



JULIANA ABONIZIO E
ROSANA DA CÂMARA TEIXEIRA
(ORGANIZADORAS)

RAUL SEIXAS

ESTUDOS INTERDISCIPLINARES

© Juliana Abonizio e Rosana da Câmara Teixeira, 2015

Todos os direitos reservados.

Proibida a reprodução de partes ou do todo desta obra sem autorização expressa das organizadoras (art. 184 do Código Penal e Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998).

A154r

Abonizio, Juliana (org.)

Raul Seixas: Estudos Interdisciplinares./

Organizado por Juliana Abonizio e Rosana da Câmara Teixeira. Cuiabá-MT: Carlini & Caniato Editorial, 2015.

ISBN 978-85-8009-110-6 (Carlini & Caniato)

ISBN 978-85-327-0548-8 (EdUFMT)

1.Literatura. 2.Raul Seixas. I.Teixeira,
Rosana da Câmara (org.). II.Título.

CDU 82

Produção Editorial e Gráfica

Elaine Caniato
Ramon Carlini

Capa e Editoração Eletrônica

Marcelo Cabral

Revisão

Aquiles Lazzarotto



Av. Fernando Correa da Costa, 2.367.
Boa Esperança. CEP: 78060-900. Cuiabá-MT.
Contato: edufmt@hotmail.com www.editora.ufmt.br
Fone: (65) 3615-8322 / 3615-8325



Carlini & Caniato Editorial (nome fantasia da Editora TantaTinta Ltda.)
Rua Nossa Senhora de Santana, 139 – sl. 03 – Goiabeira
78.020-610 – Cuiabá-MT – (65) 3023-5714
www.tantatinta.com.br/carliniecaniato

À memória de Raul Seixas que, através de sua vida e obra, é uma fonte generosa de inspiração e de possibilidades de investigação.

AGRADECIMENTOS

Foram tantas as contribuições que possibilitaram a existência deste livro que é difícil elencar todos os destinatários desses agradecimentos. Não obstante, sem medo da dureza dessa tarefa, agradecemos em primeiro lugar, aos autores que prontamente e, com empolgação, aceitaram nosso convite para compor a coletânea que agora apresentamos.

Cada autor, assim como nós, tem agradecimentos a fazer, aos familiares, cônjuges, orientadores, agências financiadoras de seus estudos e instituições às quais pertencem, fato que relativiza a solidão que caracteriza, ao menos no imaginário, o trabalho do cientista. A todos, multiplicamos nossa gratidão.

Transformar nosso projeto em livro só foi possível com a ajuda dos colaboradores do Kickante, site de campanhas de financiamento coletivo que possibilitou os recursos para as muitas etapas que compõem a edição e impressão. Agradecemos a Abílio Salinet Dias, Andressa dos Santos Alves, Breno Airan, Bruno Micheletti, Cristiano Costa, Ernesto Sena, Fabrício Carvalho, José Garcia Villar, Josiane Abonizio, Kreo Fidélis, Lícia Mascarenhas, Luis Fernando de Matos, Lucelma Pereira Cordeiro, Luzia Silva Arruda, Maria Thereza O. Azevedo, Marília Beatriz de Figueiredo Leite, Patrícia Silva Osorio, Rafael De Nadai, Roberto Ferreira, Rodrigo Santos, Ronaldo Carlos dos Santos, Suzana Guimarães, Thales AbonizioTohi, Vitória da Câmara Villar, Welder da Silva Dalla Bernardina e Willian David Martins.

Agradecemos, ainda, aos que contribuíram de forma anônima e, por fim, aos raulseixistas pelo apoio ao nosso trabalho de desvendar, ao menos parcialmente, os segredos da vida e obra de Raul Seixas.



UFMT

Reitora

Maria Lúcia Cavalli Neder

Vice-Reitor

João Carlos de Souza Maia

Coordenadora da Editora Universitária

Lúcia Helena Ventrúsculo Possari

Conselho Editorial



Presidente

Lúcia Helena Ventrúsculo Possari (IL)

Membros

Ademar de Lima Carvalho (UFMT Rondonópolis)

Antônio Dinis Ferreira (ESAC – IPC – Portugal)

Ana Carrilho Romero (FEF)

Andréa Ferraz Fernandez (IL)

Eduardo Beraldo de Moraes (FAET)

Giuvano Ebling Brondani (ICET)

Janaina Januário da Silva (FAMEVZ)

Lucyomar França Neto (Discente - FD)

Maria Cristina Theobaldo (ICHS)

María Eugenia Borsani (CEAPEDI – Argentina)

Maria Santíssima de Lima (Técnica – SECOMM)

Maria Thereza de Oliveira Azevedo (IL)

Marina Atanaka dos Santos (ISC)

Marliton Rocha Barreto (UFMT - Sinop)

Maurício Godoy (IF)

Michèle Sato (IE)

Roberto Apolonio (FAET)

Solange Maria Bonaldo (UFMT – Sinop)

Yuji Gushiken (IL)

Caleidoscópio interpretativo: diferentes olhares, abordagens
e reflexões sobre a obra musical e artística de Raul Seixas
Juliana Abonizio & Rosana da Câmara Teixeira 7

“Entrar prá história é com vocês”:
conhecendo os discípulos de Raul Seixas
Juliana Abonizio 11

Raul Seixas: um livre-pensador
Dílson César Devides 26

As expressões da questão social nas músicas de Raul Seixas
Jacqueline Garcia Carbonari 40

O artista dentro da fábrica: as experiências de Raul Seixas
como produtor musical
José Rada Neto 60

“Meu inimigo íntimo”: decantando a parceria
entre Raul Seixas e Paulo Coelho
Lucas Marcelo Tomaz de Souza 82

As relações entre a obra musical de Raul Seixas e a Era de Aquário
Luiz Lima 104

Rebeldia e negociação na trajetória artística de Raul Seixas
Mônica Buarque 115

Raul Seixas e a censura
Paulo dos Santos 131

A mosca e as sopas ou Raul “plagiário”:
ensaio ligeiro em quatro toques
Ravel Giordano Paz 145

Raul Seixas e a morte de Deus: prelúdio
Vitor Cei 160

A idolatria como engajamento emocional: a trajetória artística
de Raul Seixas como um campo de possibilidades
Rosana da Câmara Teixeira 174

Caleidoscópio interpretativo:
diferentes olhares, abordagens e reflexões
sobre a obra musical e artística de Raul Seixas

Juliana Abonizio & Rosana da Câmara Teixeira

No dia 21 de agosto de 2014, os fãs do cantor e compositor baiano Raul Seixas (1945-1989) lembraram os 25 anos da sua morte. Morto em 1989, aos 44 anos de idade, o interesse pela obra musical e pela *persona* do artista intensificou-se, sendo admirado pelas inúmeras comunidades de fãs espalhadas por todo o país. A partir das suas canções várias metáforas tornaram-se famosas, tais como “metamorfose ambulante”, “maluco beleza”, “mosca na sopa” e “carimbador maluco”, sendo utilizadas em discursos políticos, peças publicitárias e pelo público em geral. Rockeira, popular, brega, existencial, mística, filosófica, muitos são os nomes utilizados na tentativa de classificar sua obra e avaliar seu significado no cenário da música popular brasileira.

Para muitos dos seus admiradores, além de um artista genial, autêntico, original, ele é o porta-voz de novas ideias, possibilidades de viver e entender o mundo contemporâneo, e sua obra seria, então, uma espécie de “testamento”, o legado a ser preservado e, sobretudo, continuado. Assim compreendendo, muitos vêm se dedicando a manter viva a memória de Raul Seixas através dos fãs-clubes, das redes sociais na Internet, do trabalho dos *covers*, sócias, de publicações variadas (quadrinhos, livros, poesias, cordéis, vídeos, ensaios), e da realização de homenagens póstumas, organizando tributos, shows, passeatas.

Todas estas estratégias parecem cumprir a tarefa de preencher a lacuna entre a morte e a vida, transformando a ausência em presença, ligando o mundo visível e o invisível, mantendo o vínculo entre o artista e o seu público e, ao mesmo tempo, ampliando a comunidade de fãs.

Nos meios acadêmicos, a sua obra vem ganhando atenção crescente desde o final dos anos 1990, com a produção de monografias de graduação, dissertações de mestrado e teses de doutorado. Reunimos, para este livro, os pioneiros a tomar o artista e a sua produção musical como tema de estudo, prática que, pela nossa observação, tende a crescer, uma vez que a sua obra vem estimulando interpretações e reflexões variadas no campo das ciências humanas.

Neste sentido, gostaríamos de destacar que a presente coletânea reúne ensaios de autores com trajetórias e percursos intelectuais diferenciados em torno de um objeto de estudo comum. Sua relevância reside no fato de congregar trabalhos de pesquisadores de vários estados brasileiros, resultados de pesquisas rigorosas realizadas em importantes programas de pós-graduação que contemplam distintas facetas da temática, situando-se em diferentes campos das ciências humanas, destacando-se: antropologia, história, sociologia, literatura e serviço social.

Os capítulos deste livro, tomados em conjunto, pretendem fornecer um panorama das análises realizadas através das quais o leitor poderá conhecer investigações sobre aspectos variados da obra musical e artística do cantor e compositor Raul Seixas, assim como sobre o fenômeno da idolatria que o cerca.

Assim, esta coletânea, ao invés de representar orientações que se articulam, se alinham e se organizam a partir de uma dada concepção ou área de estudos, mais se parece com um caleidoscópio que a cada leitura sugere uma gama de combinações interessantes, em um vasto campo de possibilidades interpretativas.

Da junção desses fragmentos surge algo novo. Trata-se, portanto, de um empreendimento multidisciplinar que traz a público reflexões instigantes sustentadas por distintas abordagens teóricas e metodológicas. Como a imagem de um caleidoscópio em que a diversidade de seus elementos sugere a criação de um espaço dinâmico de aproximações e distanciamentos, esperamos que este livro possibilite a troca de ideias, de experiências, e a formulação de novas questões e indagações, ampliando, deste modo, o campo de debates, contribuindo com os estudos acadêmicos.

O primeiro artigo deste livro, de autoria de **Juliana Abonizio**, discorre sobre a sobrevida de Raul Seixas no discurso de seus fãs a partir das cartas enviadas ao Raul Rock Club, o maior, mais antigo e ainda atuante fã-clubê do cantor.

O segundo artigo é assinado por **Dilson Cesar Devides**, que analisa a figura de intelectual de Raul Seixas, situando-o como um livre-pensador em um período histórico marcado pelas disputas ideológicas entre concepções políticas da direita e da esquerda.

Jacqueline Garcia Carbonari, a partir de uma abordagem do materialismo histórico e dialético, apresenta uma análise da questão social expressa em algumas letras do autor, discutindo sua utilização como instrumento pedagógico alternativo na formação em Serviço Social.

Na sequência, **José Rada Neto** explora o aprendizado de Raul Seixas na função de produtor musical, buscando apontar como algumas dessas experiências materializaram-se posteriormente em sua obra musical.

O texto de **Lucas Marcelo Tomaz de Souza** descreve e examina a parceria entre Raul Seixas e Paulo Coelho com o propósito de dimensioná-la no conjunto da obra do artista.

Luiz Lima desenvolve reflexões sobre os diálogos que a obra de Raul Seixas estabelece com o movimento da contracultura, em especial, a questão da Era de Aquário, presente nas canções sob a terminologia de Novo Aeon.

Mônica Buarque, baseando-se no estudo pioneiro que realizou sobre a temática durante seu mestrado, brinda-nos com um artigo cujo objetivo principal é investigar a relação, aparentemente paradoxal, entre a imagem de artista rebelde de Raul Seixas e a sua inserção no mercado cultural.

Paulo dos Santos contextualiza a obra de Raul Seixas no período da ditadura militar, discutindo como sua fase de maior sucesso, segundo alguns analistas, é também um momento de maior censura às suas canções.

O artigo de **Ravel Giordano de Lima Faria Paz** aborda a questão dos supostos “plágios” na obra de Raul Seixas (e parceiros), tentando situar o problema com a análise de vários casos específicos e demons-

trando que em todos eles há a presença do autor, “o toque do artista” na configuração das canções.

O texto seguinte, de autoria de **Vitor Cei**, propõe uma reflexão acerca do problema filosófico da morte de Deus na obra de Raul Seixas, tendo em vista o paralelo subterrâneo que se estabelece entre a ascendência intelectual de Aleister Crowley sobre o compositor brasileiro e a ascendência intelectual de Friedrich Nietzsche sobre o ocultista inglês.

Encerrando a coletânea, **Rosana da Câmara Teixeira** discute a temática da idolatria e da popularidade póstuma do artista, examinando certas imagens admiradas e cultuadas pelos fãs e procurando relacioná-las ao repertório de possibilidades que se desenha a partir da trajetória biográfica e musical do artista.

Após os 40 anos do lançamento da música Sociedade Alternativa, completados em 2014, oferecemos essa obra aos inúmeros fãs que se dedicam a preservar e difundir a memória de Raul Seixas, esperando que as ideias aqui reunidas germinem outras e novas incursões ao fascinante universo raulseixista.

Um abraço e até outra vez.

Juliana Abonizio & Rosana da Câmara Teixeira

“Entrar prá história é com vocês”:
conhecendo os discípulos de Raul Seixas¹

Juliana Abonizio²

O cantor e compositor Raul Seixas tem um público grande e heterogêneo, do qual se destacam os raulseixistas. Para compreender a experiência de ser fã e o processo de identificação com o ídolo, foram analisadas trezentas cartas sorteadas dentre as enviadas a um dos muitos fã-clubes que homenageiam o cantor: **Raul Rock Club**. Os relatos encontrados nas cartas possibilitaram uma interpretação acerca da produção subjetiva baseada na relação com um outro – o ídolo – construído enquanto tal na relação entre admiradores e admirados, necessariamente assimétrica. Discutir sobre essa relação auxilia na reflexão sobre a produção de celebridades e a idolatria, fenômenos de dimensões e conseqüências bastante visíveis na contemporaneidade. Além das cartas dos fãs em geral, também entrevistei expoentes do universo raulseixista, como presidentes e fã-clubes, divulgadores de sua obra, *covers* e sócias.

“Quero ser sócio. Como fazer para me associar?” Essa é a tônica da grande maioria das cartas que chegavam diariamente ao **Raul Rock Club - Raul Seixas Oficial Fã-Clube** no primeiro quinquênio dos anos 2000. Atualmente, penso que a popularização do acesso à internet tenha diminuído o envio de cartas pelos correios, porém não

1 Este capítulo é um dos frutos da minha pesquisa de doutoramento, realizada com o apoio da FAPESP, concluída em 2005 e foi publicado originalmente em: Abonizio, J. **Os adeptos do Raulseixismo**: Uma reflexão sobre idolatria e conversão a partir dos discursos dos fãs de Raul Seixas. *Estud. sociol.*, Araraquara, v.16, n.30, p.197-209, 2011. Para este livro, o texto foi revisado e atualizado. A pesquisa que gerou os resultados parciais aqui apresentados foi publicada, com o apoio da Fapemat, em forma de livro em 2012: Abonizio, J. **A chave da Sociedade Alternativa**. Cuiabá-MT: Carlini&Caniato e EdUFMT, 2012.

2 abonizio.juliana@gmail.com

acho que a alteração dos meios tenham alterado significativamente os discursos dos fãs e é isso o que busco decifrar. Algumas das correspondências são pequenos bilhetes com essa pergunta, outras tantas são bem mais eloqüentes, mas, em síntese, a maioria tem traços similares: trata-se de cartas de fãs anônimos do cantor Raul Seixas dispostos a encontrar seus pares e distinguirem-se dos demais por símbolos, como ter camisetas, coleções completas de discos e livros, *posters* e, principalmente, a carteirinha de sócio.

A partir dessa primeira constatação, outras questões despontam. Para compreender suas configurações e os sentidos dos discursos presentes nas cartas, a própria motivação em escrever para um fã-clube presente nas mesmas, tornou-se um item de indagação. Afinal, por que um fã não pode sê-lo simplesmente, mas tem que se tornar um membro de um clube? A filiação era o único objetivo da carta? Para além dessa imediata intenção, o que mais os discursos daqueles fãs poderiam revelar? Era possível conhecer o autor da carta pelo fragmento que a constitui?

As cartas analisadas tinham como destinatário o **Raul Rock Club**, localizado na cidade de São Paulo, sendo a maior e mais antiga associação do gênero, tendo sido fundada em 1981. As cartas enviadas pelo correio, após lidas pelo presidente, são marcadas com códigos que sinalizam o objetivo e destino das mesmas e, após isso, são descartadas. Dentre as que teriam esse fim, milhares foram coletadas para a minha pesquisa de doutorado, cujos resultados parciais publicizo com este texto, durante os anos de 2001 a 2005. Do montante, sorteei trezentas cartas das quais busquei compreender qualitativamente os indivíduos biografáveis que as escreveram. A maioria foi enviada por homens, 248, de todos os estados brasileiros, sendo a maioria do Estado de São Paulo.

Após o sorteio, as cartas foram lidas e fichadas atentando tanto para a repetição de temas quanto para o caráter inusitado de algumas delas. Pela análise das mesmas, nota-se que a decisão de escrever e associar-se não se dá sem conflitos, como percebemos nos seguintes trechos escritos por pessoas diferentes: “...já faz muito tempo que eu tento criar coragem e aqui estou eu...”, “...faz um ano que quero escrever...”, “... quero me corresponder desde 85...”

Tendo decidido escrever com relativa angústia um pouco inadequada, já que um fã-clube não é uma organização muito seleta³, fãs justificam sua vontade de ingressar: “...quero ser um fã oficial de Raul Seixas”, “...eu queria isto não só por ser muitíssimo fanático, mas para dizer aos colegas”, “...queria muito ser um raulseixista documentado”.

Eis que se delinea a percepção que fazem de si mesmos. Um fã é um ser anônimo que só tem valor quantitativo (COELHO, 1999); se não pode escapar dessa condição de fã, busca singularidade entre outros mais anônimos ainda. Ser fã, qualquer um pode ser, mas ser “oficial”, “documentado”, membro de um fã-clube que pensam ser mais seletos do que é de fato, garantiria uma percepção de si mesmos mais individualizada, mais singular. No entanto, não basta o fã saber-se documentado, precisa que outros saibam disso: é preciso mostrar aos colegas.

O fato de mostrar aos outros refere-se à percepção do sujeito que se constrói baseado no reconhecimento por outros em situação de interação social. O eu representado no drama cotidiano (GOFFMAN, 1999) em muito se define pelo produto consumido, no caso, o próprio cantor, e revela que esse consumo é socializado na tentativa de construção de uma identidade para si e para outros. Os produtos consumidos passam a ser exibidos na aparência: nas camisetas que estampam faces e frases do cantor, nas tatuagens e da adoção de barba e óculos escuros.

É nas teias desta *reflexividade estética* que ritualizamos identidades, as modificamos e as representamos. A ideia de *self* (si próprio) envolve um processo reflexivo em que o indivíduo se toma a si mesmo como objecto. Quem sou eu? O que devo fazer? Vou para mesa-redonda com ou sem gravata? Dúvidas que levam ao questionamento do me (mim), a forma como me olho através do olhar dos outros. (PAIS, 2010, p. 119)

3 Com isso, quero salientar que qualquer pessoa pode escrever para um fã-clube e se tornar membro. Não há qualquer espécie de seleção ou de quesitos necessários para ser membro, basta querer.

A lenta decisão de tomar iniciativa de escrever cede lugar aos pedidos de urgência na resposta: “Não posso ficar de fora” – esta frase (com variações) é outra constante das cartas e os pedidos de urgência beiram ao absurdo, como enviar um telegrama para caixa postal pedindo para ser sócio imediatamente. É de se supor que a pressa em ser sócio seja pressa em mostrar aos outros, porque, para um indivíduo, ter uma carteirinha hoje ou em seis meses não faria tanta diferença. A pressa é não ficar de fora, é não ser excluído, é tornar-se membro, destacar-se entre fãs ainda mais massificados.

Se é difícil decidir enviar uma carta solicitando associar-se, há que “provar” ser merecedor de tornar-se membro do fã-clubes. Fãs simplesmente todos podem ser, são o lado anônimo da dicotomia massificação/singularização que caracteriza a relação entre fãs e famosos. No papel de fãs, não podem ser famosos, ter uma singularidade e constituir-se plenamente como indivíduo – que é o que caracteriza a condição de ídolo –, então buscam ao menos singularizar-se entre os anônimos (COELHO, 1999): recorrem ao fã-clubes para tornarem-se fãs especiais, menos anônimos que outros. Passam a ser “fãs com carteirinha”, “fãs oficiais”, “fãs documentados”. Mas como provar que é um fã que merece essa singularidade relativa a outros fãs?

Um fã escreve ao **RRC** contando que há tempos queria escrever, mas se impôs barreiras como decidir escrever somente depois de ter toda a discografia. Retirou essas barreiras auto-impostas ao ser alertado por sua professora sobre a necessidade de escrever. Escreveu, mesmo tendo apenas dois livros e dois CDs (abreviatura de *compact disc*) do cantor. Esse fã achava que só deveria escrever depois de merecer ser um membro do fã-clubes e seria merecedor após ter todos os CDs; só através da quantidade de material adquirido poderia provar o quanto ele gosta e compreende a obra do ídolo.

Esse tema é o segundo mais frequente nas cartas que se destinam ao **RRC**. As pessoas solicitam material sobre o cantor, perguntam onde adquirir CDs e livros, pedem camisetas e bonés, outras vezes descrevem tudo o que já adquiriram em listas anexas.

Alguns dos pedidos e das dúvidas são mais gerais, como perguntar simplesmente onde adquirir CDs, outros são mais específicos,

perguntando sobre um determinado CD ou livro. Algumas vezes estas perguntas vêm acompanhadas da descrição do que já possuem, como se o fato de ser colecionador os tornasse mais dignos de serem fãs oficiais, de fazer parte de um grupo considerado por eles mesmos mais seleto do que o anonimato que caracteriza a condição de fã.

Esse aspecto faz questionar a veracidade de algumas cartas, pois há os que escrevem manifestando o desejo de adquirir CDs e lamentando o fato de não encontrá-los em lojas especializadas, mesmo sendo o remetente de cidades médias e até de capitais estaduais. É bastante improvável não encontrar CDs do cantor, visto que ele é um *long seller* e tem cerca de 50 títulos à disposição no mercado (ABONIZIO, 1999). Por exemplo, um fã que se define como “doente” por Raul e afirma ser também colecionador diz: “não tenho mais porque não consigo encontrar aqui em Cuiabá-MT”.

A mensagem aí embutida é que se justifica o fato de não ter a discografia completa por não tê-la encontrado, ou ainda pode significar que ao se manifestar o interesse em adquirir coisas sobre Raul Seixas provaria que se é merecedor de ser membro, afinal, ele *ainda* não tem os materiais, não os encontrou, mas terá, o que o torna um fã diferenciado. É um colecionador, não um ouvinte qualquer.

Além das perguntas, listas de itens de coleção e pedidos sobre materiais, há outras estratégias que se manifestam nas cartas buscando a diferenciação, como o tempo em que se é fã. Por exemplo, um fã escreve dizendo que quer ser sócio “pois sou fã dele desde 1994”. Outro quer se associar após “anos cultuando nosso querido Raul Seixas”. Outro ainda diz “acompanho Raul desde 1987”, outra afirma gostar de Raul há três anos e já se considera “raulseixista”.

Gostar de Raul Seixas há muito tempo, dizer que o acompanha, mesmo apesar de sua morte e, finalmente, considerar-se raulseixista demarca os degraus pelos quais se passam os fãs de Raul Seixas. Difícilmente os divulgadores mais sistemáticos da obra de Raul Seixas, como os fãs que escrevem livros e promovem eventos que homenageiam o cantor, definem-se como fãs; já estão em outro patamar. Eles começaram fãs mas agora são raulseixistas, alcançando um patamar mais elevado da hierarquia dos fãs em geral.

Ao entrevistar Renata Passos, a então gerente do **RRC**, conversamos, entre outras coisas, sobre como é ter um ídolo que já morreu. Em sua resposta, ela contou-me que sofria em saber que nunca poderia ir a um *show* do cantor, mas isso quando ela “era fã”. Ela e o marido coordenavam um fã-clube, mas não são fãs de Raul Seixas. O fato de dizer que foi fã, utilizando o tempo passado, confirma a existência de patamares a serem galgados pelo público.

Ser raulseixista seria o ápice almejado pelos fãs de Raul Seixas. Já não se consideram meros fãs, ultrapassaram alguns degraus, tanto por terem adquirido produtos sobre Raul Seixas quanto por terem “compreendido sua obra”. Entre os níveis que hierarquizam os fãs, todos passam por fases, começando por uma fase mais fanática, na qual você só ouve músicas do cantor e começa a colecionar para depois, finalmente, compreender a obra. Nesta fase, os símbolos como camisetas e descrição de coleções já não são tão importantes (TEIXEIRA, 2004).

O poeta Costa Senna (ABONIZIO, 1999) divide o público de Raul Seixas em os raulmaníacos e os raulseixistas, sendo os últimos considerados mais evoluídos nesse terreno. Para Teixeira (2004), raulmaníaco seria considerado o neófito, enquanto ser raulseixista já não significa ser um fã obstinado e tampouco um mero colecionador. É um ser diferenciado. E neste ponto há duas distinções.

Uma coisa é um fã dizer-se raulseixista no sentido de ser “seguidor da obra do cantor, de ser adepto do raulseixismo”. Entre as várias definições de Raul Seixas encontradas nas cartas, há sempre a conotação de considerá-lo guia espiritual ou filosófico (ABONIZIO, 1999; BUARQUE, 1998; TEIXEIRA, 2004). O cantor é tratado pelos fãs como mestre, Messias, profeta, guru, mago, rei, guia e até mesmo Deus. Deste ponto de vista, ser raulseixista seria adotar como visão de mundo (maneiras de ver e agir sobre o mundo) as concepções que extraem das músicas de Raul Seixas. Por exemplo: “...foi através de suas músicas que percebi o verdadeiro sentido da vida”, “...minha esposa disse outro dia que Raul é minha religião e cheguei a conclusão que ela tem razão”.

Desse ponto de vista, ser raulseixista seria adotar a compreensão

que se tem das músicas do cantor como maneiras de atuar sobre o mundo, mas eis que o outro sentido do termo se revela: ao tentar definir a si próprio, Raul Seixas disse ser raulseixista. Definir-se do mesmo modo que o cantor seria a tentativa implícita de se igualar ao ídolo. Tentativa frustrada no momento da própria definição, pois só Raul Seixas pode ser raulseixista, só ele tem a autenticidade em dizer que a única corrente que segue é a sua própria, derivada de seu próprio nome.

Neste momento surgem questões adjacentes: a do próprio nome, do renomear-se, do travestir-se, da maneira de interpretar o mundo que formam um complexo, por vezes bastante paradoxal, entre o ser autêntico e ser o mesmo. Resta perceber como os raulseixistas realizam as tendências à fusão ao grupo social e o desejo de destacar-se singularmente, destacado por Simmel (2004) ao discorrer sobre mimetismo e originalidade.

Para José Machado Pais (2010), a sociedade contemporânea caracteriza-se por ser dilemática, estando em tensão entre os tipos de reflexividade, a reflexividade impositiva, orientada pelo passado e a reflexividade transformadora, orientada para o futuro. Essa tensão revela-se nas incertezas, nos riscos, nas dúvidas.

Frente a múltiplas possibilidades de escolha, o problema torna-se ter de escolher. Diante desses dilemas da vida cotidiana surgem inúmeros guias, como livros de auto-ajuda, o que faz com que Pais (2010) questione se tais literaturas servem à emancipação ou se, diferentemente, estimulam uma falsa consciência de emancipação. Sendo o cantor Raul Seixas percebido como guia para seu público e sendo um cantor de temas sobre liberdade, sobretudo a liberdade individual (ABONIZIO, 1999), que tipo de identificação permite para seus seguidores? Trata-se de uma escolha reflexiva ou mera imitação?

Usar o sobrenome do cantor era prática de um fã-clube de Raul Seixas (o **Raul mania**), mas não se mostra institucionalizada; ao contrário, é uma prática interstícia, a ponto de encontrarmos inúmeros **Fulanos Seixas** que fizeram individualmente essa opção. Cabe lembrar que o fã-clube **RRC**, cujas cartas destinadas analisei, não adota essa prática, sendo inclusive condenada por seu presidente;

não obstante, entre os remetentes há os legítimos representantes da “enorme família Seixas”. Demonstrando esse desejo de pertença, um dos participantes da comunidade raulseixista virtual tem o apelido: **Fulano, quem dera, Seixas**.

Essa espontaneidade em se sentir da família do ancestral sugere uma solidariedade que brotou desta maneira, não ocasional nem intencional, de modo que percebemos um sentimento comum (partilhado, mas espontâneo) nos que assim se designam; que todavia não lhes é restrita, atingindo inclusive aqueles que mantêm o próprio nome.

Mesmo aqueles que derivam sua filosofia de seu nome (como Sylvio Passos, presidente do **RRC**, que disse ser **syviopassista**) têm uma vontade de pertença a despeito do desejo de autenticidade. É comum os fãs destacarem a autenticidade do ídolo, e segui-lo, portanto, seria ser autêntico também.

Esse grupo então cria uma moralidade própria, à margem, gerando uma solidariedade específica, resultando na conjunção conservação-grupo-solidariedade que tem, segundo Maffesoli (1998, p. 133), “na noção de família uma expressão privilegiada”.

A noção de família ampliada (ou noção ampliada de família) “tem por função proteger, limitar as usurpações do poder superimposto, servir de muralha contra o exterior” (MAFFESOLI, 1998, p. 133).

Mas no plano do indivíduo isso não se dá sem conflitos. Uma coisa é ser um ídolo, portanto constituído como indivíduo singular, ser Raul Seixas, com nome, sobrenome, rosto e ponto de vista conhecidos e reconhecidos. Outra coisa é apropriar-se da definição do cantor, adotar a visão de mundo extraída de sua obra e biografia, adotar sua aparência e finalmente adotar seu nome e, mais frequentemente, seu sobrenome para definir-se a si próprio.

Dizer ser raulseixista sem ser Raul Seixas significa ser diferente do ídolo do qual se busca ser igual. Os fãs perseguem incessantemente a originalidade, originalidade que perdem com a maneira com a qual se definem.

As cartas dos fãs discorrem sobre liberdade, sobre sentirem-se diferentes e críticos em relação à massa que julgam ser acrílica e

pasteurizada. Os fãs parecem sentir-se ilesos em relação ao processo de massificação e adotam traços rebeldes; no entanto, essa postura crítica desaba quando lemos as assinaturas: **Fulano Seixas**. Onde fica o indivíduo?

Dentre os inúmeros **Fulanos Seixas** há somente um Raul Seixas. Por ter essa compreensão, quiçá atravessada, alguns manifestam certa humildade, dizendo, por exemplo, desejar estudar para ser “pelo menos metade do que o Raul é”.

E em suas definições são exatamente **metades**, seus prenomes são mantidos, mas seu sobrenome é adotado – o indivíduo resta fragmentado –, embora concebam que ao adotarem o sobrenome do cantor provam que são da mesma linhagem, têm a mesma procedência, têm semelhanças suficientes que os autorizam a dizer que são “raulseixistas”. Constituídos como indivíduos fragmentados, orgulham-se de seu novo nome e da sua nova maneira de agir, do seu novo rosto e de sua nova habilidade em tocar violão e, na representação que fazem para si mesmos e para outros, querem ser assim reconhecidos pelos atores sociais com os quais convivem, em um processo tenso de construção identitária. Veja os trechos: “...eu ando com a camisa do Raul direto quando eu saio à noite, os colega paga mó pau”, “...não gosto de usar camisas de bandas, mas a do Raul eu uso, e com muito orgulho”, “...gosto de mostrar as pessoas que amo o Raul, (...) às vezes quero morrer, mas quando ouço Raul Seixas, eu vejo que vale a pena viver sim. É preciso tentar outra vez. Vivo por Raul”.

Na aparência, fãs buscam delimitar quem são, aproximar-se dos seus iguais e distanciar-se de outros grupos. Para Maffesoli (1999), a aparência serve de cimento societal, e as pessoas que se curvam sob um modo de se vestir, curvam-se também ao estilo de vida que isso representa. E isso aparece de outras maneiras, como o fato de os fãs terem Raul **dentro** deles próprios, como elemento constituinte de sua identidade. É assim que se reconhecem: “...hoje o Raul faz parte da minha vida como se fosse uma parte de mim, uma parte que nunca será arrancada.”, “...sou Raul de tanto que me inspiro nele”⁴, “...meu

⁴ Na continuação da carta, ele diz querer ser *cover* e “viver para Raul”.

Rei, meu bruxo, meu amigo ao qual eu busco nos momentos mais torpes, e aí eu faço e digo o mesmo que eu sei que você diria”, “...tinha minha coleção do Raul e apareceu uns pastores que viraram a cabeça da minha mulher e ela destruiu tudo que eu juntei do Raul (...) ela me pediu para escolher, ou eu ou o Raul, o resto não precisa nem dizer né, sinto saudades dela”, “...suas músicas me serviram como conselhos, suas histórias de vida como exemplo, ao ouvir suas músicas parece que ele fala comigo, parece que sinto sua presença,” “...Raulzito me inspirou a tocar violão. No meu violão, só toco raulseixismo (...) Sou chamado pelos meus colegas de Raulzito em Manaus”, “...agora nunca mais fico triste tendo Raul do meu lado, e sei que um dia ele virá me buscar no seu disco voador... falando nisso, eu cheguei a chorar por causa disso, fiquei muito nervosa, não parava de chorar, minha mãe pensou que eu estivesse louca”⁵, “...eu já fui evangélico agora hoje eu só quero cantar as músicas de Raul Seixas”.

Colocar sua própria vida à disposição de um cantor de *rock*, reconhecê-lo como elemento de si mesmo, imitar seu comportamento, acabar um casamento e mudar de religião, todos esses aspectos resultam na maneira como as pessoas veem a si mesmas: ser evangélico significa adotar certa visão de mundo, certas práticas, vestir-se de um modo específico e pertencer a um grupo; substituir uma religião com todas essas implicações para adotar um cantor de *rock* e tudo que lhes atribuem (mais uma vez, maneiras de se vestir, agir, pensar e fazer parte de um grupo) reflete a busca por pertencimento e revela uma heteronomia, outros decidirão, pois para pertencer a um grupo há que se curvar ao código de conduta (neste caso, implícito) desse grupo, o que traz a dúvida sobre a reflexividade característica do mundo contemporâneo e a autonomia de decisão individual. Para Giddens e colegas (1995), na modernidade reflexiva os agentes teriam capacidade de auto-reflexão e decisão.

Para Maffesoli (2001), uma característica da atualidade seria justamente a heteronomia opondo-se à noção de indivíduo racional e autônomo; outra característica seria a pluralidade de grupos com

5 Tem 15 anos.

códigos de conduta diversos entre os quais há certa fluidez. A carta citada anteriormente parece confirmar esses aspectos. Um indivíduo pertence a um grupo evangélico, depois a um fã-club, estando à deriva sem saber escolher e posicionar-se diante da efervescência de grupos diversos – cuja existência é uma característica paradoxal de uma sociedade de massa. 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.

Esse aspecto é revelado quando, além de dizer que Raul Seixas faz parte da *alma*, fãs buscam posicionar-se frente a outros indivíduos. Assim, o aspecto que julgam ser absolutamente interno, como o amor pelo ídolo, revela-se externo; é necessário demonstrar aos outros que você é fã, que você é o melhor fã, que você é *quase* Raul, que no papel de ídolo significa um indivíduo singular distante da massa que o segue: “[um fã] falou tanta coisa do Raul que eu fiquei admirado e com muita inveja dele”⁶, ou ainda “a minha intenção é ser realmente fã com todo o conhecimento para que quando me fizerem uma pergunta eu saiba responder com certeza e possa também influenciar mais pessoas a curtir o Raul”⁷.

E na busca de diferenciação de outros fãs e de maior semelhança com o Raul, trago como exemplo outra carta. Após elogiar eloquentemente Raul Seixas, um moço conta um pouco de como ajuda divulgar a obra do cantor e encerra com um triste e contrastante “não sou Raul”. Outro, ainda, em vez de adotar o sobrenome como tantos outros fazem, assina **Fulano (quem dera) Seixas**. Da humildade de não se saber igual e de achar-se indigno de desejá-lo à vontade explícita de ser semelhante e à adoção de práticas que imaginam terem sido as do cantor, os fãs de Raul Seixas demonstram uma crise.

Na busca de singularização, uma moça de Valença-BA escreve ao **RRC** buscando ser sócia e conta que vai ao cemitério em todos os aniversários de morte do cantor e que, inclusive, já viu e conversou

6 Este fã quer mostrar para os amigos que “é fã de carteirinha”.

7 Ele conta um sonho que teve com Raul que até hoje nunca havia sido contado: “No sonho ele me pedia: Vá e divulgue minhas idéias”.

com Raul Seixas várias vezes. Eis que dá seus dados para o cadastro: ela nasceu em 1985. Raul Seixas morreu em 1989, o que impossibilita o convívio entre ambos.

O desejo de delimitarem-se como indivíduos mais completamente constituídos, fãs escrevem criticando o que julgam ser uma massa amorfa ao mesmo tempo em que se sentem marginalizados por adotarem posturas não plenamente condizentes com o *status quo*. Algumas vezes essa marginalização cede lugar a um orgulho da diferença. Sentem-se mais originais do que os que os criticam, embora também sejam imitadores.

Não ter um discurso claro, não demonstrar a que escola corresponde seu discurso e resultar-se em colagem de mil pedaços potencializa a tensão entre as fragmentações grupais, a incoerência em posturas e a necessidade de pertença, de dizer que não está sozinho: um fã-clubes pode exercer essa função.

Um fã escreveu para o presidente Sylvio temendo que ele ache a carta “chata”, o que demonstra outra característica encontrada em cartas similares. Raul Seixas é um ídolo do qual se salienta a rebeldia, e os fãs, em suas cartas, tentam mostrar que são rebeldes também, buscando não escrever de maneira formal que julgam poder ser rotulada como “careta” em oposição à rebeldia a que querem corresponder. Outro fã define-se um “fã obstinado e muito crítico das músicas e da vida do inesquecível Raulzito”. Como é possível ser obstinado e crítico ao mesmo tempo?

Em outra carta, após discorrer sobre liberdade em tons de elogio, o fã diz tomar decisões imaginando como Raul as tomaria. Que liberdade é essa? Liberdade de ser igual? Esse mesmo fã, em outro trecho da carta, diz “sou Raul de tanto que me inspiro nele”.

Ser raulseixista para Raul Seixas é ser embaixador de seu próprio país (PASSOS, 1990). Ao se advogar a liberdade, mas dizer-se Raul nas decisões que toma, não é ser senão um imitador? E, portanto, pouco ou nada raulseixista em sua definição original?

O indivíduo, deixado só para decidir entre as várias maneiras de ocupar papéis, de criar uma identidade, de apropriar-se de sua subjetividade, delega a outro – no caso, o ídolo – a sua própria definição

(raulseixista), seu nome (Seixas), suas práticas (que são inspiradas pela imaginação do que o ídolo ao qual busca ser igual faria) e seu rosto (com barba se avolumando). A tensão dessa idolatria manifesta-se de maneira exacerbada nos *covers*.

Que estranho paradoxo é esse em se saber fã, portanto anônimo, e buscar ser conhecido, portanto singular, senão como imitador?

Um fã escreve que espera que não tenha sido considerado “formal babaca” pela maneira de escrever, outro diz que escreveu à mão porque “sentiu” que Raul gostaria assim, algo “mais Raulzão, mais rascunhado”, outro ainda relata que reprovou na escola pois ficava desenhando caricaturas de Raul em vez de estudar, além de cabular aulas para beber e ouvir Raul com os amigos: “Eu faço cada loucura. No dia 21 de agosto fizemos altas festas aqui em casa. Os vizinhos ficavam todos de pescoço”.

Alguns pedem desculpas pela maneira formal de escrever e outros tentam parecer rebeldes, provar que são irreverentes e, portanto, mais próximos do ídolo do qual comumente se destaca a rebeldia. Mas que liberdade buscam? Há uma rebeldia ou há somente uma recusa inocente do estabelecido?

Matar aulas e embriagar-se não parece ser mais que uma provocação inocente. No entanto, Pais (2004, p. 12) alerta para a possibilidade de haver questionamentos fecundos na prática da vida cotidiana a despeito do aparente conformismo:

De fato, e independentemente da manifestação de um aparente conformismo existencial, não será que os jovens desenvolvem, a nível de sua vida cotidiana – a nível, por exemplo, das sociabilidades com os seus grupos de amigos –, um tipo particular de afirmação social? Ou será que os índices de criatividade, de afirmação ou de passividade juvenis apenas devem ser investigados por referência aos domínios de poder e das instituições dominadas pelas gerações mais velhas e não nos seus próprios domínios? Não será que os aparentes “conformismos” dos jovens acabam por dissimular inversões significativas, modificações ou reapropriações de sentido, comportamentos criadores, em torno ou à revelia de uma rede de

dependências, proibições, obrigações – elementos constitutivos, por sua vez, da própria quotidianidade?

Com essa argumentação de Pais surgem algumas inferências, afinal, os questionamentos realizados pelos fãs de Raul Seixas podem não se situar nas representações, mas na produção de subjetividade da qual tratam Guattari e Rolnik (1993). Além disso, Maffesoli (1999) salienta que uma das características do “tribalismo pós-moderno” é a recusa ao enfrentamento para tomada de posturas (críticas e questionadoras sim) mais tácteis.

Dessa forma, a análise do discurso desses fãs e do empunhar uma bandeira não seria suficiente para dar a real dimensão das críticas que fazem ao estabelecido, essas poderiam ser encontradas no humor, na aparência, nos rituais.

Esses processos de subversão da subjetividade dominante não têm pretensões macrosociais nem procuram referências na totalidade, embora não lhe sejam independentes (GUATTARI e ROLNIK, 1993).

Opondo-se à noção de individualismo, autonomia e razão, esse grupo traz à tona as redes relacionais, a heteronomia, a participação de um mito comum e a crença no destino que são características que dão cor à atualidade. É assim que um movimento aparentemente pequeno como o raulseixismo liga-se a tendências mais amplas, trazendo em seu bojo as características da atualidade: o reencantamento do mundo; o retorno ao nomadismo e a queda do individualismo com a ênfase no estar junto. Essas características presentes no público raulseixista são apresentadas por Maffesoli (1998, 1999, 2001) como marcas da pós-modernidade e meios de compreendê-la.

Referências bibliográficas

ABONIZIO, Juliana. *O protesto dos inconscientes: Raul Seixas e micropolítica*. Assis-SP. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Estadual Paulista, 1999.

BUARQUE, Mônica. *Culto-Rock a Raul Seixas: Entre a rebeldia e a negociação*. Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Universidade Federal Fluminense, 1998.

COELHO, Maria Cláudia. *A experiência da fama*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.

GIDDENS, A.; BECK, U.; LASH, S. *Modernização reflexiva*. São Paulo: UNESP, 1995.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1999.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1993.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

_____. *No fundo das aparências*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

_____. *Sobre o nomadismo: Vagabundagens pós-modernas*. São Paulo: Record, 2001.

PAIS, José Machado. *Lufa-lufa quotidiana: Ensaio sobre cidade, cultura e vida urbana*. Lisboa: ICS – Imprensa de Ciências Sociais, 2010.

_____; BLASS, L. M da S. (Org.). *Tribos urbanas: Produção artística e identidades*. São Paulo: Annablume, 2004.

PASSOS, Sylvio (Org.). *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 1990.

SIMMEL, George. *Fidelidade e gratidão e outros textos*. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.

TEIXEIRA, Rosana da Câmara. *Krig-há, bandolo! Cuidado, aí vem Raul Seixas*. Rio de Janeiro. Tese de Doutorado em Antropologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

Raul Seixas: um livre-pensador

Dílson César Devides¹

As democracias às vezes vacilam por falta de conformismo, ao passo que as ditaduras acabam por fracassar por falta de pensamento independente.

Karl Mannheim

Resistência. Talvez seja essa uma das palavras que mais se ouvia durante os anos da ditadura militar brasileira. Mas resistir a que? A toda sorte de desmandos praticados pelos governantes: censura, repressão, violência. E como resistir? Cantando, compondo, atuando, pintando, desenhando, escrevendo; várias foram as formas. Ainda que para alguns os anos da década de 1970 tenham vivido um vazio cultural, para outros foi um dos momentos de maior efervescência da nossa história. A conta é simples: durante essa época produziu-se muito, o mercado editorial expandiu-se, o fonográfico viu grande aumento, o de comunicação tornou-se um dos principais meios de contestação do regime e é de lá que saíram muitos dos romancistas (Carlos Heitor Cony), dramaturgos (Dias Gomes), poetas (Ferreira Gullar) e chargistas (Henfil) da época; o problema dessa equação é que foi a época de maior coação por parte dos censores, fato que entupiu as gavetas dos órgãos militares, produzindo assim a sensação de vazio. Augusto Boal dizia que “pode ser que exista [o vazio], mas as gavetas dos censores não estão vazias. Esvaziem-se as gavetas dos censores e se encherá de imediato o vazio cultural que alguns sentem”². Já para Silviano Santiago, o vazio não se explica nem quantitativa, nem qualitativamente; para o professor mineiro as obras do período não tinham menor valor que as de outros períodos, isso porque “o crime que a censura comete não é contra a obra, mas contra a pessoa física do artista e com a repercussão de ordem moral, política e econômica,

¹ dilson.devides@fatec.sp.gov.br

² A frase de Boal encontra-se no texto *Vazio Cultural*, de Zuenir Ventura (VENTURA, 2000, p. 45).

contra quem a censura comete verdadeiramente o crime artístico, o crime cultural?” (SANTIAGO, 1982, p. 51). A resposta: contra a sociedade. É a sociedade que sofre com as atitudes castradoras da censura, “[...] a sociedade tem sua sensibilidade esclerosada e o seu pensar-artístico embotado (e também o seu pensar-crítico e o seu pensar-científico)” (SANTIAGO, 1982, p. 51).

É numa época em “o que importa é menos a letra ou a música, mas o autor, que é fulano que já fez tal música, tais declarações etc. Qualquer coisa que se mande é sempre olhada com suspeita”³, época em que a “[...] descontextualización de los lugares de enunciación, deshistorización, canocización del otro transformando lo marginal en central” (PÉRSICA, 1997, p. 72). Nessa época, tomar partido é quase sempre uma atitude delicada, para não dizer difícil e complicada. É possível que no Brasil do início do século XXI, posicionar-se politicamente não seja tão arriscado e tampouco revele algo de muito marcante sobre o pensamento de um indivíduo, o pluripartidarismo tem em seu menu um leque bastante considerável de opções que, na maioria das vezes, serve apenas para confundir o eleitor que, entre tantas siglas, não faz muito esforço em saber qual a diferença entre PCB e PCdoB, entre PL e PFL. A mudança constante de legenda por parte de alguns políticos pouco ajuda ao eleitor e colabora para que, cada vez menos, crie-se uma identificação partidária pela população. E quando o cenário são os conturbados anos de 1970, essa tomada de partido se torna, de fato, perigosa, porque mostra o comprometimento do indivíduo com uma das linhas de pensamento que, grosso modo, dividiam-se em Direita e Esquerda e polarizavam não só a política como também a cultura da época.

Não é difícil elencar nomes de artistas, pensadores e intelectuais de esquerda: Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Amado, Nelson Pereira dos Santos, Nelson Werneck Sodré. Ainda que, evidentemente, haja diferenças de pensamento e de postura, esses são nomes que discordavam da forma pela qual os militares governavam o País e eram vozes

³ Depoimento de Chico Buarque a Zuenir Ventura, encontra-se no texto *Falta de Ar* (VENTURA, 2000, p. 69).

de afronta que tinham o poder de disseminar suas ideias e com isso arrebanhar adeptos e fãs.

Quando pensamos em Raul Seixas, a tarefa se torna espinhosa. Dois são os motivos: primeiro, que em nenhum momento de sua obra Seixas faz elogios, exaltações ou apologias ao governo ditatorial, mas isso não nos permite dizer que ele seja um artista de esquerda, pelo menos não engajado e estritamente preocupado em combater os ideais militares e nem em fazer passeatas, eis o segundo motivo. Não encontramos na obra de Seixas o clamor comum a muitos artistas e “[...] intelectuais de oposição [que] reivindicam a anistia para os presos políticos e a volta a um regime civil” (PÉCAUT, 1990, p. 204). Vemos, sim, o combate a desmandos e a arbitrariedades que privam as pessoas de serem elas mesmas, de pensarem e agirem como realmente gostariam.

Enquanto cientistas sociais têm dificuldade de atingir as massas, Seixas as atinge com facilidade. É dos poucos artistas que circulam entre os universitários e intelectuais e entre empregadas domésticas e funcionários de fábricas. Sua experiência como produtor da CBS possibilitou-lhe conhecer os meandros de uma música consumível sem descuidar da qualidade, mas o que mais o ajudou nesse quesito foi sua habilidade em tratar de assuntos, temas cultos e eruditos (filosóficos na maioria das vezes) de modo claro, irônico e, até mesmo, cômico. Basta lembrarmos-nos de “Rock das aranha”⁴ (*Como é que pode duas aranha [sic] se esfregando / Eu to sabendo alguma coisa ta faltando / É minha cobra / Cobra criada*), “As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor”⁵ (*A arapuça ta armada / E não adianta de fora protestar / Quando se quer entrar / Num buraco de rato / De rato você tem que transar*), “Sapato 36”⁶ (*Por que cargas d’água você acha que / Tem o direito / De afogar tudo aquilo que eu / Sinto em meu peito*). E, se “o espaço intelectual torna-se, por si só, um espaço político” (PÉ-

4 RAUL SEIXAS; CLÁUDIO ROBERTO. O rock das “aranha”. In: *Abre-te sésamo*. Manaus: Sony Music, 1980. CD. 07, 1’47.

5 RAUL SEIXAS. As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor. In: *Gita*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 03, 3’43.

6 RAUL SEIXAS; CLÁUDIO ROBERTO. Sapato 36. In: *O dia em que a Terra parou*. Manaus: Warner Music Brasil, [199-]. CD. 06, 3’19.

CAUT, 1990, p. 222), para o compositor baiano ele será, sobretudo, um espaço filosófico, será através de suas letras que irá propagar uma gama de teorias e ideias, tais como o pessimismo schopenhaueriano (“*Você me pergunta / Aonde eu quero chegar / Se há tantos caminhos na vida / E pouca esperança no ar*”⁷; “*Assim como / Todas as portas são diferentes / Aparentemente / Todos os caminhos são diferentes / Mas vão dar sempre no mesmo lugar*”⁸), o niilismo nietszcheano (“*É você olhar no espelho / Se sentir um grandíssimo [sic] 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 / Padre ou policial / E que está contribuindo com sua parte / Para o nosso belo quadro social*”⁹), o existencialismo sartreano (“*Eu sou o que sou porque eu vivo / da minha maneira / [...] E eu tão ocupado vivendo / Eu não me pergunto. Eu faço!*”¹⁰).

Milton Lahuerta, em artigo publicado em 2001, diz que “Aos poucos, advogados, cientistas puros, filósofos, cineastas, dramaturgos, artistas plásticos, atores, economistas, estudantes... saíam de suas especialidades e se engajavam numa luta de resistência democrática” (LAHUERTA, 2001, p. 69). Esse engajamento só é percebido na obra de Seixas se considerarmos o teor de algumas de suas composições. Primeiro, porque ele não se deslocou de seus afazeres para engajar-se – mesmo que tenha sido por algum tempo produtor musical, iniciou sua carreira artística cantando com o grupo Raulzito e os Panteras; segundo, porque não me parece que Seixas estivesse realmente preocupado com uma luta de resistência democrática, estava preocupado, sim, com o fato de que durante o regime militar a restrição à liberdade de expressão fosse tão severa e por vezes descabida e cruel.

7 RAUL SEIXAS; PAULO COELHO. Caminhos. In: *Novo aeon*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 05, 1’48.

8 RAUL SEIXAS; PAULO COELHO. Caminhos II. In: *Novo aeon*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 12, 0’55.

9 RAUL SEIXAS. Ouro de tolo. In: *Krig-ha, bandolo*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 11, 3’29.

10 RAUL SEIXAS; CLÁUDIO ROBERTO. No fundo do quintal da escola. In: *O dia em que a Terra parou*. Manaus: Warner Music Brasil, [199-]. CD. 04, 2’55.

Se voltarmos um pouco e pensarmos no modo pelo qual o Centro Popular de Cultura via a atuação intelectual nos anos de 1960, talvez seja possível vislumbrar uma colocação mais específica para Seixas. “Segundo o CPC, os artistas e intelectuais brasileiros estariam naquele momento distribuídos ‘por três alternativas distintas: ou o conformismo, ou o inconformismo, ou a atitude revolucionária consequente’” (HOLLANDA, 1980, p. 17). Os primeiros, alienados; os segundos, impelidos por um sentimento pouco definido de aversão; os terceiros, preocupados em usar a arte como instrumento para sua revolução. Para os integrantes do Centro, Seixas se enquadraria no segundo grupo, dos inconformados.

Bem, se levarmos em consideração que o compositor baiano trabalhava no final da referida década como produtor e/ou compositor de artistas como Jerry Adriani, Renato e seus Blues Caps, Trio Ternura, o mais adequado seria posicioná-lo no primeiro grupo, dos alienados; no entanto, Seixas vinha amadurecendo suas ideias, que eclodiriam nos anos de 1970 com o disco *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez*¹¹ (1971), com sua aparição no VII Festival Internacional da Canção (com “Let me sing, let me sing”, interpretada pelo próprio Seixas e com “Eu sou eu, Nicuri” é o Diabo, defendida por Lena Rios e os Lobos), e finalmente com o disco *Krig-há, Bandolo!* (de 1973). A partir daí, mesmo já estando na década de 1970, poderíamos posicionar Seixas no segundo grupo, por não ser alienado em relação aos problemas que afligem o País e por não priorizar o fato de estar ao lado do povo, de fazer-se seu porta-voz.

Podemos pensar esse posicionamento de Seixas de uma maneira mais ampla dentro do universo da resistência cultural no Brasil, se nos pautarmos nas elucidações do professor Marcos Napolitano (2004), para quem as várias correntes de resistências poderiam ser resumidas em: liberais, comunistas, subculturas jovens e movimentos urbanos. Os primeiros, preocupados com a liberdade de expressão, foram importantes no diálogo entre oposicionistas de esquerda e o Estado. Donos de meios de comunicação, é interessante perceber que abriram

¹¹ A gravação deste LP, supostamente realizada durante a ausência dos grandes responsáveis pela gravadora, teria rendido a Seixas sua demissão da CBS.

espaços para representantes da esquerda, como compositores, jornalistas e dramaturgos. Os segundos, “[...] fiéis ao princípio de defesa da cultura nacional-popular, vista como termo médio entre o regional e o cosmopolita e como linguagem simbólica que deveria expressar a aliança de classes na defesa da nação contra o imperialismo e contra a ‘ditadura fascista’” (NAPOLITANO, 2004, p. 277). Pretendiam ocupar os espaços que fossem possíveis (cinema, TV, música), buscavam entremear elementos “do nacionalismo, populismo, folclorismo, realismo socialista, temperados por uma estética narrativa e realista [...]” (*ibidem*, p. 278). Os terceiros, o desbunde, as saídas alternativas do esoterismo, das drogas, do rock, das comunidades alternativas; tentavam congraçar novos modos de viver e pensar o mundo com resistência política e o ecletismo estético do *pop* e da contracultura que viriam posteriormente a ser incorporadas pela indústria cultural. Os quartos, atuavam junto a comunidades carentes das periferias e salvaguardavam a noção de *cultura popular* que está fora do mercado, ou melhor, contrapondo-se a *cultura de massa*.

Utilizando essas colocações para pensar o posicionamento de Seixas, não seria possível incluí-lo em nenhuma delas, mas, tampouco, excluí-lo de todas. Mesmo não sendo liberal, pelo menos não assumidamente, valeu-se do espaço aberto pelos meios de comunicação para veicular suas canções e, desta forma, lograr grande êxito de público e de vendas. Mesmo não sendo comunista, pelo menos não assumidamente, soube como poucos mesclar o regional e o cosmopolita e com isso atingir os mais variados estratos sociais, mas não é perceptível em sua obra a luta contra o fascismo ou algo que o valha (nem mesmo com a ditadura militar brasileira), sua resistência era contra a imposição e a opressão, pouco importando o lado de que partiu. É no terceiro grupo que a identificação é maior, não são poucas as referências a *Sociedades Alternativas*, ao esoterismo (*Gitã*) e a utilização livre do *pop* e sua mistura com o que quer que fosse, a fim de alcançar efeitos estéticos e, porque não, expressivos e comunicativos, que desejava. Com o quarto grupo, a única relação visível no momento, seria de “[...] uma apropriação nova dos elementos da cultura de elite ou de consumo.” (NAPOLITANO, 2004, p. 279). E, ainda assim, se consi-

derarmos tal apropriação no sentido da utilização da cultura de elite como ingrediente temático para suas composições¹².

É importante salientar que classificações são, na maioria das vezes, míopes e passíveis de contestação. No entanto, esta sucinta explanação serve de arcabouço para a tentativa de erigir a figura do intelectual Raul Seixas; por mais que ela venha a ser refutada posteriormente, permite-nos dizer que Seixas não fazia parte dos intelectuais dispostos a, literalmente, pegar em armas ou encabeçar passeatas e protestos (“*Eu não sou besta pra tirar onda de herói / Sou vacinado / Eu sou cowboy / Cowboy fora da lei*”¹³) para ver os resultados acontecerem. Antes de podermos chamá-lo de inconformado (basta lembrar de “Metamorfose Ambulante” para constatar que não estar satisfeito era uma virtude para o baiano, tratarei desta canção logo a seguir), o mais correto, ao que me parece, seria a expressão resistente.

Não parece exagerado dizer que para Seixas “[...] la aspiración de toda práctica intelectual [seria]: desestabilizar las certidumbres abriendo caminos para el pensamiento y la acción” (PÉRSICA, 1997, p. 72). Desconfiar da verdade absoluta, descerrando-se os olhos e a mente para uma instabilidade sadia de não se acomodar, desta forma, entendendo ação por mover-se, não permanecer parado a esperar que os problemas se resolvam por obra divina.

A letra de “Metamorfose ambulante”¹⁴ oferece uma boa ideia do modo como Seixas via a figura do intelectual. Mesmo com tantas repetições, a letra é bastante profícua, se lembrarmos do que disse Karl Mannheim: “O intelectual moderno possui uma disposição dinâmica e encontra-se perenemente preparado para rever suas opiniões e começar de novo [...]” (MANNHEIN, 2001, p. 92). É exatamente isso que encontramos na primeira estrofe da canção:

12 Sobre a relação da obra de Seixas e a cultura de massa, cultura erudita e mercado cultural, recomendo a leitura do terceiro capítulo do livro *30 anos de Rock: Raul Seixas e a cultura brasileira (de 1970 à contemporaneidade)*, de minha autoria.

13 RAUL SEIXAS; CLÁUDIO ROBERTO. Cowboy fora da lei. In: *Uah-bap-lu-bap-béin-bum!*. Manaus: Copacabana, [199-]. CD. 02, 3’33.

14 RAUL SEIXAS. Metamorfose ambulante. In: *Krig-ha, bandolo!*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 03, 3’50.

Prefiro ser essa metamorfose ambulante

Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante

Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo

Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo

É evidente que toda a mutabilidade proposta pela estrofe pode ser aplicada a muitas etapas de vida, mas ela é importante para constituir a figura do intelectual Seixas. Por ela pode-se ver que o compositor baiano não aceitava que se ficasse estático, que as ideias não evoluíssem; antes, era necessário rever constantemente os posicionamentos; as opiniões formadas apenas atrapalham o desenvolvimento intelectual de uma pessoa ou povo. Assim sendo, não se pode ter receio de se retratar, pelo contrário, é uma atitude esperada de alguém que preze o raciocínio e sabe que pode estar equivocado. Eis o que traz a segunda estrofe, que reafirma a precisão de estar em constante mudança:

Eu 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

A terceira estrofe, o refrão da canção, continuidade frasal da primeira, indaga alguns dos conceitos sobre os quais se deve manter a inconstância de convicção. É importante notar que além do amor (*Sobre o que é o amor*), algo de tão difícil e escorregadia definição, a letra indaga a própria condição humana (*Sobre o que eu nem sei quem sou*) no sentido de que nem mesmo sobre nós sabemos tudo ou tudo dominamos, somos para nós mesmos uma incógnita e por diversas vezes nos apanhamos fazendo ou pensando algo que não pensaríamos e, tampouco, faríamos. Além disso, a própria inconstância do estado em que as coisas se encontram (*Se hoje eu sou “estrela”, amanhã já se apagou*) é questionada, não podemos acreditar que os fatos permanecerão inalterados, pelo contrário, provavelmente eles mudarão e tem-se que estar preparado para tais mudanças. A estrofe termina retomando a questão do Amor (*Se hoje eu te odeio amanhã lhe tenho*

amor / Lhe tenho amor / Lhe tenho horror / Lhe faça amor), mas de modo mais empírico, o amor das relações entre as pessoas pelas quais ora temos carinho, ora temos repulsa na medida mesma em que os dias passam e novos acontecimentos são revelados. O último verso resume bastante bem toda essa babélica situação (*Eu sou um ator...*), o ator é aquele que dá vida a uma ficção, a uma simulação do real, o que nos habilita dizer que a vida seria uma grandiosa peça que, no entanto, não está terminada como diz o pensamento católico, por exemplo, mas que é (ou deveria ser) constantemente reescrita pelos atores que dela participam e que vivem esse simulacro da própria vida. “Para localizar-se numa ordem cambiante, é preciso estar pronto para abandonar interpretações impostas e pensar de seu próprio ponto de vista [...]” (MANNHEIN, 2001, p. 80).

A quarta estrofe inquirir sobre os objetivos, sonhos, desejos e, principalmente, o ato de alcançá-los (*Chato chegar a um objetivo num instante*); dizendo que o objetivo atingido facilmente não tem o mesmo valor e que não se pode acomodar por tê-lo conquistado, pois há sempre mais o que buscar. Acontece aqui um câmbio interessante: pela primeira vez o segundo verso de uma estrofe (excetuando-se o refrão) não começa por *Prefiro ser*, e sim por *Quero viver*, o que demonstra não mais uma opção por querer, desejar, pretender ser uma metamorfose, mas indica que agora se quer viver tal metamorfose, que ela passe a integrar de uma vez por todas seus atos, seus pensamentos, sua vida.

Na quinta estrofe vem em tom de arrependimento:

Vou desdizer aquilo tudo que eu lhes disse antes

Prefiro ser essa metamorfose ambulante

Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo

Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo

Depois de quase ter afirmado querer levar a vida toda em constantes mudanças, essa estrofe serve para afirmar o que vinha sendo dito anteriormente: que é possível, e por que não, necessário mudar de ideia, de opinião, de postura. Pode parecer incoerente a princípio, mas o contraditório seria afirmar que uma vez escolhido viver em

transformações não se pudesse desistir disso e desejar uma vida estável. Ou seja, a estrofe em questão apenas reafirma a essencialidade de se ter escolhas e poder alternar as atitudes como melhor convier.

Não se deve, no entanto, pensar que a letra prega a inconstância desvairada de opiniões, o que poderia incorrer em não se ter a confiança das pessoas, em não ter crédito, mas sim a liberdade de escolha em poder mudar de ideia quando se está convencido que de os posicionamentos anteriores não condizem mais com a verdade vigente e que esta nova postura pode ser novamente revista em outras situações posteriores. Podemos lembrar aqui Pécaut (1990, p. 240), quando diz: “o intelectual, propõe uma interpretação do fenômeno social, mas já não tem o domínio da representação da sociedade, nem a capacidade de sugerir um esquema de prática política”. Nem de prática política nem social, para Seixas cada um deveria seguir seu próprio caminho, não seria ele a dizer o que as pessoas devem ou não fazer, mesmo que suas letras, por vezes, parecessem indicar um rumo, nada mais era que um ponto de vista, um cantor expressando suas ideias, assim como cada indivíduo deveria fazer.

Creio que esta canção resume bem o modo como Seixas via a postura de um intelectual, de um pensador e, por que não, de qualquer pessoa que não passa incólume pela vida. A postura rígida, que não deixa brechas para discussão apenas embota o pensamento e não permite que ajamos conforme queremos. Defender uma teoria não exige que ela seja única, onipotente, ela existe apenas para dar margens a mais discussões e, desta forma, a novas teorias criando um círculo virtuoso de liberdade de pensamento e de riqueza de ideias.

Seixas mostra, pois, um intelectual diferente daquele tratado por Roland Barthes (2003, p. 184), quando discute a visão de intelectual de Poujade, e diz: “Como todo ser mítico, o intelectual participa de um tema geral, de uma substância: o *ar*, isto é (ainda que se trate de uma entidade pouco científica), o *vazio*. Superior o intelectual paira; não ‘adere’ à realidade [...]; os intelectuais afastam-se do real [...]”. Essa ideia de superioridade não se ajusta com o pensamento de Seixas. Em suas composições é possível perceber que a função de um intelectual não é tratar de aspectos alheios ao cotidiano; pelo

contrário, deve traduzir suas ideias para que sejam compreendidas por um maior número de pessoas e, mesmo que não demonstre em sua obra o desejo de participar efetivamente da resistência armada (ou declarada) ao regime militar, o afastamento de um pensador na realidade faz com que suas ideias se percam e tornem-se inúteis. Até mesmo porque, parodiando Baudrillard (2002, p. 19), quando este diz que “Quando tudo é social, súbito nada mais o é”, quando tudo é engajado e resistente, nada mais o é. Em outras palavras, pensar que todo intelectual dos anos 1960/70 deve ter seu pensamento, suas ideias e ideais voltados única e exclusivamente para a resistência e o engajamento é ignorar que mensagens de teor existencialista, filosófico não sirvam ou se adaptem às discussões da época e, pior ainda, querer valorar apenas a obras e pensadores que estejam intimamente ligados a movimentos de resistência é calar vozes que poderiam dar outros rumos a interpretações esclerosadas.

Tampouco, a figura de intelectual que Seixas traz em suas composições seria próxima daquela que foi a do Comando de Trabalhadores Intelectuais da primeira metade da década de 1960: “[...] inicialmente condicionada à legitimidade da figura do próprio intelectual, que busca, agora, uma relativa autonomia capaz de intervir e contribuir de modo crítico ao debate promovido a partir do esquerdismo e, mais tarde, do regime militar” (CZAJKA, 2004, p. 46). Intervir não, contribuir criticamente ao debate sim, mas não partindo do esquerdismo, isto não é fundamental para Seixas, e quanto aos militares, combatendo-os sim, mas pelo fato do cerceamento da expressão e da vontade. O que desejo frisar é que para Seixas pouco importava se de direita ou de esquerda (“*Hoje a gente já nem sabe / De que lado tão certos cabeludos / Tipo estereotipado / Se é da direita ou da traseira / Não se sabe lá mais de que lado*”¹⁵; “*E pra todo pecado / Sempre existe um perdão / Não tem certo nem errado / todo mundo tem razão / É que o ponto de vista / É que é o ponto da questão*”¹⁶), o que ele não

15 RAUL SEIXAS. As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor. In: *Gita*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 03, 3’43.

16 RAUL SEIXAS; CLÁUDIO ROBERTO. Que luz é essa? In: *O dia em que a Terra parou*. Manaus: Warner Music Brasil, [199-]. CD. 09, 2’46.

admitia eram os desmandos, e que a intervenção que ele pretendia era para com o indivíduo e não contra o regime, especificamente. “É necessário e suficiente repudiar a velha alternativa entre a arte pura e a arte engajada que todos temos no espírito, e que ressurge periodicamente nos debates literários, para estar em condição de definir o que poderiam ser as grandes orientações de uma ação coletiva dos intelectuais” (BOURDIEU, 1996, p. 371).

Se levarmos em consideração que “passado o período subsequente ao Ato Institucional nº 5, os intelectuais desempenham mais uma vez o papel de protagonistas na luta pela liberalização” (PÉCAUT, 1990, p. 196), somos forçados a pensar numa liberalização mais do indivíduo, de seu pensamento, do que de seus direitos, por mais engendrados que possam estar. Seixas não está preocupado com a derrocada do militarismo e sim com a dificuldade que têm as pessoas de manifestar suas ideias, de pensar e de dizer o que melhor lhes aprouver.

Se formos classificar Seixas como engajado político, erramos; seu engajamento é pelo indivíduo e não pela coletividade (“*Todo homem e toda mulher é uma estrela*”¹⁷; se o classificamos como esquerdista, erramos, por mais que possam aparecer indícios em suas letras que nos levem a pensar assim (“*Viva a sociedade alternativa. / A Lei do Forte. / Essa é a nossa Lei e a alegria do mundo. / Faze o que tu queres há de ser tudo da Lei. / Faze isso e nenhum outro dirá não*”¹⁸), tais sinais estão mais próximos de um pretense anarquismo; o melhor seria classificá-lo como livre-pensador. Mesmo que esta definição pareça demasiadamente ampla, e talvez por isso mesmo vazia, creio que ela sirva para um primeiro posicionamento do intelectual Raul Seixas.

Referências bibliográficas

BARTHES, B. Poujade e os intelectuais. In: _____. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino. Rio de Janeiro: Difel, 2003, p. 184-191.

17 RAUL SEIXAS; PAULO COELHO. Sociedade alternativa. In: *Gita*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 07, 2’52.

18 RAUL SEIXAS. A lei. In: *A pedra do Gênesis*. Manaus: Copacabana, [199-]. CD. 02, 3’15.

BAUDRILLIARD, J. A impotência do virtual. In: _____. *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2002, p. 17-20.

BOURDIEU, P. Por um corporativismo do universal. In: _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 369-378.

CZAJKA, R. Redesenhando ideologias: cultura e política em tempos de golpe. *História: questões & debates*, Curitiba, n. 40, p. 37-57, jan./jun. 2004.

HOLLANDA, H. B. A participação engajada no calor dos anos 60. In: _____. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 15-52.

LAHUERTA, M. Intelectuais e resistência democrática: vida acadêmica, marxismo e política no Brasil. *Cadernos AEL*, Campinas, v. 8, n. 14/15, p. 57-93, 2001.

MANNHEIN, K. O problema da “intelligentsia”: um estudo de seu papel no passado e no presente. In: _____. *Sociologia da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Coleção Estudos)

NAPOLITANO, M. O “tesouro perdido”: a resistência no campo da cultura (Brasil 1969/1976). In: DUARTE, A.; LOPREATO, C.; MAGALHÃES, M. B. *A banalização da violência: a atualidade do pensamento de Hannah Arendt*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, p. 275-283.

PÉCAUT, D. Os intelectuais, as classes sociais e a democracia. In: _____. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. Tradução de Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1990, p. 192-256.

PÉRSICA, A. R. Intelectuales hoy: ni afitriones ni turistas. In: *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: ABRALIC/Letras contemporâneas, 1997, p. 71-78.

SANTIAGO, S. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. In: _____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

VENTURA, Z. Falta de ar. In: GASPARI, E.; HOLLANDA, H. B.; VENTURA, Z. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000, p. 52-85.

_____. Vazio cultural. In: GASPARI, E.; HOLLANDA, H. B.; VENTURA, Z. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000, p. 40-51.

Fontes Discográficas

SEIXAS, Raul. *A pedra do Gênesis*. Manaus: Copacabana, [199-], CD.

_____. *Abre-te sésamo*. Manaus: Sony Music, 1980, CD.

_____. *Gita*. Manaus: Universal Music, 2002, CD.

_____. *Krig-ha, bandolo!*. Manaus: Universal Music, 2002, CD.

_____. *Novo aeon*. Manaus: Universal Music, 2002, CD.

_____. *O dia em que a Terra parou*. Manaus: Warner Music Brasil, [199-], CD.

_____. *Uah-bap-lu-bap-lah-béin-bum!*. Manaus: Copacabana, [199-], CD.

As expressões da questão social nas músicas de Raul Seixas¹

Jacqueline Garcia Carbonari²

O presente artigo tem por finalidade apresentar o conteúdo da questão social expressa nas músicas “Êta vida”, “Vinheta”, “Aos trancos e barrancos” e “Dr. Paxeco”, do álbum *Sociedade Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das Dez* (1971), e “Ouro de tolo” do álbum *Krig-ha Bandolo!* (1973), tendo por objetivo mediá-las como parte do instrumental pedagógico na formação em Serviço Social.

A questão social é o objeto de intervenção do(a) assistente social, que se conforma por refrações de desigualdade e resistência, expressando assim o movimento da própria sociedade e impulsionando novas respostas profissionais. Segundo Yamamoto (2008), a questão social apreende o conjunto das desigualdades e lutas sociais, produzidas e reproduzidas no movimento contraditório das relações sociais. A gênese da questão social na sociedade burguesa deriva do caráter coletivo da produção contraposto à apropriação privada da própria atividade humana (o trabalho), das condições necessárias à sua realização, assim como de seus frutos.

Conforme a autora citada, a questão social possui múltiplas dimensões que se expressam na vida dos indivíduos sociais, assumindo várias expressões na atualidade. As configurações que a questão social assume relacionam-se tanto a determinantes histórico-objetivos, que condicionam a vida dos indivíduos sociais, quanto a dimensões subjetivas, fruto da ação dos sujeitos na construção da história. A

questão social expressa uma arena de **lutas políticas e culturais** na disputa entre projetos societários de diferentes interesses de classe na condução das políticas econômicas e sociais. A questão social **expressa desigualdades econômicas, políticas e culturais das classes sociais**, que atingem a vida dos sujeitos numa **luta pela cidadania** e pelos seus direitos civis, sociais e políticos. Expressa também a **consciência e a luta pelo reconhecimento dos direitos de cada um** e de todos os indivíduos sociais, assim como todas **as estratégias e formas de resistências pela defesa da vida, pela sobrevivência e reinvenção da vida construídas no cotidiano, por meio do qual são recriadas novas formas de viver** (IAMAMOTO, 2008, grifo nosso).

Assim, o conteúdo da questão social que será identificada nas músicas de Raul Seixas será as expressões de conformismo e alienação que são consequências das desigualdades sociais, culturais e políticas, e por outro lado as expressões de lutas políticas e culturais diante dessas desigualdades, a consciência e a luta pelo reconhecimento dos direitos de cada sujeito, as estratégias e formas de resistências pela defesa da vida, pela sobrevivência e reinvenção da vida construídas no cotidiano, por meio do qual são recriadas novas formas de viver.

O método utilizado para análise é o materialista histórico dialético que considera um conjunto, um todo concreto, procura descrevê-lo e analisá-lo. A dialética, segundo Konder (2007), é o modo de pensarmos as contradições da realidade, o modo de compreendermos a realidade como essencialmente contraditória e em permanente transformação.

Assim, o estudo se propôs a analisar os **aspectos materiais concretos** presentes nas músicas de Raul Seixas e como o movimento do real se expressa em suas músicas mediando essa forma de apreensão para subsidiar reflexões acerca dos temas que são centrais ao Serviço Social. Por exemplo, na música “Gita”³, quando o artista diz “*Eu sou as coisas da vida / Eu sou a dona de casa / A mãe, o pai, o avô / O início, o fim e o meio*”, analisando essas frases no aspecto da concretude, o autor pode estar sugerindo a personificação da ideia

1 O presente artigo compõe parte de nossa dissertação de mestrado intitulada “A Questão Social expressa na obra musical de Raul Seixas”, apresentada ao PPG da FSS/PUCRS, em 2014, financiada pelo CNPq.

2 jacquecarbonari@hotmail.com

3 Música “Gita”, do álbum *Há 10 mil anos atrás* (Philips), 1976.

abstrata de Deus no homem, ou a centralidade no homem. O mesmo ocorre nas músicas “A Lei”⁴ – “*não existe Deus senão o homem*” – e “Ave Maria da Rua”⁵ – “*Teu nome é Iemanjá / E é a Virgem Maria / Tu és qualquer mulher! / Mulher em qualquer dia*”, ou homens (e mulheres) em carne e osso.

É importante ressaltar que não houve intenção de analisar a posição política assumida pelo artista, na medida em que este estudo não tem essa finalidade, mas sim a de avaliar a possibilidade de mediá-la como parte do instrumental pedagógico para trabalhar os valores propostos pelo Serviço Social contemporâneo em relação ao trato da questão social no processo de formação de profissionais. Interessamos, portanto, a riqueza do conteúdo de suas músicas, sendo o aspecto mais importante da análise o modo como o movimento do real se expressa nas composições do artista. E, por fim, não está se afirmando que Raul Seixas era isso ou aquilo, ou assumia qualquer tipo de posição política que pudesse caracterizá-lo, conforme suas palavras: “Eu não pertencço a grupo nenhum... Eu sou eu mesmo, o do raulseixismo, faço uma linha mais individualista. Não o individualismo com conotação de egoísta. Não. É bonito dizer: ‘Seja’”. E mais: “Faça o que tu queres, que será da Lei”⁶.

O cotidiano é a matéria-prima de Seixas. No conjunto de suas músicas, ele fala do cotidiano do cidadão comum, do cotidiano do país, do cotidiano do homem fabricado, do cotidiano da família comum, do trabalhador endividado. Fala de um cotidiano marcado pelas pressões, prestações, precarizações. O cotidiano vivenciado por todos, inclusive por aqueles que, segundo a cultura instituída, obtiveram sucesso, pois a vida, conforme expressou Seixas, mesmo para estes, carecia de sentido, pois se pautava numa postura egoísta que negava o humano-genérico.

Para Netto (1996), a organização capitalista da vida social preenche todos os espaços e penetra todos os interstícios da existência

4 Música “A lei” do álbum *A pedra do Gênesis* (Copacabana), 1988.

5 Música “Ave Maria da Rua” do álbum *Há 10 mil anos atrás* (Philips), 1976.

6 Entrevista de Raul Seixas “Não pertencço a grupo nenhum” concedida ao jornalista Walterson Sardenberg à revista *Amiga*, em 1982 (*apud* PASSOS, 2003, p. 134).

individual. A manipulação desborda a esfera da produção, domina a circulação e o consumo e articula uma indução comportamental que permeia a totalidade da existência dos agentes sociais particulares. É o inteiro cotidiano dos indivíduos que se torna administrado, “*formado, reformado, dirigido, carcomido e iludido*”⁷.

Segundo Netto (1996), um difuso terrorismo psicossocial se destila de todos os poros da vida e se instila em todas as manifestações anímicas, e todas as instâncias que outrora o indivíduo podia reservar-se como áreas de autonomia (a constelação familiar, a organização doméstica, a fruição estética, o erotismo, a criação de imaginários, a gratuidade do ócio etc.) convertem-se em limbos programáveis: “*tá na hora do trabalho, tá na hora de ir prá casa, tá na hora da esposa e enquanto eu vou pra frente toda a minha vida atrasa, eu tenho muito paciência, mas a minha independência, onde é que tá?*”⁸

A organização capitalista (monopolista) da grande indústria moderna modela a organização inteira da sociedade macroscópica, impinge-lhe os seus ritmos e os seus ciclos, introduz com sua lógica implacável o relógio ponto e os seus padrões em todas as micro-organizações. A maioria dos homens, trabalhadores e não trabalhadores, tem a impressão de que a sua existência (mais do que o seu trabalho e os frutos dele) é direcionada por uma instância alheia, incógnita, impessoal, uma instância fatural, que se manifesta pelo conta-gotas do institucionalizado: *coisas* organizadas, como *a família, a empresa, o colégio, o banco, a universidade, a companhia, o exército* etc. (mil etc.). E, obviamente, essa outra *coisa* contra a qual ninguém pode nada, *o Estado* (NETTO, 1996).

As músicas de Raul Seixas expressavam duras críticas a essa organização da vida social que continua na atualidade impondo valores alienantes e individualistas, buscando desumanizar e padronizar cada vez mais a sociedade, o que afirma a contemporaneidade de suas músicas.

7 Trecho da música “Dr. Paxeco”, de Raul Seixas, do álbum *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das 10*, de 1971 (CBS).

8 Trecho da música “Tá na hora”, de Raul Seixas e Paulo Coelho, do álbum *Mata virgem*, de 1978 (Warner Bros).

Em 1970 foi instalada a censura prévia a jornais, livros e aos demais meios de comunicação através da figura do censor. Qualquer ação contrária ao governo era energeticamente tratada com repressão – muitos foram torturados e mortos (COUTO, 2006). Nessa época o Brasil era governado pelo general Médici, que tomou posse herdando as condições econômicas e políticas que permitiram o período do chamado “milagre econômico”, expressão utilizada pela imprensa nacional e internacional para referir-se ao rápido crescimento da economia brasileira daquele período. Falava-se em *boom*, em “modelo brasileiro”, em “gigante da América Latina” (HABERT, 2006).

Em 1971, conforme Essinger (2005), Raul Seixas, junto de Sérgio Sampaio, Miriam Batucada e Edy Star, lança o LP *Sociedade Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das Dez* na CBS, um disco anárquico. A partir desse trabalho, identifica-se em algumas de suas composições o conteúdo da questão social de acordo com o conceito aqui estabelecido, ou seja, expressões não só de desigualdade, mas também de resistência, contestação, crítica às expressões de desigualdade social, política, econômica e cultural originadas da relação capital e trabalho.

Segundo Rodrigo Faour⁹, tratava-se de um álbum “experimental-manifesto” em que criticavam a sociedade do consumo, o caos urbano das grandes cidades, os hippies de butique, trazendo canções de vários estilos musicais. Nesse período, uma febre consumista tomou conta das classes médias, que compravam o carro do ano, financiado em 36 meses, apartamentos financiados pelo Banco Nacional de Habitação (BNH), o último aparelho de som três em um, a recentíssima TV em cores e as ilusões da última novela das oito (HABERT, 2006). Destaca-se nas músicas “Êta vida”, em uma “Vinheta” deste álbum, na música “Aos trancos e barrancos” e posteriormente na música “Ouro

de tolo”, em 1973, as expressões da questão social de resistência ao consumo, ao fetichismo das mercadorias, ao endividamento, ao caos urbano devido à precarização das condições de vida do trabalhador nas grandes cidades, originada também pelo aumento populacional a partir da migração do homem rural para as cidades como parte da concentração urbana instigada pelo capitalismo, com condições precárias de habitação e ausência do sentido de vida, pois, apesar das “facilidades”, do incentivo ao consumo e das ilusões proporcionadas, havia a ausência de liberdade e dignidade. A música expressa uma crítica a esses valores instituídos.

Êta Vida / Raul Seixas e Sérgio Sampaio

Moro aqui nesta cidade
Que é de São Sebastião
Tem Maracanã domingo
Pagamento a prestação
Sol e mar em Ipanema
Sei que você vai gostar
Mas não era o que eu queria
O que eu queria mesmo
Era me mandar
Mas êta vida danada
Eu não entendo mais nada
Ê que esta vida pirada
Eu quero ver
(Grifo nosso)

Na vinheta, a crítica é direcionada para a estratégia dos financiamentos no sentido de facilitar e estimular o consumismo, nesse caso a televisão, utilizada como instrumento de alienação e que serviu ao regime veiculando um mundo de mentiras e de ilusão com o objetivo de distrair e alienar o homem. A distração proporcionada pelas novelas faz do sujeito um expectador de uma vida alheia permeada por processos que informam valores e estímulos subliminares.

⁹ Supervisão da reedição do CD *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das Dez*.

Vinheta:

Eu comprei uma televisão a prestação,
A prestação,
Eu comprei uma televisão...
Que distração! Que distração!

Segundo Chauí (2008), a indústria cultural vende cultura. Para vendê-la, busca seduzir e agradar o consumidor. Para seduzi-lo e agradá-lo, não pode chocá-lo, provocá-lo, fazê-lo pensar, trazer-lhe informações novas que o perturbem, mas deve devolver-lhe, com nova aparência, o que ele já sabe, já viu, já fez.

De acordo com Habert (2006), a expansão do consumo de bens duráveis, incluindo eletroeletrônicos e construção civil, foi impulsionada pela criação do sistema de crédito ao consumidor e pela intensa propaganda de produtos e serviços. A TV foi importante instrumento para ampliação e unificação do mercado interno, verificando-se alterações nos padrões de consumo dos assalariados. Foi no governo Médici que houve o *boom* das comunicações, e da televisão em especial. Seu uso pelo regime militar foi bastante significativo. Talvez não tenha sido mera coincidência o fato de a primeira edição do *Jornal Nacional*, da TV Globo, ter ido ao ar no dia da posse da Junta Militar, em 31 de agosto de 1969, a mesma que encaminhou a escolha do general Médici dois meses depois.

Conforme a autora, em poucos anos, apoiada por uma moderna estrutura e respaldada pelo governo, a TV Globo constituiu uma poderosa rede, alcançando todo o país, acompanhando o clima do “milagre econômico” e alardeando a ideologia do “Brasil Grande”, o que correspondeu ao período mais fechado e autoritário do regime militar.

O samba “Aos trancos e barrancos” narra o cotidiano do trabalhador. O título da música indica que, com muita dificuldade, o personagem atingiu uma “melhoria social”, embora continue utilizando uma condução coletiva, superlotada de passageiros, e siga pendurado na janela, evitando direcionar sua atenção para aquele momento que define como “*sujo pelo chão*”, sua própria vida.

Ao pensar em sua vida (“*Eu vou descascando a minha vida / Sujando a avenida / Com meu sangue de limão*”), sugere um cotidiano amargo que precisa ser “descascado” e que faz com que seu sangue, “o suco de limão”, seja espremido, mas, apesar de tudo, ou em razão de tudo, há a televisão, a mulher, o bolero e o futebol para distrair, para mascarar, para esquecer a realidade, evidenciando o processo de alienação, uma verdadeira fuga para sobreviver. E nesse movimento pensa e tenta fugir da reflexão. Essas distrações que alienam auxiliam o processo de estranhamento, mas, contraditoriamente, os noticiários mostram a vida dura, “o enterro do trabalhador”, que ele não quer ver, sugerido no último verso. Observam-se na música as expressões da desigualdade social presentes nas condições de vida do trabalhador – a condução superlotada, o endividamento, a precarização da moradia na sua antiga condição de habitação, narrada na música, a alienação e o processo de estranhamento diante de sua situação social –, pois, para o autor, além das condições mais favoráveis de vida, eram necessários sentidos mais profundos.

Aos trancos e barrancos / Raul Seixas

Taí eu sou um cara que subi na vida
Morava no morro e agora moro no Leblon

Eu vou pendurado na janela,
Vou mais pensando nela
Que esse sujo pelo chão

Eu vou descascando a minha vida,
Sujando a avenida
Com meu sangue de limão

Rio de Janeiro
Você não me dá tempo de pensar com tantas cores
Sob este sol

**Pra que pensar se eu tenho o que quero
Tenho a nega, o meu bolero,
A TV e o futebol**

**Eu não vou levando nosso leite
Troquei por um bilhete
Da roleta federal**

**Eu vou pela pista do aterro
E nem vejo meu enterro
Que vai passando no jornal (Grifo nosso)**

A música “Dr. Paxeco” sugere uma crítica ao estereótipo do sujeito “bem-sucedido”, ou, nas palavras de Raul, “formado, reformado, engomado, fabricado, perfeito, sem defeito, perdido, dividido, dirigido, carcomido e iludido”, o modelo de trabalhador padronizado “perfeito”, um indivíduo alienado sem consciência humano-genérica, ou seja, um sujeito que vivencia um processo de estranhamento em meio aos valores de ascensão social e econômica instituídos na sociedade capitalista. Esse modo de produção estimula uma postura individualista, pois substitui a cooperação pela competição acirrada entre os indivíduos sociais para sua própria sobrevivência. Essa música também sugere as expressões de alheamento, a falta de sentidos e as ilusões da ascensão social diante de um sistema gerador de desigualdades.

Dr. Paxeco / Raul Seixas

Vinheta:

Lá vai nosso herói Dr. Pacheco

Com sua careca inconfundível

A gravata e o paletó

Misturando-se às pessoas da vida

Lá vai Dr. Pacheco

O herói dos dias úteis

Misturando-se às pessoas que o fizeram

**Formado, reformado, engomado
Num sorriso fabricado
Pela escola da ilusão
Tem jeito de perfeito
No defeito
Sem ter feito com proveito
Aproveita a ocasião**

**Dr. Pacheco, vai doutorar
Dr. Pacheco, foi almoçar
Do DoDoDoDo Doutor
Do DoDoDoDo Doutor
Pacheco**

**Perdido, dividido, dirigido
Carcomido e iludido
Tem nos olhos o cifrão
Disfarça na fumaça
e acha graça
Sem saber que a rua passa
Entre a massa e o caminhão**

**Dr. Pacheco não vai voltar
Dr. Pacheco foi almoçar
Dr. Pacheco não vai voltar
Dr. Pacheco foi almoçar (Grifo nosso)**

Ouro de tolo / Raul Seixas (1973)

Em 1973, na música autobiográfica “Ouro de tolo”, Seixas aborda como tema central o falso milagre econômico vivenciado no Brasil, expresso por analogia no título da música. O carro chefe do “milagre” foi especialmente a indústria de bens de consumo duráveis, destacando-se a de automóveis, pois a indústria automobilística foi

a que mais cresceu, chegando à produção de 750 mil veículos em 1973. A política econômica era coordenada por Delfim Neto, tendo como parâmetro de exemplificação uma receita de bolo: primeiro a economia tinha que crescer para depois os resultados serem divididos. A consequência dessa orientação foi a alta concentração de renda no Brasil – em 1980, os mais ricos eram apenas 1% da população, concentrando renda quase igual aos 50% da população mais pobre (HABERT, 2006).

Na realidade, o crescimento da economia brasileira entre 1969 e 1973 nada tinha de milagroso. O período Médici representou a consolidação da expansão capitalista. O “milagre econômico” sustentava-se em três pilares básicos: a precarização das condições de vida da classe trabalhadora, submetida ao arrocho salarial, às mais duras condições de trabalho e à repressão política; a ação do Estado, garantindo a expansão capitalista e a consolidação do grande capital nacional e internacional; e a entrada maciça de capitais estrangeiros na forma de investimentos e empréstimos. O arrocho salarial e a intensificação da exploração do trabalho foram centrais para a grande acumulação de capitais. Além do arrocho salarial, contou-se com a implantação do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS), instituído em 1966, que eliminou a estabilidade de emprego, contribuindo para um maior rebaixamento salarial (HABERT, 2006).

Diante desse contexto, o artista faz uma crítica a essa política econômica, que também ocasionou a febre consumista que tomou conta da classe média. Seixas contesta os valores de ascensão social e econômica instituídos na sociedade do seu tempo, descreve sua insatisfação perante o emprego bem remunerado, o status de ser considerado um cidadão respeitável, não estando à margem da sociedade – embora já tivesse estado, quando diz “*depois de ter passado fome por dois anos aqui na cidade maravilhosa*” – devido ao seu poder aquisitivo expresso no carro do ano, no apartamento em bairro nobre, nos lazeres proporcionados em passeios pelo zoológico, praias e parques. Mas questiona o seu status ao dizer “*É você olhar no espelho / Se sentir um grandessíssimo idiota / Saber que é humano / Ridículo, limitado / Que só usa dez por cento / De sua cabeça animal*”, desmon-

tando a prepotência/ignorância humana de entender-se vitoriosa em sua busca quando ainda reduz sua expectativa de desenvolvimento à obtenção de bens materiais.

E ao referir para o ouvinte “*e você acredita que é um doutor, padre, policial e que está contribuindo com sua parte para o nosso belo quadro social*”, talvez a reflexão tenha por finalidade despir o sujeito de suas profissões e máscaras para atingir o homem, que pode também ser interpretado conforme as palavras de Marx, o homem enquanto ser humano-genérico, pois o artista se identifica com os homens de sua sociedade, demonstrando total consciência da realidade desigual existente entre os indivíduos sociais no quadro social em que estão inseridos. Esse trecho da música pode sugerir que o artista esteja estabelecendo uma crítica/autocrítica à consciência humana, que pode ser interpretada por Marx (1975) como a consciência humano-genérica, pois o homem confirma sua verdadeira vida social e reproduz sua existência real em pensamento – no caso do artista, em sua música, na qual problematiza a sua própria existência, estimulando o mesmo para os seus ouvintes. Em entrevista ao jornal *O Pasquim*, em novembro de 1973, ao ser questionado sobre o público que atingia, o artista respondeu:

Todas as classes. Isso é que é bom. Sabe por quê? Eles assimilaram *Ouro de tolo* dentro de 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 um 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, e dizem: “Eu devia estar feliz porque eu ganho vinte cruzeiros por dia e o engenheiro desgraçado aí...”. (PASSOS, 2003, p. 106)

A música atingiu de formas diferentes todas as classes sociais, assim como a situação econômica do país, que evidentemente afetou de forma mais aguda a classe popular. Para Marx (1975), mesmo quando se realiza um trabalho científico ou uma atividade que raramente esteja em associação direta com outros homens, está se efetuando um ato

social, porque pressupõe o acúmulo de trabalhos humanos anteriores (a linguagem, a escrita, as obras consultadas). Ou seja, a própria existência humana é uma atividade social. Assim, a realidade vivida e descrita pelo artista através de sua música representou o cotidiano de diferentes sujeitos, independente da classe social, pois, segundo Marx (1975, p. 119):

Embora o homem seja um indivíduo único – e é justamente esta particularidade que o torna indivíduo, um ser comunal realmente individual – ele é igualmente *o todo*, o todo ideal, a existência subjetiva da sociedade como é pensada e vivenciada. Ele existe na realidade como representação e o verdadeiro espírito existencial, e como a soma das manifestações humanas da vida.

Nessa música o artista faz também uma crítica à postura inerte frente à vida, à passividade, e instiga a busca pela ruptura com o comodismo e conformismo, no trecho “*Eu que não me sento / No trono de um apartamento / Com a boca escancarada / Cheia de dentes / Esperando a morte chegar*”. Problematiza a pseudoestabilidade adquirida pelo sujeito que “venceu na vida” baseado numa “estabilidade” que na realidade não existe, por isso a qualifica como “um tanto quanto perigosa”. O autor diz que “deveria”, de acordo com os valores instituídos, se acomodar, “ficar contente, agradecer a Deus por tudo que conseguiu”, inferindo de modo sarcástico que essas conquistas foram originadas metafisicamente, e não pelo protagonismo humano, o que ironiza dizendo “*foi tão fácil conseguir*”.

E sugere o rompimento dos limites impostos ao homem em sua forma de pensar e agir através da frase “*porque longe das cercas embandeiradas que separam quintais*”, indicando um ampliamiento da visão, a busca de novas possibilidades, uma visão de totalidade “*no cume calmo do meu olho que vê*”, que, segundo Konder (2007), procura analisar a situação dada em uma estrutura significativa da realidade, isto é, uma visão de conjunto, sendo assim o que permitiu ao artista toda essa reflexão crítica da realidade econômica, social, política e cultural de sua época, tornando “Ouro de tolo” uma música atemporal

e contemporânea. Por fim, as expressões da questão social presentes nessa música são a desigualdade social, a fome, o conformismo, o individualismo, a alienação, e, por outro lado, a resistência a essas desigualdades através de uma consciência crítica que problematiza e busca a ruptura com o conformismo, o individualismo, a alienação e o fetichismo das mercadorias.

Ouro de tolo / Raul Seixas

Eu devia estar contente

Porque eu tenho um emprego

Sou um 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 isso 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 me pergunto “e daí?”
Eu tenho uma porção
De coisas grandes prá conquistar
E eu não posso ficar aí parado...

Eu devia estar feliz pelo Senhor
Ter me concedido o domingo
Prá ir com a família
No 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 grandessíssimo idiota
Saber que é humano
Ridículo, limitado
Que só usa dez por cento
De sua cabeça animal...

E você ainda acredita
Que é um doutor

Padre ou policial
Que está contribuindo
Com sua parte
Para o nosso belo
Quadro social...

Eu que não me sento
No trono de um apartamento
Com a boca escancarada
Cheia de dentes
Esperando a morte chegar...

Porque longe das cercas
Embandeiradas
Que separam quintais
No cume calmo
Do meu olho que vê
Assenta a sombra sonora
De um disco voador...

Ah!
Eu que não me sento
No trono de um apartamento
Com a boca escancarada
Cheia de dentes
Esperando a morte chegar...

Porque longe das cercas
Embandeiradas
Que separam quintais
No cume calmo
Do meu olho que vê
Assenta a sombra sonora
De um disco voador... (Grifo nosso)

De acordo com as temáticas centrais para o Serviço Social, que se referem à apropriação da teoria social crítica que possibilita a apreensão da totalidade social, e os principais conteúdos da questão social identificados nas músicas apresentadas, “Êta vida”, “A vinheta”, “Aos trancos e barrancos”, “Dr. Paxeco” e “Ouro de tolo” expressam a apreensão crítica do artista sobre o contexto econômico, social, cultural e político da década de 1970, podendo contribuir associadamente aos conteúdos curriculares, conforme a Associação Brasileira de Ensino e Pesquisa em Serviço Social (ABEPSS, 1996; 2000) para o desenvolvimento das competências de análise, compreensão e problematização da realidade numa perspectiva de totalidade, que procura analisar a situação dada em uma estrutura significativa da realidade, isso é, uma visão de conjunto.

Considerações finais

Numa realidade complexa, em constante mudança, faz-se necessária a discussão permanente de propostas pedagógicas alternativas e criativas que visem contribuir para a formação profissional crítica do Assistente Social, área a que se refere este estudo.

A formação crítica abrange a capacidade de apontar subsídios a partir do desocultamento das contradições para aprimorar processos, políticas e ressignificar inclusive as competências requisitadas aos profissionais, fortalecendo as resistências que são também expressões da questão social.

É pertinente que a formação se valha do contato com expressões artísticas significativas da cultura brasileira, que estimulem o desenvolvimento da sensibilidade, a reflexão, a criticidade e instiguem a formação de sujeitos críticos. O uso da arte como instrumento pedagógico, a partir do qual os processos sociais reflexivos podem ser mediados, contribui para ações educativas e organizativas, caracterizando uma intervenção social emancipatória junto aos sujeitos usuários dos serviços sociais ou a profissionais em formação (PRATES, 2007).

O pensamento crítico consiste na capacidade de decifrar determinada realidade ou fenômeno, analisando, apreendendo, compreen-

dendo, explicando, para então propor intervenções para a superação, rompendo com a alienação. Para o desenvolvimento deste trabalho pedagógico, optamos pela arte, especificamente a música de Raul Seixas, artista popular brasileiro conectado com a realidade social de sua época, que impulsionava em sua música a reflexão crítica sobre essa realidade, pois, conforme Scherer (2010, p. 69):

No momento em que possibilitado ao homem repensar a sua realidade, abrem-se as cortinas para uma nova concepção, dando possibilidades reais do indivíduo pensar criticamente, possibilitando o rompimento do senso comum e rejeitando os processos de alienação.

A expressão dos sujeitos através da arte é importante material para a análise do Serviço Social, pois esse desvendamento histórico e processual é condição para o planejamento de estratégias de intervenção. Mas, para além da análise e da interpretação, fundamentais para a elaboração de estratégias para a intervenção, essas fontes podem ser transformadas em estratégias e utilizadas como instrumentos para o desenvolvimento de processos sociais que instiguem processos reflexivos e mediações com realidades similares (PRATES, 2007).

Segundo Vásquez (2011), a arte popular é expressão profunda das aspirações e interesses do povo numa dada fase histórica, mantendo certa relação com a política, mas essa relação, por um lado, não é exterior, algo que se imponha de fora, e, por outro, não é direta e imediata – por tal relação, a arte é tendenciosa. A arte popular sempre esteve em todas as épocas em estreito contato com a vida humana, com o povo, revelando assim um profundo conteúdo ideológico. É uma arte tendenciosa. Conforme o autor, a arte popular é a verdadeira arte de seu tempo, mas, também por isso, é a arte capaz de vencê-lo, de superá-lo. Sendo fiel ao seu tempo, a arte sobrevive a ele e, desse modo, continua vivendo com o próprio movimento da vida real.

Portanto, a análise apresentada comprovou-nos o que na realidade já sabíamos, que as músicas de Raul Seixas podem ser utilizadas em sala de aula para o desenvolvimento de processos sociais emanci-

patórios, estimulando processos reflexivos e instigando os sujeitos a construir consciência crítica através do conteúdo de suas letras. E nas palavras de Vásquez (2011, p. 253), a obra de Raul Seixas “continua vivendo com o próprio movimento da vida real”. E Seixas sabia disso quando afirmava: “os homens passam, as músicas ficam”¹⁰.

Referências bibliográficas

ABESS/CEDEPSS. Proposta Básica para o Projeto de Formação Profissional. *Serviço Social e Sociedade: o Serviço Social no Século XXI*. São Paulo, ano XVII, n. 50, 1996.

CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia. Crítica y Emancipación*. (1): 53-76, junio 2008. Disponível em: <bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf> Acesso em: 28 abr. 2013.

COUTO, Berenice Rojas. *O direito social e a assistência social na sociedade brasileira: uma equação possível?* 2.ed. São Paulo: Cortez, 2006.

ESSINGER, Silvio (Org.). *O baú do Raul revirado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar*. 4.ed. São Paulo: Ática, 2006.

IAMAMOTTO, Marilda Villela. *Serviço Social em tempo de capital fetiche: Capital financeiro, trabalho e questão social*. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2008.

KONDER, Leonardo. *O que é Dialética*. 28.ed. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MARX, Karl. Manuscritos econômicos e filosóficos. In: FROMM, Erich. *Conceito Marxista do Homem*. 6.ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975, p. 85-149.

NETTO, José Paulo. Para a crítica da vida cotidiana. In: CARVALHO, M. C. Brant; NETTO, José Paulo. *Cotidiano: conhecimento e crítica*. 4.ed. São Paulo: Cortez, 1996.

PASSOS, Sylvio. *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

PRATES, Jane Cruz. A arte como matéria-prima e instrumento de trabalho para o assistente social. *Textos e Contextos*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fass/article/view/2313>> Acesso em: 30 nov. 2013.

RAULZITO, SÉRGIO SAMPAIO, MIRIAM BATUCADA E EDY STAR. *Sociedade*

Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das Dez. Rio de Janeiro: CBS (atual Sony Music), 1971. 1 CD (29:28).

SCHERER, Giovane Antônio. *Abrindo as cortinas: A arte e o teatro no reconhecimento de juventudes e direitos humanos*. 2010. 215 f. Dissertação (mestrado em Serviço Social). Faculdade de Serviço Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

SEIXAS, Raul. *Krig-ha Bandolo!* Rio de Janeiro: Philips, 1973. 1 CD (28:37).

VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. *As ideias estéticas de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

¹⁰ Trecho da música “Senhora Dona Persona (Pesadelo Mitológico nº 3)”, de Raul Seixas e Lena Coutinho, do álbum *A Pedra do Gênesis*, de 1988.

O artista dentro da fábrica: as experiências de Raul Seixas como produtor musical

José Rada Neto¹

As fontes e a construção da imagem de Raul Seixas

Para compreender como se deu a trajetória artística inicial de Raul Seixas não basta lançar mão das fontes relativas a 1973 e 1974. Antes de obter sucesso como compositor/intérprete, Raul Seixas foi funcionário da Columbia Broadcast System (CBS), companhia que operava na área fonográfica, especializada em música romântica. Ali, Seixas trabalhou de inícios de 1970 a setembro de 1972, exercendo a função de produtor musical, um dos postos que mais influenciam o formato do trabalho final do artista: o fonograma. No entanto, geralmente esse período não ocupa a atenção da maioria dos pesquisadores acadêmicos que estudaram o artista e/ou sua obra, e tampouco os divulgadores “profissionais” que vivem de direitos autorais recebidos da publicação de materiais relativos ao cantor procuraram destacar essa fase.

A imagem de um profissional responsável e sério como um produtor de discos se assemelha muito pouco à imagem de roqueiro rebelde que se cristalizou a respeito do artista. Quando os divulgadores que detêm material inédito a respeito do artista publicam livros ou dão entrevistas para a imprensa, essa fase de produtor se reveste de um caráter rebelde, como se tudo aquilo não passasse de uma grande farsa montada pelo “anárquico” Raul Seixas apenas para aprender as regras e manhas do mundo da música. Não teria sido ele um tipo de

produtor musical comum, afinal, quantos deles teriam se aproveitado da ausência do chefe para gravar um oneroso LP de caráter experimental às escondidas, quase na calada da noite?

Essa história, narrada diversas vezes pelo próprio Raul Seixas, tornou-se uma das lendas que gravitam em torno de sua imagem: juntamente com seus amigos e artistas contratados da gravadora – Edy Star, Sérgio Sampaio e Miriam Batucada –, Seixas teria se utilizado do estúdio da CBS sem permissão do diretor Evandro Ribeiro para gravar o LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista* (CBS, 1971). Tal ato de insurgência teria resultado na expulsão sumária de Seixas dos quadros da CBS, pondo fim à sua promissora carreira. Essa história – destacada por vários divulgadores – parece apontar que para Raul Seixas, mais importante do que a posição social conquistada, mais relevante do que “finalmente ter vencido na vida”, era a vontade de se expressar como artista, independentemente das consequências.

Por outro lado, recentemente, Edy Star (o único integrante do citado LP que ainda está vivo) deu alguns depoimentos negando que este disco tenha sido concebido sem o conhecimento do diretor Evandro Ribeiro. Segundo Star afirmou, tudo teria sido autorizado por Evandro, mas por ter sido o resultado final tão diferente da linha de iê-iê-iê romântico que a gravadora adotara, o disco acabou sendo recolhido das lojas. Longe de ser ato rebelde, o disco foi um ato consentido. Outro fato que corrobora essa versão divulgada por Edy Star é que diversos discos editados ao longo de 1972 têm a produção assinada por Raulzito Seixas – apelido que o identificava como produtor e compositor antes de ficar famoso – o que seria impossível caso ele houvesse sido demitido em função da gravação de *Sociedade Kavernista*, pois este LP é de julho de 1971.

Marcelo Fróes, um dos raros pesquisadores que se debruçaram sobre essa fase, encontrou nos arquivos da Sony & BMG, em 1995, a maioria das canções que Raulzito Seixas compôs e deu para diversos contratados da CBS gravarem. Em virtude do ineditismo e da relevância do material, Fróes editou uma trilogia de discos intitulada *Deixa eu cantar*, que trazia as gravações dos intérpretes originais das músicas compostas e assinadas por Raulzito nesse período (1970-1972).

¹ radaneto@hotmail.com

Atualmente, a trilogia citada não está disponível no mercado, pois foi embargada por Kika Seixas, ex-mulher de Raul Seixas e procuradora legal de sua filha, Vivian Seixas. A respeito do veto, Marcelo Fróes disse que “a sensação é que há desejo de abafar as origens jovem-guardistas – nada bregas – de Raulzito”².

Os motivos que levaram Kika Seixas a agir assim não foram explicitados, mas essa prática não foi um caso isolado: quando um fã-clubes editou um disco ao vivo a partir de uma gravação pirata, prontamente Kika acionou seu advogado e pediu o recolhimento do material. Outro exemplo de veto polêmico dado por Kika foi o que atingiu a Banda Eva ao transformar em *axé music* duas canções de Seixas, “Gita” e “Eu nasci ha dez mil anos atrás”, que tiveram que ser retiradas do disco já pronto, obrigando a gravadora Polygram a refazer o trabalho. Em outro litígio de Kika com a Polygram (que editou o disco *Eu, Raul Seixas*, recolhido do mercado) era relativo à reivindicação da liberação do material inédito de Raul Seixas guardado em seu arquivo, como pontas de gravações não aproveitadas. E como todo material (camisetas, livros, discos, fotos etc.) relativo a Raul Seixas envolve consideráveis somas de dinheiro, não faltaram disputas sobre os valores que deveriam ser pagos pela edição da obra de Seixas: o advogado de Kika, em 1995, afirmou que ela teria recebido “apenas R\$ 3 mil, quando teria a receber entre R\$ 50 mil e R\$ 100 mil, referentes também à diferença do que já foi pago. *Seis anos após sua morte, Raul está experimentando a sua melhor fase comercial*”³.

Disputas como essa, entre herdeiros e gravadoras ou apenas entre os herdeiros pelo controle da obra, já foram noticiadas diversas vezes. Com o aumento da arrecadação de direitos autorais ou de execução pública das músicas de Raul Seixas, bem como a imensa variedade de produtos que são vendidos explorando a imagem do cantor, também se tornaram mais frequentes as disputas pelo controle da imagem

2 Moleque maravilhoso. *Rolling Stone Brasil*, p. 69, ago. 2009. A versão da trilogia a que tive acesso é “pirata”, isto é, está disponível para *download* em programas de compartilhamento de arquivos entre usuários (do tipo *torrent*). A versão mais recente contém um quarto disco, com novas canções encontradas, contabilizando um total de 68 composições que Seixas assinou como Raulzito.

3 AMBROSIO. Disputa pelo baú de ouro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1995. Grifos meus.

“oficial” de Seixas. E aquelas pessoas que foram mais próximas ou que detêm material relevante sobre o artista se sobressaem como as vozes autorizadas capazes de desvendá-lo. Dentre elas, duas merecem destaque: a já referida Kika Seixas e o fundador do primeiro fã-clubes do roqueiro baiano, Sylvio Passos. Dificilmente alguém poderia produzir um trabalho de grande porte a respeito de Raul Seixas sem o apoio dessas duas pessoas. Isto porque ambos são detentores de uma grande quantidade de material inédito a respeito do artista, sem esquecer do poder de veto que Kika exerce. Cito como exemplo o caso do jornalista Edmundo Leite, que obteve apoio de Sylvio Passos e pôde acessar seu arquivo pessoal, bem como o de Paulo Coelho e diversos conhecidos de Seixas. Acalentado por Leite desde 2004, o projeto de escrever a primeira biografia do cantor foi definitivamente embargado quando ele se desentendeu com Kika Seixas, que acionou seu advogado para impedir a publicação do livro sob o argumento de que Leite explorava em demasia a relação de Raul com as drogas e o álcool.

Passos também exerce uma influência considerável na composição da imagem atual de Raul Seixas, ressaltando especialmente a presença do *rock'n'roll* na vida e na obra do cantor. Embora não tenha poder de veto ou controle sobre o que a indústria cultural explora de Seixas, Sylvio Passos possui o maior acervo de gravações inéditas, fotos, vídeos, reportagens, textos e documentos pessoais do artista baiano. Já produziu discos com material inédito (doado para ele pelo próprio Raul Seixas), organizou livros, montou exposições com objetos pessoais, entre outras atividades relacionadas à divulgação da obra/imagem de Raul Seixas. Se jornalistas (como Silvio Essinger) e cineastas (como Walter Carvalho) tiveram livre acesso ao seu arquivo, o mesmo não se passou com os pesquisadores. A totalidade de seu acervo – especialmente a parte que contém a coleção de reportagens colhidas de jornais e revistas ao longo de toda a carreira do cantor – nunca foi disponibilizada para consulta de pesquisadores acadêmicos, sendo liberados apenas fragmentos desse material.

Embora eu tenha realizado diversas tentativas de acessar o arquivo de Sylvio Passos durante a minha pesquisa, não obtive êxito. Diante da negativa, procurei não limitar minhas fontes àquelas que haviam

sido disponibilizadas em coletâneas organizadas por Kika e Sylvio, especialmente porque esse material havia sido selecionado segundo os critérios dos organizadores, que tinham uma versão ou imagem pessoal de quem era e como era o artista. Com o fito de contornar esse problema, recorri a diversos arquivos⁴ em busca de mais fontes que trouxessem informações extras ou diferentes daquelas que haviam sido publicadas. E ao final da pesquisa pude mapear uma quantidade significativa de fontes⁵, dispostas no gráfico abaixo:

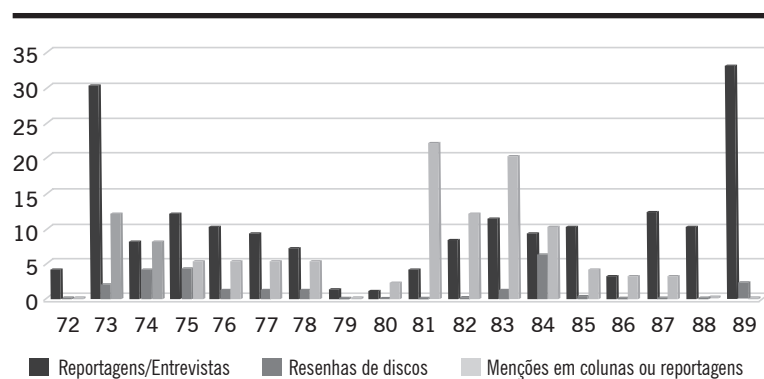


Gráfico 01: Quantidade de matérias publicadas em jornais e revistas sobre Raul Seixas (1972-1989).

Lendo e analisando as fontes que recolhi, ficou claro que era absolutamente necessário encontrar material diverso do que estava publicado pelos divulgadores. Outras facetas e atitudes de Raul Seixas puderam ser percebidas nesse material “inédito”, possibilitando conhe-

4 Sou especialmente grato à atenção e apoio que recebi da professora Rosana Teixeira, pesquisadora da obra de Raul Seixas, que compartilhou comigo as fontes (jornais e revistas) que mapeou durante sua pesquisa de doutorado.

5 Dividi as reportagens a partir de três critérios diferentes: em primeiro lugar, as *reportagens/entrevistas* que foram produzidas sobre o cantor, e constituem o principal material utilizado na pesquisa; em segundo lugar, as *resenhas de discos*, que são esporádicas e muitas vezes estão misturadas em reportagens mais longas e, nesse caso (quando ultrapassavam o caráter de simples resenha), as classifiquei na categoria de reportagens; e, por último, o que chamei de *menções em colunas ou reportagens* diversas, que se referem a comentários sobre Raul Seixas ou comparações com outros cantores que não tinham nele o assunto principal.

cer com alguma riqueza de detalhes as condições iniciais de recepção de sua obra e imagem, bem como o desenrolar da carreira. As críticas recebidas por ele quase nunca estão presentes nas obras organizadas pelos divulgadores (exceto as que se relacionam a aspectos pessoais, como o uso de drogas ou a irresponsabilidade artística), mas foram encontradas em diversos momentos, ajudando a entender a lógica e os limites dos posicionamentos artísticos daquele momento histórico. Penso aqui, especialmente, em dois artigos redigidos por José Nêumanne Pinto, em meados de 1973, publicados na *Folha de S. Paulo*, nos quais o autor vinculava Raul Seixas aos artistas cafonas e ridicularizava suas pretensões músico-intelectuais, assinalando com clareza alguns marcadores de posição dentro do campo musical. As disputas latentes entre cafonas, emepistas e pós-tropicalistas, se quase nunca aparecem nos documentos selecionados pelos divulgadores (talvez por não conservarem um sentido perceptível nos dias de hoje), são de grande importância para entender as tomadas de posição de Raul Seixas diante daquela configuração de posições artísticas.

A diversidade de fontes mapeadas permite ainda contornar afirmações simplistas e idealizadas que buscam retratar ou mesmo explicar o sucesso de Raul Seixas atribuindo-lhe a qualidade de gênio destinado ao sucesso, independente de qualquer aspecto material e contextual. Ao contrário, as fontes revelam que Raul Seixas não é nem gênio nem predestinado, mas um artista formado por toda a problemática de seu tempo histórico, bem como por suas experiências culturais e relacionamentos sociais, a partir dos quais aderiu a determinados valores e ideias ao mesmo tempo em que se insurgiu diante de outros. Nesse sentido, estudar a fase em que Seixas atuou como produtor musical permite entender como ele vivenciou o processo de aprendizagem do funcionamento do campo musical, experiência fundamental para elaborar sua estratégia de inserção no campo. Foi durante esse período que Seixas travou conhecimento sobre as fórmulas musicais que podiam granjear sucesso mais facilmente (embora este nunca fosse garantido) e também aprendeu a escrever letras com maior apelo comercial, duas características que embasam todo seu trabalho posterior. Longe de ser um dom ou fruto de talento

excepcionais, as composições e tomadas de posição de Raul Seixas são fruto de todo um aprendizado prático. E é justamente esse processo de aprendizado – durante o qual Raul Seixas realiza diversas experiências e vai aprendendo com erros e acertos – que lhe permitiu construir sua imagem artística, com todas as vantagens e problemas que comportou. E tal processo de aprendizado, incompatível com a imagem de gênio, permanece oculto ou pouco difundido pelos divulgadores e pela indústria cultural, que difundem a imagem que mais se adapta a seus interesses.

Raulzito Seixas: aprendizados de um produtor musical

Antes de questionarmos quais as atribuições cotidianas de um produtor musical, cabe apontar uma divisão do trabalho que ocorre no interior das grandes gravadoras, que formam duas esferas interdependentes: a do *planejamento* e a da *execução*. Segundo Márcia Dias (2008), as atividades ligadas ao planejamento seriam as mais importantes por definirem os rumos e as estratégias de que a empresa se utiliza para realizar os lançamentos artísticos, cujo núcleo central pode ser reconhecido na figura do diretor geral ou presidente da companhia, seguido do diretor artístico. Em torno das decisões tomadas por esses personagens gravitam as ações de outros departamentos, como as gerências de promoção, de repertório (nacionais ou estrangeiros), de fábrica e de estúdio. Em suma, as instâncias executivas estão subordinadas às estratégias adotadas pelos setores de planejamento. Porém, a figura do produtor musical ocupa uma posição ambígua no funcionamento desse esquema, pois ela trafega entre as duas esferas, já que é o coordenador da execução daquilo que foi planejado ao mesmo tempo que partilha da elaboração musical do produto, influenciando em seu formato final. Vejamos suas principais atribuições:

O trabalho do produtor musical tem dimensão ampla e se realiza em várias etapas do processo. Coordena todo o trabalho de gravação, escolhendo os músicos, arranjadores, estúdio e recursos técnicos. Pensa na montagem do disco, na sequência em que as músicas devem

ser apresentadas e escolhe as faixas de trabalho (músicas que serão usadas para divulgação nas rádios e na televisão). Cuida também para que seja cumprido o orçamento destinado ao projeto. (...) O lado “caça talentos” requer conhecimentos sobre o mercado e grande sintonia com as ofertas de shows, discos independentes, ou seja, toda movimentação musical que ainda não tenha sido capitalizada pelas grandes companhias.

Finalmente, é na transferência do conhecimento técnico de como relacionar música e mercadoria de maneira competente e lucrativa, que se centra o trabalho do produtor. Conhecimento musical, do mercado, do público e, sobretudo, dos detalhes técnicos que poderão transformar um disco e um artista num produto musicalmente sofisticado, ou de sucesso (considerando que não são frequentes os casos em que os dois coexistam): eis as principais características de seu *savoirfaire*. (DIAS, 2008, p. 95-96)

Complementando a descrição das atividades relativas à função de produtor musical feita por Dias, cito um depoimento do produtor Peninha Schmidt publicado na revista *Pop*, em março de 1977. Nele, Schmidt argumenta que a interferência do produtor no trabalho do artista é algo fundamental no formato final das músicas e um fator determinante da qualidade sonora materializada nas gravações. Os conhecimentos necessários para o desempenho do ofício são múltiplos e cada produtor desenvolve um estilo próprio, conforme sua experiência e formação (de técnico ou de músico). Segundo Peninha Schmidt:

O que o produtor faz é transformar uma obra de arte, a música, num produto pronto para ser industrializado, a fita que sai do estúdio. (...)

Aí o produtor tem que conhecer música, para ter uma noção do que está acontecendo. Dar palpites nos arranjos (...), ficar o tempo todo ligado na afinação durante a gravação. Musicalmente, o produtor é geralmente um gerente. Toma conta mas não faz nada. (...)
[No estúdio] Quando ninguém aguenta mais, o produtor inventa

o “clima” que é uma maneira de fingir que está tudo bem, vamos nessa, toca mais uma vez, está quase bom, blablabla.

A maneira de cada produtor transar varia muito. Isso porque cada produtor tem uma escola. Os dois falados, Bob Ezrin [produtor de Alice Cooper e do Kiss] e o George Martin [produtor dos Beatles e do Eagle], cada um consegue um resultado diferente. Bob é um técnico, por formação, e George é um músico. Aí entra outro lance. O domínio sobre os botões. O produtor que entende de botões consegue um resultado mais preciso. É claro, porque, na verdade, o produtor está lá para produzir uma fita, que depois vira disco. E uma fita, para ser bem feita, precisa de cuidados técnicos. Não é à-toa que, desses que eu disse, só tem o George Martin com escola de músico, os outros todos aprenderam do lado de cá do vidro, junto dos botões. Você pega um disco com um som chapante, pode ter certeza, tinha um bom produtor segurando a barra da qualidade.

Quanto custa uma orquestra inteira? Onde tem uma harpa para alugar? Quantos microfones usa uma dupla de irmãos siameses? Quantas horas precisa para gravar isso tudo? O produtor sabe que não pode vacilar. Regular a grana da produção, o café, o horário, o tamanho das músicas.⁶

Estas atribuições do trabalho do produtor musical destacadas por Márcia Dias e por Peninha Schmidt demonstram a complexidade e a importância da função desse agente. Mas embora seu trabalho seja central para o sucesso dos produtos veiculados no mercado, o grau de interferência que o produtor musical exerce sobre a obra do artista com o qual trabalha é variável e está diretamente relacionado com uma outra divisão operada pelo modo de produção das grandes gravadoras: a diferenciação entre artistas de “prestígio” e artistas “comerciais” (MORELLI, 1991) ou entre artistas de “catálogo” e artistas de “marketing” (DIAS, 2008). Tal divisão pode ainda ser entendida nos termos propostos por José Miguel Wisnik (2004), que diferencia o tipo de produção “industrial” da produção “artesanal”, assinalando que a

6 SCHMIDT. Afinal, o que é produzir um disco?. *Pop*, São Paulo, mar. 1977.

convivência entre ambas dentro da indústria fonográfica seria sempre tensa e interpenetrante. Ou seja, a dicotomia apontada pelos autores estaria mais próxima de um tipo ideal e raramente a manipulação ou a autonomia artística se efetivam totalmente, dada a complexidade e extensão do processo produtivo e dos interesses nele envolvidos.

Na prática, a separação entre essas categorias não é absoluta e depende de vários fatores, como aquecimento do mercado, histórico (e potencial) de vendagem do artista, gênero musical ao qual está vinculado, posição que o agente ocupa dentro do campo artístico, o montante de capital simbólico acumulado, entre outros fatores. Portanto, embora os artistas possam ser enquadrados dentro dessas categorias, o grau de autonomia ou de interferência que seu trabalho sofre dentro das estruturas de produção das gravadoras está diretamente relacionado aos fatores que foram apontados.

No caso dos artistas oriundos da jovem guarda, sua margem de autonomia para decidir acerca do formato final do disco era consideravelmente menor do que a de emepistas, mas ainda assim influíam em algumas decisões, como, por exemplo, escolher o produtor musical com o qual desejassem trabalhar. Foi este o caso de Jerry Adriani, que após ter se consolidado como um cantor romântico de sucesso, decidiu trocar de produtor e convidar seu amigo Raul Seixas para trabalhar consigo:

Raul virou produtor de discos por meu intermédio. Ele começou a compor e a me mostrar as músicas. Eram canções bacanas. Fui o primeiro a gravar uma música dele, “Tudo que é bom dura pouco”. Comecei a pressionar o Evandro Ribeiro, um dos chefões da CBS, a deixá-lo produzir os meus discos. O Evandro resistia. Dizia que éramos muito moleques, que iríamos fazer besteira, mas acabou concordando. O Raul produziu vários artistas da gravadora e três discos meus.⁷

A relação de amizade existente entre Seixas e Adriani foi fundamental para que o primeiro voltasse a se integrar no campo musical.⁸

7 ADRIANI. O meu “cumpadi” Queixada. *Contigo! Especial Biografias* – Raul Seixas, São Paulo, p. 10, 2004.

8 Raul Seixas afirmou em diversas entrevistas que recebeu o convite para trabalhar na CBS

Jerry Adriani pode ser considerado essencial na composição do capital social de Seixas; capital que lhe permitiu adentrar novamente no mercado do campo artístico (embora em uma função mais técnica do que artística) com relativa estabilidade financeira. É este capital social (sua amizade com Jerry Adriani para além do relacionamento profissional) que lhe fornece as condições iniciais para exercitar-se enquanto compositor popular: na medida em que Jerry grava composições de Raulzito que se tornam sucessos comerciais, outros artistas também começam a gravar canções de Seixas, muitas vezes produzidas especialmente para um(a) cantor(a). Por outro lado, o exercício da função de produtor possibilitou-lhe conhecer de perto as regras e as maneiras de operar da indústria fonográfica, com suas fórmulas musicais, segmentação mercadológica e divulgação/criação de uma imagem artística. E tão importante quanto o conhecimento estrutural desse modo de operar foi a influência que estes artistas considerados de iê-iê-iê romântico ou de música “cafona” exerceriam posteriormente em sua linguagem musical, como fica explícito na seguinte entrevista com o cantor:

- [Você] Era o Raulzito da CBS. Você não acha que esse período foi importantíssimo para a sua música? Porque depois disso você conseguiu aliar suas ideias loucas à música pop, de escala industrial. Foi dessa mistura que nasceu teu estilo.
- Acho que sim. Saquei iê-iê-iê, maxixe, baião, tudo. *Peguei uma tremenda experiência musical, uma maneira de canalizar tudo isso. Um macete. Uma manha.*⁹

quando estava morando em Salvador, após o fracasso do disco *Raulzito e Os Panteras*. Segundo suas versões, Evandro Ribeiro teria lhe feito pessoalmente o convite, após se encontrarem em Salvador. Embora não mencione a interferência de Jerry Adriani como responsável por sua contratação, é bastante improvável que sem ela Raul Seixas fosse convidado a ocupar esse cargo, que era de grande importância no funcionamento da indústria do disco. Ainda mais porque Seixas não tinha experiência anterior, não era um músico de reconhecido talento e não tinha contatos com a diretoria da gravadora ou com o próprio Evandro Ribeiro.

⁹ SARDENBERG. Não pertença a grupo nenhum – entrevista com Raul Seixas. *Amiga!*, São Paulo, 1982. In: PASSOS, 1998, p. 133. (Grifos meus)

Essa experiência musical acumulada nesses anos de produtor se materializou na obra de diversos cantores do *cast* da CBS, como Renato e seus Blue Caps, Leno e Lilian, Diana, Jerry Adriani, Wanderléa, Odair José, Tony e Frankye, Lafayette, Trio Ternura, Wanderley Cardoso, Edy, Sérgio Sampaio, Miriam Batucada, entre outros. Além de produzir compactos e alguns LPs para estes artistas, Raulzito Seixas assinou também diversas composições que alcançaram sucesso. Sobre essa fase de produção de sucessos, Mauro Motta, também produtor e parceiro musical de Raul Seixas afirmou que:

Muita gente não sabe, eu e o Raul fizemos uma porção de sucessos de primeiro lugar, com os artistas que estavam começando, o que era uma forma da gente ganhar dinheiro, entende? (...) Eu tinha vergonha de compor. Aí fizemos “Doce, doce amor” para o Jerry Adriani, “Ainda queima a esperança” para Diana e ajudou muito. E aí gravamos com o Renato [Barros], começamos a virar moda (...). À medida que eu comecei a compor com ele, nós fizemos sucesso com uma porção de gente, entende? Tipo primeiro lugar. Você sabe que alavancar um artista de sucesso em primeiro lugar, pela primeira vez, é muito difícil. (*apud* TEIXEIRA, 2008, p. 47)

Através desse depoimento, fica clara a influência que o produtor musical exercia sobre a obra de um artista, contribuindo para “alavancar” sua carreira ao influir na música em si e na escolha de um repertório que fosse considerado capaz de atingir o sucesso. Sem dúvida, tais composições seguiam fórmulas musicais consagradas, mas que nem por isso garantiam qualquer relação automática com o sucesso.

A produção de uma imagem que não fosse condizente com o perfil do artista muitas vezes se cristalizava num grande fracasso, que não raro era motivo de atrito e até de rompimento das relações entre artista e produtor. Osvaldo Nunes foi um dos que não se entenderam com as interferências do produtor Raulzito em sua obra, ficando bastante insatisfeito com o disco resultante do trabalho dessa “parceria”. Nas palavras de Raul Seixas:

Me deram Osvaldo Nunes pra produzir. Eu vim inocente, puro e besta, peguei Osvaldo Nunes e fiz coisas incríveis. No final do disco a música começa a acelerar, entra em umas coisas cósmicas. O Osvaldo não entendeu nada, se aborreceu comigo; ninguém entendeu nada.¹⁰

Desse período de aprendizado e experimentação, uma experiência importante de Raul Seixas foi a produção de um álbum conceitual, cuja intenção era reformular a carreira de Leno, da dupla Leno & Lilian. Considerado por alguns pesquisadores e jornalistas como o “elo perdido” da jovem guarda com o incipiente rock brasileiro, *Vida e obra de Johnny McCartney* foi produzido sob condições especiais: Leno, com bons índices de vendagem, foi o escolhido da CBS para estreitar uma nova mesa de som que possibilitava gerar uma “sonoridade que ninguém tinha no Brasil, até então”¹¹. Essa intimidade entre tecnologia e pop/rock foi essencial para diversas inovações musicais do gênero e, nesse caso, possibilitou alcançar um padrão de qualidade mais próximo das produções estrangeiras. Mas o resultado final do disco não agradou nem a gravadora nem os censores, conforme as palavras de Leno:

Metade das letras foram censuradas pela ditadura, e pra completar, a CBS não achou comercial para um artista do seu *cast* que, como eu, vinha de dois grandes *hits* solo com canções românticas.¹²

De quinze¹³ composições selecionadas inicialmente, apenas qua-

10 RAUL SEIXAS – entrevista. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1973.

11 LENO. Entrevista concedida ao site *Memorial Raul Seixas*, sem referência à data. Disponível em: www.memorialraulseixas.com/2012/01/entrevista-exclusiva-com-leno.html. Acessado em 26 jan. 2012.

12 *Ibidem*.

13 O LP *Vida e obra de Johnny McCartney*, gravado entre 1970 e 1971 foi lançado, em CD, por Marcelo Fróes em 1995 e contém apenas treze músicas – e não quinze como afirmou Leno na entrevista citada. Provavelmente, as canções que não entraram no disco foram excluídas por Raul Seixas, já que uma das funções do produtor musical é justamente realizar a seleção do repertório a ser gravado entre as composições reunidas. Este LP é a única obra que está em circulação e que foi produzida e em parte composta por Raul Seixas antes de seguir carreira solo, o que sugere uma preocupação da parte

tro foram aproveitadas, integrando dois compactos lançados na época e que não tiveram repercussão significativa. Mas as atividades como produtor não se limitavam a compor músicas para outros artistas, e por vezes se estendiam à criação de textos de contracapa e à própria montagem das capas. Foi este o caso de uma outra experiência, que se materializou no disco *Renato e Seus Blue Caps*, de 1970, que trazia na contracapa um texto *nonsense* intitulado “A Lei da Insequapibilidade” escrito¹⁴ por Renato Barros e por Raul Seixas:

A lei da insequapibilidade pode ser explicada baseando-se no método do Diafragma de Aquiles. Tomando-se por base os crepúsculos de diferentes dimensões, alia-se ao pentagrama diluvial pela quinta lei de Newton, referente à gravitação das histórias em quadrinhos em torno dos velocípedes (...) Insequapíveis? Sim, porém insequapóveis em certos aspectos, quando examinados pelo oblíquo lado da patinete.¹⁵

Os exemplos selecionados apontam algumas das principais experiências que marcaram o aprendizado musical de Raul Seixas durante o período em que exerceu o ofício de produtor musical. Ao longo de sua carreira, são perceptíveis as influências que estes conhecimentos dos bastidores de estúdio – sobre suas regras e práticas específicas – tiveram em sua trajetória. O que não significa que conhecer as fórmulas e o modo de operar da indústria fonográfica lhe fornecesse qualquer garantia de sucesso; mas sim que tal ofício lhe permitiu adquirir uma experiência prévia de grande valia para elaborar sua estratégia artística.

dos detentores de direitos de execução sobre sua obra em não veicular composições suas que estejam mais próximas de um iê-iê-iê romântico ou cafona. Neste disco em questão, sobressai um Raulzito Seixas musicalmente muito semelhante ao Raul Seixas que explodiria em 1973, mais próximo de um rock pesado do que de um twist ou pop/rock da jovem guarda.

14 Embora Raul Seixas não tenha assinado o texto em questão, segundo Renato Barros afirmou em reportagem, os dois teriam sido responsáveis pela confecção do pequeno “manifesto” *nonsense* (BASTOS. *op. cit.*, p. 68).

15 BASTOS. *op. cit.*, p. 68.

E um dos acontecimentos que deram o incentivo final para a mudança de carreira profissional foi o exercício do lado “caça-talentos” inerente ao seu ofício, que resultou na “descoberta” artística de Sérgio Sampaio. Raul Seixas entusiasmou-se com as músicas de Sampaio, contratou-o para o *cast* da CBS e produziu um compacto com ele. Depois, tornaram-se parceiros musicais e amigos pessoais, trabalhando nas composições que resultariam no LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista*:

Acreditei muito nesse cara [Sérgio Sampaio]. Acreditei tanto que ele me incentivou a voltar a ser artista outra vez. Você produz bem, porque não produz a você mesmo? dizia ele a toda hora. E fiz isso. Produzi um disco (meu favorito) com o Sérgio Sampaio, comigo, com Miriam Batucada e um excelente artista baiano chamado Edy. Cada um cantava suas músicas em faixas separadas num trabalho que resumia o caos da época. Ao nome do elepê, chamou-se *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista* apresenta “Sessão das 10”. Este álbum merece algumas palavras a respeito. Todas as músicas exceto uma foram escritas por mim e por Sérgio. Foi uma caricatura incrível. Valeu a pena, apesar de ter vendido pouco. Nós nos divertimos muito. *Foi também a primeira vez que eu fiz algo para ser consumido e do qual me senti paranoicamente orgulhoso e feliz.* (...) O disco termina com o público vaiando (que é costume desde o grande advento de festivais) e uma descarga de privada pra terminar. Esse disco foi em 71. Foi a última coisa que eu fiz de bacana antes de colocar duas músicas no festival. Eu nunca liguei muito para festival, isto é, eu não gostava muito da coisa, mas Sérgio colocou uma música e me deu vontade de entrar no fogo. Sei lá porque escolhi “Let me sing, let me sing” porque era um rock, e porque não sei o que mais lá que os jornais falaram. E “Eu sou eu, Nicuri é o diabo” que é uma cucaracha. E ambas foram classificadas. Só isso.¹⁶

Juntamente com os demais kavernistas, Raul Seixas tentou veicular suas ideias e concepções musicais através dos mecanismos de produção e distribuição da indústria cultural, tendo clareza da conotação mercadológica ou comercial que a obra artística assumia. Nem por isso se deve classificar tal postura como uma adesão aos valores propugnados por essa indústria. Na prática, seu relacionamento com esse modo de operar da indústria fonográfica – que busca enquadrar e formatar o produto final visando maximizar os lucros – será sempre tenso e pouco harmônico, resultando em brigas e rompimentos de contratos ao longo de sua carreira ao mesmo tempo em que o artista se revelaria “um bom negócio”. Nesse sentido, há um comentário pontual do cantor sobre sua experiência com os mecanismos de produção que corrobora a existência dessa tensão entre o artista e a indústria fonográfica:

A CBS foi uma escola onde consegui perceber toda a engrenagem comercial que pressiona o artista, onde até mesmo o antigo nome que usava, Raulzito, a gravadora conservou em função da fácil comercialização. Só ali dentro pude observar o funcionamento do maquinismo maquiavélico das empresas de discos. (SEIXAS, 1995, p. 4)

A posição que Seixas ocupou no campo musical ao longo desse período (1970 a 1972) foi fundamental para que ele pudesse incorporar novas disposições através das experiências proporcionadas pela função de produtor. Se Raul Seixas já possuía as propriedades (como conhecimento musical ou o capital social) essenciais para ocupar a posição de produtor musical, também é certo que ele foi “moldado” pela posição que ocupou – no sentido de que o agente deve se ajustar tanto quanto possível às demandas da posição para que possa responder de forma adequada às necessidades que ali estão inscritas¹⁷.

De um lado, é possível afirmar que as disposições de Raul Seixas se ajustavam à posição de produtor, caso contrário ele não teria permanecido no cargo nem teria realizado as potencialidades inscritas em

16 SEIXAS. Entrevista a Gay Vaquer. *Acervo Phonogram* – Departamento de Serviços Criativos, 9 ago. 1972.

17 Ver Bourdieu (1996b).

tal posição¹⁸. E por ser uma posição ambígua, que mesclava aspectos executivos com funções de planejamento, as disposições dos agentes que a ocupavam influíam decisivamente no seu formato¹⁹. Lembro que Peninha Schmidt destacou que o resultado da gravação de um disco se deve, entre outros fatores, à formação original dos produtores – que podem ter um conhecimento mais musical ou mais técnico. No caso de Raul Seixas, suas disposições específicas lhe permitiram redefinir alguns aspectos de seu posto, como exercer também o papel de compositor das canções que outros artistas gravavam com ele. Esse foi o caso da gravação do disco solo de Leno, *Vida e obra de Johnny McCartney* (1971), para o qual Raulzito compôs a maior parte do repertório a ser gravado e utilizou seus conhecimentos musicais de rock para viabilizar um trabalho inovador, em sintonia com as transformações que então se operavam no campo.

Mas esse tipo de inovação, que só foi possível devido à margem de atuação que o posto de produtor permitia ao seu ocupante, encontrava seus limites na configuração do campo. Ser produtor de uma gravadora que se dedicava principalmente a trabalhar com artistas do pólo mais heterônimo do campo inviabilizava o desenvolvimento de trabalhos que não respondessem às demandas do mercado. O modo de operar de gravadoras – como a CBS – voltadas para a comercialização de fonogramas de artistas que contabilizavam altas cifras de venda, tornava desinteressante o investimento em trabalhos que ainda não possuíssem um público formado. Os esquemas de publicidade e a organização da produção dessas gravadoras estavam orientados para responder a demandas já consolidadas, capazes de absorver num curto tempo as grandes quantidades de discos prensados.

18 Por potencialidades inscritas na posição de produtor musical entendo o desenvolvimento das funções que cabiam a este profissional (na década de 1970) e que foram discutidas no início deste artigo, ver Bourdieu (1996b, p. 299).

19 Nas posições que são pouco institucionalizadas (no sentido de não apresentar uma definição rígida de suas funções), as disposições que informam as práticas dos agentes podem contribuir para redefinir a própria posição: “Se bem que a posição contribua para constituir as disposições, estas, na medida em que são parcialmente o produto de condições independentes, exteriores ao campo propriamente dito, têm uma existência e uma eficácia autônoma, e podem contribuir para *constituir* as posições (BOURDIEU, 1996b, p. 289-290, grifos do autor).

Portanto, o posto de produtor poderia sofrer influências das disposições anteriores que formavam o *habitus* de Seixas, mas as constantes sanções (positivas e negativas) – que funcionam como *chamadas à ordem* – aplicadas ao seu trabalho acabavam por enquadrá-lo ou ajustá-lo ao formato exigido pela gravadora. Assim, trabalhos como o *Vida e obra de Johnny McCartney* ou *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista* puderam ser realizados devido ao grau de liberdade inerente ao posto, mas por esses discos destoarem da linha geral da gravadora, sofreram sanções negativas – o primeiro teve a maioria das músicas vetadas e o segundo foi recolhido do mercado. Trabalhos de Seixas que estiveram em sintonia com as diretrizes da CBS, como o primeiro disco produzido para Jerry Adriani (1970) ou as diversas composições que se tornaram *hits* na voz de artistas populares, resultaram-lhe em sanções positivas: Raulzito obteve notoriedade como compositor, tornando seu nome conhecido e requisitado por diversos artistas consagrados e pôde aumentar seus ganhos materiais através do recebimento de direitos autorais.

Por outro lado, ocupar a posição de produtor musical efetivou um ajustamento de seu *habitus* a algumas necessidades inscritas nesse posto. Trabalhar com artistas populares que ocupavam posições mais heterônomas no campo – cuja consagração estava intimamente associada ao cultivo do sucesso comercial – possibilitou-lhe o desenvolvimento de uma percepção da lógica do mercado a partir do espaço em que estava situado: “Eu tinha carta branca para fazer o que quisesse e fiz o Jerry gravar um *long-playing* no estilo dos blues americanos, com letras elaboradas. Não vendeu quase nada. Descubri então que o veículo não estava de acordo com a mensagem”²⁰.

Se o trabalho de produtor requer tanto conhecimento musical quanto conhecimento da configuração do mercado, não se pode esquecer que um dos principais aspectos de seu trabalho é o domínio “dos detalhes técnicos que poderão transformar um disco e um artista num produto musicalmente sofisticado, ou de sucesso” (DIAS, 2008, p. 96). E o domínio desses detalhes técnicos foi alcançado por Seixas

20 ARAÚJO. Raul Seixas: eu quero derrubar as cercas que separam os quintais. Revista *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 124, 25 ago. 1973.

através de suas práticas na posição de produtor. A partir da experiência de produzir e de compor para artistas populares, Raul Seixas pôde aprender quais fórmulas musicais ou temas de letras alcançavam destaque no mercado em determinadas condições²¹. Este conhecimento prático incorporado por ele alterou sua percepção do funcionamento do campo musical e, conseqüentemente, influenciou nas tomadas de posição que Raul Seixas teve ao longo de sua carreira artística. As melodias simples, sem rebuscamento ou muitas notas, semelhantes àquelas fartamente utilizadas pelos artistas de iê-iê-iê romântico ou “cafonas”, estão presentes em grande parte de sua discografia, dividindo espaço com canções mais próximas de uma fusão rock/baião/repente. E o forte apelo popular de sua obra – boa parte de seu público eram as classes populares – no período de 1973 a 1978, pode ser explicado (em parte) pelo uso de melodias “cafonas” ou românticas²².

Mas diferentemente da maior parte dos artistas românticos, Raul Seixas possuía um montante de capital cultural e econômico elevado. Segundo Paulo César de Araújo (2003), a maioria dos músicos “cafonas” era de origem humilde e muitos trocaram o tempo de estudo por atividades econômicas que assegurassem a sobrevivência deles ou de suas famílias: o cantor Wando, antes de se profissionalizar, trabalhava como feirante durante o dia e cantava à noite em bares do subúrbio; Odair José, sem contar com auxílio financeiro de seus familiares, viveu tempos difíceis para tentar a carreira artística no Rio de Janeiro e chegou a morar na rua quando migrou de Cachoeiro do Itapemirim, Espírito Santo.

21 Alcançar o sucesso e a consagração não depende unicamente do uso de fórmulas ou da publicidade. A conjuntura de um determinado momento histórico e a configuração do campo musical são fatores fundamentais para que uma canção possa realizar-se (ou não) com sucesso. Embora as fórmulas musicais sejam fundamentais para a produção dos *hits*, não se pode explicar o sucesso de uma canção pelo simples uso de uma fórmula.

22 Luiz Tatit, pesquisador e professor da Universidade de São Paulo, também atribui a popularidade de Raul Seixas ao uso de melodias românticas: “Raul Seixas tem o dom da melodia romântica, aquela que agrada em cheio ao gosto popular” (LIMA; MASSON. O poeta que nunca morre: cinco anos após a sua morte, Raul Seixas conquista novos fãs e faz sucesso pelo país. *Veja*, São Paulo, p. 154, 2 nov. 1994). Não concordo com Tatit sobre a questão de ser tal capacidade um “dom”; parece-me mais factível atribuí-la ao aprendizado e às condições do campo musical daquele período histórico. Mas aqui interessa ressaltar que a popularidade de Seixas estava (em parte) vinculada ao uso desse tipo de melodia.

Quase todos os “cafonas” encaravam a carreira musical como um trabalho no qual era preciso se destacar e obter sucesso, como em uma atividade qualquer. Poucos alimentaram ambições estéticas²³ ou políticas e, de forma geral, não se envolveram em debates intelectuais – algo muito comum no universo da MPB. A questão do engajamento político ou da inovação musical eram temas completamente estranhos ao universo de preocupações dos “cafonas”. Cito como exemplo a resposta de Agnaldo Timóteo à questão de qual teria sido sua percepção da crise política de 1968, que resultou na implantação do AI-5:

Nem me lembro disso. Na época eu não tinha nenhuma vivência política. Eu não me envolvia com política e os políticos não se envolviam comigo. Eu não mandava general à merda; general não faltava ao respeito comigo. Os generais me deixavam cantar, fazer sucesso e ganhar dinheiro. (*apud* ARAÚJO, 2003, p.43)

A postura dos “cafonas” está ligada antes de tudo à busca de ascender socialmente: a música é vista por eles como um meio de subsistência capaz de possibilitar a superação das dificuldades materiais. E obter sucesso pode proporcionar ascensão econômica, mas não implica no reconhecimento do trabalho, que continua sendo depreciado. Isto porque a hierarquia do campo artístico não obedece a critérios econômicos; antes de tudo, o capital simbólico será determinante para se ocupar uma posição destacada nesse universo. A lógica da denegação econômica, do interesse no desinteresse, que vigora no polo mais autônomo do campo impede que se associe a qualidade artística com a conquista do lucro imediato. Portanto, a posição dominada que os “cafonas” ocupam na hierarquia do campo musical não deixa de ser homóloga à posição que ocupam no espaço social.

23 Odair José foi um dos raros artistas “cafonas” que almejavam inovar esteticamente. A produção de seu disco *O Filho de José e Maria* (RCA Victor, 1977), uma espécie de ópera-rock-brega com letras que faziam uma releitura polêmica de acontecimentos religiosos, fugiu por completo ao estilo do cantor, resultando num grande fracasso. Após esse percalço, o cantor retomou o estilo e os temas que o consagraram junto às classes populares.

E aqui reside uma diferença fundamental de Raul Seixas em relação aos “cafonas” e aos cantores de iê-iê-iê: a busca do sucesso não estava orientada para auferir lucro. O capital econômico da família Seixas era relativamente alto e poderia lhe fornecer uma estabilidade financeira que não o obrigasse a dedicar-se a atividades secundárias para manter sua posição social. Pierre Bourdieu (1996b, p. 295) lembra-nos que as “condições de existência que estão associadas a um alto nascimento favorecem disposições como a audácia e a indiferença aos lucros materiais”, atributos essenciais para arriscar um posto bem remunerado de produtor musical por uma carreira artística incerta. Mas o *senso de investimento* inerente aos agentes é uma das disposições que estão intimamente atadas à origem social e, pode-se afirmar que “de maneira geral, são os mais ricos em capital econômico, em capital cultural e em capital social os primeiros a voltar-se para as posições novas” (BOURDIEU, 1996b, p. 295). E foi justamente esse montante de diversos capitais acumulado por Raul Seixas que lhe possibilitou ocupar uma posição relativamente nova dentro do campo musical, despertando a atenção dos críticos musicais ao mesmo tempo em que obteve destaque comercial com seu primeiro grande *hit*, “Ouro de tolo”.

Esta complexa rede de relações pessoais e de estruturação do campo musical quase nunca são explicitadas, reduzindo toda a importante experiência na posição de produtor à posse de determinadas qualidades que seriam responsáveis pelo sucesso artístico. Assim, Seixas deixa de ser um agente comum que vivenciou uma gama de experiências em suas práticas cotidianas e assume a aura de gênio, de um ser dotado de características especiais que seriam responsáveis pela sua ascensão artística, entendida como inevitável. As diversas condições materiais e simbólicas, cuidadosamente trabalhadas por Seixas e pelas pessoas envolvidas nessas atividades, são ocultadas em prol de uma mitificação do artista que resulta na idolatria de sua figura e de suas ideias, que podem ser igualmente descontextualizadas e ressignificadas segundo os interesses de cada um: os fãs encontram fonte inesgotável de sabedoria em suas letras e os divulgadores sobrevivem das vendas de produtos do artista e se destacam na mídia como se fossem os porta-vozes autorizados do artista ausente.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*: Música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas*: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996a.
- _____. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.
- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz*: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2008.
- FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda*: em ritmo de aventura. São Paulo: Ed. 34, 2000. (Coleção Todos os Cantos)
- MORELLI, Rita C. L. *A indústria fonográfica*: um estudo antropológico. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- _____. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. *ArtCultura*: Revista de História, Cultura e Arte, Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, v. 10, n. 16, jan.-jun. 2008, p. 87-101.
- TEIXEIRA, Rosana da Câmara. *Krig-há, bandolo!* Cuidado, aí vem Raul Seixas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- WISNIK, José Miguel. *Sem receita*: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

Bibliografia de fontes publicadas

- ESSINGER, Silvio (Org.). *O baú do Raul revirado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- PASSOS, Sylvio (Org.). *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 1998.
- PASSOS, S.; BUDA, T. (Org.). *Raul Seixas*: uma antologia. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- SEIXAS, Kika (Org.). *Raul Rock Seixas*. São Paulo: Globo, 1996.
- _____. *Rock book*: Raul Seixas. Rio de Janeiro: Gryphus, 1995.
- _____.; SOUZA, Tárík. (Org.). *O baú do Raul*. São Paulo: Globo, 1992.

“Meu inimigo íntimo”: decantando a parceria entre Raul Seixas e Paulo Coelho¹

Lucas Marcelo Tomaz de Souza²

“Meu inimigo íntimo”; assim Raul Seixas e Paulo Coelho se tratavam quando os dois começaram a fazer suas primeiras canções. Depois de findada a parceria, em 1977, sempre que um era perguntado sobre o outro, o apelido persistia, como a principal forma de definir uma relação de intimidade e conflito que imperava entre eles.

Para um artista que teve sua obra estudada sob diversas perspectivas, a questão da influência dos parceiros na produção musical de Raul Seixas ainda continua como assunto tabu. Como cantor e intérprete, Raul Seixas, naturalmente, captava para si grande parte dos elogios ou críticas das músicas feitas em parceria. No entanto, outros motivos também dificultam a percepção da obra de Raul Seixas sob o prisma de seus parceiros. O primeiro deles é a possibilidade de creditar a outras pessoas características e atributos comumente associados a Raul Seixas, sua obra ou personalidade. Quando se divide com parceiros certas propriedades que, supostamente, comporiam a “originalidade” de Raul Seixas, corre-se o risco de arranhar a “singularidade” da imagem do artista. Nesta perspectiva, para se preservar a “excepcionalidade” de Raul Seixas deve-se reforçar o caráter desirmanado de sua produção musical.

Um segundo motivo capaz de dirimir a influência das parceiras na produção musical de Raul Seixas vem da forma como o próprio cantor abordou, em seus depoimentos, o sentido de sua obra. Em entrevista, Raul Seixas afirma:

As músicas, todas elas são faces e lados, pontos de vista unicamente meus, como indivíduo único que sou na face da terra, como você é e todos os ouvintes são. (...) E minhas músicas falam justamente do meu ponto de vista sobre o mundo que eu vivo, sobre a vida, sobre as pessoas, sobre o planeta e a vida mesmo (...). Eu falo sobre o meu ponto de vista. Agora, tudo dentro de uma concepção coerente, dentro do meu ego, dentro dos meus próprios valores sabe!³

Quando Raul Seixas afirma que sua produção musical é um ponto de vista unicamente seu, fica nublada a possibilidade de se enxergar ali algum tipo de influência. Suas músicas, segundo suas palavras, manifestam, com a maior honestidade possível, sua visão particular das coisas. Essa espécie de biografismo que Raul Seixas tenta ressaltar em sua produção musical, como se suas canções fossem uma descrição fiel e exata da forma como ele vê e sente as coisas, dificulta ainda mais a percepção de uma possível cooperação em seus trabalhos.

No entanto, Raul Seixas teve, nos dezessete anos que durou sua carreira (1973-1989), a presença constante de vários parceiros. Os principais foram: Paulo Coelho, Marcelo Motta, Cláudio Roberto, José Roberto Abrahão, Oscar Rasmussem, Kika Seixas e Marcelo Nova. Outros nomes aparecem nos créditos de algumas canções como: Lena Coutinho, Adilson Simeone, Wilson Aragão, Dedé Caiano, Tânia Barreto, Gay Vaquer e Eládio Gilbraz.

A parceria mais conhecida e reconhecida de Raul Seixas foi com o hoje escritor de *best sellers*, Paulo Coelho. As imagens que atualmente envolvem Paulo Coelho e Raul Seixas podem nublar as efetivas contribuições que o primeiro teve na produção musical do segundo. Enquanto Raul Seixas é lembrado como um roqueiro contestador, transgressor, crítico de uma realidade social, Paulo Coelho sustenta a imagem de um escritor *popstar*, literariamente desqualificado, mas um campeão de vendas em todo o mundo (PINHEIRO, 2013). No entanto, estas diferenças que hoje existem entre as imagens dos dois

1 Pesquisa realizada com apoio da Agência de Fomento CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

2 lucas_marilia@yahoo.com.br

3 Gravado e organizado pelo *Raul Rock Clube- Oficial fã Clube*, DISC XVIII.

pouco esclarecem o contexto em que eles se encontravam quando do início da parceria, em 1972.

Raul Seixas chegou até Paulo Coelho pelo interesse em uma matéria sobre discos voadores, assinada por um autor inexistente, chamado Augusto Figueiredo. Paulo Coelho, então editor e repórter das revistas alternativas *A Pomba* e *2001*, escreveu, sob esse pseudônimo, o artigo que chamou atenção de Raulzito⁴. Quem se dirigia até a redação da revista era um Raul Seixas executivo, altamente remunerado por uma das maiores gravadoras do país, a CBS. De cabelos aparados, terno, gravata e paletó, Raulzito era a total contraposição do homem que escrevera a matéria “Vida extraterrena”, que tanto lhe chamara a atenção. Paulo Coelho “usava calça Saint-tropez, com cinto abaixo dos quadris, cabelão despenteado caído nos ombros, sandálias franciscanas, colares no pescoço e lentes octogonais da cor lilás – e passava boa parte do tempo chapado” (MORAIS, 2008, p. 284).

Enquanto Raul era funcionário de uma grande empresa, pai de família, casado com a filha de um pastor evangélico, Paulo era um hippie, redator de uma revista *underground*, que ainda penava com o seu sustento financeiro e abusava do consumo de drogas. Um era empregado de uma multinacional que cobiçava, desde a infância, ser cantor de rock; o outro era um editor com experiência em teatro, mas que sonhava, há anos, tornar-se escritor popular. As trajetórias e origens sociais que ali se cruzavam eram radicalmente distintas, mas suas experiências iriam se combinar em um resultado artístico bastante produtivo.

Paulo Coelho nasceu no dia 24 de Agosto de 1947, no Rio de Janeiro, filho do engenheiro Pedro Queima Coelho de Souza e da dona de casa Lygia Araripe Coelho de Souza. Sua vida escolar teve início no colégio de orientação jesuíta Santo Inácio, no Rio de Janeiro. Aluno destacado, venceu concursos de poesia, publicou textos e poemas em várias revistas intercolégiais e entrou para a *Academia de Letras do Santo Inácio*. Ainda adolescente, flertou com o suicídio e degolou um animal doméstico para que o “Anjo da Morte” levasse outra alma que não a sua (OLIVEIRA, 1991).

⁴ Raulzito era o apelido de infância que Raul Seixas carregou até se lançar como artista em 1973.

Na companhia dos intelectuais do colégio, aprofundava-se nas leituras de filósofos existencialistas. Conhecido entre os amigos pelo talento em escrever, já começava a nutrir o sonho de ser um escritor popular, com “fama, fortuna e poder” (MORAIS, 2008, p. 60). Logo se misturou à chamada “juventude transviada” e, com 20 anos, já havia iniciado suas primeiras experiências com sexo e drogas.

Com a companheira Vera Richard, uma rica iugoslava que financiava suas aventuras hippies, seus estudos e as experiências na dramaturgia, ele abandonou definitivamente a ajuda familiar. Sua primeira peça foi intitulada *Juventude sem tempo*, apresentada no *Festival da Juventude de Teresópolis*. Em fevereiro de 1969, criou um grupo de teatro, financiado por Vera Richard, além de escrever e dirigir a peça *O Apocalipse*, que, apesar de crítica dividida, foi um verdadeiro fracasso de público. Em 1970, Paulo Coelho entrou para a Faculdade de Direito Candido Mendes e também para a faculdade de Direção de Teatro da FEFIERG, chegando a receber um prêmio de dramaturgia do Teatro Opinião, pela peça *A Revolta da Chibata*, sobre a sublevação dos marinheiros em 1910 (OLIVEIRA, 1991).

Nesse período em que estudou Direito, teve uma breve incursão em movimentos políticos de esquerda, que logo abandonou em função da influência do pensamento hippie, que vinha se difundindo pelo mundo. Segundo ele: “Tirei logo de cabeça as ideias políticas porque, de repente, descobri a droga. (...) Então passei a assumir que eu gostava de Beatles quando, entre meus companheiros, só se podia gostar de música de protesto. (...) Aconteceu, então, que eu dediquei-me, inteiramente, ao movimento hippie” (*apud* OLIVEIRA, 1991, p. 32-33).

Engajado no movimento contracultural do hippismo, Paulo Coelho concentrou suas leituras no chamado “realismo fantástico”, e nas obras *O despertar dos mágicos*, de Louis Powells e Jacques Bergier e *Eram os deuses astronautas?*, de Erich Von Däniken. Junto de Vera, iniciou uma longa viagem pela América do Sul. Nesse período de “militante do movimento hippie” aguçou sua “busca espiritual”, o que lhe rendeu amplas experiências com sociedades secretas, religiões orientais, ocultismo e misticismos dos mais diferentes tipos (OLIVEIRA, 1991, p. 53-54).

Em 1971, enquanto terminava seu relacionamento com Vera Richard, exatamente por acreditar no “amor livre”, montou o espetáculo *Os limites da resistência*, no Conservatório de Teatro do Rio de Janeiro, que foi interrompido pela censura poucos dias após a estreia. Aulas de teatro e atuações em filmes B garantiam-lhe uma pequena renda, capaz de financiar uma viagem à América do Norte, onde viveu em comunidades hippies, estudou religião Asteca no México e teve suas primeiras experiências com alucinógenos (LSD, cogumelos e mescalina). Suas viagens hippies continuaram também por Londres, Paris e Amsterdã (OLIVEIRA, 1991).

Foi em sua curta passagem pela Faculdade de Direito, iniciada em 1970 e abandonada em 1971, que Paulo Coelho conheceu sua próxima companheira, Adalgisa Rios. Mineira, recém-formada em arquitetura, trocou Minas pelo Rio para estudar na Universidade Federal. No momento em que se conheceram, ela ganhava a vida fazendo projetos para o Banco Nacional de Habitação e alguns trabalhos como cartunista. Diferentemente de Paulo Coelho, e sem que ele nunca viesse a saber, Adalgisa fora uma ativa militante de esquerda. Além de panfletagens das reuniões do clandestino movimento estudantil, participara de duas ocupações na Faculdade de Medicina, fizera parte do grupo que invadiu o restaurante da Faculdade de Arquitetura e esteve envolvida em várias manifestações contra o regime, como as passeatas pela morte do estudante Edson Luiz e a *Passeata dos cem mil*, em junho de 1968 (MORAIS, 2008).

No final de 1971, Paulo Coelho via-se desprovido dos recursos familiares e de sua abastada ex-mulher, com quem havia terminado o romance para viver com Adalgisa Rios. Aceitou, então, um trabalho como “foca” – uma espécie de jornalista recém-formado – no jornal *O Globo*, onde exercia a tarefa diária de recolher os nomes dos defuntos que enchiam as páginas de obituário do jornal. Para manter acesos seus ideais hippies fundou, com Eduardo Prado, dono da Poster Graph Editora, as revistas alternativas *2001*, e *A Pomba*, na Rua Álvaro Alvim, número 37, para onde se dirigiu Raul Seixas, à procura do autor da matéria sobre discos voadores.

O homem pelo qual Raul Seixas procurava estava atolado até o pescoço em tudo o que dissesse respeito a bruxaria, ocultismo ou feitiçaria.

“Tanto poderia ser a seita dos Meninos de Deus quanto Hare Krishnas, adeptos da Bíblia do Diabo ou ainda os fiéis da Igreja do Satã (...). Bastava exalar algum cheiro de sobrenatural – ou de enxofre, dependendo do caso – para que ele se interessasse” (MORAIS, 2008, p. 279).

O encontro entre Raul Seixas e Paulo Coelho causou imenso estranhamento no então editor repórter. Aquele homem sério, de terno lustroso, com pasta estilo 007, cabelos penteados e barba aparada teria, para Paulo Coelho, toda a pinta de um policial que procurava, provavelmente, hippies usuários de drogas. Raul Seixas, que ali se apresentava como alto executivo da CBS, não era o policial que Paulo tanto temia, mas as dúvidas acerca do elegante rapaz tinham seus fundamentos. Naquele início de 1972, Paulo estava muito mais para “maluco beleza” do que Raul Seixas.

Tirando os interesses afins por discos voadores, Raul Seixas e Paulo Coelho tinham poucas coisas em comum. Nascido em Salvador, no dia 28 de junho de 1945, filho do engenheiro Raul Varela Seixas e da dona de casa Maria Eugênia dos Santos Seixas, Raulzito fora criado em um ambiente familiar bastante austero. Segundo ele: “minha mãe não me deixava sair na rua para não aprender palavrão” (*apud* PASSOS, 1990, p. 40). Apesar da rígida educação que recebera, o menino Raulzito fora um péssimo aluno nos colégios por onde passou, penando para terminar as séries ginasiais. Seu maior interesse era a música, particularmente o rock.

Quando criança, Raulzito fundou, com seu amigo Waldir Serrão, o primeiro fã-club de Elvis Presley no Brasil, o *Elvis Rock Clube*. Querendo seguir as trilhas do seu ídolo, o menino Raul aprofundou-se no conhecimento do *rock’n’roll* por meio dos discos que ganhava dos vizinhos de sua casa, próxima ao consulado americano.

Cada vez mais concentrado no rock e distante dos estudos, Raul fundou seu primeiro grupo, *Relâmpagos do Rock*, que mais tarde mudou de nome para *The Panthers*. Entre 1964 e 1965, a capital baiana começava a tomar conhecimento de Raulzito e seu conjunto, principalmente através de suas apresentações no *Cine Teatro Roma*, onde brilhavam as estrelas da *jovem guarda*. Dali, Raul rivalizava com o pessoal da Bossa Nova, que ensaiava os clássicos da MPB entre os uni-

versitários que frequentavam o *Teatro Vila Velha* (VELOSO, 1997).

O sonho de ser cantor de rock teve de ser abreviado, por pouco tempo, para que Raul Seixas pudesse se casar com a filha de um pastor evangélico, Edith Wisner, no dia 28 de junho de 1967 – no mesmo em dia Paulo Coelho chegava dopado à *Casa de Saúde Dr. Eiras* para a sua terceira internação. O inglês fluente, que Raul aprendera pelo contato que tivera com inúmeros engenheiros que chegavam à Bahia para trabalhar na Petrobrás, garantia-lhe um sustento como professor, enquanto estava afastado da música, a pedidos do sogro (PASSOS, 1990).

Esse período distante da música durou pouco. Logo Raul Seixas reativou o conjunto, agora com o nome *Raulzito e os Panteras*. O grupo acompanhou as excursões dos principais nomes do iê-iê-iê nacional, até quando Jerry Adriani o convidou para ir ao Rio de Janeiro gravar, pela Odeon, seu primeiro LP, *Raulzito e os Panteras*. O disco foi um fracasso total de vendas, e o único trabalho que Raul Seixas conseguiu nesse período foi como pandeirista na banda de apoio de Jerry Adriani.

O sonho de ser cantor de rock se via distante quando Raul Seixas e sua esposa voltaram à Bahia, após o fracasso do disco *Raulzito e os Panteras*. No entanto, um convite do diretor da CBS, Evandro Ribeiro, motivado pelas indicações de Jerry Adriani, fez com que Raul retornasse ao Rio, agora como produtor musical de nomes importantes da gravadora.

No início de 1972, quando Raul Seixas procurou Paulo Coelho nas salas da revista *A Pomba*, Raul já havia começado suas tentativas de se lançar como artista. Em 1971, lançara, junto de Sérgio Sampaio, Mirian Batucada e Edy Star, o LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das 10*, pela CBS. De qualquer forma, Raul Seixas, naquele período, tinha uma carreira de produtor musical consolidada, e como alto funcionário da multinacional do disco ainda escrevia letras para muitos artistas da gravadora.

Evidentemente, aquela figura elegante que procurava Paulo Coelho causava-lhe imensa curiosidade. Intrigado em saber mais sobre o “almofadinha”, mas, principalmente, interessado em conseguir anúncios da multinacional para sua revista de baixa tiragem, Paulo Coelho alongou a conversa com Raul Seixas sobre ufologia e vida em outros

planetas. O resultado foi um convite para jantar na casa de Raul e de sua esposa Edith Wisner (MORAIS, 2008).

O interesse em conseguir um anúncio da CBS para *A Pomba* levou Paulo a superar suas desconfianças acerca do tão diferente anfitrião. Adalgisa Rios acompanhou-o, também ressabiada, sem saber o que esperar daquele encontro. Após os primeiros contatos, Raul Seixas começou suas tentativas de convencer Paulo Coelho a iniciar uma parceria musical. No entanto, Paulo olhava receoso a possibilidade de escrever letras musicais. Para ele, aquilo era sua total adequação ao sistema que ele tanto criticava em seus ideais hippies. Mas as necessidades financeiras e as insistências de Raul Seixas começavam a balançá-lo. A fim de convencer o futuro parceiro, Raul Seixas, já contratado da Philips, compôs, sozinho, a música “Caroço de manga” (1973), para a trilha da novela *A volta de Beto Rockfeller*, da TV Tupi, e coloca nos créditos o nome de Paulo. Os direitos autorais da música renderam a ele um dinheiro que nunca havia sonhado, até então, conseguir. Além dos lucros financeiros, Paulo tentava enxergar na música um instrumento capaz de difundir seus ideais hippies e seus interesses místicos, além de conseguir realizar, mesmo que por outras vias, o sonho de ser famoso.

Começava, então, em 1972, a parceria musical entre Raul Seixas e Paulo Coelho. As primeiras tentativas de composição de Paulo deixavam evidentes as diferenças entre os dois. Enquanto Raul Seixas tinha experiência em trabalhos com artistas muito populares, em uma gravadora cujo principal contratado era o campeão de vendas de discos no Brasil, Roberto Carlos, Paulo era um diretor de teatro que se orgulhava em ser o mais hermético e incompreensível possível.

As dificuldades das primeiras composições foram sendo, aos poucos, superadas pelo esforço até didático de Raul Seixas em ensinar e incentivar Paulo Coelho. Enquanto Paulo tentava, de todas as formas, perpetuar a imagem de gênio incompreendido que ele tinha de si, Raul Seixas insistia na necessidade de se fazer músicas fáceis e comerciais. A lição ensinada por Raul, e muito bem aprendida por Paulo Coelho, é que, em matéria de música popular, era “preciso ser absolutamente objetivo – sem ser superficial”⁵. Paulo conta que Raul

5 COELHO, 2009.

Seixas lhe ensinou uma habilidade diferente no manuseio da linguagem. Segundo ele:

A coisa que mais agradeço dessa relação foi ele ter me ensinado que cultura popular não é, necessariamente, uma coisa negativa. Ao contrário, a capacidade de se comunicar com todos é uma coisa positiva. No fundo é o objetivo do ser humano, a comunicação com seu próximo. Uma outra coisa que ele me ensinou foi a linguagem e de como fazer uso dela.⁶

Se Raul Seixas foi um personagem marcante na trajetória de Paulo, ao ensiná-lo a comunicar-se na forma de arte, aquele enigmático e revoltado hippie também exerceu grande influência sobre o metódico e responsável executivo da CBS. Foi a partir de Paulo que Raul Seixas se infiltrou, definitivamente, nas drogas e nas sociedades esotéricas. O que não se pode negar é que a figura de Paulo Coelho, e todo o seu estilo de vida, exerceram grande força sobre Raul. Em uma das primeiras entrevistas registradas de Raul Seixas, em agosto de 1972, três meses após o primeiro encontro com Paulo Coelho, Raul já citava como “livro de cabeceira” *O despertar dos mágicos* – leitura fundamental nos interesses místicos que Paulo tinha quando o conheceu – além de destacar como seu principal interesse, naquele momento, a revista do parceiro, *2001*⁷.

Paulo Coelho apresentou a Raul Seixas as ideias de uma figura que mais tarde se tornou marcante em sua vida e obra musical. Quando os dois se encontraram, em 1972, Raul Seixas nem suspeitava quem era Aleister Crowley, cujas ideias já haviam seduzido por completo Paulo Coelho. Conta Fernando Morais (2008) que durante uma pesquisa de campo para uma matéria da revista *A Pomba*, Paulo Coelho conheceu Marcelo Ramos Motta, um satanista que se autointitulava líder mundial de uma sociedade secreta chamada *Astrum Argentum* (A.A.) e fundador da filial brasileira de outra conhecida sociedade esotérica chamada O.T.O. (*Ordo Templi Orientis*). Estas sociedades

6 COELHO, 2009.

7 PASSOS, 1990, p. 80.

eram responsáveis por difundir as ideias de um mago inglês chamado Aleister Crowley.

Aleister Crowley nasceu na Inglaterra, em 1875, e se autodenominava *A Besta do Apocalipse* ou a *Besta do 666*. Sua principal obra foi *O Livro da Lei de Thelema*, ou somente *Liber Oz*. As ideias do mago pregavam o início de uma nova era em que o homem teria liberdades irrestritas, chamada por ele de “Novo Aeon”. Para se alcançar os estágios mágicos dessa nova era indicava-se liberdade sexual, uso de drogas e redescoberta da sabedoria oriental. A *Lei de Thelema* traz, então, os princípios centrais das ideias de Crowley, que podem ser sintetizadas pela epígrafe: “Faze o que tu queres, há de ser tudo da Lei”.

Decidido a participar da *Astrum Argentum* e da O.T.O e, conseqüentemente, difundir o pensamento de Aleister Crowley, Paulo Coelho, antes de conhecer Raul, já havia iniciado sua carreira de “probacinista”, cumprindo as tarefas designadas pelo seu mestre espiritual, Euclýdes Lacerda, escolhido por Marcelo Ramos Motta. Paulo e Euclýdes trocavam inúmeras cartas onde o aprendiz ia, aos poucos, descrevendo suas experiências enquanto “iniciático”⁸, e recebendo as tarefas do seu mestre na ordem crowleana.

Atolado até o pescoço no universo do satanismo e empenhado em ascender na sociedade secreta de Marcelo Motta, Paulo Coelho começou a ver na música um mecanismo eficiente para difundir o pensamento do mago Aleister Crowley. Não demorou muito para que Raul Seixas se visse, também, imerso nesse mundo de magia e drogas. Assim, enquanto Raul ensinava a Paulo Coelho os segredos para se fazer música, o que lhe abria as portas para o sucesso e o dinheiro, Paulo lhe oferecia o caminho até as drogas, a magia e o demônio (MORAIS, 2008).

A primeira parceria de fato entre os dois foi em “Loteria da Babilônia” (1973). A música foi inspirada em um conto, de mesmo nome, do argentino Jorge Luiz Borges, ídolo de Paulo Coelho na literatura. Paulo empolgou-se ao ver a melodia que Raul Seixas colocou naquela letra não tão simples – muito extensa e quase sem refrão. Se os dois

8 “Probacionista” e “Iniciático” são termos utilizados para designar aqueles que querem adentrar ou ascender em uma determinada sociedade esotérica.

conseguiram transformar Borges em música, talvez Raul Seixas estivesse certo, era sim possível fazer uma poesia de maneira simples. O segundo trabalho da dupla foi “Al Capone” (1973), que teve a primeira versão vetada por Raul Seixas, por ser muito complicada. Na música “A hora do trem passar” (1973), Paulo fez referência às brigas com Adalgisa, em versos como: *Você tão calada e eu com medo de fala, já não sei se hora de partir ou de chegar*. Na procura por temáticas simples para misturar em seu universo hippie, Paulo Coelho transformou em música até mesmo o quarto-e-sala de Adalgisa Rios, com quem morava. Os livros na estante, o colar e o incenso da mulher misturavam-se com o gosto pela astrologia e seu costume de sempre consultar o tarô ou o *I Ching*, na composição de “As minas do Rei Salomão” (1973). A música foi feita em homenagem a Adalgisa, fã de Dom Quixote e esquerdista radical, que ainda via a relação entre Raul e Paulo Coelho como uma contradição com ideais que ela e o companheiro partilhavam.

Logo, também Adalgisa Rios iria se unir aos trabalhos de lançamento da carreira de Raul Seixas, contribuindo, inclusive, com os projetos gráficos dos discos *Os 24 maiores sucessos da Era do Rock* (1973), e *Krig-ha, Bandolo!* (1973), ambos pela Philips.

Além de “Al Capone” e “As minas do Rei Salomão”, a dupla assinou junto mais três músicas no LP *Krig-ha, Bandolo!*, que inaugurou a carreira solo de Raul Seixas. Ficou marcado nesse disco o descontentamento da dupla com o cenário político em que o país se encontrava. Em “Cachorro urubu” (1973), versos como *Eu sou cachorro urubu, em guerra com Zé U* faziam referência a um índio americano, conhecido como Crow Dog (“cachorro corvo”), que liderara uma rebelião contra o governo dos EUA – chamado na letra de *Zé U*. Na mesma música, o verso *Baby o que houve na trança, vai mudar nossa dança* era uma referência aos movimentos populares ocorridos na França em maio de 1968.

Com Paulo Coelho, a produção musical de Raul Seixas iria infestar-se de referências ao pensamento de Aleister Crowley. Em “Rockixe” (1973), por exemplo, Raul Seixas canta a exaltação da vontade individual, princípio central da *Lei de Thelema*, em versos como: *O que eu quero, eu vou conseguir / Pois quando eu quero todos querem / E quando eu quero todo mundo pede mais*.

O maior sucesso do disco *Krig-ha, Bandolo!* – e talvez o maior sucesso da carreira de Raul Seixas – foi a música “Ouro de tolo” (1973), feita somente por Raul. A música, antes de ser gravada, foi apresentada ao parceiro com certos receios, por ter uma letra muito extensa, praticamente sem refrão, contrariando os princípios que Raul Seixas mesmo havia ensinado a Paulo: ser sintético, mas nunca superficial. Paulo adorou a letra e incentivou Raul Seixas a gravar a extensa canção (MARMO, 2007).

As dificuldades no trabalho de composição musical deixavam evidentes as marcas das trajetórias tão distintas que ali se cruzavam; no entanto, essas diferenças não impediram que começasse ali uma íntima e conflituosa relação pessoal. Nas palavras de Paulo Coelho: “quando começamos a trabalhar juntos nós nos víamos todo o dia. Ou ele vinha para minha casa ou eu ia para a dele”. Além da participação em letras, Paulo Coelho tinha papel ativo nos trabalhos de divulgação da carreira de Raul Seixas; atuando junto aos bastidores da gravadora Philips, negociando e propondo novas ideias para o lançamento do parceiro. A “Passeata Ouro de Tolo”, entrevista no avião abandonado no Aterro do Flamengo, a “Sociedade Alternativa” e muitas outras estratégias de divulgação, que ficaram conhecidas na carreira de Raul Seixas, foram concebidas e negociadas junto à cúpula da Philips, e com ampla participação de Paulo Coelho, tanto na elaboração quanto na execução dos projetos.

Se Paulo Coelho teve uma participação importante na confecção das letras e na criação de estratégias de divulgação, seu papel no gerenciamento da carreira profissional de Raul Seixas não foi menos determinante. A fim de preservar a imagem de Raul Seixas junto à gravadora, era Paulo Coelho quem negociava os planos artísticos a serem colocados em jogo. Assim, era sempre Paulo quem brigava pelos interesses da dupla, levando os projetos iniciais e ajustando-os às diretrizes da Philips¹⁰.

Paulo Coelho nunca escondeu que ele apresentou “as drogas a Raul Seixas, as sociedades secretas e essas coisas todas”¹¹. Por influ-

9 Revista Rolling Stone. Agosto de 2009.

10 Informação retirada das entrevistas realizadas com Roberto Menescal e André Midani, respectivamente, diretor artístico e presidente da Philips.

11 Revista Rolling Stone. Agosto de 2009.

ência de Paulo Coelho, aquele Raul que mal conhecia um cigarro de maconha havia morrido; assim como o próprio nome *Raulzito*, que ele usava nos trabalhos com *Os Panteras* e nas letras feitas enquanto era produtor, na CBS. O artista que se lançou, em 1973, junto com Paulo Coelho, passou a assinar somente Raul Seixas, e nada tinha a ver com aquele elegante e formal executivo. Segundo Hérica Marmo (2007, p. 23), “[d]escrever fisicamente Paulo Coelho de Souza de 25 anos, e Raul dos Santos Seixas de 27, que passavam a andar juntos para todos os cantos, era praticamente falar de uma única pessoa: muito magro, barbudo, estatura mediana, cabelos cheios e sem corte (...)”.

O segundo disco da dupla, *Gita* (1974), marcou uma estreita proximidade entre os parceiros e a saturação dos elementos místicos que tanto motivavam os interesses de ambos. Na música “Sociedade alternativa” (1974), o refrão, cantado em coro e repetido inúmeras vezes, era uma adaptação da epígrafe central da *Lei de Thelema*. A frase “Faze o que tu queres, há de ser tudo da Lei”, escrita por Aleister Crowley, transformou-se, na música, em *Faze o que tu queres, pois é tudo da lei*. No final da canção, Raul Seixas e Paulo Coelho ainda fazem uma transcrição de alguns trechos de *Liber Oz*, declamados por Raul Seixas, tendo ao fundo os gritos de *Viva sociedade alternativa!*

Na música “Super-Heróis” (1974), os parceiros brincaram com figuras populares da época, como Pelé, Emerson Fittipaldi e o campeão de xadrez Mequinho. Nessa canção, o verso *Chamei Dom Paulo Coelho e saímos lado a lado* fez com que Paulo superasse o anonimato dos créditos dos discos e se tornasse conhecido através de uma canção popular.

Segundo Hérica Marmo (2007), em uma das cartas que Paulo Coelho trocou com seu mestre satanista, Euclides Lacerda, ele traduziu um poema de San Juan de La Cruz, intitulado *Cantar da Alma que se alegra em conhecer a Deus pela Fé*. Esse poema compara a fé com a água viva que brota da fonte, e alguns dos versos entraram na composição de “Água viva” (1974).

Na música “Gita” (1974), grande sucesso do disco, Raul Seixas e Paulo Coelho usaram um recurso semelhante ao empregado na composição de “Água viva”. Agora, eles transcreveram versos do livro sagrado indiano, *Bhagavad Gita*, em que o guerreiro *Arjuna* pergunta a

Krishna quem seria ele. A música é, então, uma compilação da resposta de *Krishna* explicando ao guerreiro quem era Deus.

A música “Gita” foi composta no sítio dos pais de Raul Seixas, em Dias D’Ávila, no interior da Bahia. Lá Paulo, Raul e suas respectivas esposas foram passar uma breve temporada, e no meio do caminho os dois parceiros tiveram a ideia de mais uma canção. “Não pare na pista” (1974) foi inspirada nas placas do longo trajeto feito de carro – no corcel 1973 de Raul Seixas – entre o Rio de Janeiro e Dias D’Ávila (MARMO, 2007).

A música “Como vovó já dizia” (1974) conta, no refrão, uma passagem curiosa em que Raul e Paulo estavam fumando maconha em um hotel em São Paulo e se deram conta de que havia acabado o colírio. Para disfarçar os olhos vermelhos, eles usaram os óculos escuros que dispunham no momento. A primeira versão dessa música chamava-se “Óculoescuro” e trouxe uma letra com fortes críticas ao sistema político da época, que rendeu aos parceiros problemas com a censura. A canção foi proibida pela Divisão de Censura e Propaganda (DCDP) por conter, segundo o órgão, tema de “protesto social”, com mensagem subliminar que induziria à “inconformidade com o ‘status quo’ do Brasil atual” (TEIXEIRA, 2008, p. 76). A canção tramitou pelo órgão censor sendo liberada após três tentativas e algumas modificações na letra.

Se, para incentivar Paulo Coelho a começar a compor, Raul Seixas escreve sozinho a canção “Caroço de manga” e coloca nos créditos o nome do amigo, o favor seria retribuído nesse disco *Gita*. Paulo Coelho escreveu sozinho a música “Medo da chuva” (1974), onde ele discorria sobre suas ideias acerca do amor livre, e colocou o nome de Raul Seixas nos créditos.

Durante a turnê de shows do lançamento do disco *Krig-ha, Bandolo!* Raul Seixas, Paulo Coelho, Adalgisa Rios e Edith Wisner distribuíram, no meio do espetáculo, uma espécie de gibi manifesto, chamado de *A Fundação Krig-ha*. Com desenhos gráficos feitos pela mulher de Paulo Coelho, a capa do gibi trazia uma figura humana, com características gregas ou fenícias, lutando em meio à tormenta marítima. Nas próximas páginas, Raul e Paulo ensinavam como se

construía um “bodoque”, explicando os materiais necessários para a construção da arma e a facilidade em utilizar aquele objeto. Em meio às ilustrações de ordem mística, eles exaltavam os elementos que compõem o universo (terra, fogo, água e ar), a importância da alquimia e do esoterismo na formação do que eles chamavam de “Consciência Cósmica”. Estavam também presentes no gibi críticas aos meios de comunicação de massas e à estrutura social, chamada por eles de “Monstro Sist.”. A censura entendeu aquele gibi como ofensivo à ordem, provavelmente pelo simbolismo do “bodoque”, e apreendeu todos os exemplares (SANTOS, 2007).

Um dos episódios mais complicados que a dupla teve com relação à censura militar foi promovido por Paulo Coelho, em um show em Brasília, no início de 1974. Enquanto Raul Seixas cantava “Sociedade alternativa” – música até então considerada inofensiva pelos censores – e declamava os princípios da *Lei de Thelema*, Paulo subiu ao palco, a pedidos de Raul que, devido ao abuso de drogas, não conseguia mais cantar. Assustado com a situação, Paulo Coelho fez um discurso expondo toda a sua visão contracultural que criticava a sociedade da época, enquanto, ao fundo, os músicos da banda o acompanhavam ao som de *Viva a sociedade alternativa!* (MORAIS, 2008).

O show terminou normalmente, mas o episódio de Paulo rendeu sérios problemas aos dois. Duas semanas após o espetáculo em Brasília eles foram intimados a depor sobre o acontecido. Raul Seixas logo foi liberado, mas Paulo Coelho ficou detido para maiores explicações, principalmente acerca do gibi manifesto, o episódio em Brasília e sobre a tal “Sociedade Alternativa”. Adalgisa Rios, responsável pelo designer gráfico do gibi, também foi detida e ambos foram torturados pela polícia. Raul Seixas, bastante alarmado com o acontecido, logo foi convencido por Paulo a, junto dele, deixar o país. A música *Sociedade alternativa* passou, a partir daí, a ser vista de outra forma, oferecendo perigo ao sistema e tendo execução proibida em rádios.

Após o episódio com a polícia, a experiência pós-tortura ainda atormentava bastante Paulo Coelho. No mesmo ano de 1974, Paulo rompe suas ligações com A.A. e a O.T.O., distanciando-se, por completo, do pensamento de Aleister Crowley. A parceria com Raul Seixas

também começava a esmorecer. Os traumas da prisão, as rixas entre eles, o sonho que Paulo nunca abandonara de se tornar um escritor e os caminhos distintos que ambos começavam a seguir – Paulo Coelho se afastando das drogas e da magia e Raul ainda mergulhado nos entorpecentes e esoterismos – fizeram com que aquela estreita e íntima união começasse a ser abalada.

Paulo Coelho foi, também em 1974, contratado pela Philips, para ocupar um cargo de gerência na gravadora, produzindo e divulgando alguns artistas da empresa e escrevendo letras musicais para outros. Esse reconhecimento do talento de Paulo como letrista – que ele mesmo diz ter aprendido com Raul Seixas – abalou ainda mais as estruturas já debilitadas da parceria. Como uma de suas funções era, exatamente, negociar com a gravadora, evitando que Raul Seixas tivesse grandes desgastes com a companhia, o cargo assumido por Paulo Coelho impedia esse tipo de atividade.

Mesmo com os percalços da censura e o início das desavenças entre eles, o próximo disco de Raul Seixas, *Novo Aeon* (1975), teve forte contribuição de Paulo Coelho. Este LP contou com a participação de outro parceiro bastante emblemático para demonstrar o alcance do pensamento de Crowley na obra de Raul Seixas. Àquela altura, Raul também já havia se tornado um “probacionista” nas sociedades secretas A.A. e O.T.O. No entanto, a fama fazia dele um discípulo diferenciado, principalmente aos olhos do seu mestre, tão empenhado em difundir o pensamento do mago inglês. E foi esse mestre que começou a compor com Raul Seixas no disco *Novo Aeon*. Paulo Coelho assustou-se quando viu Marcelo Ramos Motta, o líder satanista no Brasil, no apartamento de Raul Seixas, ensaiando algumas composições. Mas exatamente ele dividiu com Paulo Coelho e Raul Seixas os créditos de algumas canções do novo disco.

Marcelo Ramos Motta e Raul Seixas haviam feito a letra de “Tente outra vez” (1975) quando Paulo Coelho tomou conhecimento da música. Ele adorou a canção por retratar, com perfeição, aquele momento pós-tortura que ele estava passando. No entanto, Paulo fez questão de modificar versos que lembrassem a *Lei de Thelema*, fazendo com que *Tenha fé em você*, fosse modificado para *Tenha fé em Deus, tenha fé na vida*, dando corpo à versão final da canção (MARMO, 2007).

O disco ainda apresentou muitas referências ao pensamento crowleano, até porque algumas canções já estavam prontas antes da ruptura entre Paulo e as sociedades esotéricas. A prova disso são as músicas “Rock do Diabo” (1975) e “Novo Aeon” (1975), esta última uma clara declaração de princípios de uma nova era pregada por Aleister Crowley.

A dupla também fez outras canções que ficaram conhecidas, como “Verdade sobre a nostalgia” (1975), que traz na letra uma crítica à prática saudosista e ao costume de se valorizar sempre a cultura produzida no passado. Em “Tu és o MDC da minha vida” (1975), Raul e Paulo, já totalmente acordados da necessidade de compor letras fáceis, mas nem por isso superficiais, tentaram escrever uma música semelhante às canções “bregas”, que tanto sucesso faziam no período. Para lembrar um pouco de Odair José, a gravação simulou um espetáculo ao vivo, em que Raul diz: *Eu dedico essa música à primeira garota que está sentada ali na fila, Obrigado!*. A canção quase não tocou no rádio devido aos três *merchans* que fazia: o refrigerante *Pepsi Cola*, o supermercado *Casas da Banha* e o aparelho de som *Sansui-Garrard-Gradiente*. O disco *Novo Aeon* não obteve o sucesso do LP anterior, girando em torno de 60 mil cópias vendidas.

Os problemas de Raul Seixas com a gravadora vinham aumentando bastante. Agora sem Paulo Coelho para intermediar a relação entre Raul Seixas e a Philips, e com o cantor abusando do consumo de álcool e drogas, começava a se forjar uma fama de péssimo profissional, devido a inúmeros atrasos em gravações, ausência em shows etc. A íntima relação pessoal estabelecida entre Paulo Coelho e Raul Seixas também não existia mais. Enquanto Paulo se via cada dia mais comprometido com o trabalho na gravadora, Raul ainda continuava embrenhado naquele mundo de drogas e misticismo. Se o consumo de entorpecentes foi, realmente, um fator decisivo na estreita relação que os dois estabeleceram no início da parceria, foi também ele um dos motivos do afastamento dos dois. Paulo Coelho já havia abandonado em definitivo as drogas, no final de 1975, enquanto que Raul ainda estava extremamente envolvido com bebida e cocaína. Ocupado com o cargo na gravadora, Paulo também passou a não mais acompanhar Raul Seixas em seus shows e em seus projetos de divulgação.

No início de 1976, uma espécie de metamorfose entre os dois já estava completada. Paulo Coelho nem de longe lembrava o hippie anárquico que dirigia as revistas *A Pomba* e *2001*. E Raul Seixas também não se parecia em nada com o responsável e metódico empresário que batia à porta de Paulo no centro do Rio. Enquanto um se tornara um sério e comprometido homem de negócios, o outro começava um estado de dependência física e química de drogas. É claro que esta inversão tendeu a afastar os dois parceiros. Da mesma forma que Paulo não aguentava mais ver e acompanhar a “rebelia” de Raul Seixas, este não suportava a seriedade do parceiro (MARMO, 2007).

Mesmo com as brigas entre os dois, havia ainda espaço para mais um disco, lançado pela Philips, em 1976, *Há dez mil anos atrás*. Tanto Raul Seixas como Paulo Coelho tinham se separado de suas mulheres e se casado novamente, com Glória Vaquer e Cecília Mac Dowell, respectivamente. Ambas as mulheres foram homenageadas na música “Ave Maria da Rua” (1976), uma versão pagã da santa católica da qual Paulo Coelho era tão devoto.

Eles também compuseram uma ode à morte, como se ela fosse uma bela mulher, vestida de cetim, que se aproximava, com cuidado, para buscá-los. Inspirados em “Balada para un loco” (1969), de Astor Piazzolla, “Canto para minha morte” (1976) recebeu o arranjo de um tango, feito pelo maestro Miguel Cidras.

O maior *hit* do disco *Há dez mil anos atrás* foi uma música de conhecimento público nos Estados Unidos, gravada por Elvis Presley, chamada “I was bourn about ten thousand years ago”. A canção sofreu algumas modificações na letra original e um novo ritmo, na composição final da canção “Eu nasci há dez mil anos atrás” (1976).

A dupla ainda fez uma música que causou polêmica por criticar alguns artistas que vinham se destacando na época. Em “Eu também vou reclamar” (1976), Raul Seixas, além de assumir sua dependência do álcool, chamava Sílvio Brito de “chato” devido à composição da música “Parem o mundo que eu quero descer” – uma espécie de versão adaptada da música “Ouro de tolo”. Foram também citados e ironizados na letra, Belchior (“Apenas um rapaz latino-americano”) e Hermes-Aquino (“Nuvem passageira”), como representantes dos

artistas que vinham, constantemente, utilizando a música para protestar.

Em 1977, Raul Seixas deixa a Philips e assina com a Warner, por onde lança seu próximo trabalho *O dia em que a Terra parou* (1977). Este disco já não trazia mais Paulo Coelho como principal parceiro. Cláudio Roberto, com quem Raul já havia feito algumas canções no LP anterior, assina com ele as dez músicas do disco, inclusive a emblemática “Maluco beleza” (1977).

Os problemas com atrasos em gravações e ausência em shows complicavam muito o convívio de Raul Seixas na Warner Bros. Nesse período, o diretor artístico da companhia, Marcos Mazzola, um antigo amigo dos tempos de Philips, tentava controlar, de todas as formas, as impulsivas e desmedidas reações de Raul Seixas. Um “pai de santo” era constantemente levado ao estúdio de gravação para tentar amenizar os embaraços causados pelo abuso de álcool e drogas de Raul. Foi Marcos Mazzola quem tentou reavivar, mais um vez, a parceria com Paulo Coelho. De volta ao Brasil, depois de uma passagem pela Europa, Paulo, a convite de Mazzola, aceitou estabelecer a tão consagrada parceria de outrora. Mas a péssima condição de saúde de Raul Seixas impediu uma relação mais estreita (MAZOLLA, 2007). Entre algumas reuniões em quartos de hotéis e pausas imensas para o uso de cocaína, algo que causava grande repúdio em Paulo Coelho, os dois conseguiram desenvolver algumas canções. “Tá na hora” (1977) aborda, com bom humor, o clássico tema das injustas relações entre patrões e empregados. “Conserve seu medo” (1977) reflete um pouco da paranoia ainda vivida pela dupla com relação ao regime militar, que acabara de fechar o Congresso Nacional através do *Pacote de Abril*. “Magia de Amor” (1977) era um claro resultado dos cursos de vampirismo que Paulo Coelho vinha realizando em sua passagem por Londres. “As profecias” (1977) é uma canção que serve quase como uma confissão da forte depressão em que Raul Seixas mergulhara.

O estado de saúde de Raul Seixas dificultava aqueles importantes trabalhos de divulgação, da qual Paulo Coelho também participava, e o disco batizado como *Mata virgem* (1977) foi um enorme fracasso de vendas.

A parceria entre os dois também terminara, agora definitivamente. Paulo Coelho, que somente entrara na música pelos recursos financeiros que esta poderia lhe proporcionar, já não dependia mais da parceria com Raul Seixas para conseguir os altos faturamentos que desejava. Além do emprego na Philips, Paulo tinha os recursos dos direitos autorais das letras que compunha. Sempre seguindo a lição ensinada por Raul, Paulo fez letras para artistas muito populares, como Rita Lee, Fábio Junior, César Sampaio e Diana. Com esses recursos, além dos aluguéis dos apartamentos que tinha na zona sul do Rio, Paulo Coelho tentou retomar o antigo sonho de ser escritor. E para isso, um afastamento do universo musical, e conseqüentemente de Raul Seixas, era necessário. O estilo de vida que Raul e Paulo haviam decidido tomar a partir dali também contribuiu bastante para o fim dos trabalhos conjuntos. Paulo Coelho seguiu para a Europa, procurando inspiração para seu primeiro livro, e Raul Seixas se afundava cada dia mais nas drogas e no álcool. Enquanto Paulo tentava levar uma vida regrada no “velho continente”, Raul já começava a sofrer as conseqüências de sua dependência. Internações e uma vida particular conturbada fizeram com que Raul Seixas saísse também da Warner e perambulasse de gravadora em gravadora.

Em 1983, contratado pela Eldorado, Raul Seixas projetava um lançamento internacional para sua carreira, inclusive cantando em inglês muitos de seus antigos sucessos. No entanto, a companhia tinha outros planos para ele. O diretor geral da Eldorado era um antigo conhecido de Raul Seixas e amigo pessoal de Paulo Coelho, Roberto Menescal. Ele pretendia unir, mais uma vez, os dois antigos parceiros para mais um trabalho conjunto. Como Raul Seixas havia se recusado ir até o Rio de Janeiro encontrar-se com Paulo, que também se negava ir até São Paulo encontrar Raul, a solução foi um encontro no meio do caminho: Itatiaia (SP). O resultado foi que, depois de uma semana no hotel, Paulo Coelho mal conseguiu ver Raul Seixas, que passou todo o tempo trancado no quarto cheirando cocaína. Nenhuma música nasceu desse “encontro”.

Talvez, mesmo com esses desentendimentos, houvesse certa complacência na relação entre os dois. No ano de 1983, a editora Shogun

Art, de Paulo Coelho e Cristina Oiticica, publicou o diário de infância de Raul Seixas, *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*.

O último encontro entre Raul Seixas e Paulo Coelho deu-se no dia 21 de abril de 1989, no Rio de Janeiro, quando Raul fazia uma turnê de shows com Marcelo Nova. Foi este quem convidou Paulo Coelho a subir ao palco, sem que Raul Seixas soubesse, para cantar com Raul um dos grandes sucessos da dupla. Surpreendido com a presença de Paulo, Raul Seixas logo engatou “Sociedade alternativa!”, acompanhado pelo parceiro, que se recusou a cantar a epígrafe que lembrava Aleister Crowley: *Faz o que tu queres pois é tudo da Leil*. Era, na verdade, um encontro muito melancólico. A situação em que ambos se encontravam naquele momento deixava evidente um ar de compadecimento. Enquanto Paulo Coelho via seus mais recentes livros, *O diário de um mago* (1987) e *O alquimista* (1988), alcançarem cifras de vendas recordes para um escritor brasileiro, Raul Seixas praticamente entrava em contagem regressiva para sua morte.

Falecendo no dia 21 de agosto de 1989, Raul Seixas, na verdade, não teve tempo de ver Paulo Coelho alcançar o estrelato internacional, e nem de ver seu nome lembrado no discurso de posse de seu eterno “inimigo íntimo”, ao assumir a cadeira número 21, da *Academia Brasileira de Letras*. No discurso de Paulo Coelho, ao se tornar um “imortal”, ele lembrou da música “Metamorfose ambulante” (1973) que, curiosamente, foi feita somente por Raul Seixas.

Raul Seixas descreve bem a alegria no coração dos guerreiros, ao escrever:

Prefiro ser

Uma metamorfose ambulante

Do que ter aquela velha opinião

Formada sobre tudo.¹²

¹² COELHO, 2002.

Referências bibliográficas

COELHO, Paulo. *Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras*. 28 out. 2002. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=320&sid=233>.

MARMO, Hérica. *A canção do mago*. A trajetória musical de Paulo Coelho. Rio de Janeiro: Futuro, 2007.

MAZZOLA, Marcos. *Ouvindo estrelas*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

MORAIS, Fernando. *O mago*. São Paulo: Planeta, 2008.

OLIVEIRA, Edgar (Org.). *Paulo Coelho por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 1991.

PASSOS, Sylvio (Org.). *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 1990.

SANTOS, Paulo. *Raul Seixas: A mosca na sopa da ditadura militar. Censura, tortura e exílio*. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2007.

TEIXEIRA, Rosana. *Krig-ha, Bandolo! Cuidado, aí vem Raul Seixas!* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

VELOSO, Caetano. *A verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Jornais e revistas

COELHO, Paulo. Uma relação complicada. *Rolling Stone*, São Paulo, Editora Spring, n. 35, ago. 2009, p. 73.

PINHEIRO, Fernando. A recusa acadêmica em entender Paulo Coelho. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 jan. 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1217251-a-recusa-academica-em-entender-paulo-coelho.shtml>.

Entrevistas

MENESCAL, Roberto. Entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro, 16 de outubro de 2013.

MIDANI, André. Entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro, 17 de outubro de 2013.

Coleção Especial RAUL SEIXAS. Organização e seleção RAUL ROCK CLUB (RRC). Entrevistas e especiais:

SEIXAS, Raul. Gravado e organizado pelo *Raul Rock Club – Oficial fã-clube*, DISC XVIII.

As relações entre a obra musical de Raul Seixas e a Era de Aquário

Luiz Lima¹

A Era de Aquário foi exaltada por diversos movimentos alternativos como um momento de despertar da consciência humana. O filme *Hair*, inspirado na peça de teatro de mesmo nome, transmite-nos uma esplêndida ideia de como eram os sonhos do Movimento Hippie que, na década de 1960, ganhou força nos Estados Unidos como um protesto anarcopacifista contra a Guerra do Vietnã, com fortes componentes místicos. Entre os temas musicais de *Hair* temos a música “Aquarius”, considerada uma das mais belas canções do Século XX:

**Quando a Lua estiver na sétima casa
e Júpiter se alinhar com Marte,
então a paz guiará os planetas
e o amor conduzirá as estrelas
Este é o alvorecer da Era de Aquário
A Era de Aquário
Aquário! Aquário!**

“Aquarius” descreve a expectativa dos movimentos contraculturais que se voltavam para a espiritualidade, resgatando tradições e conhecimentos antigos sob expressões artísticas e ideológicas contemporâneas, em torno desta Era Astrológica que Raul Seixas chamava de NOVO AEON, ou seja, Nova Era, termo que o roqueiro retirou das ideias do mago inglês Aleister Crowley. O debate sobre a transição

entre Aeons é algo que encontraremos em vários ocultistas e pesquisadores e, entre eles, um dos grandes nomes da Psicologia, Carl Jung, que relacionava as aparições de discos voadores com a aproximação da Era de Aquário:

Como já sabemos, através da história do antigo Egito, são fenômenos psíquicos de transformação que acontecem sempre no final de um mês platônico e no início do mês subsequente. Ao que parece, são modificações na constelação das dominantes psíquicas, dos arquétipos, dos “deuses”, que causam ou acompanham transformações seculares da psique coletiva. Esta transformação tem aumentado dentro da tradição histórica e deixado as suas marcas. Primeiro, na transição da era de Touro para a de Áries (Carneiro). Logo depois da era de Áries para a de Pisces (Peixes), cujo início coincide com o surgimento da era cristã. Agora, estamos nos aproximando da grande mudança que pode ser esperada com a entrada do equinócio da primavera, em Aquarius (Aquário). (JUNG, 1988, Prefácio – p. IX-X)

Os discos voadores ocupam um papel fundamental em certas canções de Raul Seixas. Em “Ouro de Tolo” (*Krig-Há, Bandolo!*, 1973), após demonstrar o seu desânimo em relação ao paraíso de alienação e consumismo do nosso “belo quadro social” que dava suporte à ditadura militar, ele desabafava:

**Porque longe das cercas embandeiradas que separam quintais,
no cume calmo do meu olho que vê assenta a sombra sonora
de um disco voador**

“S.O.S.” (*Gita*, 1974) é outra música onde ele critica o estado de paralisia mental coletiva onde inúmeras pessoas descontraídas, correndo ansiosamente como “formigas que trafegam sem porque”, deslumbram-se com o “domingo, missa e praia, céu de anil” enquanto “tem sangue no jornal” e tremulam “bandeiras na Avenida Brasil”, ostentando a simbologia do poder. Diante disso, Raul novamente evoca a aparição do tripulante de um disco voador que ponha fim a esse tédio:

¹ luizlima@gmail.com.

Oh Oh, seu moço do disco voador,
me leve com você pra onde você for
Oh Oh, seu moço, mas não me deixe aqui
enquanto eu sei que tem tanta estrela por aí

Na primeira música, as “cercas embandeiradas” são uma referência a tudo o que separa os seres humanos em países, raças, classes sociais, igrejas, times, partidos e panelinhas em geral. Faz parte, da visão espiritual aquariana, a busca de uma consciência planetária que vá além das fronteiras de quaisquer espécies, inclusive das fronteiras psíquicas que limitam a nossa mente, e isso vamos encontrar na música “A lei” (*A pedra do Gênesis*, 1988), na qual Raul Seixas cita, praticamente, todo o *Liber Oz* que Aleister Crowley, o mago inglês que influenciou muito a visão ocultista do Raul, transcreveu em 1904:

Todo homem tem direito de amar como ele quiser
De beber o que ele quiser
De viver como quiser
De mover-se pela face do planeta livremente, sem passaporte,
porque o planeta é dele, o planeta é nosso

Tanto em “S.O.S.” como em “Ouro de tolo”, o disco voador aparece como o elemento desconcertante que rompe as fronteiras, derruba valores enrijecidos e nos aponta para uma transcendência. Ele representa não somente o arquétipo da Era de Aquário ou da “conspiração aquariana”, para lembrar o título do livro da Marilyn Ferguson, ou as “modificações na constelação das dominantes psíquicas” típicas desta transição entre o Velho Aeon de Peixes e o Novo Aeon de Aquário, como diria Jung, mas também simboliza, na obra do Raul, um portal para uma Sociedade Alternativa à sociedade oficial. Da mesma forma que os OVNI são elementos inusitados que rompem com as regras do jogo e nos apontam para outras possibilidades, eles nos trazem mensagens sobre a existência de “tanta estrela por aí”, tantos mistérios e maravilhas no universo, na natureza e dentro de nós mesmos, que não conseguimos perceber por nos encontrarmos presos a uma rotina

de alienação e controle social. Por isso, o “cume calmo” do seu olho desejava ir ao encontro da “sombra sonora de um disco voador”.

Na década de 1970, Marcelo Motta apresentava-se como o coordenador mundial da O.T.O. (*Ordo Templi Orientis* – ou Ordem do Templo do Oriente), cujo nome é uma referência à herança mística dos templários. Essa entidade foi chefiada por Crowley por 22 anos, até o seu falecimento em 1947, e naquele momento Raul Seixas e Paulo Coelho estiveram envolvidos com a obra mágica de Crowley, chamada de *Magick* para diferenciá-la da Magia comum. Posteriormente, Paulo romperia com os thelemitas, que são os seguidores de Crowley, assim chamados pelo fato de que a sua Magia tem como base a *Lei de Thelema*, palavra grega que significa *Vontade*. Neste caso, não seria uma “vontade qualquer”, como o simples desejo de se chutar uma lata na rua, mas sim a Vontade encarada como o centro do poder mágico, e o iniciado somente a descobriria após o contato com o Anjo Guardião, através do Ritual do Mago Abramelin. No documentário *Carpinteiro do Universo*, Toninho Buda afirmou que Marcelo Motta passou uma “lição de casa” para o Raul Seixas e o Paulo Coelho, que era a divulgação dos conhecimentos thelêmicos através da música. Foi Motta quem, pela primeira vez no Brasil, divulgou a obra de Crowley em 1962, com o lançamento do livro *Chamando os Filhos do Sol*, que anunciava o Novo Aeon nesses termos:

Já vos falaram muito da Nova Era, de Aquário-Leo. Ela começou em abril de 1904, quando a terra foi ocultamente regenerada pelo fogo. Todas as crianças nascidas após esta data trazem no inconsciente o selo das energias e tendências espirituais da Nova Era. Chamamos o grupo dos Filhos do Sol encarnados no Brasil à execução de suas vontades. Chamamo-los à consciência do fito da encarnação. Chamamo-los à realização da Grande Obra. Faze o que tu queres há de ser tudo da lei.

Na versão dos thelemitas, a Era de Aquário teria começado em abril de 1904, quando, através do transe mediúnicos de sua mulher Rose Edith Kelly, Crowley recebeu o *Livro da Lei* de uma entidade denomi-

nada Aiwass, que era o seu anjo guardião. O mesmo foi sintetizado no *Liber Oz*. Existem outras versões, e numa delas, que eu encontrei, certa vez, entre os membros do Movimento Gnóstico, afirma-se que a Nova Era teria começado com o início do Movimento Hippie. Enfim, existem várias interpretações para o mesmo fenômeno.

O Novo Aeon é chamado de Era de Aquário-Leão porque Crowley levava em consideração o Ascendente da Era, a constelação de Leão, que ocupa a posição diametralmente oposta à de Aquário. O Ascendente revela um lado oposto complementar que também influencia os rumos da Era.

Ao pegar elementos do Ocultismo e ligá-los ao Anarquismo, Raul Seixas deu um direcionamento político ao *Liber Oz* e também ao modo como ele encarou o Novo Aeon de Aquário. Certos ativistas contraculturais, como o Raul, resgataram o Anarquismo como uma das componentes para a formação de uma Sociedade Alternativa, mas aliaram-no a diversas outras tendências que incluíram também uma visão esotérica sobre os novos tempos, distanciando-se do Anarquismo Clássico de nomes como Proudhon, que eram ateus e adeptos da visão positivista da Ciência do século XIX, ainda que Proudhon também fosse uma das referências básicas de Raul Seixas.

No entanto, houve antecedentes desta aliança entre o Anarquismo e o Novo Aeon de Aquário feita por Raul Seixas no Brasil, e uma destas pessoas foi a educadora, militante anarquista e feminista Maria Lacerda de Moura (1887-1945), que declarou em seu artigo ao jornal operário *A Plebe*, em 1933: “O Sol caminha para a Constelação do Aquário: nem governo, nem sacerdotes”.

Defensora de uma Pedagogia Libertária, Maria Lacerda foi uma das poucas intelectuais contestadoras que, no Brasil, conviviam diretamente com os operários, colocando em prática o que ela dizia. No período em que ela permaneceu numa comunidade anarquista em Guararema, isso até o momento em que essa comuna foi proibida pelo governo autoritário de Getúlio Vargas, Maria Lacerda afirmou que se sentia feliz por viver “livre de escolas, livre de igrejas, livre de dogmas, livre de academias, livre de muletas, livre de prejuízos governamentais, religiosos e sociais”.

Outro autor que associou o Novo Aeon à Anarquia, palavra que significa “sem governo” e se refere à sociedade autogestionária, isto é, onde as pessoas se organizam sem a necessidade de governos e autoridades, foi Aníbal Vaz de Mello, que, no período imediatamente posterior à Ditadura do Estado Novo, lançou o seu belo e raríssimo livro *Cristo: o maior dos anarquistas*.

Embora tratem do mesmo tema, Aquarius, a canção que eu citei no início do texto dá-nos a impressão de que a Nova Era cairá dos céus por uma influência dos astros. A música Novo Aeon, composta por Raul Seixas, Marcelo Motta e Cláudio Roberto, e que faz parte justamente do disco *Novo Aeon*, lançado em 1975, embora também contenha elementos esotéricos inspirados nas ideias das sociedades ocultistas ligadas a Aleister Crowley, anuncia que, para que este novo momento histórico possa acontecer, será fundamental a ação dos homens:

**O sol da noite agora está nascendo
Alguma coisa está acontecendo
Não dá no rádio nem está nas bancas de jornais
Em cada dia ou em qualquer lugar,
um larga a fábrica, outro sai do lar
e até as mulheres dita escravas já não querem servir mais!**

Terminados estes esclarecimentos, agora eu abordarei o que é o Novo Aeon, ou Nova Era, de Aquário. As Eras de Áries, de Peixes, de Aquário e assim por diante, nascem da interpretação astrológica de um fenômeno astronômico conhecido como precessão dos equinócios. O que dá nome às Eras é a Constelação na qual o Sol se encontra durante o Equinócio da Primavera no Hemisfério Norte, pois é através da cultura europeia que tanto a Astrologia, como o calendário das celebrações religiosas católicas, muitas delas retiradas de celebrações pagãs que foram transformadas e adotadas com uma roupagem cristã, chegaram até nós, brasileiros. Os equinócios ocorrem na entrada da primavera e do outono, quando a duração do dia é igual à da noite. O termo vem da junção de duas palavras em latim, *equi* e *nocte*, formando uma expressão que significa “noite igual”. O

Equinócio da Primavera é um momento de renascimento da Natureza, quando saímos da dormência do inverno e entramos na luz da nova estação. Animais saem da hibernação, as esperanças se renovam, cores proliferam e a energia sexual fica em evidência. Ou seja, a energia da Criação está em alta nesse Equinócio. Desde a Antiguidade, tal data foi celebrada ritualisticamente e, entre os pagãos, nela se pratica o Sabá de *Ostara*, ou *Esther*, a Deusa que representa as forças naturais de fertilidade que afloram nesse período. Não por acaso, a palavra inglesa para a Páscoa é *Easter*.

Quando a Igreja Católica dominou politicamente a Europa, o ritual de Ostara transformou-se na Páscoa, e o coelho, símbolo da fertilidade sexual que dava os seus pulos aos pés da Deusa, converteu-se no Coelho da Páscoa. A imagem do ovo, como representação da vida que arrebenta a casca que a manteve aprisionada e renasce, foi adotada como o ovo da Páscoa trazido pelo coelho.

A luz com a qual o Sol revitaliza a natureza em tal Equinócio vem banhada pela energia da Constelação na qual ele estiver: seja a de Peixes, a de Aquário ou qualquer outra. Também há uma relação com o fato de que, nesta fase, o Sol está entrando no signo de Áries, o fogo original da Criação que marca o início do ano novo zodiacal.

Deixo claro que as Constelações, enquanto conjunto físico de estrelas, são diferentes dos Signos que, na Astrologia, são regiões arquetípicas que se apresentam como padrões simbólicos existentes no inconsciente coletivo. A posição das constelações muda conforme as Eras. A posição do zodíaco dos signos é permanente.

Na plano da esfera celeste, nós temos:

– O Equador Celeste, que é a linha circular que corresponde, no céu, à linha do Equador terrestre que vemos nos mapas-mundi.

– A Eclíptica, que é a linha que os astros e planetas percorrem no céu.

Damos o nome de ponto vernal, ou ponto da primavera, ao primeiro grau do signo de Áries, onde o Sol está no início da primavera no Hemisfério Norte, e quando isso ocorre há um cruzamento, uma intersecção, entre as linhas da Eclíptica e do Equador celeste, ou seja,

a linha do Equador do céu toca no caminho percorrido pelos astros no ponto onde o Sol está nesse momento.

Mas acontece que o Sol não permanece sempre na mesma posição: no círculo das constelações, ele caminha num sentido *contrário* ao que ele percorre no zodíaco dos signos. Ou seja, ele entrou na área final da constelação de Áries e atravessou completamente a região ariana até chegar ao início da mesma para, em seguida, entrar no limite final da Constelação de Peixes. É o espaço pisciano que nós estamos atravessando agora. Futuramente, o Sol entrará no começo de Aquário e assim por diante. Pelo fato de o Sol retroceder em seu trajeto pelas constelações, este movimento é conhecido pelo nome de Precessão dos Equinócios, assim explicado pelo astrólogo Adônis Saliba:

A Terra, ao girar em torno do seu eixo, faz com que este gire como se ela fosse um pião, originando o movimento de precessão dos equinócios através do qual o ponto vernal retrograda sobre o Equador celeste. Como essa retrogradação se dá à velocidade de 50`` por ano (ou 1° a cada 72 anos), o ponto vernal já teria andado para trás (pela constelação de Peixes) cerca de 23°20`38`` até 1990, desde a sua coincidência com o início da Constelação de Áries. (SALIBA, 1990, p. 36)

Ou seja, na contagem das Eras, o Sol, em seu movimento retrógrado na precessão dos equinócios, saiu do início da constelação de Áries e entrou no final da constelação de Peixes por volta de 111 a.C. (SALIBA, 1990, p. 34), quando então começou a Era de Peixes, que Raul Seixas chamava de *Velho Aeon* e que foi marcada pelo nascimento de Cristo.

Cada Era astrológica dura mais de 2000 anos, com variações segundo o tamanho da constelação, e se emprega a expressão “dos equinócios”, no plural, porque na configuração geométrica do fenômeno leva-se em consideração a linha reta que liga os pontos dos dois Equinócios, o da Primavera e o de Outono. Ambos estão em precessão, ou seja, em movimento de recuo pelas constelações.

Como lembrou o astrólogo, o Sol já percorreu 23 graus, 20 minutos e 38 segundos dentro da constelação de Peixes, a qual, no ângulo

de 360° formado pelo círculo das doze constelações, ocupa “40°41’ de arco celeste”, sendo das maiores do zodíaco (SALIBA, 1990, p. 34). Contrariando outras versões, ainda temos pouco mais de 17° a serem percorridos dentro da constelação de Peixes e só iniciaremos a entrada na Era de Aquário por volta do ano 2813, apesar de já sentirmos os efeitos da mesma há muito tempo. Isso explica o fato de que, apesar de vivermos “muitas transformações de fim de ciclo”, ainda “não temos completo o sistema filosófico-religioso para uma nova era” (SALIBA, 1990, p. 37).

O que Raul Seixas fez, através das mensagens que ele nos deixou em certas canções, foi dar um salto à frente no tempo e nos trazer as luzes da Era de Aquário que, a passos lentos, de nós se aproxima. Tal anseio por uma Nova Era estava pulsando em muitos corações nos anos 1960 e 70, época em que muitas transformações e movimentos revolucionários aconteceram. Em outras palavras, a vida e a obra de pessoas como o Raul contribuem para uma aceleração da História e isso está ligado ao que, no íntimo, muitas pessoas estão desejando, pois nenhuma semente vingará se for lançada num terreno que não estiver preparado para recebê-la. Isso é o que Carl Jung chamava de *projeção*: as forças do inconsciente coletivo querem se expressar e acabam projetando isso, no caso aqui analisado, na vida do artista que, como um xamã, capta as linhas de força do seu tempo e as devolve sob a forma da magia das suas canções, dos seus poemas, das suas imagens surreais. Foi esta mesma atitude que tiveram outros nomes da Contracultura, como Jimi Hendrix, e também visionários rebeldes dos mais diversos tempos e lugares. As revoluções culturais, espirituais, tecnológicas e políticas também contribuem, apesar das suas contradições, para que a humanidade acelere os seus passos rumo a um Novo Aeon.

Maria Lacerda de Moura afirmou, em seu artigo para *A Plebe*: “Por sobre as nossas cabeças pairam as ‘ideias-força’ que canalizam ‘os destinos dos seres colocados, como pontos de luz, na vanguarda dos povos, no mundo dos sonhos de fraternismo, no ciclo intelectual dos forjadores do porvir”. A ideia-força do Novo Aeon de Aquário encontrou, em Raul, uma forte ressonância, uma fonte de repercussão. E continua em curso esta revolução por vezes silenciosa, por vezes

estridente, daqueles que a astróloga Marilyn Ferguson chamou de “os conspiradores aquarianos”:

Esteja ou não escrita nas estrelas, uma era diferente parece estar se aproximando de nós; e Aquário, o portador das águas no antigo zodíaco, simboliza o que mata a sede. É um símbolo apropriado. (FERGUSON, 1980, p. 19)

A pesquisadora Luciane Alves, em seu livro *Raul Seixas e o sonho da sociedade alternativa*, assim sintetizou a contribuição da obra poética e musical de Raul Seixas para a formação da Nova Era:

A Contracultura foi uma das manifestações da Era de Aquário, onde as pessoas já começavam a buscar novas maneiras de viver e de conhecer o mundo interior. Mas esta manifestação do homem enquanto indivíduo independente da sociedade enfrentou muitos confrontos diante da oposição resultante das pressões do coletivo, que possuía valores muito diversos daqueles desejados pela Contracultura.

Raul Seixas é o protótipo do homem da Era de Aquário. Sua função maior era compartilhar: era dar. Dar o que tinha e dar o que era. Seu método pedagógico era a música – como cantor e como letrista. (ALVES, 1993, p. 69)

Boa parte do “coletivo” continua a possuir valores bem diferentes daqueles da Contracultura, enquanto outra parte deste mesmo “coletivo” adota comportamentos e ideias que são derivados das rebeliões contraculturais mas que, muitas vezes, carecem de um conhecimento histórico mais profundo sobre o tema, assim como de uma fundamentação filosófica e espiritual. Carecemos, ainda, de um senso de organização para que este mesmo coletivo se transforme, e fatos como a chamada “Primavera Brasileira” de junho de 2013, onde multidões foram para as ruas reivindicar mudanças na condução política do nosso país, correm o risco de dispersão e da falta de uma articulação eficaz. Em toda luta por transformações sociais, uma Pedagogia Libertária que prepare as consciências para uma renova-

ção dos valores coletivos faz-se necessária, pois, como Plínio Marcos costumava afirmar no curso de Tarot que eu realizei com ele em 1992, “se você não enriquecer a sua individualidade, não terá nada a oferecer para o coletivo”. O “método pedagógico” das mensagens que nos são transmitidas através das músicas do Raul Seixas contém inúmeras chaves para que a consciência coletiva possa despertar, e, a partir do momento em que percebermos isso, daremos novos passos na luta para a construção de um Novo Aeon.

Referências bibliográficas

- ALVES, Luciane. *Raul Seixas e o sonho da sociedade alternativa*. São Paulo: Martin Claret, 1993.
- FERGUSON, Maryli. *A conspiração aquariana*. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- JUNG, Carl. Um mito moderno sobre coisas vistas no céu. Petrópolis: Vozes, 1988.
- MOTTA, Marcelo. Chamando os Filhos do Sol. Rio de Janeiro, abril de 1962.
- MOURA, Maria Lacerda de. Artigo para o jornal *A Plebe*, 1933.
- SALIBA, Adônis. A meio caminho da Nova Era. Revista *Planeta*, São Paulo, Editora Três, jul. 1990, p. 33-37.

Discografia

- A pedra do gênesis. Copacabana, 1988.
- Gita*. Philips, 1974.
- Krig-ha, Bandolo! Philips, 1973.
- Novo Aeon*. Philips, 1975.

Filmes e documentários

- Carpinteiro do Universo*. Documentário de Daniele Moreno e Rafael Mesquiara, estudantes de Cinema da Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo, 2006. (Disponível no Youtube)
- Hair*. Filme de Milos Forman inspirado no musical de mesmo nome criado por James Rado, Jerome Ragni e Galt MacDermot em 1969. Estados Unidos / Alemanha, Fox Filmes, 1979.

Rebeldia e negociação na trajetória artística de Raul Seixas

Mônica Buarque¹

Há quatro anos venho engolindo meus sentimentos, minha arte, minhas emoções. Tem sido assustador! Estou profundamente magoado por não ouvir minhas músicas tocando nas rádios, nem ser chamado para programas de televisão.

Eles me esqueceram.

Raul Seixas, 1982

Provavelmente a primeira vez em que me detive na figura de Raul Seixas foi em 1983, por ocasião de sua participação no especial infantil *Pluct Plact Zum*, da TV Globo, com uma música marcante, “Carimbador maluco”, cujo refrão dava nome ao programa. Esta canção, fui saber somente ao realizar minha pesquisa de mestrado na Universidade Federal Fluminense (UFF), entre 1995 e 1997, reproduzia um discurso do pensador anarquista Proudhon sobre o que era ser governado.

A obra de Raul Seixas só passou a fazer sentido para mim no início dos anos 1990, pouco após sua morte. Nunca mais me afastei dela. Além de fã, tornei-me antropóloga estudando, para a obtenção do grau de mestre, o lançamento póstumo de músicas suas e descobri a dimensão de negociação com o mercado dos divulgadores de sua obra. Alguns pontos elaborados neste artigo são fruto de pesquisa posterior, para o doutorado, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), entre 2001 e 2005, sobre o Rock Brasil dos anos 1980. O texto aqui desenvolvido, porém, é oriundo, em sua maior parte, da dissertação que investigou o que categorizou como culto-rock ao cantor baiano e foi defendida em 1997.

Em uma entrevista realizada em 1993, para um trabalho de Antropologia durante a graduação, sobre adolescência, pude conversar

¹ monicabuarque@hotmail.com

com um morador da periferia de Nova Iguaçu, na época com 22 anos e cursando a 8ª série do 1º grau (hoje ensino fundamental) noturno. Chamou-me a atenção o fato de ele apreciar o cantor Raul Seixas, de quem eu era também fã. Uma pessoa moradora da região, porém universitária e professora deste rapaz, comentou a especificidade deste pormenor já que os moradores do interior da Baixada (Miguel Couto, Belford Roxo e zonas rurais destes municípios) escutavam, na sua maioria, funk e pagode.

Confirmei posteriormente o interesse de moradores de favelas pela música de Raul Seixas a partir de Zuenir Ventura (1995). Ventura faz várias referências ao apego que os traficantes demonstram com relação ao nome de Raul Seixas, mas todas as vezes que toquei neste ponto com meus entrevistados raulseixistas eles se incomodaram muito.

A observação de que Raul Seixas é um cantor e compositor apreciado por pessoas rmarcadas por um comportamento desviante reforça-se, também, com a seguinte informação de um entrevistado que exercia atividades ligadas à divulgação da obra do artista:

(...) houve uma época que eu recebia muita correspondência do Carandiru, os caras tavam presos lá porque numa noite de loucura beberam um pouco mais, brigaram com o vizinho e acabaram matando o cara. Enfim, tá lá preso, mas o cara não tem culpa, aconteceu. Mas eram alucinados pelo Raul e queriam receber coisas dentro do presídio. Agora, o que é fogo, é o cara que começa a traçar esse tipo de coisa. Quer dizer, o fato de o cara gostar do Raul Seixas é que de certa forma tem a ver com o que ele faz porque ele é um traficante (...).

Outro informante, entrevistado na mesma ocasião, continuou a mesma ideia:

A gente tem a história de um amigo, (...) ele tava num ônibus, entraram uns caras armados com 38, renderam umas pessoas do ônibus e ele tava com uma camiseta do Raul, falaram assim “você pode sair, você tá protegido pelo Raul Seixas”

Um outro informante explicou o caráter fechado dos ensinamentos de Aleister Crowley, cuja filosofia norteia a Sociedade Alternativa (que Raul Seixas, juntamente com o parceiro Paulo Coelho, pretendia fundar baseando-se em princípios anarquistas). Este é mais um ponto formador do caráter de *outsider* do grupo autodenominado raulseixista. Disse-me o informante não estar autorizado a revelar o axioma *Faz o que tu queres, há de ser tudo da Lei. O amor é a lei, amor sob vontade* a uma pessoa não iniciada. Estas palavras constam na letra da música Sociedade Alternativa.

A própria denominação se mostra um pouco problemática, pois ouvi em momentos diferentes que são thelemitas (praticantes da lei da vontade), crowleyanos (seguidores de Aleister Crowley), raulseixistas e, também, que não são nada disso mas que a denominação de cada um seria a adjetivação do seu próprio nome.

A filosofia que os unifica foi para mim uma descoberta inesperada, feita ao longo da pesquisa. A hipótese de que havia uma jogada de marketing e uma estratégia da mídia para lucrar com mais um roqueiro rebelde não se confirmou por completo. O roqueiro em questão fora um rebelde e isso é um fato admitido. Outro fato é que a mídia vinha lucrando com a venda de CDs, livros, revistas e com os vídeos lançados, mas havia, por trás destas músicas, uma filosofia ou ideologia a respeito da qual o interesse do mercado parecia ser um dado paradoxal.

Os raulseixistas não se preocupam muito com a ideologia dos veículos que nos ofertam canções de Raul ou patrocinam tributos. Eles têm consciência de que não se trata da mesma que a deles, mas se importam pouco com isso. Divulgar as músicas é um modo de possibilitar que todos travem contato com as palavras-chaves de sua visão de mundo: *faz o que tu queres; todo homem, toda mulher é uma estrela; viva o Novo Aeon; não existe deus senão o homem*.

Por ideologia pode-se entender, conforme Marx e Engels no livro *A ideologia alemã*, as representações religiosas, políticas e morais que visam à conservação da sociedade. Ou seja, a ideologia é uma falsa consciência. Os homens são produtores de suas ideias e representações, mas não percebem a inversão que os faz considerar que sejam as ideias as produtoras da realidade pelo próprio processo histórico que os condiciona (MARX e ENGELS, s/d, p. 22).

Outro sentido para ideologia, formulado por Lênin, a toma como elaboração teórica de uma classe. Segundo Michael Löwy, em Lênin, “ideologia deixa de ter o sentido crítico, pejorativo, negativo, que tem em Marx, e passa a designar simplesmente qualquer doutrina sobre a realidade social que tenha vínculo com uma posição de classe” (LÖWY, 1993, p. 12). É conforme a concepção de Lênin que venho utilizando o termo.

A postura de Raul era crítica a um modo de vida constituído, mas não era político-partidária. Para exemplificar essa crítica, vejamos a letra de “Ouro de tolo”, em que demonstra seu tédio diante do materialismo capitalista:

**Eu devia estar contente porque eu tenho um emprego
sou um dito cidadão respeitado e ganho 4 mil cruzeiros por mês (...)**

Raul não procura confrontar esses valores a outros baseados nos mesmos princípios, como faria um socialista, isto é, desejando uma sociedade em que todos tivessem emprego ou ganhassem razoavelmente. Em vez disso, Raul Seixas ironiza costumes e crenças (por exemplo, a família e a noção de deus-pai):

**Eu devia estar contente pelo Senhor ter me concedido o domingo
para ir com a família ao jardim zoológico dar pipoca aos macacos
(...) mas que sujeito chato sou eu que não acha nada engraçado
macaco, praia, jornal, tobogã,
eu acho tudo isso um saco (...)**

Outro exemplo bastante evidente pode ser encontrado em “Eu também vou reclamar”. Vejamos alguns trechos da canção:

**Mas é que se agora
Pra fazer sucesso
Pra vender disco de protesto
Todo mundo tem que reclamar
(...) Compro móveis estofados**

**Me aposento com saúde
Pela assistência social
(...) Dois problemas se misturam
A verdade do universo é a prestação que vai vencer
(...) Todo mundo explica tudo
como a luz acende
como um avião pode voar
Ao meu lado um dicionário cheio de palavras
Que eu sei que nunca vou usar**

Essa música ironiza o modo de vida burguês e também a própria mídia, que teria transformado em moda as canções que criticavam o sistema político.

Raul fazia questão de mostrar sua faceta debochada, não só nas letras das músicas, mas também, por exemplo, em uma entrevista a Gay Vaquer, posteriormente conhecido como Jay Vaquer, seu guitarrista e depois cunhado, em 9 de agosto de 1972. A referida entrevista foi publicada no boletim da Phonogram Nomes de março de 1974. Raul respondeu de modo não objetivo a todas as perguntas sérias. Quanto à sua religião, disse: “Deus é o que me falta para compreender o que eu não compreendo”. À indagação sobre um desejo seu, respondeu que queria publicar seus escritos. Mas quando lhe foi pedido outro desejo, falou: “pegar um disco voador e ir m’embora”. O entrevistador pareceu ter mergulhado no humor do artista e perguntou qual a solução que propunha para os problemas da humanidade. Raul mandou que fizesse outra questão. Mas retornou ao seu marcante deboche quando lhe foi pedido para dizer alguma coisa para finalizar. Disse coisas sem formular frases, como “automóvel, urubu. Paranóia. Mente. Pente. Semente. Máquina a óleo diesel (...) Homem de negócios sério. Ele é muito sabido. É um homem de negócios e ele sabe disso (...)”.

Nesta mesma entrevista, afirmou que não acreditava em verdades absolutas, o que, para ele, implicava na anulação da política. No entanto, anos depois, em 1978, aventou a possibilidade de candidatar-se a deputado pelo MDB. Nada espantoso para quem se dizia uma metamorfose ambulante!

Raul adequava-se perfeitamente ao estereótipo do transgressor em muitos detalhes. Seu inconformismo para com tudo fez com que tivesse uma trajetória à parte de quaisquer grupos. De acordo com a descrição de Ana Maria Bahiana no jornal *O Globo* de 29 /11/ 75, ele “se firmou como um corpo estranho, incoerente e colorido no uniforme cenário da música popular (digo, de massa) brasileira”. Tirando qualquer valoração quanto ao caráter da MPB, Raul teve o mérito de colocar como suas influências musicais tanto a superestrela Elvis Presley, o transgressor Jerry Lee Lewis e o sertanejo Luís Gonzaga.

Há um outro aspecto a se observar com relação a esse “lobo solitário”, “corpo estranho” na MPB. Com seu ideal ambivalente, ao mesmo tempo holista e individualista, defendendo, de um lado, a concepção de que se cada homem fosse feliz todos terminariam por sê-lo, de outro, tendo sempre em mente o conjunto da humanidade, ele nos remete à figura do renunciante. Dumont (1993, p. 38) observa que a maioria das sociedades são holistas e que a sociedade moderna capitalista constituiria uma exceção a essa regra geral. A origem da independência em relação ao coletivo, que é o que permeia o imaginário moderno, encontra-se na instituição, na Índia Antiga, da renúncia ao mundo como meio para a descoberta do “eu”: “o renunciante basta-se a si mesmo”. A diferença com relação ao indivíduo moderno é que este vive no mundo social enquanto o renunciante é o indivíduo “fora-do-mundo”. A renúncia, criação de novos espaços sociais, é uma forma de rejeição da ordem social (DA MATTA, 1981, pp. 247, 258- 259). Sobre esta forma está assentada a imagem do artista em questão.

Raul Seixas e Raulzito / sempre foram o mesmo homem / mas pra aprender o jogo dos ratos / transou com Deus e com o lobisomem (trecho da música “As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor”, de autoria de Raul). Roberto Da Matta comenta que uma mudança de posição social sempre corresponde a uma mudança de nomes próprios, citando como exemplos a criada que se transforma em Cinderela, Dr. Jekyll virando Mr. Hyde e Antônio Mendes Maciel tornando-se o Conselheiro. Nos versos acima transcritos vemos Raul Seixas declarando-se a mesma pessoa que o personagem pelo qual foi conhecido em outras

ocasiões, como, por exemplo, na canção “Super-heróis”, em parceria com Paulo Coelho: *Então eu disse a dom Paulete / eu conheço aquele ali / Não é possível, / dom Raulzito*. A troca de nomes marca a passagem do anonimato à notoriedade. No caso de Raul Seixas, a exemplo do renunciante, ele segue em direção ao máximo de individuação.

Esse encontro com a notoriedade proporcionando uma mudança de identidade é observado por Paulo Cesar Araújo a respeito da passagem de Raul Seixas em sua carreira artística pelo gênero brega, entre 1970 e 1972, quando ele assinava como Raulzito, trabalhava na CBS a convite de seu então diretor Evandro Ribeiro e era parceiro de Mauro Mota. Este último, entrevistado pelo autor, comentou: “Raul estava passando uma fome danada e eu também, duros pra caramba” (ARAÚJO, 2002, p. 208). Segundo Araújo, esse passado de artista comercial não é evidenciado pelos biógrafos de Raul Seixas, não havendo menção às músicas desta dupla em um livro de antologia de canções dele analisado pelo autor.

Encontrei uma discreta referência em um dos livros que reverenciam sua memória, este com poemas de sua autoria e pensamentos deixados no papel em momentos de angústia e solidão. Em um texto de 1971, o cantor se pergunta “onde está Raul” enumerando suas contradições e responde não estar “ali ou aqui, rótulos prontos para serem usados”:

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? (...). (SEIXAS, 1992, p. 28- 29)

O texto é o desabafo de um Raul em crise intitulado *Enquanto Evandro produz LP de Jerry Adriani*.

A leitura por mim realizada de que o nome Raulzito significa uma outra posição social do mesmo Raul Seixas vem complementar a apresentada por Araújo ao observar a procura por “minimizar possíveis implicações culturais ou estéticas do trabalho de Raulzito, acrescentando, no entanto, que na canção “As aventuras de Raul

Seixas na cidade de Thor”, o moleque maravilhoso da nossa música teria ousado falar do período anterior de sua carreira : *Raul Seixas e Raulzito sempre foram o mesmo homem*. Como afirmou Tárík de Souza, “fez o jogo dos ratos sem comer as migalhas da ratoeira do showbizz” (SEIXAS, 1992, p. 5). E assim ele prosseguiu no jogo dos ratos. Escreve ele, em 1974, um texto que compõe o mesmo livro: “Já tinha feito tudo com meus 29 anos. Nada mais me interessava. Aí foi o começo do meu renascer para Raul Santos Seixas”.

Para então chegar a ser Raul Seixas, seu personagem mais querido.

A preocupação existencial deste artista, representativa do homem moderno, relaciona-o à imagem do renunciante, negação do todo social. Estar acima dos dogmas e convenções sociais, servir de exemplo, ser seu próprio mestre dizem respeito, no entanto, a uma conexão com a “divindade” que falta ao indivíduo em nossa versão moderna. Observamos em Raul uma obsessão teleológica: a morte, o fim dos tempos, a História e seus fatos mais importantes são temas sempre presentes em suas canções. Embora em alguns momentos apresente-se como fora deste contexto, Raul Seixas é o próprio exemplo daquilo que contesta: *Se o que lhe preocupa é a doença ou a morte / se você sente receio do inferno / do fogo eterno / de Deus (...) eu admito você tá na pista* (música “Eu sou egoísta”). A morte preocupava tanto cantor que aparece em sua obra desde os poemas da infância.

Em vários momentos ele se disse “materialista dialético” ou “cético” e cantou que “não existe deus senão o homem”. Além disso, ironizou a onipresença do deus cristão na música “Paranoia”:

Vacilava sempre em ficar nu lá no chuveiro
com vergonha
com vergonha de saber que tinha alguém ali me olhando
vendo fazer tudo que se faz dentro do banheiro
minha mãe me disse há tempo atrás
onde você for Deus vai atrás
mas eu não via Deus (...)

Há em Raul, portanto, uma outra concepção de divindade.

Voltando à música “Eu sou egoísta”, Raul se diz fora da “pista”, pois está acima das preocupações mundanas, partindo do pressuposto de que conhece bem a si mesmo e a toda sorte de experiências: *provo sempre o vinagre e o vinho*. Diferentemente do desejo do bom cristão, afirma: *eu quero é ter tentação no caminho*. O divino ao qual suas músicas se remetem é interior, a exemplo de algumas filosofias orientais.

Raul Seixas leu o Bhagavad Gità, livro de ensinamentos hindu que trata de um diálogo do deus Krishna com o herói Arjuna, concebido como o ego humano. Além disso, podemos encontrar pontos de contato entre algumas de suas músicas que falam sobre o relacionamento amoroso e o pensamento do filósofo indiano Krishnamurti. Este afirma: “o amor não é produto do pensamento, que é passado (...). O amor é sempre presente ativo (...). Quando se ama, não há respeito nem desrespeito” (1969, p. 74).

Em outra passagem, Krishnamurti sustenta: “O sofrimento e o amor não podem coexistir, mas no mundo cristão idealizaram o sofrimento, crucificaram-no para o adorar, dando a entender que ninguém pode escapar ao sofrimento a não ser por aquela única porta (...)” (1969, p. 76).

Em “A maçã” (coautoria com Paulo Coelho e Marcelo Motta), Raul coloca-se no lugar do ser traído/abandonado, diferentemente da maioria das músicas que escutamos, onde há ressentimento e depressão ou, ao menos, o desejo de ter a oportunidade de perdoar o amado. A letra desta canção mostra uma perspectiva mais inspirada no conceito de liberdade do filósofo indiano:

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 (...)
o que eu quero se eu te privo do que eu mais venero que é a beleza
de deitar

Em “Medo da chuva”, Raul Seixas faz uma crítica ao casamento católico na mesma linha de Krishnamurti:

**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 (...)**

Essas duas canções se ligam à sua música mais emblemática, “Metamorfose ambulante”, e exemplificam o que é estar em constante mudança, imagem construída pelo artista para si mesmo.

Enquanto expressão cultural, o rock é mais um componente da expansão da cultura ocidental, um gênero musical que extrapola fronteiras e se tornou sinônimo de um modo de ser jovem. Lévi-Strauss (1976, p. 349-350) comenta que por mais que esta seja um fato e que muitas sociedades acreditem na superioridade da sociedade ocidental, tal estandartização vem se efetuando sem que a demais culturas obtenham meios para tanto e, principalmente, que desejem. As diferenças culturais são muito mais produto de um esforço de distinção com relação às demais sociedades do que do isolamento.

Raul Seixas foi também um *bricoleur*. O rock era o gênero musical através do qual o cantor se apresentava, porém, sua obra foi marcada por uma mistura de ritmos. Com ironia, ele fez o bolero “Sessão das dez”, brincando com o romantismo burguês:

**Ao chegar do interior
inocente puro e besta
fui morar em Ipanema
ver teatro e ver cinema
era a minha distração
Foi numa sessão das dez
que você me apareceu
me ofereceu pipoca
eu aceitei e logo em troca
eu contigo me casei (...)**

O pagode “É fim de mês” também tem a marca da ironia. Nesta música, ele repete uma expressão famosa, “eu não sou cachorro não” e parodia a propaganda de um cigarro exclamando: *eu sou sucesso*. O final deste pagode é um interessantíssimo exemplo de bricolagem:

**Consultei
e acreditei no velho papo do psiquiatra
que te ensina como é que você vive alegremente acomodado
sem ficar incomodado
sem jamais se aborrecer**

O coro encerra cantando *ele só quer, só quer se adaptar* com alusão a *ela só quer, só pensa em namorar*, versos famosos de baião.

No vídeo *Raul Seixas também é documento* e no programa *Rockstória* da MTV, exibido em junho de 1995 por ocasião dos 50 anos do nascimento do cantor, consta uma antiga entrevista de Raul explicando a relação do rock com o baião dizendo que os dois têm “a mesma malícia” e que Luiz Gonzaga e Elvis eram “almas gêmeas”. Ele canta “Cintura fina” e “Asa branca” em ritmo de rock. O vocalista do conjunto *Raimundos* na época, Rodolfo, também foi entrevistado para o programa da MTV, a respeito da mistura de rock e baião. Esse tipo de bricolagem de Raul deixou inúmeros herdeiros artistas.

Raul utilizou muitas melodias de sua preferência sem prestar atenção aos protocolos de proteção aos direitos autorais. “Rock das aranha” reproduz a melodia de “Killer diller”, de Jim Breedlove. A respeito deste procedimento, Raul afirmou: “Meti a mão. Killer diller é uma música que adoro, e peguei o arranjo, ficou bonito, ninguém notou”. Da música “Mr. Spaceman”, de Bob Dylan, gravada pelo Byrds, Raul fez “SOS”. Também foi acusado de plágio por Marcelo Motta, seu parceiro na música “A maçã”, por trocar a letra sem avisá-lo. A revista *International Magazine*, de agosto de 1997, traz em sua coluna “Contracultura”, de Toninho Buda, mais dados que nos permitem ver em Raul, enquanto amplo divulgador dos assuntos e personalidades que lhe interessavam, um autêntico *bricoleur*. Fã de Elvis Presley, Raul utilizou arranjos das músicas do “rei do rock” em “Rock do Diabo” e

“A verdade sobre a nostalgia”. Além disso, fez a famosa versão “Eu nasci há dez mil anos atrás” para a cantiga do folclore norte-americano “I was born ten thousand years ago”, cantada por Elvis.

Esta prática do cantor é reconhecida pelos seus fãs e divulgadores. Durante um show de um de seus principais *covers*, Roberto Seixas, ocorrido no dia 21 de agosto de 2002, em Vila Madalena (São Paulo) após a passeata em lembrança pelos 13 anos da morte do roqueiro baiano, os divulgadores vendiam em uma banca no segundo andar da boate livros sobre Raul e coletâneas em CD. Um CD de músicas tiradas em MP3 chamou minha atenção. Vinte e quatro canções havia nele, das quais a metade era de Raul e as demais eram as canções originais em que ele explicitamente se baseou para fazer as suas. “Lucy in the sky with Diamonds” e “Ob-la-di, ob-la-da”, dos Beatles; “With a little help from my friends”, na voz de Joe Cocker; “Aline”, de Christophe; “Willow Garden”, de Peter & Gordon, “Bop-a- Lena”, de Ronie Self, “Slippin’ and slidin’”, de Buddy Holly, “I want you”, de Bob Dylan e “No no song”, de Ringo Star, além das três citadas anteriormente. Elas são as referências para “Você ainda pode sonhar”, “Peixuxa (O amiguinho dos peixes)”, “Metamorfose ambulante”, “Maluco beleza”, “À beira do Pantanal”, “Babilina”, “Não fosse o Cabral”, “Cowboy fora da lei”, “Não quero mais andar na contramão” e, evidentemente, “Rock das aranha”, “S.O.S.” e “Eu nasci há dez mil anos atrás”. O CD foi apresentado com orgulho pelos membros do maior fã-clubê do artista, dada a dificuldade em gravar algumas das canções originais. Acrescento um outro motivo de satisfação para os divulgadores: a posição de grande *bricoleur* do ídolo baiano está, com este CD, garantida. Enquanto retalhava suas músicas queridas, Raul contribuía para popularizar seus artistas prediletos em seu país, embora muitos deles tenham permanecido obscuros.

Há outra bricolagem bastante importante em sua temática. A versão “Eu nasci há dez mil anos atrás” tem uma contemporânea bastante semelhante. Refiro-me a “Sympathy for the devil”, do conjunto inglês Rolling Stones e lançada no especial *The Rolling Stones Rock and Roll Circus*, em 11 de dezembro de 1968, pela BBC. Essa canção também conta a história de alguém muito antigo e conhecedor da História:

And I was 'round when Jesus Christ
had moment of doubt and pain
(...) Stuck around St. Petersburg
Killed the Czar and his ministers
Anastacia screamed in vain
(...) And I end this tale / Just call me Lucifer

O *velhinho sentado na calçada* da versão de Raul Seixas é o diabo da canção dos Rolling Stones, personagem de muitas outras canções de rock.

Raul reverenciava este simbolismo e seu último disco, em parceria com Marcelo Nova, se chamou *A panela do Diabo*. Toninho Buda (1992) explica os versos *existem dois diabos / só que um parou na pista: / um deles é o do Toque / O outro é aquele do Exorcista*, da canção “Rock do Diabo”. Enquanto o diabo do exorcista é o da Igreja, aquele que foi inventado para ser temido e odiado, o diabo do toque é aquele que fala ao coração, a Inteligência Manifesta. Raul foi identificado como um adorador do diabo, e era, na medida em que questionava dogmas religiosos assentados sobre valores sociais profundamente arraigados. Sobre isso, um informante comentou:

(...) Por que Eva foi castigada? Porque ela levou a maçã do conhecimento, foi seduzida pela serpente, que é o símbolo da inteligência (...). Mas o que originalmente a Cabala diz? Que aquela maçã do conhecimento era o discernimento entre o Bem e o Mal (...). O que Deus não queria? Não queria que você tomasse conhecimento.

A questão básica de Raul, que perpassa a curiosidade com relação a ordens místicas e a crítica à religião institucionalizada de sua sociedade é com a finitude das coisas (e a sua própria). Desde os sete anos de idade dedicou-se a escrever, sendo que boa parte de seus primeiros poemas contém justificativas para seus medos e seus questionamentos sobre a razão da vida.

Vejamos um poema da sua adolescência (SEIXAS, 1992, p. 62), “Pé de eterno”:

Vou plantar um pé de eterno
No quintal da minha casa!
No verão outono inverno
Quando eu já tiver me ido
Os frutos vão brotar
Não queria ser esquecido!

Ontem, hoje e amanhã
Amanhã serei só ontem
Mas se planto eterno hoje
Deixo hoje pra amanhã

Estou criando minha semente
Meu legado irei deixar
E sem cronologia espaço-temporal
Em brados hei de gritar:

“Aristóteles!
Bergson! Einstein!
Estou comendo seus frutos, amém!”

Sua obsessão por ser famoso acaba podendo ser posta em paralelo com as aspirações de cada um de seus fãs. Logo, Raul Seixas é tão consumido também por haver cantado as insatisfações do homem contemporâneo. O problema com sua finitude, colocado pelo materialismo ocidental, se resolve em sua busca pela fama.

José Carlos Rodrigues (1992) discorre sobre o caráter festivo que assumem o velório e o enterro das “pessoas”, isto é, daqueles capazes de remeter ao todo social, justamente porque estas pessoas são consideradas como “seus” por toda a sociedade. Assim, Clara Nunes, Elis Regina, JK e Garrincha foram motivo de luto para muito mais gente do que apenas aqueles com quem conviveram. A sociedade materializada na multidão que vai prestar a última homenagem ao ídolo morto, tem uma maneira bastante peculiar de reverenciá-lo: cantar o repertório do cantor falecido, vestir camisetas com dizeres que tenham algo a

ver com o pessoa morta, ou a camisa do time em que jogou. A morte torna-se um espetáculo.

O autor afirma que “Morrer não é um gesto solitário (...) é descomparecer, interromper em múltiplos níveis laços que unem homens a homens” (1992, p. 55). Assim, a morte não se limita ao corpo físico, mas destrói o corpo social investido neste. O artista, por ter um papel de representante de modelos idealizados no imaginário social, é a pessoa por excelência. Em sua existência pública ele é um ótimo exemplo de ser social. Pessoa, em oposição ao indivíduo anônimo e igual ao restante da sociedade, é marcada pela peculiaridade. A pessoa tem um caráter específico, uma posição no social que a faz distinta. Assim, a morte de pessoas famosas assume um conteúdo dramático justamente porque elas “são seres cuja vida privada é pública. Cujas vida pública, de certo modo, é publicitária. Cujas vida real, em grande medida, é mítica” (RODRIGUES.1992, pp. 59, 71-72). A ambiguidade de sentimentos com relação à morte destes seres deve-se justamente à ideia implícita de que eles sejam imortais.

Raul Seixas morreu no dia 21 de agosto de 1989, no flat em que morava, na Rua Frei Caneca, centro de São Paulo, em decorrência de complicações provocadas pelo diabetes. Na semana anterior ao seu falecimento recusara-se a tomar uma injeção de insulina, o que lhe foi fatal. As manchetes dos grandes jornais sobre o seu falecimento procuraram descrevê-lo em sua especificidade, elevando-o ao patamar de mito. A partir daquele momento, o cantor rebelde nunca mais seria julgado. Conseguira pela morte a absolvição de seus pecados. Tal como os santos-mártires serviria postumamente de exemplo ao coletivo. *O Jornal do Brasil* de 22 de agosto assim se expressou: “O Maluco Beleza do Rock: morre o mais original roqueiro, que confundia sua criação com estilo de vida”. *O Globo* do mesmo dia chamou-o de “A metamorfose do rock”.

A manchete da revista *Veja* de 30 de agosto foi “O dia que o rock parou”. A reportagem conta que, embora não o pudesse, por ser diabético, o cantor bebia todos os dias. O jornal *O Dia* de 23 de agosto referia-se ao pequeno número de artistas em seu enterro. *O Globo*, do mesmo dia, em matéria sob o sugestivo título de “Maluco

querido”, ressaltava o tom de homenagem que marcou o evento. Os fãs gritavam o refrão “maluco unido jamais será vencido”. O *Jornal da Tarde*, também desse dia, descreve uma multidão de raulmaníacos, termo depreciativo para os fãs que teriam destruído as vidraças do aeroporto de Congonhas do Campo por não terem conseguido ver o caixão do artista. Durante o velório, entrevistados citavam trechos de suas músicas como presságios reveladores. O tom de festa estava instaurado e permaneceria através dos cultos prestados por ocasião dos aniversários de seu falecimento.

Ele não queria ser esquecido. O seu mundo não pôde esquecê-lo.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BUDA, Toninho; PASSOS, Sylvio. *Raul Seixas: uma antologia*. São Paulo: Martin Claret, 1992.
- DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- DUMONT, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- KRISHNAMURTI, Jiddu. *Liberte-se do passado*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Raça e História. In: *Antropologia estrutural II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.
- LOWY, Michael. *Ideologias e Ciência Social: elementos para uma análise marxista*. São Paulo: Cortez, 1993.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Moraes, s/d.
- RODRIGUES, José Carlos. *Ensaio em Antropologia do Poder*. Rio de Janeiro: Terra Nova, 1992.
- SEIXAS, Raul. *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*. Rio de Janeiro: Shogun Arte, 1992.
- VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Ao pesquisar a trajetória política e econômica dos anos 1970 para poder compreender o universo cultural daqueles anos conturbados pela repressão, pode-se observar o quanto foi importante a luta de jornalistas, políticos, intelectuais e artistas, entre outros, contra a censura e a ditadura após a implantação do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968. De 1964 até 1968, a esquerda brasileira tinha acesso às diversas formas de cultura no país, o que mostra claramente que o AI-5 foi um golpe dentro de outro golpe, como uma estratégia do governo militar para conter o avanço da esquerda em diversos campos da sociedade civil, como a educação, a imprensa, a política e a cultura.

Mediante a repressão e a tortura, muitos países da América Latina, após o advento dos revolucionários de Cuba, em 1959, implantaram ditaduras militares, com a intenção de evitar o avanço comunista no restante dos países latino-americanos, como no Brasil, em 1964. Um dos principais meios de controle aos subversivos era a censura e no Brasil não poderia ser diferente. Por mais de vinte anos, a censura atingiu os meios de comunicação de massa, entre eles a música.

O Conselho Superior de Censura (CSC), elaborado em 21 de novembro de 1968, por meio da Lei nº 5.536, surgiu como órgão de recursos das decisões tomadas pela Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), que funcionava desde 1964, com função exclusiva do Departamento da Polícia Federal, subordinada ao Ministério da Justiça. Logo em seguida, o presidente Costa e Silva decretou o AI-5, impossibilitando o CSC de vigorar. Somente 11 anos depois, em 1979,

¹ prof.paulosantos@ig.com.br

o CSC seria novamente oficializado pelo então ministro da Justiça, Petrônio Portella, com o decreto nº 83.973, de 13 de setembro de 1979, regulamentando o artigo 15 e seguintes da lei.

Censura, conforme indicava o Art. 2º do Decreto 73.332, de 19 de dezembro de 1973, era:

[...] o exame de toda a matéria a ser dirigida ao público, pelos meios de divulgação de massa, realizado com a finalidade de determinar sua classificação etária e autorizar sua exteriorização total ou parcial, em todo ou em parte do território nacional. E sobre a diversão pública, na qual a censura se desenrolaria com maior frequência, está divulgada no Art. 3º do mesmo decreto, como foi mencionada, sendo a apresentação, com finalidade de entretenimento coletivo, de artista cênico, em atuação individual ou de elenco, como também a gravação, tanto sonora como de imagens, de espetáculos em geral. (ALBIN, 2002, p. 20)

O objetivo da censura musical era eliminar as letras que fizessem menções contrárias ao regime militar e/ou que propagassem novos costumes que não atendessem aos seus interesses. O cargo de censor tornou-se legitimado no Brasil pela legislação do ano de 1924 (KUSHI-NIR, 2000, p.87). Censor era aquele que praticava o ato censório, crítico e julgador, encarregando-se da revisão de textos e letras de músicas e do exame de qualquer meio de comunicação de massa, atuando, conforme se acreditava, como guardião, vigilante e zelador da ordem vigente.

Artistas como Chico Buarque e Caetano Veloso foram os mais vigiados pelos censores desde a implantação do AI-5. Suas músicas eram consideradas por uns como intelectuais e por outros como de protesto, calcadas em reivindicações surgidas em grupos que criavam movimentos culturais ligados, por exemplo, ao teatro (Arena, Oficina e Opinião), ao cinema (Cinema Novo), aos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPCs da UNE) e aos centros universitários. Além da música e dos programas de televisão, a censura perseguia vários meios de comunicação impressa, como jornais e revistas. Periódicos como *O Estado de São Paulo*, *Opinião*, *Pasquim* e *Movimento* se destacaram no cenário da censura.

Para se entender melhor o momento que o país atravessava faz-se necessário focar os diversos acontecimentos ocorridos no final da década de 1960 e no início da década de 1970. Enquanto a política se dividia entre os partidos do governo – Aliança Renovadora Nacional (ARENA) – e da oposição – Movimento Democrático Brasileiro (MDB) –, o Brasil consagrava-se tricampeão de futebol. Após a conquista ocorrida no México, o presidente Médici, no sentido de *driblar* a crise em seu governo, chegou até a *bater bola* com os campeões no Palácio do Planalto.

Concomitantemente, eclodiam guerrilhas em diversas regiões do território brasileiro, as quais culminaram nas mortes do deputado Carlos Marighela e do capitão Carlos Lamarca, em 1969 e 1971, respectivamente, considerados pela ditadura militar como importantes guerrilheiros e opositores ao governo. O primeiro, em 1967, saiu do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e fundou a Ação Libertadora Nacional (ALN), no intuito de formar uma resistência armada no Brasil, saqueando armas e bancos para se fortalecer contra a ditadura militar. Já o segundo era membro da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), organização com os mesmos propósitos da ALN (SKIDMORE, 2000, p. 174-175).

Em setembro de 1972, a censura, instrumento de repressão, passou a ser responsabilidade da Polícia Federal e o governo, a partir de então, passaria a assumir diretamente o controle da imprensa. Na televisão, muitos programas foram censurados e outros sofreram reprovações como *A grande família*, da Rede Globo de Televisão, com textos de Oduvaldo Vianna Filho.

A emissora, mediante a realização do concurso, concretizava seus objetivos comerciais, calcados na emergência da mídia televisiva e do mercado fonográfico devido ao *Milagre Econômico* (1969-1973). Esta mesma emissora realizou, em setembro de 1972, o VII Festival Internacional da Canção, que foi vigiado de perto pelos censores, conforme Raul Seixas relatou.

Eu ia tirar a segunda colocação neste festival. E os federais estavam atrás do palco [...] Foi quando eu levei o Let Me Sing My Rock-n'-Roll. O pessoal federal estava todo atrás da coxia, dando toque de

que se eu ganhasse estava frito. Nunca tinha visto isso. Fiquei apavorado! Eu não podia ganhar! Isso porque o júri, segundo eles, era anarquista – Rogério Duprat, Guilherme Araújo, Nelsinho Motta, só a rapeja. Peguei o terceiro lugar. (PASSOS, 2003, p. 151)

Já nas primeiras composições de Raul Seixas havia palavras consideradas, naqueles anos, subversivas. E era assim que o cantor se referia à repressão que sofria, conforme Kika Seixas (1996, p. 75): “Quem quer que seja que ponha as mãos sobre mim para me governar é um usurpador, um tirano, e eu o declaro meu inimigo”.

Segundo Seixas (1992), anos mais tarde, sobre a censura o artista relatou:

Estou em uma escola onde ensina-me a andar para trás... Estou andando pra trás até direitinho depois dos anos pra frente desde que nasci. Está na praça, já chegou o Dicionário do Censor. De A 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 cruz. [...] 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 povo “não pode”. Tente um som próximo; que tal ovo? Ovo “pode”. [...] 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 promessa de abertura, eu pergunto em nome da música: - Seu medo é o meu sucesso? (SEIXAS, 1992, p. 71-72)

Na canção “Ouro de tolo”, que foi lançada originalmente no ano de 1973 em compacto simples e depois relançada no primeiro álbum solo do artista, Raul Seixas encontrou problemas com a censura. Segundo alguns censores, havia discrepâncias na letra. Alegava-se que o artista não introduzira na canção o conformismo, como fizera o cantor e compositor Roberto Carlos, que no ano anterior lançara a música “A montanha”, agradecendo a Deus por tudo que tinha na

vida, como a natureza, o sofrimento e a esperança, mas sim, o desconforto com o sistema vigente durante o governo Médici (1969-1974), satirizando a vida do cidadão brasileiro. Além disso, uma palavra que era mencionada na letra original teve de ser trocada. Em vez de *Corcel 73*, a música passou a ter *Carrão 73*, para não induzir o público a adquirir o veículo da montadora Ford. Depois do sucesso de “Ouro de tolo” Raul Seixas, que, ao lado de Paulo Coelho, participou de uma passeata por algumas ruas do centro do Rio de Janeiro cantando esta mesma música, passou a ser reconhecido no Brasil, a se apresentar em programas de rádio e TV e a fazer shows por todo o país.

Em outras canções do mesmo álbum também foram encontradas contestações, como a referência ao *Monstro Sist*² ou aos costumes da época, sendo consideradas subversivas. Entre tais canções estava “Rockixe” em que o artista, provavelmente, referia-se a si mesmo para indiretamente fazer alusão a alguma instituição. Em contrapartida, nas estrofes da canção pode-se entender que Raul mencionava a relação que se estabelecia entre o governo e uma instituição, grupo ou pessoa.

Em outra canção, “Mosca na sopa”, o artista utilizava o hibridismo musical, misturando as batidas do candomblé com o *rock and roll* e, ao mesmo tempo, demonstrava que sua intenção era ameaçar ou perturbar alguém ou um órgão, mas, projetando-se na figura de uma mosca que pousava na sopa. Percebe-se, assim, que a *mosca* perturbava *alguém*, não o deixando tomar a sopa e nem dormir. A batida dos tambores e o som do berimbau simbolizavam um ritual umbandista, como se as entidades sobrenaturais estivessem a ser evocadas. Além do rock, com o ritmo que expressava certa agressividade, como se a intenção fosse amedrontar aquele que já havia sido perturbado. E, por fim, Raul alertava aquele que havia sido vítima da presença perturbadora da mosca, dizendo estar sempre próximo, como se fosse vigiar seus passos.

Sobre esta canção, a gravadora do artista enviou uma solicitação ao Diretor do Departamento de Censura e Diversões Públicas, da Polícia Federal, para a liberação da mesma:

² Para os autores, o *Monstro Sist* era todo o sistema ou organização que oprimia a todos, seja ele o capitalista ou o ditatorial.

A COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS PHONOGRAM, inscrita no SCDP-GB sob o nº 001, vem, respeitosamente solicitar se digne V. Ex^a de mandar examinar e, afinal, liberar para gravação, o texto poético da obra lítero-musical “MOSCA NA SOPA”, de Raul Seixas. Fazendo acompanhar a presente gravação da obra mencionada e confiante no deferimento do pleiteado a requerente aproveita o ensejo para renovar seus protestos de alto apreço e consideração.³

Três dias depois, a canção foi aprovada e liberada pelo senhor F. V. de Azevedo Netto, chefe da SCTC-SC/DCDP, que ressaltou somente uma palavra que o compositor escrevera de forma errada, aconselhando a substituição *de e não adianta vim me dedetizar... por e não adianta vir me dedetizar*.

Em 1983, Raul Seixas, ao se apresentar em um programa de auditório na TV Cultura, falou sobre sua intenção ao compor essa música, afirmando que a sopa seria, metaforicamente, a *vida do burguês*. Talvez por essa razão, a música não tenha sofrido censura dez anos antes.

Durante aquele período, além das músicas gravadas, as apresentadas em shows também sofriam a repressão da censura. Muitas apresentações eram vigiadas por policiais federais, como o *Phono 73*, realizado no Palácio das Convenções do Anhembi, na cidade de São Paulo, em maio de 1973, quando Chico Buarque e Gilberto Gil tiveram seus microfones desligados durante a execução da canção “Cálice”, composta por eles alguns dias antes. Esse show contou também com a participação de Caetano Veloso, Odair José e Raul Seixas, entre outros. Este último cantou a música “Cachorro urubu”. Com a repercussão do *Phono 73*, o cantor e produtor Jards Macalé promoveu, no dia 10 de dezembro daquele mesmo ano, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, um show com características parecidas que deu origem ao álbum ao vivo *Banquete dos mendigos*.

Na canção cantada por Raul Seixas, o trecho *Baby o que houve na França vai mudar nossa dança*, o artista se referia ao episódio de maio de 1968, em que jovens franceses, operários e estudantes, saíram pelas

ruas de Paris em protesto contra a repressão e a favor da liberdade e da democracia. Já no fragmento *em guerra com o Zé U*, fazia alusão aos *United* dos Estados Unidos, mostrando sua indignação frente àquele país que apoiava a ditadura militar no Brasil. Sobre esta canção, Seixas descreveu: “Essa música que eu vou cantar agora é dedicada a Cachorro-urubu, para quem não conhece Crow-dog (aquele pajé sioux do Wounded Kness), por ele ter ensinado a técnica de fazer chover na hora certa” (SEIXAS, 1992, p. 83).

Em suas apresentações eram distribuídos alguns gibis-manifestos com palavras que alertavam o público contra as ordens do governo. Esses gibis ilustravam a tentativa da dupla, Raul Seixas e Paulo Coelho, de implantar uma Sociedade Alternativa no interior do Estado de Minas Gerais, de forma que todos pudessem ser livres de qualquer opressão. Eles que ali se fixassem seriam livres para viver conforme suas próprias leis, sem receber ordens superiores, já que ninguém os governaria.

A partir de então, agentes da Polícia Federal, que frequentavam estúdios de gravação, redações de jornais e shows, passaram a fiscalizá-lo, considerando-o um artista subversivo, principalmente nos shows. Os gibis-manifestos foram recolhidos e incinerados, restando pouco mais de 200 exemplares no Brasil e em algumas partes do mundo. Os autores foram acusados de criticar o governo, sendo perseguidos e presos pela Polícia Federal em 1974.

Em julho de 1973, durante o show de lançamento do álbum *Krig-há Bandolo!*, no Teatro das Nações, em São Paulo, Raul Seixas lançou o gibi-manifesto *A Fundação de Krig-Há*, com a coautoria de Paulo Coelho e desenhos artísticos de Adalgisa Rios, naquele momento esposa de Paulo. Com o lançamento do gibi-manifesto, concomitantemente ao lançamento do álbum *Krig-há Bandolo!*, Raul Seixas e Paulo Coelho fizeram uma passeata em algumas ruas do centro do Rio de Janeiro cantando “Ouro de tolo”, que marcou o início da *Sociedade Alternativa* no Brasil.

Como eu estava dizendo, essa sociedade promove acontecimentos. O primeiro foi o LP. O segundo foi uma procissão que foi muito

³ Carta de J. C. Muller Chaves (Consultor Jurídico) da Cia. Brasileira de Discos Phonogram. Rio de Janeiro, 06/04/1973.

bem-sucedida, foi muito bonito. A gente levou uma bandeira na rua. Uma explosão. Porque vocês sabem que tem havido uma série de implosões. Nós saímos à rua, cantando, foi muito bonito. E a terceira foi esse show de teatro, esse show que nós estamos fazendo agora. E a quarta vai ser o Piquenique do Papo. Nós vamos convidar todos os artistas, de todos os campos, os comunicadores, de artes plásticas, de cinema, de teatro. E vamos fazer um piquenique bem suburbano, no Jardim Botânico. Levando galinha, sanduíche. Todo mundo. Pra conversar. (PASSOS, p. 83-85)

Raul Seixas pregava em várias canções essa vontade individual de lutar contra aquele ou aquilo que oprimia o desejo de liberdade do homem. Para ele, a vontade individual não poderia ser jamais oprimida e o homem deveria se libertar. Porém, encontrou dificuldades em pregar essa liberdade, já que os homens que discordavam do sistema vigente eram considerados subversivos. Em função de tais ideias, ele e Paulo Coelho foram obrigados a se autoexilarem nos Estados Unidos em 1974.

Após o lançamento dos álbuns *Krig-há Bandolo!* e *Gita*, respectivamente em 1973 e 1974, teve início a fase áurea e esotérica do artista, que passou a tratar de assuntos místicos frente às crises sociais da contracultura e da ditadura militar. Os autores do gibi-manifesto indicaram apenas um caminho a se seguir frente à opressão, defendendo que o coletivo não poderia oprimir o individual e que todos deveriam se juntar com um mesmo propósito, lutar conscientemente contra as regras coercivas da sociedade.

Destarte, estudando-se o gibi-manifesto, pode-se compreender que Raul Seixas buscava desenvolver no homem daquele momento o desejo de resgatar sua própria consciência, pois, para ele, os movimentos ocorridos no final dos anos 1960 eram coletivos e cooptados pelo sistema, bem como que não valorizavam o individualismo de cada um. Tentava, ainda, por meio do *gibi-manifesto*, da passeata, do lançamento da canção “Ouro de tolo” e da tentativa de implantar a *Sociedade Alternativa*, reintroduzir o homem à sua própria consciência, como ele mesmo dizia, conforme Boscato (2007, p. 65): “Se você

não está dentro da Sociedade Alternativa, a Sociedade Alternativa sempre esteve dentro de você”.

Tais afirmações sobre a *Sociedade Alternativa*, o esoterismo, a política e a filosofia contidas no *gibi-manifesto*, entre outros fatores, levaram Raul Seixas a ser perseguido pela censura no país. A Polícia Federal passou a recolher todos os gibis-manifestos que eram distribuídos nos shows, considerando-os materiais subversivos à ordem da política vigente. Estes gibis mostravam as inquietudes que a dupla entoaria em suas obras musicais.

Ainda em 1973, ano da produção do gibi-manifesto, Raul tentou lançar a música “Óculoescuro”, composta em parceria com Paulo Coelho, que, no entanto, foi vetada várias vezes. Os censores alegavam que nela havia palavras com significados obscuros:

**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**

A *luz* a que os autores se referiam era a luz artificial que os soldados usavam em revistas noturnas, na busca de simpatizantes do comunismo nas ruas das principais cidades do país. Em diversos shows o cantor dizia que as luzes do palco poderiam cegá-lo, por isso a necessidade dos óculos escuros nos espetáculos, passando esse acessório a ser sua marca registrada. Sabe-se, portanto, que quando Raul se referia às luzes do palco fazia alusão, na verdade, ao sistema ditatorial que governava o país.

**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

Desta vez os compositores referiam-se ao governo e à sua falta de estrutura para conter os problemas sociais, políticos, econômicos e culturais que assolavam o país nos anos conturbados do governo Médici. Indicava-se a importância dos recados deixados nos muros, como *abaixo a ditadura*, destacados como verdadeiras mensagens ao povo em geral. Já na última frase da canção, queria-se dizer que muitos, presos ou não, mesmo sofrendo pressões e repressões, conformavam-se com dias melhores, acreditando no fim da ditadura.

Por diversas vezes, a letra da música foi levada para reexame em Brasília, sendo modificada com frequência, uma vez que os censores acreditavam que os compositores haviam utilizado certas palavras com duplo sentido, *como andar* se referindo a *comandar*. Outras palavras também foram indicadas no parecer da censura:

Gênero: protesto social; Linguagem: direta, como veículo de mensagem subversiva; Tema: sócio-político; Mensagem: negativa, induz flagrantemente ao descontentamento 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 vilipendiar e achincalhar a atual conjuntura sócio-político nacional. Isto exposto e calcado no Decreto 20493, art. 41, itens d e g, sou pela NÃO LIBERAÇÃO da referida composição, ou seja, de ÓCULOESCURO.⁴

4 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.

No ano seguinte, um outro parecer surgiu em uma nova tentativa de gravar a referida música, que novamente foi vetada:

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. Sugerimos a não liberação.⁵

Em uma terceira tentativa, após o artista mudar algumas partes da letra, a Phonogram apresentou uma carta ao DCDP:

[...] vem reapresentar o texto poético da composição “ÓCULOESCURO” de Raul Seixas, com trechos modificados de molde a permitir a liberação para gravação, pedido este que reitera neste ato [...].⁶

Dias depois, a equipe de técnicos censores de Brasília, sob o comando do senhor Wilson de Queiroz Garcia, chefe do Serviço de Censura - DCDP, deu em resposta o seguinte parecer:

Reexaminando, em caráter recursal, a letra musical intitulada “OCULOESCURO”, de autoria de Raul Seixas, sob a acerto 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.⁷

Neste período, outra canção vetada foi “Murungando”:

5 Parecer nº 14685/74 da Divisão de Censura e Diversões Públicas – Departamento da Polícia Federal. Brasília: 24/04/1974, vide em Processo nº 562, caixa 645, p.08.

6 Carta de J. C. Muller Chaves (Consultor Jurídico) da Cia. Brasileira de Discos Phonogram. Rio de Janeiro, 20/05/1974.

7 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.

Levanta a cabeça mamãe, levanta a cabeça papai
Levanta a cabeça hipão, e tira seus olhos do chão
O chão é lugar de pisar, levanta a cabeça vovó
Levanta a cabeça povão, levanta a cabeça vovô
Pra turma do amor e da paz, levanta a cabeça rapaz
Não tenho outra coisa a dizer, que eu sou mais eu que você

A canção pedia ao povo que não abaixasse a cabeça, afirmando que se isso acontecesse todas as forças e esperanças iriam embora. Apresentava, ainda, uma crítica aos hippies, que, conforme acreditavam os compositores, protestavam, em diversas localidades do mundo, de forma alienada e com discursos sem intensidade ou teor, cultuando a paz e o amor de forma pacífica e inerte. Segundo Odette Martins Lanziotti, técnica da censura sob matrícula nº 1939573, no que diz respeito à letra, deu o parecer final:

Considerando que: a) a letra musical ora submetida à análise censória permite conotação política; b) o autor, através de metáforas, implicitamente, diz que o povo anda cabisbaixo e o induz a levantar a cabeça; c) na realidade, exortando o povo, ele está fazendo da música um meio para atingir o fim; d) de acordo com a alínea d, do art. 41, do Decreto 20493/46, a referida letra não deve ser aprovada. É o meu parecer, salvo melhor juízo.⁸

Em dezembro de 1974 ambas as músicas foram liberadas para a trilha sonora da novela *O rebú*, da Rede Globo de Televisão, tendo o artista, acompanhado de seu parceiro musical Paulo Coelho, sido o responsável pela produção de toda a trilha sonora da trama. Contudo, os compositores tiveram, mais uma vez, de mudar a letra de “Óculoescuro”, que teve, inclusive, seu título alterado para “Como vovó já dizia”.

Esta versão caracterizava algo mais sereno e ao mesmo tempo mais inocente, mais voltado para o cotidiano ou como poderiam dizer

ditados populares. Esta foi a maneira encontrada por Raul Seixas em deixar sua marca registrada nesta música, que originalmente, não foi lançada em nenhum disco oficial, somente sendo lançada postumamente em 1994, em um resgate de um show protagonizado por ele em Brasília, no ano de 1974, em que o mesmo dizia ter sido *vigiado* por policiais federais naquele momento, porém, esta versão é conhecida como uma das músicas mais tocadas do artista.

Por fim, Raul Seixas durante as décadas de 1970 e 1980, gravou mais de 20 álbuns e cerca de 300 músicas, tendo algumas delas censuradas até 1988, ano em que foi promulgada a Constituição que decretaria o fim da censura no país. Em algumas entrevistas o cantor contabilizava 18 músicas censuradas, mas em outras dizia serem 11, não se sabendo ao certo a quantidade. Sabe-se, contudo, que ele teve problemas com a censura, assim como a maioria dos artistas que protagonizaram o cenário artístico brasileiro após o AI-5.

Referências bibliográficas

Fontes

Álbuns:

Krig-há, Bandolo! (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips (6349078), 1973.

Gita (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips (6349113), 1974.

O rebu (LP). Vários Artistas. Rio de Janeiro: Som Livre, 1974.

Compact discs:

Se o rádio não toca - 1974 (CD). Raul Seixas. São Paulo: Gravadora Eldorado, 1994.

Raul Seixas documento (CD). Raul Seixas. Rio de Janeiro: MZA Music, 2000.

O baú do Raul - Uma homenagem a Raul Seixas (CD). Vários Artistas. Rio de Janeiro: Som Livre, 2004.

O baú do Raul revirado (CD). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

⁸ Parecer nº 686/74 do Departamento de Polícia Federal – Serviço de Censura de Diversões públicas do Estado da Guanabara. Rio de Janeiro: 12/11/1974.

Livros:

ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a Censura. De como o cutelo vil incidiu na cultura.* Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

ALVES, Luciane. *Raul Seixas e o sonho da Sociedade alternativa.* São Paulo: Martin Claret, s/d.

BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque Anos 70: Lembranças e curiosidades de uma década muito doída.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. *Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas e o seu tempo.* São Paulo: Terceira Imagem, 2007.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). *Minorias silenciadas. História da Censura no Brasil.* São Paulo: Edusp, 2004.

COSTA, Caio Túlio. *Cale-se! A saga de Vanucchi Leme, a USP como aldeia gaulesa e o show proibido de Gilberto Gil.* São Paulo: A Girafa, 2003.

HABERT, Nadine. *A Década de 70: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira.* São Paulo: Ática, 2001.

KUSHINIR, Beatriz. *Cães de guarda. Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988.* São Paulo: Boitempo, 2004.

MOBY, Alberto. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura.* Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

NOVAES, Adauto. *Anos 70 ainda sob tempestade.* Rio de Janeiro: Senac, 2005.

PASSOS, Sylvio Ferreira. *Raul Seixas por ele mesmo.* São Paulo: Martin Claret, 2003.

SEIXAS, Kika. *O baú do Raul.* São Paulo: Globo, 1992.

_____. *Raul Rock Seixas.* 2.ed. São Paulo: Globo, 1996.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil de Castelo a Tancredo.* 7.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

A mosca e as sopas ou Raul “plagiário”: ensaio ligeiro em quatro toques

Ravel Giordano Paz¹

Certas canções que ouço
Cabem tão dentro de mim
Que perguntar carece
Como não fui eu que fiz?
“Certas canções”, Milton Nascimento

Nas duas últimas décadas, dois fenômenos interligados – a inserção mais efetiva do Brasil no circuito de consumo da Indústria Cultural e o acesso a materiais e informações antes de difícil acesso proporcionado pela Internet – submeteram os antigos e mesmo novos fãs de Raul Seixas a uma dura prova: a de saber que Raulzito foi um grande apropriador de criações alheias, em dimensões maiores do que a maioria deles sabia.

Sem dúvida, alguns casos eram explícitos demais para passarem despercebidos, como as introduções de “Peixuxa” e “Ave Maria da Rua”, respectivamente “chupadas” de “Ob-la-di, ob-la-da” e “Bridge over troubled water”, sucessos dos Beatles e de Simon & Garfunkel, ou mesmo o *riff* da péssima “Dá-lhe que dá”, que migrou diretamente do clássico “You really got me”, dos Kinks (regravado um ano antes do “empréstimo” de Raul pela banda Van Halen). Mas essas são canções menos conhecidas no repertório do Maluco Beleza, além de quê elementos dos arranjos podem ser vistos como meros detalhes (com aspas ou não)...

Um pouco mais complicado é saber, por exemplo, que “Eu nasci há dez mil anos atrás” é baseada numa canção de domínio público gravada pelo grande ídolo de Raul, Elvis Presley, e seu título praticamente uma tradução literal do título desta: “I was born about ten thousand

1 ravelgp@yahoo.com.br

years ago”; ou que “S.O.S.” – aquela em que Raul pede ao “moço do disco voador” que o leve consigo “pra onde você for” – toma a ideia emprestada e traduz o refrão quase literalmente de “Mr. Spacemen”, dos Byrds. Ou que a melodia de “Gita” tem semelhanças espantosas com a de “No expectations”, dos Rolling Stones...

Esses fatos e outros semelhantes podem ser encarados de diversas formas, das mais complacentes às mais hostis ao trabalho e à figura de Raul (não diremos à sua *memória*, pois sua obra está bem viva). Um exemplo, no primeiro caso, é o elogio da malandragem raul-seixista enquanto ação antiimperialista feita pelo amigo e parceiro Cláudio Roberto no documentário *Raul: o início, o fim e o meio*, que relata que Raul não via essas situações como “roubos”, mas como “desapropriações” culturais. No outro extremo está o questionamento, ou melhor, a recusa geral dos méritos e da importância de Raul enquanto compositor, comum em textos de blogs e sites que abordam a questão².

Mas essas costumam ser visões apaixonadas (ou passionavelmente decepcionadas), e de um ponto de vista acadêmico – por mais imprecisa ou relativa que seja essa posição –, o que se exige em primeiro lugar é um mínimo de isenção. Em segundo, uma disposição para tentar compreender fenômenos ou, mais prosaicamente, situações como as que estão em jogo na maior ou menor complexidade que elas possam ter.

E em terceiro, um mínimo de sobriedade diante de um fato simples e cabal: a obra de Raul Seixas é muito ampla e significativa para ser inteiramente desprezada mesmo diante da suposta gravidade dessas situações. Portanto, por mais desapaixonado que seja nosso ponto de vista, ele inclui um reconhecimento tácito do valor do trabalho de Raulzito – o que também significa, no fim das contas, que não se trata de um ponto de vista assim tão desapaixonado. Mas quem supõe que a crítica literária ou musical mais rigorosa está livre de seus afetos certamente não tocou a essência de seu “objeto”.

2 Dois exemplos são os blogs de Cichetto (2014) e Moreira (2014). O primeiro nos serviu de fonte para os principais casos discutidos aqui, que, no entanto, circulam em outros domínios da internet.

“E há muito descobri que Genival Lacerda tem a ver com Elvis e com Jerry Lee...”³. Que a crítica se permita ter um mínimo de arte, também, ainda mais diante de um tema como esse, em que as fronteiras autorais e identitárias estão em jogo. Um bocado de lucidez, um tantinho de maluquez e quem sabe façamos jus – não justiça, isso não nos compete – aos “plágios” de Raul...

Aliás, por que plágio e plagiário entre aspas?⁴ Porque constituem noções necessariamente controversas, a despeito de quaisquer critérios técnicos que se possa estabelecer. Entre a criação dita original e o mero *roubo* (a apropriação pura e simples de partes ou da totalidade de um trabalho alheio), os produtos artísticos se imiscuem e comunicam de mil formas, conscientes ou inconscientes por parte de seus criadores. Aplicar uma expressão tão marcadamente negativa como “plágio” a determinadas situações pode ser justo de acordo com critérios formalmente estabelecidos, mas muito pouco no que tange ao valor e à configuração interna da obra em questão.

Assim, se é necessário e inevitável – digamos, por força de lei – falar em plágio, também as aspas são necessárias: elas indicam que os “plágios” em questão podem ser vistos de outra forma que a meramente legalista; que eles podem ser lidos em aproximação àquilo que a tradição clássica denominava a *imitatio veterum* (imitação dos mais velhos) e/ou a *imitatio aucturum* (imitação de autores)⁵, e que consistia no aproveitamento, na emulação ou mesmo reescritura criativa (ou “recriativa”) de outros textos, de modo a filiar-se de forma digna numa determinada tradição literária. Sem falar que o próprio rock constitui, a essas alturas, uma tradição onde a *imitatio* é, foi e será largamente praticada, ainda que nem sempre (como em Raul) de forma declarada: clássicos como “Be-bop-a-lula” de Gene Vincent, “La bamba” dos Beatles, “(I can’t get no) Satisfaction” dos Stones e diversas canções do Led Zeppelin notoriamente compostas sob “inspirações” alheias estão aí para comprovar.

3 Verso de Raul Seixas e Marcelo Nova (ou só de Raul? ou só de Marcelo?) em “Rock’n’roll”, canção do disco *A panela do diabo*.

4 Só para não parecer plágio (ou para explicitá-lo): a tematização das aspas, aqui, assim como outras questões, tem inspiração direta ou indireta em discussões de Jacques Derrida.

5 Para uma apresentação simples e sintética do assunto, cf. Paschoal (2006).

Como já pudemos perceber, Raul praticou várias formas de uso “indébito” ou não declarado de criações alheias, que vão de plágios descarados (e sem aspas, conforme a lei obrigaria) como os de “Rock das aranha” e “À beira do Pantanal” – em um caso “apenas” a estrutura musical (melodia e harmonia), chupada de “Killer Diller”, de Jim Breedlove, e no outro uma cópia (ou versão não referida como tal) praticamente completa –, passando por semiplágios como o de “S.O.S.” e chegando a usos mais “pontuais” de elementos musicais ou textuais, como nos arranjos de “Peixuxa” e “Ave Maria da Rua”, ou das citações de Schopenhauer em “Nuit” e das várias citações de Aleister Crowley (cujo nome, entretanto, é citado em “Sociedade Alternativa”). Em outros casos de citações textuais, como no título do disco *Por quem os sinos dobram* e da canção homônima, as fontes (como se sabe, esse trânsito intertextual não começa com Raul) são por demais conhecidas para que se possa falar em má fé ou uso impróprio; o que por outro lado talvez ajude a entender o(s) espírito(s) que, ao menos por vezes, informa(m) os “plágios” e mesmo os plágios irrecorríveis de Raul.

Mas comecemos por um meio-termo. Um caso que comporta uma apropriação muito explícita e fundamental – para além de um elemento de arranjo – no corpo da canção, digamos, “receptora” mas que ainda assim é insuficiente para rotular essa obra de um mero plágio, ou mesmo, nos termos técnicos mais apropriados, de uma mera versão não declarada de uma canção de domínio público. É o que se dá, como já dissemos, em “Eu nasci há dez mil anos atrás”, que se apropria completamente (embora apenas a nível de *texto*) do título, do refrão e da ideia-motriz da canção popular gravada por Elvis, mas enriquecem-nos de tal forma, além de lhes dar um revestimento musical e semântico-contextual totalmente diferente, que é impossível não reconhecer que essa gama de elementos configuram um outro objeto ou produto estético: *uma nova obra*, e não no sentido de um artefato qualquer, mas da autocompletude estético-significacional, por mais *aberta* que seja, a que sempre visam – e obtêm menos ou mais, e de diferentes formas – as obras de arte.

As diferenças entre as duas canções começam pelas dimensões das letras. Em “I was born about ten thousand years ago”, além dessa declaração do título completada no refrão (“Ain’t nothing in this world that I don’t know”), aproveitada na íntegra por Raul, há apenas a reivindicação de uma série de “fatos”, quase todos tratados de forma esdrúxula, ligados ao Velho Testamento bíblico (as únicas figuras do Novo, Pedro e Paulo, aparecem jogando argola com Moisés...). Enquanto isso, além de toda a gama de eventos que constituem a longa narrativa da “versão” de Raul – e que só se valem muito escassamente dos listados na canção estadunidense –, “Eu nasci há dez mil anos atrás” comporta uma contextualização narrativa ausente da canção em língua inglesa: a do “velhinho sentado na calçada, com uma cuia de esmola” e que contava a “história” que o eu lírico recontará ou parafraseará (“era mais ou menos assim”). É possível que esse contexto diegético tenha alguma relação com a origem histórica ou fabulesca da canção original, mas ele não está presente em sua diegese. Ao mesmo tempo, sua presença na letra de Raul (e/ou Paulo Coelho)⁶ não deixa de constituir um tributo à origem popular e “anônima” da canção; *ao mesmo tempo* que recontextualiza ficcionalmente essa própria origem: em território brasileiro, com elementos descritivos que, ao menos para o ouvinte nativo, remetem à condição social específica do país.

Essa recontextualização social ou sociológica participa de uma dimensão cara à arte de Raul: não obstante Caetano Veloso tenha acusado em seu conterrâneo roqueiro “uma vontade fela-da-puta de ser americano” na canção “Rock’n’Raul”, são as afinidades do rock e da cultura norte-americana (ou anglófona) com a cultura e a “alma” brasileiras que mais o fascinam, conforme atestam não só o verso sobre Genival e Jerry Lee como o “rock-baião” como declarações do tipo “Elvis e Luiz Gonzaga, pra mim, são duas almas gêmeas”⁷ (que ele aproxima ao fundir “Blue moon of Kentucky” e “Asa Branca”), sem

6 De certa forma, “Raul Seixas” designa, aqui, não só o artista com esse nome mas seu “complexo” de parcerias. Seja como for, entretanto, as canções que Raul canta são sempre canções que ele referenda: “assina”, nesse sentido. Seria possível, nesse ponto, remeter à discussão de Zumthor (1997) a respeito do intérprete como autor, mas é evidente que o artista Raul Seixas constitui o centro do complexo significacional de sua obra gravada.

7 Vídeo disponível em http://www.youtube.com/watch?v=ePZn3u_zZxw.

falar em canções como “Let me sing, let me sing”, “É fim do mês” e “Mosca na sopa”, todas misturando rock com ritmos brasileiros (ou afro-brasileiros etc.).

É este o primeiro elemento – a brasilidade – que queremos sublinhar no espírito que, a nosso ver, informa as apropriações raul-seixistas. Não se trata de um elemento onipresente: ele não aparece, por exemplo, na apropriação (no caso, creditada desde o título) que Raul e Paulo Coelho fazem do *Bhagavad Gita* em “Gita”; não, pelo menos, de forma significativa, a não ser, talvez, pelo fato de mesmo numa canção de pretensões universalistas como essa Raul não fazer a menor questão de disfarçar o sotaque baiano. Mas ele aparece com frequência quando o diálogo se dá com a cultura norte-americana. É o caso, também, de “S.O.S.”, onde o eu lírico começa se localizando geograficamente: “Hoje é domingo, missa e praia, céu de anil / Tem sangue no jornal, bandeiras na Avenida Zil / Lá por detrás da triste, linda, zona Sul...” Essa localização, cumpre assinalar, é também histórico-social, já que elementos como “missa” e, sobretudo, “bandeiras” (“na Avenida Zil”, ou seja, Brasil, ou melhor, *Brazil*) são politicamente marcados em qualquer discurso sobre o período em questão, ou seja, o da ditadura militar, que, como se sabe, foi instaurada com o apoio de setores conservadores da Igreja católica (particularmente a carioca). Sem falar no “sangue nos jornais”... Ao mesmo tempo, Raul dá à canção um toque “esotérico” que ressignifica o próprio sentido da imagem do disco voador (muito mais literal em “Mr. Spaceman”⁸): “Eu, como vetor / Tranquilo, eu tento uma transmutação”.

São elementos inteiramente novos que se acrescem à ideia e ao refrão “abduzidos” dos Byrds, assim como quase toda a gama de “fatos” narrados em “Eu nasci há dez mil anos atrás”; não obstante, ao que parece, Raul tenha derivado pelo menos um verso, “Eu vi Cristo ser crucificado”, de outra canção: “Symphy for the Devil” dos Stones. Mas também aqui é preciso notar o trabalho de ressignificação que Raul e Paulo Coelho operam na letra de “I was born...”: enquanto o espírito

8 A canção de Jim McGuinn é de cunho mais estritamente narrativo, quase como um pequeno conto: em duas cenas, separadas pelo refrão, o eu lírico narra, primeiro, uma visão de luzes noturnas e, depois, a descoberta do que parece ser um recado dos extraterrestres (ou do “Mr. Spaceman”) para ele.

desta é fundamentalmente jocoso – nela se conta, por exemplo, que Jonas comeu a baleia –, a de “Eu nasci...” é algo épico, tanto por sua extensão quanto pela solenidade de versos como, por exemplo, “Eu vi as velas se acendendo para Papa / Vi Babilônia ser riscada do mapa”. Mesmo os eventos de inspiração ficcional, e não histórica, são revestidos dessa solenidade: “Vi Conde Drácula sugando sangue novo / E se escondendo atrás da capa”; “Eu fui testemunha do amor de Rapunzel”. A rigor, a narrativa pode ser vista como tão ou mais amalucada que a de Elvis, mas não há nela o humorismo explícito desta.

E não que a jocosidade não seja também uma marca de Raul: ela é, tanto quanto a solenidade. Mais que ambas, porém, são justamente as inversões semânticas que parecem agradar o Maluco Beleza e metamorfo ambulante, que, por exemplo, abre um de seus discos com a baladona “Tente outra vez” – uma das frequentes antecipações na obra de Raul (e Paulo Coelho e outros parceiros) da literatura de autoajuda – onde se ouve “Tenha fé em Deus, tenha fé na vida”, mas logo na sequência canta o “Rock do diabo”. Ou que censura jocosamente o lesbianismo em “Rock das aranha” para em seguida cantar/ contar a delicada história de um “sábio chinês / Que um dia sonhou que era uma borboleta” e terminou pensando se não era, de fato, uma borboleta... Muito embora todas essas inversões sejam parciais, já que nem o diabo em questão é “aquele d’*OExorcista*”, e sim aquele cujo *toque* tem, sem dúvida, algo de um toque divino, assim como o humor, afinal de contas, e embora em diferentes registros, una as duas fábulas (a “das aranha” e a da borboleta, dando crédito a nossa interpretação da segunda, é claro). Enfim, há coerências ou convergências, ainda que contraditórias, sob as “maluquices” de Raul & Cia.

Mas estamos fugindo de nosso tema. Voltando a ele, além dos acréscimos e modificações semântico-contextuais, é preciso sublinhar o trabalho de construção poética das letras de Raul & Cia. A sucessão inusitada de eventos históricos, ficcionais, simbólicos (“O amor nascer e ser assassinado”; “... os olhos do cego / E a cegueira da visão”) e cotidianos (“Eu fui criança pra poder dançar ciranda / E quando todos praguejavam contra o frio / Eu fiz a cama na varanda”) ajudam a explicar o fascínio que “Eu nasci...” exerce (inclusive, ou melhor,

principalmente sobre as crianças), e do qual “I was born...” passa longe. Em “S.O.S.”, além da ousadia da abreviatura “Zil”, vale notar a beleza simples de versos como “Mas não me deixe aqui / Enquanto eu sei que tem / Tanta estrela por aí” e “Lá por detrás da triste, linda, Zona Sul / Vai tudo muito bem / Formigas que trafegam sem porquê”. Enfim, o fato de ter sido inspirada em outra canção não impede que “S.O.S.” contenha uma das letras mais bonitas *de Raul*.

|||

Podemos, agora, abordar uma canção que a princípio pode passar como o plágio mais crasso de Raul. Tecnicamente, “À beira do pantanal”, assinada por Raul e Cláudio Roberto é uma versão não creditada de “Willow garden”, outra canção de origem popular norte-americana, tal como gravada pela dupla Peter e Gordon (há outras versões, como a da dupla Everly Brothers, com diferenças substanciais). A melodia e o arranjo são basicamente os mesmos e as letras contam, com pequenas variações, praticamente a mesma história:

Willow garden⁹

Was in the Willow Garden
Where I and my lover did stray
was there we sat a court in
my lover did these words say:

“Oh Willie my darlin’, oh Willie my love
How can you take my life?
How can you start my fair young rest
with your long dagger n’ knife?”

I stared her with my dagger
It was a bloody sight

⁹ Agradeço a Josy Ires de Lima Faria Paz a transcrição dessa letra, que não se encontra disponível na íntegra na internet.

I threw her in the river
It was a dreadful night

My father often had told me
That money would set me free
If I would murder that dear little girl
Whose name was Rose Connolly

My race is run beneath the sun
The scoff all is waiting for me
Cause I did murder that dear little girl
Whose name was Rose Connolly

And now I sit in my old chill cell
And out of my window can see
The spot where I murdered that dear little girl
Dull under the willow tree

“Oh Willie my darlin’, oh Willie my love,
How can you take my life?
How can you start my fair young rest
With your long dagger n’ knife?
With your long dagger n’ knife
How can you take my life?”

À beira do pantanal

Foi lá na beira do pantanal
Seu corpo tão belo enterrei
Foi lá que eu matei minha amada
Sua voz na lembrança eu guardei:

“Por que meu querido, por que meu amor,
Cravaste em mim seu punhal?
Meu peito tão jovem sangrando assim,

Por que este golpe mortal?”

Assassinei quem amava
Num gesto sagrado de amor
O sangue que dela jorrava
A sede da terra acalmou

E lá onde jaz o seu corpo
Cresceu junto com o capim
Seus lindos cabelos negros que eu
Regava como um jardim

A lei dos homens me condenou
Perpétua será tua prisão
Porque fui eu mesmo quem calou
Com aço aquele coração

E eu preso aqui nesta cela
Deixando minha vida passar
Ainda escuta a voz dela
No vento que vem perguntar:

“Por que meu querido, por que meu amor,
Cravaste em mim seu punhal?
Meu peito tão jovem sangrando assim,
Por que este golpe mortal?”

Mas tampouco nesse caso, evidentemente, temos uma mera cópia. A rigor, “À beira do pantanal” constitui uma *imitatio aucturum* tanto quanto “Há dez mil anos atrás” – ou melhor, a *imitatio* de um autor desconhecido, mas também da versão de Peter e Gordon – com a diferença, apenas, da proximidade muito maior com o original, tanto em termos de estrutura quanto de sentimento e significação. Mas essa proximidade não impede que existam diferenças substanciais, de conteúdo e, portanto, de espírito (ou seja, sentimento-e-significação).

Uma dessas diferenças, naturalmente, é a transposição do “willow garden” (“jardim do salgueiro”) do original para um mais prosaico “pantanal”, que tem a função, sobretudo, de “aclimação” contextual: ainda que “pantanal” não pareça se referir ao bioma do Pantanal, e sim a um pântano qualquer, trata-se de uma palavra que “enraíza”, como que automaticamente, a narrativa em solo brasileiro; com a ajuda, naturalmente, do “sotaque caipira” que Raul empresta à canção, e que a faz parecer *tão genuinamente brasileira*.

Mas essa reaclimação também envolve uma significativa modificação semântica no próprio conteúdo da história: não obstante ainda mais distanciada do original popular, a narrativa é de conteúdo e sentimento mais ingênuos, ainda que no âmbito de uma construção “parafolclórica” (constituindo, portanto, uma “ingenuidade” *sentimental*, no sentido que Schiller dá a essas palavras).

Por um lado, em “Willow garden” se insinua a ideia de um crime sórdido, no qual o plural do início, quando o narrador (ou a *persona* lírica da canção) afirma que ele e a jovem assassinada instituíram um tribunal (“court”), parece encobrir a participação forçada dela nesse suposto ato de justiça. Mais ainda, o narrador chega a revelar que achava, conforme seu pai lhe havia assegurado, que o dinheiro o livraria da prisão (“My father often had told me / That money would set me free”). Já o narrador de “À beira do pantanal” invoca e sustenta, a seu favor, a ideia de uma “sede da terra” que precisaria ser acalmada e de um “crime sagrado de amor”. Em ambas há uma vaga sugestão de que se trata, no fim das contas, de um tipicíssimo crime passional, cada um discursivamente encoberto (ou “justificado”) à sua maneira: num pela “sede da terra” e no outro pelo “tribunal”.

Mas na versão de Raul uma sublimidade muito mais efetiva e supostamente ingênua envolve esse fundo prosaico e, digamos, criminalístico, enquanto em “Willow garden” a ideia do julgamento não chega a cumprir esse papel. O próprio pai do narrador apoia os projetos mal disfarçadamente vingativos do filho, dando-lhe razão por motivos que não podem ser outros senão os corriqueiros numa estrutura de poder patriarcal. Por via desse desdobramento do olhar do narrador no do seu pai, sugere-se, de forma tão sutil quanto sinuosa

e algo cruel, a ideia da traição amorosa por parte da jovem “justiçada” pelo narrador.

Na versão de Raul, essa sugestão é bem mais sutil e alheia a esse espelhamento sórdido na visão paterna (que é também um *apelo* à *autoridade* paterna, embora os versos em questão também possam ser lidos como uma lamentação do narrador por ter seguido os conselhos e estímulos do pai): ela se dá, unicamente, pela ideia da “sede da terra”, que parece indiciar a *sede de vingança* do narrador. Mas não só essa “panteização” da vontade pessoal como seu encobrimento por uma imagem arquetipicamente ligada à ideia do feminino – a da terra – garantem a eficácia do revestimento sublime, que mesmo a sutil ironia humorística do “solinho de boca” feito por Raul (imitando um solinho de guitarra) não chega a corroer.

É verdade que esse pequeno gesto de distanciamento ou, melhor, *diferenciação* irônica tem importância no sentido de que explicita o enraizamento da diegese da canção em uma *alteridade* cultural, naturalmente a do mundo sertanejo. Também essa diferenciação, entretanto, é relativa, já que novamente a noção de *brasilidade* é fundamental para entender o élan dessa canção. E é preciso notar, aqui, o procedimento profundamente estilístico-literário, embora relacionado a padrões da cultura popular, operado por Raul e Claudio Roberto: “À beira do pantanal” assemelha-se muito, e decerto que de forma consciente, a diversas peças do cancionário popular nordestino, muitas, como se sabe, de origem europeia: portuguesa, espanhola e francesa.

Nesse sentido, “À beira do pantanal” consoma, no âmbito de outras referências e contextos sócio-culturais que não os do *rock’n’roll*, o “projeto” raulseixista de diálogo entre as culturas anglófona e brasileira. E esse encontro de culturas é tão eficaz que dificilmente não nos deixamos enganar, tomando “À beira do pantanal” como uma das aproximações mais vivas de Raul da cultura popular brasileira.

Sem, aliás, que não deixe de ser assim, e ao não revelar a origem estrangeira da canção Raul parece sugerir que o trânsito realizado por ela, dos EUA para o Brasil, poderia perfeitamente ter sido o contrário. O gosto “genuinamente” brasileiro de “À beira do pantanal” não é uma falsificação: é fruto de um trabalho criativo e consciente com

relações e elementos interculturais, e cujo resultado nos parece mais belo e tocante que o da versão de Peter e Gordon.

Mas há algo mais importante a ser destacado nisso tudo. O sobreinvestimento sublimizante de “À beira do pantanal”, a forma como Raul e Cláudio Roberto se apropriam de um produto alheio e o revestem de um élan ainda mais intensamente sentimental, e mesmo a forma “irresponsável” como eles se atrevem a conjugar duas culturas que lhes são caras, um pouco como se essas culturas fossem *a mesma* (como Raul sobre “Blue moon...” e “Asa Branca”: “é a mesma coisa”), permite entrever outro dado fundamental, não só na “plagiástica” como na melopoética – ou seja, no processo de criação poético e musical – raulseixista: algo que não é bem um passionalismo ou sentimentalismo, mas uma espécie de *superafetividade*.

Esse sentimento, ou melhor, essa práxis-sentimento superafetiva encontra expressão em várias declarações de Raul sobre outros artistas, e também se liga à sua “filosofia” panteísta, expressa em “Gita”, “Água viva” e outras canções: tudo é uno, ou pelo menos animado pelo mesmo “toque”, divino ou diabólico, não importa, mas *vivo*, e cuja origem, a despeito de assinaturas e propriedades autorais, é a mesma fonte eterna.

E também aos “plágios parciais” de Raul essa práxis-sentimento ajuda a compreender como mais que meros plágios. Em “Ave Maria da Rua”, por exemplo, é o mesmo tom solene da canção de Paul Simon que introduz uma das canções mais pungentes de Raul; e sem dúvida esse “aproveitamento”, no interior de uma peça musical que se pretende grandiosa, é um reconhecimento da grandiosidade do “original”, não obstante suas temáticas diferentes.

IV

Mas não sejamos tão ingênuos a ponto de ignorar o que pode haver de malandragem aí, e que é parte essencial do que foi Raul e do que é sua arte: sem dúvida, há um tanto de oportunismo nessas práticas, inclusive no sentido de que elas atendem a determinações e demandas de um ego em busca não só de reconhecimento como de

aclamação. Entretanto, a ideia de um *mero* oportunismo, no sentido de gestos escusos que pretendem passar totalmente despercebidos, é logicamente insustentável: seria atribuir a ingenuidade mais crassa a Raul, supor que ele não imaginasse que vários de seus “aproveitamentos” não seriam descobertos. Não custa lembrar que ele convidou um guitarrista norte-americano, que conhecia tanto ou mais a obra de Elvis que ele, para gravar “Há dez mil anos atrás”. É difícil supor que Jay Vaquer não conhecesse a origem da canção. E também é preciso lembrar, ainda quanto ao ocultamento da fonte nesse e em outros casos, que na cultura do rock a irreverência é por vezes a melhor forma de reverência.

Enfim, se há as demandas de um ego aí, são as demandas de um ego que se expõe e se arrisca: e o risco da exposição ao ridículo é o risco mínimo – mas Raul se expôs a outros, muito mais graves – que o artista deve correr. Mais que isso, porém, o que o “plágios” do Maluco Beleza evidenciam é o quanto sua práxis artística põe em xeque a noção de autoria individual. Isso também se evidencia na profusão de parceiros de Raul, que incluem várias de suas companheiras. É difícil ver nesse fato raro uma mera coincidência, e não o reflexo de uma práxis existencial que se imiscui de forma indissociável com a práxis artística¹⁰.

No cerne da questão dos “plágios” de Raul encontra-se a questão do conflito entre panteísmo e individualismo em sua obra; um conflito, aliás, intrínseco a pelo menos certa forma – a forma da “superpotência” nietzschiana – de panteísmo: se a vida e o universo são vontade e poder, é como potência individual que eles melhor se realizam, que eu os *honro* em mim. Daí o conflito, também, entre individualidade e coletividade. Não adianta matar a mosca que incomoda e se serve indiscriminadamente das sopas alheias “porque cê mata uma e vem outra em meu lugar”. É a contrapartida quase exata da interrogação de Donne, Hemingway e Raul (& Oscar Rasmussen, e quem mais que a tenha feito): “Por quem os sinos dobram?” E quem os dobra? Mas a mosca-coletividade é também uma individualidade: uma mosca que

fala, que diz *eu* e diz *outro*, e que no fundo, no fundo, se sabe bem mais que uma mosca: Raulzito, Raul Seixas, Raul...

Referências bibliográficas

CICHETTO, Luiz Carlos Barata. Cópia infiel: ato 1: Raul Seixas e o dolo de ouro. Disponível em: <http://whiplash.net/materias/biografias/163133-raulseixas.html#Uu-0jbScZ7V#ixzz2sH8O5tmC>. Acesso em 01 de fev. de 2014.

MIRANDA, Cláudio Barbosa de. *A estrutura de pensamento coletivo na arte de Raul Seixas*. Monografia de Especialização em Filosofia Clínica. Instituto Packter de Filosofia Clínica. Goiânia, 2004.

MOREIRA, Marcelo. O ‘mito’ Raul Seixas, ainda tomando pancadas – e com toda a razão. Disponível em: http://blogs.estadao.com.br/combate_rock/o-mito-raul-seixas-ainda-tomando-pancadas-e-com-toda-a-razao/Acesso em 01 de fev. de 2014.

PASCHOAL, Stéfano. Fidelidade e liberdade em tradução na Alemanha no século XVII: visitando o texto de Georg Philipp Harsdörffer. *Brasilianischen Deutschlehrerkongresses*, São Paulo, v. 6, p. 1-5, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira, Mari Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

¹⁰ É interessante conferir nesse sentido, a monografia de Miranda (2004) sobre o “pensamento coletivo” em Raul sob a perspectiva da filosofia clínica.

1. Introdução

O objetivo central deste ensaio, prelúdio a uma futura pesquisa de maior fôlego, é pensar a presença do problema filosófico da morte de Deus na obra de Raul Seixas tendo em vista o paralelo subterrâneo que se estabelece entre a ascendência intelectual de Aleister Crowley sobre o compositor brasileiro e a ascendência intelectual de Friedrich Nietzsche sobre o ocultista inglês.

Nosso ponto de partida é a sentença “Onde eu tô não há sombra de Deus”, verso da segunda estrofe do *remake* da canção “Eu sou egoísta” incluída no disco *Metrô Linha 743* (1984). Esta frase lapidar é, como muitos outros versos do maluco beleza, tradução livre de um texto de Aleister Crowley: “I am alone: there is no God where I am” (*Liber Al vel Legis*, II, 23).

À primeira vista, a frase parece banal. Afinal, é bastante conhecido o agnosticismo de Raul Seixas. Considerando inacessível ou incognoscível ao entendimento humano a compreensão dos problemas metafísicos e religiosos, ele afirmou que “Deus é o que me falta para compreender aquilo que eu não compreendo”, como podemos escutar em vinheta de *Krig-Ha Bandolo!* (1973).

Bem mais que mero agnosticismo ou simples descrença, a sentença “Onde eu tô não há sombra de Deus” remete ao problema filosófico da morte de Deus, conforme o anúncio inaugural feito por Nietzsche no §108 de *A Gaia Ciência*: “*Novas lutas.* – Depois que

Buda morreu, sua sombra ainda foi mostrada numa caverna durante séculos – uma sombra imensa e terrível. Deus está morto; mas, tal como são os homens, durante séculos ainda haverá cavernas em que sua sombra será mostrada. – Quanto a nós – nós teremos que também vencer a sua sombra!”

A partir dessas considerações iniciais, e sem pretensão de esgotar o assunto, este ensaio divide-se em quatro breves seções. A primeira é esta introdução que chega ao fim; a segunda apresenta o problema filosófico da morte de Deus; a terceira discute o fenômeno do niilismo como consequência da morte de Deus; a última analisa o modo como Raul Seixas tenta vencer a sombra de Deus.

2. A morte de Deus

Gilles Deleuze observa que a morte de Deus constitui um acontecimento cujo sentido é múltiplo. O tema é recorrente na cultura Ocidental desde a antiguidade clássica, ganhando repercussão no século XIX, presente no idealismo alemão (Hegel), na literatura russa (Dostoiévski) e na literatura brasileira (Machado de Assis). O mais conhecido anúncio desse acontecimento foi apresentado por Nietzsche no §125 de *A Gaia Ciência*:

Não ouviram falar daquele homem louco que em plena manhã acendeu uma lanterna e correu ao mercado, e pôs-se a gritar incessantemente: “Procuro Deus! Procuro Deus!”? – E como lá se encontrassem muitos daqueles que não criam em Deus, ele despertou com isso uma grande gargalhada. Então ele está perdido? perguntou um deles. Ele se perdeu como uma criança? disse um outro. Está se escondendo? Ele tem medo de nós? Embarcou num navio? Emigrou? – gritavam e riam uns para os outros. O homem louco se lançou para o meio deles e trespassou-os com seu olhar. “Para onde foi Deus?”, gritou ele, “já lhes direi! *Nós o matamos* – vocês e eu. Somos todos seus assassinos! Mas como fizemos isso? Como conseguimos beber inteiramente o mar? Quem nos deu a esponja para apagar o horizonte? Que fizemos nós, ao desatar a terra do seu sol? Para onde se move ela agora? Para

¹ vitorcei@gmail.com.

onde nos movemos nós? Para longe de todos os sóis? Não caímos continuamente? Para trás, para os lados, para a frente, em todas as direções? Existe ainda ‘em cima’ e ‘embaixo’? Não vagamos como que através de um nada infinito? Não sentimos anoitecer eternamente? Não temos de acender lanternas de manhã? Não ouvimos o barulho dos coveiros a enterrar Deus? Não sentimos o cheiro da putrefação divina? – também os deuses apodrecem! Deus está morto! Deus continua morto! E nós o matamos! Como nos consolar, nós assassinos entre os assassinos? O mais forte e mais sagrado que o mundo até então possuía sangrou inteiro sob os nossos punhais – quem nos limpará este sangue? Com que água poderíamos nos lavar? A grandeza desse ato não é demasiado grande para nós? Não deveríamos nós mesmos nos tornar deuses, para ao menos parecer dignos dele? Nunca houve um ato maior – e quem vier depois de nós pertencerá, por causa desse ato, a uma história mais elevada que toda a história até então!”. Nesse momento, silenciou o homem louco e, novamente, olhou para seus ouvintes: também eles ficaram em silêncio, olhando espantados para ele. “Eu venho cedo demais”, disse então, “não é ainda o meu tempo. Esse acontecimento enorme está ainda a caminho, ainda anda: não chegou ainda aos ouvidos dos homens. O corisco e o trovão precisam de tempo, a luz das estrelas precisa de tempo, os atos, mesmo depois de feitos, precisam de tempo para serem vistos e ouvidos. Esse ato ainda lhes é mais distante que a mais longínqua constelação – e no entanto eles o cometeram!” – Conta-se também que no mesmo dia o homem louco irrompeu em várias igrejas e em cada uma entoou o seu *Requiem aeternae deo*. Levado para fora e interrogado, limitava-se a responder! “O que são ainda essas igrejas, se não os mausoléus e túmulos de Deus?”.

Nessa ficção filosófica, ou filosofia em forma literária, misto de paródia e sermão, ironia e seriedade quase solene misturam-se diante do maior de todos os acontecimentos. O homem louco, assim como o maluco beleza Raul Seixas, anuncia a morte de Deus como um acontecimento concluído e irremediável. O anúncio da morte de Deus significa a consciência da propagação desse “nada infinito”, da

ausência de um mundo suprassensível de valores vinculantes.

Nietzsche está enunciando um evento histórico, isto é, o processo de racionalização e desencantamento do mundo que ocorre desde o Renascimento e a Revolução Científica dos séculos XVI e XVII, quando se romperam as correntes que aprisionavam o homem num universo finito, hermético e divino. As grandes cosmologias antigas, que acreditavam num *cosmos* harmonioso e bom – que a teoria teria por missão conhecer e a *práxis* moral teria por finalidade imitar – foram convertidas em mitos. O mundo passou a ser compreendido como um espaço neutro onde os movimentos dos corpos são regidos por relações de forças. Os anjos e deuses foram expulsos do céu.

A controversa afirmação de que “Deus está morto” significa que o homem moderno abandonou a crença num Deus garantidor da verdade e do sentido da vida e não pauta suas ações pelos valores genuinamente cristãos. O Deus cristão e a própria ideia de transcendência tornaram-se indignos de crença. Há o ocaso da fonte divina dos valores que forneciam um sentido ao mundo.

Ao teocentrismo opôs-se o antropocentrismo; à fé contrapôs-se a razão; ao cristianismo opôs-se o racionalismo cientificista; a esperança da felicidade eterna no paraíso foi substituída pela aspiração à felicidade na sociedade de consumo; o espírito de associação foi substituído pelo individualismo burguês; a autodeterminação da razão esclarecida não deixou espaço para Deus – mas a sua sombra continua assustando, como indica o ressurgimento do fundamentalismo religioso no Brasil, que ocupa espaços de poder, como a bancada evangélica no Congresso Nacional.

A morte de Deus, que não é equivalente ao ateísmo, está intrinsecamente relacionada ao niilismo, sentimento de vazio que nasce justamente a partir da morte de Deus, isto é, da derrocada da moral judaico-cristã e da metafísica socrático-platônica, com a decorrente descrença em fundamentos metafísicos e morais absolutos.

Segundo Vilém Flusser, o progresso da intelectualização, o abandono da fé original, religiosa, em prol de uma fé na ciência, menos ingênua e inocente, é experimentada, inicialmente, como libertação, mas, ao ser acompanhada do desespero quanto à capacidade do

intelecto de pôr-nos em contato com a realidade, desemboca no niilismo, que consiste na falta de sentido que se instalou entre nós com a morte de Deus.

3. O niilismo

O niilismo como fisionomia geral do Ocidente não indica apenas um movimento geral da cultura, mas marca profundamente a psicologia individual do homem moderno, de modo que o ser humano se descobre como um ser vazio de sentido ou um puro nada. Raul, que percebeu o problema, descreveu-o com as seguintes palavras, retiradas do seu baú: “Já não há escapatória para a nossa civilização. Somos prisioneiros da vida e temos que suportá-la até que o último viaduto nos invada pela boca adentro e viaje eternamente em nossos corpos”. Tal niilismo, de efeito devastador, é um dos grandes desafios, se não o desafio por excelência, da contemporaneidade.

A emergência do niilismo é um acontecimento de significado histórico mundial. Identificado por Nietzsche como o esgotamento da capacidade humana de criação de sentido e de valor, o niilismo ganhou repercussão a partir da situação de crise dos valores da segunda metade do século XIX, no contexto do problema axiológico gerado pela imagem científica de um mundo mecanicista e essencialmente desprovido de sentido.

A palavra niilismo, que provém do termo latino *nihil*, “nada”, apresenta os sentidos de redução ao nada, aniquilamento e não existência. Nesse significado mais comum, dicionarizado, nomeia “o ponto de vista que considera que as crenças e os valores tradicionais são infundados e que não há qualquer sentido ou utilidade na existência” e, ainda, o “total e absoluto espírito destrutivo, em relação ao mundo circundante e ao próprio eu”.

Cabe considerar que a palavra niilismo começou a ser utilizada no debate filosófico do fim do século XVIII, associado a polêmicas, designando doutrinas que negam ou se recusam a reconhecer realidades ou valores metafísicos, morais, ou políticos, cuja admissão é considerada importante pela tradição.

No século XIX o niilismo passou a ser um termo de frequente circulação entre escritores, críticos e filósofos europeus. Presente nos primórdios da filosofia pós-kantiana, em Jacobi especialmente, ganha destaque na literatura russa, em obras de autores como Fiódor Dostoiévski e Ivan Turguêniev, sendo habitualmente associado a Arthur Schopenhauer, como bem notou Raul: “Eu sei lá, eu acho que tá todo mundo de cabeça baixa, tá todo mundo Schopenhauer, todo mundo num pessimismo incrível” (entrevista a *O Pasquim*, 1973).

O primeiro autor a desenvolver uma teoria sobre o niilismo, identificando-o como a dominante cultural da modernidade, foi Nietzsche, e não Schopenhauer, que nunca usou esse conceito. Conforme o filósofo do martelo, a condição niilista surge com a experiência histórica da ausência de fundamento, quando o homem moderno passa a depreciar os valores tradicionais e a dissolver os princípios e critérios absolutos basilares da vida em sociedade, lançando-os na nulidade e na inutilidade, gerando a degradação dos vínculos sociais. Em um conhecido fragmento póstumo do outono de 1887, Nietzsche apresenta a seguinte definição: “Niilismo: falta o fim; falta a resposta ao ‘Por quê’. Que significa niilismo? – Que os valores supremos desvalorizam-se”.

O niilismo, radical rejeição de valor, sentido, desejo, é o fenômeno descomunal do esgotamento dos valores e dos ideais que sustentavam todas as esferas valorativas do mundo ocidental moderno: artes, política, economia, metafísica, estética, ciência, moral, religião e até mesmo o chamado “senso comum”, que orienta os hábitos cotidianos das pessoas.

O niilismo europeu, tal como designado por Nietzsche, é o mais longo período da história do Ocidente, abrangendo desde as formas prévias e embrionárias dessa doença da vontade (a moral ascética judaico-cristã) até as tentativas modernas de preencher o vazio de sentido resultante do abalo dos valores morais cristãos, através de novas valorações e ideais, como a crença na razão, nas ciências, na ordem e no progresso.

O niilismo europeu é a consequência necessária de o Ocidente ter sido sempre dominado e corroído por valores niilistas. Os valores que

predominam no mundo ocidental desde o tempo de Sócrates e Platão, isto é, os valores gerados no quadro do maior ideal que a humanidade teve até hoje, o “ideal ascético”, são valores niilistas.

Nietzsche define o homem niilista como aquele que, arrebatado pelo sentimento de que tudo é em vão, experimenta o fastio da vida e aceita a dor como mais real que o prazer e a pulsão de aniquilação da vida como mais forte que a de afirmação: “Se um filósofo pudesse ser niilista, ele o seria porque encontra o nada por trás de todos os ideais do ser humano. Ou nem sequer o nada – mas apenas o que nada vale, o que é absurdo, doentio, covarde, cansado, toda espécie de borra da taça *esvaziada* de sua vida...” (*Crepúsculo dos ídolos*, IX, §32).

Na década de 1880, as diversas tentativas de caracterização do niilismo encontradas nos escritos de Nietzsche giram em torno de um eixo comum: a transvaloração dos valores. O tema passa a ocupar posição central no último período da obra do filósofo, pois é a questão para a qual convergem todos os problemas referentes à crise dos valores da modernidade. O niilismo aparece assim como elemento maior do diagnóstico de uma época na qual vigora a experiência do elemento nadificante.

Ao longo de suas reflexões fragmentárias, em estilo aforismático e perspectivista, Nietzsche analisa o problema do niilismo em suas nuances, apresentando segmentações do conceito, com destaque para as seguintes acepções: incompleto, ativo, passivo e completo.

Quando o lugar e a função outrora ocupados por Deus e pelos ideais suprassensíveis passam a ser ocupados por novos ideais (racionalidade, ordem e progresso, liberdade, igualdade e fraternidade), isto é, quando o homem moderno quebra os ídolos religiosos em nome da autonomia da razão, mas continua desvalorizando a vida em nome de valores abstratos e superiores (Bem, Mal, Verdade, Falsidade, Justiça, Virtude), nós temos o niilismo incompleto.

Alimentado pelos autores que criticam o projeto moderno com o intuito de rejuvenescê-lo, aprimorá-lo ou reformá-lo, o niilismo incompleto se manifesta nas áreas das ciências naturais e da história como mecanicismo, darwinismo ou positivismo; nas esferas da política e da economia como nacionalismo ou anarquismo; e no campo

das artes como esteticismo ou naturalismo.

Dentro do contexto descrito acima, o niilismo torna-se uma condição normal, com duplo sentido: niilismo ativo e passivo. O niilismo ativo aparece como a radicalização da vontade de destruir, de ir além do mundo esvaziado de valores, tal como podemos ver nos niilistas e anarquistas russos do século XIX. Conforme o fragmento póstumo de 1887, 9 [35]:

Niilismo como símbolo do aumento de potência do espírito: como niilismo ativo.

Ele pode ser um sinal de força: a força do espírito pode ser tão ampliada, que para ela as metas até então vigentes (“convicções”, artigos de fé) se tornaram inadequadas – uma crença expressa, em geral, a coerção das condições de existência, uma sujeição à autoridade das relações sob as quais um ser prospera, cresce, ganha força...

Por outro lado, exprime o sinal de uma força insuficiente para, produtivamente, instituir novamente uma finalidade, um porquê, uma crença.

Ele alcança o seu *maximum* de força relativa como uma força violentamente ativa de destruição: como niilismo ativo. Seu contrário seria o niilismo fatigado, que já não ataca: sua forma mais famosa é o budismo: como niilismo passivo.

O niilismo põe em cena um estado patológico intermediário (patológica é a descomunal generalização, a conclusão absolutamente sem sentido): seja porque as forças produtivas ainda não são suficientemente fortes: seja porque a decadência ainda hesita e até agora não inventou seus meios auxiliares.

O niilismo passivo, cujo maior exemplo é o budismo, põe em cena um estado patológico intermediário: as suas forças produtivas ainda não são suficientemente fortes e a decadência ainda hesita. Ele surge em sociedades que se encontram desestruturadas, caracterizando a perda do sentido dos valores estabelecidos. Motivo de ressentimento, regressão e declínio, é incapaz de criar novos valores. Ainda conforme o fragmento supracitado:

Niilismo como decadência e diminuição do poder do espírito: o niilismo passivo como um sinal de fraqueza: a força do espírito pode estar cansada, esgotada, de modo que as metas e valores até agora são inadequados e indignos de fé – de modo que a síntese de valores e metas (alicerce sob o qual se baseia toda cultura forte) se dissolve, de modo que os valores individuais fazem guerra entre si: decomposição que tudo refresca, cura, tranquiliza, aturde, em primeiro plano, sob diferentes disfarces, religioso ou moral, político ou estético, etc.

O niilismo completo, por sua vez, seria aquele que promove e acelera o processo do crepúsculo dos ídolos, isto é, a transvaloração de todos os valores. O que significa não apenas destruir os antigos valores, mas também o próprio espaço que ocupavam, o do mundo ideal, pretensamente verdadeiro. Assim, alcança-se a possibilidade de se completar o niilismo e ganhar a condição necessária à instauração de novas maneiras de avaliar. Por isso, no fragmento 11 [411], escrito entre novembro de 1887 e março de 1888, Nietzsche se autodenomina “o primeiro niilista completo da Europa, que já viveu em si mesmo o niilismo até o fim – atrás de si, debaixo de si, fora de si...”.

O filósofo do martelo considerava-se o primeiro a ser capaz de levar às últimas consequências a transvaloração de todos os valores, abolindo a distinção entre mundo sensível e suprassensível, preparando terreno para a criação de novos valores afirmadores da vida. Contudo, ele ainda não seria capaz de criar valores afirmativos, o que seria uma tarefa destinada aos filósofos do futuro. Raul Seixas tentou assumir essa tarefa, como veremos a seguir.

4. Sem sombra de Deus

Como dar sentido à existência depois que ficou evidenciado o vazio da interpretação moral cristã? Raul Seixas não oferece uma resposta universal, porque, enquanto thelemita, ele insistiu no caminho individual, no caso dele o raulseixismo: “Acontece que minha linha agora é o egoísmo, ou raulseixismo. Tenho meus próprios valores, sou

meu próprio país. Não sou melhor ou pior do que ninguém porque sou único”, afirmou Raul (entrevista a Carlos Caraméz, 1975). É a isso que ele se refere na canção “Eu sou egoísta”, escrita em parceria com Marcelo Motta:

Se você acha que tem pouca sorte
Se lhe preocupa a doença ou a morte
Se você sente receio do inferno
Do fogo eterno, de Deus, do mal
Eu sou estrela no abismo do espaço
O que eu quero é o que eu penso e o que eu faço
Onde eu tô não há sombra de Deus

Eu vou sempre avante no nada infinito
Flamejando o meu rock, o meu grito
Minha espada é a guitarra na mão

Se o que você quer em sua vida é só paz
Muitas doçuras, seu nome em cartaz
E fica retado se o açúcar demora
E você chora, você reza, você pede... você implora...
Enquanto eu provo sempre o vinagre e o vinho
Eu quero é ter tentação no caminho
Pois o homem é o exercício que faz

Eu sei que o mais puro gosto do mel
É apenas defeito do fel
E que a guerra é produto da paz

O que eu como a prato pleno
Bem pode ser o seu veneno
Mas como vai você saber... sem provar?

Se você acha o que eu digo fascista
Mista, simplista ou antissocialista

Eu admito, você tá na pista
Eu sou ista, eu sou ego
Eu sou ista, eu sou ego
Eu sou egoísta
Eu sou egoísta
Por que não
Por que não
Por que não...

A canção original, lançada no LP *Novo Aeon* (1975), além de alguns pormenores, apresenta uma diferença crucial na letra: “Onde eu tô não há bicho-papão”, ao invés de “Onde eu tô não há sombra de Deus”. Seja por opção estética ou para escapar à censura prévia, a presença do bicho-papão é significativa. Enquanto esse monstro imaginário é usado para se assustar as crianças, a figura do Deus-Pai que castiga é usada para assustar os adultos. Como já dizia o *Eclesiastes*, 5, 7: “Mesmo nos seus muitos sonhos, em todas as suas ilusões e em tudo o que disser, você deve temer a Deus”.

Em ambas as versões a expressividade da letra de “Eu sou egoísta” é baseada em antíteses: sorte e morte, inferno e Deus, vinagre e vinho, mel e fel, guerra e paz. As palavras, explorando sonoridades que chamam à atenção o ouvinte, organizam-se de modo a formar a unidade conceitual da canção, que transmite os ensinamentos thelemítas de Crowley.

Conforme já exposto no livro *Novo Aeon: Raul Seixas no torvelinho de seu tempo*, Marcelo Motta, co-autor de “Eu sou egoísta”, foi instrutor mágico de Raul Seixas e um dos líderes mundiais da Ordem do Templo do Oriente (O.T.O.). A letra, que apresenta os princípios thelêmicos, foi composta a partir dos preceitos de Crowley.

Os thelemítas propõem a transformação social a partir do indivíduo e, por isso, buscam um caminho individual, defendendo a autonomia em detrimento da hegemonia da coletividade massificada e despersonalizada. Nesse sentido, condenam todas as formas de poder e autoridade que restrinjam a soberania e a liberdade absoluta do indivíduo. O que não significa que eles não tivessem preocupações e

compromissos com uma coletividade não massificada, como podemos observar na obra de Raul.

Seixas, percebendo os perigos de uma ordem social massificante, reificante e alienante, tentou defender a individualidade. O egoísmo, desde o qual se compreende o mundo do ponto de vista exclusivo do próprio interesse, privilegia o eu em detrimento do processo de massificação, submetendo as leis impessoais à Lei de Thelema: “Faze o que tu queres, há de ser o todo da Lei!”. Em vez de esperar que um poder transcendente direcione a vida por meio de leis reveladas, ou ainda que um poder secular legisle a partir de normas impostas por uma minoria, o egoísta dá sentido à própria vida.

O egoísta, diante do estado de torpor niilista em que vive a humanidade, cria novos valores e um novo objetivo para a sua existência. Se antes o sentido da vida era o de obedecer a leis e regras morais; se o sentimento de estar ao lado da verdade ou de estar salvo junto a Deus ou ao Estado era a recompensa que trazia o bem-estar, após a morte de Deus a vontade individual é a lei e alegria do mundo. O indivíduo, não Deus, passa a ser o centro do Universo: “Eu estou só: não existe Deus onde eu sou”, sentencia Crowley.

O triunfo da vontade individual, aqui, pode nos levar à imagem cristalizada de um homem-deus absoluto, colocando o indivíduo no altar dos antigos deuses: “Pois não existe Deus senão o homem”, cantou Raul, citando Crowley. Todavia, teríamos aqui um homem-deus sem tábua de mandamentos, sem dogmas.

A autorreferência thelemítas, em busca incessante por autonomia e autoconhecimento, pode resvalar na arbitrariedade e, portanto, na indistinção e na violência. Se cada um buscar por si mesmo e em si mesmo os caminhos de sua própria salvação, como viver em sociedade?

O individualismo exacerbado não significa que Raul tenha abandonado qualquer compromisso com a coletividade. A transformação social poderia advir apenas da liberdade individual, pois se “cada um de nós é um universo”, como ele canta em “Meu amigo Pedro” (*Há 10 mil anos atrás*, 1976), é responsabilidade de todo indivíduo dar sentido à própria vida. A única fonte de orientação espiritual confiável em todo o universo seríamos nós mesmos.

Nenhum destino coletivo pode levar o indivíduo às decisões no terreno do poder-ser próprio. Podemos compreender a mensagem de “Eu sou egoísta” como um pensar que faz valer os seres humanos em suas singularidades, não os violentando com uma fórmula homogeneizante.

O respeito recíproco, que só pode existir numa relação de igualdade, implica aceitar as diferenças de cada pessoa. Mas a igualdade reclamada na canção se dá pela valorização da diferença e não por uma tentativa de suprimi-la, como querem certos movimentos sociais.

Se, como escreveu Aleister Crowley e cantou Raul em “Sociedade alternativa” (*Gita*, 1974), “todo homem e toda mulher é uma estrela”, cada ser humano é único e exclusivo, dotado de vontades e pensamentos próprios, sendo a distinção algo característico do homem e, portanto, sua condição de semelhança. O que temos em comum é que somos todos diferentes.

Com o livre desenvolvimento de cada um sendo a condição do livre desenvolvimento de todos, os astros farão trajetória uns em torno dos outros. A partir da morte de Deus o indivíduo pode se direcionar para o desenvolvimento de si mesmo e da sua própria grandeza. Esta é a proposta de Raul: viver, a partir de suas próprias paixões e desejos, aquilo que lhe dá o maior sentimento de força e realização e, a partir daí, desenvolver-se ao máximo nesse caminho.

Referências bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BÍBLIA SAGRADA. *Eclesiastes*. Barueri-SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2005.
- CROWLEY, Aleister. *Liber Al Vel Legis: The book of the Law*. London: Global Grey, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. António Magalhães. Porto: Rés-Editora, 2001.
- ESSINGER, Silvio (Org.). *O baú do Raul revirado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- FLUSSER, Vilém. *A dúvida*. São Paulo: Annablume, 2011.

HOUAISS. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Nachgelassene Fragmente 1887-1889. In: _____. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin, New York: de Gruyter, 1999 (Band 13).

_____. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PASSOS, Sylvio (Org.). *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

SANTOS, Vitor Cei. *Novo Aeon: Raul Seixas no torvelinho de seu tempo*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

Fontes audiovisuais

SEIXAS, Raul. *Krig-ha, Bandolo!* Philips/Phonogram, 1973.

_____. *Gita*. Philips/Phonogram, 1974.

_____. *Novo Aeon*. Philips/Phonogram, 1975.

_____. *Há dez mil anos atrás*. Philips/Phonogram, 1976.

_____. *Metró Linha 743*. Som Livre, 1984.

A idolatria como engajamento emocional: a trajetória artística de Raul Seixas como um campo de possibilidades

Rosana da Câmara Teixeira¹

Porque eu tenho certeza de que não
vou morrer mesmo.

Raul Seixas, apud ARAÚJO, 1973

Um tema instigante quando se trata da obra do cantor e compositor Raul Seixas diz respeito à sua popularidade póstuma. Decorridos 25 anos da sua morte, o interesse e a admiração em torno do seu nome intensificaram-se, ampliando a comunidade de fãs que se constituiu desde que se tornou um cantor de grande sucesso nos anos 1970.

O lançamento do Lp *Krig-há bandolo! Cuidado aí vem o inimigo*, em 1973, pode ser considerado um marco nesse processo de projeção nacional. Algumas das imagens, ideias e metáforas cultuadas pelos fãs disseminaram-se através das canções deste trabalho, marcando a identidade artística de Raul Seixas.

Para fins de análise, é fundamental o afastamento de certas visões do senso comum que entendem a idolatria como admiração cega, coisa da idade, estando normalmente associada à adolescência, impulsos e arroubos da juventude, ou ainda a uma necessidade psicológica, de afirmação do indivíduo, revelando a projeção de desejos e carências (TEIXEIRA, 2008). Nesse sentido, a admiração está sendo pensada como um fenômeno social revelador de processos de construção de subjetividades e formas de sociabilidade características da sociedade contemporânea. Esses processos explicitam certas concepções sobre indivíduo/sociedade; passado/presente; memória/biografia, biografia/contexto, experiências autênticas/inautênticas.

Ao contrário do que pode supor o senso comum que tende a rotular o fã de Raul Seixas como um sujeito típico, um “radical hippie místico”, o “chato” que em todo e qualquer show está lá pedindo

“Toca Raul”, a pesquisa revelou que sob essa denominação comum reúnem-se indivíduos que admiram e cultuam diferentes facetas da sua obra, ressignificando-a a partir da seleção, valorização e articulação de alguns aspectos em detrimento de outros.

A categorização fã de Raul Seixas encobre, portanto, nuances, diferenças². Se todos concordam que Raul Seixas foi um artista genial e único, as motivações que respaldam esta concepção ancoram-se em explicações distintas. Há aqueles que consideram o cantor um artista popular em razão das suas canções de fácil compreensão, mas que trazem uma mensagem, um “recado”, e dos arranjos musicais que misturam ritmos e tendências, tais como o forró e o rock, pontos de umbanda, boleros, tangos, modas de viola; outros já o valorizam como mensageiro, uma espécie de guru da Nova Era, conclamando os indivíduos a fazerem suas revoluções individuais para somente então, transformarem a realidade à sua volta, ironizando tanto as estratégias políticas da esquerda como as da direita; ou ainda, a atitude *rocker*, marcada pela transgressão e rebeldia.

Se muitos reconhecem e exaltam a influência do mago inglês Alesteir Crowley em seu trabalho, há aqueles que se mostram indiferentes em relação à mesma. Roqueiro, guru, anarquista, provocador, artista popular, muitas são as classificações que circulam, definindo e disputando o papel do artista no cenário brasileiro e o significado da sua obra. Deve-se dizer, no entanto, que essas interpretações não são necessariamente excludentes, podendo revelar-se tensamente alinhavadas nos discursos dos admiradores; trata-se, pois, de ênfases.

Por outro lado, as imagens instigantes formadas pelos fãs não são construídas unicamente a partir da sua mente criativa. Se eles se congregam em muitos dos eventos que acontecem pelo país, como os shows de *covers* e a passeata anual realizada desde a sua morte em São Paulo no dia 21 de agosto (entre outros), também se distinguem e se diferenciam em muitas listas de discussão e redes sociais da Internet ao discutir quem foi o “maluco beleza” e qual o seu legado.

A tarefa não é fácil, e não é objeto de nossa reflexão. Nesse sen-

¹ rosanat@id.uff.br

² Algumas das argumentações aqui apresentadas foram discutidas na tese de doutorado *Krig-há bandolo! Cuidado aí vem Raul Seixas*, publicada pela Ed. 7 Letras/FAPERJ, 2008.

tido, este ensaio pretende argumentar que a idolatria e a admiração, respaldadas na crença em seu caráter único e autêntico, ancoram-se diretamente em um repertório de possibilidades que se desenhou ao longo da sua carreira, especialmente nos anos 1970, a partir das canções e de certas narrativas criadas e disseminadas nos shows e nas entrevistas.

O objetivo deste texto é apresentar alguns elementos deste repertório para fundamentar este argumento central, tomando como base dois trabalhos emblemáticos na sua trajetória artística: *Krig-há, bandolo! Cuidado aí vem o inimigo!* (1973) e *Gita* (1974). Pretende-se situá-los no contexto de lançamento, considerando as entrevistas de Raul Seixas para divulgação dos álbuns, publicadas nos meios de comunicação e o impacto das suas declarações discutidas em matérias de jornalistas e críticos musicais. Isto não significa que estes discos sintetizem todas as imagens e ideias valorizadas pelos admiradores; no entanto, o cenário musical no qual Raul Seixas estreia e se projeta dá visibilidade a vários dos elementos associados a sua obra, favorecendo a interpretação aqui proposta.

A análise que se segue procura destacar certas faces da sua identidade artística, assim como alguns dos temas que cantou, relacionando-os à idolatria em torno do artista e à percepção disseminada da sua genialidade, singularidade e do seu caráter autêntico, permitindo, assim, o distanciamento de visões naturalizadoras que consideram o talento algo inato, interior e inevitável. Destaco especialmente as interpretações sobre a Sociedade Alternativa, considerando-a um símbolo mobilizador, agregador, diferentemente apropriado e dimensionado pelos fãs no seu sentido e alcance, mas central para aqueles admiradores engajados na preservação da sua memória.

Assim, se a pluralidade de leituras a respeito da sua obra e as disputas classificatórias em torno da sua imagem pública fornecem elementos, subsídios e temas, animando discussões acaloradas entre seus admiradores, os consensos revelam-se fundamentais, possibilitando a permanência dessa comunidade afetiva que sustenta e abraça a missão de perpetuar e disseminar a sua imagem e a sua palavra.

Genialidade, talento, autenticidade:
a idolatria como engajamento emocional

Do ponto de vista de uma antropologia das emoções (REZENDE e COELHO, 2010), considerar a idolatria como engajamento emocional supõe a expressão dos afetos através de discursos e práticas que tematizam significados atribuídos ao ídolo, justificando a identificação com a sua obra musical. Em um processo complexo, a idolatria ancora-se em uma dupla relação, de um lado entre o fã e o ídolo, e, de outro, entre as diferentes categorias de fãs, colocando em ação estruturas simbólicas e performativas, além de processos rituais para expressar (e provar) seus sentimentos de identificação e reconhecimento. Entendidos aqui como categorias sociais, os sentimentos variam de acordo o repertório cultural dos grupos (MAUSS, 1979), manifestando-se como expressões coletivas, modos de se comportar física e verbalmente, aprendidas e transmitidas no interior das experiências sociais.

A idolatria que se expressa no culto a alguém sugere o caráter especial, diferencial, assumido por esse indivíduo, num certo contexto. Raul Seixas, segundo seus fãs, mais que um cantor/compositor, é também poeta, filósofo, profeta. Um ídolo singular, autêntico, original. Mas, o que o distingue? Por que caminhos tornou-se ídolo da música popular? Que contexto tornou possível que se projetasse adquirindo notoriedade? De acordo com Juliana Abonizio (1999), Raul Seixas foi um dos artistas mais afinados com as propostas contraculturais, tematizando saídas individuais contra a lógica da esquerda política, saídas místicas frente à tradição cristã, discos voadores contra a vida terrena, uma sociedade alternativa opondo-se à real. Além disso, a autora observa em sua análise que a busca do novo e do exótico eram temas recorrentes em oposição ao estabelecido, sejam as convenções, a ciência ou a vontade revelada.

Nessa linha de reflexões é importante considerar o caráter complexo da relação indivíduo-sociedade, biografia individual e contexto histórico, pois se os homens são condicionados socialmente, em contrapartida não são apenas meros instrumentos de forças superiores,

agindo sempre com um grau de consciência e baseados nos mais diversos interesses.

Há ainda outro aspecto a sublinhar: a criação de uma obra de arte é um processo aberto, muito embora visto retrospectivamente possa parecer concatenado, lógico, fechado em si mesmo, e, portanto, coerente que tenha decorrido daquela forma. Corre-se o risco tentador de ajustar fatos e contextos para explicar aquela existência, conferindo-lhe sentido e significado, de tal modo que adquira uma coerência que, aos olhos de todos, pareça intrínseca.

Contudo, segundo Nobert Elias (1994, p. 62) deve-se estar atento ao fato de que “O artista avança por um caminho pelo qual nunca passou antes (...). Os criadores de arte fazem experiências, testam suas fantasias. A qualquer momento podem ir por aqui ou por ali. Podem sair dos trilhos e depois dizer a si mesmos: isso não funciona, não soa bem, não está bom”.

Toda biografia está, assim, sujeita a revisões e reinterpretações, e a viabilidade das realizações vai depender da interação com outros projetos individuais ou coletivos, da natureza e da dinâmica do campo de possibilidades, “o que é dado com as alternativas construídas do processo sócio-histórico e com o potencial interpretativo do mundo simbólico da cultura” (VELHO, 1994, p. 28), não esquecendo que, em princípio, os indivíduos podem ser portadores de projetos diferentes e até contraditórios. O projeto seria um instrumento básico de negociação da realidade, uma maneira de expressar, conjugar interesses, objetivos, sentimentos, aspirações, estando diretamente vinculado ao campo de possibilidades em que está inserido o sujeito.

Quando se toma por objeto de reflexão a repercussão de uma obra artística depara-se, inevitavelmente, com certas questões como o dom, a genialidade, o carisma e a autenticidade.

Em seu estudo sobre Mozart, Nobert Elias (1994) coloca algumas questões especialmente pertinentes acerca desta problemática. Se, por um lado, ao analisar um destino individual, é preciso identificar que situações o influenciaram, as pressões sociais que agiram, de modo que ele tenha trilhado certo caminho, por outro lado, com relação à

singularidade de um artista, deve-se perguntar: como se expressou? “O Dom especial – ou, como se dizia no tempo de Mozart, o ‘gênio’ que uma pessoa tem, mas não é – em si mesmo constitui um dos elementos determinantes de seu destino social e, neste sentido, é um fato social, assim como os dons simples de uma pessoa sem gênio” (p. 54).

É muito comum que o talento seja explicado como “algo inato”, “interior” aos indivíduos, sugerindo assim uma propensão natural, biologicamente determinada. O analista social deve empenhar-se em demonstrar que a existência social deste indivíduo não pode ser negligenciada, sendo importante buscar as estruturas sociais da época, relacionando seu destino individual ao contexto social no qual se insere e luta para afirmar-se, assim como a sua obra.

Quando se fala no alcance, repercussão e perenidade de uma obra deve-se estar atento às qualidades reconhecidas pelo público e pela crítica, aos aspectos daquele contexto que a fazem ser considerada singular, original. Assim posto, o que faz com que Raul Seixas e sua obra sejam vistos como fonte de autenticidade?

Na perspectiva de Walter Benjamin (1987, p. 14), a autenticidade de uma coisa refere-se a tudo o que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. A aura de um objeto ou ser humano está, portanto, associada à sua originalidade, ao seu caráter único e a uma relação genuína com o passado. Remete a uma realidade longínqua, mediada pelo mistério. Benjamin reserva as noções de singularidade e permanência para designar esses aspectos, em contraste com a reproduzibilidade e a transitoriedade de objetos não auráticos. Precisamente por serem reproduzíveis e transitórios eles não guardam qualquer ligação genuína com um passado individual ou coletivo. Tornam-se, assim, simulacros, objetos cuja aura extinguiu-se completamente. O autêntico refere-se ao original, e o inautêntico à cópia ou à reprodução.

Para alguns fãs, a popularidade póstuma de Raul Seixas deve-se ao reconhecimento de suas qualidades e atributos e do seu caráter excepcional. A obra sendo portadora de uma aura é transmissível na sua originalidade, não podendo, pois, ser reproduzida.

O disco *Krig-há, Bandolo!* lançado em 1973 marca, ao mesmo tempo, a estreia de Raul Seixas como cantor e o começo do trabalho com Paulo Coelho, início de uma parceria que se estendeu até 1978 e que resultou em grandes sucessos. O título do disco é uma referência ao grito que os macacos ensinaram ao personagem Tarzã, e significa *Cuidado aí vem o inimigo*, explicação presente nos gibis. Na capa, Raul aparece magro, cabeludo, sem camisa, com os braços abertos, olhos semicerrados, e tem desenhada na palma da mão direita uma chave, que dizia simbolizar a sociedade secreta, da qual ele e Paulo Coelho seriam os porta-vozes.

Em várias entrevistas, Raul pronunciava-se como um mensageiro, tendo como papel “ajudar as pessoas para que abrissem portas, quebrassem barreiras” (*O Globo*, 27/06/73). Na imprensa questiona-se a lucidez do artista, fala-se em distúrbio de personalidade: “Quantos Rauls existem?”, “Lucidez ou loucura?”, “Misticismo ou loucura?”. Contudo, se num primeiro momento assume um discurso místico, cuja ideia central é a de que ele não quer apenas cantar, mas viabilizar um movimento cultural e ético (ARAÚJO, 1973), continuar sua “missão” abrindo a mente das pessoas para as verdades individuais, posteriormente diz ter se tornado “um messias cósmico da contracultura brasileira” à sua revelia, e admite ser contra os líderes que apenas querem impor verdades absolutas. “Eu, ao contrário do guru, que é um líder espiritual, quero é abrir as portas para as verdades individuais. Não sou um místico. Paulo Coelho, sim, é um místico. Eu sou cético. Quero é abrir as verdades individuais, não dizendo a cada um que deve me seguir, mas dizendo que cada um tem de pensar por si, livre das verdades absolutas” (HUNGRIA, 1973).

Embora se diga um cético, Raul Seixas discursa ora como guru, ora como o homem que viu o disco voador, numa fala cujo tom transeúta entre o sério e o jocoso, aguçando a imaginação e alimentando expectativas e curiosidades sobre o seu trabalho.

O primeiro show nos palcos cariocas, em outubro de 1973, aconteceu em meio a toda essa controvérsia. No cenário, uma faixa com

o lema “Nunca é tarde demais para começar tudo de novo” sugere para alguns críticos que o artista pode estar numa nova fase, onde se espera “menos messianismo” e mais música.

No entanto, nos shows é distribuído um folheto chamado Gibi Manifesto, “A Fundação de Krig-há”, de sua autoria e de Paulo Coelho, no qual avisavam que a chave para compreender o disco estava em ouvi-lo lendo o Gibi. Nele estariam apresentadas, de forma sumária e alegórica, as bases de uma nova filosofia, um novo modo de ver as coisas, “em que a ironia é um elemento central”, como forma de resistência à competição estimulada pelo sistema capitalista e à sociedade de consumo, gerando a concorrência e o conflito. A canção “Ouro de tolo”, criticando a apatia e o conformismo da classe média brasileira seduzida pelos bens materiais, vendeu cerca de 60 mil cópias em poucos dias. Numa matéria intitulada “A Sociedade Alternativa é a chave da felicidade” (MATOS, 1973), Raul aparece montado em um cavalo branco, com um bastão de madeira nas mãos, sem camisa, de óculos escuros, no farol da Barra em Salvador, onde estava, segundo a reportagem, propagando a filosofia do *Krig-há*, nome dado à Sociedade Alternativa da qual se diz um dos pioneiros no Brasil: “A Sociedade Alternativa é uma ideia, uma semente que existe em todo o planeta. É uma concepção metafísica da verdade individual e nunca a verdade absoluta”.

Se a sua personalidade, atitudes e discurso suscitavam opiniões discordantes, julgadas “estranhas” (ARAÚJO, 1973), seu trabalho parecia, então, objeto de consenso, “apresentava traços de genialidade”, e ele era tido como um artista “realmente novo”, uma revelação, “uma nova estrela no céu tão pouco iluminado da música nacional” (HUNGRIA, 1973).

As matérias assinalam, especialmente, a combinação de ritmos, obtendo resultados avaliados como surpreendentes: *country* e *western*, (“As minas do rei Salomão”), *espiritual* (“Dentadura postiça”), *rock* e ponto de umbanda (“Mosca na sopa”); mas, além disto, enfatiza-se sua qualidade de criador de metáforas (*Jornal do Comércio*, 22 jul. 1973), e como uma mosca que pousou na música popular brasileira, Raul é anunciado como uma esperança de renovação (*O Jornal*, 20 out. 1973) conseguindo conquistar várias faixas de público.

Vale dizer que, muito embora as histórias sobre sociedades secretas tenham povoado o imaginário dos fãs de Raul Seixas nos anos 1970, cumprindo o papel de chamar a atenção para o artista, elas não devem ser vistas meramente como lendas, produtos da mente criativa de Raul e Paulo, pura invenção, ou exclusivamente jogada promocional.

Paulo Coelho relata, em uma matéria em setembro de 1980 na qual faz um balanço da experiência representada pelas sociedades alternativas, que ele e Raul resolveram, em 1973, criar “um organismo para o processo de música que estávamos desenvolvendo”. À medida que as ideias sobre a Sociedade Alternativa eram divulgadas e popularizadas, o regime militar os convocou para prestarem esclarecimentos em Brasília sobre seus propósitos e intenções. De acordo com Paulo Coelho: “Por mais que tentássemos explicar que aquilo tudo não interferia de maneira alguma na sociedade constituída – afinal de contas, era um processo à margem, uma alternativa para às pessoas, e não uma mudança do sistema – a paranoia em que vivia o país foi taxativa em sua inexorável proibição” (*Revista Planeta*, n. 84).

A essa altura, a Sociedade Alternativa, vista como perigosa, colocou os dois em suspeição. Foi determinado, então, que os gibis manifesto distribuídos nos shows, tidos como material subversivo, fossem recolhidos e queimados. Anos depois, Raul avaliou que suas declarações a respeito de uma cidade que pretendiam fundar inspirados nestas ideias teriam sido determinantes para que os militares revistassem sua casa em busca de documentos e nomes dos envolvidos.

Presos e interrogados, Raul e Paulo logo depois deixaram o país³. Nos EUA, visitaram a Disneylândia, Memphis e a Graceland de Elvis. Todavia, devido ao enorme sucesso da música “Gita”, inspirada no livro hindu *Bhagavad-Gita* (“O canto do senhor”), a dupla voltou ao Brasil, dedicando-se à produção e à divulgação do novo disco de mesmo nome. A capa traz um Raul de boina vermelha, óculos escuros,

³ Esse tempo em que esteve fora, Raul costumava dizer que foi exilado, expulso do país pelos militares. Todavia, não há provas de que essa saída tenha sido compulsória, possivelmente, ele partiu por conta das pressões e do trauma com a prisão. Na realidade, essa história da Sociedade Alternativa e do período em que estiveram nos Estados Unidos é cheia de lacunas, reticências.

a guitarra em punho. O dedo indicador apontado para o alto, como se estivesse discursando, pregando, reforça a imagem de guru.

O disco é interpretado pela crítica especializada como doutrinário e místico, em virtude da influência do pensamento do mago inglês Aleister Crowley (1875-1947), um dos mais importantes e controvertidos ocultistas do século XX. Considerado uma autoridade em esoterismo, deixou uma vasta obra que tenta mostrar como o indivíduo pode entrar em contato com a energia interior e usá-la produtivamente para transformar sua vida. Essa energia, que durante muito tempo tentou desenvolver através da magia sexual (de ritos sexuais), seria enfim liberada com a chegada da Nova Era, a Era de Aquário, período em que as leis sociais seriam transformadas para que todos pudessem viver em plenitude.

A frase de Crowley “Faze o que tu queres há de ser tudo da lei”, que se tornou famosa na canção “Sociedade alternativa”, seria uma espécie de princípio síntese dessa experiência que os dois preocuparam-se em abordar nas canções, especialmente no álbum *Gita* lançado em 1974, e no qual podem ser encontradas várias referências à obra do mago inglês.

Na contramão destas avaliações, Nelson Motta afirma que Raul Seixas não pretendia apenas cantar e compor, mas, juntamente com seu parceiro Paulo Coelho, utilizar a música como veículo, disseminando ideias capazes de modificar o Homem através da Sociedade Alternativa. E as letras do novo disco mostrariam posições e opções desse movimento “vestidas pelos mais variados ritmos e tendências da música popular”.

Com este propósito, os dois pediam que aqueles que tivessem dúvidas ou interesse em participar escrevessem para um escritório na Praça XV, no Rio de Janeiro. Nas palavras de Motta, “qualidades e defeitos os mais absurdos lhe serão imputados à medida que seu sucesso popular cresce e a Sociedade Alternativa se torna conhecida, seguida ou debochada” (MOTTA, 1974).

Em 1975, o disco *Novo Aeon*, cujo título se refere ao novo período que substituirá as velhas estruturas e concepções já gastas, dando lugar “a um novo modo de pensar, novos valores, e concep-

ções” (*Jornal de Música*, 1975), ainda marca a influência das ideias de Aleister Crowley. No entanto, Raul em várias entrevistas procura, então, distanciar-se da imagem de guru que tanto o popularizou em *Gita*, rejeitando exatamente seu lado “doutrinário”: “Eu estava sendo um Cristo, botando pra fora um Jesus que há em mim e que já me fez gostar de sofrer pelas pessoas, tentar mostrar caminhos, dar toques” (*O Globo*, 29 ago. 1975). E quanto à Sociedade Alternativa, é categórico: “Cada um que faça a sua. Não vou ser mais guru de ninguém. (...) Eu quero é saber de mim. No fundo a Sociedade Alternativa é isso, não é?”

Invenção, estratégia promocional, sonho, movimento cultural e filosófico, obra artística e musical, parte de um trabalho iniciático em uma ordem mágica, o fato é que a Sociedade Alternativa atravessou o tempo, configurando-se como uma espécie de símbolo chave da obra de Raul Seixas.

Considerações finais

Ao contrário do que possa parecer, agora que se sabe a carreira de sucesso que Raul Seixas veio a trilhar, parto do pressuposto de que isto não era óbvio, nem inevitável. Ele não estava fadado ao sucesso e ao reconhecimento como poderia pretender uma leitura teleológica da sua trajetória.

Para reconstruir as circunstâncias e o sistema de relações sociais no qual se inseriu quando do lançamento de seu primeiro disco, recorreu-se às interpretações sobre o cantor e sua obra formuladas na Imprensa, como sugere Almeida (1979), mais especialmente pelos críticos, articuladas às declarações do artista cujo propósito maior foi, mesmo que precariamente, situar o artista no contexto em que ele emerge e transita, avançando por um caminho pelo qual não passou antes (ELIAS, 1994). Todas estas “falas” são discursos que envolvem, portanto, disputas, tensões, ambiguidades e negociação⁴ (BAKHTIN, 1992).

⁴ Para o teórico russo Mikhail Bakhtin toda fala se situa em relação à outra por negação, por adesão, por refutação ou por consenso.

Ao tomar como marco lógico o “disco de estreia”, *Krig-há, Bandolo!*, não se está negando seu passado como integrante do conjunto *Raulzito e seus Panteras*, ou como compositor para artistas da Jovem Guarda, mas ressaltando seu caráter de ruptura, na medida em que representa uma descontinuidade com essa produção anterior. Isto quer dizer que afastando-o da condição de produtor musical possibilita-lhe a projeção como intérprete, livrando-o do anonimato, garantindo-lhe reconhecimento por parte da crítica especializada e do público crescente de admiradores. A mudança verifica-se ainda no visual, na imagem pública que adota e no nome artístico que assume, Raul Seixas, deixando de lado o Raulzito que usava até então.

Ainda que se observe o talento, a habilidade, a criatividade do artista, levanta-se como hipótese que uma certa conjuntura foi fundamental para sua afirmação e consagração. Naquela ocasião, um determinado contexto, ou, como diria Sahlins (1994), uma estrutura da conjuntura, parece ter sido decisivo. Alguns elementos aí presentes repercutirão ao longo de toda a sua carreira, estabelecendo Raul com eles uma relação ora de reconhecimento, ora de negação. Como artista polêmico que foi, muitas vezes “desdisse o que disse antes”, pronunciando-se de forma ambígua a respeito do seu passado.

Essa conjuntura que, em certas narrativas biográficas, recebe tratamento episódico como se fosse etapa inevitável de sua predestinação ao sucesso, pode ser compreendida como um momento crucial para que esse “destino” se cumpra.

A estreia está sendo, pois, considerada como a relação entre um evento e a estrutura, que “transforma-se naquilo que lhe é dado como interpretação” (SAHLINS, *op. cit.*, p. 15). A estrutura da conjuntura vem a ser a síntese dos dois, a estrutura (o esquema cultural, o sistema simbólico) e o evento. Note-se que nas narrativas esse momento é apontado como decisivo para sua carreira.

No disco *Krig-há bandolo! Cuidado aí vem o inimigo*, Raul Seixas encarna o papel do inconformado, estranho, irônico e debochado: as várias máscaras que o “inimigo” usou, ao se lançar no cenário da MPB e anunciar as bases filosóficas da Sociedade Alternativa. As

canções “Mosca na sopa” e “Metamorfose ambulante” tornaram-se expressões populares.

Já o disco *Gita* consolida a imagem do guru e porta-voz de novas ideias e possibilidades de viver e entender o mundo moderno, divulgando, através da canção “Sociedade alternativa”, a frase emblemática de Alesteir Crowley “Faze o que tu queres há de ser tudo da lei”.

Se para a mídia especializada as histórias sobre o disco voador na Barra da Tijuca, a procissão no centro da cidade, o discurso messiânico, a pose de guru, a afirmação de ser o representante de uma sociedade secreta eram estratégias de divulgação questionáveis, para muitos dos fãs o propósito de Raul Seixas era fazer a diferença, chamar a atenção do público e da mídia. Mais do que isso, apresentando-se como um estranho, alguém fora da ordem, um cara esquisito, excêntrico, misterioso, vestindo-se de inimigo do conformismo e da acomodação, incitava os indivíduos, através de suas canções e declarações, a não se contentarem com as promessas de felicidade acenadas pela sociedade de consumo.

Negada, renegada, reinventada, apropriada de diferentes ângulos, não é possível falar da sua obra sem mencionar a Sociedade Alternativa. Muitos admiradores portam seu símbolo em tatuagens, pingentes, estampados em camisas, e quando se encontram em eventos costumam usar como saudação “Viva a Sociedade Alternativa”.

Mais que o desejo de fundar comunidades e excluir-se do sistema, parece que ela é dimensionada, por muitos fãs, por seus efeitos internos, significando a possibilidade de o homem encontrar-se consigo mesmo. Nesse sentido ela deve “ser sentida”, “vivida de várias maneiras”, pois “está dentro de cada um”. Tais representações relacionam-se diretamente ao modo como o próprio artista tratou o tema. Primeiro como uma utopia coletiva e depois como estímulo à ação individual, declarando ser o individualismo, mais sincero que as preocupações com a coletividade.

Em 1987 afirmou: “ainda continua batendo em meu peito, latente mesmo” (*O Estado de São Paulo*, 2 fev. 1987). Ou, ainda, “é só uma maneira de ver o mundo” (PESTANA, 1988) em que “cada homem é seu próprio Deus” (*Folha de São Paulo*, 21 abr. 1981), “embaixador de seu país e fim de papo” (*Jornal do Brasil*, 23 mar. 1987).

Mas como explicar sua eficácia simbólica? A despeito de ter sido

criada no contexto marcado pelos ideais da contracultura, atravessou o tempo, continua comunicando ideias, mostrando-se sugestiva, polêmica. Uma possibilidade é entendê-la como uma espécie de alegoria que afirma a crença no poder transformador do indivíduo sintetizado em duas ideias-chaves tomadas de empréstimo da obra do mago Aleister Crowley: “Faze o que tu queres há de ser tudo da lei” e “Todo homem e toda mulher é uma estrela”. Vale dizer que até o fim da vida Raul encerrou seus shows com a canção homônima por ele denominada de hino, e a leitura do *Liber Oz* como um manifesto da Sociedade Alternativa, uma espécie de declaração de direitos do homem, e ele seu profeta, guru, mensageiro, imagem que tantas vezes renegou.

A alegoria uma “história na qual pessoas e eventos têm outro significado, como numa fábula, ou numa parábola” (*apud* CLIFFORD, 1998, p. 63) referir-se-ia a qualquer história que tenha “propensão a gerar outra história na mente de seu leitor (ou ouvinte), a repetir e deslocar alguma história anterior”. Assim, a alegoria incita-nos a dizer a respeito de qualquer descrição cultural, não “isto representa, ou simboliza aquilo”, mas sim “essa é uma história (que carrega uma moral) sobre aquilo”.

A Sociedade Alternativa como uma alegoria, repete insistentemente que somente o homem será capaz de transformar o seu destino, sua condição social e existencial. A mudança social seria consequência desta tomada de consciência dos indivíduos. Não se sabe, no entanto, como esse processo se dará, mas esta é a sua promessa.

De acordo com Carvalho (2003) a criação de símbolos não se faz no vazio social, podendo tornar-se elementos poderosos de “projeção de interesses, aspirações e medos coletivos. Na medida em que tenham êxito em atingir o imaginário, podem também plasmar visões de mundo e modelar condutas” (p.10).

Ao encarnar certas aspirações, tornam-se um ponto de referência, de identificação coletiva. “Símbolos, alegorias, mitos só criam raízes quando há terreno social e cultural do qual se alimentarem”, necessitam assim de “uma comunidade de imaginação, de sentido que os legitimem” (*ibidem*, p. 89). Além disso, como formas de ação, os símbolos produzem o *self*, fabricam a subjetividade.

Do ponto de vista dos fãs, trata-se de um símbolo polissêmico – assume muitas significações – e polifônico – admite simultaneamente várias interpretações, seja pelo viés anarquista, mágico, filosófico ou existencial. Não sendo unívoco, é diferentemente apropriado e disseminado. Tal qual sua obra, o artista Raul Seixas é percebido diferenciadamente, podendo ser lido como anti-herói, farsante, injustiçado, arauto/mensageiro, rebelde, contestador ou filósofo. Essa possibilidade de entendê-lo de variados ângulos, lugares e perspectivas parece, de algum modo, garantir-lhe a atualidade, a perenidade, já que a despeito de certos consensos – a genialidade, o carisma, a autenticidade –, sua obra revela-se um campo de tensões, alvo de controvérsias.

Conforme se procurou demonstrar, muitos foram os motivos identificados como responsáveis para que Raul Seixas não fosse levado a sério e seu trabalho recebesse um tratamento preconceituoso por parte de certos setores da crítica especializada. Mistificador das massas, oportunista por seus métodos de autopromoção, alienado que se recusava a assumir posições político-ideológicas, farsante, com suas histórias de discos voadores, candidaturas a presidente e a deputado federal, artista deslumbrado com seu apreço pelo rock e o desejo manifesto de lançar-se nos Estados Unidos, país pelo qual sempre demonstrou admiração. Tudo isso contrastava, no entanto, com seu enorme sucesso popular, especialmente nos anos 1970, quando assumiu a condição de ídolo. E parte das histórias que até hoje cercam seu nome foram semeadas pelo próprio Raul, tendo repercussão ao longo de sua carreira.

A apresentação de Raul Seixas no festival *Phono 73*⁵ – vestido com uma calça justa de veludo dourada, uma jaqueta roxa e botas, em que desenha no peito nu o símbolo da Sociedade Alternativa e, em seguida, proclama tal qual um profeta “está lançada aqui a semente, a semente de uma *nova idade*, de uma *novidade* da qual vocês todos são testemunhas!” – continua ecoando 25 anos após a sua morte, e a comunidade afetiva que o segue transformando a idolatria em um engajamento pessoal, emocional vem se empenhando em semeá-la sob os mais diferentes matizes e significados.

5 Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=30rpKA_MK-4.

Referências bibliográficas

- ABONIZIO, Juliana. *O protesto dos inconscientes: Raul Seixas e micropolítica*. Assis-SP, 1999, 474p. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista.
- ALMEIDA, Alfredo W. B. de. *Jorge Amado: política e literatura*. Rio de Janeiro: Campus, 1979.
- BAKHTIN, Mikhail. *A estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Ensaios de Literatura e História da Cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. O imaginário da república no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- ELIAS, Nobert. *Mozart*. Sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- MAUSS, Marcel. A expressão obrigatória dos sentimentos. In: CARDOSO DE OLIVEIRA, R. (Org.). *Mauss*. São Paulo: Ática, 1979, p. 147-153. (Coleção Grandes Cientistas Sociais)
- REZENDE, Cláudia Barcellos; COELHO, Maria Cláudia Coelho. *Antropologia das emoções*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2010.
- SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- TEIXEIRA, Rosana da Câmara. *Krig-há, bandolo!* Cuidado, aí vem Raul Seixas. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras/FAPERJ, 2008.
- VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose*: Antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

Jornais e revistas citados

- ARAÚJO, C. A. Raul Seixas: “Eu quero é derrubar as cercas que separam quintais”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 25 ago. 1973.
- COELHO, Paulo. Alesteir Crowley: magia para todos. *Revista Planeta*, São Paulo, n. 84.
- HUNGRIA, Júlio. A renovação com Raul Seixas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1973.
- MATTOS, M. H. C. Raul Seixas. A sociedade alternativa é a chave da felicidade.

Fatos e Fotos, Rio de Janeiro, 29 out. 1973.

MOTTA, Nelson. Novas opções, novas discussões. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 mai. 1974.

PESTANA, P. *Raul Seixas sai da contramão e avança*. São Paulo, 18/08/1988.

RAUL Seixas dá seu grito de guerra e vem aí com o 1º LP. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1973.

_____. Seixas. O sucesso que veio do espaço. *Fatos e Fotos*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1973.

SANTACRUZ, B. “Não sou louco”. Raul Seixas traz mensagem de outros mundos. *A Notícia*, 07 jul. 1973.

SOUZA, T. Gita. *Veja*, São Paulo, 04 set. 1974.

Dílson Cesar Devides, mestre em Letras / Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), é professor da Faculdade de Tecnologia de Bauru (CEETEPS).

Jacqueline Garcia Carbonari é assistente social e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Serviço Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

José Rada Neto é mestre em Sociologia Política pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Juliana Abonizio, doutora em Sociologia pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), é professora e pesquisadora da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), onde atua no Programa de Pós-graduação Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO).

Lucas Marcelo Tomaz de Souza é doutorando em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP).

Luiz Lima é doutor em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP).

Mônica Buarque é doutora em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Paulo dos Santos é mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Ravel Giordano de Lima Faria Paz, doutor em Letras Clássicas e Vernáculas (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa)

pela Universidade de São Paulo (USP), é professor da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS).

Rosana da Câmara Teixeira, doutora em Antropologia pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), é professora e pesquisadora da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Vitor Cei é doutorando em Estudos Literários (Teoria da Literatura e Literatura Comparada) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).