



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ - UFPI
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO - PREPG
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS - CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DO BRASIL - PPGB

FERNANDO CASTRO DE MELO

**A VIDA E A OBRA DE RAUL SEIXAS COMO INSTRUMENTO DE
CONHECIMENTO DE SEU TEMPO**

TERESINA-PI

2023

FERNANDO CASTRO DE MELO

**A VIDA E A OBRA DE RAUL SEIXAS COMO INSTRUMENTO DE
CONHECIMENTO DE SEU TEMPO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí, com vistas à obtenção do grau de Mestre em História do Brasil.

Orientador: Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco

TERESINA-PI

2023

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco
Divisão de Representação da Informação

M528v Melo, Fernando Castro de.
A vida e a obra de Raul Seixas como instrumento de conhecimento de seu tempo / Fernando Castro de Melo. -- 2023.
169 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí,
Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Teresina, 2023.
“Orientador: Prof. Dr. Edwar de Alencar Castello Branco”.

1. História do Brasil. 2. Música brasileira. I. Castello Branco, Edward de Alencar. II. Título.

CDD 981

Bibliotecária: Milane Batista da Silva – CRB3/1005



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA DO BRASIL

ATA Nº _____

**ATA DA SESSÃO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DO BRASIL, REALIZADA
EM 23/03/2023**

Aos vinte e três dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e três, na sala de reuniões virtuais da Plataforma Digital Google Meet, reuniu-se em sessão pública a banca examinadora da dissertação intitulada: “**A vida e a obra de Raul Seixas como instrumento de conhecimento de seu tempo**”, de autoria do Mestrando **FERNANDO CASTRO DE MELO**, candidato ao título de Mestre em História do Brasil. A banca examinadora foi constituída pelos Professores Doutores Edwar de Alencar Castelo Branco (Orientador), Damião de Cosme de Carvalho Rocha – UESPI (Examinador Externo) e Fábio Leonardo Castelo Branco Brito – UFPI (Examinador Interno). Às nove horas a sessão foi aberta pelo Presidente, que deu início aos trabalhos convidando o candidato a fazer breve exposição sobre a dissertação em julgamento, concedendo-lhe para isto o tempo máximo de trinta minutos. Finda a exposição, o presidente passou a palavra aos membros da banca examinadora, esclarecendo que cada um dispunha de até trinta minutos para a arguição e o candidato de igual tempo para as respectivas respostas. A arguição foi iniciada pelo Prof. Dr. Damião de Cosme de Carvalho Rocha, seguindo-se a essa o Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito e, finalmente, o Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco, orientador da dissertação. O mestrando respondeu a todos os questionamentos. A seguir, o mestrando foi silenciado virtualmente a fim de que a banca, em sessão secreta, pudesse analisar e decidir sobre a dissertação apresentada. Retornando ao plenário do exame foi dado conhecimento do julgamento. O Presidente comunicou que a Banca Examinadora considerou a dissertação distintamente **APROVADA**. Ficou estabelecido que a entrega da versão final, com as correções mandatórias, deverá ser feita no prazo de sessenta dias, a contar da assinatura desta ata. Após os cumprimentos de praxe o Presidente, congratulando-se com o candidato e agradecendo a audiência de todos, encerrou a sessão às doze horas e, para constar, foi lavrada a presente ata, a qual, lida e achada conforme, foi subscrita por todos os membros da Banca Examinadora.

Teresina, 23 de março de 2023.

**Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco – PPGHB/UFPI
Presidente da Banca Examinadora**

**Prof. Dr. Damião de Cosme de Carvalho Rocha – UESPI
Examinador (a) Externo (a)**

**Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito – PPGHB/UFPI
Examinador (a) Interno (a)**

Este trabalho é dedicado a Francisco Jordenilson, pai orgulhoso que sorria ao me ver indo à escola. — *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

Eu acredito que este é um momento muito importante na vida de todas as pessoas que resolvem escrever um trabalho científico e encarar todos os percalços, as adversidades e as alegrias do processo da escrita. Neste momento, a ficha cai e você percebe que está finalizando mais uma etapa que marca profundamente a sua história, a sua trajetória de vida, a maneira de enxergar o mundo através do prisma da História e do imenso arcabouço teórico e conceitual que ela carrega. Como um sujeito construído através da troca de conhecimento e experiências, uma variedade de pessoas ao longo de toda jornada me fizeram acreditar que, com amizade, força, trabalho e constância, nós temos a capacidade para atingir nossos objetivos. Assim, mesmo com receio de esquecer alguém, algumas pessoas precisam ser mencionadas em nome da minha gratidão.

Gostaria de agradecer primeiramente a minha mãe, Regiane, por sempre acreditar em mim e por me dedicar um amor incondicional, mesmo distante. Agradeço também aos meus irmãos Cleodolfo, Leonardo e a minha irmã Jaeslane, pelo apoio.

Agradeço em especial ao professor Edwar de Alencar Castelo Branco, que com seu espírito alegre me apresentou, através de dezenas de indicações literárias, a arte e a poesia na escrita da História. Valeu por todas as contribuições e pela parceria na orientação competente desta pesquisa, meu capitão!

Aos meus amigos Henrique, Alex e Antonio, pelo importante apoio no processo de seleção do mestrado e pela parceria e amizade ao longo de todos esses anos de estudo, pesquisa e luta. Valeu, camaradas! Agradeço também aos meus amigos Daniel, Zydane e Emanuel, pela confiança e carinho.

Aos meus colegas de mestrado, com que aprendi sobre cumplicidade e solidariedade nessa busca por conhecimento, crescimento intelectual e humano. Flávio, Bianca, Yasmin, Sabrina, Geise, Gabriel, Jakeline, João Paulo e Tatiane, deixo aqui o meu muitíssimo obrigado a todos e a todas. Sem vocês, a travessia desse rio seria impossível. Valeu, galera!

Agradeço também aos professores Francisco Nascimento, Pedro Pio, Gleison e Johny Santana, que me guiaram com imensa competência pelas disciplinas do curso. Aos professores Fábio Leonardo Castelo Branco e Raimundo Nonato, pelas sábias e importantes instruções apontadas na qualificação deste trabalho.

Agradeço ao amigo Caio de Jesus pela amizade de longa data, apoio e eterno incentivo para com os meus objetivos e por toda atenção e carinho. Ao fã de Raul Seixas número um do Brasil, Sylvio Passos, pela parceria. Apesar da distância, ele tirou minhas dúvidas e me ajudou

bastante. Sua atenção e paciência contribuíram significativamente para a construção deste trabalho.

Ao meu primo Hyago Melo, pela eterna amizade, pelo incentivo e pela confiança no meu potencial como professor, historiador e pesquisador em permanente construção. Valeu pelas incontáveis vezes em que nos vimos embriagados ouvindo Raul Seixas e comentando os significados das suas canções.

Agradeço à amiga de graduação Lanna Leticia, por redigir o *abstract* deste trabalho e pela sua colaboração, incentivo e confiança desde a graduação. Aos amigos da turma 2016.1, Clebert, Ismael, Samuel, Bruno, Alan, Luís Fernando, Leticia e Cintia, que compartilharam grandes momentos comigo viajando nas aventuras da História.

Um agradecimento especial à professora Marylu Oliveira, minha eterna mentora, que me alçou com força maior ao Mestrado, incentivando com palavras e muitas orientações, sobretudo na elaboração do pré-projeto — e apesar das mudanças até aqui, foi o embrião desta pesquisa. Muitíssimo obrigado, professora. Serei eternamente grato aos seus ensinamentos.

Agradeço à professora Juliana Abonizio, por ter me enviado um de seus livros sobre Raul Seixas, do outro lado do país, e compartilhado suas experiências como estudiosa da obra do maluco beleza. Tal livro se revelou de fundamental importância na fase final deste trabalho.

Por fim, gostaria de agradecer às duas pessoas mais importantes que conheci nessa trajetória acadêmica desde que me instalei em Teresina no ano de 2016 para cursar História. Um agradecimento muito especial ao amigo Manoel e à amiga Cilmara. Ao me lembrar de vocês, as palavras amor, amizade, companheirismo, solidariedade e cumplicidade são insuficientes para expressar a gratidão que eu sinto e sentirei para sempre. Obrigado por fazerem parte da minha história!

A todos vocês que são parte constitutiva da minha trajetória e me fizeram tal como sou, deixo aqui um sincero e gigantesco OBRIGADO!

Se eu aconteço aqui, se deve ao fato de eu simplesmente SER.

(Raul Seixas)

RESUMO

Este trabalho estuda a juventude brasileira entre os anos 1970-1980, tomando como pretexto a vida e a obra de Raul Seixas (1945-1989), artista cuja obra tem sido historicamente vinculada à contracultura brasileira. O principal objetivo do estudo foi apresentar aspectos específicos da vida e da obra do artista baiano, indagando como as suas músicas podem ajudar a conhecer a história da juventude brasileira no período. Como se trata de um período em que o Brasil se encontrava sob uma ditadura militar, período no qual as pessoas — especialmente os artistas — eram em geral definidas como engajadas ou alienadas, a vida e obra de Raul Seixas exclamam uma terceira via existencial, a qual já foi definida como “corpo-transbunde-libertário” (CASTELO BRANCO, 2005). Empiricamente, o trabalho foi suportado por publicações sobre a obra de Raul Seixas, bem como pelo que já se escreveu sobre esta obra. Conceitualmente, o trabalho operou com um variado conjunto de autores — de Theodore Roszak a Félix Guattari.

Palavras-Chave: História do Brasil. Música Brasileira. Raul Seixas. Juventude.

ABSTRACT

This paper studies Brazilian youth between the years of 1970-1980, taking as bases the life and work of Raul Seixas (1945-1989), an artist whose work has been historically linked to Brazilian counterculture. The aim of the study was to present specific aspects of the life and work of the baiano artist, by asking how his songs can help to understand the history of Brazilian youth in this period. Since it is a moment when Brazil was under a military dictatorship, a period in which people - especially artists - were generally defined as either engaged or alienated, the life and work of Raul Seixas exclaims a third existential path, which has been defined as "corpo-transbunde-libertário" (CASTELO BRANCO, 2005). Empirically, the research was supported by publications about the work of Raul Seixas and, as well, by what has already been written about his work. Conceptually, the research worked with a varied set of authors - from Theodore Roszak to Félix Guattari.

Keywords: History of Brazil. Brazilian Music. Raul Seixas. Youth.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Raul Seixas em passeata com Paulo Coelho em 1973 _____	50
Figura 2 — Símbolo da Sociedade Alternativa de Raul Seixas _____	73
Figura 3 — Capa do gibi-manifesto “A Fundação Krig-ha”. _____	78
Figura 4 — Faça você mesmo o seu badogue. _____	80
Figura 5 — Gibi-Manifesto a Fundação Krig-Ha _____	136
Figura 6 — Faça você mesmo o seu Badogue _____	137
Figura 7 — Saudação _____	138
Figura 8 — Artigo 1000 _____	139
Figura 9 — Artigo 1055 _____	140
Figura 10 — Artigo 2000 _____	141
Figura 11 — Artigo 2001 _____	142
Figura 12 — Artigo 3000 _____	143
Figura 13 — Artigo 6.900 _____	144
Figura 14 — Artigo 4.000 _____	145
Figura 15 — Artigo 8.002 _____	146
Figura 16 — Artigo 7.000 _____	147
Figura 17 — Deste Sol _____	148
Figura 18 — Artigo Final _____	149
Figura 19 — The End _____	150
Figura 20 — Conexão do Long-Play com o Gibi A Fundação de Krig-Ha _____	151
Figura 21 — Pareceres de censura das músicas Rock das “Aranha” e Baby _____	152
Figura 22 — Solicitação de aprovação das músicas pela gravadora CBS _____	153
Figura 23 — Letra de Rock das “Aranha” com carimbo escrito “VETADO” _____	154
Figura 24 — Letra de Rock das “Aranha” com carimbo escrito “VETADO” _____	155
Figura 25 — Parecer de censura N° 3456 de Não Liberação da música Rock das _____	156
Figura 26 — Letra da música Baby com carimbo escrito “VETADO” _____	157
Figura 27 — Parecer da música censurada Conversa Pra Boi Dormir _____	158
Figura 28 — Letra da música Conversa Pra Boi Dormir com carimbo escrito “VETADO” _____	159
Figura 29 — Parecer de censura da música Óculos Escuro _____	160
Figura 30 — Letra censurada da música Óculos Escuro _____	161
Figura 31 — Parecer de censura N° 10.227/73 pela Não Liberação da música Óculos Escuro _____	162
Figura 32 — Parecer de censura da música Óculos Escuro _____	163
Figura 33 — Letra censurada da música Óculos Escuro _____	164
Figura 34 — Parecer de censura N° 14.685/74 sugerindo a Não Liberação da música Óculos Escuro _____	165
Figura 35 — Recurso emitido pela Phonogram solicitando a liberação para gravação da música Óculos Escuro _____	166
Figura 36 — Parecer de censura N° 15.450/74 pela manutenção da Não Liberação da música Óculos Escuro _____	167
Figura 37 — Liber Oz de Aleister Crowley _____	168

Sumário

INTRODUÇÃO.....	12
1. ENTRE A CONTRACULTURA E A “VELHA RAZÃO”: subjetividades e caminhos possíveis para a juventude nos tempos de Raul Seixas.	24
2. O MONSTRO “SIST” NA MÚSICA BRASILEIRA: a obra de Raul Seixas vista em termos de sua relação com os autoritarismos.	64
3. O MALUCO BELEZA ALÉM DE SI MESMO: amor, sexo, desejo e contradições na obra de Raul Seixas.	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS	125
ANEXOS	135

INTRODUÇÃO

*“Um dia, numa rua da cidade, / Eu vi um
velhinho sentado na calçada / Com uma cuia de
esmola e uma viola na mão / O povo parou para
ouvir / Ele agradeceu as moedas / E cantou
essa música / Que contava uma história / Que
era mais ou menos assim:
Eu nasci há dez mil anos atrás / E não tem nada
nesse mundo que eu não saiba demais...”¹*

A canção em destaque marcou, ainda na minha tenra infância, o primeiro contato com a musicalidade de Raul Seixas. Por volta dos anos 2006 e 2007, ouvi a música *Há 10 mil Anos Atrás*, num velho toca-fitas que pertencia ao pai de um dos meus primos, com quem costumava brincar naquela época. A obra, em sua sonoridade, se inicia com batidas de tambores e badalar de sinos — o que sugere o prenúncio de uma revelação — que se dá através da narrativa do “velhinho” ao cantar sua história. Lembro que esse trecho em particular me causava ao mesmo tempo, medo, curiosidade e fascinação, além de questionamentos intermináveis, daqueles que marcam a fase de toda criança: Como é possível um homem viver dez mil anos? De onde era aquele velhinho? Porque ele morava na rua?

Muitos anos depois, ao ingressar no curso de graduação em História, na Universidade Federal do Piauí, aquele contato, que outrora era apenas empírico e acidental, se converteria em um interesse acadêmico por meio de inúmeras audições às músicas de Raul Seixas, bem como pelas vezes que o professor Edwar Castelo Branco “cantarolou” trechos das composições do “maluco beleza” através de suas aulas de História do Brasil Contemporâneo, sinalizando que o estudo do artista, naquele espaço, era uma possibilidade viável. Com isso, após ler a dissertação

¹ SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. *Há 10 mil anos atrás*. In: SEIXAS, Raul. **Há 10 mil anos atrás**. São Paulo, Philips - Phonogram, 1976. 1. disco sonoro.

de mestrado da historiadora Emília Saraiva Nery, *Devires na Música Popular Brasileiras: As aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970*, e posteriormente biografias e artigos sobre o controverso cantor baiano, passei a tomar aquela obra e aquela vida como signos históricos, através dos quais eu poderia derivar as condições de existir no Brasil nas décadas de 1970 e 1980.

O presente trabalho, portanto, compreende Raul Seixas como um signo histórico através do qual julgo ser possível narrar a história do Brasil no período que medeia entre as décadas de 1970 e 1980. O sujeito signo que ora se toma argumento empírico já é bastante estudado no âmbito das pesquisas sociais no Brasil.² Entretanto, busca-se aqui abordar aspectos específicos da vida de Raul Seixas, basicamente indagando como as suas músicas podem ajudar a conhecer a história dos processos de subjetivação³ da juventude brasileira no período.

O período em questão é politicamente marcado pela afirmação de um estado ditatorial, sob o qual pouco ou nenhuma liberdade existia para as manifestações culturais. Ressalta-se, no período, a atuação da censura, ao impedir a circulação de obras de arte ou mesmo mutilá-las, alterando o significado das letras de música, impedindo a circulação de livros e controlando editoriais de jornais. Ao mesmo tempo, emancipadores emergiam, entre os quais destaca-se a pílula anticoncepcional e a minissaia, que tiveram papel significativo na liberação dos corpos.⁴ Em meio a essa contradição histórica — um estado ditatorial que restringe as liberdades e condições existenciais liberalizantes — emerge a obra de Raul Seixas, que se consolida como músico de grande sucesso no período em análise.

Raul Santos Seixas nasceu em Salvador, Bahia, no dia 28 de junho de 1945. Foi o ano em que o mundo seria assustado com o terror da bomba atômica — detalhe que o roqueiro baiano incisivamente insistia em falar. Raul foi educado conforme o conservadorismo⁵ provinciano

² ALVES, Luciane. **Raul Seixas e o Sonho da Sociedade Alternativa**. São Paulo: Martins, 1993. BOSCATO, Luiz Alberto Lima. **Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem**. 2006. Tese (Doutorado em História) — USP, São Paulo, 2006. NERY, Emília Saraiva. **Devires na Música Popular Brasileira: as aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970**. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) — UFPI, Teresina, 2008. SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas: A Mosca na Sopa da Ditadura Militar (1973-1974)**. São Paulo: Scortecci Editora, 2014. ABONIZIO, Juliana. **A Chave da Sociedade Alternativa**. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial; EdUFMT, 2012. SEIXAS, Raul. **O Baú do Raul**. Seleção Kika Seixas; organização e apresentação de Tárík de Souza. — 13. ed. São Paulo: Globo, 1992. PASSOS, Sylvio. **Raul Seixas Por Ele Mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003. PASSOS, Sylvio; BUDA, Toninho. **Raul Seixas: uma antologia**. São Paulo: Martin Claret, 2000.

³ O termo processos de subjetivação, neste trabalho, diz respeito à filosofia pós-estruturalista, notadamente a Gilles Deleuze e Félix Guattari. As obras referenciais estarão listadas ao longo de todo o projeto.

⁴ CASTELO BRANCO, Edwar de A. **Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália**. São Paulo: Annablume, 2005.

⁵ O termo é utilizado no sentido em que foi formulado pelo filósofo Norberto Bobbio. “Conservadorismo designa ideias e atitudes que visam à manutenção do sistema político existente e dos seus modos de funcionamento, apresentando-se como contraparte das forças inovadoras.” Ver: BOBBIO, Norberto. **Dicionário de política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, I La. 1ed., 1998. p. 242.

das famílias de classe média da Bahia. Entretanto, ainda na infância, em 1957, teve contato com o *rock and roll*, quando sua família se mudou para uma casa próxima ao Consulado dos Estados Unidos em Salvador. Ali, Raul tomou conhecimento de artista como Elvis Presley, Little Richard, Chuck Berry e Jerry Lee, que acabariam por exercer forte influência sobre a carreira de Raul Seixas.

Em 1968, Raul Seixas gravou o seu primeiro LP — *Raulzito e os Panteras* —, um fracasso de vendagem e ignorado pela crítica. Já em 1970, como produtor de discos na CBS, Raul produziu trabalhos para Jerry Adriani, Diana, Sérgio Sampaio, Trio Ternura, entre outros. Nesse mesmo período, produziu sem a autorização da gravadora o LP *Sociedade da Grã Ordem Kavernista apresenta Sessão das 10*, fato que resultou na sua demissão. A partir de 1972, a sua carreira se desenvolveu, sendo lançados vários discos até 1989, ano em que viria a morrer de parada cardíaca, devido a uma pancreatite, no dia 21 de agosto.⁶

Raul costumava escrever poemas críticos sobre condicionamento e comportamento social, apresentando pensamentos libertários com base em leituras filosóficas, dentre as quais podemos destacar Max Stirner, Proudhon, Nietzsche, George Orwell e Aleister Crowley.⁷ Este último foi o de maior influência na sua carreira, através da *Lei de Thelema* (palavra grega que significa *vontade*), lei filosófica regida pela frase: “Faze o que tu queres há de ser o todo da Lei”,⁸ que incorpora elementos místicos, filosóficos, humanistas e não patriarcais destacados em sua obra, *O Livro da Lei*. Aleister Crowley foi um mago⁹ bastante conhecido do século XX. Sua ideia de “Magick” é um dos exemplos de ciência e arte capaz de causar mudanças de acordo com a vontade. Sua obra influenciou diversos personagens e artistas na cultura moderna, como John Lennon, Paul McCartney, Mick Jagger, Jimmy Page, Ozzy Osbourne, Timothy Leary e Bruce Dickinson. Essas influências, portanto, podem ser observadas nas sátiras, críticas sociais e filosofias místicas das músicas, fato que caracterizou a linha condutora de sua obra. Dessa maneira, assim como os *Beatles*, Raul Seixas percebeu que poderia expressar suas ideias a partir da música, de modo que, tomando por base seus estudos filosóficos e seu olhar crítico diante

⁶ PASSOS, S. Perfil Biográfico. In: PASSOS, Sylvio; BUDA, Toninho. **Raul Seixas: uma antologia**. São Paulo: Martin Claret, 1992, p. 75-89.

⁷ Essas influências podem ser localizadas sobretudo nas músicas Sociedade Alternativa, A Lei, Rock do Diabo, Novo Aeon, Carimbador Maluco, Eu sou Egoísta, Você, No Fundo do Quintal da Escola, Metamorfose Ambulante, Rockixe e Al Capone. Essas e outras músicas são analisadas no decorrer da pesquisa. Ver: NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos — ou como se filosofa com o martelo**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. ORWELL, George. **1984**. Tradução de Adalgisa Campos da Silva. — Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021. STIRNER, Max. **O Único e a sua Propriedade**. São Paulo: Martins Editora Livraria LTDA, 2009.

⁸ CROWLEY, Aleister. **O Livro da Lei: LIBER VEL LEGIS**. Tradução de Marina Della Valle e Fernando Pessoa. — São Paulo: Editora Campos, 2017, p. 33.

⁹ Mago é um termo usado neste trabalho para se referir a pessoas ligadas com práticas ocultas, filosóficas e místicas do século XX.

do quadro social, o artista assumiria a postura de dizer o que pensava, buscando despertar nos indivíduos, a inquietação, e a contestação das normas instituídas e hierárquicas. Em várias ocasiões, como na seguinte, Raul expressa a forte influência que recebeu dos Beatles:

Foram os Beatles que me deram a porrada. Foi quando os Beatles chegaram e passaram a cantar as próprias coisas deles que eu vi, pôxa, esses caras estão cantando realmente a vida, estão dizendo o que há pelo mundo, o que pensam. Então eu posso fazer a mesma coisa, dizer exatamente o que penso em minhas músicas. Foi quando eu comecei a compor, juntando tudo no meu caderninho.¹⁰

No momento histórico em que o sujeito Raul Seixas foi gestado, surgia um mundo com inúmeras e significativas maravilhas a serem experienciadas, oferecendo à juventude, insatisfeita com a realidade cotidiana, grandes possibilidades de realização de seus desejos, desde que se dispusessem a explorar os seus limites. O que, por sua vez, significou para muitos daqueles jovens submeter seus corpos às disposições de novas e subversivas experiências, como o sexo livre, as drogas, a pílula anticoncepcional e a frenética “paranoia” de ser preso e levado pelos militares, a qualquer hora em qualquer lugar.¹¹

Em contrapartida, o desencantamento juvenil podia ser observado de diversas maneiras num contexto de uma juventude heterogênea, revelando então diferentes estratégias de oposição ao Estado — desde o engajamento integral na ação clandestina e de guerrilha dos grupos armados ao ato de participar de uma passeata, assistir a um filme ou peça de teatro considerada subversiva e imprópria pelo “dicionário da censura”, tal como definiu o próprio artista.¹² Ou mesmo a prática de deixar o cabelo crescer¹³ e ingerir drogas psicodélicas¹⁴ como elemento da configuração histórica da cultura do “desbunde”. Cultura essa que teria como base a recusa ao regime autoritário e a mobilização da esquerda revolucionária, gerando, nesses grupos, rótulos pejorativos como “alienados”, “malditos” e “desbundados”,¹⁵ uma vez que defendiam a construção de realidades alternativas para além dos sonhos da democracia política e da modernidade capitalista. Raul Seixas, como um desses jovens, que nos anos setenta defendia o

¹⁰ PASSOS, Sylvio Ferreira; BUDA, Toninho. **Raul Seixas**: uma antologia. São Paulo: Martin Claret, 1992. p.77.

¹¹ COELHO, Paulo. **Hippie**. — 1ª ed. São Paulo: Paralela, 2018.

¹² SEIXAS, Raul. **O Baú do Raul**. Seleção Kika Seixas; organização e apresentação de Tárík de Souza. — 13. ed. São Paulo: Globo, 1992. P. 69.

¹³ “Ser cabeludo, neste momento histórico, não é apenas fazer opção por uma estética com a qual o sujeito escolhe ornamentar seu corpo. É acima de tudo uma posição de sujeito que oferece tanto prazer quanto riscos. Usar cabelos compridos, no período, significa desinvestir na linha de desejo padrão e investir numa linha de fuga. O cabeludo é alguém que quer empreender uma fuga identitária.” Ver: CASTELO BRANCO, op. cit., p. 92.

¹⁴ “Para as formas de arte que, dentro de uma visão renovada do Surrealismo, inspiravam-se nas ‘viagens’ alucinógenas de LSD, deu-se o nome de Psicodelismo, termo criado pelo inglês Humphrey Osmond.” Ver: BOSCATO, L. Op. cit., p. 111.

¹⁵ 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.

sonho de uma “Sociedade Alternativa”, refletia a angústia do “Milagre Econômico” solapando os sonhos de uma geração:

[...] Eu devia estar contente porque tenho um emprego sou o dito cidadão respeitado e ganho quatro mil cruzeiros por mês [...] eu devia estar sorrindo e orgulhoso por ter finalmente vencido na vida, mas eu acho isto uma grande piada e um tanto quanto perigosa.¹⁶

Esses versos de Raul Seixas podem ser considerados como um diagnóstico do Brasil no contexto em estudo. Naquele período, muitos grupos juvenis redesenhavam as práticas sociais e passavam a agir de maneira diferente perante os padrões de convivência conservadores, experienciados outrora pela geração do pré-guerra.¹⁷ Sob essa perspectiva, Raul Seixas se afirmava como roqueiro, “maluco beleza”, rebelde independente e um sujeito libertário, ao mesmo tempo que se tornava um ídolo popular e um membro “ponta de lança” da contracultura.¹⁸

O movimento da contracultura foi marcado por jovens interessados pelo misticismo oriental, experiências comunitárias, contestação aos valores morais e consumo de drogas alucinógenas. Concepção absolutamente oposta aos valores e pressupostos que constituíam os pilares da sociedade, pelo menos desde a revolução científica do século XVIII. Uma de suas características básicas foi o fato de se opor de diferentes maneiras à cultura dominante e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente.¹⁹

A contracultura manifestou-se em meio a rebeliões juvenis que tinham suas raízes nos Estados Unidos no final dos anos 1950, através da *Literatura Beat*,²⁰ que teve forte influência na produção artística brasileira nos anos 1960, 1970 e 1980, sobretudo no âmbito do *rock* e da Música Popular Brasileira (MPB).²¹ Fazendo com que, em meio à repressão e violência da

¹⁶ SEIXAS, Raul. Ouro de Tolo. In: SEIXAS, Raul. **Krig-ha, Bandolo**. São Paulo, Philips-Phonogram, 1973. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 11.

¹⁷ BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina**. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) UFPI, 2013.

¹⁸ MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais** — Improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro, Editora Objetiva Ltda., 2000. p. 273.

¹⁹ Ver: ROSZAK, Theodore. **A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. Petrópolis — Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1972.

²⁰ Termo usado para descrever um grupo de escritores, poetas e romancistas norte-americanos que se tornaram conhecidos no final dos anos 1950 por causarem uma revolução no campo literário. Seus principais precursores são Jack Kerouac, autor de *On The Road*, e Allen Ginsberg, autor de *Uivos*, e Carl Solomon, a quem o poema *Uivos* é dedicado. Ver: OLIVEIRA, William Vaz de. **A fabricação da loucura: contracultura e antipsiquiatria**. História, Ciências, Saúde — Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, jan.-mar. 2011, p.141-154. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/hcsm/a/mCXjlg5g9LGWSDKmXjvKHcg/?lang=pt>>. Acesso em: 30 jun. 2021.

²¹ A expressão Música Popular Brasileira (MPB) se institucionalizou nos anos 1960. Mas a sua consolidação deu-se apenas nos anos 1970. Além disso, é com esse termo que a música do século XX será difundida, ao passo que essa nomenclatura faz referência à música nacional e é dessa forma divulgada no âmbito internacional. Ver: NAPOLITANO, Marcos. **História e Música Popular: um mapa de leituras e questões**. *Revista de História* 157 (2º semestre de 2007), p. 153-171.

ditadura militar, muitos jovens, insatisfeitos com o rumo político que o Brasil seguia, tomassem para si a ideia de “revolução interior”, sinalizando para uma forma de observar o mundo a partir do modo “paz e amor”, “desrepressão”, “desbunde”,²² revolução individual e imaginação.²³ Como uma maneira de afirmar novas identidades e demarcar novas fronteiras.²⁴

O desbunde foi o caminho encontrado para, de um lado, desprezar tanto a ditadura quanto a guerrilha política ou cultural, e, de outro, procurar uma saída pela música e por um comportamento no qual o espectro da contracultura dinamizava a ação. É nessa interseção que uma sociedade alternativa se revelava como uma idéia a ser conquistada: no fora de tudo que cercava aquele contexto sócio-cultural.²⁵

O endurecimento do Estado autoritário através do AI-5,²⁶ decretado em dezembro de 1968, veio por meio de uma série de proibições: censura, exclusões à liberdade de expressão e ao direito de fazer discursos livremente, ocasionando, por conseguinte o deslocamento da contestação para a produção artística e cultural. A música torna-se um elemento de grande pujança na luta contra a ditadura. Mas não somente as canções ocupavam tal resistência, que também se dava através de comportamentos e práticas combativos à ordem institucional, como as práticas subterrâneas da micropolítica:

A micropolítica, então, se mostrava tão ameaçadora quanto os investimentos revolucionários da dita juventude engajada e ela esteve presente nos mais diferentes lugares onde a juventude explodiu em protestos, desconstruindo lugares arbitrariamente determinados para os sujeitos. Libertar todos, todas e tudo aquilo que fosse “enquadrado” e dar visibilidade ao que era subterrâneo, esses eram alguns dos seus principais objetivos.²⁷

Essa geração marca as representações sobre as transgressões da juventude que adentrou o pensamento da contracultura, caracterizado como um investimento no desejo por uma linha de fuga — que representa o pé na estrada —; o *drop out*, cair fora do mundo e seguir para outro lugar. Encontravam inspiração nos personagens de obra *On The Road*, em que Kerouac revela

²² O termo é utilizado no sentido em que foi formulado pela tradição *underground*, que expressa o sujeito que está fora do sistema, que nega a carece e prefere viver à margem. O sujeito desbundado é aquele que encara a vida com mais alegria diante do excesso de pragmatismo da sociedade. Ver: BAHIANA, Ana Maria. **Almanaque anos 70**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

²³ PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

²⁴ SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. /Tomaz Tadeu da Silva (org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 82.

²⁵ AMARAL, Sérgio da Fonseca. Liberdade era uma calça velha: Sérgio Sampaio. In: **Contexto**. PGL/ MEL. EDUFES, Vitória-ES, nº 11, p. 140-146, 2004. p. 141.

²⁶ O Ato Institucional Número Cinco foi o quinto ato entre outros dezessete grandes decretos emitidos nos anos que se seguiram após o Golpe militar de 1964. Esse ato significou a entrada do Brasil em Estado de exceção, provocando, portanto, o fechamento do Congresso Nacional e das Assembleias Legislativas, a suspensão de direitos políticos e permitindo a intervenção federal em estados e municípios.

²⁷ JÚNIOR, Idelmar Gomes Cavalcante. **Juventude em movimento: um estudo sobre a constituição do Movimento Estudantil** como uma categoria histórica. (Dissertação de Mestrado) — UFPI, Teresina, 2007, p. 91.

a inflexão de liberdade da juventude do final dos anos 1950, bem como os retratados por Caio Fernando Abreu em *Morangos Mofados*, vivendo o desbunde em meio a drogas, paranoias, desamparo, solidão e esgotamento político do período.²⁸ Nessa perspectiva, do ponto de vista do universo juvenil no contexto da ditadura, Teresinha Queiroz afirma:

As décadas de sessenta e setenta eram palco das trajetórias e experimentações de dois grupos principais, paralelos e adversos — de um lado, moços e moças de família, o futuro da nação, corporificando o ambicioso projeto de ascensão social via educação, e projetando com maior segurança a entrada do Brasil no mundo dos países ricos e desenvolvidos; de outro lado, os seus contrários — os subversivos, os exilados, os rebeldes, os artistas, os poetas, os malditos.²⁹

Nesse aspecto, Raul Seixas era visto no universo cultural brasileiro como um cantor e artista que alcançou um grande e heterogêneo público, atravessando distintos espaços, uma vez que suas canções eram ouvidas por todas as classes sociais, atingindo patrões, empregados, universitários e intelectuais. Entretanto, antes de a sua obra ser entendida como uma arte destinada a um público heterogêneo, a sua produção artística deve ser problematizada e historicizada, uma vez que o “maluco beleza” foi marcado como “maldito” por causa de sua postura voltada ao universo contracultural, tematizado nas suas letras de música no bojo cultural e político de seu tempo. Dentro dessa lógica, levantam-se as seguintes questões: Como a vida e a obra de Raul Seixas podem ajudar a conhecer a história dos processos de subjetivação da juventude brasileira no período em estudo? Como a trajetória de Raul Seixas ajuda a pensar as representações sobre a juventude de seu tempo? Como se deu a relação de Raul Seixas com a ditadura militar? Como as músicas e o pensamento de Raul Seixas repercutiram na juventude de seu tempo?

A música é a expressão artística que se materializa por meio dos sons, que ganham forma, sentido e significado no âmbito da sensibilidade subjetiva por meio das interações sociais como resultado de saberes e valores diversos estabelecidos no domínio de cada cultura. Nesse sentido, a produção artística musical possui grande importância para a sociedade, à medida que expõe características culturais, identitárias, subjetivas e diversificadas dos sujeitos.

A obra de Raul Seixas pode ser compreendida como uma produção artística que gera questionamentos sociais, denúncias, desvelamentos. Produz novos sentidos e desperta o exercício do pensamento crítico. Dessa forma, torna-se relevante a análise desse objeto, ao passo que a arte é o reflexo de uma sociedade e a representação do mundo que a cerca. Partindo

²⁸ CASTELO BRANCO, Op. cit.

²⁹ QUEIROZ, Teresinha. Improvisáveis significados. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 36.

dessa perspectiva, a arte de Raul Seixas merece ser estudada e historicizada porque possui grande importância para a sociedade, à medida que expõe e revela, na sua poética, o direito à diferença.

No âmbito dos estudos históricos, a categoria juventude tem sido abordada de diferentes maneiras. Para os fins desta pesquisa, utilizou-se a noção já popularizada no âmbito antropológico, tal como apontada por Ruth Cardoso e Helena Sampaio (1995):

[...] Esses estudos têm como pressuposto a ideia de que a experiência juvenil não é um fenômeno meramente geracional, mas que implica fazer parte de grupos sociais e culturais específicos. Ou seja, juventude só pode ser entendida em sua especificidade, em termos de segmentos de grupos sociais mais amplos. Os jovens passam, assim, a ser vinculados a suas experiências concretas de vida e adjetivados de acordo com o lugar que ocupam na sociedade.³⁰

Para se estudar historicamente Raul Seixas e a história do Brasil de seu tempo, foi utilizado um referencial teórico interdisciplinar. Os processos de subjetivação, para Deleuze e Guattari, são processos históricos que se diferenciam dos processos de sujeição. Ambos são processos históricos através dos quais os indivíduos são interpelados em sujeitos, mas, no primeiro caso, não se dá uma sujeição, mas uma subjetivação, ou seja, a produção de subjetividades. A obra de Raul Seixas, popularmente conhecido como o “maluco beleza”, é ideal para referenciar os processos de subjetivação da juventude brasileira no contexto da pesquisa,³¹ uma vez que, as concepções do roqueiro aproximam-se mais da visão contracultural e da pretensão que desejava subverter a própria visão de mundo.³²

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.³³

O modelo marginal,³⁴ refletido pelas práticas subversivas do movimento da contracultura e das Sociedades Alternativas, celebravam a possibilidade de uma renovação não

³⁰ CARDOSO, Ruth Corrêa Leite; SAMPAIO, Helena. **Bibliografia sobre a juventude**. — São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p. 18.

³¹ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Kafka por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977; DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** — III. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

³² ABONIZIO, Juliana. **A Chave da Sociedade Alternativa**. Cuiabá: Carlini&Caniato Editorial; EdUFMT, 2012. p. 165.

³³ NERY, E. Op. cit., p. 17.

³⁴ O modelo marginal ao qual nos referimos é aquele em que o sujeito está à margem da sociedade, que se encontra separado de outros grupos. Os jovens do movimento da contracultura se caracterizavam por ocuparem tal posição. Dessa forma, esses sujeitos ocupavam as margens das sociedades por suas condutas e práticas destoantes da cultura

somente política, no sentido convencional do termo, mas sobretudo existencial, em contraponto à cultura oficializada.³⁵ Há, portanto, nesses elementos, uma linha de fuga, no sentido de uma alienação consciente, ou seja, grupos que optavam pelo alheamento em relação à política partidária e a busca por outros espaços, engendrando outras formas de resistência alternativa, porém, não menos importantes.

Segundo Marcos Napolitano, os jovens que viveram o contexto da ditadura militar, no tocante às condições de existência, dispunham de três opções a serem seguidas: a resistência à ditadura militar, por meio da clandestinidade e guerrilha; a resistência democrática através de ações cotidianas; e, para aqueles que não queriam fazer parte desta dicotomia, havia uma terceira via, o estilo de vida desbundado, com jovens mais voltados ao “lazer”, tachados de alienados, caracterizados pela dissidência e por uma vida na contramão da sociedade estabelecida.³⁶

Para além dos conflitos dentro da cena musical, o campo da poesia passou também por um momento de ruptura e tensões nos 1970. A poesia alternativa, surgida ainda nos 1960, radicalizou-se por meio da nomeada poesia marginal, contrária à tradição literária, que quebrou paradigmas através do poema-processo, enfatizando poesias não rebuscadas e de caráter artesanal. Para os poetas considerados “marginais”, a poesia deveria destoar das vanguardas anteriores, como as concretistas e modernistas. Essa forma de poesia apropriava-se da coloquialidade e de maior liberdade, tratando sobre temas do cotidiano com o máximo de espontaneidade. Dessa forma, tais poemas deveriam ser declamados em público, em shows de música e em rodas de conversa.³⁷

José Carlos Capinan, em uma entrevista à socióloga Sheyla Diniz, afirma que, no contexto de repressão militar, a arte, a música e a poesia, sob as lentes da contracultura, surgia como uma possibilidade necessária para que acontecessem mudanças estruturais.³⁸ A música como um elemento artístico possui, por si só, um caráter estético e está relacionada às sensações e emoções dos indivíduos. Esses elementos eram também identificados como práticas do

dominante. Esse conceito é utilizado aqui, tomando como referência BECKER, Howard Saul. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. 1. Ed. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2008.

³⁵ BOSCATO, L. Op. cit.

³⁶ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). 3. Ed. 1ª reimpressão — São Paulo: Contexto, 2008. p. 83

³⁷ MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

³⁸ DINIZ, Sheyla Castro. **Desbundados e marginais**: MPB e contracultura nos “Anos de Chumbo” (1969-1974). Tese (doutorado) Universidade Estadual de Campinas, SP: 2017. p. 87-88.

desbunde. Ser “desbundado” não deixava de ser uma postura política, é claro que com todas as especificidades possíveis e dentro das micropolíticas.³⁹

Para pensar as condições de espaço, como um elemento que está inserido na escrita da história, este trabalho fez uso das concepções de espaço propostas por Michel de Certeau, sob a lógica de que o autor entende esses espaços como uma produção feita a partir da prática caminhante realizada pelos sujeitos nas cidades. Dessa forma, os “lugares praticados”⁴⁰ tornam-se espaços dotados de significados por aqueles que o praticam.

De Certeau também foi útil para o entendimento dos processos de subjetivação da juventude dos tempos de Raul Seixas, o que permitiu a utilização, como instrumento de análise, do conceito de tática. O conceito permitiu pensar como se davam as práticas da juventude daquele contexto, uma vez que os processos de subjetivação são sempre táticos e lutam contra as estratégias, que são institucionais. A tática representa “a arte do fraco”;⁴¹ portanto, as maneiras de driblar, burlar e inverter as imposições institucionalizadas.

Muitas práticas cotidianas (falar, ler, circular, fazer compras ou preparar as refeições etc.) são do tipo tática. E também, de modo mais geral, uma grande parte das “maneiras de fazer”: vitórias do “fraco” sobre o “forte” (os poderosos, a doença, a violência das coisas ou de uma ordem etc.) pequenos sucessos, artes de dar golpes, astúcias de “caçadores”, mobilidades da mão-de-obra, simulações polimorfas, achados que provocam euforia, tanto poéticos quanto bélicos [...]. Em nossas sociedades, elas se multiplicam com o esfrelamento das estabilidades locais como se, não estando mais fixadas por uma comunidade circunscrita, saíssem de órbita e se tornassem errantes, e assimilassem os consumidores a imigrantes em um sistema demasiadamente vasto para ser o deles e com as malhas demasiadamente apertadas para que pudessem escapar-lhe.⁴²

A partir desses aportes teóricos, foram feitas as leituras e a análise das fontes da pesquisa. Este trabalho está situado no campo da História Cultural da música popular, portanto dentro do campo temático História e Música, pois as canções foram usadas como fonte privilegiada para a compreensão sociocultural daqueles espaços, bem como fontes históricas para pensar os movimentos musicais e as práticas subversivas do compositor baiano. É importante também destacar aqui que esta pesquisa não é uma análise sobre Musicologia,⁴³ portanto não foram priorizados os aspectos musicológicos e estéticos, apesar de fazerem parte do estudo das canções e de algumas passagens técnicas.

³⁹ ROLNIK, Suely. GUATTARI, Félix. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4ª Edição — Vozes. Petrópolis, 1996.

⁴⁰ CERTEAU, Michel de. Relatos de espaços. In: **A invenção do cotidiano**: 1 — Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 202.

⁴¹ CERTEAU, M. Op. cit., p. 101.

⁴² Ibidem. p. 47.

⁴³ Ciência que estuda a música e todos os arranjos teóricos como acústica, estética e instrumentos.

A análise das canções foi realizada através da escuta e da observação das informações localizadas nas letras, bem como da sonoridade. Para o acompanhamento dos estudos, foram usados como suporte álbuns digitais localizados no acervo pessoal do autor. O processo da leitura e análise da produção lítero-musical do artista foi realizado em duas etapas: 1) seleção das canções dentro de uma perspectiva das variáveis temáticas sob o espectro da contracultura e dos parâmetros de subjetivação da juventude dos anos 1970 e 1980; 2) produção de fichamentos e análise dos temas emergentes das músicas escolhidas.

Para além das fontes musicais, também foi analisado o gibi-manifesto *A fundação de Krig-há*,⁴⁴ de Raul Seixas e Paulo Coelho, com *design* de Adalgisa Rios, produzido em 1973, que tinha como objetivo explicar as músicas do LP *Krig-ha, Bandolo* (1973), sugerido como chave para a compreensão do novo *long-play*, conforme é informado na contracapa. É interessante notar que, no ano seguinte, esse material foi considerado subversivo e teve suas cópias recolhidas e queimadas pela Polícia Federal.

No âmbito dos aspectos empíricos, este trabalho foi fundamentado também em fontes hemerográficas, por meio dos jornais oficiais e alternativos, além de revistas e produções fílmicas. Sobre a hemerografia, usamos como sustentação jornais de circulação regional e nacional tais como: *O Estado* (PI), *Jornal do Piauí*, *Opinião* (PI), *O Pasquim* (RJ), *Jornal do Brasil* (RJ) e *Diário de Notícias* (RJ), entre outros.

Sobre as produções fílmicas, o documentário de Walter Carvalho *Raul: o início, o fim e o meio*, lançado em 2012, narra a trajetória de Raul Seixas dos anos iniciais até sua morte em 1989, a partir das memórias de familiares e artistas contemporâneos de Raul Seixas. O trabalho parte também para biografias⁴⁵ e livros de memória,⁴⁶ uma vez que existe um grande número de relatos e livros que tratam sobre a memória de Raul Seixas, além de entrevistas que o artista realizou durante sua carreira musical. Para a análise desses elementos, que dizem respeito à memória, referencia-se também as análises conceituais do sociólogo Michel Pollak.⁴⁷

⁴⁴ SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo; RIOS, Adalgisa. **A Fundação de Krig-ha**. Gibi-Manifesto, 31 jul. 1973. 16p.

⁴⁵ PASSOS, Sylvio. **Raul Seixas Por Ele Mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003. PASSOS, Sylvio; BUDA, Toninho. **Raul Seixas: uma antologia**. São Paulo: Martin Claret, 2000; ALVES, Luciane. **Raul Seixas e o Sonho da Sociedade Alternativa**. São Paulo: Martins, 1993. VELOSO, Caetano. **Narciso em férias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. COELHO, Paulo. **Hippie**. — 1ª ed. São Paulo: Paralela, 2018. THILDO, Gama. **Raul Seixas entrevistas e depoimentos**. São Paulo: Pen Editora, 1997.

⁴⁶ VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia de Letras, 1997. MOTTA, Nelson. **Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. ABREU, Caio Fernando. **O essencial da década de 70**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. SOUSA, Tárík. **Rostos e gostos da MPB**. Porto Alegre: LP&M, 1979.

⁴⁷ POLLAK, Michel. Memória. Esquecimento, Silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3. 1989. p. 3-15.

Com os aportes teórico-metodológicos supracitados, a dissertação foi dividida em três capítulos. No primeiro — *Entre a contracultura e a “Velha Razão”: subjetividades e caminhos possíveis para a juventude nos tempos de Raul Seixas* — o trabalho, a pretexto da vida e da obra de Raul Seixas, enfrenta duas questões muito caras aos estudos históricos — memória e sujeito. O principal objetivo da pesquisa, neste momento, é responder como, a partir da análise das músicas e das memórias de Raul Seixas, se derivavam as condições de existir postas para a juventude brasileira entre as décadas de 1970 e 1980, como se sabe, politicamente marcadas por um estado autoritário e ditatorial. Dessa forma, ao apropriar-se da memória poética de Raul Seixas, o trabalho buscou indagar sobre os processos de subjetivação da juventude brasileira.

O segundo capítulo — *O monstro “SIST” na música brasileira: a obra de Raul Seixas vista em termos de sua relação com os autoritarismos* — objetiva analisar a obra musical de Raul Seixas como um exemplo vigoroso de arte censurada. Mas a obra do “maluco beleza”, nesse aspecto, tem uma particularidade: Raul desenvolveu sua arte numa faixa bastante estreita, por um lado distante dos sujeitos mais engajados da MPB e, por outro, com a utilização de temas filosóficos que, em tese, não incomodariam os ditadores. Mas tal obra, entretanto, foi alvo de constante vigilância e o próprio Raul chegou a ser exilado, sendo obrigado a sair do Brasil. Neste segundo momento, portanto, indagou-se sobre o estado autoritário a partir da censura que incidiu sobre a obra musical de Raul Seixas.

No terceiro capítulo — *O maluco beleza além de si mesmo: amor, sexo, desejo e contradições na obra de Raul Seixas* — abordamos a história do Brasil em seu esforço de passagem para o moderno. Nesse sentido, relações de gênero, família, política e engajamento funcionaram como pretexto para a análise histórica da obra lítero-musical do cantor e compositor baiano. Desse modo, discorreremos sobre questões como amor, desejo, monogamia e o uso do corpo a partir das suas letras de músicas, assim como as contradições que incidiram sobre o artista brasileiro entre os anos 1970 e 1980.

1. ENTRE A CONTRACULTURA E A “VELHA RAZÃO”: SUBJETIVIDADES E CAMINHOS POSSÍVEIS PARA A JUVENTUDE NOS TEMPOS DE RAUL SEIXAS.

Mas tentamos tudo, eu digo, e ela diz que sim, [...] aqueles sonhos tolos colonizados nas cabecinhas idiotas, bolsas na Sorbonne, chás com Simone e Jean- Paul nos 50 em Paris, 60 em Londres ouvindo here comes the sun here comes the sun little darling, 70 em Nova York dançando disco-music no Studio 54, 80 a gente aqui mastigando esta coisa porca sem conseguir engolir nem cuspir fora nem esquecer esse azedo na boca. (Caio F. Abreu).

A epígrafe supracitada é um trecho da obra *Morangos mofados*,⁴⁸ de Caio Fernando Abreu, no qual há uma datação delimitando quatro décadas e representando seus respectivos contextos, marcados por toda uma geração. Primeiro os anos 1950, caracterizados pelos avanços tecnológicos e pela prosperidade após o conflito global da Segunda Grande Guerra. A subversão, a esperança e alegria dos anos 1960, banhados com *rock and roll*, na citada canção dos Beatles, *Here comes the sun*. Os anos 1970, com a revolução dos comportamentos e das subjetividades dos corpos que celebravam inúmeras identidades.⁴⁹ Por fim, os anos 1980 no Brasil, marcados por um período de “azedo na boca”, de repressão e frustração juvenil, ao perder o “condutor da charrete com melancolias e promessas de amor [...] e políticas que não passavam de conversa para boi dormir”,⁵⁰ como afirma Raul Seixas nas canções *Anos 80* e *Conversa Pra Boi Dormir*.

A obra *Morangos Mofados* “é um retrato poético da solidão e da busca de novas experiências amorosas e existenciais, temas que tanto marcaram a juventude dos anos 1970 e

⁴⁸ ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005. p. 27.

⁴⁹ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

⁵⁰ SEIXAS, Raul e CAIANO, Dedé. Anos 80. In: SEIXAS, Raul. **Abre-te Sésamo**. Rio de Janeiro, CBS, 1980. 1. disco sonoro. SEIXAS, Raul. *Conversa Pra Boi Dormir*. In: SEIXAS, Raul. **Abre-te Sésamo**. Rio de Janeiro, CBS, 1980. 1. disco sonoro.

80”.⁵¹ De acordo com o historiador Edwar Castelo Branco, *Morangos Mofados* de Caio Fernando Abreu e outras obras desse período surgiram como uma emergência naqueles espaços alternativos, uma nova forma de olhar o mundo diante “[d]os signos, entendidos como artefatos que nos obrigam a pensar e aprender e através dos quais individualizamos as pessoas e as coisas”.⁵²

Naquele momento, do ponto de vista de parte dos jovens e adolescentes, “cair fora” (drop out) é o primordial projeto. Então, cair fora da família, fora da rotina, fora do sistema, enfim, é algo que se começa a fazer, numa rebeldia inconscientemente coletiva, a partir da implosão dos nomes, isto é, a partir da invenção de outras palavras.⁵³

O pensamento de “cair fora” está em consonância com a tendência contracultural, com uma grande valorização de tudo aquilo que fosse considerado marginal, “maldito” e estranho aos setores conservadores da sociedade brasileira. O historiador Alberto Lima Boscato afirma que o espaço social marcado pelo autoritarismo de ditaduras foi um grande elemento para insuflar o surgimento dessas novas práticas:

Este reencantamento do mundo foi a marca fundamental da contracultura, visto que a sociedade tal qual se apresentou aos jovens — com uma racionalidade autoritária imposta por uma ciência fria, a serviço, muitas vezes, do poder estabelecido; com religiões caducas em suas velhas opiniões formadas sobre tudo; e com o tempero do temperamento tecnocrático burguês, que apaga a originalidade da vida individual para moldar a personalidade segundo padrões empresariais que não foram criados por eles — simplesmente eliminou a possibilidade da diferença, da poesia e do desenvolvimento de subjetividades.⁵⁴

De acordo com Theodore Roszak (1972), os movimentos de transgressão alternativos, na pujança da década de 1970, surgiram como uma composição de diversos grupos contraculturais. O fascínio dos jovens por religiões orientais de caráter exótico e a busca por narcóticos simbolizavam a tentativa de construção de uma nova base, para que pudessem suportar a realidade, com suas forças repressoras e excessivo desamparo. É importante pensar esse processo de subjetivação da identidade, no qual o espaço e o tempo histórico são partes constitutivas dos sujeitos:

⁵¹ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. 3. Ed. 1ª reimpressão — São Paulo: Contexto, 2008. p. 126.

⁵² CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália**. — São Paulo: Annablume, 2005. 41.

⁵³ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália**. Tese (Doutorado em História) — UFPE, Recife, 2004. p. 83.

⁵⁴ BOSCATO, Luiz Alberto Lima. **Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem**. 2006. Tese (Doutorado em História) — USP, São Paulo, 2006. p. 11.

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de *diferença*.⁵⁵

Para Stuart Hall, a identidade está envolvida num processo de representação. Dessa forma, a identidade de cada sujeito é revelada no momento em que esta contrasta com outra, com a diferença. Para os jovens desbundados inseridos no momento histórico em estudo, essa diferença revelava-se, em muitos casos, através de uma representação feita pelo outro. Um exemplo pode ser elencado a partir de um episódio narrado pela autora Ana Maria Bahiana em sua obra, *Almanaque anos 70*, no que diz respeito ao estranhamento da sociedade comum para com o modo desbunde e transgressor apresentado pela roqueira Janis Joplin, intitulada pela imprensa como musa dos hippies, numa viagem que fez ao Brasil sem nenhuma divulgação em fevereiro de 1970:

[...] Em 1970, Janis Joplin teve uma experiência bizarra: conseguiu um par de convites e, depois de ter sido insultada pelos travestis da Cinelândia, conseguiu entrar com seu namorado carioca, o fotógrafo Ricky Marques Ferreira, e um boá de plumas roxas na cabeça. Convidada a subir para o camarote de alguns socialites, viu-se expulsa ao primeiro contato visual. “eles não conheciam, só de fama, que era a cantora mais famosa dos EUA. Achavam que era uma mulher maravilhosa.” Ricky contou à revista *Manchete*. “Quando a viram, contudo, acharam que ela era horrorosa, parecia uma mendiga” e a puseram para fora.⁵⁶

A maneira destoante da cantora é repreendida: o modo de se vestir, o jeito “porra louca” e a forma nômade dos sujeitos próximos ao universo *hippie* causaram questionamentos por parte daquele núcleo elitista. No trecho destacado, é interessante notar também como a aceitação de uma artista famosa causou uma “rápida e ilusória” cena, pois a representação construída sobre a ideia de astro estava distante da aparência de Janis Joplin quando subiu ao camarote. Desse modo, Janis Joplin representa uma figura importante naquele universo juvenil marcado pelos artefatos da contracultura, sua postura artística reverbera práticas de inventividade de novos espaços e novas práticas, pelas quais toma o próprio corpo como um instrumento de resistência e guerrilha quando afirma: “Eu canto com minha voz, meu corpo, meu sexo, eu canto inteira”.⁵⁷ Dentro dessa lógica,

⁵⁵ HALL, S. Op. cit., p. 21.

⁵⁶ BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. p. 138.

⁵⁷ Ver: *Revista Rock In Especial* n° 2 — Janis Joplin. p. 26.

É primordial então que forjemos nossa própria linguagem, a linguagem da vida real, contra a linguagem ideológica do poder, lugar de justificação de todas as categorias do velho mundo. Devemos desde já impedir a falsificação das teorias, sua recuperação possível. [...] Não há palavras proibidas; na linguagem, como sucederá em tudo o mais, tudo é permitido. Proibir-se o uso de uma palavra é renunciar ao emprego de uma arma utilizada por nossos adversários.⁵⁸

No tocante ao ato de forjar novas linguagens, Luiz Carlos Maciel, um dos principais expoentes da contracultura no Brasil, lançou no jornal *O Pasquim*, na sua coluna *Underground* de 1970, um *Manifesto Hippie* propondo contrapor a “velha razão” (considerada atrasada, isto é, “careta”) com a lógica da nova razão, da nova sensibilidade, objetivando maior liberdade:

Seguinte: o futuro já começou. Não se pode julgá-lo com as leis do passado. A nova cultura é o começo da nova civilização. E a nova civilização é o começo da nova cultura. Sua continuação é a nova lógica. Não: as leis do passado não servem. Você curtiu essa? Há muito ainda a curtir. Não se deixe perder pelos demônios cansados da **velha Razão** [...]. (sic.)

BOÊMIOS	HIPPIES
Cool jazz	Free jazz
Angústia	Paz
Uísque	Maconha
Neurose compulsiva	Esquizofrenia
Beatles	Jimi Hendrix [...]
Higiene	Beleza
Amor livre	Amor tribal
Noite	Manhã
Palavrão	Nudez
Agressivo	Tranquilo
Simonal	Jorge Ben
Papo	Som e cor
Barbitúrico	Anfetamina
Ateu	Místico
Sombrio	Alegre
Lênin	Che Guevara
Brasil	Ipanema
Panfleto	Flor [...]
Comunicação	Subjetividade [...]
Psicanálise	Ligado
Bar	Praia
Gravata	Colar
Matinho da Vila	Gilberto Gil
Herbert Marcuse	William Reich
Política	Prazer
Bossa nova	Rock
Tenso	Relaxado
Pílula e aborto	Filho natural [...]
Ego	Sexo
Discurso	Curtição
Oposição	Marginalização
Família e amigos	Tribo

⁵⁸ KHAYAT, Mustapha. **As Palavras Cativas**. Disponível em: <<https://midiatatica.desarquivo.org/2002-2005/rizoma-net/>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

O tom geral do manifesto faz-se no sentido, portanto, de se opor à racionalização do passado, criticamente aos modos conservadores e boêmios, ao mesmo tempo que se manifesta como uma recusa ao movimento de militância política partidária direta e de combate à ditadura. Luiz Carlos Maciel explora as modificações internas, ligadas às subjetividades dos indivíduos que decidiram empreender tais práticas atravessadas pela marginalidade como um novo estilo de vida voltado para a exploração de novas sensibilidades. Nesse sentido, o que podemos perceber, portanto, é que há um investimento por parte desses sujeitos numa linha de fuga caracterizada por uma alienação consciente, ao passo que os adeptos da “cultura do desbunde” optavam pelo alheamento em relação à organização política e partidária, engendrando outras formas de resistência alternativa, mas não menos relevante. Naquele contexto, possuir uma postura desbunde, ser radical, transgressor, “porra louca” também era uma investida subjetiva na luta contra o “monstro *SIST*”,⁶⁰ nomenclatura pela qual Raul Seixas referia-se ao sistema.⁶¹

Desse modo, apesar de esses jovens projetarem uma outra noção de sociedade em busca de novas formas de percepção, os *hippies* e desbundados, através de suas práticas cotidianas destoantes da ordem social, tendo em vista que os indivíduos são determinados por suas relações sociais, se colocavam como sujeitos donos de uma voz ativa, pela maneira como atuavam, configurando novos significados e novas maneiras de fazer naqueles espaços praticados. Tais práticas cotidianas reluzem, portanto, como modos de ação, como operações realizadas por esses sujeitos num processo de interação social e ressignificação.⁶²

A construção da boa sociedade não é uma tarefa primordialmente social, e sim psíquica. O que torna a rebelião da juventude em nossa época um fenômeno cultural, e não um mero movimento político, é o fato de passar por cima da ideologia, procurando atingir o nível da consciência, buscando transformar nosso sentido mais profundo do ego, do próximo, do ambiente.⁶³

Um elemento que marcou o contexto decorre da noção de construção psíquica que tomou conta do estilo existencial daquela geração, caracterizado pela meditação, o uso de drogas alucinógenas, o psicodelismo e a aproximação com as religiões e filosofias do Oriente.

⁵⁹ MACIEL, Luiz Carlos. Você está na sua? um manifesto hippie. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, nº 29, p. 12, 08 a 14 jan. 1970.

⁶⁰ *Monstro Sist* era a denominação que Raul Seixas usava para se referir ao Sistema. Veja na canção. *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*, do LP Gita de 1974. “O monstro SIST é ‘retado’ e tá doído pra transar comigo e sempre que você dorme de touca ele fatura em cima do inimigo”. “Sist” é uma abreviação da palavra sistema.

⁶¹ BOSCATO, L. Op. cit., p. 8.

⁶² CERTEAU, M. de. Relatos de espaço. In: **A invenção do cotidiano 1: Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.

⁶³ ROSZAK, T. Op. cit., p. 61.

“Os hippies foram bastante valiosos encarnando a infantaria ideológica que teve a iniciativa de popularizar a possibilidade de ‘expandir a consciência’ [...]”.⁶⁴ O filósofo Krishnamurti foi um dos nomes mais importantes da contracultura, que aderiu à meditação como prática da “arte de viver”, que funcionava como uma forma de autoconhecimento que dispensava a necessidade de quaisquer rótulos ou a presença de gurus e outros que objetivassem à elevação da consciência humana.⁶⁵ Krishnamurti, ao ser interrogado sobre quem deveria governar o mundo — o filósofo ou político —, relatou da seguinte maneira:

Tanto o filósofo como o político causaram uma pavorosa desordem. Por que devem eles governar-vos? Por que desejais ser governado por alguém? Por que não vos governais a vós mesmo? Afinal quem somos nós — macacos? Por que é preciso que alguém nos diga o que devemos fazer? (...) O importante não é saberdes se o mundo deve ser governado por eles, porém, sim, se sois capazes de governar-vos. Assim, não necessitareis de governos.⁶⁶

Raul Seixas refere-se a essas ideias, abordando de maneira filosófica questões sobre as “verdades do mundo” com versos que contestam a sociedade e suas inúmeras explicações através de uma deliberada sequência de perguntas retóricas na canção *Todo Mundo Explica* do LP *Mata Virgem*, de 1978, estimulando a reflexão dos indivíduos para com assuntos filosóficos e metafísicos:

Não me pergunte por que
Quem-Como-Onde-Qual-Quando-O quê?
Deus, Buda, O tudo, O nada, O acaso, O cosmo
Como o cosmonauta busca o nada
Seja lá o que for, já é [...]

Antes de ler o livro que o guru lhe deu
Você tem que escrever o seu [...]
E eu não pergunto

Hoje sei que a vida não é uma resposta
E se eu aconteço se deve ao fato de eu
Simplesmente ser
Se deve ao fato de eu simplesmente ser
Mas todo mundo explica
Explica, Freud, o padre explica, Krishnamurti tá vendendo
A explicação na livraria, que lhe faz a prestação [...]⁶⁷

⁶⁴ LOOK, William Hedgepeth. Diminuí o uso de drogas nas universidades In: **Explosão da Juventude**. (documentos) — Editora Expressão e Cultura. Rio de Janeiro, 1970. p. 24.

⁶⁵ BOSCATO, 2006. Op. cit., p. 20.

⁶⁶ KRISHNAMURTI, Jiddu. **Viagem Por Um Mar Desconhecido**. Tradução Hugo Veloso. Editora Três - São Paulo. Brasil, 1973. p. 209.

⁶⁷ SEIXAS, Raul. *Todo Mundo Explica*. In: SEIXAS, Raul. **Mata Virgem**. São Paulo, Warner Discos, 1978. 1. Disco sonoro. Lado B, faixa 10.

Diante das respostas dadas para “explicar” a realidade social na qual esses sujeitos estavam inseridos por meio das figuras de Deus, Buda, o cosmo, o acaso, Freud e Krishnamurti, Raul Seixas põe em questão tais explicações, afirmando que se deve escrever seu próprio livro, isto é, trilhar seu próprio “destino” antes de seguir os caminhos traçados por ideias ou indivíduos. Ele questiona as respostas prontas, a imposição das “verdades” e faz um apelo para que haja coragem entre os sujeitos para questionar as “verdades absolutas”, pois, de acordo com o compositor, “devemos ser revolucionários; dentro de nós deve-se operar uma profunda revolução psicológica”.⁶⁸

Para a historiadora Luciane Alves, as ideias que Raul Seixas transmitia através de suas canções eram muito diferentes da situação da realidade brasileira no contexto da ditadura, além de serem classificadas como utópicas e solapadas pelo Estado de exceção instaurado. Ao mesmo tempo em que “ele tentou ‘controlar sua maluquez’ [...] Raul passou a buscar uma fuga na bebida e, mesmo sabendo que não podia, se embriagava para poder continuar vivendo”.⁶⁹ Sob essa perspectiva desertora, Gilles Deleuze e Claire Parnet relatam que:

Partir, se evadir, é traçar uma linha. [...] A linha de fuga é uma *desterritorialização*. Os franceses não sabem bem o que é isso. É claro que eles fogem como todo mundo, mas eles pensam que fugir é sair do mundo, místico ou arte, ou então alguma coisa covarde, porque se escapa dos engajamentos e das responsabilidades. Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga.⁷⁰

Essa atitude de renunciar ao campo de ação do pensamento e “fugir do mundo”, através da embriaguez e da desterritorialização empreendida por Raul Seixas, é parte de uma configuração histórica do momento histórico em estudo, uma vez que as aparências de um mundo transformado pelos arautos dos nomeados signos pós-modernos começavam a agir de maneira processual em várias partes do mundo, estabelecendo nas cidades pontos de transformações e mudanças nas condições de existir. Em Teresina, capital do estado do Piauí, por exemplo, o espírito dos anos 1970 já começava a aparecer de modo mais pujante, na conexão de novos modelos de descontinuidades e mudanças nas formas de viver o cotidiano.⁷¹ Grupos juvenis redesenhavam as práticas sociais e passavam a agir de maneira diferente perante

⁶⁸ SEIXAS, Raul. **O Baú do Raul**. (Organizado por Kika Seixas e Tárík de Souza). Editora Globo, São Paulo, 1992. p. 125.

⁶⁹ ALVES, Luciane. **Raul Seixas e o Sonho da Sociedade Alternativa**. São Paulo: Martins, 1993. p. 59.

⁷⁰ DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998. p. 30.

⁷¹ BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina**. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) — UFPI, 2013. p. 35.

os padrões de convivência conservadores experienciados outrora pela geração pré-guerra. Diante disso, as transgressões ditadas por grupos de jovens desbundados pelo mundo afora passavam também a ganhar destaque no âmbito regional.

Entre os jovens *outsiders* que optavam pelo *drop out*, cair fora, o uso frequente de drogas psicodélicas tomou conta da formatação histórica e existencial dos desbundados. Segundo matéria do *Jornal do Piauí* de 1970, impressionavam-se os governos de diversos países com o crescente número de usuários, vítimas do consumo dessas substâncias nas suas variadas modalidades. A matéria do jornal relata que inúmeras pessoas davam entrada nos hospitais com sintomas de loucura provocados pelo uso do ácido lisérgico, mais conhecido pela sigla LSD.⁷²

Esta droga, em poucas horas, pode levar a vítima a perpetuar incríveis desatinos. Para nações que se dizem ultra-civilizadas, constitui o fato nota desabonadora. O Departamento de Estado americano declarou que foram detidos numerosos jovens de seu país, no exterior, por estarem implicados em atividades ligadas com drogas proibidas. Sobre a matéria, entre nós não conhecemos estatísticas.⁷³

É importante analisar o fato de que muitos daqueles jovens que fugiam das condutas de bons moços se apropriavam dessas substâncias como instrumento e meio de subjetivação de si. Dentro dessa lógica, de acordo com Henrique Carneiro, as drogas são substâncias capazes de produzir subjetividades, bem como efeitos psicológicos e sensoriais ao serem manuseadas por seres humanos, ao passo que os efeitos são carregados de sentidos ideológicos, culturais, políticos e simbólicos. Por outro lado, seu conceito esteve associado ao mal e “o valor ideológico da palavra ‘droga’ [no qual foi tomado] como espantinho provocador de pânico moral.”⁷⁴ Além disso, outro fato interessante é como o aparato social normatizador, isto é, o Estado, revela, através da matéria, grande interesse em coibir essas práticas. Na citação, verifica-se também a associação da loucura ao uso de LSD, conferindo um posicionamento negativo à utilização de quaisquer substâncias que pudessem entorpecer os sentidos. Entretanto, esses processos nos interpelam a refletir sobre os sistemas de representação, identidade e poder nessa sociedade, uma vez que:

É também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade. É por isso que a representação ocupa um lugar tão central na

⁷² “O ácido, como era mais conhecido, é na verdade um alcaloide 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.” BAHIANA, A. Op. cit., p. 127.

⁷³ LYRA, Mons. L. G. Salve-se a juventude. *Jornal do Piauí*, Teresina, p. 05, 20 out. 1970.

⁷⁴ CARNEIRO, Henrique. **Drogas: a história do proibicionismo**. São Paulo: Autonomia Literária, 2019. p. 29.

teorização contemporânea sobre identidade e nos movimentos sociais ligados à identidade.⁷⁵

No universo em análise, a utilização das drogas por esses sujeitos pode ser empreendida como uma prática, uma maneira de ressignificar o mundo e explorar novas formas de existir a partir da produção de novas subjetividades. Nesse sentido, essas práticas estão associadas à ideia da tese principal do escritor Aldous Huxley, na obra *As Portas da Percepção*,⁷⁶ em que tais substâncias confundem o cérebro — que funciona como um órgão redutor do pensamento —, mas que, com o uso das substâncias, o cérebro experimentaria uma expansão da consciência, que funciona com maior capacidade sem a redução cerebral que age em nome da busca natural por sobrevivência. Mas, para além desse argumento, essas práticas são tomadas, na interpretação deste estudo, como fuga ao inconformismo da juventude em relação aos anos 1970 e 1980, que marca uma geração de descontentes, angustiados, alienados e “malucos conscientes”, como Raul Seixas expressa na música *Maluco Beleza*:

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

Vou ficar
ficar com certeza
Maluco Beleza⁷⁷

Com um vocal que repete demoradamente, de forma intencional nas últimas palavras, somado a uma sonoridade girando em círculos, tal qual “juízo de doido”, Raul Seixas retrata o

⁷⁵ SILVA, Tomaz Tadeu da. **A produção social da identidade e da diferença**. In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. /Tomaz Tadeu da Silva (org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 91.

⁷⁶ HUXLEY, Aldous. **As portas da percepção**. 1. ed. — São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

⁷⁷ SEIXAS, Raul; ROBERTO, Cláudio. **Maluco Beleza**. In: SEIXAS, Raul. **O Dia em que a Terra parou**. São Paulo, Warner discos, 1977. 1. Disco Sonoro. Lado A, faixa 2.

estado de loucura inconvertível buscado por ele.⁷⁸ O sujeito poético expressa a mensagem de cair fora da mesmice normalizada da sociedade, em que todos são normais e se esforçam para atingir um padrão. Raul ressignifica a si próprio através de uma prática insurgente, “ficar maluco beleza” por conta própria, com o objetivo de expandir os horizontes da sua consciência.

A expressão “maluco beleza” pode refletir a fuga dos padrões da sociedade, pois para esses sujeitos marginais, o termo *maluco* era recorrente, porém, o compositor, ao atribuir o termo “beleza”, procura romper com o estigma da racionalidade e da modernidade, assim como tenta transmitir um sentido de loucura saudável, ideal e consciente. O que se entende nesse sentido, é que estar maluco beleza não implica o sentido literal da palavra “maluco”, a perda total de consciência seguida de atitudes violentas. Ficar Maluco Beleza simboliza, nesse aspecto, um afastamento de todas as amarras, um estado de liberdade interior e psíquico. Uma característica, portanto, que fazia parte das condições de existir daqueles jovens.

De acordo com Juliana Abonizio, Raul Seixas também criticou a origem moralista da nossa psicologia, levantando questionamentos aos valores sociais sem dimensão teórica, propondo, por outro lado, um questionamento subjetivo e individual a partir da sua experiência: “Eu tenho preguiça de ser normal. Dá um trabalho retado”.⁷⁹ A loucura enquanto possibilidade alternativa de um mundo às avessas, subversivo, vai ao encontro das investidas contraculturais do “maluco beleza”, ao assumir um desinvestimento consciente e distante da linha de desejo padrão.

A loucura igualmente pode ser percebida como uma nova proposta de subversão às lógicas racionalizantes. Razão e lógica organizavam um mundo de exploração bem pouco atraente aos jovens sonhadores. [...] A loucura enquanto visão de mundo subvertida (e em certo sentido, subversiva) vem ao encontro das propostas contraculturais de Raul Seixas. O louco produz uma subjetividade refletindo a sociedade que não se reconhece em sua visão de mundo. Para o cantor, em vez de anomalia, poderia significar dissidência ao encerrar outras maneiras de perceber, sentir e organizar a realidade.⁸⁰

A letra da canção também captura e critica aspectos do ponto de vista da política brasileira, se pensarmos no momento histórico de repressão da ditadura militar, no qual vivia-se um panorama duplo de repressão, ao passo que a opressão institucionalizada pelos militares agia mutuamente com a repressão não institucionalizada da sociedade civil, condicionada pelos

⁷⁸ NERY, Emília Saraiva. **Devires na Música Popular Brasileira: as aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970.** Dissertação (Mestrado em História do Brasil) — UFPI, Teresina, 2008. p. 104.

⁷⁹ SEIXAS, Raul. Op. cit., p. 149.

⁸⁰ ABONIZIO, Juliana. **O Protesto dos inconscientes: Raul Seixas e micropolítica.** — Cuiabá, MT: Edição do autor, 2008. p. 132-133.

ideais conservadores e tradicionais: a “ditadura psíquica”.⁸¹ Essas práticas podem ser observadas na produção cinematográfica *O Que é Isso Companheiro?* (1997), dirigido pelo cineasta Bruno Borges Barreto, numa adaptação do livro homônimo escrito em 1979 pelo ex-militante Fernando Gabeira. Ele revela que quaisquer que fossem as práticas suspeitas naquele contexto — fosse subversão da turma *flower power* ou de ordem política — havia, por parte da sociedade civil, delações para as autoridades. O livro é um romance-depoimento que narra as experiências do autor na luta armada e a militância através das ações clandestinas empreendidas no final dos anos 1960. Em compasso com essa noção, o historiador Edwar Castelo Branco também afirma que “a Ditadura Militar não é uma entidade acima da sociedade brasileira e repressora do conjunto da nação. Ela na verdade é desejada e está entranhada de tal maneira nas pessoas que elas reproduzem com naturalidade a repressão em escala micro”.⁸²

A transgressão comportamental, o modelo de vida alternativo movido por novas condições de existir adotado por inúmeros jovens daquele período denotava também fonte de fascinação para aqueles que viviam em grupos destituídos dessas práticas desviantes. O que pode ser trazido à luz da evidência por meio da matéria do jornal piauiense *O Estado*, de 1972, em que moças da cidade de Teresina tentaram partir, “meter o pé na estrada” e viajar para outras cidades do país, acompanhadas de dois jovens *hippies* argentinos:

Levadas pelo desejo de aventuras, quatro moças de Teresina só deixaram de acompanhar dois *hippies* argentinos, um mineiro e um amazonense porque a polícia foi alertada e ontem os prendeu, no momento em que as jovens e eles se encontravam para iniciar uma viagem — de curtição — pelo Brasil afora. As quatro moças pertencem, todas, à alta sociedade de Teresina, mas apenas duas foram encontradas pelos policiais, sendo encaminhadas ao Juizado de Menores.⁸³

O desejo de participar de grupos marginalizados e investir num comportamento libertino ao modo de vida alternativo se tornou atraente para jovens mulheres da alta classe teresinense. Esse elemento revela que, sob a influência da contracultura, “foram os *hippies* que fizeram com que a contestação social, a desobediência e a procura pelos novos valores percorressem terras espalhando-se tal qual erva daninha a minar o sistema de opressão e exploração”.⁸⁴ Devido às condições nômades desses sujeitos, suas práticas perpassavam muitos espaços, fazendo com que se popularizassem como possuidores de subjetividades desobedientes, transgressoras e desestabilizadoras da família tradicional.

⁸¹ BOSCATO, L. Op. cit., p. 160.

⁸² CASTELO BRANCO. Op. cit., p. 94.

⁸³ HIPPIES iam levar moças de Teresina. **O Estado**, Teresina, p. 8, 27 out. 1972.

⁸⁴ TAVARES, Carlos A. P. **O que são comunidades alternativas**. São Paulo: Nova Cultura. Brasiliense, 1985. p. 20.

O movimento *hippie* seria, no período, a maior expressão desta filosofia do *drop out*. Não exatamente pelo que foi efetivamente em termos de movimento, mas pelos seus estilhaços, isto é, pelo que representou em termos de referência cultural no período para vastos setores do mundo jovem. O *flower power* não apareceu a este mundo jovem apenas como uma lírica denúncia ao crescente armamento do planeta. “Paz e Amor” ou o “poder da flor” passaram a ser referência de desconstrução de “verdades eternas” que a humanidade construíra ao longo dos séculos.⁸⁵

O escritor Jack Kerouac, expoente da *Beat Generation* através do seu romance *On The Road* (1957), foi um dos principais embriões e delineadores do movimento contracultural, que insuflou o pensamento transgressor de toda uma geração de jovens, inspirados nas aventuras de Sal Paradise e Dean Moriarty, que viviam maltrapilhos nas estradas dos Estados Unidos com mochilas presas às costas, tomando caronas e cruzando as cidades americanas, alheios aos padrões sociais e consumistas do capitalismo norte-americano. A obra narra os encontros e desencontros dos personagens, suas descobertas, o desapego material, o amor pela vida, o espírito de aventura, o *jazz*, a literatura e o amor pela liberdade. Esse modelo de fuga, *on the road*, de “cair fora”, pode ser percebido no relato da viajante paulista e *hippie* Theresa, de 18 anos, registrado pelo jornal *O Estado* de 1972, ao mesmo tempo em que demonstra sua insatisfação por ser coagida a sair da cidade de Teresina pelas autoridades institucionais, onde estava de passagens com um grupo de amigos:

Teresina é uma cidade quadrada, careta. Não propriamente a cidade. Refiro-me às autoridades repressoras. Não é que fomos ameaçadas de prisão e expulsas [expulsas] da capital do Piauí? Essa não! Percorremos os grandes centros urbanos do Brasil e nunca nos aconteceu quaisquer conflitos junto à polícia. Fomos expulsas da cidade. A autoridade coatora nos deu o prazo de 24 horas para a gente sumir de Teresina. Motivo? Maconha? Droga? Não sei o porquê. Teresina, uma cidade careta.

[...]

Somos um grupo, eu, Baiana e Baby (paranaense) que estamos curtindo o Brasil, sem lenço e sem documentos. *Easy Ride*. Sem destino. De Porto Alegre a Fortaleza, a pior cidade pra gente foi Teresina, onde estamos sendo expulsas. Tem nada não. Sou da paz, nunca da guerra. Tou na minha! [...]

Busco a libertação total. Diógenes — aquele cara legal da antiguidade que menosprezou Alexandre, O grande continua sendo o mais atual dos filósofos, né? Venho do sul. Depois de São Luís contorno pela Belém-Brasília. Tá falado? “Enquanto a *hippie* Thereza conversa, forma um grupo de mocinhas que conversam entre si, admiradas dos cabelos em caracóis da forasteira, principalmente da mini-saia sem soutien. Theresa reage”: — Tá vendo como sou olhada? Sou mulher e viajo sozinha. E daí, entendo a mulher como uma pessoa marginalizada na sociedade brasileira, escrava do marido ou do pai. Não curto essa, não. *Faço o que quero* e acho que a mulher brasileira é uma verdadeira escrava. Mas tem uma turma feminina legal e que já começou a exigir o verdadeiro papel da mulher dentro e fora do lar. [grifo do autor]⁸⁶ (sic)

⁸⁵ CASTELO BRANCO. Op. cit., p. 62-63.

⁸⁶ HIPPIE diz que teresinense é quadrado. *O Estado*, Teresina, p. 7, 10 ago. 1972.

A insatisfação de Theresa demonstra a hostilidade da população de Teresina em ter naqueles espaços pessoas diferentes que viviam suas vidas de maneira alternativa, rebelde e com maior liberdade. Seja nas formas de se vestir ou de se comportar diante da sociedade. A matéria expõe o projeto de integração dessas pessoas ao universo dos valores burgueses e familiares, explicitado na ação e nas estratégias de disciplinarização realizadas pelas autoridades da cidade ao expulsar o grupo. Durante sua fala, ela cita o filósofo grego Diógenes de Sinope, como um sujeito atual, que tinha como filosofia a crença de que a felicidade estaria relacionada à liberdade de uma vida simples em acordo com a natureza, desapego a bens materiais, desprezo por convenções e ordenamentos sociais, ou seja, o mesmo ideal *hippie* pelo qual a personagem buscava viver.⁸⁷ Theresa afirma ainda “buscar a libertação total” e que estava curtindo o Brasil “sem lenço sem documento”, sintetizando a frase da música “*Alegria, Alegria*” de Caetano Veloso, cantada no Festival da Record de 1967, uma das principais referências do tropicalismo.⁸⁸

Outro elemento significativo a ser explorado na matéria é maneira como as moças da cidade de Teresina conversavam admiradas diante da *hippie*, trajando roupas consideradas subversivas aos padrões de comportamento da capital que comportava ainda em seu núcleo muitos traços provincianos, criando uma situação híbrida no contraste, uma vez que aqueles grupos mais jovens passavam a investir em processos de subjetivação, em nome da liberdade, novidade e experimentação, de modo que essa atração pelo novo encontrava resistência diante dos valores e opiniões construídos na sociedade conservadora.⁸⁹ Nos anos 1970 e 1980, as roupas foram reapropriadas e ressignificadas através das novas formas de linguagem corporal e de subjetivação dos corpos, uma vez que agiam como elemento mutante em relação à sexualidade feminina. Entretanto, as minissaias e o não uso do *soutien*, por promoverem maior erotização daqueles corpos, faziam com que as mulheres fossem, assim, impedidas de circularem pelos espaços mais conservadores da sociedade, como pode ser observado no caso das matérias dos *Jornal do Piauí* em 1970, e *O Estado* de 1972:

⁸⁷ **Diógenes**. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/filosofos/diogenes/>>. Acesso em: 25 de jun. 2021.

⁸⁸ O Tropicalismo é caracterizado como um movimento de ruptura na estética da arte que renovou e abalou, sobretudo, o ambiente da música popular e da cultura brasileira entre 1967-1968. Tinha como objetivo misturar a cultura popular com as novidades estéticas radicais que estavam surgindo no exterior (como o psicodelismo dos Beatles, a música de protesto, o rock, entre outros). Causando uma revolução na linguagem, bem como nos moldes de fazer arte, nascia na juventude um desejo por apropriações alternativas, pós-modernidade e universalidade. O tropicalismo funcionou, metaforicamente, segundo Castelo Branco, como um guarda-chuva sob o qual abrigou artistas, ideias e trabalhos que apontavam indícios de ruptura, não importando as singularidades artísticas. Ver: CASTELO BRANCO, op. cit. VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

⁸⁹ BRITO, F. Op. cit., p. 34.

[...] Mulheres de minissaias não podem mais entrar na Basílica de São Pedro, segundo aviso fixado na entrada do templo, por ordem do cardeal Paulo Macellani, arcebispo da Basílica. [...] As minissaias e outras formas indecentes no trajar não são permitidas. Não serão toleradas conversas ou risos dentro da Basílica. Não será permitido o uso de máquinas fotográficas. Não será permitido a presença de nada raro dentro da igreja.⁹⁰

[...]

Estudantes do Grupo Escolar Arlindo Nogueira foram suspensas pela diretora do estabelecimento porque estavam comparecendo às aulas sem *soutien*.

A medida causou revolta nas estudantes alçadas com a punição, que resolveram abolir o *soutien* em face do calor e porque a moda moderna dispensa o uso de peça íntima, daí porque estão solicitando à direção da escola reconsideração do ato.

As estudantes consideram cafonice o uso do *soutien*, valendo-se do fato de que, nos grandes centros, está sendo abolido o uso da peça superior nos trajes de banho.⁹¹

Muitos jovens do período caminhavam na direção de uma metamorfose de valores desterritorializados, que causavam desestabilização e estranhamento, o que causava desconforto perante a mentalidade conservadora de pensar daqueles sujeitos, sobretudo nos mais ortodoxos, como no caso do cardeal Paulo Marcellani, que não tolerava nem mesmo conversas e risos dentro da Basílica de São Pedro. As moças, por outro lado, se recusavam a usar *soutien*, não somente pelo fato de Teresina possuir um clima quente, mas principalmente por considerarem cafona e ultrapassado. Tal fato expressava, com isso, o consumo de produtos vindos de fora, bem como de ideias que traziam novos significados para os modos de vestir e consumir nos espaços da capital piauiense. Por outro lado, como expresso na matéria, as novidades que faziam a cabeça dos jovens — ao mesmo tempo — não eram entendidas como moda pelos pais daquela geração, de modo que o não uso da peça íntima soava como uma afronta aos padrões comportamentais das pessoas respeitáveis na sociedade.

As relações e apropriações sobre os marginais, desbundados e *hippies*, que refletiam esses indivíduos como representantes de práticas que transgrediam a ordem social ditada pelos valores da família e da religião, faz com que a noção de identidade e diferença também possa ser entendida como um processo de construção de subjetividades e mudanças marcadas pelas gerações diante das projeções da modernidade, uma vez que:

O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente.⁹²

⁹⁰ BASÍLICA proíbe mini-saia. **Jornal do Piauí**, Teresina, p. 3, 29 abr. 1970.

⁹¹ COLÉGIO não quer alunas sem soutien. **O Estado**, Teresina. p. 5, 18 nov. 1972.

⁹² HALL, S. Op. cit., p. 12.

Para Stuart Hall, o sujeito pós-moderno é caracterizado como aquele que não possui somente uma identidade permanente, mas uma grande variedade: algumas são contraditórias e outras são difíceis de serem resolvidas. Dentro dessa lógica, esse sujeito, possuidor de uma modernidade tardia, celebra a identidade “móvel”, pelo fato de o sujeito assumir diferentes identidades em momentos diversos, o que faz com que esse deslocamento constante transforme a identidade plenamente unificada, segura e coerente numa fantasia, impossível de ser atingida ou alcançada na atualidade.

Essas mudanças ganharam expressividade no final dos anos 1960 no Brasil, sobretudo nos espaços juvenis, quando as possibilidades de experimentalismo, de psicodelismo, da liberdade sexual, das drogas e do misticismo vão surgir como alguns dos aspectos basilares das canções e performances de uma parcela da produção artística brasileira. Portanto, “já que linguagem é um instrumento de construção da realidade”,⁹³ a linguagem estética do desbunde não deixa de ser uma postura política de recusa às tensões e aos condicionamentos da sociedade. Nelson Motta, em uma de suas memórias, relata que:

O verão de 1972 foi o apogeu do desbunde brasileiro. Massacrados pela repressão política e pelo autoritarismo violento, os jovens muito deles sem apetite para a luta armada, optaram pelo rompimento total com a sociedade. Viraram hippies pacifistas radicais e caíram de boca no ácido e na maconha, viviam em comunidades, faziam música e artesanato, comiam macrobiótica e tentavam abolir o dinheiro, o casamento, a família, o Congresso, as forças armadas, a polícia e os bandidos, tudo de uma vez só e numa boa. Muitos encontraram a felicidade, ainda que fugaz, vivendo com amigos numa “nova família”, convivendo e se divertindo como irmãos.⁹⁴

Há nesse momento histórico uma adesão a novas formas de existir da juventude em comunidades caracterizadas por uma estrutura não autoritária, pelas relações livres e não compulsivas entre os sujeitos e pela ausência da repressão sexual e psíquica. Essas novas comunidades se assemelhavam mais às estruturas tribais localizadas em culturas desligadas da tradição ocidental do que à estrutura familiar brasileira convencional. Nelson Motta narra uma experiência assim vivida em umas de suas viagens à Bahia em 1972:

Fui sozinho para a Bahia, onde não fiquei sozinho um minuto, tomando cerveja com Caetano e Bethânia e seus irmãos na praça Castro Alves, dançando atrás do trio elétrico, mergulhando nas águas verdes do Porto da Barra e acabando na praia de Arembépe, transformada em uma colônia hippie, para onde tinham se mudado temporariamente muitos amigos. Lá, vivendo em cabanas de pescadores, entre o mar azul e a lagoa verde, dentro de uma paisagem idílica e selvagem, jovens rebeldes fugidos da cidade viviam com simplicidade e liberdade, comendo frutas e peixe frito, tocando violão, namorando, fumando maconha, viajando no ácido e conversando,

⁹³ ABONIZIO, Juliana. **A Chave da Sociedade Alternativa**. Cuiabá: Carlini & Carniato Editorial; EdUFMT, 2012. p. 22.

⁹⁴ MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 249.

conversando muito, enquanto o tempo parecia não passar. Foi o “verão do desbunde” [...].⁹⁵

Esses jovens que optavam por abandonar as cidades para viver sem os pragmatismos da sociedade normalizada realizavam tais práticas em busca de maior liberdade e recusa ao “sufoco existencial” condicionado pelo contexto de repressão militar. Paulo Coelho, amigo e parceiro musical de Raul Seixas durante os anos 1970, em uma entrevista concedida para o jornal *O Pasquim*, comenta: “nessa época, tudo que era diferente era bom. Nós fomos desde as drogas às viagens mais surrealistas. A gente vinha de uma experiência bem materialista, pragmática, da esquerda [...]”.⁹⁶

A curiosidade e a busca pelos tóxicos simbolizavam para muitos daqueles jovens o desinteresse pelas questões macropolíticas, aproximando-os mais das relações políticas do cotidiano, dando maior vazão para as dimensões das micropolíticas pessoais e subjetivas. Segundo o antropólogo Gilberto Velho, naquele contexto dos anos 1970, não dava para associar a possibilidade de haver uma revolução ou transformação social sem que houvesse transformações nas dimensões dos universos individuais e das subjetividades da juventude.⁹⁷

Por outro lado, essas substâncias ilícitas, além de significarem uma afronta à moral e aos bons costumes, causavam a exposição daqueles jovens aos riscos da coerção e prisão pelas forças policiais. No Rio de Janeiro, o Píer de Ipanema representava para muitos jovens uma espécie de feudo *underground*. Entre os seus vários frequentadores, o artista Jards Macalé, num esforço de memória, relata que, naquele lugar, apesar da paranoia e da pressão psicológica, reinava, de certa forma, uma tolerância no que diz respeito às forças repressoras em relação ao consumo de tóxicos:

[...] no meio daquela confusão, tínhamos um pedaço de praia lá em Ipanema, Posto 9. Eles [a polícia] sabiam, vigiavam aquilo, mas deixavam como válvula de escape. Então, todo mundo ia pra praia. Dunas da Gal Costa... Logo ela, que não cheirava, não fumava, não fazia porra nenhuma [risos]. Mas eram nas Dunas da Gal onde ficavam todos os doidos possíveis. Lá você podia queimar um charro [cigarro] de maconha e ninguém te incomodava. Agora, se botasse o pé na calçada era grampeado imediatamente. (grifo do autor).

Tacioli — Você também foi torturado?

Jards — Não, a tortura foi mental, porque viver aquele período foi uma tortura mental violentíssima.⁹⁸

⁹⁵ MOTTA, N. Op. cit., 237.

⁹⁶ PAULO Coelho. *O Pasquim*, Rio de Janeiro. Nº 943, p. 4, 12 ago. 1987.

⁹⁷ VELHO, Gilberto. In: Formação cultural e visão da política. **Nobres & anjos**: um estudo de tóxicos e hierarquia. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 95-123.

⁹⁸ JARDS, Macalé. **Entrevista de Jards Macalé**. São Paulo, 01 abr. 2006. Disponível em: <<https://medium.com/gafieiras/jards-macal%C3%A9-2006-7d3119f54a2>>. Acesso em: 19 de nov. 2021.

Segundo Michel de Certeau, todo espaço é um lugar significado;⁹⁹ nesse sentido, o Píer de Ipanema dos anos 1970 pode ser caracterizado nesse estudo como um espaço significativo para aqueles jovens consumirem drogas, sentirem a areia entre os dedos ou mesmo estenderem a toalha para tomar sol. De acordo com Bhabha:

Esses “entre-lugares” fornecem o termo para a elaboração de estratégias de subjetivação — singular ou coletiva — que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. É na emergência dos interstícios — a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença — que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados.¹⁰⁰

A juventude do Píer não causaria maiores danos, desde que não ultrapassasse os limites reservados naquele espaço da praia, o que, em contrapartida, não aconteceu. Em várias capitais do país, essas apropriações e práticas dos espaços pela juventude eram tratadas com repressão policial aos cabeludos, desajustados e subversivos que seguiam o movimento *flower power*. Segundo a matéria de 1970 da revista *Veja*:

O amor esconde o proxenetismo, a paz é um *slogan* da subversão e a flor tem o aroma dos entorpecentes. Ao decifrar dessa forma os símbolos hippies, a Polícia Federal ordenou a todos os Estados uma campanha rigorosa contra os jovens de colar no pescoço e cabelos compridos. Na semana passada, perto de 200 deles foram presos na Feira de Arte de Ipanema, no Rio, e 12 foram expulsos de suas minifeiras, na Praça da Alfândega, em Porto Alegre, onde vendiam pinturas. Cento e vinte estão presos em Salvador e mais alguns foram para a cadeia no Recife, onde serão investigados um a um.¹⁰¹

Em um outro momento, na matéria do jornal piauiense *O Estado*, um artigo relata que dois hippies, presos com maconha em Floriano, foram entregues ao Departamento de Ordem e Política Social (DOPS), onde tiveram suas cabeças raspadas, tratamento que o delegado Astrogildo Sampaio reservava aos jovens de má conduta daquela época.¹⁰² Nesse aspecto, segundo Gonçalves, “deve-se lembrar que o uso das drogas perceptivas no contexto do movimento *hippie* configurou-se numa forma de oposição à racionalidade da sociedade tecnoburocrática e a tudo aquilo que decorreu do seu desenvolvimento”.¹⁰³ Por outro lado, a prática do desbunde, o modo de vida distante dos pragmatismos, e o ato de não possuir um trabalho fixo era motivo para muitos jovens serem autuados pela polícia por “vadiagem”. Matéria do

⁹⁹ CERTEAU, M. Op. cit.

¹⁰⁰ BHABHA, Homi K. Locais da cultura. In: **O local da cultura**. Editora UFMG, Belo Horizonte, 1998. p. 20.

¹⁰¹ “Hippies sem paz”, **Veja**, p. 70, 04 mar. 1970.

¹⁰² HIPPIES presos com maconha em Floriano. **O Estado**, Teresina. p. 12, 19 out. 1972.

¹⁰³ GONÇALVES, Denise Oliveira. **Avesso do direito**: movimento hippie e mercado cultural da moda. Dissertação (Mestrado em História). Uberlândia, 2007, p. 54.

Jornal do Brasil, em fevereiro de 1970, relata que essa contravenção podia ser aplicada aos que não trabalhavam, uma vez que a sociedade brasileira considera o trabalho como um dever social de todos os cidadãos. Os “desocupados” podiam ser presos a qualquer instante sem direito a fiança.¹⁰⁴ Em outro episódio, na praia de Copacabana, em janeiro de 1970:

Um acampamento hippie no posto 6, em Copacabana, foi cercado pela polícia e seus integrantes — 89 m^oças e rapazes — todos presos. A maioria será autuada por vadiagem e enviada por Presídio Evaristo de Moraes, para cumprir a pena prevista, que é de três meses.

A prisão dos hippies ocorreu em meio a uma Blitz policial organizada pela Secretaria de Segurança para limpar a cidade durante os festejos carnavalescos. Três mil policiais participaram da operação, em que foram empregados contingentes militares e resultou na prisão de 1600 pessoas por falta de documentos [...] [porte de] maconha e falta de habilitação para dirigir.¹⁰⁵

O acampamento hippie dentro do espaço urbano pode ser caracterizado, nesse sentido, como um processo de subjetivação da juventude, tendo em vista a prática alternativa e a subversão da ordem naqueles espaços. Em contrapartida, o olhar negativo da sociedade tradicional e dos agentes da ditadura sobre esses sujeitos pode ser destacado na tentativa coercitiva da polícia através de uma operação que, notadamente, buscava realizar uma “limpeza urbana”. Outro elemento da matéria demonstra que o tamanho do zelo para a ação pode ser entendido também a partir do número de militares convocados.¹⁰⁶

Os hippies da nova geração abandonaram a luta, refugiados no recém-descoberto território psicodélico que drogas como o LSD tornaram possível. Inventaram uma espécie de esquizofrenia sintética, pré-fabricada, que lhes permite escapar da velha esquizofrenia tradicional, muito conhecida, embora não dominada pelos psiquiatras. Quem corta todas as suas relações com a estrutura social opressiva, como os hippies, não acaba no hospício, mas em parques, praias, ilhas etc. A maneira mais direta de evitar o “nervous breakdown” é assumir tranquilamente a própria loucura, como um novo estilo de vida. No mundo do esquizofrênico por escolha, a esquizofrenia é a normalidade e a psiquiatria tradicional perde seus direitos.¹⁰⁷

Nesse aspecto, o universo jovem dos anos 1970 e 1980 destituía os sentidos e os modos de viver, alçando e investindo em constantes operações de fuga de tudo aquilo que fosse considerado careta e enquadrado dentro da “velha razão”. Segundo Khayat:

¹⁰⁴ DELEGADO paulista prenderá “hippie” que não assumir um compromisso de trabalho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. N^o 236. p. 16, 10 de jan. 1970.

¹⁰⁵ POLÍCIA prende 1600 “hippies” de Copacabana. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. p. 13. 1^o Caderno, 26 de jan. 1970.

¹⁰⁶ FRAGOSO diz que prisão só pode ser por vadiagem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. p. 18, 1^o Caderno, 20 de fev. 1970.

¹⁰⁷ MACIEL, Luiz Carlos. Muito louco, bicho. *O Pasquim*, Rio de Janeiro. N^o 33, p. 8, 11 fev. 1970.

Toda teoria revolucionária tem que inventar suas próprias palavras, destruir o sentido dominante das outras palavras e encontrar novas posições no “mundo das significações” correspondentes à nova realidade em gestação, que é preciso libertar da confusão dominante. As mesmas razões que impedem nossos adversários (os senhores do Dicionário) de fixar a linguagem, nos permitem hoje afirmar posições outras, negadoras do sentido existente.¹⁰⁸

A utopia juvenil movida sob os signos da contracultura idealizada na mente dos jovens *hippies*, que se aglomeravam nas praias e nos espaços urbanos das cidades e suas mais diversas práticas, eram, com frequência, alvo de apropriações de caráter negativo e excludente por parte da população conservadora daquele contexto. Contudo, diante das subjetividades juvenis analisadas, verifica-se que há uma forma específica de como a juventude se relacionava com os espaços e os moldes agenciados pela ordem vigente. Percebe-se, portanto, que essas práticas culturais contemporâneas, caracterizadas como de uma cultura ordinária — das classes marginalizadas — revelam como esses sujeitos sobreviviam a partir de uma dinamicidade tática, na qual subvertiam a ordem institucional em prol de inventividades práticas e subversivas. Além disso, “a tríade sexo, drogas e *rock and roll*, em graus variados, acabou inventando uma nova identidade jovem”.¹⁰⁹

O debate sobre o processo de ingestão de substâncias psicoativas e o ato criativo também podem ser analisados nesse contexto. As drogas eram entendidas por muitos jovens como um instrumento de alteração da consciência, produtoras de subjetividades baseadas na realidade sociocultural daqueles indivíduos. Sob essa perspectiva, é possível observar essas substâncias como instrumentos identitários e ferramentas de inspiração poética que favoreciam acessos para além da realidade padrão, muitas vezes censurada, daqueles jovens. Vejamos como essa noção era baseada, a partir de um relato do poeta Chacal, sobre a experiência com as drogas psicodélicas:

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

¹⁰⁸ KHAYAT, Mustapha. **As Palavras Cativas**. Disponível em: < <https://midiatatica.desarquivo.org/2002-2005/rizoma-net/>>. Acesso em: 22 de nov. 2021.

¹⁰⁹ CARDOSO, R. SAMPAIO, H. Op. cit., p. 20.

rock-in-roll. Fazia parte do aprendizado você se drogar, porque tinha a ver com as portas da percepção [...] 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. 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-dia.¹¹⁰

Diante dessa perspectiva, o uso das drogas alucinógenas como o LSD e a maconha não se resumia apenas a uma coisa ilícita e banal, mas como uma espécie de rito da geração jovem que envolvia inspiração, aproximação com a natureza, com o “divino” e com o êxtase em busca de uma maior conexão diante das condições de existir daquela juventude. Ney Matogrosso relata a experiência da sua primeira viagem de ácido da seguinte maneira: “a primeira vez que tomei, compreendi o universo, o meu significado no planeta e como, na relação geral, como o homem não é mais importante que um grãozinho de areia ou a menor das plantinhas. [...] Chorei feito um doido ao compreender isso”.¹¹¹ Além de fazer parte de um ritual juvenil, o consumo das substâncias psicodélicas fazia parte de uma proposta estética e filosófica do século XX.

Apregoando publicamente a sua proposta através do slogan “sintonize-se, ligue e caia fora (do sistema)”, Leary acreditava que uma alteração de estados de consciência provocada pelo uso do LSD forjaria uma nova civilização, a partir da destruição de conceitos da cultura do Capitalismo ou de quaisquer outros sistemas políticos e sociais [...] Pode-se concordar ou discordar das ideias de Leary, e inclusive alegar que tal via é arriscada se for experimentada em pessoas com o ego desestruturado, mas 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 — 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.¹¹²

Raul Seixas também abordou em suas canções a temática que envolvia essas substâncias e os seus mais variados efeitos. Na música *Como Vovó Já Dizia* (óculos escuro),¹¹³ ele traça um paralelo entre a relação dos efeitos e os disfarces utilizados pelos jovens como instrumento tático no meio social:

Como vovó já dizia

¹¹⁰ DUARTE, Ricardo de Carvalho. **Entrevista concedida a Demétrios Gomes Galvão e Thiago Pereira e Silva**, 27 nov.de 2004, Teresina-PI. Apud. NERY, E. Op. cit., 95-96.

¹¹¹ Anos 70 Bahia. **Transcendência, loucura e misticismo**: o canto de sereia da contracultura. Disponível em: <<http://anos70ba.blogspot.com/2016/08/transcendencia-loucura-e-misticismo-o.html>>. Acesso em: 22 de nov. 2021.

¹¹² BOSCATO, L. Op. cit., p. 111-112.

¹¹³ A primeira versão da canção foi censurada pela ditadura militar entre 1973 e 1974. A censura na obra de Raul Seixas será abordada no segundo capítulo desta dissertação.

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
 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 Krishna.¹¹⁴

O colírio, como se sabe, é um medicamento utilizado para várias doenças oculares. No entanto, por ser um vasoconstritor, esse medicamento era uma tática bastante usada pelos

¹¹⁴ SEIXAS, Raul e COELHO, Paulo. Como vovó já dizia. In: SEIXAS, Raul. **O Rebu**. Rio de Janeiro, Som Livre, 1974. 1. disco sonoro.

sujeitos que usavam maconha nos anos 1970 e 1980, para eliminar um dos efeitos colaterais mais conhecidos da droga: a vermelhidão nos olhos causada pela vasodilatação ocular. No entanto, na ausência do colírio, na interpretação do sujeito poético, usavam-se os óculos escuros, que naquele contexto significava uma ação de denúncia facial, ao passo que os óculos funcionavam como um dispositivo de disfarce diante dos efeitos da maconha, além de evitar o incômodo nos olhos causado pela luz solar daqueles que ficavam sob a sensibilidade dos efeitos da “marola”.

Raul Seixas também realiza uma crítica ao trabalho fazendo referência à fábula *A Cigarra e a Formiga*:¹¹⁵ “a formiga só trabalha porque não sabe cantar”, no qual o trabalho é entendido como profissão de sujeitos fracos que não valorizam a arte e que são apenas guiados pelo sistema, condicionados a obedecer às regras estabelecidas. Nesse aspecto, há uma relação dialógica entre a formiga e o trabalhador: aquele que trabalha, pega no pesado e embrutece o espírito se submete a um processo de alienação e escravidão pelo trabalho. Em contrapartida, a música é sinônimo de esperteza, boemia, diversão e alegria.

A canção faz uma relação entre os personagens José, que representa a massa popular, e Newton, que encarna o discurso científico, com as palavras “subir” e “descer”, explicitando as leis da gravidade ao afirmar: tudo que sobe tem que descer. No contexto da canção, Raul Seixas deixa claro que pode haver uma queda ou alguma mudança no que diz respeito ao *status quo* dos indivíduos.

Em *Como Vovó Já Dizia*, entende-se também uma relação de Raul Seixas com seu universo particular, quando ele cita a avó, por ser uma realidade surgida através do seu convívio familiar. Ele cita os conselhos marcantes da cultura popular dados por uma avó, que remonta a sua época de criança, como tomar vitaminas, engordar e o ato de não se molhar na chuva para não pegar um resfriado e adoecer. A sonoridade da canção também deixa clara a relação entre o conteúdo e a forma de expressão. Percebe-se que a introdução da flauta provoca uma comunicação com uma entidade superior quando o sujeito da canção invoca uma serpente com os sons da flauta, que se transmuta e se torna uma entidade como o deus indiano Krishna. A flauta e “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”.¹¹⁶

¹¹⁵ A CIGARRA E A FORMIGA. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://WWW.CULTURAGENIAL.COM/A-CIGARRA-E-A-FORMIGA/](https://www.culturagenial.com/a-cigarra-e-a-formiga/)>. ACESSO EM: 23 DE NOV. 2021.

¹¹⁶ NERY, E. Op. cit., p. 98.

Em relação à cultura das drogas do contexto, Nelson Motta relata em sua obra um episódio que ocorreu entre Tim Maia e Raul Seixas, sobre um debate que envolvia dois tipos de droga que marcaram aqueles anos: cocaína e maconha, no qual o Tim era pró-maconha e Raul pró-cocaína:

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. Os hippies maconheiros e viajados, místicos e pacifistas, eram radicalmente contra o pó: era coisa “dele”, do “cão”. 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 juntos.¹¹⁷

Através do relato de Nelson Motta, é possível observar, mesmo que numa perspectiva estreita, a aproximação de Raul Seixas com a cocaína. Nesse contexto, em especial a cocaína era uma droga subversiva e marcada pela ilegalidade, uma vez que esta possui efeitos estimulantes com grandes picos de adrenalina, o que reforça o ego, deixando quem a usa cheio de si e eufórico, pelo menos até a tristeza e depressão da ressaca.¹¹⁸ Renato Russo também musicalizou os efeitos depressivos dessa substância nos versos da canção *Há Tempos*: “parece cocaína, mas é só tristeza”.¹¹⁹

Outro elemento importante se dá pelo fato de que, em meio a uma variedade de substâncias que eram inegavelmente prejudiciais ao organismo, a rejeição e as críticas no tocante à maconha eram consideradas injustificadas, uma vez que, “a objeção contra seu uso tornou-se, como já admitiram muitos grupos e indivíduos ilibados, cada vez mais incoerentes numa sociedade que permite o livre uso do álcool”.¹²⁰

Nesse mesmo contexto, o jornal *O Pasquim* relatou a temática com relação a drogas, questionando a mortalidade das substâncias nomeadas ilegais como maconha, heroína e LSD, em detrimento de outras substâncias como as pílulas para dormir e outros tóxicos vendidos sob prescrição médica e encontrados em qualquer farmácia:

¹¹⁷ MOTTA, N. Op. cit., p.275.

¹¹⁸ A ESCALADA do pó. **Veja**, 26 dez. 1979, n.148, p. 67. Apud NERY, E. Op. cit., p. 100.

¹¹⁹ LOBOS, Eduardo. BONFA, Marcelo. RUSSO, Renato. *Há Tempos*. In: RUSSO, Renato. **As Quatro Estações**. Brasil, EMI, 1989. 1. Fita K7. Faixa 01.

¹²⁰ ROSZAK, T. Op. cit., p. 176.

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. [...] Na verdade, há drogas e drogas, diferentes em seu espírito e em seu caráter. E os barbitúricos, como eu já disse numa crônica sobre Marilyn Monroe, são uma droga diabólica. [...] 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.¹²¹ (sic).

A matéria esclarece que a relação com as drogas funcionava de acordo com a assimilação feita pela sociedade. Assim, as drogas encontradas nas farmácias, como os barbitúricos, não eram discriminadas pela sociedade vigente, mas tomadas como maneiras passivas de encarar a realidade e a ansiedade do cotidiano. De acordo com Roszak,

Além disso, deve-se ter em mente que grande quantidade de narcóticos já vem sendo usada, embora com muito mais discrição que pelos jovens boêmios, por cidadãos respeitabilíssimos. Esvaziado de sua rebeldia social, essa toxicomania está-se tornando parte integral da sociedade afluenta — como a troca de parceiros de cama nos subúrbios ou a garçonete que serve coquetéis de seios nus. Sei que dentro de meu próprio círculo de relações aumenta constantemente o número daqueles que se entregam a “viagens” particulares — só de brincadeira. Mas isto nada tem que ver com atitudes sociais ou culturais radicais. Trata-se simplesmente de outra válvula de segurança. Serve apenas para facilitar a rotina com um pouco menos de ansiedade.¹²²

Nessa mesma perspectiva da relação com os processos sensoriais atribuídos pelos tóxicos, em especial a maconha, vê-se esta sempre como uma substância símbolo de uma investida na fuga contra a ansiedade e o desespero existencial da época, o que pode ser analisado através do posicionamento do escritor Caio Fernando Abreu em uma correspondência com sua amiga e poeta Hilda Hilst, nos 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 mesalina 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

¹²¹ MACIEL, Luiz Carlos. *Underground*. **O Pasquim**, Rio de Janeiro. Nº 69, p. 19, 14 a 20 de out. 1970.

¹²² ROSZAK, T. *Op. cit.*, p. 180.

de amor. Eu tenho o sono, talvez a fuga mais saudável, se bem que igualmente desesperadora.¹²³

De acordo com a tendência contracultural, havia uma grande valorização de tudo aquilo que fosse enquadrado como marginal, “maldito” e estranho aos setores conservadores da sociedade brasileira. Dessa forma, para além do livro de Kerouac, os *hippies* e demais referências supracitadas, existia, no cenário mundial, outras representações que nos ajudam a compreender esse *ethos* contracultural do contexto em que as contestações da época surgiam como um movimento de comportamento alternativo insurgente refletido pela juventude. O musical *Hair* (1979) reflete sobre as noções libertárias e sobre as ideias de comunidades alternativas que se formavam, assim como a noção da Era de Aquário ou *Novo Aeon*,¹²⁴ cantado por Raul Seixas. No início da canção, uma mulher negra com flores ornamentando o seu cabelo num espaço ao ar livre junta-se a um grupo de *hippies* numa espécie de dança solta e sem passos definidos, cantando a música *Aquarius* de Ren Woods:

Quando a Lua está na Sétima Casa
 E Júpiter alinhado com Marte
 Então a Paz guiará os planetas
 E o Amor comandará as estrelas
 Este é o amanhecer da Era de Aquário
 A Era de Aquário
 Aquário!
 Aquário!
 Harmonia e entendimento
 Solidariedade e abundante confiança
 Nada mais de falsidades ou menosprezos
 Vidas de sonhos dourados de visões
 Revelação mística de cristal
 E a libertação verdadeira da mente
 Aquário!
 Aquário!
 Quando a Lua está na Sétima Casa
 E Júpiter alinhado com Marte
 Então a Paz guiará os planetas
 E o Amor comandará as estrelas
 Este é o amanhecer da Era de Aquário
 A Era de Aquário
 Aquário!
 Aquário!
 Harmonia e entendimento
 Solidariedade e abundante confiança
 Nada mais de falsidades ou menosprezos
 Vidas de sonhos dourados de visões

¹²³ ABREU, Caio. A Hilda Hilst. Porto Alegre, 04 de março de 1970. In: **O essencial da década de 1970**. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 297.

¹²⁴ *Novo Aeon* era a forma que Raul Seixas se referia à Era de Aquarius, ou Nova Era. Nessa escolha havia também uma grande influência de Aleister Crowley, uma vez que este é o título do capítulo três do *Livro da Lei*. Ver: SEIXAS, Raul. ROBERTO, Claudio. MOTTA, Marcelo. *Novo Aeon*. In: SEIXAS, Raul. **Novo Aeon**. São Paulo, Philips-Phonogram, 1975. 1 disco sonoro.

Revelação mística de cristal
 E a libertação verdadeira da mente
 Aquário!
 Aquário!¹²⁵

A canção, em ritmo de blues, inicia em compasso com as cenas do filme passadas pela janela de um ônibus ao som de trombetas, como se estivesse anunciando algo grandioso, inédito, sucedido pelo canto feminino da *hippie*. O conteúdo musical reflete notadamente o ideal do discurso insurgente e alternativo da juventude: falando em paz, amor, estrelas, alinhamento dos planetas, harmonia, confiança, solidariedade, ausência de falsidades, revelações místicas e “libertação verdadeira da mente.” A letra anuncia uma — *Nova Era* — uma era diferente da anterior, de um passado marcado por desamor, guerras, fome, miséria e falsidades. Em consonância, “a negritude, como símbolo da transgressão dos conceitos caretas da sociedade branca e puritana, aparece nitidamente nessa canção, aludindo o que Jack Kerouac já buscava nas culturas étnicas marginalizadas”.¹²⁶

Raul Seixas foi um artista que apostava no potencial de autorrealização dos sujeitos. Sua obra foi desenvolvida com um olhar questionador, investigativo, filosófico e místico, que tinha como principal referência suas leituras filosóficas e o cotidiano das relações humanas, como amor, trabalho, política, religião, entre outros. Dessa forma, Raul buscava, através das suas canções, realizar um trabalho que despertasse na juventude maior conscientização social, à medida que os indivíduos explorassem a força de suas subjetividades.

Raul Seixas também pode ser caracterizado como um personagem do mundo artístico dos anos 1970 e 1980, que assumiu um papel social de tradutor de uma cultura intelectual e politizada através da sua abordagem musical simples e direta, com uma linguagem popular que soava acessível a todas as classes sociais. Como se sabe, Raul teve acesso a uma vasta cultura livresca, e dessa forma acabou agindo como um socializador de tal cultura, simplificando suas teorias e conhecimentos complexos de maneira facilitada para o público em geral. Para Raul, a música era um meio pelo qual ele podia se comunicar com a sociedade. “Através da música expunha meu ponto de vista sobre a humanidade”.¹²⁷ Nesse aspecto:

Cabe ao artista o papel de tradutor de textos culturais coletivos para textos artísticos próprios, ao criar algo novo a partir do que conhece, para que, a seguir, tais inovações retornem e sejam assimiladas pela cultura. O esforço criativo, portanto, ao mesmo

¹²⁵ **Hair**. Direção: Milos Forman. Música - Aquarius - Estados Unidos, 1979.

¹²⁶ BOSCATO, L. Op. cit., p. 168.

¹²⁷ SEIXAS, Raul. **O Baú do Raul**. Seleção Kika Seixas; organização e apresentação de Tárík de Souza. — 13. ed. São Paulo: Globo, 1992. p. 63.

tempo que transcende o senso comum para propor uma inovação, também se alimenta dele e para ele retorna.¹²⁸

Raul Seixas, através da sua linguagem popular e suas canções de protesto, suas ideias místicas, revolucionárias e sua maneira contestadora de ver o mundo, gerou a possibilidade de um olhar mais revelador diante da realidade em que estava inserido o país. Portanto, a poética do artista fazia o ser humano agir e buscar colocar em prática as suas vontades, desejos e aspirações, uma vez que o cantor baiano apostava no potencial de autorrealização desses indivíduos.

Nesse aspecto, podemos destacar a música *Ouro de Tolo*, lançada em 1973 no LP *Krig-ha, Bandolo*. A canção projetou o artista outrora desconhecido ao sucesso nacional, considerada uma de suas críticas sociais de maior sucesso, chamando atenção pela sua simplicidade e autenticidade na abordagem narrativa do contexto social que incidia no país. No lançamento do disco, o artista promoveu uma passeata chamada “Ouro de Tolo” pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro em parceria com o amigo Paulo Coelho, com vistas a atingir maiores estruturas e difundir suas ideias alternativas, que começavam ganhar força naquele momento.



Figura 1 — Raul Seixas em passeata com Paulo Coelho em 1973.

Fonte: acervo pessoal do autor.

Na fotografia, Raul Seixas empunha um violão e caminha cantando e promovendo a divulgação do LP *Krig-ha, Bandolo* e a canção *Ouro de Tolo*, com Paulo Coelho atrás

¹²⁸ JORGE, C.S.K. As Críticas Sociais na obra de Raul Seixas. Parte 2) corpo e música na cidade. **Algazarra** (São Paulo, Online), n. 4, p. 78-96, dez. 2016. p. 80.

segurando uma bandeira com o símbolo da Sociedade Alternativa. A expressão “ouro de tolo” era o nome que se dava, na Idade Média, às falsas promessas de alquimistas charlatões que afirmavam transformar chumbo em ouro, uma vez que a verdadeira linguagem da alquimia era simbólica, metafórica. Pois, a verdadeira transformação se daria, segundo a Alquimia,¹²⁹ dentro do indivíduo, que passaria a ser menos pesado como o chumbo, convertido em estado humano, puro como o ouro.

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 tido sucesso na vida como artista
 Eu devia estar feliz
 Porque consegui comprar um Corcel 73

Eu devia estar alegre e satisfeito
 Por morar em Ipanema
 Depois de ter passado fome por dois anos
 Aqui na cidade maravilhosa
 Ah eu devia estar sorrindo e orgulhoso
 Por ter finalmente vencido na vida
 Mas eu acho isto uma grande piada
 E um tanto quanto perigosa

Eu devia estar contente
 Por ter conseguido tudo o que eu quis
 Mas confesso, abestalhado
 Que eu estou decepcionado

Porque foi tão fácil conseguir
 E agora eu te pergunto: E daí?
 E tenho uma porção de coisas grandes
 Pra conquistar, eu não posso ficar aí parado

Eu devia estar feliz pelo Senhor
 Ter me concedido o domingo
 Pra ir com a família ao jardim 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

É você olhar no espelho
 Se sentir um grandíssimo idiota
 Saber que é humano, ridículo
 Limitado, e que só usa dez por cento de sua cabeça animal

E você ainda acredita que é um doutor

¹²⁹ Alquimia é considerada uma prática mística que reúne ciência, química, misticismo e arte realizada por povos na Antiguidade e posteriormente na Idade Média. SOUSA, Rainer. **História da Alquimia**. Disponível em: <<https://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/historia-da-alquimia.htm>>. Acesso em: 30 de mar. 2022.

Padre ou policial
E que está contribuindo com sua
Parte para o nosso belo quadro social

Eu é que não me sento
No trono de um apartamento
Com a boca escancarada
Cheia de dentes, esperando a morte chegar [...] ¹³⁰

Ouro de Tolo é uma música autobiográfica com uma melodia de violão suave, dando maior espaço para o aspecto narrativo da canção, que se desenvolve em tom de versos declamados em linguagem popular, semelhante ao modo de cantar de Bob Dylan. O sujeito poético narra a sua trajetória inconformado e critica o cotidiano marcado pela insatisfação diante de suas conquistas materiais dentro da sociedade. Desse modo, Raul Seixas faz um apelo crítico às condições de existência dos sujeitos, banalizando os valores conformistas da classe média que se encontrava encantada com as vantagens do consumo durante o período conhecido na história do Brasil como “milagre econômico”. Raul, dessa forma, busca reduzir a nada as “falsas aspirações” da classe média que aplaudia o “milagre” da ditadura, sinalizando que o “verdadeiro milagre”, o “ouro”, estava no despertar da consciência do indivíduo, buscando assim a construção de novas condições de existência, contrapondo-se ao discurso ditatorial agenciado pelo regime.

Os versos da canção também trazem à tona uma discussão bastante comum no âmbito social, no que diz respeito ao consumismo excessivo e a noção de realização pessoal que se projetam para além daquilo que é material, com destaque no trecho “eu devia estar contente por ter conseguido tudo o que eu quis, mas confesso, abestalhado que eu estou decepcionado.” *Ouro de tolo*, portanto, transcende seu caráter autobiográfico, uma vez que traduz o sentimento de uma grande parcela de brasileiros, acomodados e passivos com a situação estável da economia, com desejos de autorrealização num período em que a liberdade se dava de maneira bastante limitada.

Raul Seixas diz de maneira clara e abertamente que todo aquele “deslumbre” consumista, forjado pelo crescimento econômico, era insignificante e ilusório. Todos aqueles que se sentam no trono do apartamento com a boca escancarada cheia de dentes esperando a morte chegar, contentes com carros do ano e domingos para ir com a família ao jardim zoológico dar pipoca aos macacos, apenas aumentam o tom passivo e limitado das cabeças que não se importavam com a falta de liberdade que implicava a ditadura militar. ¹³¹

¹³⁰ SEIXAS, Raul. *Ouro de Tolo*. In: SEIXAS, Raul. **Krig-ha, Bandolo!** São Paulo, Philips - Phonogram, 1973. 1. disco sonoro.

¹³¹ BOSCATO, L. Op. cit., p. 177.

Em uma entrevista concedida ao jornal *O Pasquim* em novembro de 1973, Raul Seixas falou sobre o seu trabalho e como se dava a aceitação dentre as diversas classes sociais, tomando como exemplo a canção *Ouro de Tolo*:

O Pasquim - Basicamente que público você acha que atinge?

Raul Seixas - Todas as classes sociais. Isso é que é bom. Sabe por quê? Eles assimilaram *Ouro de Tolo* em níveis diferentes, mas no fundo era a mesma coisa. O intelectual recebia de uma maneira. O operário, de outra. Lá em casa tá acontecendo uma coisa muito engraçada. Atrás do edifício estão construindo outro edifício enorme, então os operários cantam o dia inteiro *Ouro de Tolo*, com versos que eles adaptam para a realidade deles. Eles transformam os versos, dizem: “Eu devia estar feliz porque eu ganho vinte cruzeiros por dia e o engenheiro desgraçado aí...” Eu ouço o dia inteiro eles cantando isso aí. E as cartas que eu recebi da revista *POP*, que fez uma transação aí, negócio de diga o que você acha da música “*Ouro de Tolo*”. Veio do Brasil inteiro. Fantásticas aquelas cartas, eu guardo um monte. Eu li essas cartas todas. Todo mundo entendeu, dentro de uma conotação própria, dentro de um nível diferente. Porque existem vários níveis. Eu achei fantástico isso. Quer dizer tá funcionando.¹³²

A maneira que Raul Seixas expressa como sua canção atinge todas as classes sociais, em diferentes níveis, está associada a um sistema de identificação gerado através da diferença daqueles sujeitos que internalizam a música com base em suas subjetividades, uma vez que a identidade depende da diferença e que a identidade é um significado atribuído através da cultura e das relações sociais. Logo,

Em um mundo imaginário totalmente homogêneo, no qual todas as pessoas partilhassem a mesma identidade, as afirmações de identidade não fariam sentido. De certa forma, é exatamente isto que ocorre com nossa identidade de “humanos” [...] A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais.¹³³

Dentro dessa lógica, as mudanças constantes ao longo das condições de existência do ser humano podem ser vislumbradas na figura de Raul Seixas como um sujeito histórico que valorizava a mudança, ao passo que o artista optava por estar sempre se transmutando em metamorfoses e evitando as “velhas opiniões” construídas como “verdades eternas”, assim como o engessamento das suas identidades, como podemos observar na canção *Metamorfose Ambulante*:

prefiro ser essa metamorfose ambulante

¹³² SEIXAS, Raul. Apud PASSOS, Sylvio (Org.). **Raul Seixas Por Ele Mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 1990. p. 103.

¹³³ SILVA, Tomaz Tadeu da. **A produção social da identidade e da diferença**. In: Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. /Tomaz Tadeu da Silva (org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 75-76.

Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante
 Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo
 Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo
 Quero dizer agora o oposto do que eu disse antes
 Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante
 Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo
 Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo

Sobre o que é o amor
 Sobre o que eu nem sei quem sou

Se hoje eu sou estrela amanhã já se apagou
 Se hoje eu lhe odeio amanhã lhe tenho amor
 Lhe tenho amor, lhe tenho horror
 Lhe faço amor, eu sou um ator... [...]

É chato chegar a um objetivo num instante
 Eu quero viver nessa metamorfose ambulante
 Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo
 Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo
 Vou desdizer aquilo tudo que eu lhe disse antes
 Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante
 Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo
 Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo
 Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo
 Do que ter aquela velha, velha, velha opinião formada sobre tudo
 Do que ter aquela velha...
 Etc.¹³⁴

Metamorfose ambulante é um hino que designa um *ethos* libertário em que Raul Seixas coloca em questão o caráter essencialista da existência, motivado a partir do conceito de devir,¹³⁵ ou seja, um “vir a ser” no qual impera uma prática mutante e transformadora de todas as condições de existência do indivíduo. Para Raul Seixas, a metamorfose é uma condição natural do ser humano, capaz de pensar, criar e ser crítico. Portanto, a noção de manter a mente aberta para constantes mudanças é libertadora.

A canção se assemelha também à percepção zen-budista de que a iluminação acontece quando o sujeito se encontra e vive no momento presente, distante de um passado que não pode ser alterado e de um futuro representado pela ansiedade da mente.¹³⁶ Segundo Boscato, *Metamorfose Ambulante* é também a canção que mais extravasa a alma *beat* de Raul Seixas, sobretudo no sentido de *beatitude*, o desejo pelo sagrado zen, de viver a vida um instante de

¹³⁴ SEIXAS, Raul. *Metamorfose Ambulante*. In: SEIXAS, Raul. **Krig-ha, Bandolo!** São Paulo, Philips - Phonogram, 1973. 1. disco sonoro.

¹³⁵ Devir é aquilo que se apresenta em mudança permanente. É a possibilidade alternativa frente às dicotomias dadas. É algo intermediário entre o eu e o outro. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/345958703_A_GENTE_AINDA_NEM_COMECOU_CREPUSCULO_D_OS_IDOLOS_KRIG-HA_BANDOLO_E_O_PRENUNCIO_DE_UMA_NOVA_FILOSOFIA>. Acesso em 10 de abr. de 2022.

¹³⁶ BOSCATO, L. Op. cit., p. 80.

cada vez, no momento presente, seguindo a própria consciência, longe dos excessos de pragmatismo, manifestando em sua plenitude o *Paradise Now* que flui da prosa de Kerouac.

Outro elemento importante pode ser notado na repetição excessiva e intencional da estrofe: “do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo”. Essa atitude na abordagem musical reforça a necessidade de o sujeito poético romper com visões estáticas ao longo da vida, renegando opiniões inertes que o coloquem diante de crenças e verdades absolutas. Dessa forma, Raul Seixas reafirma sua recusa e oposição de manter uma perspectiva estática da subjetividade, uma vez que a subjetividade é essencialmente social, assumida e vivida pelos indivíduos em diferentes fases ao longo da vida. Assim sendo, a condição de se assumir como um sujeito em constante mudança na letra de música reverbera com o pensamento que Guattari e Rolnik propõem quando falam de subjetivação:

O sujeito, segundo toda uma tradição da filosofia e das ciências humanas, é algo que encontramos como um “êstre-là”, algo do domínio de uma suposta natureza humana. Proponho, ao contrário, a idéia de uma subjetividade fabricada, modelada, recebida, consumida.¹³⁷

Raul Seixas, ao optar pelas mudanças constantes na sua vida, busca modelar suas subjetividades e romper com o paradigma da sociedade “engessada” com as mesmas opiniões. O autor também usa o verbo — ser — que denota constância, continuidade, e, depois, em contrapartida, canta: “se hoje eu sou estrela amanhã já se apagou / se hoje eu lhe odeio amanhã lhe tenho amor”, que trata da inconstância dos sentimentos, da vida e da fragilidade do ser.

No final da canção, Raul desdiz tudo o que foi cantado nos versos anteriores: “vou desdizer aquilo tudo que eu lhe disse antes / eu prefiro ser essa metamorfose ambulante”. Essa abordagem final reafirma a ideia principal da canção — as transformações constantes de identidade do indivíduo — o fato de o sujeito possuir liberdade para mudar suas opiniões sempre que desejar e que isso não implica problema algum, porque tal atitude faz parte da natureza do indivíduo. Dentro dessa perspectiva, portanto, a música *Metamorfose Ambulante* de Raul Seixas gera “pensamentos que corrói verdades canonizadas e empurra os seres para uma terceira margem, para o devir, sempre mutante, buliçoso, traquinas, alérgico ao mesmo ferrolho, à mesma chave”¹³⁸. Logo:

¹³⁷ GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. Subjetividade e História. In: **Micropolítica**. Cartografia do desejo. Petrópolis, Vozes, 1996, p. 25.

¹³⁸ LINS, Daniel. **O Último Copo**: álcool, filosofia, Literatura. — Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 239.

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há diferentes identidades contraditórias, empurrando em direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.¹³⁹

A autora Luciane Alves, em sua obra *Raul Seixas: O Sonho da Sociedade Alternativa*, reuniu uma série que depoimentos de pessoas que estudam sua obra musical e literária, além de pessoas que fizeram parte da vida de Raul. Dentre eles, encontra-se o depoimento do poeta Paulo Eduardo Delfino. O poeta demonstra por meio de um depoimento a relevância e a influência que o cantor baiano teve em sua vida:

Raul Seixas era um Modo de Vida

[...] E foi assim... Raul Seixas atingiu a gente além da música, além da poesia, além de tudo que nos consumia naquele momento... Raul Seixas foi além... foi um modo de vida, um comportamento social, a absorção da Contracultura, do Independente e do Alternativo. O protesto permanente, o alívio daquela nossa época, a atenção à nossa liberdade... foi a nossa própria contradição... o nosso olho do mundo. Raul Seixas falava prá gente e era obvio... cantava e era hino... se rebelava e era herói. Quase sempre meio assim, assim... desconfiando sempre das verdades absolutas... sendo nossa própria metamorfose.¹⁴⁰

O sujeito se identifica com a figura transgressora de Raul Seixas e o toma com um representante da contestação social e política do contexto. A expressão citada: “o alívio daquela nossa época” põe em questão o período repressor agenciado pela ditadura e as práticas de Raul através do seu comportamento contracultural e das suas canções de protesto e sátiras contra o regime. Raul cantava e se assumia como um sujeito diferente que buscava viver da sua maneira. Sendo assim, esse aspecto o coloca na posição de um sujeito em “permanente protesto”. Em outro depoimento, Zelinda Hypólito, ao falar sobre Raul, afirma que:

Uma pessoa “diferente” é considerada perigosa porque pode apontar novas direções, pode descortinar novos horizontes, pode abrir os olhos dos demais para outras verdades. É perigoso, para uma sociedade estabilizada, um ser que possa plantar uma semente de transformação, porque toda mudança implica numa revisão dos antigos valores já estabelecidos e impostos como a melhor maneira de viver. O que se esquece, é que não existe uma maneira ideal, pois tudo é movimento.¹⁴¹

As memórias que os personagens possuem de Raul Seixas expressam uma tentativa de reforçar um elemento característico de Raul que fez parte de toda a sua carreira, isto é, a postura libertária, as concepções e práticas ligadas à contracultura. Nesse aspecto, segundo Pollak:

¹³⁹ HALL, S. Op. cit., p. 13.

¹⁴⁰ ALVES, L. Op. cit., p. 154.

¹⁴¹ Ibidem, p. 159.

A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra. como vimos, em tentativas ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas. aldeias. regiões, clãs, famílias, nações etc.¹⁴²

Raul Seixas em parceria com Paulo Coelho, lançaram a canção *Cachorro Urubu* no final dos anos 1960 que reflete as lutas da juventude em maio de 1968 em Paris.

Baby, essa estrada é comprida
Ela não tem saída
É hora de acordar
Prá ver o galo cantar
Pro mundo inteiro escutar
[..]
Todo jornal que eu leio
Me diz que a gente já era
Que Já não é primavera
Ô baby, a gente ainda nem começou

Baby, o que houve na França
Vai mudar nossa dança
Sempre a mesma batalha
Por um cigarro de palha
Navio de cruzar deserto. [...] ¹⁴³

Na presente canção, os jornais citados apontavam a acomodação e a derrota das forças juvenis: “todo jornal que eu leio, me diz que a gente já era”. Entretanto, Raul acreditava na direção oposta, pois a estrada é “comprida” e os indivíduos iriam acordar para novas insurgências semelhantes àquela de maio de 1968. O compositor alerta contra as versões conservadoras veiculadas pelos jornais e outros meios de comunicação. O que houve na França mudou as formas de protestos da juventude, o que, por sua vez, expandiu-se para reivindicações que até então não eram colocadas em discussão pelas esquerdas. Segundo Boscato, o conhecido lema “sexo, drogas e rock’n roll” estava atrelado a uma mudança mais radical do que pressupõe a menção desse termo. Uma cultura jovem global começou a existir a partir desse contexto, ao passo que novos elementos surgiram para a formação de políticas alternativas:

[...] Esses foram a herança que as lutas libertarias de 1968 deixaram para a posteridade: a presença da psique individual, do subjetivismo, dos sonhos e dos desejos nas lutas coletivas, como se vê pelo *slogan* utilizado nas manifestações de maio de 1968 em Paris: “Quando penso em revolução, penso em fazer amor”. [...] A grande crítica que se fazia no momento em que Raul Seixas e Paulo Coelho compuseram *Cachorro Urubu* era a de que a Sociedade Alternativa tal qual reivindicada pela geração dos anos 1960, não havia de fato acontecido. A música em

¹⁴² POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989, p. 9.

¹⁴³ SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Cachorro Urubu. In: SEIXAS, Raul. **Krig-ha, Bandolo!** São Paulo, Philips-Phonogram, 1973. 1. Disco sonoro.

questão reflete esse momento de redefinição de novos rumos para as lutas libertárias.¹⁴⁴

Nesse aspecto, naquele momento histórico, a insatisfação juvenil somada às práticas autoritárias da ditadura nutriam o desejo por mudanças e por novas experiências. Nesse sentido, a terapeuta e escritora Barry Stevens, em sua obra autobiográfica, coloca da seguinte maneira a necessidade e a disposição para mudanças:

Precisamos de outro tipo de comunidade, na qual nos tornemos mais fortes — com mais disposição para a mudança — com maior compreensão da mudança básica (ou “mudança radical”, na linguagem de Krishnamurti) a ser feita, e com vontade de fazê-la. Não um deveria. Eu quero.¹⁴⁵

Os jovens dos anos 1970 e 1980 que praticavam os espaços sociais sob uma lente contracultural, que objetivavam mudanças e novas condições de existência na sociedade a partir de novas experiências e novas subjetividades, ganhavam força, uma vez que os padrões normalizados e os condicionamentos sociais enquadrados pela sociedade conservadora eram questionados e ignorados. Dentro dessa lógica, a condição de existência de cada sujeito incide diretamente na sua apropriação e sujeição. Portanto, todos os indivíduos estão sujeitos a condicionamentos a partir do fato de que “ser um sujeito é estar sujeitado a vários regimes (psicossocial, sexual, linguístico)”.¹⁴⁶ Raul Seixas, desse modo, entendia os processos de condicionamento como dispositivos que o impossibilitava de pensar livremente. Diante disso, o artista expressou sua recusa aos condicionamentos na canção *Aquela Coisa*:

Meu sofrimento
É fruto do que me ensinaram ser
Sendo obrigado a fazer tudo
Mesmo sem querer
[...]
Minha cabeça só pensa aquilo que ela aprendeu
Por isso mesmo, eu não confio nela
Eu sou mais eu
Prá ser feliz é olhar
As coisas como elas são,
Sem permitir da gente uma falsa conclusão.
Seguir somente a voz do seu coração!
E então? Então?

É preciso você tentar
Mas é preciso você tentar
Talvez alguma coisa muito nova
Possas lhe acontecer

¹⁴⁴ BOSCATO, L. Op. cit., p. 91-92.

¹⁴⁵ STEVENS, Barry. **Não apresse o rio**: ele corre sozinho. São Paulo: Summus, 1978, p. 333.

¹⁴⁶ CULLER, J. Op. cit., p. 108.

E aquela coisa que eu sempre tanto procurei
 É o verdadeiro sentido da vida
 Abandonar o que aprendi
 É parar de sofrer
 Viver é ser feliz e nada mais!¹⁴⁷

O sujeito poético da canção levanta um questionamento da própria percepção de realidade que lhe foi apresentada, por não confiar nos seus próprios pensamentos, que “está repleto de condicionamentos” de como viver, de como sofrer. Isso faz o sujeito se rebelar e decidir seguir apenas seu o coração, que, por outro lado, representa um caminho mais puro e livre. Segundo a letra, a mente que nos foi dada pela sociedade é limitadora de nossas próprias experiências de vida. E o sofrimento do sujeito é, por sua vez, fruto de uma educação condicionada que impõe regras e moldam preconceitos. Além disso, Raul Seixas, mais uma vez, evoca o pensamento zen-budista de viver o momento presente, abandonando as cargas do passado, evitando o sofrimento sujeitado pela sociedade: “abandonar o que aprendi é parar de sofrer, viver é ser feliz e nada mais”. O refrão da canção traz a esperança de que é preciso tentar e não ficar parado, porque a partir de novas tentativas os sujeitos podem encontrar e viver as coisas novas que podem acontecer. Assim, o novo só existe no presente, nas tentativas vividas no tempo presente, no agora.

Nessa canção, Raul Seixas também dialoga com o pensamento do anarquista Max Stirner, ao tratar sobre os processos de imposição que são dados desde a infância:

Quando se contrapõe aquilo que nos é próprio e aquilo que nos impõem, de nada vale a objeção de que não podemos ter nada isolado, mas que recebemos tudo num contexto universal, por meio da impressão daquilo que nos rodeia, portanto como qualquer coisa “imposta”; porque há uma grande distância entre os sentimentos e as ideias que são *despertados* em mim por ação de algo de exterior e aqueles que me *são dados*. Deus, a imortalidade, a liberdade, o humanismo, etc. nos são insuflados desde a infância como ideias e sentimentos que, de modo mais forte ou mais fraco, atingem nossa interioridade e/ou nos dominam inconscientemente.¹⁴⁸

No panorama da contracultura que vigorava naquele momento, havia também outro elemento que começava ganhar espaço e que tinha forte apoio dos *hippies*, cabeludos e jovens desbundados: a luta ecológica. Como se sabe, as práticas naturistas, o contato com a natureza, o ambiente natural desprovido de roupas (que nos foram impostas pela civilização) e o modo de vida comunitário longe das imposições cotidianas da sociedade eram bastante apreciados pelos jovens da “geração do desbunde” que buscavam novas experiências, sobretudo pelos

¹⁴⁷ SEIXAS, Raul; SEIXAS, Kika; ROBERTO, Cláudio. Aquela Coisa. In: SEIXAS, Raul. **Raul Seixas**. São Paulo, Eldorado, 1983. 1. Disco sonoro.

¹⁴⁸ STIRNER, Max. **O Único e a sua Propriedade**. São Paulo: Martins Editora Livraria LTDA, 2009. p. 85.

adeptos dos projetos de comunidades alternativas.¹⁴⁹ Raul Seixas também abordou esse assunto, ao ser um dos pioneiros com letras de música sobre a destruição da natureza no Brasil, como podemos observar na letra da canção *Peixuxa* (O Amiguinho dos Peixes):

Entra pelas portas do fundo
Do Oceano Atlântico, um cara
De baleia terno e gravata
Seu nome é Peixuxa
É amigo dos peixes
É gente e respira debaixo do mar,
Mar, mar, mar, mar
Mar, mar, mar, mar
Mas sempre com um charuto na boca
Vai andando debaixo d'água
Vai até o Mediterrâneo
Pois tem um encontro
Com hora marcada, com a lua cheia
Para um lindo jantar...
[...]
Seu Peixuxa antigamente
Foi chamado de Deus dos mares
Inda guarda em casa um tridente
E quando eu olho
O mar com petróleo
Eu rezo a Peixuxa que ele fisque essa gente.¹⁵⁰

Num compasso semelhante ao das músicas infantis da época, Raul Seixas tece uma crítica com ironias e trocadilhos, fazendo alusões a grandes corporações através das palavras charuto, terno e gravata. Na canção, o sujeito que está sempre com um charuto na boca “é gente e respira debaixo d'água”, está associado aos empresários que estavam explorando o petróleo no fundo do mar e, conseqüentemente, poluindo os oceanos, produzindo substâncias derivadas do petróleo, assolando a biodiversidade e a atmosfera.

Em uma conversa com o presidente do Raul Rock Clube, Sylvio Passos, que conviveu com Raul, sobre o significado da canção, Sylvio disse também que “*Peixuxa* faz referência à crise do petróleo que ocorria na época”¹⁵¹. Nesse sentido, Raul Seixas demonstrava através da música a sua preocupação com o futuro do planeta e do meio ambiente, pois, segundo ele, a humanidade estava estagnada em valores ultrapassados. De acordo com a mentalidade juvenil insuflada pela contracultura, as pessoas precisavam se ressignificar para entender as mudanças que estavam acontecendo. Dessa forma, uma das características principais da contracultura foi

¹⁴⁹ BOSCATO, L. Op. cit., p. 30.

¹⁵⁰ SEIXAS, Raul. MOTTA, Marcelo Peixuxa. In: SEIXAS, Raul. **Novo Aeon**. São Paulo, Philips-Phonogram, 1975. 1. disco sonoro.

¹⁵¹ Este trecho foi obtido através de conversas pelo WhatsApp com o presidente do Raul Rock Clube, Sylvio Passos em: 8 de abr. 2022.

trabalhar com o reprimido, com o desprezado pelas instituições e políticas convencionais. Portanto, a luta ecológica no Brasil gerava grande interesse na juventude contracultural e insatisfeita com a conjuntura nacional.

Sob as lentes da contracultura, florescia naquele contexto uma nova ordem social, marcada por uma juventude interessada por meditação, vegetarianismo, macrobiótica, filosofias, religiões do Oriente e novas maneiras de viver os espaços sociais, o que, por sua vez, tornava possível a criação de novas mitologias. Sendo assim, é a partir dessa perspectiva que podemos entender o “tom apocalíptico” na criação poética de Raul Seixas, dentre as quais podemos citar a música *Trem das Sete*:

Ói, Ói o trem
Vem surgindo detrás das montanhas azuis
Olhe o trem
Ói, trem
Vem trazendo de longe as cinzas do Velho Aeon

Ói já é vem
Fumengando, apitando e chamando os que sabem do trem
Ói, é o trem
Não precisa passagem, nem mesmo bagagem no trem
[...]
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
O sinal das trombetas, dos anjos e dos guardiões

Ói, lá vem Deus
Deslizando no céu entre brumas de mil megatons
Ói, ói o Mal
Vem de braços e abraços com o Bem
Num romance astral
Amém.¹⁵²

O sujeito poético da canção anuncia o surgimento de uma Nova Era ou, na concepção do artista, o *Novo Aeon*, momento em que a humanidade deixará de lado os velhos conceitos e abraçará outros rumos, com menos imposições e maior liberdade. O céu pode ser interpretado metaforicamente como a consciência dos indivíduos, que não é mais a mesma que imperava durante o *Velho Aeon*.¹⁵³ Essa nova consciência se apresenta carregada de novos significados,

¹⁵² SEIXAS, Raul. O Trem das Sete in: SEIXAS, Raul. **Gita**. São Paulo, Philips — Phonogram, 1974. 1. Disco sonoro.

¹⁵³ *Velho Aeon* é uma nomenclatura usada por Raul Seixas sob influência do ocultista Aleister Crowley, que corresponde a diferentes Eras que a humanidade passaria em períodos específicos. Cada Era, ou cada *Aeon*, seria regido por uma divindade. Nesse caso, o *Velho Aeon* corresponde a um período de sistema patriarcal regido pelo

em meio a variedade de inventividades subjetivas da juventude alternativa. O sinal sonoro das trombetas é entendido como o desvelar de algo diferente, que está por vir.

É importante destacar também que o pai de Raul Seixas era engenheiro das estradas de ferro na Bahia nos anos 1950. Ele costumava levar Raul ainda criança para o trabalho, fato esse que marcou a vida do roqueiro e o influenciou nas suas produções, sobretudo nas composições em que o cantor insere o trem, como ele afirma na entrevista realizada na Rádio Cultura AM de São Paulo no programa Música Popular Brasileira:

Raul Seixas: [...] meu pai era engenheiro da estrada de ferro, então eu viajava muito pro interior da Bahia, sabe? De trem. Que é uma coisa muito bonita, o trem ficou em minha cabeça como aquela maria fumaça, lembra da maria fumaça?

Dorival Carper: Era por isso que você é muito ligado a trem? Geralmente sempre nas suas músicas você tem coisas ligadas ao trem.

Raul Seixas: É, eu falo em trem. Eu coloco o trem com uma imagem assim de um novo momento que tá surgindo, um novo momento assim, um momento que o processo civilizatório chegou a ser um ponto, que bateu num teto, a última televisão colorida já foi vendida, não tem mais nada. Aí você pergunta, e daí? Então, mas sem imposições nenhuma sem liderança nenhuma o mundo tá mudando realmente. Os valores tão mudando e ninguém pode impedir isso.¹⁵⁴

Em uma entrevista de Raul Seixas, veiculada pelo jornal *Diário do Paraná* de 1974, o cantor e compositor baiano retoma o assunto sobre a mudança de valores que vem acontecendo no Brasil e no mundo, bem como o apego ao passado por grande parte das pessoas:

Bem, geralmente a humanidade costuma olhar o presente através de um espelho retrovisor. Isto significa dizer que ela só percebe o presente quando ele já é passado. Mas a maior parte das pessoas não se apercebeu que o mundo mudou e continua olhando o espelho retrovisor, ou seja, vivendo dentro de valores completamente ultrapassados [...].¹⁵⁵

O fato de Raul Seixas se referir aos valores ultrapassados da sociedade na matéria sinaliza a sua insatisfação no convívio com esses espaços. Nesse sentido, as práticas subjetivas, materializadas através de novas condições de existência buscadas pela juventude em desinvestimentos para além da linha de desejo padrão, funcionavam como fuga, pois essa, na sua perspectiva, era a maneira de se cercar de novos valores, diferentes dos valores convencionais.

Segundo o historiador Boscato, o velho pragmatismo burguês daquele momento histórico e as “velhas opiniões formadas sobre tudo” do *Velho Aeon*, apagavam a originalidade

deus Osíris. Já o *Novo Aeon* marca a Nova Era regida pelo deus Hórus, portanto, o Aeon de Hórus de acordo com Aleister Crowley.

¹⁵⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sq9iubo5p_w>. Acesso em: 20 de out. 2021.

¹⁵⁵ XAVIER, Luís Augusto. Música popular. *Diário do Paraná*. p. 3. 3 de fev. 1974.

da vida individual, eliminando a possibilidade da diferença e do desenvolvimento de novas subjetividades dos sujeitos para moldar personalidades que visavam atender a uma série de padrões empresariais, capitalistas. Raul Seixas identificou a fragilidade desse sistema social, tecendo críticas através da canção *A Ilha da Fantasia*, que marca uma fuga da realidade social brasileira, através de “uma clara alusão ao carnaval de inutilidades que o paraíso consumista do capitalismo apresentava para nos fazer esquecer do fato de que não tivemos nenhuma participação na definição das leis que as classes dominantes nos impuseram”¹⁵⁶:

Vamos logo que já tá na hora de zarpar
 Vem sem medo que não vamos naufragar
 Navegador!
 Não esqueça, meu amigo, chamar o seu vizinho
 Navegador!
 Vê se na praça tem alguém prá vir
 A barca de Noé tá pra sair
 Navegador!
 A barca de Noé já vai partir
 Vamos escolher bem melhores condições
 Longe desse triste carnaval de ilusões
 Navegador!
 Deixa os que sonham em ser felizes
 Habitando o paraíso
 Navegador!
 Já faz tempo que esperou
 Vivendo sob as leis que não criou.¹⁵⁷

Raul Seixas, através das práticas escriturísticas que se materializam no seu acervo musical, mais uma vez, reafirma a necessidade de construção de novas maneiras de viver, ao passo que propõe aos sujeitos a escolha de melhores condições de existência, oferecendo essa possibilidade através da Sociedade Alternativa projetada por ele. Na letra, ele faz uma analogia à Arca de Noé, pois, segundo a tradição bíblica cristã, a Arca foi uma espécie de abrigo redentor em meio a um mundo que estava vivendo em estado de barbárie, e que, portanto, precisava de uma renovação. O roqueiro baiano toma essa referência como metáfora para dizer que a sociedade normalizada estava necessitando de uma ressignificação das suas práticas, assim como dos seus costumes e valores.

¹⁵⁶ BOSCATO, L. Op. cit., p. 11.

¹⁵⁷ SEIXAS, Raul. RASMUSSEM, Oscar. *A Ilha da Fantasia*. In: SEIXAS, Raul. **Por quem os Sinos Dobram**. Rio de Janeiro. Warner Bros.,1979. 1. Disco sonoro.

2. O MONSTRO “SIST” NA MÚSICA BRASILEIRA: A OBRA DE RAUL SEIXAS VISTA EM TERMOS DE SUA RELAÇÃO COM OS AUTORITARISMOS.

*“Para **O ESTADÃO**
 Está na praça, já chegou
 O dicionário do censor
 Desde A até o Z
 Tem o que você pode ou não dizer
 Antes de pôr no papel
 O que você pensou
 Veja se na sua frase
 Tem uma palavra que não pode
 Substitua por uma que pode
 Você não queria assim... mas que jeito?
 O dicionário do censor
 É que decide, não o autor
 Um exemplo pra você
 Se na página do ‘p’
 Não consta ‘povo’
 É porque essa não pode
 Vê se no ‘o’ tem escrito ‘ovo’
 Ovo pode...
 Se o sentido não couber
 Esqueça, risque tudo, compositor
 Seu dever é decorar
 As que pode musicar
 No dicionário da censura
 Nem botaram ‘dentadura’.” (Baú do Raul)*

O texto em destaque é um dos registros escritos por Raul Seixas ao longo de sua vida e de sua carreira artística. Os versos escritos em rima relatam a relação dos censores da ditadura militar com os compositores e músicos do contexto. O cantor faz uma crítica ao sistema dos militares criado para censurar as canções que iam contra a moral do regime, atribuindo o nome “dicionário do censor”, ao mesmo tempo em que ironiza a situação através da introdução de palavras simples do cotidiano como “ovo” e “dentadura”.

Nesse sentido, a obra musical de Raul Seixas, como de resto a arte brasileira de modo geral no período, foi bastante censurada. Porém, a obra do “Maluco Beleza”, neste aspecto, tem uma particularidade, uma vez que Raul desenvolveu sua arte numa faixa bastante estreita, por um lado distante dos sujeitos mais engajados da MPB e, por outro, com a utilização de temas

filosóficos que, em tese, não incomodariam aos ditadores. Mas tal obra, entretanto, foi alvo de constante vigilância e o próprio Raul chegou a ser exilado. O segundo capítulo desta dissertação, portanto, trata sobre o estado autoritário daquele momento histórico a partir da censura que incidiu sobre Raul Seixas e sua arte musical.

A música popular era muito mais do que apenas música e letra. Era um dos raros espaços que restaram para expressar, ainda que metaforicamente, alguma insatisfação com o regime e um mínimo de esperança em mudanças. Cantar nunca foi tão necessário nem tão perigoso no Brasil.¹⁵⁸

Dentro dessa lógica, é importante destacar as pretensões filosóficas e musicais, bem como a utopia de Raul Seixas na tentativa de criação de uma Sociedade Alternativa nos anos 1970, com base nas ideias místicas de Aleister Crowley, o que resultou na sua perseguição pelos militares. Os eventos que marcaram o embrião da Sociedade Alternativa se deram com a criação do gibi-manifesto “A Fundação *Krig-Ha*”, escrito por Raul Seixas, Paulo Coelho e desenhado por Adalgisa Rios, para ser distribuído junto ao LP *Krig-Ha, Bandolo* (o grito de guerra de Tarzan), que na tradução quer dizer, “cuidado, aí vem o inimigo”, lançado em 1973, e a “Passeata Ouro de Tolo”, promovida no Rio de Janeiro naquele mesmo ano.¹⁵⁹

Tudo começou quando o cantor Raul Seixas, no início da década de 1970 leu um artigo muito maluco de Paulo Coelho sobre extraterrestres em uma revista e resolveu procurá-lo. Estava dada a largada para uma grande amizade que se tornou também parceria profissional, que se transformou em música, que virou manifesto ideológico e que, por fim, deu asas à Sociedade Alternativa [...] Paulo Coelho já havia participado de várias sociedades secretas místicas e ocultistas e Raul Seixas também sempre foi chegado no assunto: O Raul sempre foi dado a sociedades. Desde garoto, ele tinha a “Sociedade dos Fumantes de Cigarro”, a “Sociedade dos Curtidores de Rock and Roll”, e isso foi crescendo com ele.¹⁶⁰

Raul Seixas e Paulo Coelho, em 1973, envolvidos com o misticismo de Aleister Crowley, chegaram a organizar alguns manuscritos com ideias para a construção da cidade utópica chamada *Cidade das Estrelas*. Nesse escrito, afirmavam que esse espaço teria como palavra de ordem a liberdade de cada indivíduo e que todos, sem exceção, seriam bem-vindos.

Em 10 de dezembro de 1973, a Sociedade Alternativa foi oficialmente fundada como uma entidade civil de caráter amador e beneficente, tendo Raul Seixas e Paulo Coelho como sócios-fundadores e responsáveis. A sede provisória era o próprio apartamento de Raulzito, na Avenida Eptácio Pessoa, na capital fluminense. Raul costumava dizer em entrevistas que a Sociedade Alternativa pretendia construir, com o auxílio da seita thelemista a qual ele e Paulo eram orientados, uma comunidade alternativa em Minas

¹⁵⁸ MOTTA, Nelson. Op. cit., p. 211.

¹⁵⁹ SOUZA, Tárík. Raul Seixas: o mito du-dia. **O Pasquim**, Rio de Janeiro. Nº 228, p. 11, 13 nov. 1973.

¹⁶⁰ RETZ, Melanie. **Os Maluco Beleza: A Sociedade de Raul Seixas e Paulo Coelho**. Disponível em: <<https://raulsseixas.wordpress.com/sociedade-alternativa/>>. Acesso em: 12 de mar. de 2022.

Gerais, chamada Cidade das Estrelas. Como se sabe, a ideia não prosperou, muito provavelmente em razão da pressão do Governo Militar na época e do exílio ao qual Raulzito e Paulo se submeteram. Após o retorno ao Brasil, a Sociedade Alternativa foi dissolvida. Um documento de 17 de setembro de 1974 oficializou o ato, porém, foi escrita uma segunda ata de dissolução em 23 de março de 1976, sendo essa encaminhada ao cartório. A averbação ocorreu um mês depois. Embora a Sociedade Alternativa, como entidade civil, nunca tenha funcionado e tenha acabado dissolvida em 1976, o movimento continuou. Aliás, seu registro oficial talvez seja o capítulo menos relevante de sua história. Isso porque a ideia principal era propor uma revolução interna em cada ser humano.¹⁶¹

O registro oficial da Sociedade Alternativa não teve a duração esperada. No entanto, outro elemento importante ficou registrado na mentalidade daqueles jovens que objetivavam novas condições de existência, renegando as “verdades absolutas” impostas pelo sistema autoritário daquele período. Nesse aspecto, os ideais da Sociedade Alternativa surgiram como uma possibilidade histórica para quem buscava novos horizontes através da exploração de outras subjetividades, livres das noções conservadoras da sociedade brasileira. De acordo com a historiadora Emília Nery, em uma perspectiva de mudança estrutural, a Sociedade Alternativa soava como uma máxima utópica, porém, havia créditos ameaçadores ao poder que esse projeto poderia alcançar, mesmo fazendo parte de um lugar à margem da sociedade e por se caracterizar apenas como uma esfera da micropolítica, onde incidem mudanças cotidianas na sociedade.¹⁶² De acordo com Nelson Motta:

Raul e Paulo, estourando um sucesso atrás do outro, atingindo o Brasil de A Z, ídolos pirados, friques e doidões do Oiapoque ao Chuí, estavam mergulhados em seu maior projeto: a “Sociedade Alternativa”. Fizeram até um hino-rock, um grito de guerra, que o público cantava com entusiasmo nos shows. Era um manifesto anárquico e libertário, alegre e divertido, absolutamente subversivo por qualquer critério. Nos shows o público gritava de punhos serrados: “Viva! Viva! Viva a Sociedade Alternativa!” e Raul respondia: “Faze o que tu queres, pois é tudo da lei.” [...] 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 estatutos baseados na doutrina satânica de Aleister 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 militar.¹⁶³

Os esforços e a tentativa de materialização da Sociedade Alternativa, por meio da *Cidade das Estrelas*, tiveram grandes obstáculos, uma vez que a conjuntura política autoritária dos militares não permitia tais transgressões. O que acabou gerando, por conseguinte, o exílio

¹⁶¹ MAGALHÃES, Flávio. **Quando a Sociedade Alternativa foi mais do que apenas uma música**. Disponível em: <<https://memorialraulseixas.com/2018/06/27/quando-a-sociedade-alternativa-foi-mais-do-que-apanas-uma-musica/>>. Acesso em: 12 de mar. 2022.

¹⁶² NERY, Emília Saraiva. **Devires na Música Popular Brasileira**: as aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) — UFPI, Teresina, 2008. p. 86.

¹⁶³ MOTTA, N. Op. cit., p. 258.

de Raul Seixas para os Estados Unidos em 1974. Sylvio Passos, amigo do cantor e compositor, em um esforço de memória, narra o episódio da seguinte maneira:

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 país. Então Raul, Edith, Paulo e Adalgisa partem para os Estados Unidos e levam um papo com o John Lennon e Yoko Ono sobre Sociedades Alternativas. Yoko Ono mostrou-se interessadíssima na situação do Brasil, disse Raul, na época.¹⁶⁴

Um fato interessante sobre a trajetória pessoal e artística de Raul Seixas é marcado pelo encontro com o ex-*Beatle* John Lennon, enquanto esteve exilado em 1974 nos Estados Unidos. Entretanto, não há nenhum outro registro sobre este acontecimento, além dos relatos do próprio artista. Por outro lado, o projeto alternativo pensado por Raul e Paulo era baseado sobretudo nas teorias esotéricas de Aleister Crowley e nas referências da *Declaration of Nutopia* de John Lennon.¹⁶⁵ O amigo de Raul, Thildo Gama, durante uma entrevista concedida à historiadora Emília Nery em novembro de 2006, aborda a relação de Raul Seixas com a Sociedade Alternativa numa perspectiva que atribui ao projeto importância enquanto elemento de mudanças, através de uma dinamicidade tática que desafiava a ditadura, bem como os costumes sociais estabelecidos:

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 com 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. Se não 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

¹⁶⁴ PASSOS, S. Perfil Biográfico. In: PASSOS, Sylvio e BUDA, Toninho. **Raul Seixas**. Uma Antologia. São Paulo: Editora Martin Claret, 1992, p. 83.

¹⁶⁵ Trata-se de um texto manifesto lançado em conjunto com o LP do ex-Beatle, *Mind games*, feito em 1973 pela EMI Records. Nesse, o autor se refere à *Declaration of Nutopia*, ou Declaração da Nova Utopia. *Mind Games* foi o quarto álbum de John Lennon, gravado em Nova York no Record Plant Studios, no ano de 1973.

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 Unidos.¹⁶⁶

Esse relato da mãe de Raul, Maria Eugênia Seixas, apontado por Thildo Gama, também foi registrado no documentário *Raul Seixas: O Início, O fim e o Meio*, dirigido por Walter Carvalho em 2012:

Maria Eugênia Seixas — Raul chegou em casa às 3 horas da madrugada com a camisa, o bolero todo lascado e as costas lapiadas correndo sangue... Eu chamei: Meu filho não se importe, não. Retire sua roupa, fique de cueca, que sua mãe lhe dá banho. Botei ele embaixo da torneira, tirei o sangue pra passar esparadrapo... Ele disse: Olhe, não demore não, porque aí embaixo tem 2... 2 duas pessoas do exército, me esperando. Eu estou com o passaporte assinado pra sair do país, não pra voltar (sic).¹⁶⁷

Percebe-se que a presença da censura, do exílio e da tortura na vida e na obra de Raul Seixas é frequente na memória dos seus familiares e dos que conviveram com o artista, ou que o conheciam de alguma maneira. O movimento desse modelo alternativo, de práticas sociais, é interpretado pelo sujeito entrevistado como uma “ideologia rebelde” que oferecia ameaça ao sistema. Evidentemente, recitar em shows com centenas de pessoas princípios de liberdade como “todo homem tem o direito de fazer o que quiser”, “faze o que tu queres há de ser tudo da lei” — durante o estado de exceção instaurado pela ditadura militar — era visto como prática transgressora da ordem social.

O objetivo de criar comunidades subjetivas e sem fronteiras incidia na figura de John Lennon e Raul Seixas. Nesse aspecto, como marcas da “cultura do desbunde”, as cidades e comunidades alternativas erigidas e ressignificadas na sociedade brasileira durante aquele contexto tornaram o “cair fora” da sociedade estabelecida uma possibilidade, uma fuga, um novo recurso de existência histórica para a juventude. Com isso, no que diz respeito à noção de condição de existência alternativa, Raul Seixas relatou da seguinte maneira:

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 em Paraíba do Sul, onde construiremos “A Cidade das Estrelas”, cuja lei será “Faze o que tu queres...”.¹⁶⁸

¹⁶⁶ NERY, E. Op. cit., p. 75.

¹⁶⁷ SEIXAS, Maria Eugênia. In: Raul: O Início, O Fim e o Meio. **Direção:** Walter Carvalho. 2012. son., color., 128 min.

¹⁶⁸ SEIXAS, Raul. Apud ESSINGER, Silvio (org.). **O Baú do Raul revirado**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 91.

Sob a influência dos espectros da contracultura, Raul Seixas e Paulo Coelho optaram pela escolha de um terreno na fronteira entre Rio de Janeiro e Minas Gerais¹⁶⁹, nos campos, fora da sociedade e da zona urbana, onde o contato com a natureza os levaria para um plano astral energético e distante dos condicionamentos sociais da sociedade estabelecida. As condições ambientais favoráveis, assim como a filosofia de vida nômade, surgiam como inventividade de novas práticas juvenis. Além disso, percebe-se a constância da frase central das ideias de Crowley e, portanto, a sua influência sobre Raul nesse momento histórico. Vejamos a canção *Sociedade Alternativa* lançada em 1974 no LP *Gita*:

Viva! Viva!
 Viva a Sociedade Alternativa! (2x)
 Viva! O Novo Aeon!
 Viva! Viva!
 Viva a Sociedade Alternativa!
 Viva! Viva! Viva!
 Viva a Sociedade Alternativa!

Se eu quero e você quer
 Tomar banho de chapéu
 Ou esperar Papai Noel
 Ou discutir Carlos Gardel
 Então vá
 Faze o que tu queres pois é tudo da lei
 Da lei

Viva! Viva!
 Viva a Sociedade Alternativa!
 Faze o que tu queres, há de ser tudo da lei
 Viva! Viva!
 Viva a Sociedade Alternativa!
 Todo homem, toda mulher, é uma estrela
 Viva! Viva! [...]

Viva a Sociedade Alternativa!
 O número 666 chama se Aleister Crowley
 Viva! Viva!
 Viva a Sociedade Alternativa!
 Faze o que tu queres, há de ser tudo da lei
 Viva! Viva!
 Viva a Sociedade Alternativa!
 Viva! Viva!
 Viva a Sociedade Alternativa!
 A Lei de Thelema
 A lei do forte, essa é a nossa lei, e a alegria do mundo
 Viva! Viva!
 Viva a Sociedade Alternativa!
 Viva! Viva! Viva!
 Viva! Viva!

¹⁶⁹ É importante esclarecer que Paraíba do Sul, região onde seria construída a Cidades das Estrelas, está localizada no Estado do Rio de Janeiro, na fronteira com Minas Gerais. Nesse caso, ocorreu um equívoco no entendimento de Raul Seixas ao afirmar que o terreno ficava em Minas Gerais.

Viva o Novo Aeon!¹⁷⁰

A canção escrita por Raul Seixas e Paulo Coelho é um símbolo daqueles anos contraculturais, sendo marcada por uma tentativa de alçar o pensamento para além de uma ordem discursiva e racional dos parâmetros e verdades estabelecidos de forma absoluta. Nessa ocasião, Raul Seixas tentava propor novas formas de sociabilidade para grupos coletivos. A atitude de querer realizar coisas incomuns e “fantasiosas”, como tomar banho de chapéu, acreditar em contos de fadas do Papai Noel, transmite uma postura anárquica dessa sociedade, uma vez que não há regras e que tudo seria permitido, pois a única regra seria “faze o que tu queres há de ser tudo da lei”. A ideia da canção busca, portanto, atingir os sujeitos para que esses se permitam novas formas de se relacionar com o mundo. A mensagem da canção *Sociedade Alternativa* pode ser entendida como um hino no qual o lema seria abrir espaço para a imaginação e ir de encontro a outras regras, sob a ótica de outras subjetividades, como uma natureza humana alterada constantemente.¹⁷¹ Nesse aspecto, a singularidade do ser humano:

[...] 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 prevalece cada vez mais. Do que ele conclui: “o objetivo principal hoje não é descobrir o que somos, mas recusá-lo”.¹⁷²

Sob essa perspectiva *drop out*, de cair fora e da busca de novas formas de existência e sociabilidades a partir de uma postura alternativa, Raul Seixas em uma matéria do jornal *Diário do Paraná* de 1974, relata um episódio no qual viveu por algumas semanas a utopia das suas ideias, acompanhado do amigo Paulo Coelho e das respectivas esposas, Salomé Nadine e Adalgisa Rios, em uma viagem para o interior do país:

Raul Seixas fala de uma viagem com a Sociedade Alternativa. O lero é esse: “Quando terminou minha temporada no teatro Teresa Raquel, no Rio de Janeiro, eu Paulo Coelho, Salomé Nadine e Adalgisa Alada resolvemos partir à procura de um local onde a Sociedade pudesse se reunir e transar coisas novas. A gente simplesmente entrou no carro e tocou para a estrada, sem saber onde íamos chegar. No caminho, Paulo Coelho comprou uma luneta e nós paramos num morro perto de Teófilo Otoni, para passar a noite olhando o céu. Foi muito bacana. Todo mundo estava extremamente cansado do trabalho que tínhamos realizado e aquela noite no morro, sem nenhuma luz por perto, com a luneta apontada para o céu encontrando-se com novos mundos, novas galáxias, novos pensamentos, foi um descanso incrível. No dia

¹⁷⁰ SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. *Sociedade Alternativa*. In: SEIXAS, Raul. **Gita**. São Paulo, Philips-Phonogram, 1974. 1. disco sonoro.

¹⁷¹ NERY, E. Op. cit., p. 85.

¹⁷² PELBART, Peter Pál. Subjetividade Contemporânea. In: **A Vertigem por um Fio**. Políticas da Subjetividade Contemporânea. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000, p. 9.

seguinte a gente estava pronto para continuar, o cansaço todo tinha ficado naquele morro.

A gente viajou mais dois dias, e terminamos chegando num local chamado Feira Velha, onde resolvemos permanecer por duas semanas. Em Feira Velha, nós decretamos todo território nosso. Montamos uma barraca na beira do rio, levamos os livros indispensáveis, comida, a luneta e ficamos durante todo o tempo conversando e sentindo a natureza. As roupas foram imediatamente abolidas. O sol, a água, o ar e a terra tocavam na gente com toda força. A gente conversava muito, inventava mil formas de entrar em contato com as plantas, os insetos e tudo. Uma noite a gente bolou uma dança para conversar com as estrelas: Salomé e Adalgisa ficavam batendo com as mãos na água do rio enquanto eu e Paulo deixávamos que o som saísse de nossas bocas sem qualquer censura. Foi muito bonito. A gente dançou durante quase quatro horas, sem sentir. No final, descobrimos que tínhamos composto uma música que vai sair no próximo compacto, em março, chamada Gita. É o tipo de música que tem a ver com todo mundo, porque todo mundo. Sempre que pode, procura através da dança este contato com as coisas. Naquele dia nós pedimos as coisas à nossa volta — ao rio, à noite, aos insetos e as plantas — que se manifestaram, nesta música. Não conseguimos ver o cometa, mas sabemos que ele existe. Talvez como diz uma charge publicada em não sei em qual jornal, ele não passa de uma estrela de natal desgarrada, em busca de ninguém. A gente teve o pressentimento, em Feira Velha, de que este Natal seria muito triste. Depois disto, resolvemos não pensar mais no Natal.

Não foi a primeira vez que a Sociedade Alternativa se reúne em grandes períodos. Sempre que a gente pode — e a gente pode sempre, pois o trabalho que realizamos faz muito parte de nós — a gente vive exatamente como a vida nos pede. A única lei que existe para a gente é: ‘faze tudo o que queres’.

Grande parte do próximo LP foi trabalhado lá em Feira Velha. Por exemplo, quando estávamos procurando o local para ficarmos, a gente sempre reparava nas estradas uma tabuleta que dizia: ‘NÃO PARE NA PISTA’. Paulo chamou a atenção para a imensa filosofia daquela tabuleta. Na realidade ‘NÃO PARE NA PISTA’ resume toda a filosofia da sociedade e do mundo em que vivemos. Quem para na pista é atropelado. Os hippies poderiam ter feito muita coisa importante, mas eles resolveram parar na pista e um grande caminhão os atropelou. No momento, eu vejo um carro-tanque de petróleo árabe atropelando muita gente que estava pedindo carona para esse carro-tanque. John Lennon foi um sujeito que não parou na pista nem saiu da estrada. Por isso é que nós consideramos uma das mais importantes figuras do momento: dirige seu carro na marcha que quer, mas não para na pista. É claro que compusemos um rock para a tabuleta.

E tudo que conviveu com a gente durante estas duas semanas nós traduzimos em música e em ideias. A música próxima de cada um, porque no fundo, todos falam uma linguagem só. E todo mundo gosta de tentar compreender as estrelas, do ficar calado quando quer e falar quando sente vontade, de olhar em cada pequena coisa a linguagem de tudo”.¹⁷³ (grifo do autor).

Viajar sem destino, sem saber onde iam chegar, apenas com o desejo de consumir novos e diferentes espaços era uma das marcas identitárias da juventude da época, que viviam às margens da sociedade e se apropriavam dos ideais da contracultura. Raul Seixas e Paulo Coelho, através dessas viagens alternativas, procuravam explorar suas subjetividades por meio de novas inventividades naqueles espaços destoantes das grandes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo. A fuga para a natureza de maneira nômade, visando à expansão “interior” para aqueles sujeitos, assim como a busca de maiores conexões existenciais por meio de uma captura dos espaços naturais é semelhante ao que Jack Kerouac relata no romance *Os Vagabundos*

¹⁷³ VIANZ, Beto. Presença do som. **Diário do Paraná**. - Curitiba, 3º caderno. p. 3, 10 de abr. de 1974.

Iluminados,¹⁷⁴ escrito em 1958. No livro, o autor aborda a história de Ray Smith, um aspirante a escritor que viaja pelos Estados Unidos em caronas a bordo de trens, com uma mochila presa às costas e um saco de dormir. Em uma de suas viagens, conhece o jovem zen-budista Japhy, que pratica montanhismo e vive alheio à sociedade com o mínimo de dinheiro possível. Os personagens logo se tornam melhores amigos e decidem partir para a escalada de uma montanha, num ar zen-filosófico, em busca da iluminação, meditando, tomando chá de ervas e procurando a essência da vida em meio à natureza.

Importante perceber, nesse aspecto, a relação do ato de criação, ou seja, a inspiração para a criação artística através do contato com a natureza. Nessa perspectiva, Raul Seixas afirma que, durante o tempo que ficaram ali, foram criadas várias canções, dentre as quais destaca-se a canção *Gita*, que lançou o roqueiro baiano como um místico “enunciador de novos caminhos”. Nesse sentido, partindo da perspectiva de espaço, em que Raul Seixas buscava criar suas canções e pensar a estética musical, podemos perceber um regime de sensorialidade que ecoa da sua obra.

A participação feminina no relato da matéria é outro elemento interessante, pois as práticas libertárias advindas das mulheres também estavam em processo de mudança desde os anos 1950. As mulheres começavam a ter maior dominância como, por exemplo, a recusa aos padrões tradicionais, sobretudo dos bons costumes familiares e da Igreja. A sexualidade, devido aos avanços da ciência, tornou a pílula anticoncepcional o símbolo maior de liberdade para as mulheres que poderiam explorar experiências sexuais sem tantas preocupações. Entrava em cena, portanto, a ideia de paz e amor, sexo livre, libertação da mente e do corpo.

Naqueles anos, diante das práticas contraculturais e subversivas da juventude, o uso de símbolos se tornou uma constante entre *hippies*, cabeludos e adeptos da “cultura do desbunde” de modo geral. Dessa forma, para além da frase-síntese que rege o pensamento alternativo de Raul Seixas na ressignificação de uma nova sociedade em relação às normas estabelecidas, o cantor também aderiu a um símbolo para caracterizar a Sociedade Alternativa: a *Cruz Ansata*, uma cruz de origem egípcia com significados relacionados à vida eterna.

¹⁷⁴ KEROUAC, Jack. **Os vagabundos iluminados**. Porto Alegre: L&PM, 2017.



Figura 2 — Símbolo da Sociedade Alternativa de Raul Seixas

Fonte: acervo pessoal do autor.

Esse símbolo é conhecido na história por ser alusivo à vida e aos deuses da antiguidade, como Ísis e Akhenaton, que, segundo Boscato, eram figuras históricas que buscavam renovação espiritual e social. Raul Seixas o modificou à sua maneira e inseriu dois degraus na parte inferior do símbolo, transmitindo uma mensagem de elevação para um nível superior através da representação de uma escada. Ao mesmo tempo, simbolicamente, a figura assemelha-se a uma chave, que nessa representação abriria “todas as portas”, “a chave da vida”.¹⁷⁵ Já a palavra *Imprimatur* remete à Idade Média. Essa expressão era cunhada nas obras que podiam ser publicadas com a autorização do poder eclesiástico: *imprimatur*, palavra que em latim significa imprima-se, isto é, impresso.¹⁷⁶ Esse símbolo também aparece nos LPs em que Raul Seixas estava mais envolvido com as Ordens Ocultistas aproximadas de Aleister Crowley, como *Krighá*, *Bandolo* (1973), *Gita* (1974), *Novo Aeon* (1975) e *A Pedra do Gênesis* (1988).

O ano de 1974 assinalou a ascensão do projeto de materialização da Sociedade Alternativa¹⁷⁷ de Raul, mas, ao mesmo tempo, foi o período em que as repressões da ditadura militar foram intensificadas. Os militares viam as ideias de uma comunidade alternativa como uma ameaça à ordem vigente, bem como uma organização de combate à ditadura. Em contrapartida, o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) não demonstrou afinidade com a ideia de alguns jovens cabeludos criarem uma Sociedade Alternativa que tinha como palavra de ordem a frase: “faze o que tu queres, há de ser o todo da lei”.¹⁷⁸ Naquele mesmo ano,

¹⁷⁵ BUDA, T. Um Estudo Crítico. In: PASSOS, Sylvio e BUDA, Toninho. **Raul Seixas**. Uma Antologia. São Paulo: Editora Martin Claret, 1992, p. 21.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 21.

¹⁷⁷ É importante destacar que não foi somente a Sociedade Alternativa que causou problemas para Raul Seixas no que diz respeito à censura. Veremos isso adiante em outros momentos da sua carreira artística.

¹⁷⁸ BOSCATO, L. Op. cit., p. 154.

a repressão bateu à porta do artista em busca de respostas como Raul Seixas relatou em entrevista para a *Revista Bizz*:

BIZZ — Chegaram para você e literalmente mandaram embora?

Raul — “Literalmente” é choque no saco. Fui torturado mesmo no governo Geisel.¹⁷⁹

Em uma entrevista posterior, Raul Seixas voltou a falar da perseguição dos militares:

Além de ser expulso da A.A (a sociedade ocultista Astrum Argentum), eu fui posto para fora do país. Essa sociedade simpatizou muito com a música Sociedade Alternativa e com o trabalho que eu estava fazendo com o Paulo Coelho na época. Era um trabalho no sentido de fazer uma reestruturação de todos os valores. Isso tudo acarretou em muitos prejuízos para mim. E a reestruturação, essa mudança não foi completa porque o governo não gostou. A A.A me deu um terreno enorme em Minas Gerais para eu construir a Cidade das Estrelas, que era o meu sonho na época. Tipo colocar o antiadvogado, antiguarda, o antitudo... mutação radical de valores, mesmo. Porque está mudando, só que as pessoas não querem ver. Até hoje a Sociedade Alternativa fica comigo como uma boa lembrança. Não guardo nenhuma cicatriz psicológica sobre minha saída daqui, que foi braba. [...] Até hoje não sei realmente qual foi o motivo. Mas veio uma ordem de prisão do I 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: choque em lugares delicados... Tudo para eu poder dizer o nome das pessoas 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 preferiria dizer que tinha pacto com o demônio a dizer que tinha parte com a revolução. Então foi isso, me levaram, me escoltaram até o aeroporto.

BIZZ — sem você arrumar as malas?

Raul — Nada, nada. Fiquei apavorado.¹⁸⁰

Raul Seixas afirma que uma parte da sociedade do contexto simpatizou com as ideias alternativas e com a reestruturação dos valores impostos pela sociedade normalizada, fato que reafirma a busca por novas condições de existência de uma juventude que crescia sob um regime autoritário e repressor das liberdades individuais. Durante a ditadura militar, episódios semelhantes aos narrados pelo artista eram frequentes. Quando os artistas não agradavam, e aos olhos da ditadura representavam subversão através de suas práticas e canções, eram torturados ou levados ao exílio. Caetano Veloso, artista e um dos principais membros do movimento tropicalista, comenta o episódio de sua expulsão do país de forma similar a Raul Seixas: “[...]”

¹⁷⁹ Entrevista de Raul Seixas à Revista BIZZ n° 6. São Paulo, Editora Abril, janeiro de 1986, p. 6.

¹⁸⁰ SEIXAS, Raul. Apud PASSOS, Sylvio. **Raul Seixas Por Ele Mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 1990, p. 144-145.

eles tiraram nosso passaporte, nos trouxeram pro Rio, nos botaram dentro do avião, literalmente eu fui posto dentro do avião pelas autoridades do regime militar, daquele período...”¹⁸¹

Apesar de Raul Seixas relatar que não guardava nenhuma cicatriz psicológica sobre a tortura e a expulsão do país, Sylvio Passos comentou que Raul ficava deprimido e chorava ao relembrar esses episódios. Ele agia com “grande pavor” e que, com o passar do tempo, ficou cada vez mais paranoico em relação a qualquer assunto que envolvesse os militares.¹⁸² As memórias e sequelas da tortura marcaram aquela geração que resistia diariamente numa sociedade marcada pela repressão. Nesse aspecto, o problema da tortura relaciona-se ao fato de que quem é torturado fica abalado por dentro, é modificado psicologicamente.¹⁸³ Sobre a perseguição dos militares, Nelson Motta comenta que a dupla Raul e Paulo:

Imaginavam ingenuamente, que suas músicas anárquicas e sua contraditória tentativa de “organização” da “Sociedade Alternativa” não eram levadas a sério pelo sistema repressivo, que eram vistas como coisa de “roqueiros americanizados” e não de “subversão política”. Mas foram presos, apertados em longos depoimentos e finalmente liberados, assustadíssimos.¹⁸⁴

Percebe-se que as transgressões da geração de jovens descontentes em relação àquele momento histórico reverberou em sequelas psicológicas motivadas pelas perseguições e torturas provocadas pelo sistema repressivo da ditadura. Os jovens que queriam viver sob suas próprias leis e ressignificar o mundo a sua maneira, segundo os ideais de recusa ao estabelecido e pautados em suas próprias subjetividades eram interpretados como “marginais” e inimigos do Estado, que deturpavam a ordem vigente e, como resultado, se tornavam alvo da repressão. Esses jovens se caracterizavam, portanto, como sujeitos desviantes, uma vez que:

Todos os grupos sociais fazem regras e tentam, em certos momentos e em algumas circunstâncias, impô-las. Regras sociais definem situações e tipos de comportamento a elas apropriados, especificando algumas ações como “certas” e proibindo outras como “erradas”. Quando uma regra é imposta, a pessoa que presumivelmente a infringiu pode ser vista como um tipo especial, alguém de quem não se espera viver de acordo com as regras estipuladas pelo grupo. Essa pessoa é encarada como um outsider. Mas a pessoa assim rotulada pode ter uma opinião diferente sobre a questão. Pode não aceitar a regra pela qual está sendo julgada e pode não encarar aqueles que a julgam competentes ou legitimamente autorizados a fazê-lo.¹⁸⁵

¹⁸¹ VELOSO, Caetano. In: JÚNIOR, Sérgio Baldassarini. **Documentário**. Jovem aos 50: A História de Meio Século da Jovem Guarda, 2017.

¹⁸² Essa informação foi cedida pelo presidente do Raul Rock Club, Sylvio Passos, através de uma conversa pelo WhatsApp em: 15 de mar. 2022.

¹⁸³ BOSCATO, L. Op. cit. p. 155.

¹⁸⁴ MOTTA, N. Op. cit., p. 275.

¹⁸⁵ BECKER, Howard. **Outsiders**: estudos sobre a sociologia do desvio. 1. Ed. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2008. p. 15.

Os pensamentos e as canções de Raul Seixas estavam — em grande medida — ligados à ideia de rebelião juvenil e a negação dos valores estabelecidos, pautados, dessa forma, nas suas influências filosóficas. Nesse sentido, Paulo Coelho relatou, em um artigo escrito em 1974 para a *Revista Planeta*, um pensamento condicionado pelos ideais da Sociedade Alternativa e de fuga da realidade social da época:

O mundo parece desabar no meio de uma crise, provocada pelo próprio homem. O sonho acabou, como disse John Lennon. Agora, as pessoas estão em busca de caminhos, objetivos e realização pessoal. Todo o conforto da idade tecnológica não é suficiente, se falta ao homem o essencial: a descoberta de si mesmo. Por esta razão estão surgindo no mundo as sociedades alternativas. Elas propõem que você descubra o Universo com os seus próprios olhos e se situe nele, num lugar exato. Esse movimento já atingiu também o Brasil, onde existem mais de três mil adeptos.¹⁸⁶

Paulo Coelho analisa a emergência do movimento *hippie* e as suas formas de contestação da moral e dos bons costumes, assim como a descrença da juventude para com a possibilidade de mudança das estruturas sociais por meio das práticas políticas tradicionais. A insatisfação juvenil se apresentava de maneira explícita, ainda que a sociedade brasileira estivesse diante das possibilidades e “maravilhas tecnológicas”¹⁸⁷ que aquele momento histórico oferecia por meio do “milagre econômico”. Dessa forma, os jovens atribuíam importância para aquilo que os ideais da Sociedade Alternativa estavam buscando construir. O sonho *hippie* tinha acabado, como disse John Lennon em 1970 na canção *God*; entretanto, a decadência do movimento *hippie* não significou o fim da contracultura, apenas o modificou, uma vez que essa mudança anunciou a transformação dos movimentos contraculturais — com o surgimento das comunidades alternativas, que para Raul Seixas e Paulo Coelho funcionavam como um meio para se atingir um nível de conhecimento e descoberta do mundo — incomum — aos olhos da sociedade estabelecida. Paulo Coelho, em sua autobiografia, comenta sobre o modo de vida alternativo e utópico da seguinte forma:

O sol havia aparecido, como para dizer que o fim do Renascimento estava voltando, mudando hábitos e costumes de todo o mundo — e um belo dia, em um futuro muito próximo, as pessoas já não dependeriam mais da opinião dos outros, e sim de sua própria maneira de ver a vida. [...] Gente vestida de amarelo dançando e cantando na rua, roupas de todas as cores uma moça distribuindo rosas para quem passava, todo mundo sorrindo — sim, o amanhã seria melhor, apesar do que acontecia na América Latina e em outros países. O amanhã seria melhor simplesmente porque não havia

¹⁸⁶ COELHO, Paulo. Apud MACHADO COELHO, Lauro; OLIVEIRA, Edgar (org.). **Paulo Coelho por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 1991, p. 118-119.

¹⁸⁷ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Deslumbramento e susto: maravilhas tecnológicas, captura social e fuga identitária nos anos sessenta. In: **Todos os dias de Paupéria**. Torquato Neto e a invenção da tropicália. — São Paulo: Annablume, 2005. p. 25.

escolha, não se podia voltar ao passado e de novo deixar que o moralismo, a hipocrisia e a mentira ocupassem dias e noites de quem caminhava por essa terra.¹⁸⁸

Raul Seixas também se apropriou das práticas escriturísticas através dos quadrinhos para divulgar as suas ideias libertárias, bem como as da Sociedade Alternativa a partir da distribuição do gibi-manifesto: “A Fundação de Krig-Ha”¹⁸⁹, que naquele momento histórico, surgia como uma das formas de manifestação possível. A proposta do manifesto visava funcionar como roteiro explicativo das canções lançadas no LP *Krig-ha, Bandolo!* (1973). A contracapa do LP informa que a chave da compreensão do *long-play* está em ouvir o disco lendo “A Fundação de Krig-Ha”. O conteúdo escrito por Raul Seixas e Paulo Coelho é pautado numa linguagem crítica, apocalíptica e filosófica que, somada aos desenhos produzidos por Adalgisa Rios, atribuía ironia e comicidade ao manifesto subversivo.

Devido ao tamanho do gibi-manifesto “A Fundação de Krig-Ha”, iremos reproduzi-lo por completo apenas nos anexos. Entretanto, reproduziremos algumas páginas para entendermos a relação do texto com os símbolos presente no documento, uma vez que alguns trechos e detalhes da leitura do conteúdo escrito se perdem sem o auxílio das ilustrações.

¹⁸⁸ COELHO, Paulo. **Hippie**. — 1ª ed. São Paulo: Paralela, 2018, p. 77-78.

¹⁸⁹ A fonte deste material faz parte do acervo pessoal do autor.



Figura 3 — Capa do gibi-manifesto “A Fundação Krig-ha”.

A capa do gibi-manifesto apresenta três personagens baseados em figuras da antiguidade, com características que lembram as tradições grega e fenícia. Os sujeitos lutam contra as adversidades do mar para manter o controle do barco, que os conduz em direção ao sol. Nesse sentido, entende-se que as adversidades do mar agitado eram metaforicamente interpretadas como a ditadura militar e o sol representava, portanto, a liberdade e o fim da opressão.



Figura 4 — Gibi-manifesto “Saudação”.

Percebe-se ao analisar o gibi a emergência de um *ethos* místico que denota a anunciação de algo que está por vir. Os desenhos também destacam a linguagem esotérica do manifesto. Raul Seixas utiliza muitos dos símbolos presentes no gibi para caracterizar seu trabalho. A referência aos quatro elementos que compõem o universo, terra, fogo, água e ar, é explorada no seu manifesto, o que pode ser observado também na canção *Gita*.¹⁹⁰

¹⁹⁰ SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. *Gita* In: SEIXAS, Raul. *Gita*. São Paulo, Philips — Phonogram, 1974. 1. Disco sonoro.



Figura 4 — Faça você mesmo o seu badouge.

O gibi-manifesto de Raul Seixas pregava a liberdade do homem diante do sistema que o oprimia. Desse modo, o folheto apresenta, logo no início, um manual de instruções passo a passo para a construção de um estilingue, instrumento ou arma de origem indígena usado para caçar pequenos animais e que foi incorporado ao costume dos brasileiros, sobretudo no interior do país. O objeto funciona como uma atiradeira que dispara pequenos projéteis, como pedras, porcas de ferro, bolas de barro ou bolas de gude.¹⁹¹ O manual aparece no manifesto como um instrumento de combate, demonstrando que o povo precisava se preparar para a luta contra o sistema: destaque para a frase em meio as instruções: “não foi feito apenas para matar passarinhos”, sinalizando que o instrumento poderia ser usado também como arma em protestos.

Raul Seixas e Paulo Coelho destacam os desencantos e as dificuldades das pessoas em relação a mudanças diante do sistema ditatorial brasileiro, do “monstro sist”, ou seja, do sistema que é apontado como o “carrasco” do povo e da opressão das liberdades individuais dos sujeitos.

¹⁹¹ Coisas da roça. Disponível em: <<https://www.coisasdaroca.com/coisas-antigas-da-roca/estilingue.html>>. Acesso em: 14 de mar. 2022.

Nesse aspecto, o roqueiro tinha como proposta naquele momento o combate às forças que oprimiam o indivíduo.

Saudação

Existem várias imagens para se descrever o caminho das coisas visíveis. Uma das imagens é esta: o universo é composto de 4 (quatro) elementos (1), ou seja, a Terra, o Fogo, a Água e o Ar. Os quatro elementos combinam-se num só: a Consciência Cósmica.

A vida é uma praça onde várias ruas desembocam. Você vem por uma rua e sai por outra. A rua da morte é a mais usada, mas não é a única rua de saída. Existem 17 praças no universo. E cada praça possui 4 elementos.

1.055 — Estão salvos aqueles que ainda acreditam na imaginação, que tem vários nomes. O momento, porém, não é dos melhores. Em todos os cantos do mundo a imaginação cede lugar a uma pseudo-criatividade dirigida unicamente para esta coisa concreta e abstrata chamada Monstro Sist, que absorveu as melhores horas de nossa juventude e quase todos cederam às seduções do Monstro Sist.

6.900 — A imaginação nos dá três poderes

A saber:

A onipotência sem força

A embriaguez sem vinho

E a vida sem morte.

2.000 — Nós temos andado pelo mundo e temos visto as cabeças baixas; temos visto a loucura atingindo nossos companheiros de época porque eles pensavam que estavam sós. Temos visto as pessoas esmagadas pelas rodas do Monstro Sist antes mesmo de se perguntarem o que está acontecendo.

Temos visto também os carrascos, vítimas de um mecanismo do qual já perderam o controle.

Mas temos visto focos de luz em alguns cantos.

4.000 — Cada homem tem seu caminho e sua forma de agir. A nossa foi Krig-Ah.

Destruiremos, sem compromisso algum as crenças e opiniões arraigadas durante séculos de cultura. Somos mais parecidos com bárbaros que com Robespierre. Aprendemos a ler no Grande Livro os segredos da chuva e das pedras. Krig-Ah é apenas o estágio do momento.

8.002 — Eis o estágio: procurar, junto com todos, a forma de expressar tudo que a imaginação pretende nos dizer. Sair do Monstro Sist porque ele está gangrenado e E em breve morrerá, arrastando todos que ainda estão com ele. Em todas as partes do mundo as pessoas procuram e se unem, com um objetivo: imaginação a ponte para o passo.

FINAL

Nós estamos no elemento Terra e caminhamos para o elemento Fogo.

A coisa mais penosa do nosso tempo é que os tolos possuem convicção e os que possuem imaginação e raciocínio vivem cheios de dúvidas e indecisão.

Rio, 31/7/73 THE END

Mas a gente ainda nem começou (vide cachorro urubu).¹⁹²

Em relação ao aspecto esotérico do gibi-manifesto, os autores citam a importância dos quatro elementos que compõe o universo e que, de acordo com o texto, combinados criam a “Consciência Cósmica”. Outra característica entendida no gibi está ligada ao poder da imaginação: “estão salvos aqueles que ainda acreditam na imaginação”. Esse elemento pode ser entendido através das influências de Crowley e da lei de *Thelema*, que associa o poder da

¹⁹² SEIXAS, R.; COELHO, P.; RIOS, A. A Fundação de Krig-Ha. **Gibi-manifesto**, 31 jul. de 1973. 16 p.

imaginação dos indivíduos ao poder da vontade. Os autores acreditavam que o exercício livre da imaginação individual levaria ao fim dos conflitos entre os sujeitos. Contudo, um fato interessante sobre o gibi-manifesto é que a obra acabou incomodando as forças militares. Em 1974, um ano após a sua distribuição, suas cópias foram recolhidas e queimadas pela Polícia Federal sob acusação de ser material subversivo, como se fazia na Inquisição da Idade Média e na Alemanha nazista.

Outro texto importante que evoca a atmosfera insurgente e a busca por novas condições de existência por parte daqueles jovens adeptos da contracultura é o *Manifesto 11 da Sociedade Alternativa*, escrito em 1985 por Raul Seixas, Toninho Buda, Paulo Coelho, Sylvio Passos, Ed Cavalcanti e Cristina Oiticica, no apartamento de Paulo em Copacabana, no Rio de Janeiro. De acordo com Boscato, que entrevistou Sylvio Passos, o número 11 é uma referência à numerologia cabalística.

Prefácio:

Nós saudamos os artistas brasileiros que tiveram o silêncio do resto do mundo quando seus trabalhos e seus corpos foram censurados, mutilados, desaparecidos.

1 — O espaço é livre. Todos têm direito de ocupar seu espaço.

2 — O tempo é livre. Todos têm que viver em seu tempo, e fazer jus às promessas, esperanças e armadilhas.

3 — A colheita é livre. Todos têm direito de colher e se alimentar do trigo da criação.

4 — A semente é livre. Todos têm o direito de semear suas ideias sem qualquer coerção

da INTELIGENZIA ou da BURRICIA.

5 — Não existe mais a classe dos artistas. Todos nós somos capazes de plantar e de colher. Todos nós vamos mostrar ao mundo e ao mundo a nossa capacidade de criação.

6 — “Todos nós” somos escritores, donas-de-casa, patrões e empregados, clandestinos

e caretas, sábios e loucos.

7 — E o grande milagre não será mais de andar sobre as águas. O grande milagre será o fato de que todo dia, de manhã até a noite, seremos capazes de caminhar sobre a terra.

Saudação final do 11º manifesto

Sucesso de quem ler e guardar esse manifesto. Porque nós somos capazes. Todos nós, todos nós somos capazes.¹⁹³

Em 1973, no mesmo ano do lançamento do gibi-manifesto “A Fundação Krig-Ha”, Raul Seixas também lançou, em parceria com Paulo Coelho, a canção *Óculos Escuro*,¹⁹⁴ ao passo que essa versão foi vetada pela censura com alegações de ser uma canção subversiva e possuir versos obscuros. Vejamos a versão vetada pelo censo:

Esta luz tá muito forte, tenho medo de cegar

¹⁹³ RETZ, Melanie. **Os Maluco Beleza**: A Sociedade Alternativa de Raul Seixas e Paulo Coelho. Disponível em: <<https://raulsseixas.wordpress.com/sociedade-alternativa/>>. Acesso em: 27 de abr. de 2022.

¹⁹⁴ A versão da canção liberada pela censura foi analisada no primeiro capítulo desta dissertação. Contudo, percebe-se a alteração da letra, permanecendo apenas o refrão “Quem não tem colírio, usa óculos escuro”. Ver p. 33.

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, pra morder teu calcanhar

Esta noite eu tive um sonho, eu queria me matar
 Tudo tá a mesma coisa, cada coisa em seu lugar
 Com dois galos, a galinha não tem tempo de chocar
 Tanto pé na nossa frente que não sabe como andar
 Quem não tem colírio, usa óculos escuro
 Quem não tem papel, dá recado pelo muro
 Quem não tem presente, se conforma com o futuro.¹⁹⁵

A luz a que a letra se refere pode ser entendida como as lanternas usadas pelos militares durante as abordagens, em busca de suspeitos contra a ordem do regime, bem como aqueles enquadrados como subversivos. Essa era uma prática padrão da polícia e ocorria com frequência na época. Contudo, percebe-se que os versos “Quem não tem papel, dá recado pelo muro. Quem não tem presente, se conforma com o futuro”, foram alterados por versos que se assemelhassem à rima da canção: “quem não tem filé come pão e osso duro, quem não tem visão bate a cara contra o muro”. Entretanto, Raul Seixas e Paulo Coelho, mesmo com a mudança desses versos, não deixaram de lado o caráter crítico da música, pois, como se sabe, durante períodos de dificuldade e miséria, as pessoas geralmente não conseguem comer filé e outras coisas de maior qualidade, restando apenas alimentos de segunda, como pão passado e duro.

Nesse aspecto, esse período de escassez de liberdade é considerado metaforicamente a ditadura. No refrão da canção, há também uma sinalização para a importância das pichações como forma de protesto, como os recados frequentes deixados nos muros, “abaixo a ditadura”, destacados pelos jovens que agiam demonstrando sua insatisfação política.

Segundo os estudos de fontes da censura feitos pelo historiador Paulo dos Santos, a música *Óculos Escuro* foi reexaminada e vetada por diversas vezes em Brasília, sendo modificada e reenviada para análise, ao passo que os censores sinalizavam que os autores da canção modificavam os versos, no entanto, deixavam permanecer a estrutura crítica e “ostensiva” da letra para com a conjuntura sociopolítica nacional:

Gênero: protesto social; Linguagem: direta, como veículo de mensagem subversiva;
 Tema: sóciopolítico; Mensagem: negativa, induz flagrantemente ao descontentamento

¹⁹⁵ Manuscrito datilografado. Processo nº 562. caixa 645, p. 02. Departamento da Polícia Federal, Brasília. Apud SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas: A Mosca na Sopa da Ditadura Militar (1973- 1974)**. p. 194 (Dissertação de Mestrado) PUC, 2007. p. 103.

e insatisfação no que tange ao regime vigente e incita a uma nova ideologia, contrária aos interesses nacionais... A gravação em tape da melodia em epígrafe, apresenta relevante predominância do ritmo sobre a letra musical, dissonância esta elaborada propositalmente, para que a linha melódica desviasse o interesse, atenção e cuidado que a letra exige, uma vez que a mesma é indubitavelmente estruturada em linguagem ora ostensiva, ora figurada, com o propósito de vilependiar e achincalhar a atual conjuntura sóciopolítica nacional. Isto exposto e calcado no Decreto 20493, art. 41, itens d e g, sou pela NÃO LIBERAÇÃO da referida composição, ou seja, de *ÓCULOS ESCURO*.¹⁹⁶

Percebe-se pela análise dos censores que a canção apresentava intencionalmente uma melodia que predominava na canção, visando desviar a atenção e o interesse durante a verificação do governo como forma de “driblar” a censura, fato que, como podemos observar, não obteve tanto sucesso em grande parte dos versos da canção. Em outro parecer da censura, há a informação de que os autores de *Óculos Escuro* tentaram mais uma vez gravar a música:

Reexaminando, em caráter recursal, a letra musical intitulada. OCULOSESCURO., de autoria de Raul Seixas, sob a acertiva de modificações, concluímos 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 20493/46. Diante do exposto, somos pela manutenção da não liberação.¹⁹⁷ (sic)

Em 1974 Raul Seixas e Paulo Coelho foram convidados pela Rede Globo de Televisão para compor a trilha sonora da novela *O Rebu*.¹⁹⁸ Com isso, a canção censurada *Óculos Escuro* foi modificada mais uma vez e intitulada *Como Vovó Já Dizia*, sendo assim, por sua vez, liberada para fazer parte da trama. Contudo, a censura liberou o “debochado” refrão que segundo Nelson Motta pulsava hipnoticamente e acabou levando a música ao sucesso popular.¹⁹⁹

Em uma matéria do jornal *Diário do Paraná* de maio de 1974, é colocada em questão a Sociedade Alternativa de Raul Seixas e o problema das suas músicas com os organismos de censura, de modo que o roqueiro baiano comentou da seguinte maneira: “os censores já parabenizaram-me por sentirem na carne a minha música.”²⁰⁰

¹⁹⁶ Parecer nº 10207/73 da Divisão de Censura e Diversões Públicas. Departamento da Polícia Federal. Brasília: 12/11/1973, vide em Processo nº 562, caixa 645, p.04. Apud SANTOS, P. Op. cit., p. 104.

¹⁹⁷ Parecer nº 15450/74 da Divisão de Censura e Diversões Públicas. Departamento da Polícia Federal. Brasília: 22/05/1974, vide em processo nº 562, caixa 645, p.11. Apud SANTOS, P. p. 105.

¹⁹⁸ Disponível em: <https://novelasdobrasil.com/o-rebu-1974-resumo/#trilha_sonora>. Acesso em: 26 de abr. de 2022.

¹⁹⁹ MOTTA, N. Op. cit., p. 274.

²⁰⁰ RAUL Seixas, o homem que a censura já parabenizou. *Diário do Paraná*. Curitiba, p. 6, 5 de maio de 1974.

Em 1980, Raul Seixas lançou em parceria com o amigo Claudio Roberto a música *Rock das Aranha*²⁰¹ e *Baby* no LP *Abre-te Sésamo*, fato que resultou mais uma vez em problemas com a censura da conjuntura ditatorial. O disco *Abre-te Sésamo* foi lançado por Raul como um instrumento de provocação: como se o artista tentasse, de alguma forma, “testar a veracidade” da abertura política do Brasil.

Desse modo, o disco inicia com a canção homônima ao título do LP, levantando dúvidas no que diz respeito à abertura política do país, pois a frase “abre-te, Sésamo” é uma conhecida palavra mágica usada no universo literário para abrir uma caverna repleta de ouro e diamantes, no conto de Ali Babá e os Quarenta Ladrões de *As Mil e Uma Noites*. Além disso, lançou também as músicas “Aluga-se”, em que o autor propõe criticamente e de maneira irônica uma opção para o Brasil quitar a dívida externa, bem como a canção *Baby*, na qual Raul fala dos desejos sexuais de uma menina de 13 anos e que teve dois versos censurados porque iam contra a moral e os bons costumes do contexto. Dessa forma, incidiu sobre o cantor e compositor naquele momento também a censura moral:

Baby, hoje você faz 15 anos
Vejo em seus olhos seus planos
Eu sei que você quer deitar
Não dar ouvido a razão não!
Quem manda é seu coração

Baby, abrace seus livros no peito
Esconde o que é tão perfeito
Eu sei que você quer deitar
Não dar ouvido a razão não!
Quem manda é seu coração

A madre na escola te ensina
A reconhecer o pecado
E o que você sente é ruim
Mas Baby
Deus não é tão mal assim!

Baby, no quarto crescente da lua
Descobre a vontade que é sua
Eu sei que você quer deitar
Não dar ouvido a razão, não
Quem manda é o seu coração

A mancha do batom vermelho
Porque esconder no lençol?
Se dentro da imagem do espelho
Oh, Baby, baby, o inferno é o fogo do Sol!²⁰²

²⁰¹ Está canção é analisada com maior profundidade no terceiro capítulo.

²⁰² SEIXAS, Raul; ROBERTO, Cláudio. *Baby*. In: SEIXAS, Raul. **Abre-te Sésamo**. Rio de Janeiro, CBS, 1980. 1. Disco sonoro.

Os dois primeiros versos da última estrofe, apresentados ao Departamento de Divisão de Censura e Diversões Públicas, inicialmente diziam: “Porque esconder o vermelho / Do sangue tingindo o lençol”, ou seja, uma alusão ao primeiro ato sexual de uma jovem adolescente. Outro elemento que pode ser destacado nessa letra de música de Raul Seixas e Cláudio Roberto é que o roqueiro, ao musicar a letra, alterou o número de 15 anos para 13. Assim, com essa canção, o artista abordou a repressão aos desejos sexuais femininos, que se iniciam na puberdade, e à opressão autoritária da igreja. Wilhelm Reich trata em seu livro *A Revolução Sexual* (1968), sobre a repressão sexual que a família e a sociedade patriarcal exercem nos adolescentes, alijando o indivíduo sexualmente e que, conseqüentemente, acabam por gerar distúrbios sexuais como neuroses, crimes sexuais e psicoses. Dentro dessa lógica:

O entrosamento com os pais, tanto a ligação sexual como a subordinação à autoridade do pai, na puberdade dificulta a entrada na realidade sexual e social, onde não se torna completamente impossível. O ideal pequeno-burguês do bom filho e da boa filha caseira, que até a idade madura ainda se encontram psicologicamente na situação infantil, é o extremo oposto da juventude livre autônoma. [...] Os fenômenos do conflito da puberdade e da neurose da puberdade, em todas as suas formas, podem ser derivados do fato único de que existe uma contradição entre a completa maturidade sexual por volta dos 15 anos de idade, da necessidade fisiológica, pois, de ter relações sexuais e a capacidade respectivamente de gerar ou dar à luz crianças e a impossibilidade econômica e estrutural de criar nessa idade as condições legais exigidas pela sociedade para as relações sexuais, isto é, o casamento.²⁰³

Dentro desse mesmo debate, podemos destacar também a letra de música *Conversa Pra Boi Dormir*, que foi alvo de censura moral, uma vez que faz o uso de palavras que corrompem os valores conservadores da ditadura e a moral burguesa através dos versos: “Bunda com bunda na hora do sono / Do bunda mole que não tem opção / Bunda com bunda não traz solução / Sonhei contigo e mijei no colchão”.²⁰⁴ Contudo, esses versos foram retirados da canção e a música recebeu o aval de liberação para gravação.

Raul Seixas registrou nos seus diários a insatisfação perante o estado de exceção instaurado pela ditadura militar, assim como a falta de liberdade para escrever músicas livremente. O contexto, segundo o artista, era marcado pelo retrocesso:

Estou numa escola onde ensina-se a andar para trás. De segunda a sábado, obrigatoriamente, esse curso. O curso no qual eu não me matriculei. Estou andando para trás até direitinho, depois dos anos pra frente desde que nasci. Está na praça, já chegou o Dicionário do Censor. De A Z tem todas as palavras que um dicionário tem. A diferença está na cruzinha preta, logo após a palavra, significando que “não pode”. As que pode, o compositor deve conferir se não tem a cruz. A distribuição é feita para todos os compositores do país. Antes de colocar no papel um grande achado poético,

²⁰³ WILHELM, Reich. *A Revolução Sexual*. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1968. p. 110-114.

²⁰⁴ SEIXAS, Raul. *Conversa Pra Boi Dormir*. In: SEIXAS, Raul. *Abre-te Sésamo*. Rio de Janeiro, CBS, 1980. 1. disco sonoro.

consulte se existe uma palavra que “não pode” entre as outras da frase. Se não puder, tente substituir por um sinônimo, embora o que você queria expressar era aquela primeira. O dicionário do censor é sério, e não é verdade o que dizem as más línguas: “O censor acaba sendo seu parceiro na obra”? Método subliminar de indução paraceirística por correspondência? Por exemplo: você, compositor, cria um verso que diz “eu canto para o meu povo, porque do povo é a minha voz, se eu pertença ao povo, somente do povo será a minha canção”. Não se entusiasme, calma, lembre-se: o dicionário. Vai lá no “p”. Lá está a palavra povo com duas cruzes negras. Portanto, você há de aceitar que povo não pode! Tente um som próximo; que tal ovo? Ovo pode! Seu dever é decorar os “pode” e “não pode”. Assim facilita, você não dispersa. Não sei por que a palavra dentadura tem três cruzes!!! Agora, todo cuidado é pouco para quem tem miolo. Tem canibal excêntrico que dá banquetes de cabeças, entendeu? Miolos de gente que pensa são os mais caros do menu. Absurdo! **“O cantar tem sentido, sentimento e razão”**. De todas as artes vigentes no Brasil, por que somente a música foi eleita como maldita? Medo de um eventual processo subliminar? Quem ouve discos, ouve porque quer, ao contrário da TV. Em 1983, com promessas de abertura, eu pergunto, em nome da música: — Seu medo é o meu sucesso?²⁰⁵ (Grifo do autor).

Ao afirmar “estou andando para trás até direitinho, depois dos anos pra frente desde que nasci”, o cantor se refere aos anos democráticos, os anos em que o país vivia uma democracia. Raul Seixas teve novamente problemas com a censura em 1984, quando lançou o LP *Metró Linha 743*, através da canção *Mamãe Eu Não Queria*, em que critica o alistamento militar obrigatório e o Exército como uma instituição “mediocre”:

*Larga dessa cantoria menino
Música não vai levar você a lugar nenhum.
Peraí mamãe, guenta aí*

Mamãe eu não queria, mamãe eu não queria
Mamãe eu não queria, servir ao exército

Não quero bater continência (trá-lá-lá-lá)
Nem pra sargento, cabo ou capitão (trá-lá-lá-lá)
Nem quero ser sentinela, mamãe
Que nem cachorro vigiando o portão, não! [...]

Desculpe, Vossa Excelência
A falta, a falta de um pistolão
É que meu velho é soldado
E minha mãe pertence ao Exército da Salvação, não! [...]

Marcha soldado, cabeça de papel
Quem não marchar direito, vai preso pro quartel.

Sei que é uma bela carreira
Mas não tenho a menor vocação
Se fosse tão bom assim, mainha
Não seria imposição, não! [...]

*Você sabe muito bem que é obrigatório
e além do mais, você tem que cumprir
com seu dever com orgulho.
Mamãe eu não queria.*

²⁰⁵ SEIXAS, Raul. 1992, p. 71-72.

*Você sabe muito bem que é obrigatório
e além do mais, você tem que cumprir
com seu dever com orgulho e dedicação.
Mamãe eu morreria*

*Pela causa meu filho! Pela causa!
Mamãe eu não queria!
Mamãe, mamãe, o exército é o único emprego
pra quem não tem nenhuma vocação, mulé.²⁰⁶*

A canção é abordada na forma de conversações entre mãe e filho, que gira em torno do alistamento para o Exército. Raul Seixas assume a figura do filho insatisfeito que não quer servir como soldado porque considera uma ocupação para pessoas que não possuem nenhuma vocação, enquanto Kika Seixas, sua esposa na época, interpreta a mãe preocupada com o futuro do filho, sinalizando para ele largar o sonho de ser músico, porque diante daquele momento histórico e do conservadorismo da sociedade brasileira, a carreira de artista não lhe daria nenhum futuro, não o levaria a lugar nenhum. Com isso, no verso da capa do disco *Metrô Linha 743*, foram escritas as observações: “mamãe eu não queria, radiofusão e execução pública proibidas em virtude de a música ter sido vetada pelo Departamento de Diversões Públicas da S.R. do Departamento da Polícia Federal”.

Raul Seixas, em 1988, também chamou atenção da censura²⁰⁷ e alguns trechos da sua canção *Check-up* foram modificados, uma vez que a letra de música falava sobre fortes medicamentos antidepressivos que causavam dependência:

*Acabei de dar um check-up geral na situação
O que me levou a reler
Alice no país das Maravilhas
Acabei de tomar meu Quilindrox
Meu Discomel e outras pílulas mais
Duas horas da manhã recebo “nos peito” um Ploct Plus 25
E vou dormir quase em paz
E a chuva promete não deixar vestígios
E a chuva promete não deixar vestígios.²⁰⁸*

A canção original levava os nomes das drogas *Diempax*, *Valium 10* e *Triptanol 25*, que eram administradas para o controle de distúrbios como insônia, epilepsia e ansiedade. Essas substâncias tornaram-se conhecidas por Raul Seixas durante seus tratamentos psiquiátricos no

²⁰⁶ SEIXAS, Raul. Mamãe Eu Não Queria. In: SEIXAS, Raul. **Metrô Linha 743**. Rio de Janeiro, Som Livre, 1984. 1 disco sonoro.

²⁰⁷ É importante destacar que a censura prévia ainda perdurou após o fim da ditadura militar em 1985, sendo revogada apenas com a promulgação da nova Constituição Federal em outubro de 1988.

²⁰⁸ SEIXAS, Raul. check-up. In: SEIXAS, Raul. **A Pedra do Gênesis**. São Paulo, gravadora Copacabana, 1988. 1. Disco sonoro.

final da década de 1960, após voltar da sua primeira viagem ao Rio de Janeiro para gravar seu LP com o grupo *Raulzito e os Panteras*. Nessa época, ao não conseguir êxito e sucesso com o LP, o artista viveu uma época de isolamento e depressão. O roqueiro também comentou sobre a censura e as respectivas drogas em uma entrevista concedida à revista *Bizz*:

Bizz — Aproveita e fala um pouco da censura [...] teve problemas ao falar de seus comprimidinhos, “que o fazem quase ficar em paz”, como diz a letra de *Check-Up*, censuradíssima.

Raul — Exato, meus comprimidinhos! Sem eles eu não durmo. Mas o caso da censura é o seguinte: eles têm algo comigo, com meu nome, eu não sei... desde a época da Sociedade Alternativa [...] estou esperando que mude o governo, que mude alguma coisa em matéria de censura, para eu poder fazer passar *Check-Up* e *Não Quero Mais Andar na Contramão*, pois são duas músicas belíssimas, como um filho para mim... a gente pare e tem de criar. É difícil vê-los vetados assim.²⁰⁹

A maneira que Raul Seixas trata suas canções, isto é, como “filhos”, sinaliza e abre caminhos para a interpretação da canção *Dona Persona* (pesadelo mitológico nº 3) do LP *A Pedra do Gênesis* (1988), que o artista escreveu com sua mulher Lena Coutinho, em resposta à censura de suas músicas:

Eu sei que você já gosta
De comer nossos bebes
Os mais tenros, mais gostosos
Com volúpia, embriaguez

Senhora dona Persona
Senhora dona Persona
Senhora dona Persona
Não tire mais um filho de mim
Eu queria ver sua cara
Não encontrei nenhuma cara
Mas você ainda me paga
Qualé, tá pensando que é Deus?

Eu tô fazendo o meu caminho
E não peço que me sigam
Cada um faz o que pode
Os homens passam, as músicas ficam.²¹⁰

A canção faz uma crítica a censura das suas canções e ao mesmo tempo revela um apelo para que tal sistema não vetasse mais suas produções musicais ou, como o compositor afirma, “seus filhos”. Raul Seixas, diante da perseguição de sua arte musical, se colocou como um sujeito que perturbava os indivíduos ou as instituições do governo assumindo a figura metafórica de um inseto inconveniente, como podemos observar na música *Mosca na Sopa*:

²⁰⁹ Revista *Bizz*, março de 1987 e dezembro de 1989 — Ed. Azul/SP. Apud PASSOS, Sylvio. Op. cit., p. 144.

²¹⁰ SEIXAS, Raul. COUTINHO, Lena. *Senhora Dona Persona*. In: SEIXAS, Raul. *A Pedra do Gênesis*. São Paulo, gravadora Copacabana, 1988. 1. Disco sonoro.

Eu sou a mosca que pousou em 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 você mata uma
 E vem outra em meu lugar

Atenção! Eu sou a mosca
 A grande mosca
 A mosca que perturba o seu sono
 Eu sou a mosca no seu quarto a zum-zum-zum-zumbizar
 Observando e abusando
 Olhe pro seu lado agora!
 Eu tô sempre junto de você

Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura.
 Quem lhe? Quem lhe?
 A mosca meu irmão!²¹¹

A música inicia com o som de um berimbau,²¹² ao que se seguem batidas de tambores do candomblé e um “zumbido” de mosca ao fundo, misturados ao som de um triângulo, instrumento usado na música folclórica regional, o que lembra o baião e as músicas de Luiz Gonzaga. Nesse sentido, Raul Seixas usa a metáfora da mosca para representar o incômodo que ele causava à ditadura militar, representada pela sopa. O roqueiro, dessa forma, se denomina um sujeito “insistente e perturbador”, assim como uma mosca.

O autor também usa o pronome “eu”, colocando-se como cúmplice daquela posição. Entretanto, a letra pode ser interpretada através de uma visão geral, uma vez que todos que cantam a música usam o pronome “eu” e, portanto, se denominam também sujeitos que incomodam a ditadura. Na segunda estrofe da música, toca um rock acelerado, transmitindo a ideia de agressividade, somada aos versos “porque você mata uma e vem outra em meu lugar”, sinalizando que não importava quantas canções ou pessoas fossem censuradas e/ou torturadas naquele contexto: sempre haveria outras pessoas para lutar contra o sistema autoritário. Nesse verso, também há uma crítica velada à tortura e à morte dos opositores políticos do regime. Segundo Juliana Abonizio:

[...] Quando o cantor salienta a importância do verbo ser, dispensando a noção de identidade, ao afirmar apenas **Eu Sou**, e não exatamente o que se é, a que grupo pertence, a que escola integra, cria a possibilidade de produção de subjetividades diferentes da dominante, pois o código foi desobedecido, não apenas para si próprio, mas para o público que passa a dizer também que apenas **É**. [...] [O autor também] diz

²¹¹ SEIXAS, Raul. Mosca na Sopa. In: SEIXAS, Raul. **Krig-ha, Bandolo**. São Paulo, Philips-Phonogram, 1973. 1. Disco sonoro.

²¹² Instrumento musical de origem africana muito popular na Bahia e usado em danças de capoeira.

cantar em primeira pessoa para que todos façam o mesmo, afirmando a individualidade e a responsabilidade pelos seus atos.²¹³ (Grifo do autor).

Na última estrofe da canção, Raul usa um ditado popular “água mole em pedra dura, tanto bate até que fura” para reafirmar os versos anteriores, uma vez que a água, apesar de ser mole, com insistência e tempo, consegue perfurar uma pedra, objeto sólido e forte. Dentro dessa lógica, o artista faz uma analogia e aposta na frequência dos protestos que acabariam fragilizando e minando o regime autoritário da ditadura.

Raul Seixas, em outras produções de sua arte musical, mais uma vez abordou a temática da ditadura revelando o seu descontentamento, como podemos observar através das canções *Só Pra Variar*²¹⁴ e *Dentadura Postiça*²¹⁵ (leia-se Ditadura Postiça). Na primeira canção, o artista afirma que vai “jogar a dentadura no lixo”. Já no segundo momento, o próprio título sinaliza que a conjuntura da ditadura era marcada pela artificialidade, pela censura e, portanto, por um governo “postiço”. A canção toma forma a partir de um coro típico de composições de protesto formadas em meio à multidão: “vai cair, vai cair, vai cair”.²¹⁶

Em 1984, um ano antes do fim da ditadura militar, época em que o Brasil caminhava para o processo de redemocratização política, Raul Seixas lançou o LP *Metrô Linha 743*, no qual escreveu a canção homônima do disco. Nela ele narra como se dava a perseguição dos militares durante os anos de repressão:

Ele ia andando pela rua meio apressado
 Ele sabia que tava sendo vigiado
 Cheguei para ele e disse:
 Ei amigo, você pode me ceder um cigarro?
 Ele disse: *Eu dou, mas vá fumar lá pro outro lado.*
Dois homens fumando juntos pode ser muito arriscado!
 Disse: *O prato mais caro do melhor banquete é*
O que se come cabeça de gente
Que pensa e os canibais de cabeça descobrem aqueles que
pensam
Porque quem pensa, pensa melhor parado!
 Desculpe minha pressa, fingindo atrasado
 Trabalho em cartório, mas sou escritor
 Perdi minha pena nem sei qual foi o mês
 Metrô linha 743
 O homem apressado me deixou e saiu voando
 Aí eu me encostei num poste e fiquei fumando
 Três outros chegaram com pistolas na mão,
 Um gritou: *Mão na cabeça malandro, se não quiser*

²¹³ ABONIZIO, Juliana. Op. cit., p. 75-76.

²¹⁴ SEIXAS, Raul; ROBERTO, Cláudio; SEIXAS, Kika. *Só Pra Variar*. In: SEIXAS, Raul. **Abre-te Sésamo**. Rio de Janeiro, CBS, 1980. 1. Disco sonoro.

²¹⁵ SEIXAS, Raul. *Dentadura Postiça*. In: SEIXAS, Raul. **Krig-ha, Bandolo**. São Paulo, Philips-Phonogram, 1973. 1. Disco sonoro.

²¹⁶ ABONIZIO, Juliana. Op. cit., p. 51.

*levar chumbo quente nos cornos.
 Eu disse: Claro, pois não, mas o que é que eu fiz?
 Se é documento eu tenho aqui...
 Outro disse: Não interessa, pouco importa, fique aí
 Eu quero é saber o que você estava pensando
 Eu avalio o preço me baseando no nível mental
 Que você anda por aí usando
 E aí eu lhe digo o preço que sua cabeça agora está
 custando.*

Minha cabeça caída, solta no chão
 Eu vi meu corpo sem ela pela primeira e última vez
 Metrô linha 743

Jogaram minha cabeça oca no lixo da cozinha
 E eu era agora um cérebro, um cérebro vivo à vinagrete
 Meu cérebro logo pensou: *que seja, mas nunca fui tiete!*
 Fui posto à mesa com mais dois
 E eram três pratos raros, e foi o maitre que pôs
 Senti horror ao ser comido com desejo por um senhor
 alinhado
 Meu último pedaço, antes de ser engolido ainda pensou
 grilado:
Quem será este desgraçado dono desta zorra toda!

Já tá tudo armado, o jogo dos caçadores canibais
 Mas o negócio aqui tá muito bandeira
 Dá bandeira demais meu Deus!
 Cuidado brother, cuidado sábio senhor!
 É um conselho sério pra vocês
*Eu morri e nem sei mesmo qual foi aquele mês
 Ah! Metrô linha 743.*²¹⁷

A letra de música em destaque aborda como principal elemento a repressão intelectual dos sujeitos durante o período ditatorial. A canção inicia com acordes de violão repetidos, o que dispõe maior espaço para a narrativa de Raul Seixas, que descreve através de um diálogo com um sujeito desconhecido que o alerta sobre o perigo iminente de ficarem tão próximos na rua, mesmo que apenas para a prática de fumar um cigarro. Naquele contexto, a vigilância era constante e qualquer situação estranha soava de maneira suspeita. Portanto, duas pessoas ou mais na rua poderiam ser entendidas como subversão pelo ato de compartilharem ideias ou informações que fossem contra a ditadura.

Nesse sentido, os sujeitos subversivos e críticos, que entendiam a conjuntura autoritária, eram, portanto, os donos das “cabeças pensantes” e, por conseguinte, se tornavam alvo dos militares representados pelos “caçadores canibais de cabeças”. Mediante a opressão daquela época, era comum ocultar sua verdadeira profissão, ao passo que o sujeito pede desculpa pela pressa, por fingir estar atrasado, afirmando que trabalha em cartório, mesmo sendo escritor,

²¹⁷ SEIXAS, Raul. Metrô Linha 743. In: SEIXAS, Raul. **Metrô Linha 743**. Rio de Janeiro, Som Livre, 1984. 1 disco sonoro.

pois aquele trabalho burocrático indicaria menos risco que o de escritor, que divulgava ideias e poderia influenciar outras pessoas. Em outro verso, o artista afirma ter perdido a sua pena há tanto tempo que nem mesmo consegue lembrar o período. Nesse aspecto, a “pena”²¹⁸ representa a sua liberdade de expressão que lhe foi tirada pela ditadura.

Na sequência, a canção narra uma abordagem de três soldados sobre o sujeito poético que estava encostado num poste, fumando o cigarro cedido pelo desconhecido. Essa era uma prática frequente que acontecia com a população civil, mesmo sem nenhuma justificativa, além de atitudes suspeitas ou o nível de instrução dos sujeitos, uma vez que a classe mais perseguida era a de intelectuais e artistas. Desse modo, quanto maior fosse nível de instrução e o conhecimento de um sujeito, maiores seriam as chances de esse indivíduo se opor, criticar e subverter a ordem social.

Nos últimos versos Raul Seixas aborda os esquemas de tortura que aconteciam nos porões da ditadura, representado pela cozinha, onde os corpos seriam mutilados em busca de respostas ou como ferramenta de silenciamento na presença de um soldado de patente superior, representado ali pela figura de um senhor alinhado — o que revela o uniforme passado de um oficial — “senti horror ao ser comido com desejo por um senhor alinhado”. Por fim, a música *Metrô Linha 743* transmite uma ideia de testemunho das experiências de tortura vividas por Raul Seixas dez anos antes, fato que resultou na sua expulsão do país.²¹⁹

Nesse aspecto, diante desses estudos, percebemos, portanto, que Raul Seixas foi bastante perseguido pela ditadura militar e pelos departamentos de censura, apesar de o artista ter desenvolvido sua obra — distante dos sujeitos mais engajados da MPB e mais próximo de temas filosóficos e místicos que, em tese, não incomodariam aos ditadores. Raul foi alvo dos miliares e de constante vigilância da censura, ora por questões morais e bons costumes, ora por políticas de governo, ou por panfletagem incitando revolta e desordem institucional.

²¹⁸ Como se sabe, penas de aves como cisnes, perus e gansos foram usadas durante séculos, desde a Antiguidade como ferramentas para a escrita. Disponível em: <<https://mundodelivros.com/historia-da-caneta/>>. Acesso em: 29 de abr. 2022.

²¹⁹ Entrevista pela **FM Record** de 1988, onde Raul Seixas fala sobre sua prisão, tortura e exílio. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bt3OP1iB81Q&t=241s>>. Acesso em: 29 de abr. 2022.

3. O MALUCO BELEZA ALÉM DE SI MESMO: AMOR, SEXO, DESEJO E CONTRADIÇÕES NA OBRA DE RAUL SEIXAS.

— *Onde está Raul?*

— *No intelectual? No menino família? No hippie, no político? No eterno hipocondríaco? No sensual? No estudante de filosofia? No compositor popular? Ou quem sabe no poeta modernista? No cínico? No produtor de discos? No professor de inglês ou no niilista? No pára-raio das angústias de outrem? No confessor eterno? No cantor de folk songs? No revolucionário (ou nesse liberal moderno)? No esteta? No apático? No descontente? No neurótico? No covarde? ou no valente? No ateu ou no que tem medo de almas do outro mundo? No homem frio e impassível? ou por detrás dos olhos do menino romântico-assustado? No agnóstico? no boêmio apaixonado? No pessimista ou no otimista? No galã cantor de rock na Bahia 62? No burguês-playboy incorrigível? No simples fazendeiro, no rapaz conceituoso? No psicólogo, no libidinoso e pornográfico?*

(Baú do Raul)

Não cabe aqui responder essas questões, visto que nenhum ser humano é capturável a ponto de ser definido. O próprio artista assumia posturas de fuga das definições que lhe eram atribuídas: “eu não sei quem sou nem quero que me definam.”²²⁰ Desse modo, Raul Seixas se mostrava como um sujeito que não pretendia ditar uma “verdade absoluta”, ordem específica nem se alinhar a uma ideologia partidária. Ou mesmo afirmar não fazer parte de nenhuma

²²⁰ SEIXAS, Raul. Apud SEIXAS, Kika; SOUZA, Tárík (org.) **O Baú do Raul**. — 13. ed. São Paulo: Globo, 1992. p. 28.

tradição estética ou “linha evolutiva” da Música Popular Brasileira. Dessa maneira, podemos considerar que a vida e a obra de Raul Seixas seguem permanentes metamorfoses. Fluem como um rio, por meio de um devir-geográfico²²¹ — que não se pode capturar — pois para o compositor:

A arte é o espelho social de uma época e tudo o que se passa. O artista, criador, sente profundamente e, conscientemente ou não, acaba por comunicar esse momento dentro do seu próprio prisma. E existem tantos prismas como existem muralhas. Embaixo desse mar petrificado o comunicador tenta, com seus instrumentos de trabalho, ajudar a ordem natural das coisas a movimentar-se de novo. Ajuda, sem impor, à despetrificação do rio para que as águas do processo histórico continuem a correr. Nada acaba. Tudo é mutável.²²²

Dentro dessa mesma perspectiva, Deleuze e Parnet argumentam que:

Por exemplo, tento explicar que as coisas, as pessoas, são compostas de linhas bastante diversas, e que elas não sabem, necessariamente, sobre qual linha delas mesmas elas estão, nem onde fazer necessariamente, sobre qual linha delas mesmas elas estão, nem onde fazer passar a linha que estão traçando: em suma, há toda uma geografia nas pessoas, com linhas duras, linhas flexíveis, linhas de fuga etc.²²³

As percepções de amor, corpo e desejo perpassaram toda a história da Música Popular Brasileira no século XX. Entretanto, as maneiras e abordagens variam bastante em cada uma das fases desse período, podendo-se vislumbrar, explícita ou implicitamente, liberação sexual, amores proibidos, machismo, repressão sexual, separações amorosas, androginia e homossexualidade. Esses foram alguns dos elementos abordados na temática comportamental das músicas brasileiras da época.²²⁴

Neste capítulo, a partir da apropriação da obra de Raul Seixas, será abordada a história do Brasil em seu esforço de passagem para o moderno, bem como as relações de gênero, família, política, trabalho e engajamento, que funcionarão como pré-texto para a análise histórica da obra lítero-musical do artista em estudo. Desse modo, vamos discorrer sobre questões como: noções de amor, desejo e o uso do corpo a partir das suas letras de música, assim como as contradições que incidiram sobre o artista brasileiro entre os anos 1970 e 1980, com destaque para a canção *Rock das “Aranha”*, letra de música que marca uma das maiores contradições do roqueiro baiano diante da sua postura desbunde e libertária representada pela sua arte musical.

²²¹ “Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade”. Ver: DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998. p. 3.

²²² SEIXAS, RAUL. Revista Pop. out. de 1976. In: SEIXAS, Raul. Apud ESSINGER, Silvio (org.). **O Baú do Raul revirado**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 109.

²²³ . DELEUZE, G. e PARNET, C. Op. cit., p. 9.

²²⁴ NERY, E. Op. cit., p. 117.

A produção artística de Raul Seixas, diante da utilização de vários autores e diversas correntes políticas e filosóficas²²⁵, permite ao historiador inúmeras interpretações, levando em consideração os ângulos de análise. Nesse sentido, o compositor baiano poderia ser considerado místico, religioso, ateu, anarquista, cartesiano, profeta, “louco” ou até mesmo ator: “Eu sou tão bom ator que finjo que sou cantor e compositor e todo mundo acredita”²²⁶, uma vez que, segundo Juliana Abonizio:

Raul Seixas considerava necessário se libertar, cada indivíduo a si e de si mesmo. O próprio compositor diz ter lutado muito para transformar seus valores. Cada regra, cada convenção, cada dogma cria raízes dentro dos indivíduos, desta forma não adiantaria lutar somente contra as instituições que reproduzem essa ideologia, mas é necessário lutar também contra a perpetuação da cultura capitalística subjetivada em cada indivíduo.²²⁷

Dessa maneira, para Raul Seixas, destruir a fábrica não era suficiente. Necessitava também destruir o padrão que permanece dentro de cada um. Sob essa perspectiva, o artista, através do LP *O dia em que a Terra Parou*, de 1977, disco que possui como característica o “deboche aos cidadãos de bem”²²⁸, lançou a canção *Você*:

Você alguma vez se perguntou por que?
Faz sempre aquelas mesmas coisas sem gostar
Mas você faz, sem saber porquê
Você faz e a vida é curta!

Por que deixar que o mundo
Lhe acorrente os pés
Fingir que é normal estar insatisfeito
Será direito
O que você faz com você

Detesta o patrão no emprego
Sem ver que o patrão sempre esteve em você
E dorme com a esposa
Com quem já não sente amor [...]

Por que você não para um pouco de fingir?
E rasga este uniforme que você não quer
Mas você não quer
Prefere dormir e não ver
Por que você faz isso por que?²²⁹

²²⁵ Essas referências são citadas ao longo da dissertação, à medida que são estudadas e contextualizadas as canções de Raul Seixas.

²²⁶ SEIXAS, Raul. Apud ABONIZIO, J. Op. cit., p. 153.

²²⁷ Ibidem. p. 120.

²²⁸ Ibidem. p. 117.

²²⁹ SEIXAS, Raul; ROBERTO, Cláudio. *Você*. In: SEIXAS, Raul. **O Dia em que a Terra parou**. São Paulo, Warner discos, 1977. 1. Disco sonoro.

Através da sua obra, o compositor buscava realizar um trabalho de conscientização social; logo, o artista apostava no potencial de autorrealização dos sujeitos. A música *Você* levanta questões relacionadas aos valores atribuídos de maneira exagerada às convenções sociais e obrigações que limitam os indivíduos. A canção aconselha o indivíduo a romper com sua inércia de viver apenas por viver; parar de “fingir que é normal estar insatisfeito” com o trabalho, com o casamento, com o amor, acorrentado no mesmo lugar, porque em meio a tantas coisas feitas sem gostar, “a vida é curta” para se perder com coisas que não te deixam feliz, que não fazem parte da sua vontade. Raul Seixas, com isso, desenvolve em sua estética musical processos de mutação, que atingem uma parcela de indivíduos e os leva a refletir, uma vez que sua arte possui, como principal proposta, a liberdade.

As afirmações com base na tristeza de uma vida insatisfatória buscam acender no público a libertação das obrigações autoimpostas. A mensagem passada pela canção é um exemplo da proposta libertária que marca toda a obra de Raul Seixas, pois ao se dirigir diretamente ao ouvinte, o sujeito poético da canção incita reflexões relevantes ao ser humano, no que diz respeito a questões pessoais como o trabalho, o medo das mudanças, o casamento, as insatisfações gerais e a inércia.²³⁰ Desse modo, através da sua arte musical, Raul Seixas busca fazer emergir nos indivíduos suas múltiplas potencialidades humanas, possíveis de serem exploradas a partir da vontade e da crença em si mesmo. Assim, também, a historiadora Emília Nery afirma que:

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 “raulsexista”.²³¹

Numa perspectiva semelhante, Raul Seixas subverte as convenções sociais através da canção *O dia em que a terra parou* em que relata ter sonhado com um dia no qual nada acontece, no que diz respeito às práticas cotidianas realizadas com base no capital, onde o planeta havia parado e, portanto, não aconteceu nenhum ato de compra ou venda, nenhuma transação comercial. Um dia em que o dinheiro perdeu a utilidade prática e, portanto, o seu valor, uma vez que todos os meios pelos quais ele poderia ser utilizado haviam sido paralisados.

Essa noite eu tive um sonho de sonhador

²³⁰ JORGE, C. S. K. As críticas sociais na obra de Raul Seixas. Parte 2) corpo e música na cidade. **Algazarra** (São Paulo, Online), n. 4, 78-96, dez. 2016. p. 91-92.

²³¹ NERY, E. Op. cit., p. 69.

Maluco que sou, eu sonhei
 Com o dia em que a Terra parou
 Com o dia em que a Terra parou
 Foi assim
 No dia em que todas as pessoas
 Do planeta inteiro
 Resolveram que ninguém ia sair de casa
 Como que se fosse combinado em todo o planeta
 Naquele dia, ninguém saiu de casa, ninguém

O empregado não saiu pro seu trabalho
 Pois sabia que o patrão também não tava lá
 Dona de casa não saiu pra comprar pão
 Pois sabia que o padeiro também não tava lá
 E o guarda não saiu para prender
 Pois sabia que o ladrão, também não tava lá
 E o ladrão não saiu para roubar
 Pois sabia que não ia ter onde gastar

No dia em que a Terra parou
 No dia em que a Terra parou
 No dia em que a Terra parou
 No dia em que a Terra parou

E nas Igrejas nem um sino a badalar
 Pois sabiam que os fiéis também não tavam lá
 E os fiéis não saíram pra rezar
 Pois sabiam que o padre também não tava lá
 E o aluno não saiu para estudar
 Pois sabia o professor também não tava lá
 E o professor não saiu pra lecionar
 Pois sabia que não tinha mais nada pra ensinar

No dia em que a Terra parou...

O comandante não saiu para o quartel
 Pois sabia que o soldado também não tava lá
 E o soldado não saiu pra ir pra guerra
 Pois sabia que o inimigo também não tava lá
 E o paciente não saiu pra se tratar
 Pois sabia que o doutor também não tava lá

E o doutor não saiu pra medicar
 Pois sabia que não tinha mais doença pra curar

No dia em que a Terra parou...

Essa noite eu tive um sonho de sonhador
 Maluco que sou, acordei

No dia em que a Terra parou...
 No dia em que a Terra parou...
 No dia em que a Terra parou...
 Eu acordei no dia em que a terra parou.²³²

²³² SEIXAS, Raul; ROBERTO, Cláudio. O Dia em que a Terra Parou. In: SEIXAS, Raul. **O Dia em que a Terra Parou**. São Paulo, Warner discos, 1977. 1. Disco sonoro.

A música escrita em parceria com o compositor Cláudio Roberto *O dia em que a terra parou* teve seu título inspirado no filme de ficção científica homônimo, lançado em 1951, sob a direção de Robert Wise (1914-2005). O longa narra a história de um extraterrestre que vem ao planeta Terra trazer uma mensagem de paz. E para demonstrar o seu poder o alienígena faz com que parem de funcionar todos os aparelhos eletrônicos da Terra, com exceção daqueles essenciais à vida, como, por exemplo, os de hospitais. O filme foi lançado na época como um apelo à paz mundial, diante a polarização política entre EUA e URSS e o início da Guerra Fria.

O fato de o sujeito poético da canção afirmar ter sonhado justamente com um dia em que a Terra parou permite a interpretação a partir do ponto de vista que o “sonho” seja assimilado como “desejo”, assim como o verbo “acordar” possa designar o termo “tomar consciência”, despertar, tirar “os óculos escuros diante” daquela realidade que provocaria a queda do sistema por meio de uma greve geral.²³³

Numa segunda análise, percebe-se a noção de divisão do trabalho modelado dentro do corpo social, uma vez que cada indivíduo desempenha uma função consciente e necessária às outras dentro da sociedade, o que paralelamente gera um equilíbrio. Raul Seixas aponta, por outro lado, que o desfalque de alguns desses seguimentos geram desequilíbrios. A letra em questão, portanto, traz uma ideia de que estamos todos conectados por uma subjetividade capitalística, produzida pela mídia e pelos instrumentos coletivos de modo geral, levando em conta o fato de que:

O lucro capitalista é, fundamentalmente, produção de poder subjetivo. Isso não implica uma visão idealista da realidade social: a subjetividade não se situa no campo individual, seu campo é o de todos os processos de produção social e material. O que se pode dizer, usando a linguagem da informática, é que, evidentemente, um indivíduo sempre existe, mas apenas enquanto terminal; esse *terminal individual se encontra na posição de consumidor de subjetividade*. Ele consome sistemas de representação, de sensibilidade, etc. — Sistemas que não têm nada a ver com categorias naturais universais. [...] A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é *essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares*. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se apropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização.²³⁴

Outra interpretação possível em relação à canção em destaque se dá pelo fato de Raul Seixas estar narrando o sonho utópico da Sociedade Alternativa com vistas para um mundo completamente diferente do que é. Isso se justifica pelo fato de que a liberdade é o elemento

²³³ ABONIZIO, J. Op. cit., p. 92.

²³⁴ ROLNIK, Suely. GUATTARI, Félix. Subjetividade e História. In: **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4ª Edição — Vozes. Petrópolis, 1996. p. 32-33.

que deveria caracterizar tal comunidade. E se fosse, por outro lado, instaurado um conjunto de leis restritas e práticas cotidianas que configuram a manutenção da sociedade normatizada, o acabamento do projeto alternativo como organização ideal seria traído.²³⁵ Sob o mesmo ponto de vista, essa questão também é abordada pelo cantor no texto de *Anarkland*,²³⁶ no qual o artista narra um diálogo entre um repórter e um “anarkman”, morador do país utópico *Anarkland*. O texto em forma de entrevista gira em torno dos valores “antagônicos e absolutos” da sociedade normatizada e a fuga do morador de *Anarkland*, o Sr. Lemmius, para a liberdade de morar numa Sociedade Alternativa onde não existe indústria, exploração, dinheiro, loucura, empregado e escravidão. Somente gente que planta e se alimenta dos frutos dados pela natureza.

Anarkland

Vem, me dê a mão que eu vou te mostrar um lugar chamado Anarkland.

Situa-se nas proximidades da ilha de Marajó e conta dez mil habitantes.

É um país onde não há governo central, seus cidadãos são seus próprios governos. É muito engraçado, porque todo habitante lá me diz que cada homem de Anark é o seu próprio país. São dez mil pessoas e lá não tem polícia porque lá não tem ladrão, e o fato de não ter ladrão é que o dinheiro não existe. Individualistas, ultra-anarquismo desenvolvido ao mais alto grau, Anarkland existe com audácia servindo de exemplo para os demais países da Terra de antiquadas concepções e ideologias políticas. Os demais países não têm absolutamente nenhum interesse econômico por Anark (considerado “riscado do mapa” dos governos como país pobre”). Não processam riquezas minerais pois cada indivíduo tem seu próprio jardim onde as trocas se promovem entre si. Mantêm felizes os seus homens e os seus valores, que são completamente diferentes dos valores econômicos dos países totalitários, pois não há indústria, dinheiro, exploração, escravidão, loucura, empregados, somente GENTE. E gente não come ouro, petróleo. Gente come o que gente planta. A ilha é tão pequena que o único veículo utilizado para locomoção são animais de montaria: cavalos, burros, bois, vacas, e curiosas avestruzes gigantes que chegam a fazer 30 quilômetros por hora!!

Vamos neste momento entrevistar um anarkman, sr. Lemmius.

— Sr. Lemmius, o senhor não sente falta de ir a um cinema? Eu soube que não há nada assim por aqui. Diversões públicas...

— Ah, ah, ah. Já fui muito fã de cinema quando eu morava na cidade... mas isso já faz muito tempo. Era quando eu era infeliz, e o cinema foi feito pra uma breve descarga da tristeza em troca de algumas risadas ou entretenimento. Como eu já não sofro, não preciso de paliativos tipo cinema, vê? O sistema autoritário é mais monstruoso do que se imaginava; a busca de desejos, vitrinas, se formar, ser rico, tudo isso não passa de uma tola fuga da infelicidade.

— O Sr. acha possível uma tomada de consciência em massa neste aspecto? O sistema ruiria em algumas horas se, por exemplo, ninguém saísse de casa? Só por uma hora, que acha?

— Não acho provável, mas eu nunca me preocupei com essa loucura e problemas de escravos desde que me mudei pra cá. Desde que me tornei um anarkman; se eles são escravos é porque ainda não estão fortes para sair da escravidão. Que apodreçam em recepções e reuniões políticas. Azar.

— Lá essa sua atitude seria tachada de burguês-acomodado-porco-egoísta.

— É possível que você tenha razão. Mas eu não moro lá. Aqui eu SOU.

— Pessoalmente eu não posso sair da cidade. Gosto muito de dinheiro, sr. Lemmius. O senhor não se sente um pouco confinado? Fora do mundo?

²³⁵ ABONIZIO, Juliana. **A Chave da Sociedade Alternativa**. Carlini & Caniato Editorial; EdUFMT, 2012. p. 82.

²³⁶ O nome faz referência ao anarquismo presente na vida e na obra de Raul Seixas.

— Que mundo? Aquele desvario antagônico de valores absolutos? Eu sou livre pra partir pra onde quiser, mas eu não tenho razão para ir me afogar na lama do seu escravagismo!!!

(Ih, ih, ih! Risada nervosa do entrevistador.)

— Desculpe se às vezes rio, é que eu acho uma loucura. Eu...

— Aqui nós já sabemos que loucura não é a que está escrita nos dicionários.

— Existe algo semelhante ou que se possa comparar com uma Constituição política? Uma carta, uma orientação geral?

— Não, não há uma regra geral e sim dez mil constituições sob o conceito: “Faze o que tu queres, há de ser tudo da lei” [...].²³⁷

Em um dos trechos do diálogo são discutidas questões que dizem respeito a uma greve geral. Esse aspecto, por sua vez, revela uma indecisão do próprio autor, que ora defende o coletivo ora pensa de maneira individual, o que permite uma interpretação dos dois personagens do texto no que denota a representação de uma discussão do cantor com ele mesmo.²³⁸ Por outro lado, percebe-se também no texto a presença da filosofia de Crowley, ao passo que *Anarkland* não possui nenhuma constituição, mas somente uma regra geral pautada na frase da lei *Thelemita*: “Faze o que tu queres, há de ser tudo da lei”, a lei mais citada e repetida, uma vez que, de acordo com Juliana Abonizio, é repetida:

[...] não pela dificuldade real de fazer o que se deseja, já que sempre todos estão imersos em compromissos e obrigações que não permitem a realização da vontade pessoal, mas, principalmente, pela vontade, que deve ser livre. Antes de se fazer o que se quer, é preciso saber o que se quer, libertar os desejos dessa bulimia que caracteriza a sociedade contemporânea, que faz com que todos estejam sempre insatisfeitos, tendo seus desejos manipulados.²³⁹

Em contrapartida, foi dentro dessa lógica de insatisfação e manipulação dos desejos característicos da contemporaneidade que o roqueiro baiano, através da sua postura iconoclasta, contrária aos padrões da sociedade estabelecida, questionou também os valores do casamento e as regras ditadas pela igreja e pela moral burguesa, como podemos perceber na letra da música *Medo da Chuva*:

É pena que você pense que eu sou seu escravo
Dizendo que eu sou seu marido e não posso partir
Como as pedras imóveis na praia
Eu fico ao teu 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 do ar

²³⁷ SEIXAS, Raul. Apud SEIXAS, Kika; SOUZA, Tárík. (org.) **O Baú do Raul**. — 13. ed. São Paulo: Globo, 1992. p. 16-18.

²³⁸ ABONIZIO, J. Op. cit., p. 92.

²³⁹ Idem. **A Chave da Sociedade Alternativa**. Carlini & Caniato Editorial; EdUFMT, 2012. p. 114-115.

Aprendi o segredo, 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 é feliz tendo amado uma vez
 Uma vez. [...] ²⁴⁰

De acordo com Emília Nery, apesar de Raul Seixas não ter sido estereotipado de cantor e compositor romântico, os temas de amor e desejo foram trabalhados em canções de grande sucesso. Dentre as inúmeras formas de se fazer música no arsenal poético de Raul, encontra-se uma veia romântica que pode ser observada nessa canção. Assim, *Medo da Chuva* apresenta, em sua melodia, uma seresta típica do Nordeste com um som suave de violão. O cantor aborda nessa letra de música o aprisionamento nas relações do casamento monogâmico e assume o papel de marido descontente, sinalizando que o “segredo da vida”, a felicidade, estava para além de uma única relação com uma única pessoa, como acontece no casamento. É interessante o fato, se pensamos a vida amorosa de Raul Seixas. O artista viveu com cinco mulheres diferentes, com as quais teve três filhas. Assim, ele apresenta um sentimento de tristeza e insatisfação diante da ideia de permanecer preso a um único relacionamento que mina a sua liberdade individual e o impede de viver outros amores.

O artista faz uma analogia em relação aos fenômenos da natureza como a chuva, para falar sobre as inconstâncias da vida, bem como dos amores e das possibilidades que podem vir a ser experienciados, “pois a chuva voltando pra terra traz coisas do ar”, uma vez que as fases da vida possibilitam coisas novas a todo instante. Raul, portanto, vê nas mudanças o segredo da vida, que assim como os ciclos da natureza, a vida também se transforma a cada estação. O sujeito poético também questiona a “união eterna” de duas pessoas pelos votos de casamento santificados pela Igreja e defende a possibilidade de o indivíduo viver um novo amor, pois os sentimentos mudam. E as pessoas, para ele, não deveriam permanecer infelizes com suas vidas, presas em relacionamentos em que já não existe mais amor.

No final da canção, Raul Seixas aborda a sua dificuldade de entender o motivo de tanta gente aceitar e se render aos contratos sociais firmados através do casamento. Baseado em crenças de que a união deve ser seguida até o final da vida, com respeito e amor na alegria e na tristeza, se “ninguém é feliz tendo amado uma vez”. Se a vida é impermanente e marcada por

²⁴⁰ SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Medo da Chuva. In: SEIXAS, Raul. **Gita**. São Paulo, Philips —Phonogram, 1974. 1. disco sonoro.

metamorfoses, como alguém pode jurar amar para sempre? E as mutações e as novas pessoas que surgem ao longo do caminho? Raul Seixas afirma que quando jurou seu eterno amor traiu a si mesmo e todo seu universo interior que vive em permanente transformação e nunca deixa de evoluir. Nesse aspecto, o único compromisso que o indivíduo deveria firmar seria consigo mesmo. Para Raul, a vida é curta. Amar uma única vez seria desperdiçar oportunidades e possibilidades de viver outros amores que a vida lhe traria.²⁴¹

Nessa perspectiva, de acordo com Wilhelm Reich, toda relação sexual está exposta ao embotamento sensual, que pode apresentar-se nos dois cônjuges ou somente num dos parceiros, como é o caso do sujeito poético da canção *Medo da Chuva*:

Em qualquer ligação sexual, aparecem mais cedo ou mais tarde, raramente ou mais frequentemente, períodos de atração sensual diminuída, até mesmo de indiferença sensual. Isso é um fato estabelecido empiricamente, contra o qual nenhum argumento moral pode ser apresentado. O interesse sensual não pode ser comandado. [...] O que acontece então com o parceiro cuja relação amorosa ainda não estava deteriorada? Sem dúvida terá que travar uma luta difícil, em primeiro lugar consigo mesmo. [...] Em todo caso, a dificuldade é menor do que a desgraça que se verifica quando duas pessoas estão grudadas um à outra por considerações morais ou outras. A consideração, que tantos indivíduos em tais casos costumam ter para com o parceiro, ao reprimir constantemente seus desejos, sem poder eliminá-los, muitas vezes se transforma no contrário. Quem teve consideração demais facilmente se sente no direito de obrigar o outro a agradecimento por isso, considera-se vítima, ficar intolerante, atitudes essas que fazem perigar a relação muito mais e certamente a tornam mais feia do que qualquer “infidelidade” o poderia ter feito.²⁴²

Em 1988, no seu LP *A Pedra do Gênesis*, o roqueiro também questionou os valores do casamento e as relações que eram tabus naquele contexto, através da música *Fazendo o que o Diabo Gosta*:

Casamos no motel
Bem longe do altar
Lua de mercúrio, fogo e mel
Não fui o seu primeiro
Você já tinha estrada
Dois filhos, um travesseiro e a empregada

Um anjo embriagado
Num disco voador
Jurou que o nosso amor era pecado
Mas a história mostra
Que a gente agrada a Deus
Fazendo o que o Diabo gosta

Casamos por tesão
Tesão, tesão, tesão

²⁴¹ FREIRE, Érika. Analisando Letras. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/blog/analise-da-musica-medo-da-chuva/>>. Acesso em: 31 de maio. 2022.

²⁴² REICH, Wilhelm. Casamento compulsório e relação sexual permanente. In: **A Revolução Sexual**. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1968. p. 156-159.

Bateu, pego, não tem mais solução
 Te entrego os meus medos
 Meus erros, meus segredos
 Divido minhas guimbas com você. [...] ²⁴³

Raul Seixas põe em questão assuntos que ainda eram *tabus* no final dos anos 1980, como o sexo fora do casamento, a palavra “tesão” e o motel: lugar característico marcado pelo sigilo, que as pessoas frequentam em busca de maior privacidade nas relações amorosas e sexuais. O artista rompe com as tradições do casamento na igreja ao optar pela escolha de se casar num motel, longe do altar, o que denota uma contravenção dos costumes do casamento. Raul Seixas, nesse aspecto, diante dos processos de singularização, busca romper com a subjetividade dominante, criando semióticas próprias, outras condições de existir, maneiras de ver, pensar e perceber²⁴⁴, a partir da sua própria noção de liberdade.

O sujeito poético afirma “casamos por tesão”; logo, essa noção de liberdade para se “fazer o que deseja” está em consonância com as ideias de Aleister Crowley, uma vez que são inversas ao que diz o Cristianismo, pois o “pecado” na tradição *thelemita*, “seria justamente recusar a vivência da sua Vontade, que tem na sexualidade uma de suas mais profundas expressões”²⁴⁵. Dessa maneira, segundo Crowley: “o instinto sexual é uma das mais profundas expressões da vontade; e não deve ser restringido [...] o homem tem o direito de amar como quiser: tomai sua fartura de amor como quiser, quando, como, onde e com quem quiser”.²⁴⁶

Segundo Juliana Abonizio, a vontade, no que diz respeito à possibilidade de escolha, teve um papel central na obra de Raul Seixas, muito embora a vontade precisasse ser livre de qualquer condicionamento, independentemente das noções de “absurdo”, como “tomar banho de chapéu” se assim o sujeito desejar.²⁴⁷ Contudo, essas práticas de experimentação sensorial do corpo, bem como a corrupção dos costumes estabelecidos não eram exclusivas de Raul Seixas, mas reverberam na sua obra e são fruto da efervescência das novas possibilidades que marcaram aqueles anos, quando os valores do mundo estavam se modificando.

De acordo com os estudos de Ruth Cardoso e Helena Sampaio, havia naquele momento histórico a busca por uma espécie de unidade juvenil devido às próprias dimensões assumidas pela rebeldia da juventude:

²⁴³ SEIXAS, Raul; COUTINHO, Lena. Fazendo o que o Diabo Gosta. In: SEIXAS, Raul. **A Pedra do Gênesis**. São Paulo, gravadora Copacabana, 1988. 1. Disco sonoro.

²⁴⁴ ABONIZIO, J. Op. cit., p. 158.

²⁴⁵ BOSCATO, L. Op. cit., p. 73.

²⁴⁶ RAPOSO, Carlos. Thelema: Uma religião da Nova Era. Revista **Sexto Sentido**. Número 50 — Ano 5. São Paulo, Mythos Editora, 2004, p. 37. Apud BOSCATO, L. Op. cit., p. 73., p. 73.

²⁴⁷ Ibidem. p. 123.

Embora os grupos mais militantes pudessem ser localizados, não se tratava de contestações de classe, de delinquência juvenil, e tampouco de reivindicações pontuais nos meios universitários. As contestações apareciam ao espectador e à grande maioria dos analistas da época como um movimento de comportamento, de comportamento alternativo. Questionando desde a relação entre os sexos, o casamento e a organização familiar até o sentido do trabalho, da política, e da relação com a natureza, os jovens pareciam formular uma ética alternativa que encontrou eco nos meios de comunicação de massa e se difundiu para além dos limites dos grupos atuantes.²⁴⁸

A autora Juliana Abonizio também reflete sobre o comportamento alternativo daquele contexto, tendo em vista que:

Havia também uma busca geral por parte dos jovens de uma moral própria, encontrando possibilidades nas mais diversas alternativas. Procuraram uma nova visão de mundo, novos deuses, já não separando mais o bem do mal, vivendo experiências sexuais e narcóticas e adotando terapias e filosofias não convencionais. Esse experimentalismo e ânsia por novidades resultaram em críticas a esses jovens e marginalização, ainda que opcional, dos mesmos. Longe do tradicional medo do desconhecido, ao contrário, os jovens percebiam que o desconhecido poderia ser a solução e nada parecia ser pior do que o que já conheceram. A revolução poderia acontecer a qualquer instante, apareciam novas formas de fazer arte, de amar, de ver e perceber, se descobriam outras possibilidades e potencialidades revolucionárias além da guerrilha.²⁴⁹

Num momento histórico marcado pela marginalização voluntária, pela busca de uma moral própria, de novas condições de existir, o desejo, o uso do corpo e o amor libertário também foram abordados por Raul Seixas, Paulo Coelho e Marcelo Motta na música *A Maçã*. A letra destacada exalta o relacionamento poligâmico e critica a monogamia enquanto maneira correta de se explorar a sexualidade, tal qual define os contratos de casamento e o pensamento religioso ocidental.

Se esse amor ficar entre nós dois
 Vai ser tão pobre amor,
 vai se gastar
 Se eu te amo e tu me amas
 E 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 tua beleza
 Como podes ficar presa
 Que nem santa no altar
 Quando eu te escolhi para morar junto de mim
 Eu quis ser tua alma, ter seu corpo, tudo enfim

²⁴⁸ CARDOSO, Ruth; SAMPAIO, Helena. Op. cit., p. 21-22.

²⁴⁹ ABONIZIO, J. Op. cit., p. 113.

Mas compreendi que além de dois existem mais
 O amor só dura em liberdade
 O ciúme é só vaidade
 Sofro mas eu vou te libertar
 O que é que eu quero se eu te privo
 Do que eu mais venero
 Que é a beleza de deitar.²⁵⁰

A sonoridade da música a *Maçã* possui uma harmonia delicada e suave entre instrumentos eruditos, como harpas, o que atribui um tom esteticamente belo através do dedilhar de suas cordas. A canção, por sua vez, se desenvolve por meio de uma melodia triste e lenta, com vocalização de baixa intensidade.²⁵¹ Nessa canção, Raul Seixas canta o lirismo do amor libertário, onde busca desconstruir de maneira romântica o amor monogâmico.

Com base no contexto em que a juventude rebelde procurava por novas possibilidades e visões de mundo que destoassem do tradicional, as relações poligâmicas e o amor livre faziam as convicções das relações de amor e sexo somente entre duas pessoas presas uma à outra serem interpretadas como uma vaidade careta e machista, insuflada pelos dogmas das religiões convencionais do Ocidente, que enxerga no sexo livre e na prática da sexualidade poligâmica um grande pecado.

A maçã é uma metáfora ao fruto proibido que, na tradição cristã, é o símbolo do pecado, que a Serpente ofereceu a Adão e Eva no paraíso do Eden.²⁵² A maçã, na canção, também faz referência ao órgão sexual feminino que pode ser observado quando a letra diz: “porque quem gosta de maçã irá gostar de todas porque todas são iguais”. Segundo Boscato, os autores da canção consideravam a religião do modo como nós a conhecemos, à prisão, à limitação da liberdade individual, quando se referem aos versos: “como podes ficar presa que nem santa no altar”. Nesse sentido, portanto, a liberdade sexual é um direito que não pode estar submetido às regras estabelecidas pela Igreja nem pela moral burguesa da sociedade brasileira.²⁵³

A *Maçã*, nesse aspecto, propõe a fabricação de outras realidades e possibilidades no exercício do desejo, que fuja da aura vexaminosa e da sensação de culpa. Sob esse aspecto, Guattari e Rolnik colocam o desejo enquanto formação coletiva e não como um negócio secreto e vergonhoso que precisa ser reprimido, como pretende a moral dominante:

O desejo permeia o campo social, tanto em práticas imediatas quanto em projetos muito ambiciosos. Por não querer me atrapalhar com definições complicadas, eu proporia denominar desejo a todas as formas de vontade de viver, de vontade de criar,

²⁵⁰ SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo e MOTTA, Marcelo. A Maçã. In: SEIXAS, Raul. **Novo Aeon**. São Paulo, Philips-Phonogram, 1975. 1. disco sonoro.

²⁵¹ NERY, E. Op. cit., 133.

²⁵² BOSCATO, L. Op. cit., p. 73.

²⁵³ Ibidem. p. 73.

de vontade de amar, de vontade de inventar uma sociedade, outra percepção de mundo, outros sistemas de valores. Para a modelização dominante — aquilo que eu chamo de “subjetividade capitalística” — essa concepção do desejo é totalmente utópica e anarquista. Para esse modo de pensamento dominante, tudo bem reconhecer que “a vida é muito difícil, que há uma série de contradições e de dificuldades”, mas seu axioma de base é que o desejo só poderia estar radicalmente cortado da realidade e que haveria sempre uma escolha inevitável, entre um princípio de prazer, um princípio de desejo, de um lado, e de outro, um princípio de realidade, um princípio de eficiência no real. A questão consiste em saber se não há meios de fabricar outras realidades, outros referenciais, que não tenham essa posição castradora em relação ao desejo, a qual lhe atribui toda uma aura de vergonha, toda essa espécie de clima de culpabilização que faz com que o desejo só possa se insinuar, se infiltrar secretamente, sempre vivido na clandestinidade, na impotência e na repressão.²⁵⁴

A canção em análise busca, portanto, através de sua abordagem, uma reestruturação das relações monogâmicas por meio de prescrições alternativas, baseadas na corrupção dos costumes tradicionais defendidos e difundidos pela moral burguesa, como uma tentativa de singularização da subjetividade. A historiadora Emília Nery, em sua análise sobre esta mesma canção, argumenta da seguinte maneira:

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. 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.²⁵⁵

Percebem-se, por outro lado, nessa canção, afirmações e um certo nível de combate aos preconceitos estabelecidos. O sujeito poético busca se livrar de sentimentos possessivos como o ciúme, o que pode ser observado nos versos “sofro, mas eu vou te libertar”. É interessante esse fato, partindo da perspectiva de que Raul Seixas era ciumento, de acordo com relato do amigo Thildo Gama, ao falar sobre a música *a Maçã* numa entrevista realizada pela historiadora Nery em 2006:

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

²⁵⁴ ROLNIK, Suely. GUATTARI, Félix. Desejo e História. In: **Micropolítica: cartografias do desejo**. 4ª Edição — Vozes. Petrópolis, 1996. p. 215-216.

²⁵⁵ NERY, E. Op. cit., p. 133-134.

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. Saía 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 essa relação de namorada e ele era ciumento. Tinha um amigo meu que tentava namorar ela e ele brigou com eles.²⁵⁶

Como característica básica, o ciúme representa o medo da perda do objeto ou do indivíduo amado, bem como a raiva daquele que pode roubá-lo. Dessa forma, o ciúme, de acordo com a psicanálise, é um sentimento que está presente e perpassa em grande maioria as relações de casais — sejam namoro ou casamento — em menor ou maior escala. Assim, o sujeito ciumento está sempre numa linha tênue de conflito entre agir compulsivamente em nome desse sentimento ou do exercício de autocontrole. Nessa perspectiva, esta emoção, o sentimento do ciúme “[...] é conhecido por todos nós: observamo-lo imediatamente nas relações das pessoas ao nosso redor, na clínica, nos romances que lemos. Os poetas retratam em seus versos, e, mais do que tudo, nós mesmo já o experimentamos”²⁵⁷. Ademais, em compasso com o que está sendo discutido, além da afirmação de Thildo Gama, verifica-se também através de uma entrevista de Raul Seixas no qual o artista assume a dificuldade ao fazer a música a *Maçã* e seguir a “onda” do intelectualismo da época, que agia em nome da desconstrução desse sentimento possessivo, mediante o seu ciúme e os preconceitos há muito arraigados dentro de cada indivíduo:

Eu queria fazer um LP só com essas músicas de que... as pessoas não sacam que eu... que eu faço. O meu outro lado. A maçã. Que foi um negócio difícil de assumir, a maçã, bicho. Assumir aquilo que eu fiz... cê conhece a maçã? Que o ciúme é só vaidade? Sofro mais eu vou te libertar. [Raul cantarola...] sofro mais eu vou te libertar. O que que eu quero se eu te privo, do que eu mais venero que é a beleza de deitar. A mulher... eu tô deixando... pra todas as mulheres e todos os homens, a grande mãe né? A lua, a noite, a Nuit. O centro do universo. Mas foi difícil pra mim engolir, eu ciumento pra caralho, bicho, assumindo essas coisas... digo: pô, o que que eu tô fazendo aqui na onda? [risos] na onda do intelectualismo, na onda.²⁵⁸ (sic).

No final dos anos 1970, Raul Seixas, que outrora criticava a vida burguesa, lançou canções que — vistas de uma perspectiva panorâmica — aceitam e elogiam padrões convencionais, o que podemos observar nos versos da música *O Homem*, na qual Raul diz: “vou

²⁵⁶ GAMA, Thildo. **Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery**, 10 de nov. de 2006, Salvador-Bahia. Apud NERY, E. Op. cit., 137-138.

²⁵⁷ MALLMANN, Cleo José. Ciúmes: do normal ao patológico. **Estud. psicanal.**, Belo Horizonte, n. 43, p. 43-49, jul. 2015. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010034372015000100004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 03 jun. 2022.

²⁵⁸ SEIXAS, Raul. **Entrevista de 1988**. Salvador, Bahia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A0cmODEO2Os>. Acesso em: 03 de jun. 2022.

poder contar meus filhos, caminhar nos trilhos, isso é pra valer”²⁵⁹. Raul assume querer seguir uma vida normal, dentro dos padrões, e ver os filhos crescerem como um provedor de família tradicional. A mesma postura também é revelada nos versos da canção *Cantiga de Ninar*, a qual Raul Seixas fez para as suas filhas, Simone Wisner e Scarlet Vaquer, fruto dos casamentos com as americanas Edith Wisner e Glória Vaquer, sendo esta última irmã do seu guitarrista Gay Vaquer. Vejamos a letra da canção:

Nada tão belo como uma criança dormindo
Nem tão profundo como dormir sem sonhar
Nem tão antigo como o sonho dos teus olhos

Dorme enquanto teu pai faz músicas
Que é a forma dele rezar
Todos os sonhos na realidade
São verdades, se eu puder cantar

Você chora quando tem fome
Mas vem logo uma mamadeira
Amanhã se você chorar
Vai chorar tua vida inteira

Fiz meu rumo por essa terra
Entre o fogo que o amor consome
Eu lutei, mas perdi a guerra
Eu só posso te dar meu nome.²⁶⁰

A sonoridade dessa música tem início com um coral suave com vozes femininas, semelhante aos cantos gregorianos cantados nas igrejas católicas, e se desenvolve com Raul Seixas cantando numa vocalização aguda e de baixa intensidade, em compasso com uma melodia lenta e sublime de um violino com notas clássicas, que transmite ao ouvinte uma sensação de paz, em sintonia com as cantigas de ninar e com a beleza da criança ao dormir.

Nesse ponto, verifica-se que o mesmo Raul Seixas exotérico, místico, “maluco beleza” e transgressor, contrasta com um Raul Seixas conformado com os padrões, que respeita a instituição família. Aqui, vê-se o artista que ao mesmo tempo “é rebelde, mas é pai e tem um papel a ser desempenhado”. Nessa perspectiva, Raul assume inúmeras identidades como “sujeito metamorfose” através de processos de singularização da própria subjetividade.²⁶¹ Assim sendo, voltamos aos questionamentos da epígrafe citada no início deste capítulo: Onde

²⁵⁹ SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. O Homem. In: SEIXAS, Raul. **Há 10 mil anos atrás**. São Paulo, Philips - Phonogram, 1976. 1. disco sonoro.

²⁶⁰ SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Cantiga de Ninar. In: SEIXAS, Raul. **Há 10 mil anos atrás**. São Paulo, Philips - Phonogram, 1976. 1. disco sonoro.

²⁶¹ ROLNIK, Suely. GUATTARI, Félix. Op. cit., p. 45.

está Raul? No pai de família? No careta? No romântico? No descontente incorrigível? Ou no boêmio apaixonado?

Nesse aspecto, a obra de Raul Seixas, vista em termos de seu diálogo prático representado entre vida e obra, faz recair sobre o artista um hibridismo estético, uma mistura singular de ideias e ritmos, ditados pelas múltiplas fases de sua vida, ora careta²⁶², romântico e pai de família, ora transgressor, “porra louca” e “maluco beleza”, sendo essa uma característica pela qual o faz dialogar com todos os tipos de grupos e não ficar preso a nenhum. Raul Seixas, portanto, assume várias identidades, em diferentes momentos, identidades estas, pelas quais, não são unificadas em volta de um “eu” coerente, e sim ao redor de contraditórios e contínuos deslocamentos.²⁶³

Em virtude dessa percepção, Raul Seixas considerou como melhor maneira de não ser anulado por estereótipos e integrado à produção de subjetividade capitalística justamente não permitir a classificação, não dar em sua obra possibilidades de categorizá-lo nos modos de referência dominante. Assim, não assumiu nenhuma categoria ou identidade que já conste em catálogos. Utiliza elementos anarquistas, mas não o é; canta *rock*, mas não só; faz protestos, mas não *música de protesto*; é contra padrões burgueses, mas também o é aos da esquerda e assim por diante. Isso em um período em que ser resistência significava ser culturalmente superior.²⁶⁴

Kika Seixas, ex-esposa de Raul Seixas, com quem teve sua terceira filha, Vivian Seixas, relata em sua autobiografia a época em que viveu com o artista no final dos anos setenta e primeira metade da década de oitenta. E destaca o lado do Raul Seixas pai de família e progenitor do lar, bem como o seu lado romântico:

Além de ser extremamente carinhoso conosco, a gente sentia o quanto ele tinha prazer em ser o nosso provedor, como pai de família. Como eu havia dito antes, a partir da entrada do Dr. Lélío na administração das finanças, nós raramente tínhamos abundância total, mas nunca nos faltava o básico para uma vida confortável. Outro traço característico dele, quando não estava bêbado, era uma timidez e suavidade muito evidentes. Ele falava baixo e detestava brigas e discussões. Nunca se impunha pela força e agressividade, que só apareciam quando ele bebia ou estava no palco, defendendo suas músicas e ideias. Sempre identifiquei esse conflito entre o artista e o ser humano, esses dois lados que habitavam o Raul.²⁶⁵

O relato expõe o conflito identitário entre o artista agressivo dos palcos, com letras subversivas e contraculturais, e o ser humano Raul Seixas, tímido e tradicional no espaço do lar. Segundo Kika Seixas, o Raul fora dos palcos deixava de lado seus vários personagens de

²⁶² Ver: SEIXAS, Raul. COUTINHO, L. Não Quero Mais Andar na Contra-Mão. In: SEIXAS, Raul. **A Pedra do Gênesis**. São Paulo, gravadora Copacabana, 1988. 1. Disco sonoro.

²⁶³ HALL, Stuart. Op. cit., p. 13.

²⁶⁴ ABONIZIO, J. Op. cit., p.75.

²⁶⁵ SEIXAS, Kika. **Coisas do Coração**: minha história com Raul. Kika Seixas, Toninho Buda. — Rio de Janeiro: Ubook Editora, 2020. p.143.

bota e blusão de couro e assumia uma identidade careta, até mesmo nos modos de se vestir, o que explica a sua timidez.²⁶⁶ Nesse sentido, as relações família e trabalho, vistas como ilusórias e limitadora das liberdades individuais de acordo as letras de música *Medo da Chuva* e *Ouro de Tolo*, sofre uma ruptura com a composição *Diamante de Mendigo*, do LP *Por Quem os Sinos Dobram* (1979):

Eu tive que perder minha família
Para perceber o benefício
Que ela me proporcionava
É triste aceitar esse engano
Quando já se esgotaram 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 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 aceita se mentir, se mentir...

Somente conhecendo a beleza da união
É que a gente tem a força
Prá não, não se enganar
Eu que me achava um diamante
Nas mãos de mendigos
Pelo medo de não sê-lo.²⁶⁷

Raul Seixas reflete a partir das relações amorosas da família e do casamento, sinalizando arrependimento como um sujeito que não respeitou as convenções sociais e que, portanto, sofre as consequências por ter acreditado numa moda passageira, prescrita sob os aspectos do contexto contracultural, como a poligamia, as transgressões dos costumes e o amor livre. Nesse aspecto, observa-se que a canção revela o tom predominantemente conservador e tradicional, esboçado em menor escala nas canções anteriores como a *Maçã*, na qual o autor aborda a dificuldade de lidar com o ciúme diante das relações abertas entre os amantes.²⁶⁸

O sujeito poético dá um depoimento sobre os erros que cometeu ao não valorizar a família e lamenta que os laços familiares insuperáveis, assim como uma fortaleza, foram

²⁶⁶ SEIXAS, Kika. Op. cit., p. 43.

²⁶⁷ SEIXAS, Raul. RASMUSSEM, Oscar. *Diamante de Mendigo*. In: SEIXAS, Raul. **Por quem os Sinos Dobram**. — Rio de Janeiro. Warner Bros, 1979. 1. Disco sonoro.

²⁶⁸ NERY, E. Op. cit., p. 144.

quebrados por “acreditar em verdades ignorantes”. Verdades essas que foram amplamente divulgadas nos jornais alternativos da época e analisadas em canções anteriores. Desse modo, “o indivíduo, um tanto fragmentado, busca grupos que decidam por ele a maneira de se vestir, de pensar, de se relacionar, casando essa vontade de pertença ao desejo de se singularizar para constituir-se como indivíduo diante de uma massa”.²⁶⁹

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.²⁷⁰

O Raul Seixas pai de família, que fora dos palcos se vestia como bom moço, conformado aos padrões estabelecidos, e que se vê arrependido após perder sua família, são traços do Raul Seixas careta. Esse lado careta do artista baiano revelado por Kika também aparece no relato do produtor musical Marco Mazzola, quando encontrou Raul e Paulo pela primeira vez:

Quando ele levou o Paulo Coelho pro estúdio, eu olhei pra ele, eu já de cara assim, eu num fui... muito assim com ele não. Comecei a ver que o cara era realmente, que o cara, ele realmente era um cara doido pá caralho. Porque o que acontece, o Raul era um careta.²⁷¹

Raul Seixas desde os tempos de criança na Bahia possuía grande interesse pelo novo, pelo exótico, em oposição ao padrão estabelecido, às “verdades absolutas”, como o cantor afirma na música *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*. Entretanto, foi somente após conhecer Paulo Coelho que o artista se interessou e aprofundou seus estudos sobre misticismo e ocultismo, bem como se apropriou das filosofias que faziam parte do universo *hippie*, marcado pelo desbunde, sexo livre, drogas, pela fuga dos padrões e a recusa aos valores morais da burguesia capitalista.

Raul Seixas conheceu Paulo Coelho em 1972 quando ainda era produtor na CBS. Paulo, recém chegado de muitas viagens feitas enquanto fazia parte do movimento hippie, fundou no Rio de Janeiro uma revista chamada 2001 com matérias sobre nova física, alimentação, discos voadores, etc. Raul se interessou pelos assuntos da revista e resolveu procurar Paulo. Os dois se encontraram, jantaram juntos e ficaram amigos. A ideia de ter Paulo Coelho como parceiro musical agradou muito Raul, pois nesta época Paulo estava envolvido com estudos sobre a magia de Aleister Crowley. Os

²⁶⁹ ABONIIZIO, Juliana. **A Chave da Sociedade Alternativa**. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial; EdUFMT, 2012. P. 94.

²⁷⁰ NERY, E. Op. cit., p. 145.

²⁷¹ MAZZOLA, Marco. In: **RAUL: O INÍCIO, O FIM E O MEIO**. Direção: Walter Carvalho. 2012. son., color., 128 min.

ideais do mago do inglês despertaram o interesse de Raul que decidiu, com a ajuda de Paulo Coelho, colocar as informações nas músicas. A música *Sociedade Alternativa* foi a primeira manifestação da influência de Crowley, que iria acompanhar Raul Seixas até o final de seu trabalho.²⁷²

Foi a partir desta parceria que o roqueiro se lançou com força maior no universo contracultural daquele momento histórico. Raul logo se identificou com Paulo Coelho e modificou a sua singularidade, a partir do fato que, “a personalidade ou o eu é constituído por uma série de identificações”.²⁷³ Paulo Coelho relata em uma entrevista de 1976, citada por Silvio Essinger, uma ocasião em que Raul recebeu Paulo em seu apartamento e reafirmou ser um sujeito com práticas de bom moço: “Minha vida era basicamente intelectual e — por que não dizer? — bastante careta. E saquei que Raul também era careta: conheci seu apartamento, fui recebido com cerveja e salgadinhos — tudo muito certinho”.²⁷⁴ Em contrapartida, no tocante ao uso de drogas perceptivas, que marcara aquele contexto como forma de oposição à racionalidade da sociedade burguesa, Paulo Coelho afirma ter apresentado todas essas substâncias para Raul Seixas:

Apresentei todas as drogas pro Raul, todas, todas, simplesmente todas. Da maconha ao ácido, do chá de cogumelo ao mandrix, o mandrix não existe mais. Eu era o bad boy né? Era um cara é... enfim, fazia parte da minha cultura, da minha cultura hippie. As drogas, sexo e rock and roll, então é obvio que porra... Raul dá um tapinha aí. “Ah, não, mas nunca tentei isso, só cerveja”. Ah, Raul. Francamente, né porra. Você vai ou não vai? E aí pronto, aí começou.²⁷⁵ (sic)

Nesse sentido, a apropriação das drogas pelos jovens pode ser entendida no contexto em estudo, para além de substâncias que proporcionavam fuga, desterritorialização, experimentalismo estético e sensorial do corpo, mas também como um território *underground* que une a juventude em torno de um ideal de subjetivação comum, carregado de sentidos ideológicos, culturais e simbólicos. Dentro dessa lógica, o poeta e cantor Cazuzza (1958-1990), em um relato citado por sua mãe, Lucinha Araújo, afirma que naqueles anos havia uma:

geração sem ideologia, compactada entre os anos 60 e os dias de hoje [anos 80]. Eu fui criado em plena ditadura, quando não se podia dizer isso ou aquilo, em que tudo era proibido. Uma geração muito desunida. Nos anos 60, as pessoas se uniam pela ideologia. “Eu sou de esquerda, você é de esquerda? Então a gente é amigo.” A minha

²⁷² ALVES, L. Op. cit., p. 29.

²⁷³ CULLER, Jonathan. Identidade, identificação e o sujeito. In: **Teoria literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999. p. 112.

²⁷⁴ ²⁷⁴ COELHO, Paulo. Apud ESSINGER, Silvio (org.). **O Baú do Raul revirado**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p.79.

²⁷⁵ COELHO, Paulo. In: **RAUL: O INÍCIO, O FIM E O MEIO**. Direção: Walter Carvalho. 2012. son., color., 128 min.

geração se uniu pela droga: ele é careta e ele é doidão. Droga não é ideologia, é uma opção pessoal.²⁷⁶ (Grifo do autor)

Com esses pacotes de sensações que incidem na desterritorialização dos sujeitos, a juventude buscava a formação de grupos e tribos a partir das suas próprias identificações — nas práticas do cotidiano, na busca pela realização de desejos, no comportamento alternativo ou na busca por uma autonomia das subjetividades. Assim, dentre os processos de subjetivação que marcaram a vida e a obra de Raul Seixas, percebe-se que o artista assumia devires geográficos²⁷⁷, marcados por direções e orientações de entrada e saída sob uma perspectiva de “desterritorialização da língua”, como podemos observar no relato de Caetano Veloso:

Por essa época, Raul, que esteve alguns anos casado com uma moça americana, quase conversava mais em inglês do que em português, mesmo quando todos os presentes eram brasileiros. Seu inglês era fluente e natural e, a nossos ouvidos, soava perfeitamente americano. Quando voltava para o português, ele parecia fazer 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 o que não era americano era baiano. E baiano no que a Bahia tem de distintivo, não de integrador, no que a Bahia tem de 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 possa se chamar de “brasileiro”, é rechaçado.²⁷⁸

Nesse aspecto, portanto, a obra de Raul Seixas que medeia entre o hibridismo regional e o americano pode ser problematizada dentro de uma potencialidade que visa dificultar as tentativas de territorialização, atravessando o português nacional, isto é, a língua mãe, com uma língua estrangeira, o inglês americano.²⁷⁹ Com isso, o modo como o artista se move dentro dos gêneros musicais e não se deixa capturar por estereótipos que o imobilizem dentro de um campo artístico, aproxima a sua produção musical de uma “heresia sem lugar” pautada numa subjetividade móvel, numa singularidade atravessada pela micropolítica.²⁸⁰

Dessa forma, o que se pode interpretar na obra do cantor e nas suas canções, são as temáticas trabalhadas por ele, que não pretendem ditar uma palavra de ordem específica ou se alinhar a uma ideologia de um movimento ou partido, assim como não se identifica com nenhuma “tradição” estética da música brasileira. E assim, podemos analisar sua produção musical através dos vários grupos, que ouvem suas

²⁷⁶ CAZUZA Apud ARAÚJO, Lucinha. **Cazuza**: só as mães são felizes. Rio de Janeiro: Globo, 1997, p. 373. Apud CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da rebeldia**: a juventude em questão. São Paulo: Editora SENAC. São Paulo, 2001. p. 155.

²⁷⁷ DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. Op. cit., p. 02.

²⁷⁸ VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. — São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 38.

²⁷⁹ NERY, E. Op. cit., p.36.

²⁸⁰ SANTOS, Eberton dos. **Um Cowboy Fora da Lei**: Raul Seixas, uma revolução molecular na música brasileira. Dissertação (Mestrado em História). PPGH — UFU, 2015. p. 69.

músicas não como mensagens intencionais de um autor recebidas pelos ouvintes, mas sim, por meio de um *devir*.²⁸¹

Na década de 1980, o período em que foi lançado o LP *Abre-te Sésamo* marcava o início da abertura política no país; por outro lado, a censura do governo ditatorial ainda fazia-se presente. No entanto, a censura política agia com menor frequência em comparação à censura moral. Nesse aspecto, a canção *Rock das “Aranha”* de Raul Seixas foi alvo da censura, uma vez que o autor aborda questões muito caras ao contexto conservador, bem como aos valores da moral burguesa defendidos pelos militares. Segundo Emília Nery, essa postura do regime militar para com a censura moral se sustenta a partir do fato de que o governo ditatorial tinha uma proposta masculinizante.

Num contexto de rupturas e recusa aos padrões convencionais, marcados pela corrupção dos costumes, pela rebeldia juvenil e pela liberdade sexual que o cantor já havia tratado em canções anteriores, Raul Seixas abordou a temática do desejo e do homossexualismo de maneira contrária às ideias libertárias na música *Rock das “Aranha”*, reafirmando seu “preconceito em relação ao homossexualismo feminino”.²⁸² Ocasão, por sinal, que marca uma das grandes contradições do artista. Partindo dessa perspectiva, percebe-se que as questões de gênero são um instrumento tão forte de constituição de subjetividade que mesmo uma mente progressista como a de Raul Seixas pode cair na armadilha da reação. Assim sendo, analisaremos a música *Rock das “Aranha”* neste trabalho a partir de duas perspectivas: a censura moral que incidiu sobre a canção, como também o posicionamento do artista através do *rock* homofóbico.

Subi num muro do quintal
E vi uma transa que não é normal
E ninguém vai acreditar
Eu vi duas mulher botando aranha pra brigar

Duas aranha, duas aranha
Duas aranha, duas aranha

Meu corpo todo se tremeu
E nem minha cobra entendeu
Cumé que pode duas aranha se esfregando?
Eu tô sabendo, alguma coisa tá faltando

É minha cobra
Cobra criada

Deve ter uma boa explicação
O que é que essas aranha tão fazendo ali no chão?
Uma em cima, outra embaixo
E a cobra perguntando, onde é que eu me encaixo? [...]

²⁸¹ SANTOS, E. Op. cit., p. 72.

²⁸² ABONIZIO, J. Op. cit., p. 119.

Soltei a cobra e ela foi direto
 Foi pro meio das aranha
 Pra mostrar cumé que é certo
 Cobra com aranha é que dá pé
 Aranha com aranha, sempre deu em jacaré
 É minha cobra, cobra com aranha
 Com as aranha

Vem cá mulher deixa de manha
 Minha cobra quer comer sua aranha
 É o rock das aranha.²⁸³

O gênero musical da letra é o *rock and roll* utilizado para atingir a ideia de violência e transgressão buscado pela música, tendo em vista que o *rock* simboliza um ritmo de profanação do corpo através dos sons elétricos e da sua dança sensual.²⁸⁴ A letra chama atenção para os órgãos sexuais masculino e feminino através das metáforas “cobra” e “aranha”. Nesse sentido, a música cantada através de um *rock* acelerado faz uma alusão ao homossexualismo entre duas mulheres, afirmando que tal relação não é algo normal, nem correto, e que, portanto, a relação normal seria entre homem e mulher, que pode ser observada na prescrição da relação heterossexual: “soltei a cobra e ela foi direto, foi pro meio das ‘aranha’ pra mostrar cumé que é certo, cobra com aranha é que dá pé, aranha com aranha, sempre deu em jacaré”. A música, portanto, faz uma apologia ao machismo predominante naquele contexto.

Diante da abertura política brasileira pelos militares, no início dos anos 1980, a censura ainda não permitia assuntos que envolvessem a moral e os costumes socioculturais do país; dessa forma, a censura vetou a canção. Em resposta à canção, Cravo Albin, um dos membros e responsáveis pelo Conselho Superior de Censura (CSC), relatou que:

Os compositores censurados ficaram, inicialmente, desconfiados da ação do Conselho, mas passaram a compreendê-lo melhor a partir de 1980, pela insistência que alguns de nós mantínhamos no sentido de que eles reagissem e fizessem recursos contra as ações proibitórias. Alguns me ligavam para saber detalhes burocráticos de encaminhar o recurso, outros para estabelecer estratégias da defesa e, muitos, jamais me deram qualquer palavra. Esses eram, em geral, representados por advogados das gravadoras que lançavam seus discos e, especificamente, as músicas censuradas. Raul Seixas, por exemplo, tinha advogado, mas foi dos primeiros a me telefonar para saber de detalhes sobre a estratégia de liberação de sua música “Rock das aranhas” [...] Quando o “Rock das aranhas” foi entregue a mim para relatar, o próprio presidente do Conselho declarou em público e, ironicamente, que queria ver que argumentos eu poderia usar para liberá-la, tão indefensável era o nível da música.²⁸⁵

²⁸³ SEIXAS, Raul; ROBERTO, Cláudio. Rock das “Aranha”. In: SEIXAS, Raul. **Abre-te Sésamo**. Rio de Janeiro, CBS, 1980. 1. Disco sonoro.

²⁸⁴ NERY, E. Op. cit., p. 146-147.

²⁸⁵ ALBIN, Ricardo Cravo. **Driblando a Censura: De como o cutelo vil incidiu na cultura**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002. p. 151. Apud SANTOS, Paulo. Op. cit., p. 108.

Percebe-se que, no começo dos anos 1980, o Conselho Superior de Censura já tolerava recursos contra as ações proibitivas das canções, mesmo não sendo uma garantia de que as obras seriam liberadas. No que diz respeito à música “*Rock das Aranha*”, o parecer foi escrito da seguinte maneira:

A apresentação do recurso ao CSC para esse Rock das aranhas, contudo, propõe e também impõe uma reflexão sobre as diferenças entre a legítima malícia das canções que brotam da alma das ruas e dos poetas do povo e da exploração dessa mesma malícia através do apelo à pornografia e à chulice. Ouvindo Rock das aranhas e, me detendo em sua letra, confesso que me surpreendi pelo insólito que significa a grosseira exploração da já referida e sempre defendida malícia da alma popular do cancionista. Devo dizer, por sinal, que em minhas muitas pesquisas por dentro da canção popular para veiculação aberta nunca encontrei nada semelhante em intenção explícita tão pornográfica quanto a presente, mesmo em músicas de carnaval, mesmo em música sertaneja, tanto uma quanto outra sabidamente voltada para o sentido duplo.²⁸⁶

O parecer sobre a canção põe em destaque uma das características da obra: a “malícia” com o uso das palavras. O texto traz também lembranças das canções de carnaval e sertanejas, conhecidas por carregarem as tintas na malícia em suas composições. Contudo, o *Rock da Aranha*”, assume, a princípio, uma descrição de uma briga imaginária entre duas aranhas e uma cobra, portanto:

Descrevendo objetivamente um relacionamento lésbico, em que o órgão feminino é sinônimo grosseiro de aranha e o masculino de cobra. Aqui não são as palavras que chocam [...], mas são as intenções explícitas do significado da peça. Nem me detenho em reanalisar a letra da música quer pela indignação de sua estrutura, quer, sobretudo, pelo seu sentido inequívoco, inexorável e renitentemente pornográfico, mas também não fujo à tentação, como crítico, de declarar meu espanto ante a tão baixa qualidade da peça assinada por Raul Seixas, um compositor que já fez tantas coisas de qualidade. Por sinal, no próprio processo em que o Serviço de Censura interditou o Rock das aranhas, há seis outras composições do próprio Raul, em que seu talento fica perfeitamente reconhecido e reabilitado, o talento desse irreverente e quase sempre filosófico e instigante poeta-compositor baiano que é Raul Seixas. Por isso, por ser Raul Seixas quem é, torna-se difícil aceitá-lo em apelação tão abjeta e lastimável. Enfim, tamanha indignação Raul jamais se deveria permitir. Como, no entanto, ele se permitiu, vamos respeitar-lhe o direito, a liberdade de fazer até lixo desse nível. No entanto preservamos igualmente o direito de quem quiser ouvi-lo. Portanto, sou pela liberação da música Rock das aranhas, ficando, contudo, restrita sua veiculação aberta, ou seja, através de emissoras de rádio e televisão. 31 de julho de 1980.²⁸⁷

A canção, como se observa, foi liberada e o disco *Abre-te Sésamo* também foi lançado em 1980. No entanto, a capa do álbum foi impressa com algumas observações: no canto superior direito há uma faixa amarela escrito em destaque com a palavra em preto, “censurado”. Já no verso da capa circulado em vermelho no canto inferior esquerdo está escrito: “por

²⁸⁶ ALBIN, R. Op. cit., p. 154. Apud SANTOS, Paulo. Op. cit., p. 108.

²⁸⁷ ALBIN, R. Op. cit., p. 154-155. Apud SANTOS, Paulo. Op. cit., p. 109.

determinação do Conselho Superior de Censura, decisão 29/80, a música ‘Rock das aranhas’ tem proibida sua execução em emissoras de Rádio e TV”.

Em um esforço de memória, Kika Seixas relata a ocasião em que foi composta, em parceria com Cláudio Roberto, a música *Rock das “Aranha”*, na sua casa em Miguel Pereira, cidade do Estado do Rio Janeiro:

Começamos a passar noites e noites adentro compondo. Em Miguel Pereira, os dois se refugiavam num casebre longe da casa principal (onde ficávamos a Ângela, as filhas dela e eu. Na época eu ainda não tinha nossa filha). E os dois ficavam na cabana, cheirando e compondo, compondo e cheirando. Numa daquelas manhãs eu acordei e fui lá cumprimentá-los e perguntar se não queriam tomar um café. Foi então que eles me mostraram o Rock das Aranha: “Subi no muro do quintal e vi uma coisa que não é normal...” Eu achei aquilo genial, pois era uma característica deles, que adoravam brincar e falar sacanagens na hora de compor. Achei muito gozado aquilo, “vem cá mulher, deixa de manha, minha cobra quer comer sua aranha!”²⁸⁸

Apesar de a canção ter sido produzida num ar de “brincadeira e sacanagem”, a letra trata a relação homossexual feminina como uma prática do exercício anormal da sexualidade. Nesse caso, a relação entre iguais não é algo natural e, portanto, é ilógico, uma vez que a relação entre o órgão sexual masculino, o falo, simbolizado pela cobra, possui o poder e a sabedoria sexual, e o órgão sexual feminino, a vagina, simbolizada pelas aranhas, formam a conexão que gera frutos e dá continuidade ao processo natural da vida, a procriação. Desse modo, verifica-se que o sentido da canção está explicitamente expondo a opinião pessoal de Raul Seixas em relação ao exercício do sexo lésbico. No tocante à opinião de Raul Seixas sobre o homossexualismo, Kika Seixas num outro relato afirma que:

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, só.²⁸⁹ (sic).

Raul Seixas se posicionou sobre a música em entrevistas registradas após o lançamento do disco, relatando a sua insatisfação sobre a censura dessa canção, uma vez que o seu argumento se referia à censura moral imposta sobre sua obra, ao passo que o artista já esperava que a censura recaísse sobre outras músicas do mesmo álbum como *Aluga-se*, letra que “zombava” da dívida externa que o Brasil havia contraído, fato que só aconteceu com *Rock das*

²⁸⁸ SEIXAS, Kika. Op. cit., p. 36.

²⁸⁹ SEIXAS, Kika. FAOUR, Rodrigo. **História Sexual da MPB**: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira. Rio de Janeiro: Record, 2006. p.398. Apud NERY, E. Op. cit., 2006. p. 147.

Aranha, Baby e Conversa Pra Boi Dormir, três canções que tocavam em assuntos que dizem respeito à sexualidade e aos valores morais, tratados como *tabus* na sociedade brasileira.

[...] Rock das aranhas, o problema é o seguinte: censura moral não deixam passar. O “rock das aranha” são duas aranha, quer dizer: tomada com tomada dar algum curto circuito? Tomada com tomada não dá nada, plugue com plugue também não dá nada. O mundo foi feito com tomada com plugue, tomada com plugue, tomada com tomada com plugue, aí dá uma sequência, cê tá entendendo? Ao o que Deus nos fez, ao que Deus mandou a gente fazer, cê tá entendendo? Porque essas duas não dão contato, cê tá entendendo?²⁹⁰ (sic).

A percepção do artista em relação ao ato sexual entre gêneros iguais é desqualificada, ao passo que Raul Seixas usa como sustentação para seu argumento Deus e os preceitos bíblicos sobre a procriação entre o homem e a mulher. Em outro momento, durante uma de suas apresentações ao vivo no Teatro Pixinguinha em 1981, o roqueiro aborda novamente a questão antes de cantar a canção em destaque:

O negócio é o seguinte: é que a... a abertura, a abertura foi posta em pauta né? [risos] a abertura foi posta em pauta. A abertura! Essa foi a única que foi... porque Rock das “Aranha” foi censurado, bicho. Censura moral, morô? Aluga-se o Brasil pode alugar, mas censura moral... Você sabe por quê? Porque plugue com plugue não dar resultado. Tomada com tomada não dar resultado. Plugue com tomada dar continuidade ao universo! A gente tem filho.²⁹¹ (sic).

A insistência do cantor e compositor baiano mencionar o exercício da relação homossexual como uma anormalidade constitui Raul Seixas, portanto, nesse aspecto em particular, como um sujeito careta e homofóbico, visão essa que contrasta e marca uma incoerência com outras ideias veiculadas através de suas músicas, que possuem como característica maior a libertação de cada indivíduo a partir da singularização da subjetividade, num contexto que lutava contra os padrões e valores morais impostos pela sociedade conservadora.

Além disso, a homossexualidade masculina também foi questionada pelo cantor, como podemos observar no relato de 1984, em que Raul Seixas fala sobre o exercício dessa sexualidade por meio de uma linguagem escatológica: “A única coisa que eu não entendo de viado é como eles não sentem dor no cú, né? Como é que pode cocô voltar pra dentro se foi porreta o alívio dele sair pra fora??”.²⁹² Dentro dessa perspectiva, como é possível um sujeito

²⁹⁰ SEIXAS, Raul. Entrevista 11 de abril de 1981 em São Paulo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G7fsmzDwRto>> Acesso em: 24 de maio 2022.

²⁹¹ SEIXAS, Raul. **Rock das “Aranha” Áudio ao vivo no Teatro Pixinguinha, 1981**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jUZK8VAQsyk>>. Acesso em 10 de jun. 2022.

²⁹² SEIXAS, Raul. Apud SEIXAS, Kika; SOUZA, Tárík. (org.) **O Baú do Raul**. — 13. ed. São Paulo: Globo, 1992. p. 58.

que ora canta: “Faze o que tu queres, pois é tudo da Lei”, se constituir num personagem tão contraditório e homofóbico como o Raul Seixas de “*Rock das Aranha*”? O personagem, o artista Raul Seixas, nesse debate em particular, se configura como um sujeito capturado por um processo de sujeição conservador, careta, uma vez que:

A palavra *sujeito* já encapsula esse problema teórico-chave: o sujeito é um ator ou agente, uma subjetividade livre que faz coisas, como no "sujeito de uma sentença". Mas um sujeito também é *sujeitado*, determinado, [...] ou o "sujeito de um experimento": A teoria se inclina a argumentar que ser um sujeito é estar sujeito a vários regimes (psicossocial, sexual, lingüístico). [...] A identidade é o produto de uma série de identificações parciais, nunca completadas. Em última instância, a psicanálise reafirma a lição que poderíamos tirar dos romances mais sérios e célebres: que a identidade é um malogro; que não nos tornamos alegremente homens ou mulheres, que a internalização das normas sociais (que os sociólogos teorizam como algo que acontece suave e inexoravelmente) sempre encontra resistência e, em última análise, não funciona: não nos tornamos quem supostamente somos.²⁹³

Por outro lado, embora Raul Seixas demonstrasse preconceito com homossexuais, o roqueiro chegou a participar da produção de um disco em parceria com um *gay* assumido, Edy Star, e uma lésbica, Miriam Batucada, no LP de 1971 *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das 10*. Isso denota um confronto diante das opiniões anteriores no que diz respeito à recusa do artista de conviver com homossexuais ou ficar incomodado com a presença desses nos espaços, como relata Kika Seixas. Sobre este assunto, Edy Star comenta da seguinte maneira:

Eu ouvi o papo que Raul não gostava de gay... quer dizer, pra mim eu odeio essa palavra: *gay*. O Brasil não tem *gay*, o Brasil tem é viado, bicha, “qualira”, baitola, essas coisas, *gay* não existe. Então diz que o Raul não gostava nem de *gay* nem de lésbica... eu não posso compreender porque no disco Sociedade Cavenista tem dois gays, né? Tem eu e tem Mirian Batucada, ham... tem um *gay* e uma lésbica, e agora, como é que fica? E nos demos muito bem nesse disco, e agora, como é que fica?²⁹⁴ (sic).

Edy Star apresenta, desse modo, um conflito de memórias acerca da visão de mundo de Raul Seixas sobre a questão em análise, produzindo assim opiniões que vão para além de um pensamento unilateral. Através de um diálogo pelo *WhatsApp* sobre a música *Rock das Aranha* com Sylvio Passos, que convivera com Raul Seixas nos anos 1980, época em que foi produzida a canção, Passos relata que essa música é fruto de uma relação amistosa entre seus amigos e amigas homossexuais daquele momento histórico, e que é injusto tomar a obra

²⁹³ CULLER, Jonathan. Identidade, identificação e o sujeito. In: **Teoria literária**: uma introdução. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, p. 107-117, 1999. p. 08-12.

²⁹⁴ STAR, Edy. In: **RAUL: O INÍCIO, O FIM E O MEIO**. Direção: Walter Carvalho. 2012. son., color., 128 min.

de Raul Seixas e contextualizá-la nos tempos atuais, visto que sua obra foi composta em outra época, em outro contexto.²⁹⁵

Entretanto, para além da relação amistosa supracitada por Sylvio Passos, o *Rock das Aranha* cantado pelo artista baiano revela um Raul Seixas preconceituoso, que faz piada com a sexualidade do sujeito diferente e, que, portanto, nesse aspecto em particular, o roqueiro se constitui como um sujeito homofóbico — capturado pela sujeição conservadora — diante da subjetividade da sexualidade e da modificação dos valores convencionais que já marcara aquele momento histórico.

²⁹⁵ PASSOS, Sylvio. Conversa realizada pelo *WhatsApp* no dia 15 de jun. 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho desenvolvido nesta dissertação pretendeu analisar a história do Brasil no período que medeia as décadas de 1970 e 1980, a partir dos aspectos específicos da vida e da obra de Raul Seixas, através de indagações sobre como as suas músicas poderiam ajudar a conhecer a história dos processos de subjetivação da juventude brasileira daquele momento histórico, marcado pela repressão e pela censura da ditadura militar. Nesse sentido, procuramos demonstrar que a vida e a obra musical de Raul Seixas possibilitam ao historiador vislumbrar, por meio das variadas temáticas presentes nas letras de música, acontecimentos que envolvem política, trabalho, engajamento, relações de gênero, amor, corpo, desejo, cultura, família, e as práticas cotidianas de modo geral, bem como os seus conflitos históricos, marcados pela singularidade subjetiva da juventude naquele contexto.

O conjunto da obra de Raul Seixas, apesar de abordar os mais diversos temas como a política do dia a dia; criticar à ditadura militar, o cotidiano burguês, os costumes conservadores, o “milagre econômico”; tratar sobre religião, trabalho, misticismo, filosofia, anarquismo, amor, corpo e desejo, não cabe nesta pesquisa categorizá-lo dentro de cada um desses aspectos, tendo em vista que reduzi-lo unicamente a esses elementos limitaria os termos de uma visão panorâmica com base na sua complexidade, assim como de todos os processos de subjetivação juvenil que marcaram o momento histórico das duas décadas estudadas.

No primeiro capítulo deste trabalho, tendo como pretexto a vida e a obra do compositor baiano, buscamos analisar duas questões que são muito caras aos estudos históricos: memória e sujeito, com vistas a entender como se derivavam as condições de existência que estavam postas para a juventude brasileira nas décadas de 1970 e 1980. Nesse sentido, constatamos que uma das principais marcas identitárias da juventude, que vivia sob os signos da contracultura, se deu através do *drop out*, (cair fora), de tentativas de fuga, de desinvestimentos na linha de desejo padrão, na recusa à sociedade estabelecida e autoritária marcada pela ditadura militar. Nesse aspecto, as drogas psicoativas faziam parte do cotidiano daqueles jovens que buscavam a partir dos seus efeitos, novas experiências sensoriais e processos de desterritorialização através da imersão em outras subjetividades.

No segundo capítulo, realizamos uma análise da obra de Raul Seixas vista em termos da sua relação com a censura. Nesse aspecto, a produção musical do roqueiro possui uma faixa bastante estreita, marcada por um distanciamento dos sujeitos mais engajados da MPB e, por outro lado, caracterizada pela utilização de temas filosóficos e místicos que, em tese, não incomodariam os ditadores. Entretanto, foi verificado neste estudo que Raul Seixas e o conjunto

da sua produção artística foram alvos de vigilância, censura, tortura e exílio, sobretudo pela criação e difusão da Sociedade Alternativa baseada nas leis esotéricas de Aleister Crowley, que aos olhos dos militares se tratava de uma organização política contra a ideologia do regime vigente.

No terceiro capítulo nos apropriamos da vida e da obra de Raul Seixas e analisamos a história do Brasil num esforço de passagem para o moderno a partir dos pontos de tensão e das contradições do compositor baiano, tomando como mote principal relações de gênero, noções sobre amor, desejo e o uso do corpo a partir das suas letras de músicas, sobretudo a canção *Rock das “Aranha”*, na qual o cantor aborda o homossexualismo de maneira inversa a uma época progressista, quando se dava destaque e começava a ganhar força a luta a favor da liberdade sexual e o direito à diferença. Os cruzamentos de fontes entre livros de memórias, entrevistas e as letras de música revelaram conflitos e tensões que vão além de uma visão unilateral no que diz respeito a vida e obra de Raul, que se reflete pela ressonância, através do surgimento de múltiplas identidades que se revelam no artista baiano, com aspecto ora transgressor, “porra louca”, ora careta, possessivo no amor, ora anarquista, ora político consciente, ou como machista e homofóbico que faz piada com a sexualidade do indivíduo diferente.

Raul Seixas ascendeu no cenário musical brasileiro como um artista de sucesso através da canção *Ouro de Tolo* e se projetou por duas décadas como um dos maiores artistas daquela geração pós-guerra, cantando *rock* aliado ao ideal de rebeldia sob os signos da contracultura que perdurou até o final de sua carreira, com a conclamação de mudanças estruturais em defesa da liberdade individual e coletiva, através da criação da Sociedade Alternativa, assim como a tentativa de construção da *Cidade das Estrelas* em Paraíba do Sul, pautada na lei *Thelemita*: “Faze o que tu queres há de ser tudo da Lei”. Sobre esse aspecto, Raul Seixas pode ser caracterizado como um dos principais representantes da contracultura no Brasil, embora o projeto utópico de materialização da *Cidade das Estrelas* não tenha sido concretizado enquanto espaço físico, devido à repressão da ditadura militar que incidiu sobre o artista, esta sociedade reverbera através das canções do artista e pode ser compreendida num plano ideal e metafísico no qual possui como força maior a noção de liberdade, a partir do fato que na sua poética encontra-se o “direito à diferença”.²⁹⁶

Raul Seixas, ao longo de sua carreira como cantor, compositor, esotérico, místico, roqueiro, “maluco beleza” transgressor e “profeta do apocalipse”, dentre tantas outras nomenclaturas que lhe foram atribuídas, se fundamentou em leituras das mais diversas áreas

²⁹⁶ BOSCATO, Op. cit., p. 08.

para erigir a sua racionalidade e subjetividade libertária, com autores como Crowley, Max Stirner, Proudhon, entre outros. Desse modo, devido a suas investidas tanto na racionalidade quanto na espiritualidade, o músico promove nos arautos de toda a sua obra artística uma série de interpretações possíveis.²⁹⁷

A obra de Raul Seixas pode ser entendida, nesse aspecto, portanto, como um processo permanente de singularização com vistas para o novo, para o diferente — distante das convenções padronizadas — por meio da sua movimentação que medeia todos os tipos de grupos e, por uma série de gêneros musicais sem se deixar capturar fielmente a nenhum. Fato que, por conseguinte, reflete no espelho da sua arte musical uma experiência mista, mutante, buliçosa. Uma tentativa de produzir modos de subjetividade originais, modos pelos quais atravessam um devir-metamorfose, presente na obra do “maluco beleza”.

Dentro dessa perspectiva, a arte musical de Raul Seixas possui como marca a linguagem popular, o desbunde, o misticismo, a percepção transgressora e ao mesmo tempo simples de enxergar o mundo. Como consequência, todas essas características o transformaram num sujeito popular e de grande valor histórico e artístico para a cultura brasileira, uma vez que o conjunto de sua obra artística possui um alcance estético e singular que poucos artistas conseguiram, como podemos perceber na imanência da frase que, após 34 anos de sua morte, ainda é gritada na multidão, nos bares e nos *shows* por todo o Brasil: “Toca Raul!”.

²⁹⁷ BOSCATO, L. Op. cit., p. 58.

REFERÊNCIAS

- ABONIZIO, Juliana. **A Chave da Sociedade Alternativa**. Carlini & Caniato Editorial; EdUFMT, 2012.
- ABONIZIO, Juliana. **O Protesto dos inconscientes: Raul Seixas e micropolítica**. — Cuiabá, MT: Edição do autor, 2008.
- ABREU, Caio Fernando. **O essencial da década de 1970**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005.
- ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005.
- ALVES, Luciane. **Raul Seixas e o Sonho da Sociedade Alternativa**. São Paulo: Martins, 1993.
- ALBIN, Ricardo Cravo. **Driblando a Censura: De como o cutelo vil incidiu na cultura**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.
- BECKER, Howard. **Outsiders: estudos sobre a sociologia do desvio**. 1. Ed. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2008.
- BOBBIO, Norberto. **Dicionário de política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1ª ed., 1998.
- BRANCO CASTELO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália**. — São Paulo: Annablume, 2005.
- BAHIANA, Ana Maria. **Almanaque anos 70**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BOSCATO, Luiz Alberto Lima. **Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem**. 2006. Tese (Doutorado em História) — USP, São Paulo, 2006.
- BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, ex-perimentalismo e guerrilha semântica em Teresina**. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) UFPI, 2013.
- BHABHA, Homi K. Locais da cultura. In: **O local da cultura**. Editora UFMG, Belo Horizonte, 1998.
- CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da rebeldia: a juventude em questão**. São Paulo: Editora SENAC. São Paulo, 2001.
- CARDOSO, Ruth Corrêa Leite; SAMPAIO, Helena. **Bibliografia sobre a juventude**. — São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- CARNEIRO, Henrique. **Drogas: a história do proibicionismo**. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.
- 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 (Org.). **Coisas de Cidade**. Fortaleza: Editora UFC, 2005.
- CERTEAU, Michel de. Relatos de espaços. In: **A invenção do cotidiano**: 1 — Artes de fazer.
- CROWLEY, Aleister. **O Livro da Lei**: LIBER VEL LEGIS. Tradução de Marina Della Valle e Fernando Pessoa. — São Paulo: Editora Campos, 2017.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COELHO, Paulo. **Hippie**. — 1ª ed. São Paulo: Paralela, 2018.
- CULLER, Jonathan. Identidade, identificação e o sujeito. In: **Teoria literária**: uma introdução. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.
- DINIZ, Sheyla Castro. **Desbundados e marginais**: MPB e contracultura nos “Anos de Chumbo” (1969-1974). Tese (doutorado) Universidade Estadual de Campinas, SP: 2017.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Kafka por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia — III. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- FAOUR, Rodrigo. **História Sexual da MPB**: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- GONÇALVES, Denise Oliveira. **Avesso do direito**: movimento hippie e mercado cultural da moda. Dissertação (Mestrado em História). Uberlândia, 2007.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HUXLEY, Aldous. **As portas da percepção**. 1. ed. — São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.
- JÚNIOR, Idelmar Gomes Cavalcante. **Juventude em movimento**: um estudo sobre a constituição do *Movimento Estudantil* como uma categoria histórica. (Dissertação de Mestrado) — UFPI, Teresina, 2007.
- KEROUAC, Jack. **On the Road**: Pé na Estrada. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- KEROUAC, Jack. **Os vagabundos iluminados**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

KRISHNAMURTI, Jiddu. **Viagem Por Um Mar Desconhecido**. Tradução Hugo Veloso. Editora Três - São Paulo. Brasil, 1973.

LINS, Daniel. **O Último Copo**: álcool, filosofia, Literatura. — Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

LOOK, William Hedgepeth. Diminui o uso de drogas nas universidades In: **Explosão da Juventude**. (documentos) — Editora Expressão e Cultura. Rio de Janeiro, 1970.

MELO, Fernando Castro de. **“Faze o que tu queres, pois é tudo da Lei”**: Raul Seixas, Sociedade Alternativa e desbunde na década de 1970. Monografia (Licenciatura em História) — UFPI, Teresina, 2020.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais**. Solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro, Editora Objetiva Ltda., 2000.

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

MACHADO COELHO, Lauro; OLIVEIRA, Edgar (org.). **Paulo Coelho por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 1991.

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

NAPOLITANO, M. **MPB**: A trilha sonora da abertura política (1975/1982). Estudos Avançados 24 (69), 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). 3. Ed. 1ª reimpressão — São Paulo: Contexto, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos — ou como se filosofa com o martelo**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

NERY, Emília Saraiva. **Devires na Música Popular Brasileira**: as aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) — UFPI, Teresina, 2008.

ORWELL, George. **1984**. Tradução de Adalgisa Campos da Silva. — Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

PASSOS, Sylvio; BUDA, Toninho. **Raul Seixas**: uma antologia. São Paulo: Martin Claret, 1992.

PASSOS, Sylvio. **Raul Seixas Por Ele Mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 1990.

PELBART, Peter Pál. Subjetividade Contemporânea. In: **A Vertigem por um Fio**. Políticas da Subjetividade Contemporânea. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.

QUEIROZ, Teresinha. Imprevisíveis significados. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.

RAPOSO, Carlos. Thelema: Uma religião da Nova Era. Revista **Sexto Sentido**. Número 50 — Ano 5. São Paulo, Mythos Editora, 2004.

RISÉRIO, Antônio. Duas ou Três Coisas Sobre a Contracultura no Brasil. In: Vários autores. **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural. 2005.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1972.

ROLNIK, Suely. GUATTARI, Félix. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4ª Edição — Vozes. Petrópolis, 1996.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Vozes, 1972.

SEIXAS, Raul. **O Baú do Raul**. Seleção Kika Seixas; organização e apresentação de Tárík de Souza. — 13. ed. São Paulo: Globo, 1992.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo; RIOS, Adalgisa. **A Fundação de Krig-ha**. Gibi-Manifesto, 31 de jul. 1973. 16 p.

SEIXAS, Kika. **Coisas do Coração**: minha história com Raul. Kika Seixas, Toninho Buda. — Rio de Janeiro: Ubook Editora, 2020.

SANTOS, Eberton dos. **Um Cowboy Fora da Lei**: Raul Seixas, uma revolução molecular na música brasileira. Dissertação (Mestrado em História). PPGH — UFU, 2015.

SOUSA, Tárík. **Rostos e gostos da MPB**. Porto Alegre: LP&M, 1979.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. /Tomaz Tadeu da Silva (org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

STIRNER, Max. **O Único e a sua Propriedade**. São Paulo: Martins Editora Livraria LTDA, 2009.

STEVENS, Barry. **Não apresse o rio**: ele corre sozinho. São Paulo: Summus, 1978.

TAVARES, Carlos A. P. **O que são comunidades alternativas**. São Paulo: Nova Cultura. Brasiliense, 1985.

THILDO, Gama. **Raul Seixas entrevistas e depoimentos**. São Paulo: Pen Editora, 1997.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. — São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELHO, Gilberto. In: Formação cultural e visão da política. **Nobres & anjos**: um estudo de tóxicos e hierarquia. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

WILHELM, Reich. **A Revolução Sexual**. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1968.

FONTES MUSICAIS

LOBOS, Eduardo. BONFA, Marcelo. JUNIOR, Renato. Há Tempos. In: JUNIOR, Renato. **As Quatro Estações**. Brasil, EMI, 1989. 1. Fita K7. Faixa 01.

SEIXAS, Raul. Ouro de Tolo. In: SEIXAS, Raul. **Krig-ha, Bandolo**. São Paulo, Philips-Phonogram, 1973. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 11.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Cachorro Urubu. In: SEIXAS, Raul. **Krig-ha, Bandolo**. São Paulo, Philips-Phonogram, 1973. 1. Disco sonoro.

SEIXAS, Raul. Metamorfose Ambulante. In: SEIXAS, Raul. **Krig-ha, Bandolo**. São Paulo, Philips - Phonogram, 1973. 1. disco sonoro.

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

SEIXAS, Raul. O Trem das Sete. In: SEIXAS, Raul. **Gita**. São Paulo, Philips-Phonogram, 1974. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul. MOTTA, Marcelo Peixuxa. In: SEIXAS, Raul. **Novo Aeon**. São Paulo, Philips-Phonogram, 1975. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul. ROBERTO, Claudio. MOTTA, Marcelo. Novo Aeon. In: SEIXAS, Raul. **Novo Aeon**. São Paulo, Philips-Phonogram, 1975. 1 disco sonoro.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Há 10 mil anos atrás. In: SEIXAS, Raul. **Há 10 mil anos atrás**. São Paulo, Philips - Phonogram, 1976. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul; ROBERTO, Cláudio. Maluco Beleza. In: SEIXAS, Raul. **O Dia em que a Terra parou**. São Paulo, Warner discos, 1977. 1. disco Sonoro. Lado A, faixa 2.

SEIXAS, Raul. Todo Mundo Explica. In: SEIXAS, Raul. **Mata Virgem**. São Paulo, Warner discos, 1978. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 10.

SEIXAS, Raul. RASMUSSEM, Oscar. A Ilha da Fantasia. In: SEIXAS, Raul. **Por quem os Sinos Dobram**. Rio de Janeiro. Warner Bros, 1979. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul e CAIANO, Dedé. Anos 80. In: SEIXAS, Raul. **Abre-te Sésamo**. Rio de Janeiro, CBS, 1980. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul. Conversa Pra Boi Dormir. In: SEIXAS, Raul. **Abre-te Sésamo**. Rio de Janeiro, CBS, 1980. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul; SEIXAS, Kika; ROBERTO, Cláudio. Aquela Coisa. In: SEIXAS, Raul. **Raul Seixas**. São Paulo, Eldorado, 1983. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul. Mosca na Sopa. In: SEIXAS, Raul. **Krig-ha, Bandolo**. São Paulo, Philips - Phonogram, 1973. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul. Dentadura Postiça. In: SEIXAS, Raul. **Krig-ha, Bandolo**. São Paulo, Philips - Phonogram, 1973. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Sociedade Alternativa. In: SEIXAS, Raul. **Gita**. São Paulo, Philips- Phonogram, 1974. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul; ROBERTO, Cláudio. Baby. In: SEIXAS, Raul. **Abre-te Sésamo**. Rio de Janeiro, CBS, 1980. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul. Conversa Pra Boi Dormir. In: SEIXAS, Raul. **Abre-te Sésamo**. Rio de Janeiro, CBS, 1980. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul; ROBERTO, Cláudio; SEIXAS, Kika. Só Pra Variar. In: SEIXAS, Raul. **Abre-te Sésamo**. Rio de Janeiro, CBS, 1980. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul. Mamãe Eu Não Queria. In: SEIXAS, Raul. **Metrô Linha 743**. Rio de Janeiro, Som Livre, 1984. 1 disco sonoro.

SEIXAS, Raul. Metrô Linha 743. In: SEIXAS, Raul. **Metrô Linha 743**. Rio de Janeiro, Som Livre, 1984. 1 disco sonoro.

SEIXAS, Raul. COUTINHO, Lena. Senhora Dona Persona. In: SEIXAS, Raul. **A Pedra do Gênesis**. São Paulo, gravadora Copacabana, 1988. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul. check-up. In: SEIXAS, Raul. **A Pedra do Gênesis**. São Paulo, gravadora Copacabana, 1988. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul; ROBERTO, Cláudio. O Dia em que a Terra Parou. In: SEIXAS, Raul. **O Dia em que a Terra Parou**. São Paulo, Warner discos, 1977. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul; ROBERTO, Cláudio. Você. In: SEIXAS, Raul. **O Dia em que a Terra parou**. São Paulo, Warner discos, 1977. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Medo da Chuva. In: SEIXAS, Raul. **Gita**. São Paulo, Philips —Phonogram, 1974. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo e MOTTA, Marcelo. A Maçã. In: SEIXAS, Raul. **Novo Aeon**. São Paulo, Philips-Phonogram, 1975. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. O Homem. In: SEIXAS, Raul. **Há 10 mil anos atrás**. São Paulo, Philips - Phonogram, 1976. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Cantiga de Ninar. In: SEIXAS, Raul. **Há 10 mil anos atrás**. São Paulo, Philips - Phonogram, 1976. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul; ROBERTO, Cláudio. Rock das “Aranha”. In: SEIXAS, Raul. **Abre-te Sésamo**. Rio de Janeiro, CBS, 1980. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul. COUTINHO, L. Não Quero Mais Andar na Contramão. In: SEIXAS, Raul. **A Pedra do Gênesis**. São Paulo, gravadora Copacabana, 1988. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul; COUTINHO, Lena. Fazendo o que o Diabo Gosta. In: SEIXAS, Raul. **A Pedra do Gênesis**. São Paulo, gravadora Copacabana, 1988. 1. disco sonoro.

SEIXAS, Raul. RASMUSSEM, Oscar. Diamante de Mendigo. In: SEIXAS, Raul. **Por quem os Sinos Dobram**. — Rio de Janeiro. Warner Bros, 1979. 1. disco sonoro.

FONTES HEMEROGRÁFICAS

BASÍLICA proíbe mini-saia. **Jornal do Piauí**, Teresina, p. 3, 29 abr. 1970.

COLÉGIO não quer alunas sem soutien. **O Estado**, Teresina. p. 5, 18 nov. 1972.

DELEGADO paulista prenderá “hippie” que não assumir um compromisso de trabalho. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. N° 236. p. 16, 10 de jan. 1970.

FRAGOSO diz que prisão só pode ser por vadiagem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. p. 18, 1° Caderno, 20 de fev. 1970.

HIPPIES iam levar moças de Teresina. **O Estado**, Teresina, p. 8, 27 out. 1972.

HIPPIE diz que teresinense é quadrado. **O Estado**, Teresina, p. 7, 10 ago. 1972.

HIPPIES presos com maconha em Floriano. **O Estado**, Teresina. p. 12, 19 out. 1972.

LYRA, Mons. L. G. Salve-se a juventude. **Jornal do Piauí**, Teresina, p. 05, 20 out. 1970.

RAUL Seixas, o homem que a censura já parabenizou. **Diário do Paraná**. Curitiba, p. 6, 5 de maio de 1974.

MACIEL, Luiz Carlos. Você está na sua? um manifesto hippie. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n.º 29, p. 12, 08 a 14 jan. 1970.

MACIEL, Luiz Carlos. Underground. **O Pasquim**, Rio de Janeiro. N° 69, p. 19, 14 a 20 de out. 1970.

MACIEL, Luiz Carlos. Muito louco, bicho. **O Pasquim**, Rio de Janeiro. N° 33, p. 8, 11 fev. 1970.

PAULO Coelho. **O Pasquim**, Rio de Janeiro. N° 943, p. 4, 12 ago. 1987.

POLÍCIA prende 1600 e “hippies” de Copacabana. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. p. 13. 1° Caderno, 26 de jan. 1970.

SOUZA, Tárík. Raul Seixas: o mito du-dia. **O Pasquim**, Rio de Janeiro. Nº 228, p. 11, 13 nov. 1973.

VIANZ, Beto. Presença do som. **Diário do Paraná**. - Curitiba, 3º caderno. p. 3, 10 de abr. de 1974.

XAVIER, Luís Augusto. Música popular. **Diário do Paraná**. p. 3. 3 de fev. 1974.

ARTIGOS

AMARAL, Sérgio da Fonseca. Liberdade era uma calça velha: Sérgio Sampaio. In: **Contexto**. PGL/ MEL. EDUFES, Vitória-ES, nº 11, p. 140-146, 2004.

JORGE, C.S.K. As críticas sociais na obra de Raul Seixas. Parte 2) corpo e música na cidade. **Algazarra** (São Paulo, Online), n. 4, p. 78-96, dez. 2016.

MALLMANN, Cleo José. Ciúmes: do normal ao patológico. **Estud. psicanal.**, Belo Horizonte, n. 43, p. 43-49, jul. 2015. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010034372015000100004&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em: 03 jun. 2022.

MAGALHÃES, Flavio. **Quando a Sociedade Alternativa foi mais do que apenas uma música**. Disponível em: <<https://memorialraulseixas.com/2018/06/27/quando-a-sociedade-alternativa-foi-mais-do-que-apenas-uma-musica/>>. Acesso em: 12 de mar. de 2022.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música Popular**: um mapa de leituras e questões. **Revista de História** 157 (2º semestre de 2007), p. 153-171.

KHAYAT, Mustapha. **As Palavras Cativas**. Disponível em: <<https://midiatatica.desarquivo.org/2002-2005/rizoma-net/>>. Acesso em: 15 de jun. 2021.

OLIVEIRA, William Vaz de. **A fabricação da loucura**: contracultura e antipsiquiatria. **História, Ciências, Saúde — Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.18, n.1, jan.-mar. 2011, p.141-154. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/hcsm/a/mCXjJg5g9LGWSDKmXjvKHcg/?lang=pt>>. Acesso em: 30 de jun. 2021.

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

RETZ, Melanie. **Os Maluco Beleza**: A Sociedade de Raul Seixas e Paulo Coelho. Disponível em: <<https://raulseixas.wordpress.com/sociedade-alternativa/>>. Acesso em: 12 de mar. de 2022.

FILMOGRAFIA

Hair. Direção: Milos Forman. Música - Aquarius - Estados Unidos, 1979.

JÚNIOR, Sérgio Baldassarini. **Documentário**. Jovem aos 50: A História de Meio Século da Jovem Guarda, 2017.

RAUL: O INÍCIO, O FIM E O MEIO. Direção: Walter Carvalho. 2012. son., color., 128 min.

ENTREVISTAS

DUARTE, Ricardo de Carvalho. **Entrevista concedida a Demétrios Gomes Galvão e Thiago Pereira e Silva**, 27 nov.de 2004, Teresina-PI. Apud. NERY, Emília Saraiva. **Devires na Música Popular Brasileira: as aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970**. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) — UFPI, Teresina, 2008.

JARDS, Macalé. **Entrevista de Jards Macalé**. São Paulo, 01 abr. 2006. Disponível em: <<https://medium.com/gafieiras/jards-macal%C3%A9-2006-7d3119f54a2>>. Acesso em: 19 de nov. 2021.

SEIXAS, Raul. Entrevista pela **FM Record** de 1988. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bt3OP1iB81Q&t=241s>>. Acesso em: 29 de abr. 2022.

SEIXAS, Raul. Entrevista 11 de abril de 1981 em São Paulo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G7fsmzDwRto>> Acesso em: 24 de maio. 2022.

SEIXAS, Raul. **Rock das “Aranha” Áudio ao vivo no Teatro Pixinguinha, 1981**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jUZK8VAQsyk>>. Acesso em 10 de jun. 2022.

SEIXAS, Raul. Entrevista na Rádio Cultura AM de São Paulo no programa Música Popular Brasileira (1976). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sq9iubo5p_w>. Acesso em: 20 de out. de 2021.

Jornal **O Pasquim** — novembro de 1973.

Jornal **de Música** — novembro de 1976.

Jornal **Hit-Pop** — março de 1973.

Jornal **Canja** — outubro de 1980.

REVISTAS

Revista **BIZZ** n°6. São Paulo, Editora Abril, janeiro de 1986.

Revista **Rock In Especial** n° 2 — Janis Joplin.

“Hippies sem paz”, **Veja**, p. 70, 04 mar. 1970.

Revista **Pop** — agosto de 1973.

Revista **Amiga** — abril de 1982.

A ESCALADA do pó. **Veja**, 26 dez. 1979, n.148, p. 67. Apud NERY, E. Op. cit., p. 100.

SITES DA INTERNET

<https://mundodelivros.com/historia-da-caneta/>

<https://www.culturagenial.com/a-cigarra-e-a-formiga/>

<https://www.coisasdaroca.com/coisas-antigas-da-roca/estilingue.html>

<https://razaoinadequada.com/filosofos/diogenes/>

<http://anos70ba.blogspot.com/2016/08/transcendencia-loucura-e-misticismo-o.html>

https://novelasdobrasil.com/o-rebu-1974-resumo/#trilha_sonora

<https://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/historia-da-alquimia.htm.>>

ANEXOS



Figura 5 — Gibi-Manifesto a Fundação Krig-Ha



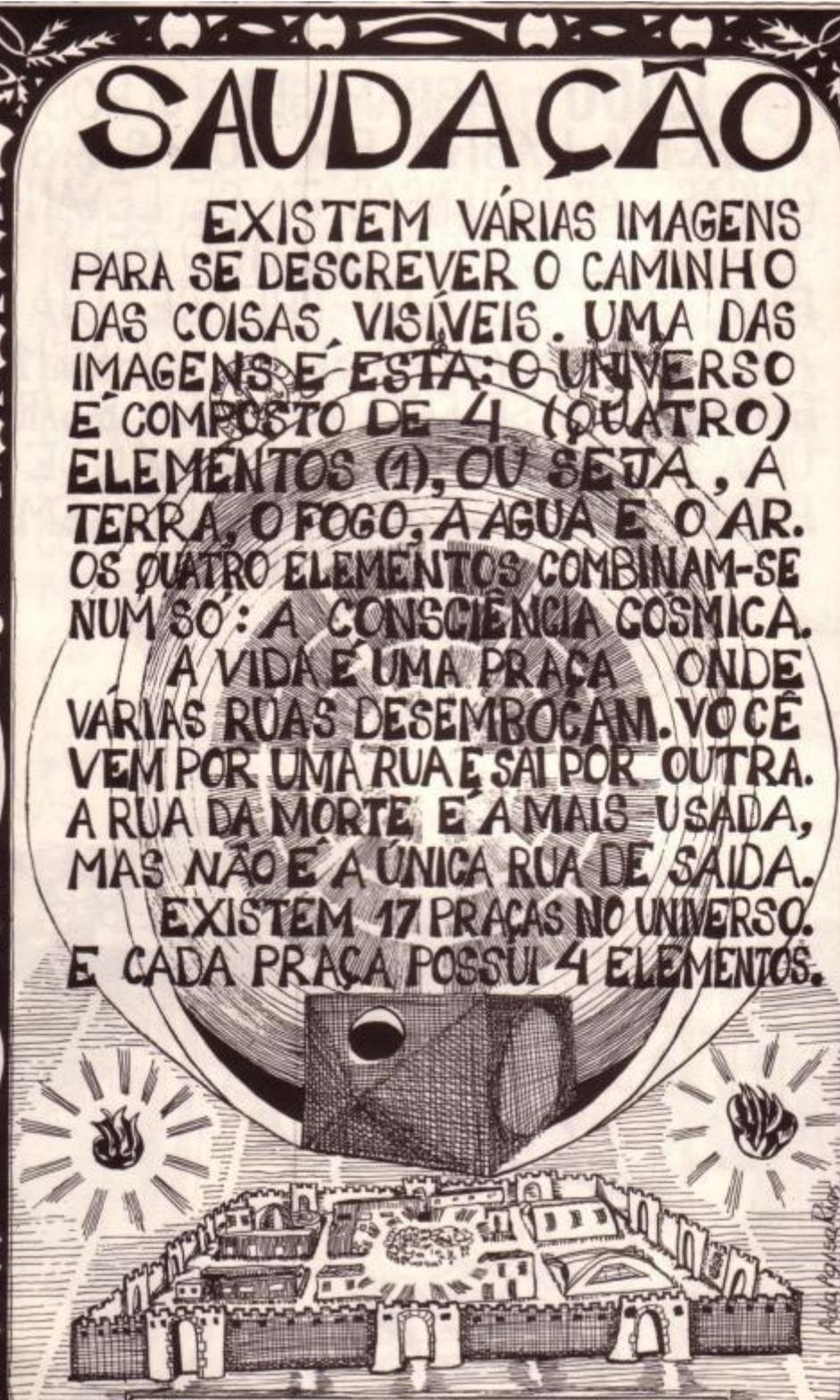
Figura 6 — Faça você mesmo o seu Badogue

SAUDAÇÃO

EXISTEM VÁRIAS IMAGENS PARA SE DESCREVER O CAMINHO DAS COISAS VISÍVEIS. UMA DAS IMAGENS É ESTA: O UNIVERSO É COMPOSTO DE 4 (QUATRO) ELEMENTOS (1), OU SEJA, A TERRA, O FOGO, A ÁGUA E O AR. OS QUATRO ELEMENTOS COMBINAM-SE NUM SO: A CONSCIÊNCIA COSMICA.

A VIDA É UMA PRAÇA ONDE VÁRIAS RUAS DESEMBOCAM. VOCÊ VEM POR UMA RUA E SAI POR OUTRA. A RUA DA MORTE É A MAIS USADA, MAS NÃO É A ÚNICA RUA DE SAÍDA.

EXISTEM 17 PRAÇAS NO UNIVERSO. E CADA PRAÇA POSSUI 4 ELEMENTOS.



(2) A QUÍMICA DESCOBRIU APROXIMADAMENTE 96 ELEMENTOS, NÚMERO QUE NÃO SATISFAZ AS EXIGÊNCIAS ESTÉTICAS DO PENSAMENTO, O QUE PROVA QUE A QUÍMICA ERROU NESTE PONTO. A NATUREZA FARIA O UNIVERSO COM DOIS ELEMENTOS OU COM 100.000, MAS NUNCA COM 106 ELEMENTOS, QUE É UM NÚMERO FRANCAMENTE PEIO.

(2) O NÚMERO 17 FOI USADO COMO UM NÚMERO QUE EXPRESSE UM INFINITO FINITO.

(3) A SAUDAÇÃO FOI BASEADA NO EDITORIAL ESCRITO POR ARISTIDES MIRANDA DE ALBUQUERQUE, PARA A "IMORTAL" REVISTA 2.001.

Figura 7 — Saudação

1.000 - ABRAM SEUS OLHOS.
A IRONIA HABITA EM TÔDAS AS
GOISAS. AS CRIANÇAS JÁ SE LEVAN-
TARAM E ESTÃO ANDANDO PELA
RUA, SEU NÚMERO CRESCE DIA
A DIA. AS CRIANÇAS SE RECONHECEM
ENTRE SI E SE ENTENDEM SEM FALAR
UMA PALAVRA. E O GRANDE
PODER DAS CRIANÇAS ESTÁ EM
NÃO OFERECER
PERIGO.



Figura 8 — Artigo 1000

1.055 - ESTÃO SALVOS
AQUELES QUE AINDA ACREDITAM
NA IMAGINAÇÃO, QUE TEM VÁRIOS
NOMES. O MOMENTO, PORÉM, NÃO É
DOS MELHORES. EM TODOS OS CANTOS
DO MUNDO A IMAGINAÇÃO CEDE
LUGAR A UMA PSEUDO-CRIATIVIDADE
DIRIGIDA UNICAMENTE PARA ESTA
COISA CONCRETA E ABSTRATA CHAMADA
MONSTRO SIST, QUE ABSORVEU
AS MELHORES HORAS DE
NOSSA JUVENTUDE E
QUASE TODOS CEDERAM
AS SEDUÇÕES
DO MONSTRO
SIST.



Figura 9 — Artigo 1055



Figura 10 — Artigo 2000



Figura 11 — Artigo 2001

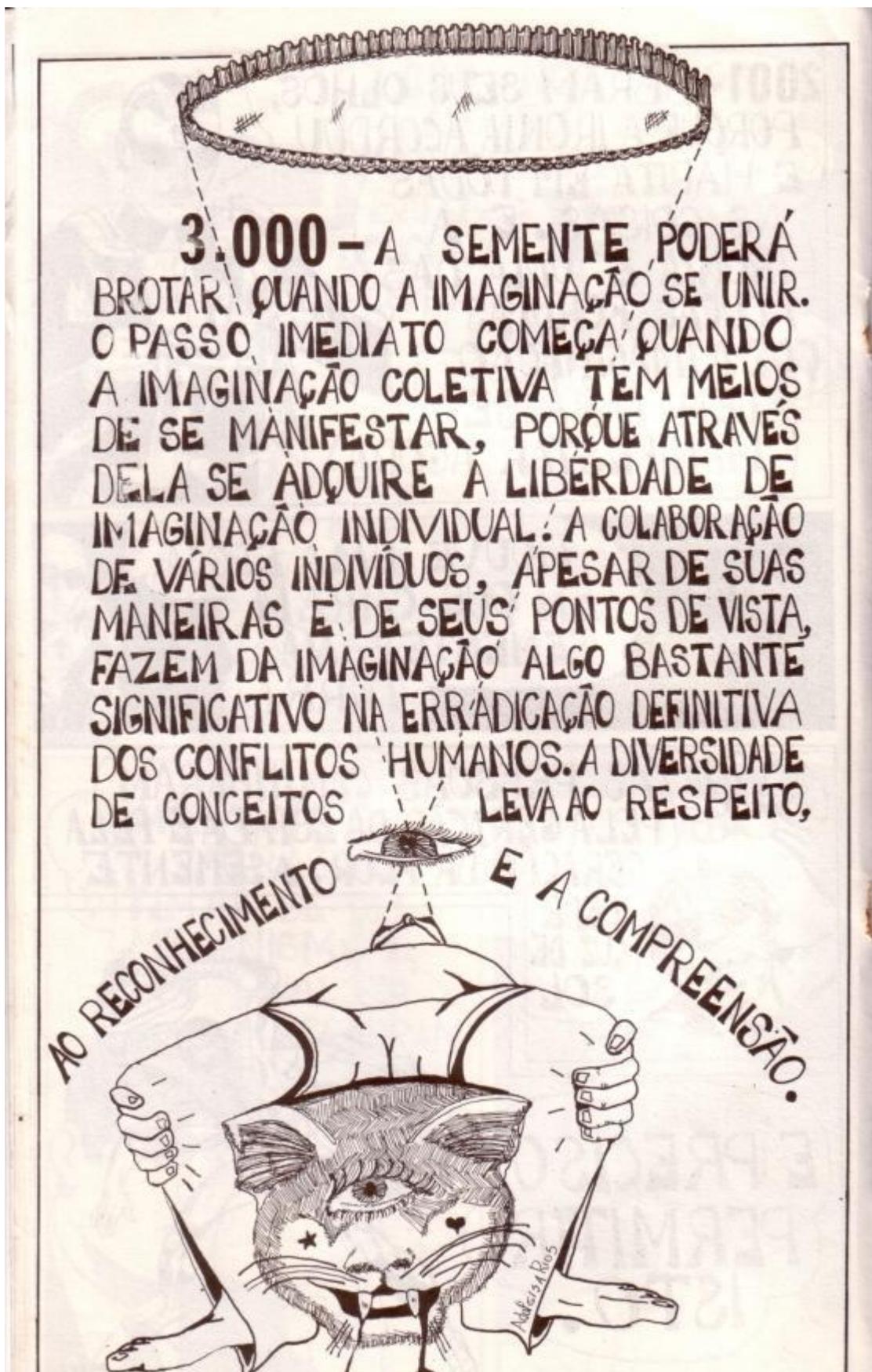


Figura 12 — Artigo 3000

6.900-A IMAGINAÇÃO NOS DÁ TRÊS PODERES



A SABER:

A ONIPÔTENCIA SEM FÔRÇA
A EMBRIAGUEZ SEM VINHO
E A VIDA SEM MORTE.

Figura 13 — Artigo 6.900

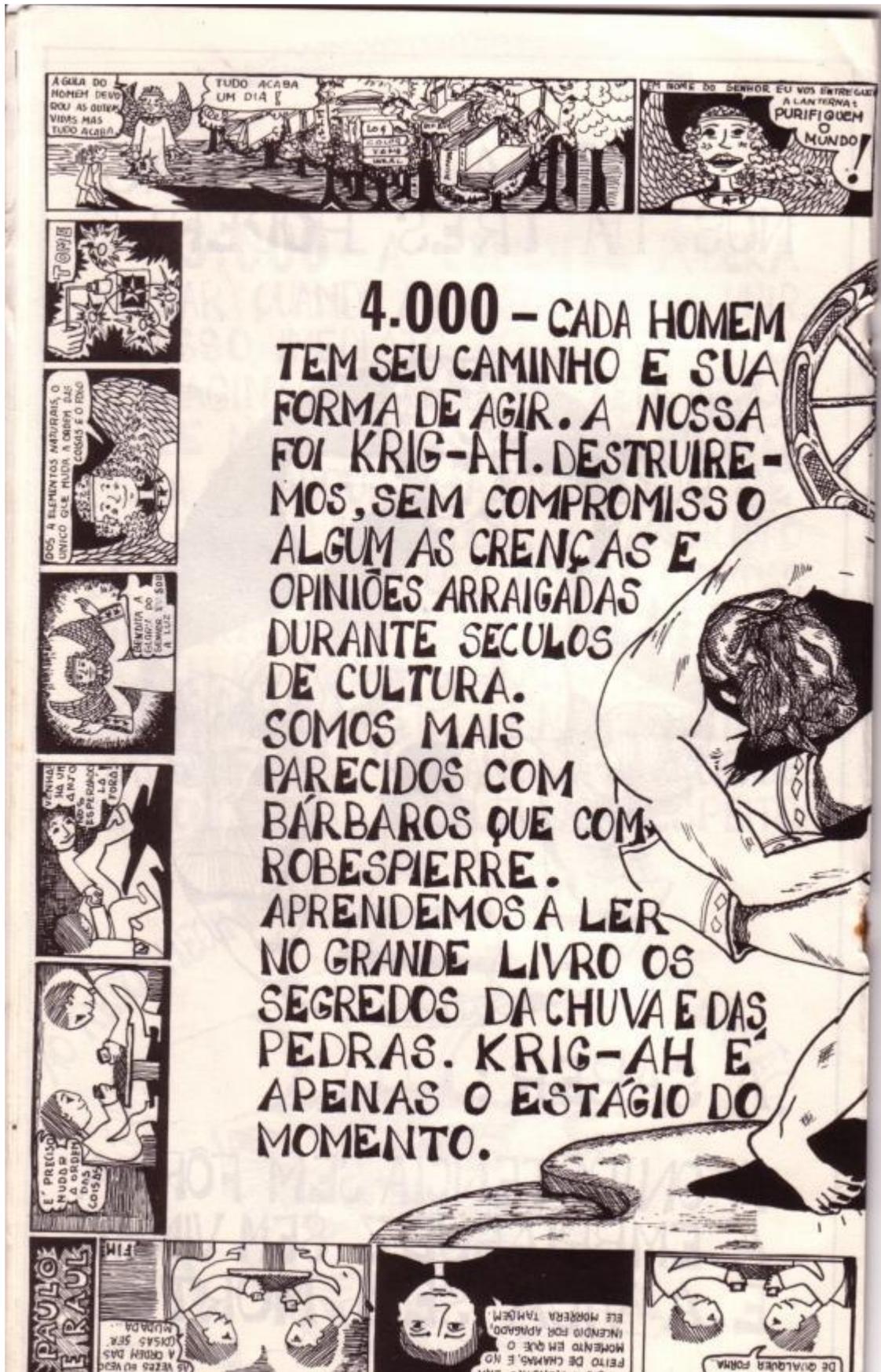


Figura 14 — Artigo 4.000



Figura 15 — Artigo 8.002



**7.000- ANTES, DE SAIR DO
MONSTRO SIST, PORÉM, PROCURAR
TODOS QUE TIVERAM A ALMA
SEMEADA, E DIZER QUE O SOL
BRILHA LA' FORA, E QUE NOS
AJUDEM A PROCURAR...**

O LOCAL...



Figura 16 — Artigo 7.000



Figura 17 — Deste Sol



Figura 18 — Artigo Final

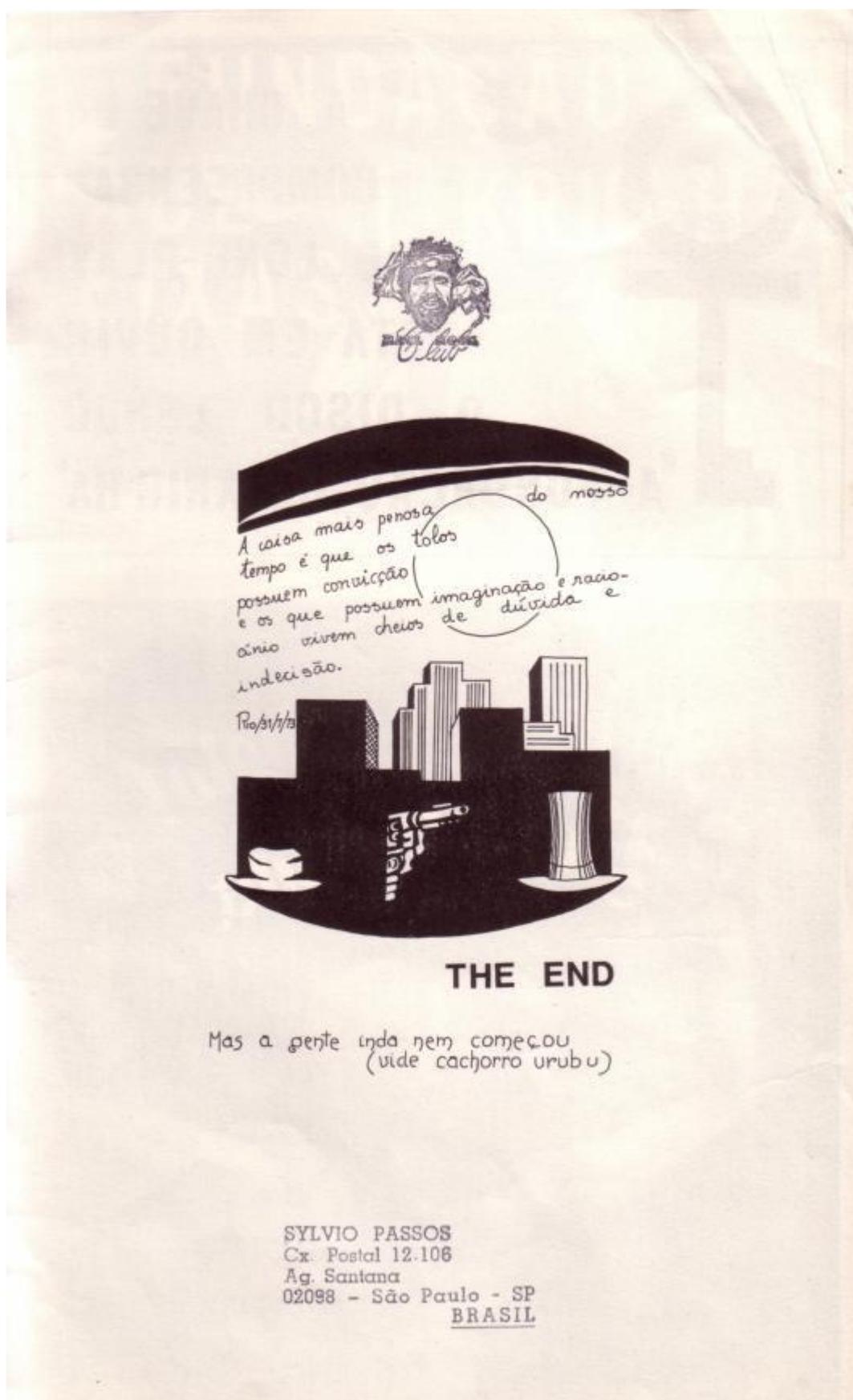


Figura 19 — The End



Figura 20 — Conexão do *Long-Play* com o Gibi *A Fundação de Krig-Ha*

BR DFANBSB NS.CPR.MUI.LMU.977, p.1/13



26 JUN 1958 007407

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL RECHADO DCDP

AUTORES: RAUL SEIXAS e outros

LETRAS MUSICAIS:	DISTRIBUIÇÃO
O CONTO DO SÁBIO CHINÊS ✓	
A BEIRA DO PANTANAL >	
QUERO IR x	
PAI NOSSO DA TERRA ✓ X OK	
BABY x	
SÓ PARA VARIAR x	
ROCK DAS ARANHAS x <i>Veter</i>	VEDADO
<p><i>Liberada pelo C.S.C. conforme Decisão nº 29/80 → proibindo a sua veiculação através de rádio e TV.</i></p>	
<p><i>Entregues confer</i></p>	
<p><i>CBS</i></p>	

Anq. Guia 148/28-05-87.

Serviço Gráfico do DPF - 35

Figura 21 — Pareceres de censura das músicas *Rock das "Aranha"* e *Baby*

BR DFANBSB NS.CPR.MUI.LMU. 977, p.2

26 JUN 1980 007407

DISCOS CBS
Indústria e Comércio Ltda. Rio de Janeiro, 20 de Junho de 1980.

FICHA DO DCDP

Ilmo. Sr.
Chefe do Serviço de Censura Federal DPF/SR/RJ.
Discos CBS Ind. e Com. Ltda., com sede a rua Visconde do Rio Branco 53, registrada neste Órgão sob o nº 004, solicita aprovação das seguintes letras:

<u>TÍTULOS</u>	<u>AUTORES</u>
O CONTO DO SÁBIO CHINÊS	Raul Seixas.
A BEIRA DO PANTANAL	Raul Seixas; Claudio Roberto.
QUERO IR	RAUL Seixas; Sergio Sampaio.
PAI NOSSO DA TERRA	Raul Seixas.
BABY	Raul Seixas; Carlos Roberto.
SÓ PARA VARIAR	Raul Seixas.
ROCK DAS ARANHAS	Raul Seixas; Claudio Roberto.

Recebido em 27/06/80

*A. chefe do SC
Visconde com parecer nº
3456/80 pelo met. bifurcações
de "Rock das Aranhas"
227-06-80*

*Stelle de Correio
Mar. 2415 791*

IFP.
CPF.

N. TERMOS
P. DEFERIMENTO

100 BLS. - 8/79

Figura 22 — Solicitação de aprovação das músicas pela gravadora CBS

BR DFANBSB NS.CPR.MUI.LMU.977,p.3

ROCK DAS ARANHAS

Autores: Raul Seixas e Cláudio Roberto

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 aranhas,duas aranhas
 Duas aranhas,duas aranhas

Vem cá mulher deixe de manha
 Minha cobra quer comer sua aranha

Meu corpo todo se tremeu
 E nem minha cobra entendeu
 Cumé que pode duas aranha se esfregando
 Eu tô sabendo, alguma coisa tá faltando

É minha cobra
 Cobra criada

Vem cá mulher deixa de manha
 Minha cobra quer comer sua aranha

Deve ter uma boa explicação
 O que que estas aranhas tão fazendo alí no chão
 Uma em cima, outra em baixo
 A cobra perguntando onde é que eu me encaixo

É minha cobra
 Cobra criada

VETADO

Vem cá mulher deixa de manha
Minha cobra quer comer sua aranha

Figura 23 — Letra de Rock das “Aranha” com carimbo escrito “VETADO”

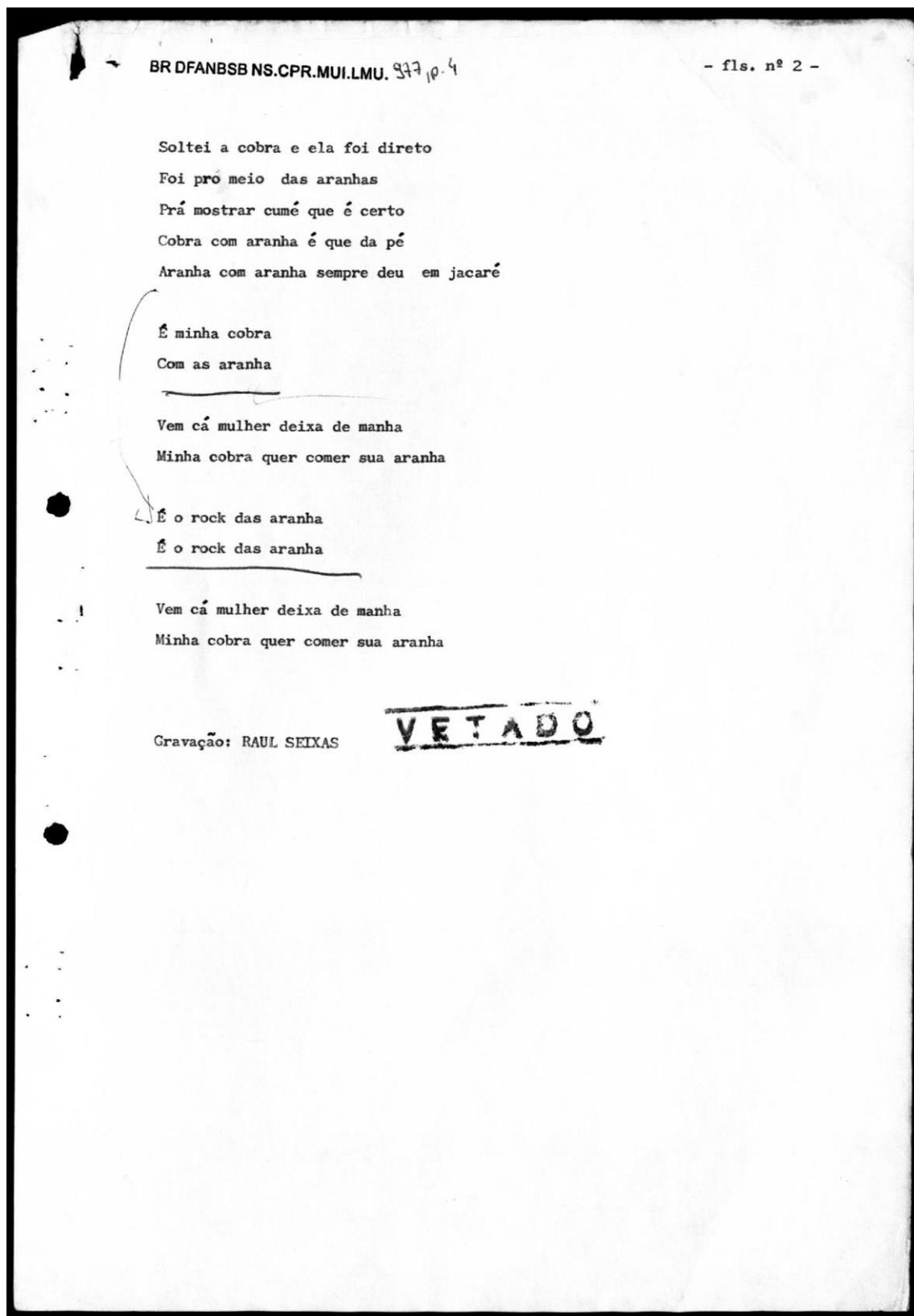


Figura 24 — Letra de *Rock das "Aranha"* com carimbo escrito "VETADO"

BRDFANBSB NS.CPR.MUI.LMU.977, p.5


MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 3456 / 80

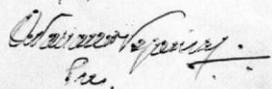
TÍTULO: ROCK DAS ARANHAS = RAUL SEIXAS e CLAUDIO ROBERTO
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: NÃO LIBERAÇÃO
LETRA MUSICAL

A letra musical, supracitada, começa por descrever, de modo chulo e direto, um relacionamento homossexual feminino, para logo em seguida relatar o ato heterossexual. A linguagem também é grosseira e clara, quando denomina os órgãos 'sexuais femininos de "aranha" e o masculino de "cobra;" termos já conhecidos popularmente.

Por considerar a obra de baixo nível e imprópria para o gênero proposto, o qual atinge o público em geral, opinamos pela NÃO LIBERAÇÃO, pois a matéria tem por objetivo único 'explorar a perversão sexual.

BRASÍLIA, DF, 27/06/80


 Eni Martins França Borges
 Técnica de Censura
 Mat. 2.324.397

*ao Conselho Ricardo Amor Alvim, para
 relatar.*
 Em 3/7/80

 Ric.

DPF-742

Figura 25 — Parecer de censura Nº 3456 de Não Liberação da música *Rock das "Aranha"*

BR DFANBSB NS.CPR.MUI.LMU. 605, p. 33/33

B A B Y
=====

Autores: Raul Seixas / Cláudio Roberto

Baby, hoje você faz 15 anos
 Vejo em seus olhos seus planos
 Eu sei que você quer deitar
 Não dar ouvido a razão não!
 Quem manda é seu coração

Baby, abrace seus livros no peito
 Esconde o que é tão perfeito
 Eu sei que você quer deitar
 Não dar ouvido a razão não !
 Quem manda é seu coração

A madre na escola te ensina
 A reconhecer o pecado
 E o que você sente é ruim
 Mas Baby Baby
 Deus não é tão mal assim

V E T A D O

Baby no quarto crescente da lua
 Descobre a vontade que é sua
 Eu sei que você quer deitar
 Não dar ouvido a razão, não
 Quem manda é o seu coração

V E T A D O

Porque esconder o vermelho
 Do sangue tingindo o lençol
 Se dentro da imagem do espelho
 Baby, baby, o inferno é o fogo do Sol !

Gravação: Raul Seixas

Figura 26 — Letra da música *Baby* com carimbo escrito “VETADO”

BRDFANBSB NS.CPR.MUI.LMU.605,p.1/43



MJ - DPF - DCDP - BSB

- 7 MAI 1948 = 004944

SERVIÇO PÚBLICO

RECEBIDO POR
FEDERAL

FICHADO
DCDP

AUTORES: LUIZ RAMALHO e outros.

	DISTRIBUIÇÃO
LETRAS MUSICAIS:	
FOI DEUS QUE FEZ VOCE	
HINO AMIZADE	
BABY <i>x Conversar</i>	VETADO
ABRE-te SESAHO <i>x</i>	
ANOS 80 <i>x</i>	
ALUGA-SE <i>x</i>	
É MEU PAI!	
ANGELA	
CONVERSA PRA BOI DORMIR <i>x Vetada</i>	VETADO
<i>completas</i> <i>CBS</i>	

Serviço Gráfico do DPF - 35

Figura 27 — Parecer da música censurada *Conversa Pra Boi Dormir*

BR DFANBSB NS.CPR.MUI.LMU.605, p.30

CONVERSA PRÁ BOI DORMIR

Autores: Raul Seixas / Kika Seixas

Bunda com bunda na hora do sono
Do bunda mole que não tem opção
Sem ter idéia porque está na reserva
Acreditando em tudo que diz o João

João Batista batizou Jesus
De água e sal e o sinal da cruz
Com a profecia que já tá esquecida
Para que o seu povo encontrasse a luz

Bunda com bunda não traz solução
Sonhei contigo e mijei no colchão

Há quanto tempo o Brasil não ganha
Isso conversa para boi dormir
Espero em Deus, porque êle é brasileiro
Prá trazer o progresso que eu não vi aqui!

Gravação: Raul Seixas

VETADO

VETADO

Figura 28 — Letra da música *Conversa Pra Boi Dormir* com carimbo escrito “VETADO”

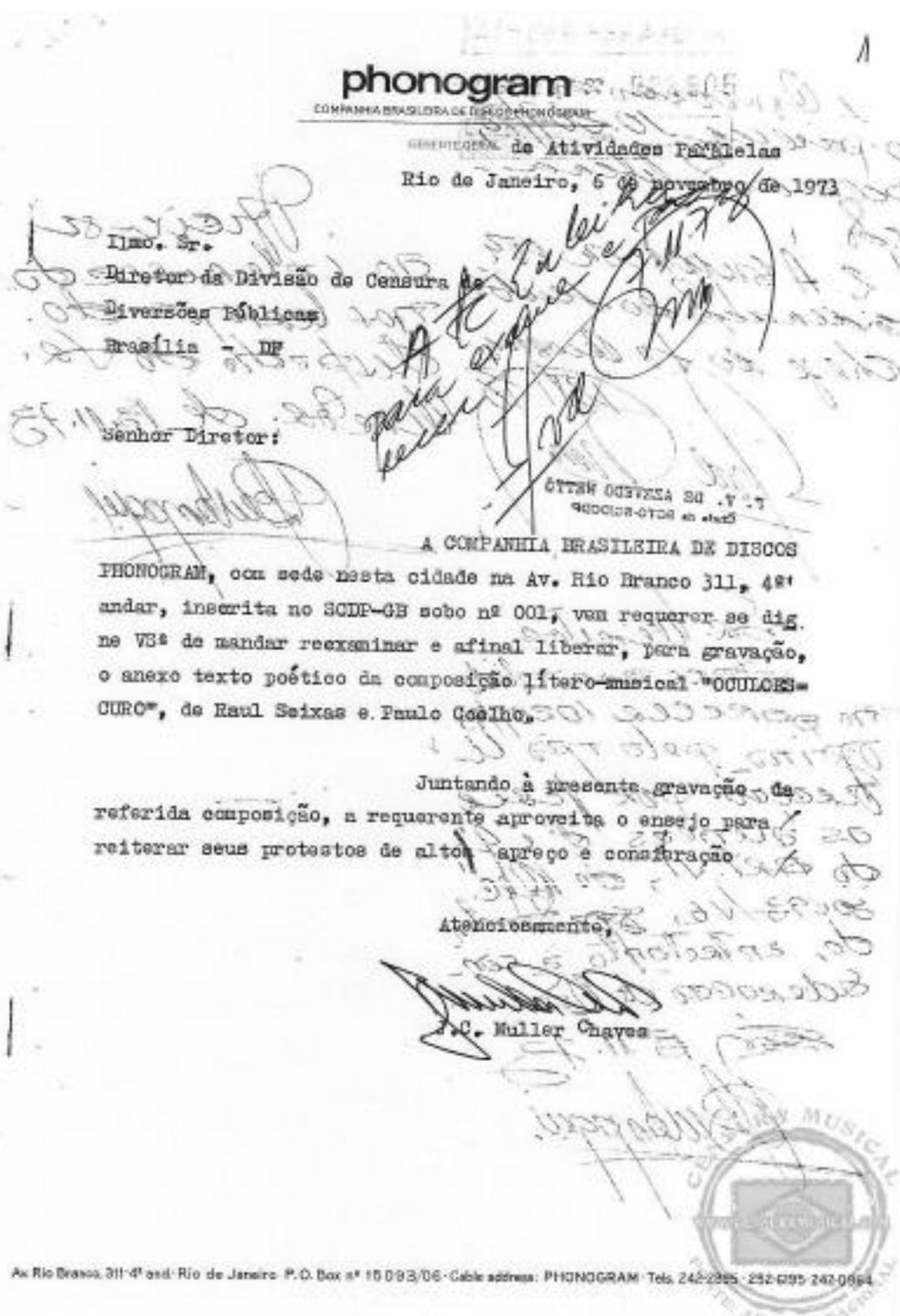


Figura 29 — Parecer de censura da música *Óculos Escuro*

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 PÉ NA NOSSA FRENTE QUEM NÃO SABE COMO ANDAR

QUEM NÃO TEM COLÍRIO, USA OCULOESCURO
 QUEM NÃO TEM PAPEL, DÁ RECAIDO PELO MURO
 QUEM NÃO TEM PRESENTE, SE CONFORMA COM O FUTURO

REFRÃO: QUEM NÃO TEM COLÍRIO, USA OCULOESCURO



Figura 30 — Letra censurada da música *Óculos Escuro*

4


 MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
 DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
 DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Parecer Nº 10.207/73

Título: ÓCULO ESCURO - Raul Seixas e Paula Coelho

Classificação Etnia: Pela NÃO LIBERAÇÃO

Espécie: Gravação musical em tape Com cortes:
 pp.

Boa Qualidade: Livre P/Exportação:

Dublado: Legendado:

Vedada a Exploração Comercial: Sim

Cenas:

Época: Atual Gênero: Protesto social

Linguagem: Dirata, como veículo de mensagens 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:

A gravação em tape da melodia em epígrafe, apresenta relevante predominância do ritmo sobre a letra musical, dissonância esta elaborada propositamente, para que a linha melódica desviasse o interesse e atenção a cuidado que a letra exige, uma vez que a mesma é indubitavelmente estruturada em linguagem ora ostensiva, ora figurada, com o propósito de vilipendiar e escarnecer 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 com

Vide verso DPP-607



Figura 31 — Parecer de censura Nº 10.227/73 pela Não Liberação da música *Óculos Escuro*

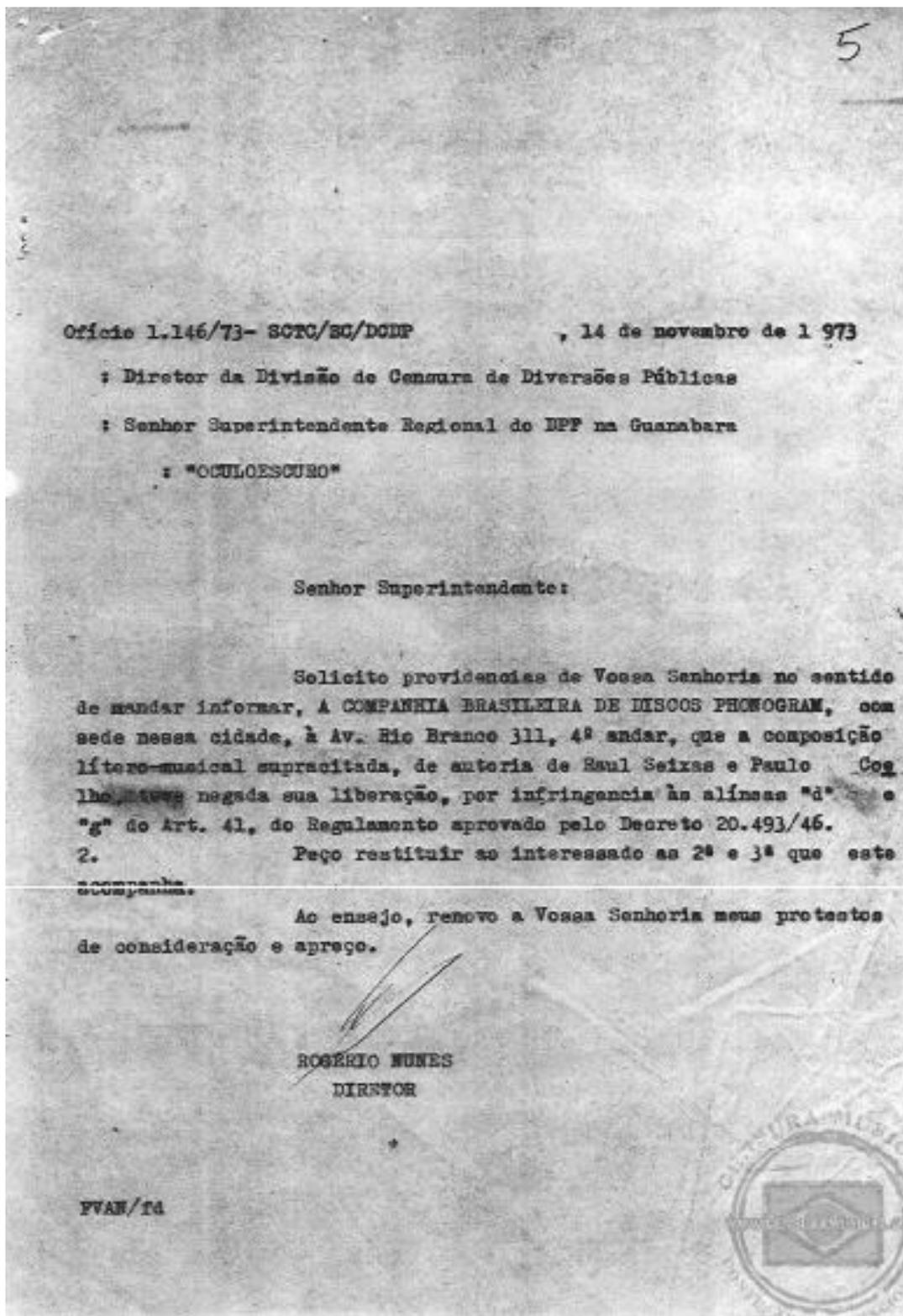


Figura 32 — Parecer de censura da música *Óculos Escuro*

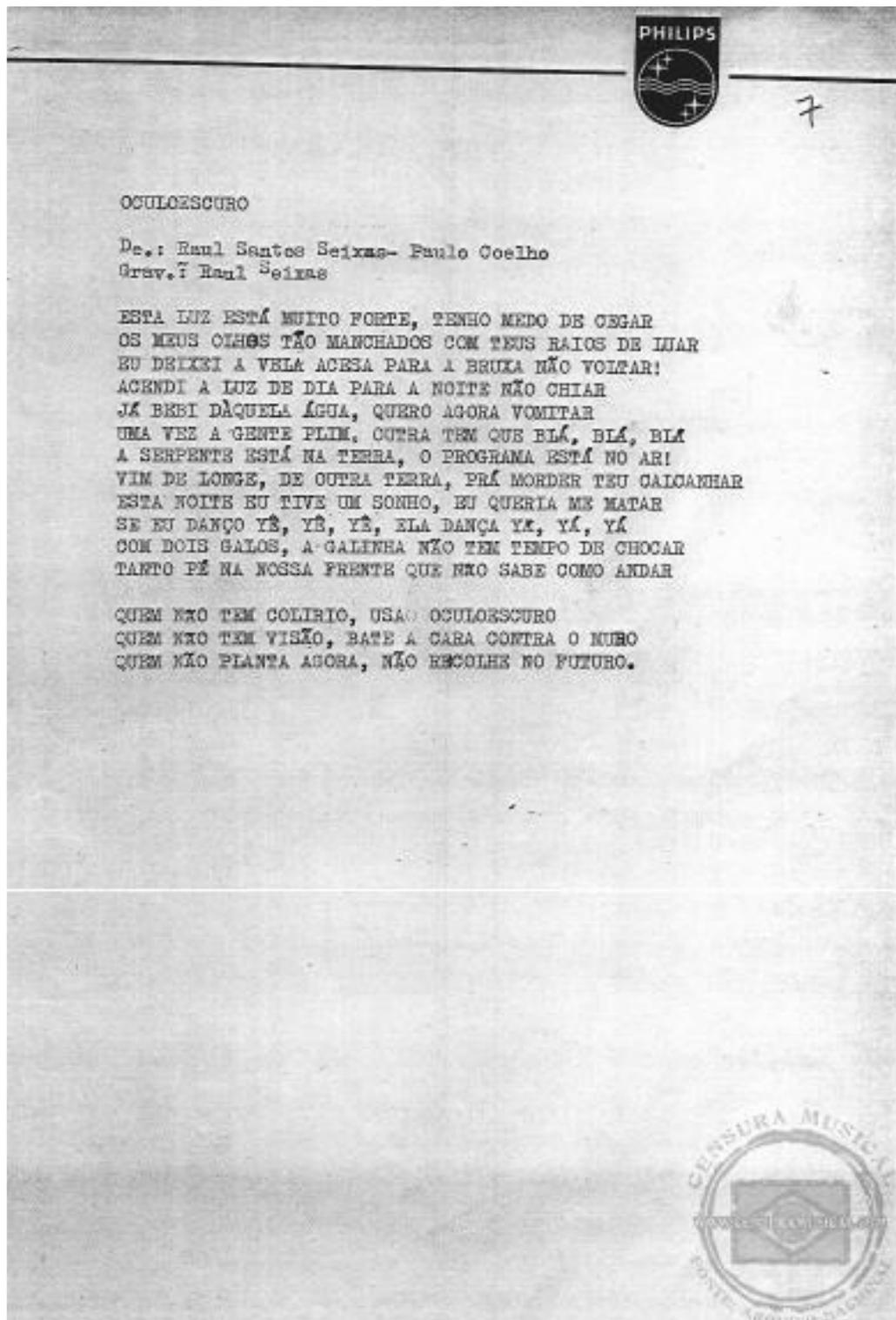


Figura 33 — Letra censurada da música *Óculos Escuro*

8


 MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
 DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
 DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Parecer Nº 14685/74

Título: ÓCULOS ESCURO
de Raul Seixas

Classificação Estria: Não liberação

Espécie: Letra musical Com cortes: X-X

Boa Qualidade: X-X Livre P/Exportação: X-X

Dublado: X-X Legendado: X-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" do Brasil atual, contra suas diretrizes políticas, podendo incitar atitudes ou reações negativas contra o regime vigente. Superamos a Não liberação.

Brasília, 24 de abril de 1974

St. Pauca Ubiracyr de Barros Coutinho de Andrade
Jacira França Maria Luiza Cavalcanti Zuliska Andrade.

DPF-507

Figura 34 — Parecer de censura Nº 14.685/74 sugerindo a Não Liberação da música *Óculos Escuro*

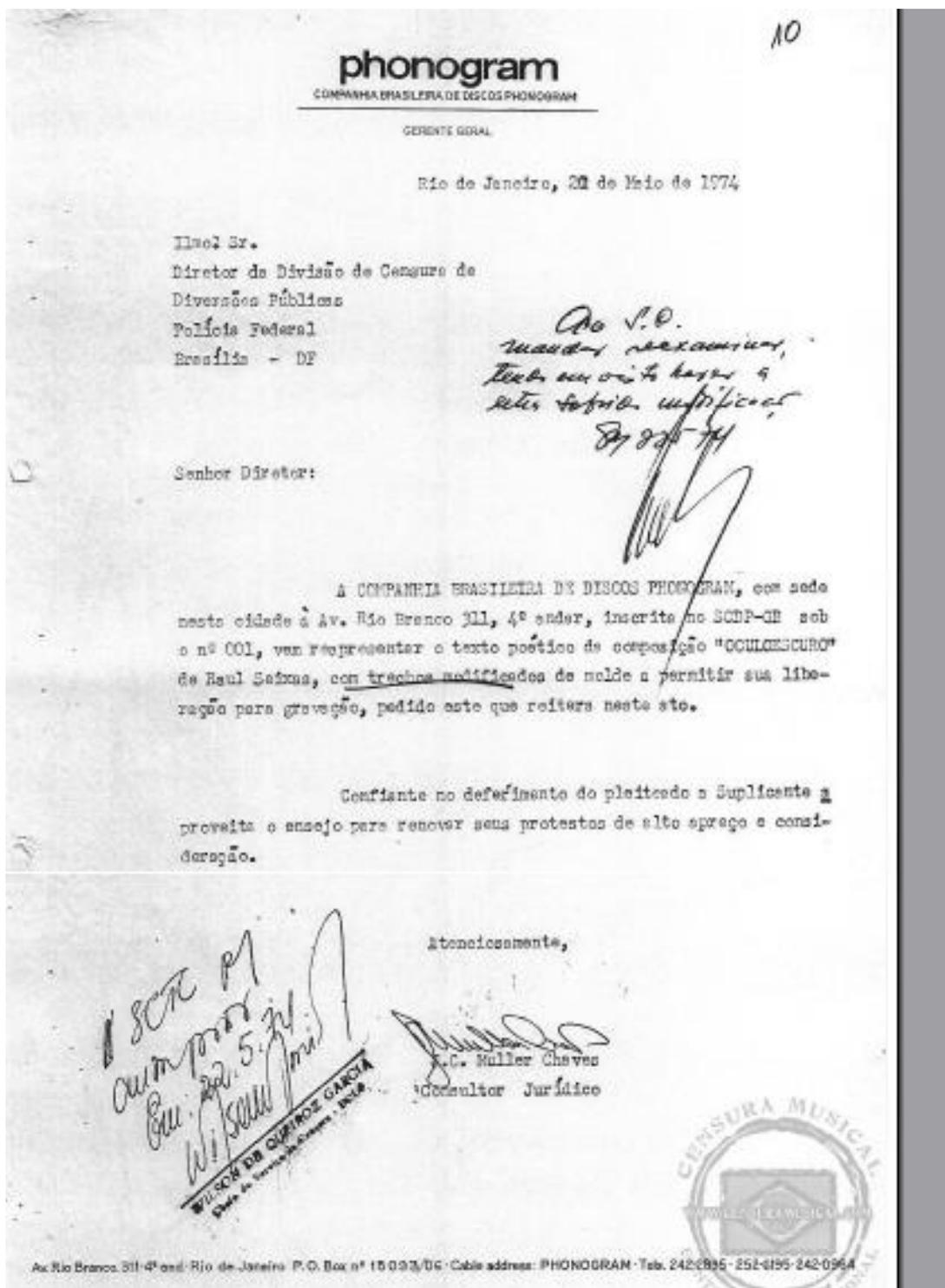


Figura 35 — Recurso emitido pela Phonogram solicitando a liberação para gravação da música *Óculos Escuro*



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

PARECER Nº 15.450/74

Senhor Chefe da SCTC:

Reexaminando, em caráter recursal, a letra musical intitulada "OCULO ESCURO", de autoria de Raul Seixas, sob a certiva de modificações, concluímos 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 1974.

HELLE PRUDENTE FARVALHEDO

MYRTE MABUCO DE OLIVEIRA PONTES

MARLY M. G. DE ALBUQUERQUE

1. Concordo com o parecer pela manutenção do veto.

2. A considero em falta.

F. V. DE AZEVEDO NETTO
Chefe da SCTC-2/CCDP



Figura 36 — Parecer de censura Nº 15.450/74 pela manutenção da Não Liberação da música *Óculos Escuro*



“a lei
do forte:
esta é a nossa lei
e a alegria
do mundo.”

– AL II:21

“Faze o que tu queres deverá ser o todo da Lei.” – AL I:40

“tu não tens direito a não ser fazer a tua vontade. Faze isso, e nenhum outro te dirá não.” – AL I:42-43

“Todo homem e toda mulher é uma estrela.” – AL I:03

Não existe nenhum deus senão o homem.

1. O homem tem o direito de viver por sua própria lei –
de viver do modo que ele desejar:
de trabalhar como ele desejar:
de brincar como ele desejar:
de descansar como ele desejar:
de morrer quando e como ele desejar.
2. O homem tem o direito de comer o que ele desejar:
de beber o que ele desejar:
de morar onde ele desejar:
de se mover como desejar pela face da terra.
3. O homem tem o direito de pensar o que ele desejar:
de falar o que ele desejar:
de escrever o que ele desejar:
de desenhar, pintar, esculpir, estampar, moldar, construir
como ele desejar:
de vestir-se como desejar.
4. O homem tem o direito de amar como ele desejar:–
“tomai vossa fartura e vontade de amor como quiserdes,
quando, onde e com quem quiserdes!” – AL I:51
5. O homem tem o direito de matar todos os que contrariarem estes direitos.

“os escravos servirão.” – AL II:58

“Amor é a lei, amor sob vontade.” – AL I:57

Figura 37 — Liber Oz de Aleister Crowley