que é calendário/ Nem tem problema de horário/ ... / Ninguém precisa fazer/ Nenhuma coisa que não tenha vontade¹⁷⁷.

Nesses trechos da letra de música, os atrativos da “Cidade de cabeça-pra-baixo” estão relacionados com a saturação de uma rotina urbana, que captura nossos desejos em torno da vida industrial e burguesa. Uma vida marcada pela busca do dinheiro, pela rigidez do cumprimento de horário no trabalho, “A escravização” do livro de assinatura do ponto, e de normas pré-estabelecidas. Em resumo, a ótica é: não se pode sair do cotidiano, fazer outras atividades, pois perda de tempo é perda de dinheiro.

Considerando que esse universo burguês territorializa e castra a potencialidade humana, os habitantes da “Cidade de cabeça-pra-baixo” se sentem vazios, e, por isso, querem fugir, no comboio da meia-noite, tão vazios quanto os habitantes da cidade de Eutrópia, descritos por Ítalo Calvino:

No dia em que os habitantes de Eutrópia se sentem acometidos pelo tédio e ninguém mais suporta o próprio trabalho, os parentes, a casa e a rua, os débitos, as pessoas que devem cumprimentar ou que os cumprimentam, nesse momento todos os cidadãos decidem deslocar-se para a cidade vizinha que está ali à espera, vazia e como se fosse nova, onde cada um escolherá um novo trabalho, uma outra mulher, verá outras paisagens ao abrir as janelas, passará as noites com outros passatempos, amizades impróprios¹⁷⁸.

A “cidade de cabeça-pra-baixo” descrita por Raul Seixas e as cidades vizinhas de Eutrópia são espaços subterrâneos, mas com capacidade de, giro após giro, emergir no solo. Os seus horizontes são alargados: “É tão bonito ver o sorriso do povo/ Que habita o lugar/ Olhar pra cima e ver a espuma das ondas se quebrando no ar.” O mar localizado na Terra, passa a ocupar o espaço do ar, do céu. E os solos estabelecidos são desprezados, pois o chão não é lugar de andar, “O chão é lugar de cuspir.”

Até agora, foi realizada uma cartografia das cidades alternativas de Raul Seixas. Conheceu-se a “Cidade das Estrelas” e se passou pela “Cidade de Cabeça-pra-baixo”. Por fim, é o momento de entrar em mais uma de suas cidades emblemáticas: “A Cidade de Thor.”

Na letra de música *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*¹⁷⁹, o compositor problematiza questões ecológicas e tecnológicas.

¹⁷⁷ SEIXAS, Raul e ROBERTO, Cláudio. De Cabeça- pra- baixo. In: SEIXAS, Raul. *O Dia em que a Terra parou*. São Paulo, Warner Discos, 1977. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 10.

¹⁷⁸ CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainard. Rio de Janeiro: O Globo. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003, p.64.

¹⁷⁹ SEIXAS, Raul. *As aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*. In: SEIXAS, Raul. *Gita*. São Paulo, Philips-Phonogram, 1974. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 3.

Buliram muito com o planeta/ E o planeta como um cachorro eu vejo/ Se ele já não agüenta mais as pulgas/ Se livra delas num sacolejo/ ... / A civilização se tornou tão complicada/ Que ficou tão frágil como um computador/ Que se uma criança descobrir/ O calcanhar de Aquiles/ Com um só palito pára o motor.

A paisagem dessas cidades se mostra artificial, clivada da natureza. O homem canalizou os recursos naturais ao ponto de esgotá-los nas suas invenções tecnológicas. Mas o meio ambiente, a princípio dominado pelo homem, força uma melhor utilização das fontes energéticas naturais: água, carvão e petróleo. Caso contrário, o ser humano corre o risco de ser exterminado do planeta num “estalar de dedos” ou apertar de botões em tempos do “processo da Guerra Fria adquiria contornos dramáticos, com um período de uma guerra nuclear capaz de extinguir toda a vida do planeta”.¹⁸⁰

É possível observar esse debate ecológico ainda na imprensa da época.

Mais realista, a sociedade dos anos 70 parou para pensar os benefícios proporcionados pela ciência e pela tecnologia. [...] A década de 70 viu a poluição ganhando terreno sobre cidades, rios e mares. [...] Pela primeira vez, houve a possibilidade de uma tragédia nuclear em tempos de paz, no reator de Three Mile Island, nos Estados Unidos. [...] Descobria-se, afinal que a ciência tem os seus limites e às vezes produz alguns maus efeitos colaterais¹⁸¹.

Uma geração marcada pela política não apenas de se livrar do imperialismo econômico como também de se libertar das ameaças de catástrofes ecológicas e das neuroses, que provocam o desejo de se afastar do mundo em que vive, tipificado como urbano e inabitável. As neuroses poderiam ser curadas com mudanças para um estágio de aplicação às coisas divinas e dedicação a uma vida pastoril. Nesse sentido, essa visão ecológica de sociedade futuramente revolucionária pode ser interpretada como um possível retorno ou guia a um anterior estágio naturalista social de liberdade, ausência de legislações sociais, harmonia, bondade e paraíso perdido¹⁸².

As preocupações com as condições da biosfera se materializarão, principalmente, no final dos anos 1970, com a repercussão da crise do petróleo, provocada pela guerra entre árabes e israelenses em 1973, e com o desenvolvimento de fontes energéticas renováveis e uma agricultura macrobiótica pelas grandes cidades, anteriormente restrita às comunidades alternativas. É como diz Carlos Vieira:

¹⁸⁰ BOSCATO, L. Op.cit, p. 43.

¹⁸¹ A DÉCADA da microrevolução. *Veja*, 26 dez.1979, n.590, p. 129.

¹⁸² ROLNIK, Suely. Roteiro de cartografias das noivinhas. In: *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006, p.127.

Teve que ocorrer a segunda crise do petróleo, nos fins da década de 70, para que as áreas ligadas à pesquisa e aos meios de comunicação despertassem para a prática efetiva de alternativas no setor. A S.B.P.C. – Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência – bem antes desse período martela suas críticas severas diante da displicência governamental, e, constante e asperamente crítica a construção da Usina Atômica de Angra dos Reis, levantando soluções brasileiras mais apropriadas. O CNPq – Conselho Nacional de Pesquisa – tenta também levantar alternativas, o I.P. T – Instituto Paulista de Tecnologia – e a EMATER – Empresa Brasileira de Assistência Técnica e Extensão Rural – programam projetos para a construção de biodigestores¹⁸³.

E sobre a utilização da agricultura ecológica pelo sistema estabelecido, Carlos Vieira acrescenta que:

Depois, numa segunda ocasião, diversos segmentos do sistema governamental aderiram paulatinamente às novas premissas ecológicas: o CNPq. Em Brasília, o I.P. T, em São Paulo, a Universidade da Paraíba, respectivamente, com o desenvolvimento de projetos no setor do álcool, gás metano e energia solar. A AEAESP, com seu trabalho pioneiro na compilação, divulgação e realização de cursos sobre agricultura ecológica, também é digna de ser citada. Depois deste seu primeiro curso, engenheiros agrônomos do Paraná que o freqüentaram, levaram para seu estado a nova tecnologia e a aplicaram em massa, via secretaria da agricultura, os novos métodos não-químicos de controle integrado de pragas da soja. Houve uma vitória dos movimentos ecologistas civis no Rio Grande do Sul (AGAPAN – Associação Gaúcha de Proteção Ambiental e da Natureza), quando conseguiram a proibição legal do uso do DDT e derivados em todo o Estado, com a figura ímpar de José Lutzemberg à frente das lideranças¹⁸⁴.

Para além de uma ecologia da natureza, é possível observar na letra de música em questão uma proposta de regresso às mentes de todas as pessoas. Essa incursão mental nos mostra que “Tem gente que passa a vida inteira/ Travando a inútil luta com os galhos/ Sem saber que é lá no tronco/ Que está o coringa do baralho.” Mais que preservar a natureza, é necessário defender a singularidade de cada ser humano que

[...] ganhou visibilidade como um domínio próprio, relevante, capital. Michel Foucault o expressou nestes termos: hoje em dia, ao lado das lutas tradicionais contra a dominação (de um povo sobre outro, por exemplo) e contra a exploração (de uma classe sobre outra, por exemplo), é a luta contra as formas de assujeitamento, isto é, de submissão da subjetividade, que

¹⁸³ VIEIRA, C. Op.cit, p. 180.

¹⁸⁴ Idem, p.185.

prevalece cada vez mais. Do que ele conclui: ‘o objetivo principal hoje não é descobrir o que somos, mas recusá-lo’¹⁸⁵.

Luta pela modificação da sociedade, subversão das certezas, da paz aparente. Apelo para a violência em relação às normas uniformizadoras. Nada de paz, amor e flor, máxima tão importante para os Beatles e Híppies. Para Raul Seixas e Paulo Coelho, o sonho alternativo não tinha acabado, como teria dito John Lennon no final da década de 1970. Para eles, o sonho tinha bases sólidas e organizadas:

A Sociedade Alternativa foi fundada em setembro de 1973 por Raul Seixas, Paulo Coelho, Adalgisa Holanda e Salomé Nadine. Em fevereiro do mesmo ano, participaram de um congresso reunindo as principais sociedades alternativas do mundo, apresentando sua declaração de direitos (baseada em Aleister Crowley, notório mago inglês que se autodenominou A Besta do Apocalipse). A Sociedade Alternativa de Raul Seixas e Paulo Coelho foi reconhecida mundialmente em 17 de fevereiro de 1974¹⁸⁶.

As cidades alternativas representadas na produção lítero-musical de Raul Seixas, especialmente nas letras de músicas aqui selecionadas, revelam experiências sociais, idéias, sentimentos que circulavam na coletividade dos anos 1970. Daí o interesse de revistar essas experiências de cidades, de dar mais uma interpretação às composições. Não foi encontrada uma cidade determinada, mas práticas consumidoras das cidades.

Esse tema das cidades ou comunidades alternativas também foi abordado em revistas e jornais do período em estudo. Ao contrário da obra de Raul Seixas sobre a temática em discussão, a imprensa discutia o recuo do caráter libertário das comunidades alternativas e sua deturpação comercial e exótica pela sociedade estabelecida, já no ano de 1973. Um exemplo disso foi a mudança dos freqüentadores da comunidade alternativa no Pier da Praia de Ipanema:

[...] o surf está mudando: Imagine que veio aqui um cara do programa “Flávio Cavalcanti” propor pra gente agitar a Vera Fischer como ‘Miss Surf’. É um troço ridículo, mas se pintar alguma grana, a gente vai ter que topar. Maraca sente que ele, como todo o pier, também está prestes a ser engolido. E não chega a se lamentar: “Eu não me toquei a tempo. Rompi com as engrenagens e hoje vivo do surf. Mas, pô, não é fácil, podes crer. Faço prancha pra vender, mas já fui obrigado a vender até a minha para descolar o leite da criança”¹⁸⁷.

¹⁸⁵ PERBART, P. Op.cit, p.12.

¹⁸⁶ BUDA, Toninho. Os movimentos alternativos. In: PASSOS, Sylvio e BUDA, Toninho. *Raul Seixas. Uma Antologia*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2000, p.22.

¹⁸⁷ FOI apenas um sonho que acabou? *Veja*, 07 mar.1973, n.235, p.45.

Assim como a vida dos surfistas estava sofrendo mudanças, os gays, também, freqüentadores do local, mudavam seus estilos de vida e eram integrados na sociedade do consumo vigente e nos estereótipos comportamentais.

Seus mais ilustres representantes no pier incorporaram-se ao que eles chamam de “mais recente movimento teatral brasileiro”, o show dos Zi Croquetes [...]. Ciro Barcellos, um Zi Croquete que fugiu de casa há quatro anos para se juntar ao elenco de “Hair” [...]. Ciro já circulou pela praia de batom. Hoje pode ser confundido com qualquer um dos rapagões do surf cuja masculinidade não admitem ser posta em dúvida. [...] Os Zi Croquetes estão convencidos de que é preciso se transformarem logo em algo bem comercializável. Pelo menos esses parecem ser os planos de Wagner Ribeiro, o mais velho (36 anos) e líder do grupo [...]: “O Pujol é apenas o início. A gente quer mesmo é montar uma empresa que inclua um cabaré na Lapa, um teatro, um lugar para exposições, já que todos pintamos um pouco.” E Wagner se empolga: “Depois montamos uma rede de butiques, e porque não, até mesmo, quitandas, farmácias, um banco do artista, tudo para dar emprego a essa moçada da praia que poderia perfeitamente está por trás de um balcão. Não é à toa que Wagner Ribeiro, vestido de ‘Cármem Miranda’ no Pujol, proclama com fervor para a platéia bem comportada: “Vocês pensam que é fácil ser underground? É uma tarefa das mais difíceis, não tenham dúvidas¹⁸⁸.”

Havia ainda freqüentadores baianos no Pier que indicavam para os outros freqüentadores uma comunidade alternativa baiana: Arembepe: “Quente mesmo vai ser o carnaval em Arembepe.” E todo mundo trocava “as dunas do barato” pelas “escadarias do barato” da praça Castro Alves, em Salvador¹⁸⁹.

Nem tudo era “Paz e Amor”, no sentido da harmonia comunitária. Duas tribos diferentes no Pier, separadas geograficamente no mesmo local. O lado esquerdo era ambiente, considerado desbundado pela atitude de negação do sistema e da carece¹⁹⁰, dos freqüentadores baianos liderados por Gal Costa. Enquanto que o lado direito era ocupado pelos surfistas¹⁹¹.

Essa comunidade alternativa baiana também foi alvo de debate na imprensa no final dos anos 1970. Assim como o Pier, Arembepe sofreu mudanças.

Dez anos depois de ser literalmente invadida por hordas de cabeludos sujos, coloridos, alegres, chegados de todos os cantos do mundo, Arembepe, então uma pequena, quase desconhecida colônia de pescadores, 50 quilômetros ao norte de Salvador – transformou-se completamente. Quase nada resta do “paraíso” encantado dos hippies que atraiu estrelas da grandeza de Janis Joplin, Mick Jagger, Roman Polansky e milhares de jovens entre 15 e 25

¹⁸⁸ Idem, Ibidem.

¹⁸⁹ Idem, p.44.

¹⁹⁰ BAHAIANA, Ana Maria. Op.cit, p. 82.

¹⁹¹ Idem, p. 148.

anos – logo depois de Woodstock, do AI-5, do tropicalismo, da prisão e exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil. [...] Em vez de hippies, Arembepe hospeda, agora, turistas curiosos e veranistas barulhentos¹⁹².

As perseguições policiais em relação aos freqüentadores que usavam drogas deram lugar à ordem do progresso industrial com a instalação de uma fábrica de titânio no local. Com esse progresso, viu-se a poluição e a mudança de hábitos provincianos para costumes das grandes metrópoles. Os bens materiais e de consumo assumiram maior importância que a vida, beleza e o bem-estar e se concretizou a alienação entre os sujeitos¹⁹³.

Certamente, os tempos não são os mesmos. À noite, em vez das conversas nas soleiras das portas, das sessões de som e “viagens” nos coqueirais, o programa é assistir à televisão. Assim as meninas do lugar, que antes encaracolavam o cabelo e falavam devagar como os hippies, hoje vestem-se e penteiam-se como “a Júlia da novela” e vão ouvir e dançar disquete num bar da praça. Dos cabeludos restaram mesmo lembranças saudosistas de uma convivência e alguns hábitos. Fumar maconha, por exemplo, é considerado por muitos como natural¹⁹⁴.

As cidades alternativas se entrelaçavam num labirinto inconstante e mutável. Foi percebido que havia becos sem saídas. Na medida em que as cidades alternativas eram imaginadas, existiam tentativas de destruí-las. Então, é possível dizer que o movimento das cidades alternativas acabou? Quando essas cidades se projetam, num plano coletivo, passam a se expor ao processo de estagnação e institucionalização das cidades oficiais, planejadas. Para enfrentar isso, é necessário criar a cada dia novas cidades alternativas, subjetivas.

Trabalhar com letras de música numa perspectiva histórica não significa estudar apenas a emergência de possibilidades históricas. Ao se estudar a arte, é necessário atentar para a sua capacidade de falar do exercício das múltiplas potencialidades humanas, sobretudo as que são visualizadas como impossíveis. As iniciativas dos processos de transformação podem ser vistas, especialmente, no seu nascedouro como impossíveis e difíceis. A visão focalizada apenas no possível, nos modelos sociais existentes embaça a perspectiva do impossível, aparentemente observado como limitado e passageiro. O interessante é perceber o momento da emergência da possibilidade de mudanças políticas, sociais e culturais que os impossíveis carregam¹⁹⁵.

¹⁹² BARRETO, José. O sonho que acabou. *Veja*, 15 fev.1979, n.545, p.49.

¹⁹³ ROSZAK, Theodore. Uma invasão de centauros. In: *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972, p.68.

¹⁹⁴ Idem, p. 50.

¹⁹⁵ GUATARRI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica*. Cartografia do desejo. Petrópolis, Vozes, 1996, p.196.

2.3 As (im)possibilidades de uma sociedade alternativa.

A Sociedade Alternativa proposta por Raul Seixas e Paulo Coelho pode ser problematizada dentro das impossibilidades históricas, mas como uma probabilidade de confusão das regras estabelecidas pela sociedade vigente. As memórias dessa sociedade alternativa podem ser trabalhadas a partir da letra de música Sociedade Alternativa¹⁹⁶:

Todo homem e toda mulher é uma estrela/Viva! Viva!/ Viva a Sociedade Alternativa!.../ Mas se eu quero e você quer, / Tomar banho de chapéu/ Ou discutir Carlos Gardel/ Ou esperar Papai Noel/ Então vá/ Faze o que tu queres pois é tudo da lei, da lei/... / Viva a Sociedade Alternativa!/ O número 666 chama-se Aleister Crowley/ ... / ... / A lei do forte/ Esta é a nossa lei e a alegria do mundo.

A letra de música Sociedade Alternativa pode ser vista como um hino cujo lema seria colocar a imaginação em primeiro plano e mostrar outras regras de subjetividade¹⁹⁷. Querer realizar coisas “absurdas”, “fantasiosas”. Acreditar em contos de fada, Papai Noel. Aparentemente essa sociedade pode se mostrar como anárquica, no sentido de não ter regras e de que tudo seria permitido. Mas é justamente essa a regra: permitir-se novas formas de se relacionar e de perceber o mundo.

Essa regra foi fundamentada pelas concepções místicas e filosóficas de Aleister Crowley¹⁹⁸, que observava o homem como um ser ou Deus transformador do mundo, personificado pela Besta 666 ou do Apocalipse através das suas vontades de liberdade, conhecimento e desobediência¹⁹⁹. Numa perspectiva macrossocial, essa fundamentação seria uma máxima utópica, já que um questionamento da sociedade estabelecida deveria passar necessariamente por combates políticos e sociais. As revoluções culturais não levariam as pessoas a se emanciparem por serem vinculadas a níveis estruturais políticos e econômicos.

¹⁹⁶ SEIXAS, Raul e COELHO, Paulo. Sociedade Alternativa. In: SEIXAS, Raul. *Gita*. São Paulo, Philips-Phonogram, 1974. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 7.

¹⁹⁷ Subjetividade aqui não se refere a uma qualidade natural e determinada do ser humano que impulsionaria todos os seus comportamentos em qualquer ocasião. Trata-se de uma natureza humana alterada constantemente. Ver: GUATARRI, F. e ROLNIK, S. Op.cit.

¹⁹⁸ Mago e estudioso inglês de ioga e filosofia esotérica que viveu entre os anos de 1876- 1946. “Em 1904, alegou ter estabelecido uma comunicação telepática com uma inteligência superior por intermédio do médium de sua mulher, Rosemary. Ele previu o começo da Nova Era, para a qual contribuiu com os seguintes aforismos: “Faze o que tu queres; esta é toda a lei” e “Todo homem e toda mulher é uma estrela.” Nas duas décadas seguintes, fez experimentos com todas as drogas disponíveis como meios de atingir a transcendência.” LEARY, Timothy Francis. O surgimento da cultura das drogas. In: *Flashbacks* “surfando no caos”: uma autobiografia. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999, p.338.

¹⁹⁹ VIEIRA, Fabíola Guimarães. A sociedade alternativa. In: *As idéias anarquistas materializadas na figura de Raul Seixas com seu projeto de construção de uma sociedade alternativa*. 2004. Monografia. (Graduação em História) - UESGO, Anápolis, 2004, p. 53- 66.

No entanto, houve créditos ameaçadores concedidos numa perspectiva macropolítica ao suposto poder da Sociedade Alternativa, apesar de se tratar de uma esfera micropolítica, de mudanças de costume da sociedade. É o que mostra Nelson Motta num esforço de memória:

O problema era que Raul e Paulo queriam materializar a ‘Sociedade Alternativa’, comprar um grande terreno no interior, construir a ‘Cidade das Estrelas’, organizar uma comunidade com regras e estatutos baseados na doutrina satânica de Aliester Crowley, fazer um jornalzinho, promover shows e reuniões: a sociedade de alternativa, virava civil, com CGC e tudo. E colocava a dupla no radar da paranóia militar²⁰⁰.

A tentativa de operacionalizar a Sociedade Alternativa, através da Cidade das Estrelas, foi, também, para algumas pessoas, como o amigo do Raul Seixas Toninho Buda, sufocada pelo regime ditatorial, sendo seus líderes exilados do Brasil para os Estados Unidos, no ano de 1974. Ele lembrou do episódio da seguinte forma:

A Sociedade Alternativa com sede alugada, papel timbrado e relatórios mensais, chega a anunciar a aquisição de um terreno em Minas Gerais para a construção da Cidade das Estrelas, comunidade, onde a lei única era fazer o que tu queres, há de ser tudo da lei. A idéia da Sociedade Alternativa não agradou a muitos e Raul foi preso e torturado pelo DOPS, tendo que deixar o país²⁰¹.

Por se localizar no intermédio entre inovação e modelização, ou seja, entre possibilidades de invenção de outra sociedade e a influência das estruturas da sociedade estabelecida nessas invenções, o tema das relações de Raul Seixas com uma “sociedade alternativa” foi controverso nos relatos orais de Marcos Paraguassu e Thildo Gama. Na concepção do primeiro, a sociedade alternativa não passou de um fruto dos delírios alucinógenos do compositor. Tanto que durante a entrevista, ele pediu para interromper a gravação, porque em “off” se sentia mais à vontade para falar de drogas. E quando na sua fala esse tema surgia ele se expressava assim: “Ó”, e colocava a mão no nariz para indicar o ato de cheirar, interrompendo a sua fala:

Raul, independente de seu talento, tinha também certa dose de loucura. (Cansei de ouvir histórias nas quais ele via discos voadores na Barra da Tijuca). [...] Dá um off aqui. [Interrupção da gravação] Passado essa fase de explicação. [Risos.] [...] Eu só sei que ele em 72, 73 e Paulo Coelho foi preso por causa de... E ele também. Aí era um pouco de... [...] Quando eu falo em intervalo do ponto de vista de um movimento mais organizado. Então dizer

²⁰⁰ MOTTA, Nelson. Op. cit, p.258.

²⁰¹ PASSOS, S. 2000. Op.cit, p.84-85.

que esses movimentos de sociedade alternativa são movimentos fortes. Não. Sua apologia da sociedade alternativa, porém, acompanha as mesmas concepções do “small is beautiful”, bem divulgadas na época. As tentativas de transformar tal sociedade em comunidades reais, ainda sob a influência do movimento hippie (sem esquecer os festivais de Monterrey e Woodstock e da influência de Janis Joplin e de Jim Hendrix) fracassaram redondamente. Li em algum lugar que Raul que teria fundado uma Cidade das Estrelas lá em Minas Gerais. Aqui na Bahia, uma destas comunidades que adquiriu fama nacional foi a de Arembepe. Janis Joplin, por exemplo, esteve em Arembepe. A experiência desta comunidade foi narrada por Roberto Hoisel. O pessoal tomava LSD e acabava vendo disco voador. Outra experiência foi tentada na Chapada Diamantina, área do Capão. Lá se encontra até hoje um cara chamado Ventania, cujas composições lembram muito as de Raul Seixas. Vive “on the road”. É meio difícil caracterizar Raul como uma ameaça à segurança nacional. Um Chico Buarque era muito mais perigoso do ponto de vista político. Ou Geraldo Vandré, ou, ainda, Taigara. Esses foram perseguidos, porque tomavam posições mais abertas contra o regime militar²⁰².

Mais uma vez o entrevistado reforça a sua idéia de que os anos 1970 foi um vazio. Anteriormente, ele tinha se referido a um “vazio cultural”. Aqui mencionou um “vazio político”, através da noção de que se estaria vivendo um período de intervalo ou pausa na política do período, porque movimentos, como o da sociedade alternativa, que não eram de massa e que não visavam à tomada do poder não eram movimentos organizados e subversivos. Seguindo esse raciocínio do entrevistado, esses movimentos não foram nem estágios de espera para um futuro movimento organizado porque não propuseram nada. Por isso, esses movimentos autônomos deveriam ser vistos com menosprezo e como refúgio de decepções de lutas políticas e sociais fracassadas.

É necessário, porém, observar que, mesmo que o estado dos participantes desses movimentos fosse sob o efeito de drogas, não se pode negligenciar a sua potencialidade de desafiar modos de existência estabelecidos. Já que os drogados experimentam novos territórios, especialmente territórios isolados, e provocam uma reflexão sob a “eficiência” da atuação de instituições, tais como: a família, a escola e o Estado. Assim sendo, esses movimentos alternativos podem revelar problemáticas existenciais e profundas e ainda sinalizar para mudanças culturais²⁰³.

Já Thildo Gama relatou o envolvimento do compositor com a “sociedade alternativa”, destacando a sua importância enquanto desafio ao Estado, à Ditadura do período, e aos costumes sociais:

²⁰² CÂMARA, Marcos Paraguassu Arruda. *Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery*, 9 nov. de 2006, Salvador- Bahia

²⁰³ GUATARRI, F. e ROLNIK, S. *Op.cit*, p. 249-256.

Não tinha ainda o conhecimento pra decodificar o que ele queria dizer com aquilo, com a sociedade alternativa. Pois bem, a Sociedade Alternativa é uma chave onde você bota na porta, abre e sai. Essa saída é sua liberdade. Você vai fazer o que você quiser e a Ditadura não gostou disso. Meu amigo, que liberdade é essa, que livre é esse? Não, não é livre não. Mora numa sociedade. Não podem existir duas sociedades. A sociedade alternativa é aquela que você faz o que você quer desde que não incomode ninguém. Um exemplo: você pode andar nua na rua? [...] Por quê? Mas por quê? Ele queria andar nu na rua. É minha a sociedade. Fazer aquilo que eu quero. Mas não pode. Existe um Código de Ética, Moral da sociedade. [...] As aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor, que virou um livro. Eu tenho aqui o livro [...] O gibi fala de brigas do jovem tentando brigar contra a sociedade, mas com outro linguajar e no final, na última capa do gibi tem um modelo de como se construir um estilingue, um badogma. Isso foi afronta pra polícia federal. Achou que isso aí já era começo das armas. De vez em quando tinha badogma, que atirava na polícia mesmo como bola de gude. Achou isso uma afronta além do teor que é da sociedade alternativa. Que Cidade de Thor é essa? Que Cidade de Thor? Thor é uma mitologia grega, alguém forte. Sei lá... um Deus da força. O que tem Thor com isso aí? Então já começou a ligar isso aí com a música Sociedade Alternativa, que foi feita em 73. A música lançada em 73, 74 no disco Gita. Senão me falha a memória. Então a polícia o prendeu. Ele foi preso pra perguntar o que você quis dizer com isso aí A Cidade de Thor. O que quer dizer com Sociedade Alternativa? Não, rapaz é isso aqui e tal. A censura sempre o perseguiu. Muitas músicas dele estavam censuradas, não podia gravar. E com isso ele foi preso, segundo a mãe dele que me contou dona Maria Eugênia, ele foi espancado, que ela botou no banheiro e lavou as costas dele pra tirar o sangue. [...] Isso provavelmente em 74, que foi quando ele foi pros Estados Unidos²⁰⁴.

Diferentemente de Marcos Paraguassu, Thildo Gama descreve o movimento da sociedade alternativa como uma ameaça à segurança nacional. Prosseguindo nessa lógica, pregar que o homem deveria fazer o que quiser, em tempos de repressão política, era ir contra a ordem e soberania do Estado. E mais, parecia a construção de um Estado paralelo ao oficial. Da mesma forma, mudanças de costume da sociedade podiam atingir o sistema vigente, o macro, já que nada é mais revolucionário do que fazer com que as pessoas se libertem de regras disciplinadoras e castradoras das suas existências.

Raul Seixas também se posicionou em relação à filosofia e às ações da sociedade alternativa.

Como eu estava dizendo, essa sociedade promove acontecimentos. O primeiro foi o LP [Krig - Há bandolo]. O segundo foi uma procissão [Passeata do Ouro de Tolo] que foi muito bem-sucedida, foi muito bonito. A gente levou uma bandeira na rua. Uma explosão. Porque vocês sabem que tem havido uma série de implosões. Nós saímos à rua, cantando, foi muito bonito. E a terceira foi esse show de teatro, esse show que nós estamos fazendo agora. E a quarta vai ser o Piquenique do Papo. Nós vamos convidar todos os artistas, de todos os campos, os comunicadores, de artes plásticas,

²⁰⁴ GAMA, Thildo. *Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery*, 10 de nov. de 2006, Salvador-Bahia.

de cinema, de teatro. E vamos fazer um piquenique bem suburbano, no Jardim Botânico. Levando galinha, sanduíche. Todo mundo. Pra conversar²⁰⁵.

Apesar dessas manifestações sistematizadas da sociedade alternativa, para o compositor, seu projeto não tinha um objetivo a priori a ser seguido muito menos, líderes conscientizadores:

Essa sociedade não surgiu imposta por nenhuma verdade, por um líder. Não houve liderança no mundo inteiro, é como se fosse uma tomada de consciência de uma nova tática, de novos meios. [...] Uma tática de novos métodos em relação à melhoria das coisas. [...] É do próprio mecanismo das coisas²⁰⁶.

A sociedade alternativa é vista pelo compositor como uma espécie indefinida; potencialmente agregadora de insatisfação, de propostas de melhoria radical de tudo, das coisas. É uma definição muito rápida que não proporciona tempo suficiente para se visualizar a imagem da *coisa*, cultura que substituirá as *coisas*. A bandeira coisa pode ser vista como um símbolo nebuloso, mas que proclama a fuga do esgotamento das coisas, do mundo²⁰⁷.

Retornando às marcas distintas do relato de Thildo Gama em relação ao de Marcos Paraguassu, é possível destacar a temática sobre a vinculação da prisão de Raul Seixas não ao uso de drogas, como o fez Marcos Paraguassu, e sim, à divulgação da sociedade alternativa e do gibi *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*. E mais, depois dessa prisão, o compositor teria sido torturado e logo em seguida viajado para os Estados Unidos. A partir da ordem da narração desses fatos anteriores, a coerência do discurso pode suscitar a conclusão de que Raul Seixas foi exilado do Brasil nos anos 1970.

Já revistas da época, como *Veja*, relataram essa viagem do compositor como um intercâmbio entre os projetos de sociedade alternativa brasileira e americana. Projetos vistos como indefiníveis em relação às suas bases conceituais. Assim sendo, não se menciona a hipótese de exílio forçado ou arbitrário vivido pelo compositor:

Depois da explosão do primeiro LP individual, no ano passado, puxado pela faixa “Ouro de Tolo”, seus hábitos provincianos mudaram. Comprou um discutido *Galaxie dourado* e viajou para os Estados Unidos para um encontro com John Lennon e Yoko Ono, tentando obter reconhecimento para sua “sociedade alternativa”, uma espécie de Nutopia criada pelo ex-Beatle. Neste novo disco, a faixa “Sociedade Alternativa” explica os postulados do

²⁰⁵ SEIXAS, Raul. Krig - Há, Bandolo! (O grito de guerra). Entrevista concedida ao jornal O Pasquim, nov. 1973. Apud PASSOS, S. Op.cit, p 83-85.

²⁰⁶ Idem, p.85.

²⁰⁷ ROSZAK, T. Op.cit, p.60.

movimento: “Faz o que tu queres/ pois é tudo da lei”. E todas as outras servem, de algum modo, a esse tipo tênue de filosofia²⁰⁸.

Enquanto que outra crítica musical justificava a viagem aos Estados Unidos como parte de uma turnê de divulgação da carreira do Raul Seixas.

No Brasil, a notícia que corria na imprensa era de que a dupla estava viajando para promover a carreira do baiano na América. “Raul Seixas e seu parceiro Paulo Coelho já estão em Nova York, mudando de ares, refrescando a caixa-do-pensar e preparando tudo para o lançamento do LP de Raul – Gita – naquela cidade [...], dizia uma nota de O Globo, em 15 de julho de 1974”²⁰⁹.

O compositor também assumiu, ainda em 1973, o suposto intercâmbio de sua Sociedade Alternativa com o projeto de sociedade alternativa de John Lennon e Yoko Ono.

Nós estamos nos correspondendo com pessoas que fazem parte dessa sociedade, inclusive John Lennon e Yoko Ono. Eles fazem parte da mesma sociedade, só que com outro nome. Nós mantemos uma correspondência constante com eles²¹⁰.

Influenciador do projeto da Sociedade Alternativa, o projeto da Nutopia defendia uma utopia de formação de uma comunidade internacional, que desconhecia as fronteiras dos países e conclamava a liberdade individual. Contudo, as consonâncias entre os dois projetos não os exime da existência de diferenças entre eles. Uma das diferenças que pode ser observada foi o mecanismo escolhido para a viabilidade de cada projeto. A Nutopia faria alianças com movimentos políticos já estabelecidos, enquanto a Sociedade Alternativa se concentraria numa militância musical e agiria isoladamente²¹¹.

Mas exilado como? O país escolhido, Estados Unidos, não era uma opção de um exilado militante, cuja rota de fuga compreendia países, tais como: Chile, Cuba e França. Se fosse um exilado da contracultura, como os hippies, procuraria a Califórnia. Se ainda fosse um tropicalista preferiria a Inglaterra²¹². Mas de que tipo de exílio se está falando? Aquele em que a pessoa era colocada dentro de um avião pela Polícia Federal? Seria um exílio espontâneo?

Raul Seixas teve uma experiência um pouco diferente com a ganja em 1975, ao se auto-exilar nos Estados Unidos depois de ter levado uma prensa do

²⁰⁸ SOUSA, Tárík. Gita. *Veja*, 04 set. 1974, n.313, p.79.

²⁰⁹ MARMO, Hérica A canção do mago. São Paulo: Futuro Comunicação, 2007, p.88.

²¹⁰ SEIXAS, Raul. Krig - Há, Bandolo! (O grito de guerra). Entrevista concedida ao jornal *O Pasquim*, nov. 1973. Op.cit, p.85.

²¹¹ BOSCATO, L. Op.cit, p. 128-130.

²¹² ROLNIK, S.Op.cit, p. 163.

Dops por conta da Sociedade Alternativa (cujos contornos místicos passaram despercebidos às forças da repressão), Raul verificou que a bela partida de maconha que tinha ocultado no cinto, envolta em lenços perfumados para driblar os cachorros da alfândega americana estava completamente danificada graças ao aromático expediente²¹³.

Ou seria mais uma experiência psicodélica²¹⁴? “Uma fábula *rock’n’roll*”²¹⁵? Essa polêmica em torno do suposto exílio ou intercâmbio alternativo ultrapassou as fronteiras dos anos 1970. O acontecimento foi descrito, ainda no final dos anos 1980, por Raul Seixas ao responder um questionamento sobre as circunstâncias e os motivos da sua saída do Brasil em 1974.

Até hoje não sei realmente qual foi o motivo. Mas veio uma ordem de prisão do Primeiro Exército e me detiveram no Aterro do Flamengo. Me levaram para um lugar que eu não sei onde era... tinha uns cinco sujeitos... bom, eu estava... imagine a situação... eu estava nu com uma carapuça preta que eles me colocaram. E veio de lá mil barbaridades: choques em lugares delicados... tudo para eu poder dizer os nomes que faziam parte da “Sociedade Alternativa” que, segundo eles, era um movimento revolucionário contra o governo. O que não era. Era uma coisa mais espiritual... eu preferia dizer que tinha pacto com o demônio a dizer que tinha parte com a revolução. Então foi isso - me levaram, me escoltaram até o aeroporto²¹⁶...

Já Paulo Coelho negou a suposta prisão de seu parceiro Raul Seixas, nos seguintes termos: “A verdade é que Raul nunca foi preso. Ele foi chamado para depor para que soubessem meu paradeiro e eu estava lá. Eu intuía. Tinha jogado o I Ching e intuía... Mas não acreditei no I Ching”²¹⁷.

Paulo Coelho ainda relatou sua experiência de tortura no período.

[...] pelo fato de, em palco, haver defendido o Anarquismo. Segundo seus depoimentos, ele ficou preso um mês e sua pior recordação é a de quando foi colocado nu na “geladeira”: uma cela escura com ar condicionado ligado no máximo, e na qual reverberava o som de uma sirene²¹⁸.

Mais disputas de memórias... No bojo dessas interrogações, o suposto exílio de Raul Seixas pode ser analisado, de uma maneira geral, como uma tentativa de fuga da sedentarização dos desejos de uma vida burguesa trazida pelo período chamado de Milagre

²¹³ BAHIANA, Ana M. Op.cit, p. 347.

²¹⁴ “Para as formas de arte que, dentro de uma visão renovadora do Surrealismo, inspiravam-se nas “viagens” alucinógenas de LSD, deu-se o nome de psicodelismo, termo criado pelo inglês Humphrey Osmond.” BOSCATO, Luiz. Op.cit, p. 108.

²¹⁵ ESSINGER, S. Op. Cit, p. 77.

²¹⁶ SEIXAS, Raul Uah-bap-lu-bap-lah-béin-bum! Entrevista concedida à revista Bizz, março, 1987. Op.cit, p.143.

²¹⁷ COELHO, Paulo. Apud MARMO, H. Op.cit, p.79.

²¹⁸ BOSCATO, L. Op.cit, p. 154.

Econômico Brasileiro. O compositor pode ser colocado ao lado de exilados que procuram, através do exílio, perder

[...] a memória da dor, da humilhação, do golpe quase mortal que sofreu seu desejo, quando foi atropelado pelas forças reativas do “milagre brasileiro”. Querem isolar o tumor, a ferida, o pedaço envenenado do seu corpo vibrátil, para que não contamine o resto, o atual com seu efeito despotencializador. Querem que aquele seu corpo possa vibrar novamente. Querem seguir vivendo. Querem apagar todas as pistas, exilar-se de si mesmos, no tempo e no espaço. Manter, pelo menos um pouco, um low profile. Nessa vontade de exílio da dor, tanto faz a escolha: ficar no Brasil ou partir. São todos exilados, concretamente ou não, cúmplices nessa vontade de apagar um passado que insiste em persegui-los; são todos cúmplices em tentar viver uma outra vida, inaugurando um presente liberto do tempo machucado²¹⁹.

Raul Seixas poderia ser localizado entre os heróis políticos? Podia ter pretensões de ser um candidato a algum cargo político? Em seu manuscrito datado de 1978, Raul Seixas se posicionou em relação a esse tema:

Não acredito em política. Os sistemas políticos já estão deteriorados e os fatos provam isso. Para mim os velhos esquemas ideológicos, dentro da chamada “linha lógica”, são uma enorme colcha de remendos. Já que velhos e tradicionais esquemas ainda existem, votem em mim para deputado federal nas próximas eleições. Quem sabe? Chapa MDB²²⁰. Partido Sociedade Alternativa²²¹.

O questionamento da dimensão de totalidade do conceito de ação política pode ser analisado neste relato de Raul Seixas. A totalidade é uma variável dos esquemas ideológicos marxistas cuja utopia era compreender, através de um método lógico e simples das condições objetivas dadas, todas as variáveis sociais. Uma outra marca da totalidade se encontra nas metas políticas. Os agentes e as metas devem ser unos com o objetivo de costurar remendos, no sentido de superação, das diferenças e das fragmentações especialmente em relação à abrangência das mudanças sociais²²². Os possíveis buracos, constantemente remendados pelo entendimento dos críticos revolucionários, são as lutas vivenciadas nos ambientes privados que não se direcionam obrigatoriamente a uma causa comum e única. Cada buraco ou

²¹⁹ ROLNIK, S. Op. Cit, p.164- 165.

²²⁰ “Foi convidado a assumir uma candidatura a deputado federal, mas recusou a legenda. Noutra ocasião quando Orestes Quércia era o candidato do PMDB ao governo do Estado, foi procurado pelo coordenador da campanha. Queria dez shows de Raul em comícios e shows diversos. [...] Raul irritou-se comigo. Disse que sabia qual era a sua posição sobre o assunto e me expulsou de perto dele.” FRANS, Elton. Quem foi Raul Seixas. In: *Raul Seixas: A história que não foi contada*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000, p. 71.

²²¹ SEIXAS, Raul. Apud ESSINGER, S. Op.cit, p.129.

²²² ARÁUJO, M. Op.cit, p. 102-103.

experiência política passa a ter uma existência própria que se comunica com outros buracos ou sujeitos específicos²²³.

A divulgação da crítica do compositor em relação à política partidária fragmentada da época e a sua declaração de candidatura à Deputado Federal foram interpretadas, em outro momento, como um lançamento oficial da candidatura de Raul Seixas a Presidente da República.

Em 1977, lançou sua candidatura à sucessão do General Geisel, na coletiva do show *O dia em que a terra parou*. Raul apareceu sem o indefectível cavanhaque e explicou aos jornalistas que o visual comportado tinha a ver com sua campanha ao Palácio do Planalto, que começa ali. “Minha mãe dizia que eu deveria ser presidente. E acho que devo mesmo ocupar esse cargo”²²⁴.

Entretanto, ele fez uma outra interpretação da sua suposta candidatura.

Na época que eu me lancei candidato? Ah, sim! Naquela época, eu tava zangado. Naquela época, meu pai e mãe disseram que não. Que era melhor eu não me meter nisso não. Aí eu tive que obedecer. A quem mais se pode obedecer nesse país²²⁵?

Esse posicionamento do compositor mostrou que a sua suposta candidatura à Câmara Federal ou à Presidência da República foi uma ironia com as estruturas do poder estatal. Ironia essa justificada porque a política que ele praticava estava em ruído com a política dos partidos, assim como na literatura menor, a poesia menor do compositor expressa um devir menor.

Raul Seixas, na sua produção lítero-musical, parece suscitar a emergência de um insistente sujeito menor. Isso aparece especialmente na letra de música *Mosca na Sopa*²²⁶:

Eu sou a mosca que pousou na sua sopa/ Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar/ Eu sou a mosca que perturba o seu sono/ Eu sou a mosca no seu quarto a zumbizar/ E não adianta vim me detetizar/ Pois nem o DDT pode assim me exterminar/ Porque cê mata uma e vem outra em meu lugar/ ... / Olhe pro lado agora! Eu tô sempre junto de você/ Água mole em pedra dura/ Tanto bate até que fura.

O sujeito menor ou anti-herói é aquele que transforma a realidade histórica com atos sutis e aparentemente insignificantes, “zumbidos de moscas”, mas profundamente

²²³ ROLNIK, S. Op. Cit, p. 110-111.

²²⁴ BOSCATO, L. Op.cit, p.205.

²²⁵ SEIXAS, Raul. In: SEIXAS, Raul. Entrevista 12 de janeiro de 1979 em São Paulo. *Raul Seixas*. Indie Records, 2006. 1. DVD. Entrevistas com Raul Seixas.

²²⁶ SEIXAS, Raul. *Mosca na sopa*. In: SEIXAS, Raul. *Krig-ha, Bandolo!* São Paulo, Philips - Phonogram, 1973. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

revolucionários como movimentos de gingado de capoeiras, executados na letra em análise, através do som de um berimbau insistente²²⁷ “Água mole em pedra dura/ Tanto bate até que fura”. Esse personagem não possui delimitações próprias, enredos fixos, “Eu sou a mosca que pousou na sua sopa / Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar / Eu sou a mosca que perturba o seu sono”. Ele se desdobra em camuflagens geralmente duplas. Quando uma delas morre, o sujeito não é exterminado e tem forças para uma ação de revolta - “E não adianta vim me detetizar / Pois nem o DDT pode assim me exterminar”- integrada a uma mudança sonora para a música *rock*. Por que uma camuflagem germinal que estava dobrada, interiorizada se desdobra, exterioriza, “Porque cê mata uma e vem outra em meu lugar”.

A camuflagem do anti-herói pode ser vista como um mecanismo de veiculação de uma mensagem para

[...] os detentores do poder, avisando que [o anti-herói] chegou para contestar a sua legitimidade. Também há uma crítica velada à tortura e à morte dos opositores políticos do regime devido à censura, as mensagens eram passadas de maneira cifrada²²⁸.

E por que o anti-herói adquire contornos de um animal, um inseto, da “mosca”? O mundo subterrâneo, do esgoto, infecto, seria uma opção melhor do que o universo instituído pelos seres humanos: trabalho, rotina. Daí a necessidade da metamorfose do homem em animal, a exemplo do que ocorre com o personagem de Franz Kafka:

O narrador humano vai dando lugar ao narrador animal. O devir-animal é uma forma de fuga do ser humano, naquele contexto. Preferir ser barata a ser funcionário público, preferir ser um cão a ser filho daquele pai e membro daquela família²²⁹.

A postura de viver na fronteira entre dois mundos, assim como um anfíbio em uma nova fase de seu desenvolvimento, permite que o sujeito viaje por outros planos da existência, para o futuro, o passado e lugares fora desta vida. As chaves para adentrar esses lugares ou planos mentais serão fornecidas a partir de agora.

²²⁷ “A música apresenta pontos de batuque de candomblé, alternados com os solos de guitarra roqueira, combinando duas bases musicais negras: uma brasileira e outra norte-americana, visto que o blues negro – junto com as melodias brancas – deu origem ao rock’n roll.” BOSCATO, L. Op.cit, p. 51.

²²⁸ Idem, p. 52.

²²⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval de. No castelo da história. Só há processos e metamorfoses, sem veredicto final. In: PASSETTI, Edson. *Kafka, Foucault*. Sem medos. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p.26.

2.4 Doidões: psicodelismo e drogas.

A primeira chave é uma dosagem de substâncias alteradoras da mente que proporcionará a emersão de uma cultura das drogas nos anos 1970. Viver sob o efeito de drogas era, a princípio, estar envolvido numa aura visionária do tempo ou do espaço e em um desejo, enquanto vontade de inventar novas percepções do mundo.

Numa perspectiva dos processos criativos vinculados às drogas, é possível analisar o componente químico como instrumento de alteração das subjetividades produzidas e baseadas a partir da ideologia social e da cultura, dos fluxos materiais, sociais e semióticos que modelizam os desejos²³⁰. Assim sendo, ao se alterar a consciência ou buscar novos modos de consciência, especialmente, voltando-se para uma sabedoria interior, há uma possibilidade de mudança da própria cultura vigente, sem culpas²³¹.

Nesse debate dos processos perceptivos enriquecidos, é possível inserir a droga enquanto instrumento de inspiração poética que retratava segredos de outros mundos. Ou ainda era uma perspectiva de revelar e viver a sua interioridade imaginária, ofuscada pelas amarras sociais, rotineiramente. É como relata o poeta Chacal sobre a experiência das drogas no período:

Olha, o primeiro ácido que eu tomei [...] Foi tipo quase uma confirmação de que meu lance era poesia. Apesar de eu ainda não escrever poesia, não ter nenhum pensamento em ser poeta. Mas o primeiro ácido que eu tomei, eu fui, peguei o papel, lápis e eu escrevi praticamente o tempo todo. Eu me lembro que começava assim: quero deixar aqui o meu processo e com tal falta de movimento das cores e das imagens. Porque o que meus amigos, que já tinham tomado, eles diziam que quando o ácido batia, você via as cores, você via as imagens se desfazendo e você via aquelas capas de discos, aquela coisa psicodélica. Mas como eu acho que eu fiquei controlando, querendo ver muito as coisas se desmancharem, eu não conseguia ver e toda a minha loucura foi pro registro disso. Eu escrevia compulsivamente, assim três, quatro, cinco páginas. É... E aquilo ali me disse alguma coisa, disse que, talvez, a coisa da palavra, da palavra, principalmente da palavra escrita, ou da palavra falada, seria a minha via de expressão. Agora toda a nossa geração tava muito influenciada por sexo, drogas e rock-in-roll. Fazia parte do aprendizado você se drogar, porque tinha a ver com as portas da percepção²³² [...] Tinha a ver com uma cultura hippie de negação do sistema, tinha a ver com uma cultura literária, mas que pra gente era um pouco desconhecida, como eu já te disse, não tinha muito uma formação poética.

²³⁰ GUATARRI, F. e ROLNIK, S. Op.cit, p. 15- 24.

²³¹ ROSZAK, T. Op.cit, p.162.

²³² *As Portas da Percepção*, de Aldous Huxley, que por sua vez foi inspirado num dos mais conhecidos versos de William Blake: “Se as portas da percepção se desvelassem, cada coisa apareceria ao homem como é – infinita.” BOSCATO, L. Op.cit, p. 26-27.

Mas toda a formação do rock dos beats tinha a ver lá com Rimbaud. [...] Então é... Eu acho que não era uma coisa proposta assim, se drogar pra escrever, como se fosse ou como se fosse surrealismo a coisa escrita automática, a escrita do inconsciente, mas fazia quase com o nosso dia-a-dia, tanto, sabe, de fumar maconha para ouvir Beatles, Rolling Stones, Bob Dylan. Fazia parte do dia-a-dia²³³.

Este posicionamento mostra que o uso de drogas, como o LSD²³⁴ e a maconha, não era visto nos anos 1970 de forma banal ou comercial, mas como rito de uma geração em busca do êxtase. Êxtase que aproxima os companheiros de uso, mesmo depois de terminada a viagem alucinógena, através do relato retroativo das circunstâncias das conexões e desconexões sensitivas e cerebrais. Além de fazer parte de um rito, o uso da droga era uma proposta estética visível na arte desde o início do século XX:

[...] o fato é que a Arte Psicodélica que marcou a obra dos Beatles desde o Lançamento do LP Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band, assim como de outros conjuntos musicais – como o Jefferson Airplane – e de diversos outros artistas do mundo pop a partir de 1967, provocou uma revolução na música popular e nas Artes a ela relacionadas, com suas imagens coloridas inspiradas em transe alucinógenos, que lembravam as fantasias visuais produzidas pelo caleidoscópio, e com seus sons surreais. Tais explorações do inconsciente e dos sonhos, combinadas a um projeto de revolução política, são um tipo de proposta que já fora elaborada pelo movimento surrealista, a partir do Manifesto escrito por André Breton em 1924²³⁵.

Raul Seixas também abordou o tema das drogas em sua obra. Em *Como vovó já dizia*²³⁶, ele descreve a ação da droga no corpo e seus efeitos mais comuns:

Como vovó já dizia
 Quem não tem colírio
 Usa óculos escuro
 Mas não é bem verdade
 Quem não tem colírio
 Usa óculos escuro Hummmmm
 Quem não tem colírio
 Usa óculos escuro
 Minha avó já me dizia
 Preu sair sem me molhar
 Quem não tem colírio usa óculos escuro
 Mas a chuva é minha amiga

²³³ DUARTE, Ricardo de Carvalho. *Entrevista concedida a Demétrios Gomes Galvão e Thiago Pereira e Silva*, 27 nov.de 2004, Teresina-PI.

²³⁴ “O ácido, como era mais conhecido, é na verdade um alcalóide sintetizado a partir de um dos componentes do fungo ergotina. [...] Seu nome completo é Dietilamida do Ácido Lisérgico, e foi descoberto acidentalmente em 1943 pelo suíço Albert Hoffman enquanto estudava pragas prejudiciais à agricultura.” BAHAIANA, Ana M. *Op.cit*, p127.

²³⁵ BOSCATO, L. *Op.cit*, p. 108-109.

²³⁶ SEIXAS, Raul e COELHO, Paulo. *Como vovó já dizia*. In: SEIXAS, Raul. *O Rebu*. Rio de Janeiro, Som Livre, 1974. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

E eu não vou me resfriar
 Quem não tem colírio usa óculos escuro
 A serpente está na terra
 O programa está no ar
 Quem não tem colírio usa óculos escuro
 A formiga só trabalha
 porque não sabe cantar

Quem não tem colírio
 usa óculos escuro
 Quem não tem filé
 Come pão e osso duro
 Quem não tem visão
 Bate a cara contra o muro

Quem não tem colírio
 usa óculos escuro
 É tanta coisa no menu
 Que eu não sei o que comer
 Quem não tem colírio
 usa óculos escuro
 José Nilton já dizia
 Se subiu tem que descer
 Quem não tem colírio
 usa óculos escuro
 Só com praia bem deserta
 que o sol pode nascer
 Quem não tem colírio
 usa óculos escuro
 A banana é vitamina
 que me engorda e faz crescer
 Quem não tem colírio
 usa óculos escuro
 Quem não tem filé
 Come pão e osso duro
 Quem não tem visão
 Bate a cara contra o muro

Ochennn
 Quem não tem colírio
 usa óculos escuro

Solta a serpente
 Hare Krishna Hare Krishna²³⁷

²³⁷ A versão inicial da canção foi censurada entre os anos de novembro/1973 – julho /1974. A censura pode ser observada, no anexo deste trabalho, a partir do processo que censurou a canção em discussão - retirado do site www.censuramusical.com.br acessado em janeiro de 2008. Os seguintes versos foram retirados: “Já bebi daquela água/ Quero vomitar/ Uma vez que a gente aceita/ Duas tem que reclamar/ Vim de longe, de outra terra/ Pra morder teu calcanhar.” Já o refrão sofreu alterações: “Quem não tem colírio usa óculos escuro/ Quem não tem papel dá recado pelo muro/ Quem não tem presente se conforma com o futuro.” ABONÍZIO, Juliana. Raul Seixas: um corpo estranho na MPB. In: *O protesto dos inconscientes*: Raul Seixas e Micropolítica. 1999. Dissertação. (Mestrado em História) - Unesp, São Paulo, 1999.p. 56.

O uso de óculos escuros aparece como uma marca facial denunciadora e, ao mesmo tempo, disfarçadora de um estado “pirado” e dos olhos vermelhos, de estar pendurado no ar e de uma visão misturada, borrada da realidade. Visão que observa, sob um foco ampliado, outros seres. No lugar de seres humanos, visualizam-se serpentes andando pela rua. Mas quem disse que todo mundo que anda por aí é gente?

O trabalho é visto como profissão de sujeitos pequenos, “otários” que estão acostumados a obedecer e a seguir regras. Já a música é o símbolo da esperteza e da diversão. Para aqueles que estão sob a ação da droga ou da embriaguez, o sol incomoda. Nesse sentido, essa sociabilidade do prazer deve ser vivida à noite. Por outro lado, a fome aperta, provoca tonturas e faz com que tropecem aqueles que não expandiram suficientemente a mente. Já aqueles que alcançaram o estágio de dobra temporal, não sentem essas necessidades biológicas.

Como vovó já dizia, não é preciso ficar com medo por estar vendo o mundo, objetos girando à sua volta. O físico Isaac Newton já ensinou as leis da gravidade e que todo corpo que é lançado cai e fica em repouso. Também não é necessário estranhar, se ocorrer uma comunicação com uma entidade superior através da invocação de uma serpente com sonoridade de uma flauta, transcender e se tornar um profeta como Hare Krishna. A flauta, aqui, tem uma função similar ao do sino de Gita. Sua sonoridade curvilínea desperta os corpos e as mentes, para se movimentarem e acionarem uma força vital diferente, a fim de que não se dance conforme a mesma música, as regras.

Em relação aos processos obsessivos vinculados às drogas, é possível destacar o tema da dependência química. Nesse sentido, ao contrário de Chacal, Thildo Gama não observa a droga como uma filosofia de vida alternativa. E no caso de Raul Seixas, ele considera que essa experiência alucinógena teria sido passageira.

Em 74, foi o único período que ele cheirou cocaína por que ele tava com dinheiro. Com dinheiro, ele conseguia. Ele não comprava porque ele tinha medo de polícia, de traficante. Alguém ia comprar e trazia pra ele. Mas foi em pouquíssimo tempo por que logo depois ele ficou sem dinheiro. [...] Só cocaína, que eu estive na casa dele em 71, 73. Tive 74, 75 em Brasília. Nesse período, eu tive contato direto com ele. [...] Ele não gostava de maconha por que era anti-social. Ele fumava, todo mundo sentia o cheiro e olhava pra todo mundo. O que você está fumando? Então, ele achava anti-social. Cocaína era uma coisa, que levaram ele a cheirar cocaína. E ele cheirou um pouco de tempo, que foi em 74²³⁸.

²³⁸ GAMA, Thildo. *Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery*, 10 de nov. de 2006, Salvador-Bahia.

Esse relato, que exime o compositor de ser um consumidor habitual de drogas, denota uma pressão social de regularidade e ordenação sobre Raul Seixas e o entrevistado. Apesar de que aos artistas era dada a autorização e a legitimidade de viver sob os efeitos alterados da mente, sob sonhos e delírios. Concessões essas fornecidas pelos sujeitos considerados normais, sadios, ordeiros para o trabalho e respeitados socialmente, que toleravam os sonhos artísticos porque, afinal, não precisavam deles no seu cotidiano²³⁹.

É necessário destacar ainda o debate, relatado por Nelson Motta, que ocorreu entre Raul Seixas e Tim Maia sobre, numa perspectiva geral, dois tipos de drogas: a maconha e a cocaína. O primeiro defendeu o uso da cocaína e o segundo, o uso da maconha. Nesse relato, é possível observar ainda numa perspectiva específica, ao contrário do que afirmou o entrevistado Thildo Gama, o uso freqüente de cocaína por Raul Seixas.

Raul, além de magro e abusado, fumava, bebia e cheirava cada vez mais, embora a cocaína apenas começasse a aparecer no meio musical carioca, basicamente alcoólico, canábico e lisérgico. [...] Tim Maia detestava. Uma tarde, no apartamento de Raul na Rua Figueiredo Magalhães, testemunhei uma acalorada discussão entre o gordo e o magro sobre as grandezas e as misérias da cocaína e da maconha. Raul falava mal da maconha, dizendo que ela deixa as pessoas prostradas e sem vontade de nada, que a cocaína dava força e velocidade. Tim contradizia dizendo que a planta era santa, dava paz e inspiração. A coisa foi esquentando e quando Raul começou a debochar do “pacifismo naturalista” de Tim, os ânimos se exaltaram e Tim encerrou a discussão advertindo o machista Raul para tomar cuidado porque a cocaína, além de impotência, provoca no usuário uma irresistível vontade de ser sodomizado. Ou, em suas palavras imortais, “afrouxa o brioco”. Discussão encerrada. Tim acendeu mais um e Raul esticou mais uma e quase fizeram uma música juntos²⁴⁰.

Nesse relato, é interessante perceber que a droga, especialmente a cocaína, era vista como símbolo da subversão, da ilegalidade e da propulsão à quebra de tabus em relação à sexualidade, como, por exemplo, o amor livre e a opção homossexual²⁴¹.

É necessário observar ainda que a rejeição e a crítica do uso da maconha eram consideradas injustificadas por sujeitos e grupos contundentemente não consumidores do meio químico. A possível aceitação se justificava pela perda do caráter combativo e ameaçador da maconha num ambiente social que permitia e incentivava o uso incondicionado do álcool²⁴².

²³⁹ROSZAK, T. Op.cit, p.64.

²⁴⁰MOTTA, Nelson. Op.cit, p.275.

²⁴¹BOSCATO, L.Op.cit, p.139.

²⁴²ROSZAK, T. Op.cit, p.175-176.

Essa discussão sobre o consumo de drogas no período em estudo atingiu um público amplo de revistas de circulação nacional, como a *Veja*, bem como alcançou dimensões jurídicas. No início dos anos 1970, o centro do debate foi o anteprojeto de uma lei sobre tóxicos, que dava direito ao viciado não ser punido como um traficante, mas condicionava o sujeito a uma internação em clínicas especializadas²⁴³.

No final do período em estudo, o aumento do uso de drogas, especialmente da cocaína, e a sua relação com a morte de jovens e artistas foi abordada como marca dos anos 1970 na revista *Veja*.

O profundo mergulho para dentro de si que foi a década de 70 teve como trágico desvio a “mania do pó”- a incontrolável sujeição à cocaína, uma droga estimulante cujos efeitos reforçam o ego, deixando quem a usa eufórico e cheio de si, pelo menos até a depressão da ressaca. A escalada foi mundial. [...] Se os anos 60 foram da maconha e do LSD, os 70 foram da cocaína [...]. Quanto à heroína, permaneceu em mãos de profissionais, sem virar moda, após ter levado à morte dois de seus mais singulares dependentes: Janis Joplin e Jimmy Hendrix²⁴⁴.

Assim como a revista *Veja*, o jornal *O Pasquim* também abordou o tema do consumo de drogas no período em estudo. Entretanto, sua abordagem questionou o suposto efeito mortífero de drogas consideradas ilegais, como o LSD, heroína e a maconha.

A grande imprensa alimentou tal alegria, sugerindo em seu noticiário um apocalipse sem esperanças. Como trabalho num jornal diário, sei como chegam os telegramas das agências internacionais às redações e como o seu parti-pris ideológico é enfatizado pelas artes do copy-desk. Até hoje, por exemplo, nenhum dos nossos jornais divulgou que a causa mortis de Jimmy Hendrix, segundo o médico legista, foi uma dose excessiva de barbitúricos, ou seja, uma droga perfeitamente legal, burguesa e vendida em todas as farmácias, sob prescrição médica. É irônico demais para nossos jornais admitir que, afinal, a droga fatal não foi a heroína, o LSD, a maconha ou qualquer outra marcada pelo pecado, mas a inocente pílula para dormir, igualzinha à que titia toma todas as noites. Por outro lado, é mais sadomasoquista e, portanto, mais de acordo com os hábitos vigentes, criar a perspectiva de que toda uma geração caminha cegamente, para o suicídio através das drogas. [...] Não sei ainda como morreu Janis Joplin. Talvez também tenham sido os barbitúricos, pois ela morreu dormindo como Marilyn, Hendrix e tantos outros; na cama, durante o sono. [...] Ao contrário dele, ela nunca se comprometeu com as drogas, com exceção de uma delas: o álcool²⁴⁵.

²⁴³ TÓXICOS. *Veja*, 07 jul. 1971, n.590, p. 26.

²⁴⁴ A ESCALADA do pó. *Veja*, 26 dez. 1979, n.148, p. 67.

²⁴⁵ MACIEL, Luiz Carlos. Underground. *Pasquim*, n.67, Setembro/Outubro de 1970. Apud JAGUAR e AUGUSTO, Sérgio. (orgs) *Antologia do Pasquim – 1969 -1971*, vários autores, Editora Desiderata, Rio de Janeiro, 2006, p. 169-170.

As drogas bem dosadas, estocadas e autorizadas²⁴⁶ como os barbitúricos são emblemas de que as drogas podem ser assimiladas e adaptadas pela sociedade estabelecida e ordeira, racionalmente. O papel combativo e de rejeição radical da sociedade adulta foi potencialmente substituído pela estabilidade e a passividade no enfrentamento da ansiedade cotidiana²⁴⁷.

Ainda na perspectiva da abordagem dos processos perceptivos miseráveis das drogas, especialmente, da maconha, é interessante o posicionamento do escritor Caio Fernando Abreu, em uma de suas correspondências, no início dos anos 1970.

O consumo de drogas como meio (ótimo) de alienação e como meio (falso) de libertação é uma coisa incrível, assustadora mesmo. A maconha rola em Porto Alegre, as “picadas” também, agora descobriram a mescalina em Santa Catarina e uns conhecidos meus, pintores, estão fazendo tráfico e vendendo para a toda a classe artística de PA. E o mais assustador dessa estória de drogas é que são consumidas justamente pela parte mais esclarecida da população, pelos que poderiam fazer alguma coisa. Os outros, as camadas mais baixas, têm a televisão, as novelas, as revistinhas de amor. Eu tenho o sono, talvez a fuga mais saudável, se bem que igualmente desesperadora²⁴⁸.

A cultura das drogas dos anos 1970 não se restringiu às substâncias ilegais, tais como: maconha, cocaína e LSD. A bebida alcoólica, uma das drogas legais, também foi abordada na obra do Raul Seixas, especialmente na música *Movido a álcool*²⁴⁹.

Diga seu dotô as novidades
 Já faz tempo que eu espero
 Uma chamada do senhor
 Eu gastei o pouco que eu tinha
 Mas plantei aquela cana
 Que o senhor me encomendou

Eu tou confuso e quero ouvir sua palavra
 Sobre tanta coisa estranha acontecendo sem parar
 Por que que o posto anda comprando tanta cana
 Se o estoque do boteco
 Já está pra terminar

²⁴⁶ “Esse menu tóxico ia de medicamentos contra mal de Parkinson, como Artame e Bentlyl, até potentes analgésicos já retirados do mercado, como Veramon, Fiorinal e Potalídom, que continham barbitúricos em suas fórmulas. Xaropes e preparados com Elixir Paregórico, Setux e Gotas Binelli também eram populares por conter opiáceos. A progressiva degeneração do sistema nervoso central que eles provocam levaram à expressão “xarope” para definir uma pessoa excepcionalmente chata, apática e confusa.” BAHAIANA, Ana M. Curtição Op.cit, p128.

²⁴⁷ ROSZAK, T. Op.cit, p.177.

²⁴⁸ ABREU, Caio Fernando. A Hilda Hilst. Porto Alegre, 4 de março de 1970. In: *O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p.297.

²⁴⁹ SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. BARRETO, Tânia M. e RASMUSSEM, Oscar. *Movido a Álcool*. In: SEIXAS, Raul. *Por quem os sinos dobram*. São Paulo, Warner, 1979. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 8.

Derramar cachaça em automóvel
 É a coisa mais sem graça
 De que eu já ouvi falar
 Por que cortar assim nossa alegria
 Já sabendo que o álcool também vai ter que acabar?

Veja, um poeta inspirado em Coca-Cola
 Que poesia mais sem graça ele iria expressar?
 É triste ver que tudo isso é real
 Porque assim como os poetas
 Todos nós temos que sonhar

A bebida, na letra de música em questão, é uma musa inspiradora para o compositor. Ela o move e move a produção musical. É com essa função produtiva que Raul Seixas justifica seu uso. Nesse debate sobre o abastecimento do álcool, a plantação de cana é justificada pela campanha da época, o Pró-Álcool, porque dela se retira o seu combustível derivado, o álcool, para abastecer os automóveis. O compositor, porém, questiona criticamente porque a destinação desse plantio e seu respectivo derivado para os automóveis, o que, para ele não seria uma justificativa plausível. A outra função do álcool seria liberar a imaginação dos poetas e dos sujeitos comuns.

Nessa lógica, grandes obras poéticas e musicais não teriam sido realizadas sem os estados “altos” da mente. Por essa razão, Raul Seixas ironiza ainda a possibilidade de um artista se inspirar numa musa sóbria como a Coca-Cola.

Contudo, a função da bebida não se restringia a inspirar composições. Existia o seu efeito inebriante e viciador. É como narra Thildo Gama:

Só, que a droga que levou ele a morte foi, desde os nove anos de idade, bebida. Em 83, apareceu uma diabete, não podia beber. Escondeu de todo mundo. Continuou bebendo e aí teve a pancreatite [...], uma pancreatite aguda. Ficou com um dreno mais de quinze dias aqui em Salvador. Foi dessa época, que ele foi pra Piritiba, depois tirou o dreno. E aí foi descansar, passou quinze dias em Piritiba²⁵⁰.

Esse posicionamento do entrevistado, ao destacar a causa mortis de Raul Seixas e a letra de música *Movido a álcool*, antes de fixarem o enunciado que o compositor era um alcoólico e que incentivava o uso de bebidas, pode revelar as angústias de um tempo, no qual se vivia nos limites. Limites entre a fama e o fracasso, início e fim, que provocam a sensação de êxtases passageiros, porém, intensos²⁵¹. Apesar de se lamentar e criticar, a princípio, a sucumbência das existências de artistas considerados malditos, como o Raul Seixas, o público

²⁵⁰ GAMA, Thildo. *Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery*, 10 de nov. de 2006, Salvador-Bahia.

²⁵¹ SALGUEIRO, Wilberth Clayton F. Notas: Tentando rever-me em Sérgio Sampaio nos anos setenta. In: Contexto. Vitória, Editora da UFES, PPGL/MEL, s/d, p.5.

e as gerações têm admiração por esses artistas que reavaliam o seu tempo, sua condição de finitude e que mostram as faces mais escondidas dos desejos humanos e das mazelas sociais.

Ao artista cabia arrancar as máscaras, para mostrar ao homem moderno sua verdadeira face. A apreciação estética, sensorial – e sensual –, da vida moderna tornou-se, nesse contexto, apenas um tipo de compensação para a falta de âncora, de integração social ou de crença²⁵².

Além de fazerem parte da condição juvenil dos anos 1970, o tema das drogas era de interesse científico, especialmente da psicologia, já que as drogas alteravam o curso da normalidade dos sujeitos que estivessem sob seus efeitos. Entidades científicas e políticas norte americanas, como a Universidade de Harvard e a CIA já faziam experiências com tais substâncias, desde os anos 1950 e 1960. Um exemplo dessas experiências foi a de Timothy Leary com psilocibina, que testava se os pacientes melhoravam sua saúde mental, ficavam mais calmos e abandonavam vícios, quando estavam sob seus efeitos. Ele inovou o tratamento desses pacientes e a própria psicologia, com o monitoramento de suas experiências através da participação efetiva dos médicos, que também usavam esses alteradores de consciência²⁵³.

Nesse sentido, o tema das drogas estava relacionado com o do controle da loucura. A loucura sadia também foi trabalhada na obra de Raul Seixas, especialmente na letra *Maluco beleza*²⁵⁴, que se tornou uma referência de estilo de sua geração e em seu estigma mais famoso e emblemático:

Enquanto você se esforça pra ser
um sujeito normal
e fazer tudo igual

Eu do meu lado aprendendo a ser louco
um maluco total
Na loucura real
Controlando a minha maluquez
Misturada com minha lucidez

Vou ficar
Ficar com certeza
Maluco beleza

E este caminho que eu mesmo escolhi

²⁵² SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 68.

²⁵³ LEARY, T. Op.cit.

²⁵⁴ SEIXAS, Raul e CLÁUDIO, Roberto. *Maluco Beleza*. In: SEIXAS, Raul. *O Dia em que a Terra parou*. São Paulo, Warner, 1977. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 2.

É tão fácil seguir
 Por não ter onde ir
 Controlando a minha maluquez
 Misturada com minha lucidez

Vou ficar
 Ficar com certeza
 Maluco beleza

Com uma sonoridade girando em círculos como “juízo de doido” e um vocal que repete demoradamente as últimas sílabas de palavras, tais como: mal, gual, quez, o compositor retrata o estado irreversível de loucura almejado por ele. Na letra em questão, o louco não é simplesmente aquele que perdeu a razão, “o porra louca”, mas alguém dominado por um estado de paixão intensa pela possibilidade de mudança. A paixão, enquanto estado patológico e incontrolável, deve ser controlada pelo momento de lucidez. Lucidez essa que não significa somente uma racionalidade, mas uma luz ou revelação que penetra e dá clareza e inteligência ao ser humano.

Nesse sentido, ser “Maluco beleza” é estar livre para fazer o que quiser, desde que essa liberdade não afete o direito de outra pessoa. Direito, inclusive, de ser normal, fazer tudo igual e ser “careta”. Dessa maneira, não se trata de uma loucura violenta ou agressiva, como mostra o seguinte relato:

Então, Raul é um fenômeno sociológico e antropológico. Por que antropológico? Quando se fala: pô esse cara é maluco beleza se lembra de quem? De Raul Seixas por causa da expressão Maluco Beleza. E o que é Maluco Beleza? O que é? [...] O que é que ele queria dizer com Maluco Beleza? É estado de espírito. O cara está bem, está legal, não está mexendo com ninguém. Maluco beleza é isso. O cara está bem espiritualmente²⁵⁵.

Estar “Maluco beleza” pode ser uma expressão do provável desprendimento de todas as amarras, especialmente a psíquica, que sufocam o direito de ser diferente.

Era viver o seu próprio caminho, seguir os rumos do Sol Nascente, criar os seus On The Road, ainda que isso implicasse em riscos. Vivia-se num panorama onde a repressão institucionalizada andava de mãos dadas com a repressão não institucionalizada dos “normais” porque, de fato, a ditadura militar e a psíquica de um conservadorismo disseminado na sociedade estavam em comum acordo²⁵⁶.

Por outro ângulo, o estado de “Maluco beleza” pode ser visto como sinônimo de pura irreverência, desconsideração dos bons modos de “civildade” e sinal de uma

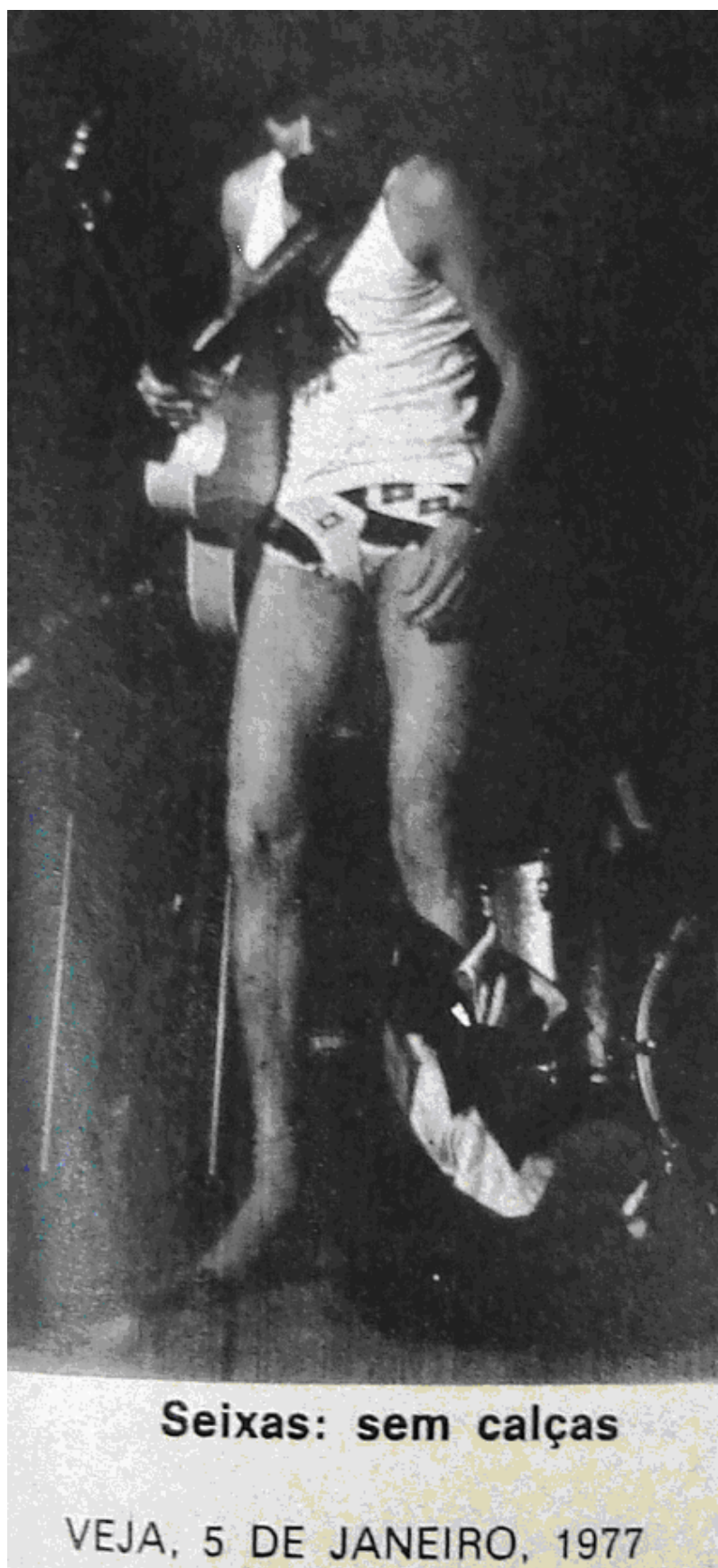
²⁵⁵ GAMA, Thildo. *Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery*, 10 de nov. de 2006, Salvador-Bahia.

²⁵⁶ BOSCATO, L.Op.cit, p.157.

necessidade de chamar atenção. Atitudes como essas ocorreram num show do compositor, na cidade de Porto Alegre, em dezembro do ano de 1976, no qual foram cortados os fios do equipamento de som, que interrompendo a apresentação:

Restabelecido o som, ele voltou ao palco, onde apresentou meia dúzia de números – não sem antes tirar as calças, conservando educadamente um calção colorido, camiseta e meias. Desta vez, a cena foi providencialmente iluminada por um cinegrafista de televisão²⁵⁷.

²⁵⁷ GENTE. *Veja*, 05 jan. 1977, n.435, p.45



Fotografia 04: Seixas: sem calças
Fonte: *Veja*, n.435, 05 jan. 1977, p.45.

2.5 Espiritualidades alternativas: entre a mística e a contracultura.

A segunda chave para se atingir enigmas do ser é a espiritualidade, no sentido dos orgasmos cósmicos. A experiência existencial com a religiosidade é uma marca na obra de Raul Seixas. A primeira chave, as drogas/loucura, dá apenas a primeira volta no alargamento do portal para a comunicação com um plano superior, coletivo que há no interior do indivíduo.

Essa valorização do interior do indivíduo e da espiritualidade pode ser analisada como um instrumento de desafio em relação aos pressupostos racionais e da ciência, tão em destaque nos anos 1960 e em declínio nos anos 1970: “Até então, predominava a crença de que os cientistas eram capazes de, mais cedo ou mais tarde, implantar a felicidade na face da Terra, com a solução de todos os problemas existentes”²⁵⁸. Os mistérios da vida tinham deixado de ter a marca do oculto.

O misterioso transformou-se ou num enigma engenhoso a ser solucionado ou num segredo torpe a ser desmascarado. Em ambos os casos o mistério passou a ser visto como uma intolerável barreira à razão e à justiça. Como o sagrado se transformara em disfarce de marotos e fraudes, fora com o sagrado²⁵⁹!

O aspecto esotérico apareceu na obra de Raul Seixas nos anos 1970 no tom das religiões orientais e de crítica aos tabus da Igreja Católica, mas preservando alguns de seus dogmas. *Gita*²⁶⁰ é uma de suas letras de música mais emblemáticas sobre a temática espiritual.

Eu que já andei pelos 4 cantos do mundo procurando/ Foi justamente num sonho que ele me falou: / Às vezes você me pergunta/ Por que é que eu sou tão calado/ Não falo de amor quase nada/ Nem fico sorrindo ao teu lado/ Você pensa em mim toda hora/ Me come me cospe e me deixa/ Talvez você não me entenda/ Mas hoje eu vou lhe mostrar/ Eu sou a luz das estrelas/ eu sou a cor do luar/ Eu sou as coisas da vida/ Eu sou o medo de amar/ Eu sou o medo do fraco/ A força da imaginação/ O blefe do jogador/ Eu sou, eu fui, eu vou/ (Gita, Gita, Gita, Gita, Gita) / Eu sou o sacrifício/ A placa de contra-mão/ O sangue no olhar do vampiro/ e juras de maldição/ Eu sou a vela que se acende/ Eu sou a luz que se apaga/ Eu sou a beira do abismo/ Eu sou o tudo e o nada/.../ Você me tem todo dia/ Mas não sabe se é bom ou ruim/

²⁵⁸ A DÉCADA da Microrevolução. *Veja*. 26 dez. 1979, n. 590, p. 129.

²⁵⁹ ROSZAK, T. *Op.cit*, p. 262.

²⁶⁰ SEIXAS, Raul e COELHO, Paulo. *Gita*. In: SEIXAS, Raul. *Gita*. São Paulo, Philips-Phonogram, 1974. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 12.

Mas saiba que eu estou em você/ Mas você não está em mim/ Das telhas eu sou o telhado/ A pesca do pescador/ A letra A tem meu nome/ Dos sonhos eu sou o amor/.../ Mas eu sou o amargo da língua/ A mãe, o pai e o avô/ O filho que ainda não veio/ O início, o fim e o meio/ Eu sou o início, o fim e o meio.

Sinos tocam como fundo musical dessa mensagem profética. Os sinos chamam o homem a sair do cotidiano, de caminhos já traçados, para adentrar uma realidade imaginária. O chamado, como numa mandala musical, perpassa toda a música porque o seu soar tem um outro objetivo: acordar um eu interior.

Além dos sinos, há a presença de outros recursos musicais clássicos, como: um coral e arranjos de orquestras. Esses recursos estão afinados, na música em questão, com instrumentos do *rock* e da música popular, tais como: baixo; bateria; guitarra; pandeiro; violão acústico de doze cordas, o píton e as cordas²⁶¹.

A mensagem de Gita é destinada ao homem que está sempre procurando explicações para questões existenciais: de onde veio, quem é, como se salvar e para onde vai. Para responder essas questões, uma entidade se manifesta em seus sonhos. As respostas são remissões ao livro sagrado dos hindus Bahagavad – Gita, revelado pelo diálogo entre Sri Krishna e Arjuna sobre os caminhos da humanidade na batalha de Kurushshetra²⁶².

As mensagens de Krishna destinam-se àquele que está prestes a enfrentar, antes de provações na vida, um desenvolvimento espiritual. Nessa situação, sobretudo, o homem se volta e pede ajuda a um deus. Nesse sentido, o sujeito poético da canção é apresentado inicialmente em terceira pessoa, ele, mas logo assume a primeira pessoa, eu, para se apresentar e se identificar para quem o procura.

Numa seqüência de aforismos opostos, Raul Seixas e Krishna se interpenetram, para divulgarem suas mensagens. Numa espécie de ritual, o compositor age como um xamã que tem a capacidade manifesta para compartilhar as suas experiências com forças ocultas - atingidas através da sua obra, música - entre os membros da comunidade, o público²⁶³. Enquanto instrumento do xamã, Gita, desperta personagens interiores, que dialogam entre si.

Uma delas é o “Raul Arjuna”, que é quem profere as frases iniciais, anunciando que foi num sonho que a outra personagem “Raul Krishna”, lhe falou. Eu os chamarei assim porque, nessa música, Raul Seixas invoca e incorpora as personagens míticas de Arjuna e Krishna [...] Há um teatro do sagrado montado aqui, pelo ator Raul Seixas, que assume essas duas personagens²⁶⁴.

²⁶¹ BOSCATO, L. Op.cit, p. 193.

²⁶² MARTINS, D. Op.cit, p.41-46 e BUDA, T. Op. Cit, p. 25-30.

²⁶³ ROSZAK, T. Op.cit, p. 261.

²⁶⁴ BOSCATO, L. Op.cit, p. 192.

Ambos, Raul Seixas e Krishna, colocam Deus como um ser que reúne qualidades e defeitos. Dessa maneira, lados opostos convivem entre si e não vivem uma luta maniqueísta como a que ocorre entre Deus, o bem, e o Diabo, o mal, da tradição cristã. A repercussão da convivência entre essas entidades foi vista como uma espécie de adoração do Diabo e desafio esotérico à tradição cristã, sobretudo pelos católicos da época. É como narra Paulo Roberto Seixas:

Teve a música dele. Ele diz assim: Eu é Deus e [...] o Diabo.” Ele é Deus. Ele é Deus e é o Diabo, entendeu? Ele tira da Bíblia, mas também fala contra. Deus e O Diabo. Na realidade, é junto: Deus e o Diabo. São os dois. [...] Olha do lado religioso, os católicos gostavam. Mas do Diabo... Risos²⁶⁵.

Nesse sentido, a figura do Diabo pode suscitar ainda interpretações como, por exemplo, a da travessura libertária e do exercício do prazer. O exercício de ações proibidas e condenadas pela moralidade cristã:

Então quando ele fala em Diabo, ele tá querendo dizer que tudo, segundo os evangélicos, tudo que não presta é coisa do diabo. Essa coisa de dinheiro é coisa do Diabo. Esse negócio de bebida: isso é coisa do Diabo. Esse negócio de rock roll é coisa do Diabo. Então, ele fez a música nesse sentido que as coisas boas do mundo pertencem ao Diabo. Por isso, mas não quer dizer que ele cultivava o Diabo, cultivava a Magia Negra²⁶⁶.

No relato em discussão, é possível observar que o posicionamento de Raul Seixas em relação ao Diabo denota também uma rivalidade entre católicos e protestantes, no que diz respeito às prescrições comportamentais e sociais, pois os últimos seriam mais rigorosos, radicais com o cumprimento de tais prescrições.

Na letra em análise, Deus estaria em todas as coisas, em todos os seres da natureza. Estrela que simboliza uma singularidade cósmica em tempos de massificação e de coletivismos exagerados. Seria presente, porém quase nunca percebido pelo homem. Por essa razão, esse homem não estaria presente em Deus. Mas a mensagem que torna Deus reconhecido é a do amor. Essa mensagem, segundo a tradição católica, foi trazida pelo filho de Deus, Jesus.

Já a crítica musical soteropolitana da época interpretou a letra em questão como um pedido a um disco voador. Nesse sentido, o sujeito poético da canção foi visto como um ser de outro planeta, que vinha de um mundo mais elevado e visitava outras galáxias:

²⁶⁵ SEIXAS, Paulo Roberto. *Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery*, 02 de nov. de 2006, Salvador - Bahia.

²⁶⁶ GAMA, Thildo. *Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery*, 10 de nov. de 2006, Salvador-Bahia.

E o baiano Raul Seixas está na praça, com três sucessos de uma só vez: “Medo de Chuva”, “S.O. S” e “Gita”, que estão, merecidamente sendo tocados. Um detalhe: não consegui e como eu, muitos, entender a pronúncia exata do nome que Raulzito deu ao seu impossível disco-voador. Alguns chamam de “Guita”, outros preferem “Gita” e muitos dizem “Guitã”²⁶⁷.

Sobre o possível caráter místico do compositor e o tema do disco-voador, Raul Seixas negou tais vinculações nos seguintes termos:

Falta do que dizer. Não se tem mais o que falar hoje. Tem de se falar mesmo neste lado de disco voador, profeta do apocalipse. O homem que viu disco voador dá IBOPE, chamam ele pro Sílvio Santos, ele vai para o Sílvio Santos. “Como é que foi, meu filho?” Sabe como²⁶⁸?

Símbolo da Igreja Católica, a figura da virgem Maria é trabalhada na letra de música Ave Maria da Rua²⁶⁹.

No lixo dos quintais/ Na mesa do café/ No amor dos carnavais/ Na mão, no pé/ Oh, tu estás, tu estás/ No tapa e no perdão/ No ódio e na oração/ Teu nome é Iemanjá/ E é Virgem Maria/ É Glória e é Cecília/ Na noite fria/ Oh, minha mãe, minha filha/ Tu és qualquer mulher!/ Mulher em qualquer dia/.../ Minha mãe, minha mãe/ Me ensina a segurar/ A barra de te amar.

A letra de música em questão, apesar de ser uma oração, dessacraliza a sua destinatária, a Virgem Maria. Assim como Deus, ela reuniria sentimentos bons, como o amor, e ruins, como ódio. Raul Seixas iguala a Virgem Maria a qualquer Maria, mulher. Ela, como Deus, estaria em cada ser feminino, inclusive, em entidades femininas do candomblé, como Iemanjá. Há, ainda, um complemento irônico de teor “sacro”, um vocal lírico que entoa toda a canção.

Uma aproximação entre o sagrado e o profano é a tônica de Ave Maria da Rua. Humanidade e Santidade se fundem no mesmo ser. Assim sendo, corpos de mulheres comuns e sofridas são templos dignos de veneração. Da mesma forma, a Natureza é sagrada, por isso há o destaque da mãe das águas, Iemanjá.

Esses princípios espirituais contradizem as versões das religiões oficiais, principalmente o catolicismo e o protestantismo, que colocam a Natureza num estado inferior a um Deus que vai destruí-la no Juízo Final²⁷⁰.

²⁶⁷ DISCO voador. POP Som. *Jornal A Tarde*, 17 set. 1974, Ano 61, n. 20702, p.10.

²⁶⁸ SEIXAS, Raul. Krig-ha, Bandolo! (O grito de guerra). *Jornal O Pasquim*, nov. de 1973. Apud PASSOS, Sylvio. Op.cit, p.89.

²⁶⁹ SEIXAS, Raul e COELHO, Paulo. Ave Maria da Rua. In: SEIXAS, Raul. *Há 10 mil anos atrás*. São Paulo, Philips-Phonogram, 1976. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 3.

²⁷⁰ BOSCATO, L. Op.cit, p.183.

O encontro consigo mesmo é mais uma das experiências existenciais cantada por Raul Seixas em *Eu sou egoísta*²⁷¹.

Se você acha que tem pouca sorte/ Se lhe preocupa a doença ou a morte/ Se você sente receio do inferno/ Do fogo eterno, de deus, do mal/ Eu sou estrela no abismo do espaço/ O que eu quero é o que eu penso e o que eu faço/.../ Eu vou sempre avante no nada infinito/ Flamejando meu rock, meu grito/ Minha espada é a guitarra na mão/.../ Eu quero é ter tentação no meu caminho/ Pois o homem é o exercício que faz/.../ Se você acha o que eu digo fascista/ Mista, simplista ou anti-socialista/ Eu admito, você tá na pista/ Eu sou ista, eu sou ego/ Eu sou ista, eu sou ego/ Eu sou egoísta/ Por que não...

Diferentemente de Gita, o sujeito da letra de música em análise não se volta para um ser superior para encontrar o seu caminho na vida. Ele a enfrenta sozinho e a supera ao ir ao encontro do vazio. Um vazio budista, que não é visto como tragédia, mas como princípio de equilíbrio dos conflitos, felicidade²⁷². Por outro lado no final da canção, o compositor faz uma intertextualidade musical, apenas na execução, de versos de Gita: “Eu sou a luz das estrelas/ eu sou a cor do luar.” Apesar de querer fundar um acesso novo à espiritualidade, ele recorre ao livro, manual sagrado já escrito antes do nascimento de Jesus Cristo: *Bahagavad – Gita*.

Raul Seixas se define como egoísta, ou seja, afirma que leva em consideração apenas a filosofia do amor a si mesmo. Não é objetivo do trabalho fazer uma análise sobre doutrinas políticas, até porque este tópico versa sobre o tema da espiritualidade. No entanto, em uma época em que teorias políticas como o socialismo perdiam seguidores que se desiludiram com seus fundamentos, o compositor parecia querer construir uma teoria própria. Por outro lado, o fascismo também era um pensamento que havia perdido legitimidade, há pouco tempo. Nesse sentido, o comportamento micropolítico que se parecia mais se aproximar de seus preceitos de desconsideração de uma autoridade e do seu fascínio pela negação, merecendo, portanto, ser seguido era o anarquismo²⁷³.

Contudo, é necessário destacar que, apesar da presença de marcas anarquistas²⁷⁴ na obra do Raul Seixas, existem divergências entre o anarquismo clássico e a contracultura.

[...] a Contracultura não se enquadra na definição convencional de Anarquismo, fortemente racionalista: a rebelião juvenil traz uma forte carga

²⁷¹ SEIXAS, Raul e MOTTA, Marcelo. *Eu sou egoísta*. In: SEIXAS, Raul. *Novo Aeon*. São Paulo, Philips-Phonogram, 1975. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 8.

²⁷² MACIEL, Luiz Carlos. *O Mestre Negativo*. In: *A morte organizada*. Rio de Janeiro: Ground, 1978, p.60-61.

²⁷³ MARTINS, D. Op.cit, p.49-50.

²⁷⁴ Marcas anarquistas essas que não se referem a uma militância política e à substituição do Estado pela cooperação dos membros anarquistas, e sim, ao questionamento da sociedade vigente nos aspectos culturais e espirituais.

mística, que incorpora discussões que fazem parte do Ocultismo e da Espiritualidade. [...] Outro dado é que o Anarquismo clássico que se formou no século XIX tinha absoluta confiança nas Ciências humanas e Naturais [...] usando-as para combater quaisquer idéias espirituais, tanto as da Igreja Católica, quanto as novas religiosidades que poderíamos chamar de alternativas²⁷⁵.

A presença de uma marca anarquista contracultural na obra do compositor nos anos 1970 pode ser observada, sobretudo, nas suas críticas às condições de vida burguesa. Nesse sentido, é possível analisar o título da letra em questão *Eu sou egoísta* como uma remissão à obra *Eu sou egoísta* do pensador anarquista do século XIX, Max Stirner. Nessa obra, há uma relação entre niilismo e existencialismo, ao valorizar a satisfação das singularidades do indivíduo, em detrimento de determinados anseios ou preceitos coletivos. Raul Seixas e Max Stirner se interpenetram, ao defenderem a vontade e os instintos no lugar de conceitos, ismos, ou filosofias amplas e abstratas.

Essa é uma nítida ironia ao patrulhamento ideológico das esquerdas, que até mesmo inspiradas no confronto de Karl Marx contra Stirner, costumam colocar numa mesma panela o “anarquista” e o “fascista”, numa equiparação maldosa, por não aceitarem pensamentos outros que não sejam os do Marxismo - Leninismo²⁷⁶.

Uma marca anarquista espiritual ainda pode ser visualizada na sua obra: o questionamento das autoridades externas religiosas e dos dogmas religiosos da Igreja Católica, abordados anteriormente²⁷⁷. Esse questionamento é elemento do conceito de espiritualidade contracultural que

[...] nasceu como uma manifestação do homem na busca de estabelecer uma relação com o meio natural onde ele vivia e com os seus ciclos, como a sucessão das estações do ano e das fases da Lua, assim como o que ele considera o território do “desconhecido” que fundamenta a sua própria existência como a busca de uma conexão com o inconsciente, com o nosso mundo interno, ou com os mistérios que o homem costuma atribuir aos ciclos vitais de nascimento, crescimento, vida, morte e segundo os princípios reencarnacionistas, de renascimento aos quais ele está sujeito. Essa Espiritualidade primordial assumiria posteriormente dimensões institucionalizadas, constituindo-se em formas de poder dentro de uma sociedade mais complexa, estruturada e hierarquizada. Na revolta contra a institucionalização do espírito, a Contracultura lutaria por um retorno às formas primordiais do sagrado²⁷⁸.

²⁷⁵ BOSCATO, L. Op.cit, p.19.

²⁷⁶ Idem, p. 135.

²⁷⁷ VIEIRA, F. Op. Cit, p. 10-12 e ABONÍZIO, J. Op. Cit, p. 105.

²⁷⁸ BOSCATO, L. Op.cit, p. 20-21.

Na obra de Raul Seixas também é possível observar mensagens sobre a morte. Especialmente em *O trem das Sete*²⁷⁹, o compositor relata uma viagem pelas transformações das vivências existenciais:

Ói, Ói o trem²⁸⁰/ Vem surgindo detrás das montanhas azuis/ Olhe o trem / Ói,
Ói o trem/ vem trazendo de longe as cinzas do Velho Aeon/ Ói já e vem/
Fumegando, apitando e chamando os que sabem do trem/ Ói, é o trem/ Não
precisa passagem, nem mesmo bagagem no trem. / Quem vai chorar, quem
vai sorrir?/ Quem vai ficar, quem vai partir?/.../ Ói, olhe o céu/ Já não é o
mesmo céu que você conheceu, não é mais/ Vê, ói que céu/ É um céu
carregado e rajado, suspenso no ar/ Vê, é o sinal/ É o sinal das trombetas,
dos anjos e dos guardiões.

Na cultura norte-americana, a metáfora do trem que perpassa a letra de música em análise é o símbolo da morte. Morte trabalhada, não no seu sentido de silêncio ou eternidade absoluta, mas no aspecto de grandes mudanças na vida. Passagem de um tempo velho, que desejava novidades trazidas pelo trem. Mas, nem todos percebem a morte como uma boa notícia, ponto de partida para os caminhos de outra vida, por isso não conseguem sorrir para ela.

Há quem observe o trem como portador de revelações terrificantes acerca dos destinos da humanidade, um sinal do apocalipse e das suas trombetas, anunciando a destruição do velho mundo. Esquece-se de que o homem possui uma existência que é um declínio constante em direção à morte. Deste modo, se angustia, ao se perceber nos limites entre espaços e tempos imensuráveis.

Na letra de música em discussão, é possível observar mitologias, metáforas apocalípticas, tais como:

O céu pode ser visto aqui como uma metáfora da consciência, que não é mais a mesma que fora aceita por diversas gerações anteriores: os tempos são outros e estão a exigir novos rumos e novos paradigmas. O céu da nova consciência apresenta-se carregado e rajado porque são densos os significados que ele está trabalhando, e é em meio ao fogo rajado da rebelião juvenil que ele estava a se construir. O tocar das trombetas é reconhecido como o anunciador de algo que está por vir, de um portal fabuloso que já se manifesta sob o olhar de seres ancestrais – anjos e guardiões, que atravessados pela modernidade do século XX, apontaram-nos para o despertar de formas alternativas de espiritualidade sob o impacto da Era de Aquário²⁸¹.

²⁷⁹ SEIXAS, Raul. *O Trem das Sete*. In: SEIXAS, Raul. *Gita*. São Paulo, Philips –Phonogram, 1974. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 4.

²⁸⁰ “Sete é um número significativo que, não por acaso, foi utilizado no título. Na Cabala, [...] ele é a Sefhira Nietzach – a Vitória. Ele se refere à soma entre o Espírito – a Trindade, o 3, e a Matéria – o Quadrado, o 4. Sendo também o número do mago em ação, e das manifestações essenciais da Vida. MARTINS, D. Op.cit, p. 72.

²⁸¹ BOSCATO, L. Op.cit, p. 168.

As noções de transformação e sobrevivência da alma estão relacionadas com a concepção de morte enquanto simples deslocamento, viagem para uma etapa mais distante. Por outro lado, a idéia de morte na obra do compositor funciona como recurso de uma marca de memória para mantê-lo vivo eternamente.

Ele acreditava num ser supremo, numa força suprema, mas não tinha religião. Só que eu, particularmente, antes dele morrer. Quando ele estava prestes a morrer, eu tive com ele. Almocei com ele no dia 4 de dezembro de 88 e ele morreu em agosto de 89. Eu tive com ele em janeiro de 89, num show que ele fez aqui. Já estava quebrado, cansado. Ele e Marcelo Nova, que conseguia conduzir ele pro show. Então, eu sabia que ele ia se converter ao espiritismo porque no mundo espiritual, que ele está hoje, ele está sendo desenvolvido espiritualmente no mundo, num grupo de amigos, estudiosos do mundo espiritual. Está lá desenvolvendo trabalhos no mundo espiritual porque ele acredita numa vida após a morte ou ele acreditava. Ele está neste espaço, no mundo espiritual, trabalhando num grupo extenso, grupo grande de recuperação de drogados. Então, ele está trabalhando contra isso²⁸².

O entrevistado utiliza a idéia de que a vida após a morte é purificadora da vida terrena, de modo que o compositor deveria purgar seus possíveis defeitos, como o uso de drogas. Dessa maneira, Raul Seixas já não seria mais usuário de drogas tendo se tornado, portanto, um sujeito melhor. O entrevistado constrói no seu discurso uma nova memória sobre a vida e morte do compositor.

Raul Seixas fez um exame do interior do indivíduo e, por sua vez, provocou uma nova percepção sobre os atos políticos dos anos 1970. Um passado anti-heróico foi protagonizado pelo compositor que insistiu numa vida de atitudes individuais e desenvolvimento pessoal como uma nova forma de engajamento intelectual, político e cultural. Como um chaveiro, ele forneceu grandes descobrimentos e transcendências que colocam o homem diante das movimentações do cérebro e de uma energia superior, seja através de uma erva ou de uma “hóstia” consagrada. Para concluir com um fragmento, este capítulo revisitou e analisou metáforas sobre os conflitos micropolíticos ocorridos nas fronteiras entre a consciência e a inconsciência, a vida e a morte ou do além da morte. Já das páginas do capítulo seguinte, não se deve esperar um cessar fogo, pois o tema será desejo e amor na obra de Raul Seixas.

²⁸² GAMA, Thildo. *Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery*, 10 de nov. de 2006, Salvador-Bahia.

3 Amor, corpo e desejo na arte de Raul Seixas.



Fotografia 05: Millôr e as eternas queixas

Fonte: MILLÔR E AS ETERNAS QUEIXAS. *Veja*, 19. Jun. 1971, n.141, p.10.

Amor é uma manifestação mágica/ Amor é uma chama mágica/ Amor é uma manifestação mágica/ Amor é o Jogo Sagrado/.../ Estou indo tão fundo quanto os oceanos/ No ato do amor/.../ Divida o número nove/ Adicione quatro e multiplique/ Amor é a resposta/ É Deus espalhando câncer.

Raul Seixas – Amor é Mágica (Love is magiçk)

O que se pretende, neste capítulo, é percorrer as maneiras de cartografar o desejo e o amor decifradas por correntes da Música Popular Brasileira e pela obra de Raul Seixas dos anos 1970. Cartografias essas que foram centralizadas na possibilidade de libertação dos constrangimentos em torno da sexualidade²⁸³ e das relações de fidelidade entre os sujeitos. Assim sendo, cartografa-se a inclusão de todas as formas de amar - relacionadas à característica de ilegalidade originalmente vinculada às drogas dos mais variados tipos, como foi visto no capítulo anterior. E há ainda a cartografia do desejo da conquista de alguém que possa trazer um equilíbrio que ultrapasse as fronteiras do tempo e enfrente a morte.

As noções de amor, corpo e desejo perpassaram toda a história da MPB no século XX²⁸⁴. Contudo, as formas de abordagem variaram muito em cada uma das fases desse mesmo período. Amores proibidos, repressão sexual, machismo, separações amorosas, liberação sexual, homossexualidade e androginia foram alguns dos desdobramentos da temática comportamental trabalhada pelas canções brasileiras.

3.1 Amor e Modernidade Musical: configurando uma linha evolutiva amorosa da MPB.

No âmbito dos trabalhos que abordam a temática do desejo e do amor na música brasileira, entre o final dos anos 1950 e durante os anos 1960, é possível pensar como foi se constituindo aquilo que poderíamos chamar de “linha evolutiva amorosa na MPB”. Essa

²⁸³ O termo sexualidade é usado como parte da noção mais ampla do conceito de desejo. Apesar das distinções do uso dos dois conceitos: “Se Gilles Deleuze e eu tomamos o partido de praticamente não falar em sexualidade, e sim em desejo, é que consideramos que os problemas da vida, de criação, nunca são redutíveis a funções fisiológicas, a funções de reprodução, a alguma dimensão particular do corpo. Eles sempre envolvem tanto elementos que estão aquém do indivíduo. Esses elementos não são tão captáveis quanto pensaram os psicanalistas com sua noção de complexos estereotipados, estruturas gerais, universais: nessa vertente, aquém do indivíduo e do corpo, existem singularidades complexas que não podem ser rotuladas.” GUATARRI, Félix e ROLNIK, Suely. Emoção – energia – corpo- sexo: o mito da viagem de libertação. In: *Micropolítica*. Cartografia do desejo. Petrópolis, Vozes, 1996, p.280.

²⁸⁴ Sobre o aparecimento do sexo e do amor na MPB, ver: FAOUR, Rodrigo. *História Sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

marca, enquanto dimensão estética da MPB, foi viabilizada pela Bossa Nova. Como se sabe, esse movimento apareceu com uma proposta de diferenciação, enxugamento e modernização sentimental da produção musical anterior aos anos 1940 e 1950. Este esforço de diferenciação, por sua vez, se daria, por um lado, através de interpretações suaves das canções, nas quais eram retratados ambientes edênicos como convites ao prazer ao mesmo tempo em que se executavam harmonias sofisticadas – as quais poderiam sugerir sensualidade. Por outro lado, a diferenciação se fazia através da opção por temas amorosos e suaves, tais como a esperança de reencontrar o amor, temática bastante apropriada depois das turbulências da Segunda Guerra Mundial²⁸⁵. Esse esforço de diferenciação, o qual constituiria o que está sendo chamado de “linha amorosa” da MPB, enfrentaria opositores e incompreensões, conforme se depreende do excerto a seguir:

Em vez do canto do falo, desponta o canto-falado, com uma inflexão coloquial que leva à supressão dos vibratos, enfim, à “lágrima seca” da Bossa Nova, que tantas incompreensões provocou, a ponto desse modo de cantar ser considerado pelas línguas do inconformismo como pouco másculo, para não dizer afeminado²⁸⁶.

A música amorosa brasileira dos anos 1940 e 1950, base de contraponto do projeto bossanovista de modernização amorosa, pode ser observada, de uma maneira geral, como tencionada entre, de um lado, a sexualidade das mulatas e a esperteza do sambista e, de outro, a traição de mulheres e homens. No amor dor-de-cotovelo (abordado no primeiro capítulo) dos compositores Antonio Maria; Dolores Duran; Lupicínio Rodrigues e Vicente Celestino, a mulher era vista como sinônimo de sedução e perdição para os homens. Nesse sentido, havia uma separação simbólica entre as mulheres “desejáveis” ou prostitutas – providas de sensualidade corporal, destruidoras da vida profissional e social e desprovidas de habilidades matrimoniais -, as mulheres “preserváveis” – inspiradoras de respeito corporal e do companheirismo na construção de uma família e, especialmente, na criação dos filhos e as mulheres de “marfim” – idealizadas e inalcançáveis²⁸⁷. Já os homens eram significados como provedores do lar, honrados, solitários, injustiçados pela esposa nas cobranças familiares e refugiados nos prazeres da noite.

Na ampliação do universo musical desse período não se pode deixar de apontar ângulos contrários a um possível corte estético irreversível trazido pela Bossa Nova. Será que

²⁸⁵ Cf. NAPOLITANO, Marcos. Música e História do Brasil. In: *História & Música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p.62-63.

²⁸⁶ PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. In: *Artcultura*, n.9, 2004. Uberlândia: UFF, 2004, p. 24-25.

²⁸⁷ DEL PRIORE, Mary. Amor e samba. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 268-275.

esse movimento teria enxugado as lágrimas amorosas de suas letras e de toda a MPB a partir de 1958?

Sempre houve e sempre vão existir músicas de desencontros amorosos, mas a partir dos anos 1960, o culto aos amores desastrosos deixou de ser uma constante na MPB. Mas é bom que se diga que é um erro grave afirmar que depois do advento da bossa nova essas temáticas sumiram da pauta dos nossos letristas. Não foi bem assim. Apesar dos cultores deste movimento estigmatizarem de cafonas, exagerados e sentimentais os cantores do rádio, a bossa nova nem sempre tratava os romances de forma amena. Era mais suave, caprichava nas harmonias, bem mais sofisticadas, mas, se formos destrinchar grande parte de suas letras, o que acharemos? Surpresa... a melancolia e a tristeza de amores nem sempre realizados ou resolvidos.

[...]

Vinícius de Moraes, considerado por muitos o pai da poesia moderna na música brasileira, misturou-se aos jovens do movimento para produzir letras tristes. Lindas, mas em geral tristes, em que a morte está sempre rondando, e o mito do amor interdito também. Basta escutar o lendário LP *Canção do amor demais* (1958), de Elizeth Cardoso – no qual há um dos marcos iniciais da bossa nova, o violão de João Gilberto em *Chega de saudade* -, para vermos que a sofisticação estava presente, a leveza da música de Tom também. Mas e as letras? Este disco traz petardos da fossa no melhor estilo samba-canção²⁸⁸.

Nesse período, vertentes musicais coexistiram na MPB e outras vertentes divergiam do movimento bossanovista, como, por exemplo, a música *rock*. Pode-se problematizar essa questão no relato de Thildo Gama - sobre as variações musicais da época:

Então, nós formamos um trio “Os Relâmpagos do Rock”. Eu, meu irmão e Raulzito. [...] Ninguém gostava. Achava tudo marginal. Até hoje rock é marginal. Imagine em 1960, em 62. Rock é uma música muito marginal até hoje. Se o seu filho, sua filha tiver namorando com roqueiro todo cabeludo, todo tatuado, você ia achar estranho. Você que é uma menina jovem, minha entrevistadora, e vai achar estranho. Imagine anos sessenta. Cabelo grande, camisa vermelha, sapato sem meia, calça Lee, calça jeans. Então era muito estranho, as pessoas não gostavam muito não. [...] Olha as pessoas que não gostavam da nossa música, gostavam da música da época, que era seresta, o samba tradicional, Nelson Gonçalves e outros mais. Lembro-me que no final dos anos 50, surgiram os cantores brasileiros do rock, cantando o rock em português. Aí foi a explosão do rock mesmo. Foram as traduções de Nil Sedaca, de Polanca, cantado por Celi Campelo, precursora do rock brasileiro, Nalva Aguiar - que é a primeira mulher a cantar rock brasileiro, a cantar “Rock on the clock”. Celi Campelo e tem aquele Gonzaga. Carlos Gonzaga, esse foi a explosão, cantando rock, a versão do rock dos americanos. Isso final dos anos 50, a gente começava a ouvir Elvis e as músicas americanas, nos entusiasmamos. Aí nos entusiasmou pra nós, conjunto do trio, pra formar o trio do rock - Os Relâmpagos do Rock. Até então, os trios eram de serestas. Trio Lepitan, [...] tudo trio romântico. Nós queríamos fazer o trio do rock. [...] Existia um movimento nessa época, já o murmurim da Bossa Nova com um cara chamado João Gilberto, que era

²⁸⁸ FAOUR, R. Op. Cit, p.73-74.

nosso vizinho. Ele morava no Garcia, numa pensão. Ele é de Juazeiro, mas morava numa pensão no Garcia na fazenda Garcia, que é um bairro onde morava nosso contra baixista, onde morou Pepeu Gomes, onde moram algumas pessoas aqui da Axé Music atualmente. Então já era o movimento da música de seresta, Nelson Gonçalves, e o embrião da Bossa Nova, que tinha na Bahia João Gilberto e Alcivando Nunes, que era muito melhor, dez vezes melhor do que o João Gilberto. Acabou não sendo reconhecido, como morreu sem ser reconhecido. Tocava muito melhor que o João Gilberto, as mesmas harmonias e criador também de algumas harmonias. Então, é essa confusão. E tinha uma escola de teatro, onde aqueles grupos que não queria nada faziam teatro e na escola de teatro tinha também um movimento musical chamado Show dos Novos. Então Teatro Vila Velha tinha o Show dos Novos com Maria Bethânia, Gal Costa, Gil, Caetano, Pit, Carlos Pit, que era muito melhor que todos eles²⁸⁹.

A partir da fala desse entrevistado, é possível observar, para além da Bossa Nova, a emergência do movimentado campo cultural brasileiro do final dos anos 1950 e dos anos 1960. Cada uma das variações musicais citadas possuía uma maneira de trabalhar as temáticas da sensualidade e do amor. O amor estava no ar. Nos sambas-canções da época, por exemplo, os de Nelson Gonçalves, especialmente no seu *A volta do boêmio* de 1957, pode-se observar músicas queixosas que falam de troca por outro homem, da incapacidade de conquistar alguém que corresponda ao seu amor e do prêmio de consolação dado pelos relacionamentos coletivos e não exclusivos com prostitutas. Já as músicas românticas foram versadas por traduções e acabaram se aproximando da música *rock* da época, fundamentada especialmente no *rock* americano regional e violeiro de Elvis Presley e no *rock* do grupo The Beatles, bem como do *iê-iê-iê* da Jovem Guarda. Enquanto isso, o samba tradicional, tão valorizado e simbolizado por Noel Rosa, Ismael Silva e Ataulfo Alves nas décadas de 1940 e 1950, ainda resistia através de uma corrente mais popular do samba, com Nazareno de Brito, Raul Sampaio, Evaldo Gouveia e Adelino Moreira dentre outros²⁹⁰.

O conceito de linha evolutiva amorosa da MPB pode ser entendido aqui como uma modernização musical que, por um lado, retoma a maneira bossanovista intimista de cantar e tematizar o amor e, por outro lado, atualiza as formas de se cantar o amor na MPB dos anos 1960 e 1970, as quais não se enquadram nos parâmetros modernizadores e amorosos da Bossa Nova, se localizando nos padrões das emoções amorosas exageradas, especialmente o sofrimento amoroso, e na simplificação do consumo comercial.

Na MPB dos anos 1960, as relações amorosas não foram trabalhadas de maneira intensamente depressiva e sentimental como nas décadas anteriores dos anos 1940 e 1950, pois já se via a possibilidade de um futuro mais promissor para essas relações. Apesar de a

²⁸⁹ Idem. Ibidem.

²⁹⁰ FAOUR, R. Op. Cit, p.60.

mulher não ser retratada mais como a grande vilã dos relacionamentos, ainda aparecia numa posição inferior a do homem. A Jovem Guarda, por exemplo, antes de abordar o romantismo das garotas à procura de um bom rapaz, tinha letras machistas como as de Roberto Carlos, apesar de sua “veia romântica”, discutindo a virilidade do homem sedutor em *Eu sou terrível*. Virilidade essa relacionada não mais ao espaço da boate dos sambas-canções dos anos 1940 e 1950, nem às praias paradisíacas da Bossa Nova e sim, aos espaços do automóvel e do cinema nos quais as iniciações sexuais podiam se realizar²⁹¹.

É possível localizar na vertente dos festivais da canção dos anos 1960 abordagens conservadoras sobre as relações amorosas. Apesar de que já sinalizavam para mudanças comportamentais, como: a revolução sexual, o uso de anticoncepcionais e o redimensionamento de tabus, como a virgindade e a divisão sexual social das atividades. É como exemplifica João Furtado: “[...] ouvir Chico Buarque de Hollanda cantando a vida de seu ‘Pedro Pedreiro’ (1965), ou da moça retratada, um pouco mais tarde em ‘Minha História’, também prostituta da beira do cais, mas um pouco menos autônoma [...]”²⁹². E cita ainda “personagens como a doce e circunstancial Juliana, objeto de amor e paixão que sucumbe sem uma palavra no conflito entre o feirante José e o pedreiro João, em Domingo no Parque (1967), de Gilberto Gil [...]”²⁹³.

A concepção de que a geração bossanovista teria, por um lado, supostamente retirado a tristeza amorosa das canções brasileiras e, por outro lado, influenciado unilateralmente a geração dos festivais da canção e posteriormente do Tropicalismo, não é consensual, além de se amparar em uma noção historicista da MPB. No debate sobre MPB, em 1966, Caetano Veloso falou sobre a necessidade de recriar um procedimento musical através da seletividade da tradição e da ruptura do presente, cujo ponto de partida para essa retomada musical e para o conceito de linha evolutiva seria João Gilberto e sua Bossa Nova. Apesar dessa proposta, o movimento Tropicalista não produziu apenas músicas com temáticas amorosas modernas, urbanas e relaxadas, numa possível leitura à maneira bossanovista, como a música Baby de Caetano Veloso. Mais uma vez se está diante de um encontro musical entre as épocas, pois o Tropicalismo, numa tentativa de mistura do antigo com o novo, ampliou as

²⁹¹ Idem. Op. Cit, p.128-133.

²⁹² FURTADO, João Pinto. Terra em trânsito: notas sobre identidade e representações da condição urbana no contexto da produção cultural brasileira dos anos 1960 a 1980. In: *XI Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional – ANPUR*, s/d, p.5.

²⁹³ Idem, p. 8.

referências musicais da época através da resignificação de sambas-canções considerados dramáticos como Coração Materno, interpretada por Vicente Celestino²⁹⁴.

3.2 Raul Seixas e a dimensão cafona da MPB: desafios para a existência de uma linha evolutiva amorosa da MPB

Já os anos 1970 podem ser vistos como um período de ampliação de costumes, dos comportamentos social e sexual a ser problematizado, especialmente, a partir das canções consideradas cafonas²⁹⁵, na época. Numa primeira leitura, é possível visualizar esse período como o ápice evolucionista de uma farra libertadora das relações compromissadas e da sexualidade contida, iniciada ainda pela geração bossanovista.

[...] foi com a geração da bossa nova que a página chorosa da música brasileira começou a ser virada pra valer apesar da melancolia que vez por outra persistia em muitas de suas canções. Ela também influenciou a geração universitária dos festivais da canção (e eventualmente alguns autores mais populares), que revolucionou definitivamente os temas de amor e sexo na MPB, explodindo em liberdade justamente nos tão conturbados anos 1970²⁹⁶.

Essa tentativa de enquadramento numa linha evolutiva amorosa da MPB nos anos 1970 se direcionou para a música cafona do período, que se destacava pelas interpretações performáticas e dramáticas dos temas amorosos. O abandono dessas interpretações foi assumido por músicos considerados cafonas: “Minha missão na terra é cantar. [...] Hoje minha platéia é mais de estudantes que entendem minha mensagem. [...] Agora estou criando duas crianças maravilhosas, que me dão vontade de cantar melhor. Pra que fossa”²⁹⁷?

Compositores da música dramática, dor-de-cotovelo, como a cantora Maysa se posicionaram neste debate também já tentando abandonar a sua marca de cantora da fossa, do sofrimento amoroso e seguir a linha bossanovista proposta de cantar e abordar temas amorosos bem colocados e introspectivos.

²⁹⁴ FAVARETTO, Celso Fernando. A cena tropicalista. *Tropicália – Alegria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p.84-85.

²⁹⁵ Optou-se pelo uso do termo “cafona” porque “Ao longo da década de 70 – período que compreende o universo da pesquisa – a expressão utilizada ainda é “cafona”, palavra de origem italiana, *cafóne*, que significa indivíduo humilde, vilão, tolo. Divulgado no Brasil pelo jornalista e compositor Carlos Imperial, a expressão “cafona”subsiste hoje como sinônimo de “brega” [...]”. ARÁUJO, Paulo César de. Introdução. In: *Eu não sou cachorro, não*. Rio de Janeiro: Record, 2005,p.20.

²⁹⁶ FAOUR, R. Op.Cit, p.76.

²⁹⁷ MARIA, Ângela. O NOVO ritmo das paixões. *Veja*, 20 dez.1972, n.224, p.82.

Maysa resolveu mudar de figura. Aquela imagem da cantora de fossa, envolvida pela fumaça do cigarro e sustentando com dedos trêmulos um copo de bebida, realmente já era. Maysa estreou agora o seu novo show na boate Number One, no Rio, apresentando um repertório moderno que inclui músicas de Caetano Veloso e Milton Nascimento, sem nada daquelas canções melodramáticas de antigamente. [...] Estava nervosa e não soube valorizar os arranjos de Guto Graça Melo e o acompanhamento do conjunto de Osmar Milito²⁹⁸.

Entretanto, o estilo musical da fossa de Maysa continuou a ser cristalizado pela crítica musical dos anos 1970, pouco antes de seu falecimento, no ano de 1977.

Maysa é uma cantora de pé de ouvido, de quatro paredes, a voz rouca avessa a estridências. O amor inclui o êxtase e a dor. Maysa prefere cantar a dor. E sabe. Como demonstra no show que apresenta na madrugada de São Paulo, na boate Igrejinha. [...] Esta liberdade permite a Maysa cantar a solidão, as saudades, o porre, a despedida e a loucura. [...] No repertório, versos de bons poetas da fossa, Antonio Maria e Dolores Duran, Orestes Barbosa e Jacques Brel, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, Maysa canta emendando canções²⁹⁹.

Já havia, nessa mesma época, cantores - como Nelson Gonçalves - que se orgulhavam de pertencer ao gênero cafona, apesar de realizarem incursões por repertórios emepibistas da linha evolutiva amorosa, do que são exemplo, Tom Jobim e Baden Powell. “Não há uma zona de baixo meretrício neste país que não tenha uma pilha de discos meus. Isso não me envergonha. Eu canto mesmo em qualquer lugar: em Londrina estive na casa de Selma, onde me ouviram mais de cem mulheres”³⁰⁰.

As canções cafonas foram vistas nos anos 1970 ainda como um gênero musical distante e ultrapassado pelo tempo modernizador da linha evolutiva amorosa e bossanovista da MPB. Uma valorização da ausência do caráter dominador das canções cafonas pode ser analisada através da saudade presente, ou ainda, do reviver do romantismo dos anos 1950, interpretado especialmente pela cantora Nora Ney:

A voz rouca, quase masculina, de Nora Ney, em canções lentas de letras pessimistas, foi praticamente um hino da música brasileira, no início da década de 50. Identificou a cantora à sua época, a ponto de torná-la uma das artistas preferidas de Getúlio Vargas. [...] No fim da década, em 1958, sentiu-se afastada das “transformações radicais da música brasileira”, o movimento bossanovista, edificado em “panelinhas e apartamentos” e passou a viver com o cantor Jorge Goulart, de excursões no exterior. [...] Nora ficou quase esquecida. Nunca, porém, deixou de cantar, como afirma, com certo orgulho, ainda que tenha permanecido “quinze anos sem LP individual”. Sua volta ao disco nas catorze faixas de **TIRE O SEU**

²⁹⁸ MAYSA não quer fossa. *Revista Fatos e Fotos*, 27 jan. 1972, n. 573, Ano XI, p. 7.

²⁹⁹ PENIDO, José Márcio. Continuam juntos. *Veja*, 26 nov. 1975, n.377, p. 96.

³⁰⁰ GONÇALVES, Nelson. O NOVO RITMO DAS PAIXÕES. *Veja*, 20 dez. 1972, n.224, p.80.

SORRISO DO CAMINHO (Som Livre) não deixa de ser a nostálgica reconstrução de uma antiga atmosfera romântica, talvez perdida no tempo³⁰¹.

As músicas dor de cotovelo de Lupicínio Rodrigues também foram analisadas pela crítica musical dos anos 1970 como músicas de grande sucesso popular, apesar de fazerem parte de uma geração tradicional, anteriormente conhecidas, do gênero cafona.

As letras são de quem encara o amor como paixão próxima do paroxismo. Invariavelmente, um obstáculo separa o par, e a música conta mais as tristezas do abandonado do que as glórias do reencontro. E não há palavras a medir. Lupicínio Rodrigues, em suas composições, é capaz de usar os lugares comuns mais suculentos da tragédia conjugal. [...] Simplórias, pelo menos na aparência, estas lições de moral e julgamentos à revelia compõem o repertório desse autor de surpreendente sucesso duplo. Primeiro, com indiscutível êxito de vendas e popularidade. [...] Depois, com os aplausos da crítica mais requintada, como no texto do ensaísta e poeta concretista Augusto de Campos para seu fascículo da “História da Música Popular”, produzido pela Abril Cultural: “Enquanto outros compositores buscam e rebuscam a letra, Lupicínio ataca de mãos nuas, armado de clichês da nossa língua e chega ao insólito pelo desprezado.” Além desse tipo de mérito, o LP “Dor de Cotovelo” tem o de trazer as músicas de Lupicínio na voz do compositor³⁰².

Um uso emblemático da música cafona nos anos 1970, especialmente os trechos do bolero de *Eu não sou cachorro, não*³⁰³, na obra do Raul Seixas pode ser observado ainda na letra de música *É fim de mês*³⁰⁴.

É fim de mês, é fim de mês, é fim de mês/ eu já paguei a conta do meu telefone/ Eu já paguei por eu falar e já paguei por eu ouvir/ Eu já paguei a luz, o gás, o apartamento/ Kitnete de um quarto que eu comprei a prestação/ Pela Caixa Federal, au au au/ Eu não sou cachorro não, não, não.

A relação e a contemporaneidade entre a música cafona e a obra de Raul Seixas teriam se restringido à citação do verso *Eu não sou cachorro, não?* A música cafona souou como uma expressão de involução de uma linha amorosa evolutiva da MPB e provocou estranhamentos na crítica musical dos anos 1970 em relação à obra do Raul Seixas. A princípio, ele localizou essa produção musical como apenas uma fase de aprendizado do funcionamento da indústria cultural, especialmente como produtor da CBS. “Eu fazia aquele negócio porque sabia que era uma coisa inconseqüente. Eu fazendo ou não, outra pessoa ia

³⁰¹ ROUCA Nostalgia. *Veja*, 29 nov.1972, n.221, p. 115.

³⁰² SOUSA, Tárík. Lições de Moral. *Veja*, 28-11-1973, n.273, p. 92.

³⁰³ SORIANO, Waldik. *Eu não sou cachorro, não*. In: *Ele também precisa de carinho*. RCA Vítor, 1972.

³⁰⁴ SEIXAS, Raul. *É fim de Mês*. *Novo Aeon*. São Paulo, Philips - Phonogram, 1975. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 10.

fazer. Eu estava fazendo o que o diretor da CBS queria, e enquanto isso aprendendo a usar aquele mecanismo”³⁰⁵.

Raul seria questionado, ainda, três anos depois, sobre possíveis contradições estéticas em retornar aos gêneros musicais então ultrapassados pela MPB, como é o caso do tango. Ele respondeu a esse questionamento da seguinte maneira:

Olha, eu acho que todo mundo é como um cachorro vesgo, que, quando quer se livrar das pulgas, não precisa enxergar direito para saber que tem de se sacudir. [...] É sim. Um cachorro a quem ninguém impõe nada, nenhuma forma de bem pensar e bem dizer. O que me importa se há contradição entre minha música e minha letra? Na verdade, quer saber? Não tem não. Minhas letras e de meus parceiros, o Paulo Coelho, por exemplo, não têm nenhuma novidade formal. Sou só um homem que quer dizer as coisas à sua moda, sem obedecer a nada e a ninguém. Caso contrário, aceitaria um método gasto de liderança, em que as pessoas dizem, umas as outras, o que devem fazer e pensar. Eu acredito que as coisas vão fluindo por si mesmas³⁰⁶.

Dessa forma, o recurso utilizado pelo compositor para diferenciar sua obra foi envolver na linha amorosa evolutiva da MPB e desobedecer ao bom tom de falar de amor, de maneira contida e bem comportada, como pregavam os bons costumes, propostos pela Bossa Nova. Quando o compositor se refugiava nos tangos e boleros dor-de-cotovelo dos anos 1940 e 1950, por um lado, fugia do seu enquadramento numa linha evolutiva da MPB e, por outro lado, reforçava a tese de que não havia linearidade nas produções musicais dos anos 1970.

É possível, ainda contemporaneamente e cerca de trinta anos depois da declaração do compositor sobre esse tema citado anteriormente, observar controvérsias sobre a possível marca de vertente cafona da obra de Raul Seixas no início dos anos 1970. Nesse sentido, a revista *Veja* publicou uma reportagem denunciando o lado cafona da produção musical do compositor entre 1968 e 1972.

Fora de cena há dezesseis anos, ele ainda é um fenômeno do showbiz nacional: estima-se que suas vendas cheguem aos 300000 CDs por ano. Seus hits dos anos 1970, como *Gita* e *Maluco beleza*, cristalizaram a imagem do roqueiro esotérico, idolatrado como “profeta do apocalipse” pelos bichos-grilos. Antes da consagração, contudo, houve um Raul bem diferente. Entre 1968 e 1972 quando era produtor da antiga gravadora da CBS, ele foi um compositor... brega. Sob o codinome de Raulzito, criou cerca de sessenta rocks ingênuos e boleros dor-de-cotovelo para os artistas que produzia. Só algumas dessas músicas são conhecidas como *Doce, Doce Amor*, cantada por Jerry Adriani. Lançada em compactos por cantores obscuros, a maior parte do material ficou esquecida. VEJA teve acesso a ele. [...] A produção do período parecia ser tabu para o próprio artista. “Raul

³⁰⁵ SEIXAS, Raul. Raul Seixas: o mito du-dia. O Pasquim, 13 a 19-11-1973. Apud ARÁUJO, Paulo C. Op.cit, p.209.

³⁰⁶ SEIXAS, Raul. Raulzices. *Veja*, 08 dez.1976, n. 431, p. 93.

nunca tocou no assunto, diz o roqueiro Marcelo Nova, que foi seu parceiro. [...] Alguns fãs talvez desfaleçam com a revelação de que seu guru teve um passado de boleros. Mas a verdade é que mesmo o Raul roqueiro era brega”³⁰⁷.

Novamente, é possível observar uma tentativa de uniformização da obra do compositor. Já que o tom de denúncia da reportagem expressa um estranhamento da crítica musical sobre um roqueiro ser também um compositor cafona. Nas entrelinhas da matéria há uma provável exigência de uma coerência na produção musical de Raul Seixas. Contudo, essa contradição coerente em sua obra não é desconhecida, já que foi abordada por estudos e biografias do compositor³⁰⁸. Além do mais, o próprio Raul Seixas admitiu na matéria de 1976, da mesma revista, como foi visto anteriormente, o uso do tango em sua produção musical. Logo, o lado cafona não teria sido renegado por ele.

Assim sendo, a variedade de estilos musicais de Raul Seixas, antes de ser vista como uma incoerência artística pode ser interpretada como mais um vestígio da impossibilidade de enquadramento do compositor em uma única vertente musical da época. A classificação da sua obra é uma operação arriscada e vacilante. Essa flexibilidade musical pode ser problematizada, a partir desse relato sobre uma provável caracterização cafona e de determinada da obra do compositor.

É talvez seja efeito daquela Sessão das Dez. [Cantando e tocando a música Sessão das Dez:] “Foi numa sessão das dez/ Inocente, puro e besta.” Era um bolero. [Continua cantando e tocando:] “Fui morar em Ipanema/ ver teatro e ver cinema/ era a minha distração.” Era um bolero, brega. Mas Raul... O primeiro reggae brasileiro quem inventou foi Raul. Você se lembra? [Cantando e tocando a música Ide a mim dada:] “Ide a mim dada/ Vinde a mim.” Reggae existe naquele disco Por quem os sinos dobram. Ele gravou música romântica, forró. Gravou carnaval. Cantando: “Esse ano eu vou pro carnaval”. Gravou carnaval. Era um forró com Gil acompanhando ele no acordeão e aquela menina, a Wanderléia. Chega mais. Eu quero mais. Foi censurada essa música. Imagine”³⁰⁹ ...

A música cafona dos anos 1970 não enfrentava apenas a linha evolutiva amorosa da MPB.

³⁰⁷ MARTINS, Sérgio. Roqueiro de alma brega. *Veja*, 22-6-2005, n.1911, p.108-109.

³⁰⁸ Existem cerca de 26 obras nesse aspecto. Dentre estas obras, destacam-se algumas: Kika SEIXAS e Tarik de SOUSA, *Baú do Raul*, São Paulo, Globo, 1992; Luciana ALVES, *Raul Seixas e o Sonho da Sociedade Alternativa*, São Paulo, Martin Claret, 1993; Kika SEIXAS, *Raul Seixas Rock Book*, Rio de Janeiro, Griphus, 1994; Kika SEIXAS, *Raul Rock Seixas*, São Paulo, Globo, 1995; Thildo GAMA, *Raul Seixas: entrevistas e depoimentos*, São Paulo, Pen Editora, 1997 e Sylvio PASSOS, *Raul Seixas por ele mesmo*, São Paulo, Martin Claret, 2003.

³⁰⁹ GAMA, Thildo. *Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery*, 10 de nov. de 2006, Salvador-Bahia.

Mas a sigla MPB continuou, agora fazendo frente a outra produção musical popular: aquela que a partir de 68, através de cantores românticos como Paulo Sérgio, era tachada de “cafona” ou de “músicas de empregadas”, ou seja, tudo aquilo que o público de classe média universitário rejeitava em termos de forma e conteúdo. Na perspectiva desse público, artistas como Chico Buarque e Gonzaguinha seriam os legítimos criadores da “boa música popular” – o termo “popular” sendo assim apropriado pelas elites intelectuais, restando para aqueles cantores românticos de maior popularidade o adjetivo “popularesco”³¹⁰.

Havia tensões ainda entre as gerações cafonas do final dos anos 1950 e início dos anos 1960 e anos 1970, embora essas gerações comunicassem, especialmente, no enfrentamento da linha amorosa bossanovista. No entanto, a primeira geração cafona ficou mais conhecida por ser base da contraposição estética do movimento bossanovista³¹¹.

A cristalização da produção musical emepibista do final dos anos 1950, enquanto vetor da linha evolutiva amorosa, e início dos anos 1960 foi acompanhada por uma sedimentação, a princípio, das produções musicais cafonas dos anos 1950 e 1960 nos anos 1970. Sedimentação essa que pode ser observada na resistência, especialmente do público, às músicas cafonas de Waldik Soriano:

A música de Waldik e concorrentes, que seria uma espécie de trilha sonora dos cabarés e zonas do meretrício, vive momentos de crise e mudanças. Para a veterana Zenaide e suas “dez meninas” da Casa Nova, na Lapa Carioca, os ídolos disparados ainda são Anísio Silva e Nelson Gonçalves, nacionais, e Benvenuto Granda entre os internacionais. “O que a gente roda mais aqui é Wanderlei Cardoso, Roberto Carlos, Jerry Adriani e Vinícius de Moraes”, conta Suzana, 35 anos. [...] Otélia, 37 anos, acompanhante dos fregueses do bar ABC, de Santos, ouve Dalva de Oliveira e Orlando Dias para “lembrar dos tempos de moça”³¹².

Outros artistas considerados do gênero cafona despontaram no gosto popular do período: Agnaldo Timóteo, Odair José e Jerry Adriani, em detrimento das canções e do estereótipo cafona de Waldik Soriano – apesar do sucesso de vendas de seus Lps e da solidificação de sua carreira através da produção de um filme com pretensões biográficas.

É uma invasão sintomática, a da balada, ou o bolero simplesmente acompanhado de guitarras (como boa parte do repertório de Agnaldo Timóteo, Jerry Adriani e Wanderlei Cardoso), que coloca hoje Roberto Carlos e Odair José [...] em plano igual aos veteranos preferidos da música de cabaré. Desses, Waldik Soriano compõe um agressivo arquétipo, prestigiado pelo público da TV e até certo ponto odiado pelos que deveriam ser seus espectadores naturais. [...] “Waldik é muito cafona”, depõe Marileti, de dezenove anos, do bar ABC, de Santos. Otélia diz que “tomei nojo dele,

³¹⁰ ARÁUJO, Paulo C. Op.cit, p.33.

³¹¹ Idem, p.31-32.

³¹² O NOVO ritmo das paixões. *Veja*, 20 dez.1972, n.224, p.78.

porque fez muita propaganda de pneu na televisão.” E Suzana reconhece que, apesar de suas preferências, o cliente tem sempre razão. “Mas não me peça, Waldik Soriano, pelo amor de Deus.” [...] Waldik não é exatamente um perdedor, apesar de tantas críticas. O poderio de seu público, no entanto, poderá ser testado a partir da estréia de “Paixão de um Homem”. [...] Apesar de tocar nos pontos principais da carreira do compositor, “Paixão de um Homem” tem uma trama romanceada (o irmão controla toda a fazenda do garimpo para casar com a prima, por sua vez apaixonada por Juliano)³¹³.

É possível concluir, no que diz respeito ao debate sobre linha evolutiva amorosa na MPB, que, qualquer produção musical a qual não se enquadre nem na raiz da tradição – pré 1945- ou na evolução da modernidade musical brasileira – pós 1958 -, encontra problemas para ser abordada pela historiografia e pela crítica musical brasileira. Encontra, porém, espaço no conceito de cafonice musical. Assim sendo,

[...] nomes como Waldik Soriano, Nelson Ned ou Aginaldo Timóteo estão muito longe de qualquer coisa do que se considera de raiz e tradição ou modernidade e evolução. Ao contrário, são geralmente associados ao “atraso”, subdesenvolvimento e pobreza³¹⁴.

Os anos 1970 podem ser caracterizados como um período de desvios da moralidade estabelecida. Essa qualificação foi fundamentada na teia dos seguintes temas: individualismo, defesa da liberdade sexual e da condição feminina. Nesse bojo temático, a música passou a se direcionar para um público com menor poder aquisitivo, que não se reconhecia nas regras morais da classe média.

Dessa maneira, a maioria dos ouvintes que se reconhecia nas canções era formada de empregadas domésticas e trabalhadores das indústrias. Um exemplo desse perfil musical que se pode mencionar é a música cafona. Dentre os mais expoentes desse período, destacaram-se cantores como, Odair José, Aginaldo Timóteo e Reginaldo Rossi. O estigma de “cantores de empregadas domésticas” se deve ao fato da classe média ter acesso a esse universo musical através do som do rádio ouvido em suas cozinhas ou por suas próprias empregadas³¹⁵.

Na produção musical dos anos 1970, pode-se observar que as temáticas do amor e do desejo sofreram uma flexibilidade relativa. É certo que o papel da mulher se ampliou nas canções, pois ela passou a ser retratada como dona da sua sexualidade, com uma função ativa no mercado de trabalho e no campo cultural. Contudo, traços de uma masculinidade

³¹³ Idem, Ibidem.

³¹⁴ ARÁUJO, Paulo C. Op.cit, p. 344.

³¹⁵ Idem, p.322.

hegemônica não poderiam ser expurgados tão rapidamente, ou seja, numa distância temporal de cerca de trinta anos, da MPB.

Nesse sentido, a música cafona dos anos 1970 revisitou boleros e, especialmente, tangos, ou seja, gêneros musicais desqualificados pela Bossa Nova. O tango expressa posições bem estabelecidas entre os pares. Essas posições podem ser melhor visualizadas na sua dança. O olho no olho, o entrecruzado das pernas, o levantar da perna da mulher para o alto e a própria condução dos movimentos expressam o domínio do homem sobre a sua parceira. Os temas das letras de música também reforçam essas definições de masculino e de feminino, pois o homem é representado como o machão, que não aceita ser traído e se vinga da mulher traidora. Trata-se, portanto, de temáticas típicas dos sambas-canções dos anos 1940 e 1950.

A música cafona, no geral, mostrava, de forma simples e direta, a independência da mulher e das relações entre os sujeitos envolvidos. Nesse sentido, os temas da prostituição, relação amorosa e iniciação sexual entre patrões e empregadas, por exemplo, foram tratados sem pudores especialmente na produção musical de Odair José. No seguinte relato, ele comenta suas abordagens sobre as relações “ilegais”, principalmente, os amores por prostitutas.

Eu observava que os artistas de linha mais popular ficavam muito no mundo do faz-de-conta. Nas músicas não era muito claro que haveria esse contato de sexo entre as pessoas. Aquelas músicas de boate que existiam, de dor-de-cotovelo – de Lupicínio Rodrigues, Nelson Gonçalves -, as da Jovem Guarda, o que tocava no rádio até aquela época era muito amor de portão. A partir do momento que eu fiz *Vou tirar você desse lugar*, que falava do amor de um cara pela prostituta, e *Essa noite você vai ter que ser minha*, a minha obra mudou.

[...]

Comecei a questionar se as pessoas citadas nas letras de música estavam sofrendo por um beijo ou porque estavam sentindo falta do sexo que fizeram juntas. [...] Como já existia aquela linha romântica do Roberto Carlos, do Paulo Sérgio, vi que ninguém fazia melhor aquilo que eles. Melodicamente, eu também não conseguiria superá-los, por isso decidi ousar mais nas letras, falar mais abertamente desses temas. Acho que foi por causa disso que meu trabalho foi mais notado: enquanto o Roberto prometia o céu, eu dava a cama³¹⁶.

A prostituição e a homossexualidade eram exemplos temáticos do exercício do direito à liberdade de se ter relação sexual com quem se quisesse e de usar o corpo como quisesse. O prazer era entendido

³¹⁶ FAOUR, R. Op.cit, p. 192-193.

[...] como o direito legítimo de qualquer cidadão, argumentando que o ideal de liberdade incluía o direito de cada um ir pra cama com quem quisesse. A revolução deveria começar dentro de casa, rompendo com os grandes tabus, tais como a vivência monogâmica e a possessividade no amor³¹⁷.

3.3 Desejo nômade e a felicidade dos relacionamentos amorosos

Apesar de não ter sido estigmatizado como um compositor romântico pela crítica e pelo público, os temas do amor e do desejo foram trabalhados por Raul Seixas em canções emblemáticas. Uma marca romântica é possível observar, em detrimento dos seus estereótipos de músico roqueiro, Maluco Beleza, filósofo e esotérico, especialmente na música Medo da Chuva³¹⁸.

É pena que você pense que sou seu escravo/ Dizendo que eu sou seu marido e não posso partir/ Como as pedras imóveis na praia/ Eu fico ao teu lado sem saber dos amores que a vida me trouxe/ E eu não pude viver/ Eu perdi o meu medo, o meu medo/ O meu medo da chuva/Pois a chuva voltando pra terra traz as coisas do ar/Aprendi o segredo, o segredo, / O segredo da vida/ Vendo as pedras que choram sozinhas no mesmo lugar/ Eu não posso entender tanta gente aceitando a mentira/ De que os sonhos desfazem aquilo que o padre falou/Porque quando eu jurei meu amor eu traí a mim mesmo/Hoje eu sei que ninguém nesse mundo/ É feliz tendo amado uma vez/ Uma vez/.

O sujeito poético da canção inicia com uma vocalização aguda e um ritmo lento a história de um homem que viveu um único relacionamento amoroso durante sua vida. Essa estabilidade o transformou num ser sem capacidade inventiva de promover mudanças na sua vivência amorosa. Imobilizado como os seres sem vida, “as pedras”, esse sujeito se mostra arrependido por não ter exercido a liberdade de viver outras relações, outras histórias de amor em virtude do casamento.

Em seguida, o casamento, a princípio sólido como as “pedras”, de juras inquebráveis no altar, o amor são trabalhados como vivências ilusórias, conflituosas e frágeis. O sujeito masculino da canção quer se tornar um ser animado, ao romper o relacionamento, os laços matrimoniais. Isso ocorre com a aceitação do sujeito das mudanças, da possibilidade de ser arrastado, “pela chuva,” de uma posição da relação monogâmica para uma relação aberta.

³¹⁷ ARÁUJO, Paulo C. Op.cit, p.147.

³¹⁸ SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Medo da Chuva. In: SEIXAS, Raul. *Gita*. São Paulo, Philips –Phonogram, 1974 1. disco sonoro. Lado A, faixa 2.

Essa aceitação é cantada por um vocal grave representando alguém que está tomando o controle e dando um novo rumo para sua vida amorosa.

A correnteza de mudanças de posicionamentos amorosos é vista como um desequilíbrio, mas um desequilíbrio que equilibra, reordenando, por uma outra lógica, a da liberdade, as relações entre os pares. Desequilíbrio esse que é visto como uma fase difícil, expressada por uma vocalização decrescente, para sinalizar que a mudança amorosa foi uma ação que provocou sofrimentos.

Em tempos de propostas de radicalizações libertárias, Raul Seixas também abordou nos anos 1970, redimensionamentos das relações amorosas e dos papéis estabelecidos para as mulheres. Nesse sentido, essa ampliação das relações entre os amantes se inseriu, especialmente, na filosofia do seu LP *Novo Aeon*, de 1975. Ao se olhar pelo ângulo da sua filosofia, o título do Lp significa e anuncia uma nova Era, uma nova época de defesa do direito de fazer o que era permitido e o que era proibido, principalmente, cometer sacrilégios na satisfação dos desejos.

A capa do *Novo Aeon* traz o selo da Sociedade Alternativa, o que denuncia a confusão de valores da cultura estabelecida. Como locutor discursivo de um novo produto da Sociedade Alternativa, o compositor aparece na capa próximo a um microfone, com fones de ouvido, vestindo uniforme, com um charuto no bolso da camisa e olhar vislumbrado e distante. O uso do uniforme pode simbolizar ainda um guerrilheiro contra as normas estabelecidas e criador de um novo sistema.



Fotografia 06: LP Novo Aeon

Fonte: Silvio Essinger, *O Baú do Raul Revirado*, 2005, p.102.

No Lp *Novo Aeon*, é possível destacar duas letras de música que retrataram representações do feminino e do masculino nas ligações amorosas A maçã e Tu és o MDC da Minha Vida. Sonoramente, A Maçã possui uma harmonia bem elaborada e orquestrada através do acompanhamento de instrumentos eruditos, como harpas, dando um tom sublime pelo dedilhar de suas cordas. Assim sendo, parâmetros musicais gerais podem ser identificados separadamente, para recurso de análise, como: melodia ou clima predominantemente triste; andamento lento e vocalização de pouca intensidade, ou seja, aguda.

Numa perspectiva de pôr em funcionamento a letra e a música e de capturar as dimensões social, cultural e estética, é necessário analisar a letra conjuntamente com a sonoridade de A maçã³¹⁹.

Se esse amor/ Ficar entre nós dois/ Vai ser tão pobre amor/ Vai se gastar/ Se eu te amo e tu me amas/ Um amor a dois profana/ O amor de todos os mortais/ Porque quem gosta de maçã/ Irá gostar de todas/ Porque todas são iguais/ Se eu te amo e tu me amas/ E outro vem quando tu chamas/ Como poderei te condenar/ Infinita é tua beleza/ Como podes ficar presa/ Que nem santa num altar.

Diferentemente da canção Medo da Chuva, na qual o homem está interessado no rompimento da relação amorosa monogâmica, no fim da instituição do casamento, ao se fazer uma primeira leitura da letra de música A maçã, pode-se identificar como seu tema geral a possibilidade de redimensionamento das relações monogâmicas, através de prescrições comportamentais alternativas. Prescrições essas que procuram o oposto de Medo da Chuva, apesar das duas canções mostrarem a relação entre o sujeito masculino e o amor tensa, abranger a possibilidade de transformação do corpo social falocrático em algo diferente, num devir outro livre de autoritarismos e binarismos sociais e sexuais³²⁰. Nesse sentido, propõe-se uma maior criatividade no exercício do desejo porque a única forma de exercê-lo seria a profanação de suas múltiplas possibilidades. A possibilidade do triângulo amoroso não é condenada nem culmina na morte dos amantes, pois é pregada a liberdade do corpo e do ser dos parceiros. O sujeito poético, em A maçã, quer ficar com a companheira, ainda que tenha que se desfazer de suas convicções monogâmicas.

É ainda visível que a paixão é valorizada enquanto um sentimento perturbador, um afeto mundano e um espaço para vivências relativas e radicais da sexualidade.

³¹⁹ SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo e MOTTA, Marcelo. A Maçã. In: SEIXAS, Raul. *Novo Aeon*. São Paulo, Philips - Phonogram, 1975. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 3.

³²⁰ GUATARRI, F e ROLNIK, S. Op. Cit, p.43-44.

Interessante que apesar da temática desses trechos terem a potencialidade de liberação ao se degustar um fruto proibido, há o acompanhamento de um arranjo musical que contribui para uma melodia triste da canção. A escolha desse arranjo, portanto, corrobora para a expressão da possibilidade de um sentimento de tristeza ou de fraqueza ao se adentrar numa relação aberta.

Há em *A maçã* a sinalização para a mudança dos papéis de mulher fiel e recatada admitidos para a condição de esposa.

Quando eu te escolhi/ Para morar junto de mim/ Eu quis ser tua alma/ Ter seu corpo, tudo enfim/ Mas compreendi que além de dois existem mais/ Amor só dura em liberdade/ O ciúme é só vaidade/ Sofro mais eu vou te libertar/ O que eu quero/ Se eu te privo do que mais venero/ Que é a beleza de deitar³²¹.

O ardor sexual da mulher para com os outros homens não é visto como empecilho para que seja tomada como esposa. Permite-se à mulher o direito de sair com qualquer homem que a desejar. Não há uma separação entre o desejo dos amantes e a sensação de completude e identificação entre eles, tão importante nas relações matrimoniais. O ato de se deitar, a cópula não é visto como uma coisa feia ou um ato proibido. É como entende Mary Del Priore, ao destacar as mudanças ocorridas na cama dos amantes liberados:

Carícias generalizaram-se e o beijo mais profundo - o beijo de língua ou french kiss- antes escandaloso e mesmo considerado um atentado ao pudor passava a ser sinônimo de paixão. Na cama, novidades. A sexualidade bucal, graças aos avanços da higiene íntima, estende-se a outras partes do corpo. Esse fica inteiro a mercê dos lábios. As preliminares tornam-se mais longas. As sucções mais profundas. A limpeza do corpo e certo hedonismo alimentam carinhos antes inexistentes. O cheiro da pele torna-a atraente, envolvendo o desejo³²².

A seguinte descrição do êxtase feminino como um estágio divino e irrevelável do ato sexual, no início dos anos 1970, pode problematizar a idéia de que todas as dimensões do prazer estavam liberadas e conhecidas.

Não há nada mais belo que curtir o espetáculo de uma mulher vivendo o seu amor. Ela fica, ao mesmo tempo intensa e transparente. Seu olhar adquire uma luz macia e parece interiorizar-se, como se estivesse sempre a prescrutar o próprio íntimo, e a beleza do que visse não pudesse ser revelada. Todos os seus gestos traduzem a posse de um segredo indizível, que é preciso guardar a qualquer preço, pois que todos querem descobrir. E ao

³²¹ SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo e MOTTA, Marcelo. *A Maçã*. In: SEIXAS, Raul. *Novo Aeon*. São Paulo, Philips - Phonogram, 1975. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 3.

³²² DEL PRIORE, Mary. Op.cit, p.302.

mesmo tempo que sua beleza explode, ela fecha-se no claustro do seu amor, que quer para ela porque, de repente, tudo fica frágil, imensamente frágil³²³.

Em *A maçã*, a completude e a identificação entre os amantes são de caráter espiritual, principalmente, quando os espíritos livres e evoluídos se desvencilham de sentimentos possessivos, como o ciúme, que nada mais é do que o desejo do que não teve. Amor carnal livre e amor sublime são diferenciados, mas são coexistentes e complementares. Amor carnal, que, na música em debate, é relacionado ao apetite por uma maçã. “Como Eva quando, escutando a serpente, estendeu a mão para o fruto”³²⁴. O amor sublime é visto como um amor divino e puro que não pede nada em troca³²⁵. O amor sublime, porém, só sobrevive e se torna indissolúvel, se o amor carnal, sexo for liberado entre os pares para com outros pares.

As mudanças produzidas pela “revolução sexual” explicavam o “fracasso dos relacionamentos conjugais” ao mesmo tempo que eram apresentadas como solução. O que vamos perceber é [...] a centralidade que o casamento mantém [...] sobre a vida íntima de homens e mulheres na primeira metade da década de 1970³²⁶.

Para executar harmonicamente esse tema, escolhe-se uma mudança na vocalização, que até então se mantinha aguda, para grave no trecho “Quando eu te escolhi/ Para morar junto de mim/ Eu quis ser tua alma/ Ter seu corpo, tudo enfim”. Novamente, esse parâmetro musical mais agressivo é um vestígio de que o redimensionamento do papel feminino nas relações amorosas e no casamento aparece como forçosamente mudado pela mulher.

Logo em seguida, o vocal do sujeito masculino diminui e retorna ao agudo, para sinalizar a precariedade da espontaneidade e da liberdade entre os parceiros, bem como a necessidade constante do convencimento interior, sussurrando, baixinho, essa sua reflexão musical amorosa. Reflexão essa que tenta ressignificar, por exemplo, os novos termos do conceito de infidelidade para a mulher.

A infidelidade, anteriormente um “direito” apenas masculino, diante da liberação sexual e das mudanças concretas na vida das mulheres, tornou-se uma atitude possível também para o sexo feminino. [...] a posição [...] está mais relacionada com o direito da mulher de lutar para experimentar e

³²³ MORAES, Vinícius de. A mulher segundo Vinícius I. Pasquim, n. 58, Julho/ Agosto de 1970. Apud JAGUAR e AUGUSTO, Sérgio. (orgs) *Antologia do Pasquim – 1969 -1971*, vários autores, Editora Desiderata, Rio de Janeiro, 2006, p.146.

³²⁴ DUBY, Georges. Do Amor. In: *Eva e os Padres*. Damas do século XII. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 124.

³²⁵ Idem, p. 125.

³²⁶ NECKEL, Roselane. A sexualidade do casal moderno. In: *Pública vida Íntima a sexualidade nas revistas femininas e masculinas (1969-1979)*. 2004. Tese. (Doutorado em História) – PUC, São Paulo, 2004, p.70.

realizar sua sexualidade com o homem que ama à primeira vista. É isso muito mais do que passar pelas argurmas do sofrimento, pelas incertezas entre ser fiel ou infiel a um homem³²⁷.

Uma alternativa oferecida como forma de superação da monotonia das relações monogâmicas e do ciúme foram as práticas de *swinging*, relações sexuais entre casais.

[...] o swinging não deve ser confundido com a orgia pan-sexual desbragada. Pelo contrário, essa “bolsa de valores sexual” comporta um cerimonial minucioso, rotinas precisas, exigências pré-estabelecidas, e é sobretudo freqüentada por casais da alta classe média. Esses casais “jovens”, “liberais” ou “desinibidos”, procuram outros parceiros para relações sexuais, por assim dizer, respeitadas – ou, pelo menos, sem a intenção do deboche puro e simples. E, acreditem ou não, os adeptos dessas aventuras sustentam com toda seriedade que seus encontros eróticos, impessoais e coletivos são concebidos com o objetivo de animar (e não atrapalhar) um casamento convencional. [...] Eles insistem na “liberação de uma educação convencional ou na superação do ciúme”³²⁸.

Esses jogos sexuais podem ser analisados, numa primeira leitura, como exemplos de uma radicalização libertária do desejo. No entanto, essa liberdade organizada pode ser vista como um disfarce dos amantes, que não admitem trocas sexuais no plano da legalidade e da vivência cotidiana das relações amorosas monogâmicas. É como entende Suely Rolnik:

Estou me lembrando pelo menos três: os tais “casais abertos”, a “troca de casais” – com sua programação burocrática de encontros extraconjugais, que eles chamam de “swing” – e os casais que se dissociam, eles próprios, em dois pares: durante a semana são o casal de esposo que vive sua vida sentimental, e na sexta-feira à noite transforma-se em casal de amantes, indo viver sua sexualidade pelos motéis da cidade. São variações em torno do “complexo de marido-e-amante”: um pacto entre pessoas carentes, não de afetos, mas de coragem para criar planos de consistência de seus afetos e integrá-los aos outros planos de sua existência. Eles não suportam a violência da criatividade do desejo³²⁹.

Apesar das marcas de processos inventivos das relações com o corpo e com os sentimentos amorosos presentes na letra de música A maçã, ainda é possível visualizar mais uma persistência de traços de masculinidade dominadora no período. O título escolhido para a canção foi A maçã. Nesse sentido, percebe-se que não foi um fruto qualquer que foi escolhido para simbolizar a mulher. A maçã é o símbolo do pecado na tradição cristã. Logo, a mulher pode ser vista como Eva, ou seja, a pecadora que leva o fruto proibido e induz o homem ao pecado unifica todas as mulheres pelo elo do pecado original.

³²⁷ Idem, p. 87.

³²⁸ CASAIS: trocam-se. *Veja*, 16 nov. 1977, n.480, p.52-54.

³²⁹ ROLNIK, S. Op.cit, p. 123-124.

Por outro lado, o título *A maçã* pode ser analisado numa perspectiva anarquista como um símbolo da rebelião. O pensador anarquista russo do século XIX Aleksandrovich Mikhail Bakunin fez uma reinterpretação do mito da maçã na sua obra *Deus e o Estado*³³⁰. Para ele, o ato de comer a maçã não significou a queda do homem em pecado e sim, a emancipação do homem do estado de animalidade. A partir desse ato, o homem se constituiu num ser racional, capaz de uma ação de desobediência, ao procurar o conhecimento do fruto proibido, logo, portador de uma característica muito importante para as descobertas da ciência.

Nesse sentido, Adão e Eva podem ser significados como os primeiros seres humanos a se afastarem da ignorância e da obediência através de um emancipador “demoníaco” e revoltado³³¹. Já o Éden pode ser visto como símbolo de uma terra criativa e a ligação com o poder inventivo grandioso da primeira Criação, a criação do mundo e do homem³³².

É interessante ressaltar que a vivência amorosa do próprio Raul Seixas oscilava entre relações estáveis passageiras, ações sedutoras e conquistadoras de Don Juan, relações abertas e sentimentos de posse em relação à parceira. É como narra Thildo Gama:

Teve uma época que ele fez uma música lá que essa música chamada a Maçã. A maçã é música feita pra mulher. No formato da maçã a mulher. Então ele fala que a mulher... Seria muito egoísta o cara amar só aquela mulher. Podia amar outra mulher também. Por que não pode amar duas ou amar três, se relacionar com três? Não pode porque a sociedade não aceita. A própria mulher ela foi treinada, domesticada. Foi construída ao longo dos anos da humanidade, dos séculos [...] a ter um marido só, um homem só. Inclusive o próprio código antigamente achava a mulher adúltera. Então ela era penalizada. Hoje saiu do Código Civil. Então, ele achava que não. O amor era livre. [...] Mulher dele também. A música diz. [Cantando a música *A Maçã*]: “Se eu te amo tu me amas/ um amor a dois proclama/ como poderei te escravizar/ como pode na tristeza/ quando eu/ Quando eu te escolhi pra morar junto de mim/ [...] / tudo enfim/ Mas compreendi que além de dois existem mais”. Além de dois existem mais nesse sentido. Ele... Engraçado. Ele era ciumento. Como é que pode? E a mulher dele doente de ciúme porque Raul era mulherengo. Tava nem aí. Saia do show e um monte de mulher dando bola pra ele. Mas eu me lembro que na vida dele, eu casei em janeiro e ele casou em junho no dia do aniversário dele. E a gente tinha

³³⁰ BAKUNIN, Mikhail. *Deus e o Estado*. São Paulo: Cortez, 1998.

³³¹ VIEIRA, Fabíola Guimarães. *O Anarquismo*. In: *As idéias anarquistas materializadas na figura de Raul Seixas com seu projeto de construção de uma sociedade alternativa*. 2004. Monografia. (Graduação em História) - UESGO, Anápolis, 2004, p.18 e ABONÍZIO, Juliana. *O Raulseixismo*. In: *O protesto dos inconscientes: Raul Seixas e Micropolítica*. 1999. Dissertação. (Mestrado em História) - Unesp, São Paulo, 1999, p.96.

³³² BOSCATO, Luiz. *O Anarquismo espiritual da Contracultura: uma abordagem dos movimentos alternativos das décadas de 1960 e 1970*. In: BOSCATO, Luiz. *Vivendo a sociedade alternativa: Raul seixas no panorama da contracultura jovem*. 2006. Tese. (Doutorado em História) – USP, São Paulo, 2006, p. 39.

essa relação de namorada e ele era ciumento. Tinha um amigo meu que tentava namorar ela e ele brigou com ele³³³.

Esse relato de Thildo Gama pode ser localizado ainda como uma crítica à concepção do amor romântico presente nas relações amorosas. Concepção essa que separa o desejo do amor e que afetou as mulheres desde o final do século XVIII. A possível domesticação feminina a que o entrevistado se refere é proveniente de uma variedade de fatores que impulsionaram a criação do papel feminino na sociedade: a criação do lar, a modificação entre pais e filhos e a maternidade.

A descrição, realizada pelo entrevistado, do órgão genital da mulher no formato de uma maçã pode ser analisada como uma remissão ao possível teor degustativo do corpo feminino, discutido nos anos 1970. Corpos em amostra através da moda das roupas curtas tais como: biquínis-tangas, blusas frente únicas e, principalmente, as mini e micro saias³³⁴.

E as meninas cariocas e paulistas, apesar dos perigos da micro, fazem prever que essa será a moda deste verão. Diz Márcia Vasconcelos no Rio: “os homens já se acostumaram a ver as pernas femininas. É claro que alguns se excitam, mas é a minoria. Tudo hoje é encarado com normalidade.” E Maria Luísa Duarte, sua conterrânea, completa: “Eu só uso micro quando vou à boate. Na rua não dá. Tive uma experiência no centro da cidade que me mostrou ser impossível. Ventava muito. Eu tive que me esconder.” Para Marly de Fátima, em São Paulo, isso não é problema: “Eu sempre caprichei no comprimento das minhas mínis. Ou seja, já usava micro há muito tempo. As micros em geral são usadas com um short muito curto ou com uma calcinha do mesmo tecido do vestido. Eu pessoalmente prefiro usar com uma calcinha comum e meias que combinem com o vestido. Se bater um vento, não tem problema, estarei bem vestida³³⁵.”

A preocupação com o aparecimento do corpo, das pernas no espaço social da rua pode ser vista como um receio de não se inserir na subjetividade vigente, de roupas bem comportadas e padronizadas. Ainda é necessário vislumbrar numa perspectiva mais ampla que quando o corpo surge como problemática amorosa ou social é sinal de dois caminhos se desenhando: usos singulares dos corpos e adaptação normalizadora dos corpos³³⁶.

Apesar de considerar a independência do sentido da canção A maçã, é necessário destacar ainda a interpretação dada por Raul Seixas à letra de música em discussão.

A Maçã é a continuação daquela idéia de libertação que Paulo e eu já tínhamos posto em Medo da Chuva. Mas é o outro lado da relação

³³³ GAMA, Thildo. *Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery*, 10 de nov. de 2006, Salvador-Bahia.

³³⁴ “[...] um ícone do comportamento libertário e da ousadia sensual da Contracultura”. BOSCATO, L. Op.cit, p. 87.

³³⁵ A MICRO na rua... *Veja*, 03 nov. 1971, n.165, p.57.

³³⁶ GUATARRI, F. e ROLNIK, S. Op.cit, p. 278-279.

homem/mulher. Porque o homem tem medo da mulher, sabe? Eu tenho medo, a mulher é uma força poderosa, se você soubesse... mas como eu posso dizer isso pra você? Você é mulher³³⁷.

Essa descrição da mulher, como uma chuva capaz de arrastar e tragar o homem, pode ser confrontada com os seguintes estereótipos de feminilidade sugadora e de masculinidade frágil, especialmente no exercício da sexualidade.

Dê-se a uma mulher um dedo, e ela quer a mão; a mão, e ela quer o braço; o braço e ela quer o corpo; o corpo e ela quer a alma, e ela quer que comece tudo de novo. Em estado de amor, sua insatisfação é permanente – e a própria plenitude do ato sexual (que só é plenamente pleno no amor) é apenas a pausa que apazigua em seu constante e antropofágico trabalho de viúva-negra, sempre a tecer artimanhas com que melhor aprisionar o homem, para depois, lentamente, devorá-lo. E para esse efeito, dispõe da mais poderosa das armas, milhões de vezes mais poderosa que qualquer arma nuclear: o sexo³³⁸.

É possível observar já em *Tu és o MDC da Minha Vida*³³⁹ os encontros e desencontros entre o feminino e o masculino nas relações amorosas.

Eu dedico essa música a primeira garota que tá sentada ali na fila: Brigado/
Tu és o grande amor da minha vida/ Pois você é minha querida/ E por você
eu sinto calor/ Aquele seu chaveiro escrito love/ Ainda hoje me comove/ Me
causando imensa dor/ Eu me lembro/ Do dia que você entrou num bode/
Quebrou minha vitrola e minha coleção de Pink Floyd/ Eu sei que eu não
vou ficar aqui sozinho/ Pois eu sei que existe um careta em meu caminho/
Ah! Nada me interessa nesse instante/ Nem o Flávio Cavalcanti/ Que ao teu
lado eu curti na TV/ Nesta sala eu peço arrego/ Não tenho paz nem tenho
sossego/ Hoje eu vivo somente a sofrer/ E até o filme que eu vejo em cartaz/
Conta nossa história e por isso eu sofro/ Eu sei que dia a dia aumenta o meu
desejo/ E não tem Pepsi – Cola que sacie/ A delícia dos teus beijos/ Ah!
Quando eu me declarava, você ria/ E no auge da minha agonia/ Eu lhe dava
Shakespeare/ Não posso sentir cheiro de lasanha/ Me lembro logo das Casas
da Banha/ Onde íamos nos divertir/ Eh! Hoje o meu Sansui – Garrard –
Gradiente.

Paulo Coelho, parceiro de Raul Seixas na composição da letra em questão, relatou como surgiu a idéia da composição e destaca a sua possível marca cafona: “Vamos fazer a música mais cafona de todas. Vai ganhar o prêmio mundial da cafonice³⁴⁰.”

³³⁷ SEIXAS, Raul. O aprendiz de feiticeiro, o demolidor. Revista Rock, 1975. Apud PASSOS, Sylvio. *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2003, p.33.

³³⁸ MORAES, Vinícius de. A mulher segundo Vinícius II. Pasquim, n. 59, Agosto de 1970. Apud JAGUAR e AUGUSTO, Sérgio. (orgs) Op.cit, p.150.

³³⁹ SEIXAS, Raul e COELHO, Paulo. *Tu és o MDC da Minha Vida*. In: SEIXAS, Raul. *Novo Aeon*. São Paulo, Philips-Phonogram, 1975. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 6.

³⁴⁰ COELHO, Paulo. Apud MARMO, Hérica. *A canção do mago*. São Paulo: Futuro Comunicação, 2007, p.102.

Nesse sentido, o primeiro verso de *Tu és o MDC da minha Vida* pode ser observado como uma interlocução com a música considerada cafona de Odair José: “Para ficar mais próximo de Odair José e companhia, na gravação entrou uma simulação de show ao vivo e Raul anunciando canastrão: “Eu dedico essa música à primeira garota que está sentada ali na fila³⁴¹.”

O aspecto geral que se pode analisar na música em questão é uma crítica irônica à transformação do amor em um objeto mercadológico. Uma ironia, a princípio, ao costume burguês e romântico de dar presentes estimulados por uma sociedade de consumo. Costume esse que se estende ao ponto de que cada lembrança sentimental do homem moderno seja vinculada às mercadorias, tais como: chaveiro, vitrola da marca Gradiente, refrigerante da marca Pepsi-Cola e TV. Os passeios com a namorada também são vistos numa lógica de mercado, sobretudo os passeios por vitrines e nos supermercados, Casas da Banha³⁴².

Por outro lado, essas referências mercadológicas podem ser analisadas como uma marca de um tipo de música composta como propaganda para a venda comercial imediata. Entretanto,

Quando apresentaram a canção na Phonogram, todos adoraram e deram risadas. Mas o pessoal da divulgação avisou: não vai tocar nas rádios. O problema é que até chegar o verso final, “Você é o meu máximo denominador comum!”, Raul cantava três merchandisings: o refrigerante Pepsi-Cola, o supermercado Casas da Banha e o aparelho de som Sansui-Garrard-Gradiente. E os divulgadores estavam certos. A dupla, que conseguiu disfarçar a rede de supermercados Pegue-Pague em gita, com os “pegue-pagues do mundo”, não teve a mesma sorte com a música brega, que virou um cult da carreira de Raul³⁴³.

É interessante fazer ainda uma análise comparativa dessa canção com a letra de música *A maçã*. Apesar de estarem localizadas no mesmo LP *Novo Aeon*, marcas diferentes e ambíguas sobre as representações do masculino e do feminino emergem. Sonoramente, *Tu és o MDC da Minha Vida* possui, numa compreensão geral, um gênero musical cafona, uma melodia triste e um andamento lento. Contudo, ao se comparar com a sonoridade de *A maçã*, a sua melodia é mais perturbadora e menos leve, o vocal é mais alto e o andamento é mais rápido.

Em *Tu és o MDC da Minha Vida* é possível problematizar tematicamente cristalizações de uma essência feminina negativa e de uma essência masculina positiva. No

³⁴¹ Idem, *Ibidem*.

³⁴² ABONÍZIO, J. *Op.cit*, p. 119-120.

³⁴³ MARMO, Hérica *Op.cit*, p.102.

início da canção, há a introdução de um tratamento técnico de estúdio que pode ser interpretado como um efeito de som de palmas e de ruídos, após o agradecimento do compositor, quando dedica a música a uma garota da platéia. Esse efeito eletro-acústico proporciona a sensação de que a gravação foi realizada ao vivo e de que o compositor dará um recado direto às mulheres da platéia.

A estrutura discursiva dessa letra de música tem como interlocutor discursivo a mulher amada. Mulher considerada culpada por deixar saudades e sofrimento após a separação amorosa. Entretanto, o eu poético demonstra uma consciência de que já existe um rival no seu caminho. Consciência essa que é tomada contra a sua vontade, já que, logo em seguida, para acompanhar esse desgosto o vocal que estava relativamente alto diminui, quando o sujeito da canção confessa que nada mais o interessa. Dessa forma, diferentemente da letra de música *A maçã*, percebe-se que não há uma solidariedade masculina de que “além de dois existem mais”, muito menos uma postura libertária tão importante nas relações amorosas abertas.

Na letra em questão, há o questionamento de uma masculinidade ideal. “/.../ Ah! Quando eu me declarava, você ria/ E no auge da minha agonia/ Eu lhe citava Shakespeare /.../ Então eu vou ter com a moçada lá no Pier/ Mas para eles é careta/ Se alguém, se alguém fala de amor”³⁴⁴. Aqui se percebe a discussão sobre a herança cultural de que “homem de verdade” não deve falar de amor, demonstrar sofrimento nem manifestar emoção ou romantismo entre seus pares do Pier³⁴⁵. O lugar Pier no qual não se podia ter “fraqueza” amorosa, era freqüentado por artistas e por pessoas já consideradas como liberadas:

Nome americano, naturalmente, significando cais perpendicular à margem, aqui, no caso, nome copiado de lugar americano semelhante; local de curtições. Em Ipanema, o local, com algumas semanas de invenção, já é considerado de uso exclusivo de patota baiana, qualquer pessoa que ouse atravessar por ali, sendo considerada pelos teóricos, agressiva e fascista. Mais perigoso ainda é você incomodar, com sua simples presença, a presença do Guru Caetano. Porém ele não fará nada, ou pior, você será humilhado para sempre, pois ele se retirará “com sua serenidade de sempre envolvido no seu manto de paz e amor”³⁴⁶.

³⁴⁴ SEIXAS, Raul e COELHO, Paulo. Tu és o MDC da Minha Vida. In: SEIXAS, Raul. *Novo Aeon*. São Paulo, Philips-Phonogram, 1975. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 6.

³⁴⁵ “Construído no final de 1970 na praia de Ipanema, entre as ruas Montenegro (atual Vinícius de Moraes) e a Farme de Amoedo, para servir de apoio ao emissário submarino de esgoto, destinado a levar os dejetos da zona Sul do Rio para alto-mar, demolido a dinamite em 1974 com a conclusão da obra.” BAHAIANA, Ana Maria. Curtição (1970-1974). In: *Almanaque Anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p.148.

³⁴⁶ FERNANDES, Millôr. Ipanema para turistas desprevenidos. *Pasquim*, n.144, Abril de 1972. Apud *O Pasquim – Antologia – 1969 -1971, vários autores, Editora Desiderata, Rio de Janeiro, 2006, p.313*.

Um lugar de curtições como o Pier era visto como fascista por alguns teóricos? Definições opostas que poderiam questionar a liberdade sem limites entre os seus frequentadores e revelar um machismo disfarçado?

Um debate sobre a prescrição comportamental de que esse “homem de verdade” deve ser racional surge nas entre linhas da canção em discussão e foi uma constante nas produções musicais dramáticas dos anos 1940 e 1950, pois a constância de arroubos românticos é vista como um elemento feminino e diferenciador entre os sexos.

Por fim, na análise dessa letra de música, é possível encontrar uma denúncia sobre o caráter da mulher amada.

Na faculdade de Agronomia/ Numa aula de energia/ Bem em frente ao professor/ Eu tive um chique desgraçado/ Eu vi você surgindo ao meu lado/ No caderno do colega Nestor/ E é por isso, é por isso que de agora em diante/ Pelos cinco mil alto-falantes/ eu vou mandar berrar o dia inteiro/ Que você é/ O meu máximo/ Denominador Comum³⁴⁷.

Nesse trecho de Tu és o MDC da Minha Vida, é possível interpretar uma tentativa de manchar a imagem da mulher amada frente aos outros homens. Essa postura do eu poético masculino ocorre quando este percebe que a sua mulher está no caderno do seu amigo. Percepção essa que é acompanhada sonoramente por uma diminuição do vocal, numa tentativa de sinalizar a sua decepção. Interessante que aqui não haja a compreensão da “beleza da mulher se deitar”, como prega a letra de música A maçã. Pelo contrário, um sentimento de vingança encerra a canção quando o eu poético decide espalhar para todos que aquela mulher é alguém que se divide maximamente e comumente entre os homens. Nesse sentido, para sinalizar o tom de denúncia, a canção sofre um efeito eletro-acústico com a introdução de uma corneta para simbolizar o alcance da mensagem através de alto-falantes.

Contudo, a metáfora do MDC, Máximo Denominador Comum, na letra de música em discussão pode ser significada como um pensamento nômade sobre a lógica “macho” e “fêmea”. A mulher não seria de um único homem, seria sim, compartilhada por vários homens. Sendo assim, há a ultrapassagem das lógicas tradicionais de pensar o exercício da sexualidade e o uso do corpo com outros homens como traição a ser denunciada. Nesse sentido, a metáfora MDC pode ser vista como uma tentativa de se redimensionar o aspecto condenatório do conceito de traição:

³⁴⁷ SEIXAS, Raul e COELHO, Paulo. Tu és o MDC da Minha Vida. In: SEIXAS, Raul. *Novo Aeon*. São Paulo, Philips-Phonogram, 1975. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 6.

Outro aspecto que salta aos olhos é a terminologia usada para designar o exercício sexual da mulher nessas condições: traição. Só o verbo trair contém uma carga pejorativa, pró-condenação que incide contra a pessoa autora da ação, porque o termo exerce uma influência sobre as pessoas que tomam conhecimento de tal atitude [...] de acordo com essas normas que as colocam numa condição de inferioridade moral e aos homens como vítimas [...] Na verdade, o que está em discussão, antes de tudo, é o direito e a liberdade da mulher de deixar de amar determinado homem para dedicar-se ao outro. A forma como cada casal efetuará a passagem da relação antiga à nova é que pode ser discutida, porque envolve a maneira como cada pessoa recebe a notícia do fim da relação³⁴⁸.

Outra canção emblemática do compositor, que trata das relações amorosas, especialmente da temática familiar, é *Diamante dos Mendigos*³⁴⁹.

Eu tive que perder minha família
Para perceber o benefício
Que ela me proporcionava
É triste aceitar esse engano
Quando já se esgotam as possibilidades

E agora sofro as atitudes que tomei
Por acreditar em verdades ignorantes
Que na época tomei
Acreditando numa moda passageira
Que se foi tal qual fumaça
Não respeitei o sacrifício
Que custa para construir
A fortaleza que se chama família
Acabamos, no fim, perdendo a quem nos ama
Só porque o jornaleiro da esquina
Falou que é otário aquele que confia
E é tão difícil confiar em alguém
Quando a gente se aceita se mentir
Se mentir...

Somente conhecendo a beleza da união
É que a gente tem a força
Para não, não se enganar
Eu que me achava um diamante
Nas mãos de mendigos
Pelo medo de não sê-lo

Essa letra de música pode ser analisada, a princípio, como mais uma reflexão musical do Raul Seixas sobre as relações amorosas e a instituição do casamento. Numa segunda leitura, porém, é possível observar que o compositor dá um tom predominantemente

³⁴⁸ NECKEL, R. *Op.cit*, p. 88.

³⁴⁹ SEIXAS, Raul e RASMUSSEM, Oscar. *Diamante dos Mendigos*. In: SEIXAS, Raul. *Por quem os sinos dobram*. São Paulo, Warner, 1979. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 2.

conservador e tradicional, que em composições anteriores havia apenas esboçado, no que se refere às propostas das relações abertas entre os amantes nas letras de música analisadas anteriormente.

Mostrando-se arrependido, o sujeito poético masculino da canção dá um depoimento, através de uma vocalização aguda, de alguém que perdeu a família, após se deslumbrar com as possibilidades de amor livre sinalizadas para ele. Possibilidades essas que incluíam uma redefinição do termo família e que foram divulgadas amplamente nos jornais do período e acabaram rapidamente, assim como diz o verso “Acreditando numa moda passageira.”

[...] os jovens buscavam algo que os identificassem enquanto grupo diferenciado, enquanto uma ampla família que se identificasse em sua diferença como uma sociedade alternativa em relação ao modo de vida da geração dos seus pais³⁵⁰.

A divulgação na mídia, especialmente dos jornais, referenciada na letra de música em debate, de uma desterritorialização do conceito de família e do exercício da sexualidade feminina e masculina foi seguida de uma dificuldade de adaptação por parte do sujeito poético ao tipo de família e sociedade veiculadas na mídia. A desterritorialização das realidades familiares e sexuais pode repercutir na vida amorosa nos seguintes termos:

[...] a perda da territorialidade do encantamento amoroso deve ser traumatizante para um grupo de pessoas que entende ser a maioria. Quando afetadas por tal situação ficam tomadas por uma espécie de fragilidade permanente, como se todos os sentidos da vida entrassem em destruição de forma irreversível, como se tudo ao redor não tivesse nexos³⁵¹.

Ao aceitar experimentar abertamente do amor carnal nas mais variadas relações amorosas, o homem da canção evidencia que a vivência de várias relações amorosas não é o sustentáculo do amor sublime do matrimônio, como ele tinha cantado na música A Maçã. Pelo contrário, o amor paixão, desejanse de outras pessoas, é visto como elemento mortífero do matrimônio e da família. Nessa lógica, as possibilidades do amor sublime e o amor paixão coexistirem são inviáveis.

A instituição família é a perda lamentada na canção. Laços familiares fortes e intransponíveis, como uma fortaleza, foram quebrados. A união tão prezada entre os membros familiares se perdeu. E a segurança de ter sempre alguém ao lado em todos os momentos,

³⁵⁰ BOSCATO, L. Op.cit, p. 28.

³⁵¹ NECKEL, R. Op.cit, p.138.

sejam esses alegres ou tristes, se desfez. O que colocar no lugar da instituição família, depois de seu questionamento?

Eu não creio que a liberdade seja a anarquia. É verdade que a vida a dois tem algo de totalmente controlado. [...] Ela ainda pode constituir uma maneira de entender o mundo inteiramente original. [...] Penso que efetivamente, nunca se pode dissociar os processos maquínicos das estruturas de reterritorialização [...] Mas é bem aí que está toda a ambigüidade do território, da desterritorialização e das reterritorializações³⁵².

A confiança incondicional no parceiro é sinal de fraqueza no meio dos amigos do sujeito da canção. Fraqueza essa da masculinidade que, já sinalizada em Tu és o MDC da minha vida, se caracteriza quando o homem demonstra sofrer por amor ou por uma mulher e admitir a sua dependência em relação ao seu cônjuge.

Numa postura de alguém amadurecido, por já ter vivido e perdido uma união duradoura, o sujeito se posiciona e territorializa numa distância temporal, final dos anos 1970, e vislumbra aquela união interrompendo o seu canto de “Para não,” a visualiza novamente e continua “Para não se enganar” para chegar a conclusão refletida de que ele deixou escapar, por entre os dedos, uma jóia preciosa, chamada família, e que seu ser de chefe familiar, também precioso, foi perdido entre “mendigos”, pobres do espírito familiar. Mendigos que o atemorizavam, coagiam a não ser um homem diamante, a favor do seu lar e da sagrada família.

A dissolução do casamento foi um assunto ainda debatido, através da imprensa, nos anos 1970. A possibilidade do divórcio se concretizou no final do período com a aprovação da lei, de autoria do senador Nelson Carneiro, que retirava o Brasil do grupo de países que não admitia o divórcio, a saber: Espanha, Irlanda do Norte, Paraguai e Argentina³⁵³. Entretanto, a modernização ganhou contornos de atraso na discussão da estrutura familiar e dos direitos familiares.

[...] os casais brasileiros desquitados há três anos ou separados de fato há cinco poderão de fato se divorciar e, assim constituir uma nova família pelo segundo casamento. [...] “O projeto” [...], dizia Carneiro, “apresenta alguns pecados venais e pelo menos um mortal.” O mais grave, segundo ele, foi cometido por senadores e deputados antidivorcistas, que colocaram no texto uma severa restrição. De fato, o artigo 38 do projeto determina que “o pedido do divórcio em qualquer dos casos, somente poderá ser formulado uma vez.” [...] Mas os pecados da lei não terminaram por aí. [...] um outro

³⁵² GUATARRI, F. e ROLNIK, S. Op.cit, p. 282.

³⁵³ BAHAIANA, A. Op.cit, p.260.

artigo uma novidade absoluta no campo do Direito de Família ao transmitir aos herdeiros do devedor a obrigação de prestar alimentos³⁵⁴.

O tema do desejo, abordado nas letras de música *A Maçã, Tu és o MDC da minha vida e Medo da chuva*, compostas nos anos 1970, perdurou e foi trabalhado de forma mais exemplificativa, no início dos anos 1980. Nessa época, Raul Seixas trabalhou o tema do lesbianismo na letra de música *Rock das “Aranha”*³⁵⁵.

Subi no muro do quintal / E vi uma transa que não é normal/ E ninguém vai acreditar/ Eu vi duas mulher botando aranha prá brigar/ Duas aranha, duas aranha/ Duas aranha, duas aranha/ Vem cá mulher deixa de manha/ Minha cobra quer comer a sua aranha/ Meu corpo todo se tremeu/ E nem minha cobra entendeu/ Cumé que pode duas aranhas se esfregando/ Eu tô sabendo, alguma coisa tá faltando/ É minha cobra/ Cobra criada/.../ Deve ter uma boa explicação/ O que essas aranha tão fazendo ali no chão/ Uma em cima, outra embaixo/ A cobra perguntando onde é que me encaixo/.../ Soltei a cobra e ela foi direto/ Foi pro meio das aranha/ Prá mostrar cumé que é certo/ Cobra com aranha é que dá pé/ Aranha com Aranha sempre deu em jacaré.

A homossexualidade feminina é cantada como um exemplo do exercício anormal da sexualidade. A alteração dos pólos do desejo é descrita como tensa, como uma briga entre bichos peçonhentos, como “as aranhas.” Para acompanhar o sentido de violência e rebeldia dado à letra, o gênero musical escolhido foi o *rock-in-roll*. Pois, o *rock* serve como conector profano com o corpo através dos ritmos elétricos e da sua dança sensual³⁵⁶. Já a vocalização é grave e a execução dos sólons de guitarras é alta, acelerada e constante, para sinalizar também uma briga sonora.

Para acabar a tensão entre as aranhas, o sujeito da canção valoriza o órgão sexual genitor do falo em detrimento da vagina. O falo, simbolizado pela cobra, é visto como o detentor da verdadeira sabedoria sexual.

O conhecimento sedutor oferecido pela cobra, serpente é ordenador e divino e não, pecador e desviante, como na história de Adão e Eva no Éden. A serpente, a cobra, aqui, são símbolos da fertilidade e da conexão com os frutos proibidos, tais como: o êxtase, a dança e o desejo. Frutos que foram proibidos, mas que estão internalizados em cada um³⁵⁷.

Apesar de sinalizar com outro exercício da sexualidade, através da saída do sexo a ser realizado entre o homem e duas mulheres, há uma prescrição heterossexual de que “Cobra com aranha é que dá pé.” Na lógica da letra de música em questão, o amor só poderia existir

³⁵⁴ VAI começar o divórcio. *Veja*, 14 dez.1977, n.484, p. 69.

³⁵⁵ SEIXAS, Raul e ROBERTO, Cláudio. *Rock das “Aranha”*. In: SEIXAS, Raul. *Abre-te Sésamo*. Rio de Janeiro, CBS, 1980. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 7.

³⁵⁶ BOSCATO, Luiz. *Op.cit*, p. 15.

³⁵⁷ *Idem*, p.17.

entre sexos opostos, porque seria feio e vergonhoso aceitar o que a natureza proíbe. Em meio a uma época de canto à liberdade sexual e de dar voz ao homossexual, Raul Seixas trabalhou esse tema de maneira diferente.

É necessário destacar que homofóbico foi o sentido dado a essa canção e à opinião pessoal do compositor sobre o tema em discussão, por uma de suas esposas.

O Raul tinha horror a lésbica, tinha horror a viado, nesse sentido foi a pessoa mais careta que eu vi na vida. Boiola não podia nem chegar perto, O Raul ficava incomodado, saía da sala, ficava piscando, fazendo trejeitos. Por isso que eu digo que Rock das Aranha foi pura sacanagem, só³⁵⁸.

Já Thildo Gama relata uma relação amistosa do compositor apenas com os homossexuais femininos. “Ele detestava gay. Não sei por que ele tinha... Na relação dele não tinha nenhum gay. Ele não gostava. Mas se dava bem com as lésbicas”³⁵⁹.

Esse relato do entrevistado, a princípio, mostra uma postura liberada de Raul Seixas em relação ao lesbianismo. Mas reforça uma marca machista do compositor, ao permitir apenas o homossexualismo feminino. Já que o sexo entre as mulheres, seus objetos de desejo, nesse sentido, é algo que precisa de uma cobra, um falo para definir, por isso ainda tem certa beleza e é permitido.

Em possível confronto com as opiniões anteriores sobre uma recusa do compositor de conviver com homossexuais, é necessário lembrar que

Apesar de ter um pé atrás com a cultura gay e lésbica, Raul Seixas foi responsável pela estréia em disco do gay assumido Edy Star, em 1971, na CBS, num Lp coletivo que formou ao seu lado e de Sérgio Sampaio e Miriam Batucada. Trata-se do LP Sociedade da Grã – Ordem Kavarnista apresenta Sessão das 10³⁶⁰.

É interessante destacar que Rock das “Aranha” foi alvo de censura parcial no período. Raul Seixas se posicionou sobre o sentido da letra de música e a sua respectiva censura, nos seguintes termos:

Rock das Aranha... Que são duas... Pode falar em lésbica? Sim... São duas lésbicas. E a música foi proibida por censura moral. Não entendo pela censura política pode. Agora censura moral não. [...] É proibida só pra televisão e rádio. Agora em show, eu posso cantar ela³⁶¹.

³⁵⁸ SEIXAS, Kika. FAOUR, R. Op.cit, 2006, p.398.

³⁵⁹ GAMA, Thildo. *Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery*, 10 de nov. de 2006, Salvador-Bahia.

³⁶⁰ FAOUR, R. Op.cit, p. 438.

³⁶¹ SEIXAS, Raul. In: SEIXAS, Raul. Entrevista 11 de abril de 1981 em São Paulo. *Raul Seixas*. Indie Records, 2006. 1. DVD. Entrevistas com Raul Seixas.

A censura moral ou de costumes da música em discussão, questionada pelo compositor, pode ser compreendida na lógica de um regime militar que tinha uma proposta governamental masculinizante. Masculinidade que passava pela defesa da moral e dos bons costumes e se distanciava de remissões diretas às outras formas de desejo, como o lesbianismo³⁶². A liberação da música em debate pode ser explicada ainda devido à platéia restrita do show em comparação aos públicos da televisão e do rádio. Nesse sentido, apenas as lésbicas a ouviriam no show?

O desejo e o amor entre lésbicas foram debatidos na imprensa nacional da época ainda nos anos 1970. No entanto, o debate se referia ao destino, à reação e educação dos filhos das mulheres norte-americanas que assumiam a sua homossexualidade e terminavam um casamento heterossexual.

Apresenta-se [...] um problema que a Justiça e a psiquiatria procuram contornar: muitas dessas lésbicas durante os anos de casamento infeliz, tiveram filhos e querem conservá-los, apesar de seu novo lar desfalcado da figura do pai. De um modo geral, autoridades e médicos têm apoiado, a solução clássica dos divórcios e desquites, confiando às mães a guarda dos filhos. [...] O receio [...] tem levado as lésbicas a declararem apenas depois de obtido o divórcio e o controle dos filhos. E ultrapassada essa etapa, vêm-se logo diante de outra, muito discutida em grupos de terapia formados por homossexuais: como contar às crianças. [...] Há muita preocupação, ainda, com a educação dos filhos, que tenderiam à homossexualidade, crescendo nesse meio. [...] Berenice Goodman, que coordena um grupo de terapia para lésbicas, acredita que a questão não seja assim grave: “De um modo geral, as crianças lidam melhor com a realidade do que com o medo ou a fantasia”³⁶³.

A discussão sobre o lesbianismo se estendeu, no final dos anos 1970, às possibilidades e impossibilidades dos frutos dessa relação. Mais uma vez a referência foi o contexto internacional europeu, para se debater o uso de inseminação artificial para que casais lésbicos tivessem filhos.

Evitado durante anos, por meio de um sigilo mantido a todo custo, o escândalo agora tornou-se público: na Inglaterra e alguns outros países europeus, casais de lésbicas resolveram – e conseguiram – ter filhos recorrendo à inseminação artificial. O segredo acaba de ser descoberto por duas repórteres do Evening News, de Londres. [...] As repercussões iriam ainda mais longe, chegando ao solene Parlamento Britânico. Lá, dias atrás, a deputada Jill Knight, do Partido Conservador, afirmou em tom severo que uma criança “necessita, acima de tudo, do ambiente normal e natural de uma família. Na semana passada, perguntava-se em Londres o que teria levado às lésbicas procurado a se engravidar. “Bem, mulheres são mulheres e muitas também querem ter crianças” tentou explicar [...] a dirigente da Sappho – a

³⁶² ARÁUJO, Paulo C. Op.cit, p.141.

³⁶³ MÃES e lésbicas. *Veja*, 26 set. 1973, n.264, p.82.

entidade das lésbicas britânicas -, Jackie Foster. Sempre com frases agressivas, ela contesta qualquer pressuposição de que os filhos das lésbicas – já nasceram seis no país – sofram os problemas decorrentes de um pai propriamente dito. “São crianças muito felizes”, garante ela, e levam uma existência normal sob qualquer ponto de vista³⁶⁴.

É possível ainda observar discursivamente que o amor é um referencial que passa por um processo de transformação e perda do seu significado. Por se querer cultivar relacionamentos que rezem a cartilha do amor eterno, tão importante na ótica do amor romântico, os temas da separação, da traição e do ciúme podem ser visualizados com um ressentimento. Quebrar o mito da pessoa ideal, da alma gêmea significa não saber lidar com a solidão e não conseguir aplacar o isolamento diante da morte. Dessa forma, a necessidade de amar aparece como uma maneira do indivíduo se sentir eternamente vivo ou eternamente jovem. Logo, um primeiro significado possível desse sentimento enquanto necessidade existencial é a intensidade.

Nesse sentido, é necessário entender o fenômeno da separação amorosa, a partir de uma historicização da situação dos membros da relação amorosa. A separação amorosa que se está tratando aqui não é proveniente de uma morte física, mas sim de interdições sociais e morais, especialmente a exigência de relações monogâmicas. Essa relação entre amor e morte também é abordada respectivamente nas letras de música *A maçã* e *Tu és o MDC da Minha Vida*, principalmente nos seguintes trechos:

*/.../ Eu quis ser tua alma/ Ter teu corpo, tudo enfim/ Mas compreendi/ Que além de dois existem mais/ Amor só dura em liberdade/ O ciúme é só vaidade/ Sofro mas eu vou te libertar/.../*³⁶⁵.

*/.../ Aquele seu chaveiro escrito love/ Ainda hoje me comove/ Me causando imensa dor/ Eu me lembro/ Do dia em que você entrou num bode/ Quebrou minha coleção de Pink Floyd/.../*³⁶⁶.

Nas passagens dessas canções, é possível observar que apesar de ser apenas uma morte do valor amoroso, é tão dolorida quanto a morte física. As separações são sempre queixosas e dolorosas, porque a perda que ocorre é dupla: do eu e do outro, já que se identifica o eu no outro³⁶⁷. A separação é vista a princípio como uma morte na vida. Uma morte na vida que não é real no sentido de natureza e sim, uma morte na consciência: “mas

³⁶⁴ MAMÃE e mamãe. *Veja*, 22 fev.1978, n.494, p.55.

³⁶⁵ SEIXAS, Raul e COELHO, Paulo. *Tu és o MDC da Minha Vida*. In: SEIXAS, Raul. *Novo Aeon*. São Paulo, Philips-Phonogram, 1975. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 6.

³⁶⁶ Idem.

³⁶⁷ ROLNIK, S. *Op.cit*, p. 114-115.

compreendi que além de dois existem mais.” Por outro lado, essa morte é necessária para continuação da vida, pois a lembrança e o esquecimento do outro são recursos de morte. Mas o primeiro é sinônimo de sofrimento, “Aquele seu chaveiro escrito love / Ainda hoje me comove/ Me causando imensa dor/,” e o segundo de preservação da sobrevivência: “Do dia em que você entrou num bode / Quebrou minha coleção de Pink Floyd.” Assim, a relação entre amor e morte pode ser vista como mais um vestígio possível da repressão cultural dos anos 1970, ao tentar, por um lado, aniquilar a liberdade do ser e do desejo dos indivíduos e, por outro lado, transformar a morte da paixão em virtude, amadurecimento ou evolução.

A MPB pode ser observada como uma possibilidade interpretativa dos encontros e desencontros das relações entre os pares. E a obra de Raul Seixas pode ser situada como uma potencialidade de enfrentamento da dominação social sobre o desejo, ainda vigente nos anos 1970. Nesse sentido, nada é mais associal e inacabado do que o impulso do homem pelo prazer. De maneira que é a cultura estabelecida, sob o princípio de seu desempenho, que enraíza a idéia de unicidade e de absoluto interesse sexual, especialmente, da mulher. Nessa lógica, há uma idealização das relações amorosas, que justifica preceitos morais de fidelidade - alicerçados ainda nas relações tradicionais - e dificulta a libertação dos indivíduos e de suas relações eróticas e amorosas. Deste modo, os costumes fundidos nas noções de amor e desejo, representados pelo universo musical da MPB e da obra de Raul Seixas nos anos 1970 são abordados, numa perspectiva de que não se entorpeça com as noções de sexo livre da época nem se interdite por uma resistência afetiva e conservadora.

Considerações finais

O trabalho que desenvolvi pretendeu cruzar olhares sobre a cultura brasileira nos anos 1970, a partir de um estudo específico e detalhado sobre a obra de Raul Seixas, enquanto fonte central de pesquisa, do período em estudo. Considero – e procurei demonstrar isto ao longo do trabalho – que a sua obra, especialmente as letras de música, são recursos que possibilitam vislumbrar não apenas um reflexo da vida do compositor, da cultura e da política nas quais estava imerso, mas podem mesmo funcionar como lentes através das quais é possível enxergar conflitos históricos.

Conflitos históricos e culturais que foram percebidos em três dimensões ou capítulos que versaram sobre as seguintes variáveis: música, política e amor. Na construção do primeiro capítulo, deparei-me com um grande desafio: historicizar a temática. Na minha iniciação científica e monografia de conclusão do Curso de Graduação em História, não realizei contextualizações. Até então, considerava e, confesso que ainda considero que a arte e a música possuem uma lógica temporal própria e indecifrável, através de uma contextualização histórica pré-definida. Dessa maneira, não foram encontrados desespero existencial insanável, versões unificadas sobre a existência dos grilhões reveladores de perseguições militares ditatoriais, farra generalizada de liberação comportamental e investimentos culturais e flexibilização ditatorial no governo Geisel - pontos emblemáticos, quando se trabalha a cultura brasileira dos anos 1970. Observo, portanto, que os estudos sobre o conteúdo histórico da obra de Raul Seixas³⁶⁸, aos quais tive acesso, o colocavam como transgressor de uma linha evolutiva da MPB, mas não mostravam os debates que desencadearam a objetivação discursiva, histórica e a inserção da obra do compositor nesse conceito, como também o seu respectivo projeto de questionamentos culturais mutáveis.

Percebo e admito que a obra de Raul Seixas dialogue com questões elementares de sua época como o debate sobre a existência de uma linha evolutiva na MPB, vivenciados em jornais e revistas culturais; crescimento econômico do governo Médici; crise energética; reivindicações políticas cotidianas – como foi visto no segundo capítulo - e as mudanças sexuais e amorosas – trabalhadas no terceiro capítulo. Contudo, a grande tônica da obra do

³⁶⁸ Ver: ABONÍZIO, Juliana. *O protesto dos inconscientes: Raul Seixas e Micropolítica*. 1999. Dissertação. (Mestrado em História) - Unesp, São Paulo, 1999; BOSCATO, Luiz. *Vivendo a sociedade alternativa: Raul seixas no panorama da contracultura jovem*. 2006. Tese. (Doutorado em História) – USP, São Paulo, 2006 e VIEIRA, Fabíola Guimarães. *As idéias anarquistas materializadas na figura de Raul Seixas com seu projeto de construção de uma sociedade alternativa*. 2004. Monografia. (Graduação em História) - UESGO, Anápolis, 2004.

compositor foi a tentativa de recusa às formas de existência do período. Recusas salvadoras representadas, principalmente, pelo refúgio nas drogas, nos exílios existenciais nos Estados Unidos e em Minas Gerais, na utópica Cidade das Estrelas, e, ainda, no esoterismo.

É interessante perceber Raul Seixas como um artista inserido num momento de encontro cultural sem sentidos macro organizados, ao contrário das sínteses culturais evolutivas. Ele não se mostra incomodado com a condição tensa do período dos anos 1970, especialmente no seu universo cultural. Pelo contrário, ele está à vontade para trabalhar a tensão.

Um outro grande desafio que perpassou a pesquisa foi não poupar o compositor e sua época de questões conservadoras. O cruzamento entre letras de música, os livros de memória e as entrevistas temáticas me ajudaram a não elaborar visões unilaterais e a acessar conflitos de memórias sobre os modos de vida de artistas como Raul Seixas. Conflitos que colocavam o compositor e os anos 1970 de maneira múltipla, ora como “porra louca”, ora como consciente politicamente, ou como machista, possessivo, religioso ou agnóstico.

Efetuar o cruzamento entre fontes diversas também foi desafiador. Trabalhar metodologicamente com fontes orais e hemerográficas simultaneamente com as letras de músicas exigiu um cuidado para, por um lado, não engessar as canções nos debates realizados na imprensa da época e, por outro lado, para não fazer um estudo sociológico sobre o compositor e o período em estudo.

Atravessar a fronteira dos anos 1970 também foi instigante. Apesar de não delimitar, durante o texto, os anos 1980 como período da pesquisa, também, o início dos anos 1980 foi abordado, principalmente na letra de música Rock das “Aranha”³⁶⁹ e na performance de Raul Seixas, no ano de 1982, cantando a música As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor³⁷⁰. Essa ultrapassagem temporal é justificada pela permanência e pelo aprofundamento de questões da obra do compositor dos anos 1970 no início dos anos 1980.

Em poucas palavras, talvez eu possa concluir que o trabalho versa sobre possibilidades e impossibilidades históricas da cultura dos anos 1970. São possibilidades que não permitem um retorno ao seu estado inicial, mas proporcionam olhares sobre a realidade do período. Impossibilidades que criam novas realidades. E com esta última frase talvez eu possa, finalmente, justificar a noção de devir que constitui o título e organiza o desenvolvimento do trabalho: cada época é composta por uma infinidade de possibilidades,

³⁶⁹ SEIXAS, Raul e ROBERTO, Cláudio. Rock das “Aranha”. In: SEIXAS, Raul. *Abre-te Sésamo*. Rio de Janeiro, CBS, 1980. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 7.

³⁷⁰ SEIXAS, Raul. Linha evolutiva. In: SEIXAS, Raul. *Raul Seixas*. Indie Records, 2006. 1. DVD. Faixa 15.

algumas delas irrealizáveis. Ao tomar Raul Seixas como um signo de sua época, espero ter oportunizado a percepção do tempo de Raul enquanto fluxo, no interior do qual é possível, cartograficamente, enxergar os possíveis de sua época. Inclusive os irrealizáveis.

Fontes e Referências

1. Fontes

Letras de música

ANTUNES, Arnaldo; BROWN, Carlinhos e MONTE, Marisa. Tribalistas. In: *Tribalistas*. Londres, EMI, 2002. 1. disco sonoro, Faixa 13.

CAZUZA e FREJAT, Roberto. Ideologia. In: CAZUZA. *Ideologia*. São Paulo, Polygram, 1988. 1. disco sonoro, Faixa 1.

JOBIM, Antônio Carlos e MORAES, Vinícius de. Garota de Ipanema. In: JOBIM, Antônio Carlos. *Garota de Ipanema*. Trilha sonora do filme. São Paulo, Philips, 1967. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 7.

LENNON, John. God. In: LENNON, John. *John Lennon Plastic Ono Band*. Inglaterra, Apple/EMI, 1970, 1. disco sonoro. Lado B, Faixa 10.

SEIXAS, Raul. Ouro de Tolo. In: SEIXAS, Raul. *Krig-ha, Bandolo!* São Paulo, Philips - Phonogram, 1973. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 10.

_____. Mosca na sopa. In: Idem. Lado A, faixa 1.

_____ ; COELHO, Paulo. Medo da Chuva. In: SEIXAS, Raul. *Gita*. São Paulo, Philips-Phonogram, 1974 1. disco sonoro. Lado A, faixa 2.

_____. As aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor. In: Idem, faixa 3.

_____. O Trem das Sete. In: Idem, faixa 4.

_____. Prelúdio. In: Idem, Lado B, Faixa 10.

_____ e COELHO, Paulo. Sociedade Alternativa. In: Idem, faixa 7.

_____ ; _____. Gita. In: Idem, faixa 12.

_____; _____. Como vovó já dizia. In: SEIXAS, Raul. *O Rebu*. Rio de Janeiro, Som Livre, 1974. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

_____; _____. e MOTTA, Marcelo. A Maçã. In: SEIXAS, Raul. *Novo Aeon*. São Paulo, Philips –Phonogram, 1975. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 3.

_____ e _____. Tu és o MDC da Minha Vida. In: Idem, faixa 6.

_____; _____. A Verdade sobre a nostalgia. In: Idem. Lado B, faixa 7.

_____ e MOTTA, Marcelo. Eu sou egoísta. In: Idem, faixa 8.

_____; COELHO, Paulo. Eu também vou reclamar. In: SEIXAS, Raul. *Há 10 mil anos atrás*. São Paulo, Philips - Phonogram, 1976. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 12.

_____; _____. Ave Maria da Rua. In: Idem. Lado A, faixa 3.

_____; ROBERTO, Cláudio. Tapanacara. In: SEIXAS, Raul. *O Dia em que a Terra parou*. São Paulo, Warner Discos, 1977. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

_____; _____. Maluco Beleza. In: Idem, faixa 2.

_____; _____. De Cabeça- pra- baixo. In: Idem. Lado B, faixa 10.

_____; RASMUSSEM, Oscar. Diamante dos Mendigos. In: SEIXAS, Raul. *Por quem os sinos dobram*. São Paulo, Warner, 1979. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 2.

_____; COELHO, Paulo. BARRETO, Tânia M. e RASMUSSEM, Oscar. Movido a Álcool. In: Idem. Lado B, faixa 8.

_____; WISNER, Nadine. Let me sing, Let me sing. In: SEIXAS, Raul. *Let me sing My Rock and Roll*. São Paulo, Estúdio Free, 1979. 1. disco sonoro. Lado A, faixa 1.

_____; ROBERTO, Cláudio. Rock das “Aranha”. In: SEIXAS, Raul. *Abre-te Sésamo*. Rio de Janeiro, CBS, 1980. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 7.

_____. Metrô Linha 743. Intérprete Cássia Eller. In: ELLER, Cássia. *Cássia Eller*. São Paulo, Polygram, 1994. 1. CD. Faixa 9.

Vídeos

FERREIRA, Jairo. *Metamorfose Ambulante ou As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thoth*. Filme em VHS. 1993, Prêmio Estímulo da Secretaria de Estado da Cultura, 19 min. Brasil.

Raul Seixas. Indie Records, 2006. 1. DVD.

Sites

www.censuramusical.com.br. Acessado em janeiro de 2008.

Jornais e revistas

JAGUAR e AUGUSTO, Sérgio. (orgs) *Antologia do Pasquim – 1969 -1971*, vários autores, Editora Desiderata, Rio de Janeiro, 2006.

_____ e _____. *Antologia do Pasquim v.2. – 1972 -1973*. Editora Desiderata, Rio de Janeiro, 2007.

Jornal A Tarde (1974)

Revista Civilização Brasileira (1965 e 1966)

Revista Veja (1970-1979)

Revista Vozes (1972)

Revista Fatos e Fotos (1972)

Livros de memória e biografias

ABREU, Caio Fernando. *O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ALVES, Luciana. *Raul Seixas e o Sonho da Sociedade Alternativa*. São Paulo: Martin, 1993.

ESSINGER, Silvio (org). *O Baú do Raul revirado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

GAMA, Thildo. *Raul Seixas*. Entrevistas e depoimentos. São Paulo: Pen Editora, 1997.

MARMO, Hérica. *A canção do mago*. São Paulo: Futuro Comunicação, 2007.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

MOREIRA, Rodrigo. *Eu quero é botar meu bloco na rua – A biografia de Sérgio Sampaio*. Niterói – Rio de Janeiro, Edições Muiraquitã, 2000.

PASSOS, Sylvio. *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____; BUDA, Toninho. *Raul Seixas: uma antologia*. São Paulo: Martin Claret, 2000.

SEIXAS, Kika e SOUSA, Tárík. *Baú do Raul*. São Paulo: Editora Globo, 1992.

_____. *Raul Seixas Rock Book*. Rio de Janeiro: Griphus Editora, 1994.

_____. *Raul Rock Seixas*. São Paulo: Editora Globo, 1995.

VELOSO, Caetano *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Entrevistas

CÂMARA, Marcos Paraguassu Arruda. *Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery*, 9 de nov. de 2006, Salvador- Bahia.

DUARTE, Ricardo de Carvalho. *Entrevista concedida a Demétrios Gomes Galvão e Thiago Pereira e Silva*, 27 nov.de 2004, Teresina-PI.

GAMA, Thildo. *Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery*, 10 de nov. de 2006, Salvador-Bahia.

SEIXAS, Paulo Roberto. *Entrevista concedida à Emília Saraiva Nery*, 02 de nov. de 2006, Salvador - Bahia.

Antologias de revistas e jornais especializados

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70- 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 143[apresentação e organização de Eucanaã Ferraz].

2.Referências

Estudos básicos

ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Editora Aberta, 1994.

ABONÍZIO, Juliana. *O protesto dos inconscientes: Raul Seixas e Micropolítica*. 1999. Dissertação. (Mestrado em História) - Unesp, São Paulo, 1999.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Cartografias da Alegria. In: *Um engenho anti-moderno - A invenção do Nordeste e outras artes*. 1994. Tese. (Doutorado em História) - Unicamp, Campinas- SP, 1994, p.391.

_____. No castelo da história só há processos e metamorfoses, sem veredicto final. In: PASSET, Edson (org). *Kafka, Foucault: sem medos*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p.13-32.

ARÁUJO, Maria Paula Nascimento. Anos 70: da esquerda armada à esquerda alternativa. In: *A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p.97-113.

_____, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque Anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BAKUNIN, Mikhail. *Deus e o Estado*. São Paulo: Cortez, 1998.

BARROS, Regina Duarte Benevides. Dicotomias, ou a lógica do terceiro excluído. O plano de consistência, ou a lógica do terceiro incluído. In: *Grupo: a afirmação de um simulacro*. 1994. Tese. (Doutorado em Psicologia Clínica) – PUC. São Paulo, 1994, p.127-165.

BOSCATO, Luiz. *Vivendo a sociedade alternativa: Raul seixas no panorama da contracultura jovem*. 2006. Tese. (Doutorado em História) – USP, São Paulo, 2006.

BUARQUE, Mônica. *Culto-Rock a Raul Seixas: Sociedade Alternativa Entre Rebeldia e Negociação*. 1997. (Dissertação de Mestrado em Antropologia Social apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Ciência Política) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1997.

CALLADO, Carlos. A herança tropicalista. In: *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p.297-301.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. (Trad. de Diogo Mainard). Rio de Janeiro: O Globo. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003, p.64.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. Tristeresina: um lugar triste e lindo, capaz de nos ensinar que as cidades existem em sua forma invisível. In: VASCONCELOS, José Gerardo e ADAD, Shara Jane Holanda Costa (Orgs). *Coisas de Cidade*. Fortaleza: Editora UFC, 2005, p.175-184.

_____. A cidade dizível: história e memória em *Tristeresina*, a cidade subjetiva de Torquato Neto. In: *Textos de História*. Brasília, UnB, v. 14, n. ½, 2006. p. 163-174.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CONTIER, Arnaldo Doraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). IN: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH – Humanistas Publicações. V. 18, nº 35, 1998, p.13-52.

DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Feliz. *Kafka por uma Literatura Menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

———. Razão Suficiente. In: *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1991, p.67-91.

———. & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia – III*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006.

DUBY, Georges. Do Amor. In: *Eva e os Padres*. Damas do século XII. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.124-125.

FAOUR, Rodrigo. *História Sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália – Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* São Paulo: Veja Passagens, s/d.

———. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro. Editora Vozes, 1972.

———. *Ditos e escritos*. vol. II. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 2003.

FREITAS, Sônia Maria de. *História Oral*. Possibilidades e procedimentos. São Paulo: FFLCH / USP, Humanitas, 2002.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FURTADO, João Pinto. Terra em trânsito: notas sobre identidade e representações da condição urbana no contexto da produção cultural brasileira dos anos 1960 a 1980. In: *XI Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional – ANPUR*, s/d.

GALLO, Silvio. Entre Kafka e Foucault: literatura menor e filosofia menor. In: PASSETI, Edson (org). *Kafka, Foucault: sem medos*. Cotia. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p.73-87.

GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular*. Pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1987.

———. e ROLNIK, Suely. Desejo e História. *Micropolítica*. Cartografia do desejo. Petrópolis, Vozes, 1996.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

KEHL, Maria Rita. As Duas Décadas dos Anos 70. In: VÁRIOS AUTORES. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, p.31-37.

LEARY, Timothy Francis. *Flashbacks “surfando no caos”*: uma autobiografia. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

MACIEL, Luiz Carlos. *A morte organizada*. Rio de Janeiro: Ground, 1978.

———. Questão de estética. In: *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p.193-198.

MARTINS, Eduardo. *Raul no caldeirão*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Catedral das Letras, 2005.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Âncora de emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades*. Bauru, São Paulo: Edusc, 2005.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

NAPOLITANO, Marcos e VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.18, n.35, 1998, p. 53-54.

———. Introdução. A “MPB” como problema histórico. In: “*Seguindo a canção*”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001, p.12-14.

———. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. (Repensando a História)

———. *História & Música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira e MEDEIROS, Thais. Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil. In: *ANPOCS-Revista Brasileira de Informação Bibliográfica*, São Paulo, 2001, p.10.

NECKEL, Roselane. A sexualidade do casal moderno. In: *Pública vida Íntima a sexualidade nas revistas femininas e masculinas (1969-1979)*. 2004. Tese. (Doutorado em História) – PUC, São Paulo, 2004.

NERY, Emília Saraiva. *Juventude, ansiedade e a história: um estudo a partir de letras de música rock*. 2005. Monografia. (Graduação em História) - UFPI, Teresina, 2005.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. Oralidade e canção: a música popular brasileira na história. In: LOPEZ, Antonio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta e PESAVENTO, Sandra Jatáhy (orgs). *História e Linguagens: Texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa/ 7 Letras, 2006, p. 245-254.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. In: *Artcultura*, n.9, 2004. Uberlândia: UFF, 2004, p. 24-25.

PELBART, Peter Pál. *A Vertigem por um Fio*. Políticas da Subjetividade Contemporânea. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.

POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989, p.3-15.

PINHEIRO, Odette de Godoy. Entrevista: uma prática discursiva. In: SPINK, Mary Jane (org). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 1999, p. 183-214.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. Juventude, Cultura e Linguagens na década de sessenta. In: *Do singular ao plural*. Recife: Edições Bagaço, 2006, p.225-236.

RISÉRIO, Antônio. Duas ou Três Coisas Sobre a Contracultura no Brasil. In: VÁRIOS AUTORES. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2005, p.25-30.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972.

SALGUEIRO, Wilberth Clayton F. Notas: Tentando rever-me em Sérgio Sampaio nos anos setenta. In: Contexto. Vitória, Editora da UFES, PPGL/MEL, s/d, p.1-8.

SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.53-87.

SPINK, Mary Jane P. e MEDRADO, Benedito. Produção de sentidos no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. In: SPINK, Mary Jane (org). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 1999, p. 41-57.

VÁRIOS AUTORES. *Antologia Prêmio Torquato Neto*. Rio de Janeiro: Centro de Cultura alternativa. Rio Arte, 1984.

VIEIRA, Fabíola Guimarães. *As idéias anarquistas materializadas na figura de Raul Seixas com seu projeto de construção de uma sociedade alternativa*. 2004. Monografia. (Graduação em História) - UESGO, Anápolis, 2004.

WINISK, José Miguel. *Música: problema intelectual e político*. In: Teoria e Debate. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, n.35, jul - set, 1997, p.59-64.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. O pensamento de todas as solidões. In: *Revista Educação*. Especial Foucault 3. Pensa a Educação. São Paulo: Editora Segmento, 2007, p.6-15.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.165-196.

BOURDIEU, P. The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. Nova York: Columbia UP, 1993, p.131. Apud FROTA, Wander Nunes. *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume, 2003.

———. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro; Bertrand, Brasil, 2006.

———. Mercado de bens simbólicos. In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 2005, p.154-178.

CARUSO, Igor A. A separação – uma fenomenologia da morte. In: *A separação dos amantes: uma fenomenologia da morte*. 4.ed. São Paulo: Diadorim; Cortez, 1986.

CORRÊA, Tupã. *Disco & Moda: função do rock na articulação do mercado cultural*. São Paulo: USP, 1988.

FOUCAULT, Michel. Prefácio. In: *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.XV.

FROTA, Wander Nunes. *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume, 2003.

GIDDENS, Anthony. O amor romântico e outras ligações. In: *A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade estadual Paulista, 1993.

JÚNIOR, Jeder Janotti e FILHO, João Freire (orgs.). *Comunicação & música popular massiva*. Salvador: Edufba, 2006.

LACAPRA, Dominick. História e o Romance. Trad. de Nelson Shapochinik. History & Criticism, Ithaca e Londres, Cornell University Press, 1984.

LEFEBVRE, Henri. *A cidade do capital*. (Trad. Mara Helena Rauta Ramos e Marilene Jamur). Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.20, n.39, 2000, p.167-189.

NOLASCO, Sócrates. Um “Homem de Verdade”. In: CALDAS, Dario. *Homens*. São Paulo: Editora SENAC, 1997, p.15-49.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001.

———. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SCHOPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção*. São Paulo: Editora Escuta, 1994, p.39-57; p.193-226.

———. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editora, 2001, p.159-200.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed-34, 1997.

WHITE, Hayden. A questão da narrativa na teoria contemporânea da história. Trad. de Luis Paulo Rouanet. *History and Theory*. Volume XXIII, nº. 1. Wesleyan University Press. Middletown, 1984. *Revista de História*, s/d.

ANEXOS

ANEXO A³⁷¹

³⁷¹ Segue o processo do Ministério da Justiça que censurou a música *Como Vovó já dizia* de Raul Seixas. É interessante perceber a insistência da gravadora Phonogram pela liberação da música em questão, entre os anos de novembro/1973 – julho /1974, e a atribuição de uma marca política subversiva por parte da Divisão de Censura de Diversões Públicas.

phonogram

COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOFONIA S.A.

GERENTE GERAL de Atividades Paralelas

Rio de Janeiro, 6 de novembro de 1973

Ilmo. Sr.

Diretor da Divisão de Censura de

Diversões Públicas

Brasília - DF

Senhor Diretor:

[Handwritten signatures and notes, including a large circular stamp with illegible text]

ESTEM OCORRENDO EM .Y .T
 000000-0000 de 0000

A COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS PHONOGRAM, com sede nesta cidade na Av. Rio Branco 311, 4º andar, inscrita no SCDP-GE sob o nº 001, vem requerer se dig. na V.S. de mandar reexaminar e afinal liberar, para gravação, o anexo texto poético da composição litero-musical "OCULOS-CURC", de Raul Seixas e Paulo Coelho.

Juntando à presente gravação da referida composição, a requerente aproveita o ensejo para reiterar seus protestos de alto apreço e consideração

Atenciosamente,

[Handwritten signature]
 C. Muller Chaves



3

OCULOESCURO

De: Raul Santos Seixas - Paulo Coelho
Grav.: Raul Seixas

ESTA LUZ TÁ MUITO FORTE, TENHO MEDO DE CEGAR
OS MEUS OLHOS TÃO MANCHADOS COM TEUS RAIOS DE LUAR
EU DEIXEI A VELA ACESA PARA A BRUXA NÃO VOLTAR!
ACENDI A LUZ DE DIA PARA A NOITE NÃO CHIAR
JÁ BEBI DAQUELA ÁGUA, QUERO AGORA VOMITAR
UMA VEZ A GENTE ACEITA, DUAS TEM QUE RECLAMAR
A SERPENTE ESTÁ NA TERRA, O PROGRAMA ESTÁ NO AR !
VIM DE LONGE, DE OUTRA TERRA, PRÁ MORDER TEU CALCANHAR
ESTA NOITE EU TIVE UM SONHO, EU QUERIA ME NATAR
TUDO TÁ A MESMA COISA, CADA COISA EM SEU LUGAR
COM DOIS GALOS, A GALINHA NÃO TEM TEMPO DE CHOCAR
TANTO PE NA NOSSA FRENTE QUEM NÃO SABE COMO ANDAR

QUEM NÃO TEM COLÍRIO, USA OCULOESCURO
QUEM NÃO TEM PAPEL, DÁ RECADO PELO MURO
QUEM NÃO TEM PRESENTE, SE CONFORMA COM O FUTURO

REPRÃO: QUEM NÃO TEM COLÍRIO, USA OCULOESCURO





MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Parâmetro Nº 10.207/73

Título: ÓCULO ESCURO - Raul Seixas e Paula Coelho

Classificação Etária: Pela NÃO LIBERAÇÃO

Espécie: Gravação musical em fita - Com cortes:

Boa Qualidade: Livre P/Exportação:

Dublado: Legendado:

Vedada a Exploração Comercial: Sim

Cenas:

Época: Atual Gênero: Protesto social

Linguagem: Dirata, como veículo de mensagem subversiva.

Tema: Sociopolítica.

Personagem:

Mensagem: Negativa, induz flagrantemente ao descontentamento e insatisfação no que tange ao regime vigente e incita a uma nova ideologia, contrária aos interesses nacionais.

ENREDO: Conforme letra musical em anexo.

1 - Cortes:

- 2 - Conclusão: A gravação em fita da melodia em epígrafe, apresenta relevante predominância do ritmo sobre a letra musical, dissonância este elemento baseada propositalmente, para que a linha melódica desviasse o interesse e atenção e cuidado que a letra exige, uma vez que a mesma é indubitavelmente estruturada em linguagem ora estereotipada, ora figurada, com o propósito de vilipendiar e echincalhar a atual conjuntura sociopolítica nacional. Isto exposto e calcado no Decreto: 20.493, art. 41, itens d e g, sou pela NÃO LIBERAÇÃO da referida obra.

Vide verso

DPF-507



5

Ofício 1.146/73- SOTC/SC/DGDF

, 14 de novembro de 1973

: Diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas

: Senhor Superintendente Regional do DPF na Guanabara

: "OCULOESCURO"

Senhor Superintendente:

Solicito providências de Vossa Senhoria no sentido de mandar informar, A COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS PHONOGRAM, com sede nessa cidade, à Av. Rio Branco 311, 4º andar, que a composição lítero-musical supracitada, de autoria de Raul Seixas e Paulo Coelho, negada sua liberação, por infringência às alíneas "d" e "g" do Art. 41, do Regulamento aprovado pelo Decreto 20.493/46.

2. Peço restituir ao interessado as 2ª e 3ª que este acompanha.

Ao ensejo, renovo a Vossa Senhoria meus protestos de consideração e apreço.

ROGERIO MUNES
DIRETOR

FVAF/TA





7

OCULOSCURO

De.: Raul Santos Seixas- Paulo Coelho
 Grav.: Raul Seixas

ESTA LUZ ESTÁ MUITO FORTE, TENHO MEDO DE CEGAR
 OS MEUS OLHOS TÃO MANCHADOS COM TEUS RAIOS DE LUAR
 EU DEIXEI A VELA ACESA PARA A BRUXA NÃO VOLTAR!
 ACENDI A LUZ DE DIA PARA A NOITE NÃO CHIAR
 JÁ BEBI D'AQUELA ÁGUA, QUERO AGORA VOMITAR
 UMA VEZ A GENTE PLIM, OUTRA TEM QUE BLÁ, BLÁ, BLÁ
 A SERPENTE ESTÁ NA TERRA, O PROGRAMA ESTÁ NO AR!
 VIM DE LONGE, DE OUTRA TERRA, PRÁ MORDER TEU CALCANHAR
 ESTA NOITE EU TIVE UM SONHO, EU QUERIA ME MATAR
 SE EU DANÇO YÊ, YÊ, YÊ, ELA DANÇA YA, YÁ, YÁ
 COM DOIS GALOS, A GALINHA NÃO TEM TEMPO DE CHOCAR
 TANTO PÉ NA NOSSA FRENTE QUE NRO SABE COMO ANDAR

QUEM NRO TEM COLÍRIO, USA O OCULOSCURO
 QUEM NRO TEM VISÃO, BATE A CARA CONTRA O MURO
 QUEM NÃO PLANTA AGORA, NÃO RECOLHE NO FUTURO.





MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

8

Parecer Nº 14685/44

Título: OCULO ESCURO
de Raul Seixas

Classificação Estria: Não liberação

Espécie: Letra musical Com cortes: X-X

Bom Qualidade: X-X Livre P/Exportação: X-X

Dublado: X-X Legendado: X

Vedada a Exploração Comercial: Sim

Cenas: X-X-X

X-X-X

X-X-X

Época: Atual Gênero: Protesto

Linguagem: agressiva.

Tema: Social

Personagem: X-X-X-

Mensagem: Negativa.

Enredo: X-X-X

X-X-X-X

X-X-X-X

X-X-X-X

X-X-X-X

1 - Cortes: X-X-X-X

2 - Conclusão: Letra musical que apresenta, numa linguagem subjetiva e mensagem subliminar, a inconformidade com o "status Quo" de Brasil atual, contra suas diretrizes políticas, podendo incitar atitudes ou reações negativas contra o regime vigente. Sugere a Não liberação.

Brasília, 24 de abril de 1974

St. cauze ubi...
Jacira França Maria Luiza Cavalcante Zulmira Andrade

CPF-607

Liberação
em
24/04/74
[Signature]
SECRETARIA FEDERAL



phonogram

COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS PHONOGRAM

GERENTE GERAL

Rio de Janeiro, 22 de Maio de 1974

Ilmo Sr.
Diretor da Divisão de Censura de
Diversões Públicas
Polícia Federal
Brasília - DF

*Ado S.O.
mandar examinar
texto em vista das bases e
deixar sobre o original*

Senhor Diretor:

A COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS PHONOGRAM, com sede nesta cidade à Av. Rio Branco 311, 4º andar, inscrita no SCNP-DF sob o nº 001, vem representar o texto poético de composição "OCHLORSCURO" de Raul Seixas, com trechos modificados de modo a permitir sua liberação para gravação, pedido este que reitero neste ato.

Confiante no deferimento do pleiteado a Suplicante aproveita o ensejo para renovar seus protestos de alto apreço e consideração.

Atenciosamente,

[Handwritten Signature]
A.C. Müller Chaves
Consultor Jurídico

*1 SETE PM
Aut. 10000
Eu. 22.5.74
Wilson Garcia*

WILSON DE QUEIROZ GARCIA
Diretor de Censura Musical - RJ





MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

PARECER Nº 15.450/74

Senhor Chefe da SCTC:

Reexaminando, em caráter recursal, a letra musical intitulada "OCULDESCURO", de autoria de Raul Seixas, sob a apertiva de modificações, concluimos que:

1. Não houve mudança da temática, que permaneceu a mesma, não obstante a troca de algumas expressões intercaladas na obra.

2. O caráter sutil de insatisfação ao regime vigente, permanece inalterado, configurando, assim, as proibições contidas nas alíneas "d" e "g", do Art. 41, do Regulamento aprovado pelo Decreto 20.493/46.

Diante do exposto, somos pela manutenção da não liberação.

Brasília-DF, 22 de maio de 1.974.

HELLE PRUDENTE CARVALHEDO

MYRTE MABELO DE OLIVEIRA PONTES

MARLY M. G. DE ALBUQUERQUE

1. Concordo com os termos da parecer - pela manutenção do veto.

2. A consideração do SCTC.

F. V. DE AZEVEDO NETTO
Chefe da SCTC-S 10000P



ANEXO B³⁷²

³⁷² Incluem-se a seguir duas fotos, realizadas na pesquisa de campo em Salvador, especialmente da lápide de Raul Seixas e das visitas e dos cultos de fãs ao túmulo do compositor. Cultos que reforçam a sua popularidade contemporaneamente.



Túmulo de Raul Seixas. Cemitério Jardim da Saudade Salvador – 02. nov. 2006.
Foto do arquivo pessoal da pesquisadora.



Visita dos fãs do Raul Seixas ao seu túmulo.
Foto do arquivo pessoal da pesquisadora.

ANEXO C³⁷³

³⁷³ Por último, há uma matéria de um jornal teresinense, tomando inteiramente a capa de seu caderno cultural, que destacou os resultados parciais deste trabalho em julho de 2007. O destaque dado ao trabalho pelo jornal mostra que o tema da dissertação chama atenção contemporaneamente.

▼ **RICO** - ATOR DE HARRY POTTER COMPLETA 18 ANOS E TEM ACESSO A R\$ 40 MILHÕES - **C/2**

COORDENADORA: ISABEL CARDOSO - E-MAIL: alternativo@meionorte.com

FAP
ENRINO, PESQUISA E EXTENSÃO
VOCÊ NO MERCADO

alternativo

TERESINA, 25 DE JULHO DE 2007
QUARTA-FEIRA
INCLUI HORÓSCOPO + CRUZADAS + INSIDE

SAO FRANCISCO PNEUS
Revendador
BRIDGESTONE Firestone
Na compra de 4 Pneus das linhas **Passelo** ou **Caminhone** **BRIDGESTONE** você **GANHA** uma **Mochila** e **Saque** Exclusivos
SERVIÇOS MECÂNICOS
PEÇAS E ACESSÓRIOS EM GERAL.

CADERNOC
C
MEIO NORT

▶ **DISSERTAÇÃO** Em seu trabalho intitulado "Devires: Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970", Emília Saraiva aborda os gêneros mais variados

Emília Saraiva analisa tensões culturais do Brasil



CARDOSO, Isabel. Emília Saraiva analisa tensões culturais. Alternativo. In: *Jornal Meio Norte*. N. 5481, Ano XII, Teresina, Quarta-feira, 25-07-2007, p.1.

Isabel Cardoso
DO ALTERNATIVO

Mestranda em História, Emília Saraiva Nery está desvendando as tensões culturais refletidas através da música nos anos 1970. Desenvolvendo o trabalho "Devires: Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970", ela tem como orientador o professor Edwar de Alencar Castelo Branco, professor doutor do programa de pós-graduação do mestrado em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí.



CARDOSO, Isabel. Emília Saraiva analisa tensões culturais. Alternativo. In: *Jornal Meio Norte*. N. 5481, Ano XII, Teresina, Quarta-feira, 25-07-2007, p.1.