



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEDC - CAMPUS XIV CONCEIÇÃO DO COITÉ
COLEGIADO DE HISTÓRIA**

RÚTHILA DE ALMEIDA ARAÚJO

**“EU TAMBÉM VOU RECLAMAR”
DITADURA MILITAR NAS LETRAS DO RAULSEXISMO
(1973 - 1986)**

**CONCEIÇÃO DO COITÉ
2016**

RÚTHILA DE ALMEIDA ARAÚJO

**“EU TAMBÉM VOU RECLAMAR”
DITADURA MILITAR NAS LETRAS DO RAULSEIXISMO
(1973 - 1986)**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de graduada em História pela Universidade do Estado da Bahia DEDC Campus XIV Conceição do Coité.

Orientador: Professor Dr. Rogério Souza Silva.

CONCEIÇÃO DO COITÉ
2016

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a minha família, meu pai Agnaldo e minha mãe Gerusa, por terem me dado todo apoio necessário ao longo desses anos. Também, queria agradecer a meu companheiro e amigo João Paulo, por toda ajuda e por ter me apresentado Raul Seixas.

Muito grata aos meus professores, que me acompanharam desde os anos iniciais de minha caminhada escolar, especialmente, as minhas professoras de história, que despertaram em mim a paixão pela área. Aos professores que me auxiliaram nesses quatro anos de curso e contribuíram para minha formação profissional, especial ao professor Rogério, pelas nossas conversas e pelos caminhos abertos, que tanto me ajudaram na produção desta pesquisa.

Agradeço também ao apoio dos meus colegas de curso, em especial, a Moisés Saturnino que me ajudou a pensar o título deste trabalho, a Maria de Jesus, Larissa Mota, Flávia Gonçalves e a grande poetiza Daila Francine, pelas vibrações positivas e pelo companheirismo nesses quatro anos juntos.

RESUMO

A presente pesquisa pretende discorrer a cerca das produções musicais do cantor e compositor Raul Santos Seixas, como fonte norteadora para pensar o período político do Regime Civil Militar no Brasil. Foram selecionados para este trabalho, LPs produzidos entre 1973 a 1986, enfatizando as análises em torno de 11 canções. Além das letras de música, foram utilizados também, jornais, como por exemplo: o Diário de Notícias, Diário da Noite e o Correio da Manhã, encontrados em pesquisa realizada na Biblioteca Nacional online. Também foram manuseadas, entrevistas concedidas pelo cantor, em seus anos de carreira. A pesquisa é dividida em três momentos. São discutidos inicialmente, os caminhos percorridos pela música no Brasil: estilos musicais, origens e influências até a chegada do rock and roll, bem como, o aparecimento de Raul Seixas no cenário musical. Em seguida, são realizadas as análises das canções durante a década de 1970, entendendo o contexto político e social, e as características que o cantor assume, principalmente, depois do seu envolvimento com o esoterismo. Na última parte, a qual é enfatizada, a década de 1980, período final da carreira do cantor, no qual são percebidas as transformações políticas, econômicas e sociais a partir das últimas produções musicais de Raul, é também discutido como se deu o declínio na carreira do cantor, devido aos problemas com a bebida e as drogas, que por sua vez o levaram a morte.

Palavras-Chave: Música; Raul Seixas; Regime Civil Militar; Rock and Roll.

ABSTRACT

This research aims to discuss about the musical productions of the singer-songwriter Raul Santos Seixas, as a guiding source for thinking the political period of the Civil Military Regime in Brazil. There were selected for this work LPs produced between 1973-1986, emphasizing the analyzes around 11 songs. Besides the lyrics, there were also used newspapers, for example, Diário de Notícias, Diário da Noite and the Correio da Manhã, found in research conducted at the National Library online. Also were handled interviews of the singer during his career. The research is divided into three stages. Are discussed initially, the paths followed by music in Brazil: musical styles, origins and influences until the arrival of rock and roll, as well as the appearance of Raul Seixas in the music scene. Then the songs performed during the 1970s are analyzed, understanding the political and social context, and features the singer takes, especially after his involvement with esotericism. In the last part, which is emphasized the 1980s, the final period of the singer's career, in which are perceived political, economic and social changes from the last musical productions of Raul, is also discussed how was the decline of his career, due to problems with drink and drugs, which in turn led to his death.

Keywords: Music; Raul Seixas; Civil Military Regime; Rock and Roll.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	06
CAPÍTULO 1 - “HÁ DEZ MIL ANOS ATRÁS”: HISTÓRIA E MÚSICA, ROCK E RAUL SEIXAS.....	10
1.1 - História e música se perpassam.....	10
1.2 - A música verde e amarela.....	12
1.3 - Procura-se uma utopia.....	17
1.4 - “rock brasileiro” e Raul Seixas.....	20
CAPÍTULO 2 - “DO MEU OLHO QUE VÊ”: ANOS 70 À LUZ DE RAUL SEIXAS....	26
2.1 - Kring-Há Bandolo – 1973.....	28
2.2 - Gita – 1974.....	38
2.3 - Há Dez Mil Anos Atrás – 1976.....	45
CAPÍTULO 3 - “CHARRETE QUE PERDEU O CONDUTOR”: ANOS 80 À LUZ DE RAUL SEIXAS.....	50
3.1 - Abre-te Sésamo – 1980.....	52
3.2 - Métro Linha 743 – 1984.....	59
3.3 - Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Bein-Bum – 1987.....	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	68
LISTA DE FONTES.....	71
ANEXOS.....	73
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	87

INTRODUÇÃO

Pensar, falar, vestir-se, expressar-se, os modos de ser que cada um assume são parte da cultura. Esse elemento abstrato está presente nas relações que os seres humanos fazem entre si e com outros elementos ao seu redor, por exemplo, o modo como se lida com a terra, o plantio e a colheita, com os animais, plantas, sentimentos, todas essas relações vêm de uma construção cultural que perpassa gerações. Como afirma Peter Burke na sua obra *O que é História Cultural?*: “A ideia de cultura implica ideia de tradição de certos tipos de conhecimentos e habilidades ligados por uma geração para a seguinte.” (BURKE, 2005, p.39), cultura, na perspectiva do autor, pode ser associada à tradição, a tudo que é passado e ensinado de geração a geração.

Ressalta Burke que, há algum tempo, o conceito de cultura esteve sempre associado às artes e às ciências, e logo a fatos e práticas. O antropólogo Bronislaw Malinowski destaca-se como um dos primeiros pensadores desse conceito. Em 1931, ele definiu cultura como sendo “as heranças, bens, processos técnicos, ideias, hábitos e valores” (BURKE, 2005, p.43) e, em seguida, em 1971, Edward Taylor, a conceitua como “todo complexo que inclui conhecimento, crenças, arte, moral, lei, costume e outras aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade.” (BURKE, 2005, p.43). Sobre os estudos a cerca da cultura, Clifford Geertz (2008) antropólogo norte americano, também salienta em seu trabalho *A Interpretação das Culturas*, que o homem é constituído de teias de significados, para se referir as relações construídas e estabelecidas pelo mesmo.

(...) o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (GEERTZ, 2008,p.10).

Dessa forma, pensar as culturas é pensar nos sujeitos que a delineiam, que se relacionam, fazendo do seu meio social seu ateliê, onde constroem e criam, a partir de pequenas teias, ou “estruturas de significados” (GEERTZ, 2008, p.13.), produtos, ou resultados de interpretações que estes sujeitos fazem do seu meio, dos seus grupos sociais, caracterizados e representados por leis, comportamentos, vestuário, literatura, política, economia, e artes: música, pintura, dança, entre outras formas artísticas. Esses produtos ou

resultados, podem ser chamados de produções culturais, englobando todo esse complexo de criações dos homens e mulheres de uma sociedade que marcam suas experiências cotidianas, transpondo para estas produções, sentimentos e perspectivas. O pensar é onde ocorre a circulação dessas formas abstratas de perceber o mundo, tornando-as concretas e acessíveis, através das produções artísticas. A arte, segundo Arnold Hauser, em sua obra *História Social da Arte e da Literatura*, na sua fase pré-histórica, não assumia formas rígidas ou padrões, mas se caracterizavam, principalmente com relação à pintura, ao que se via e o que se desejava, estando sempre relacionadas à realidade do seu criador. Hauser conta ainda que, desde os primórdios da existência humana, quando o homem passa a ter mais controle sobre natureza, aprendendo a lidar com os seus fenômenos e as matérias primas que ela oferecia, foi onde um estilo de vida começa a ser construído e conseqüentemente, a arte passa a representar o seu cotidiano, bem como, suas ideias. (HAUSER, 1998).

Nessa perspectiva, a música, uma das formas artísticas discutidas nesta pesquisa, adentra o grupo das percepções e relações materializadas pelos seres humanos. Utilizada para diversos fins, a música ao longo do tempo constituiu-se como elemento cultural e comunicativo presente nas sociedades, criadas pelos sujeitos que trazem consigo uma bagagem cultural, e por sua vez, influenciam nas mudanças musicais, moldando-as aos gostos, aos contextos e as mudanças sociais. Afirma Juliana Wendpap Batista que: “(...) pensar música enquanto fenômeno requer a lembrança de que a mesma é uma criação dos homens, os quais com a imaginação e anseios criativos vem ao longo da história inventando e reinventando formas e combinações sonoras” (BATISTA, 2013, p.13).

Ao longo da história, homens e mulheres foram aprendendo a manusear essa forma artística, fazendo com que esta ganhasse novas perspectivas, inovações nas formas de criar e de expandir as produções musicais. Aconteceram mudanças estruturais significativas, no que se refere a técnicas e meios usados para produzir músicas, através do que conceitua Walter Benjamin como sendo a reprodutibilidade técnica, um processo trazido pelo capitalismo industrial, que, segundo o autor, refletiu em todos os setores da sociedade até mesmo o da arte, passando a ser usada como mercadoria. A “crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas” (BENJAMIN, 1987, p. 170), fez com que a arte perdesse sua autenticidade, por causa da sua produção serial.

Pensar a música como sendo uma das artes do homem no tempo implica num trabalho complexo, afinal, lidar com esta forma artística, significa lidar com subjetividades, interpretações, representações e com discursos. Hayden White define o discurso, presente nos textos históricos e literários, como um “movimento através de todas as estruturas que, na

consciência plenamente amadurecida, permanecem implícitas como diferentes formas de conhecimento”. (WHITE, 2011, p.25)

Durante muito tempo, várias pesquisas que se puseram a trabalhar música, ou defende-la como importante elemento para discursão histórica, encontraram uma historiografia tradicionalista que ainda não via nas artes elementos de relevância para a história. Isso teve avanços significativos com o surgimento da Nova História Cultural entre o final da década de 1960 e ao longo da de 1970, quando ocorreu uma virada em direção à antropologia, que significou um interesse maior por parte de vários historiadores e antropólogos sobre os estudos culturais (BURKE, 2005, p.44-47.). No decorrer das décadas seguintes, houve um significativo avanço nos trabalhos que envolvem música como fonte histórica, um avanço que por sua vez, não representa ainda, um equilíbrio com outras formas de fontes mais utilizadas em trabalhos acadêmicos. Nesse sentido, a presente monografia se desenvolve em torno da música como fonte histórica, por entender que esta suscite discussões importantes a respeito dos processos políticos, sociais e culturais das sociedades, mais especificamente, a brasileira.

Assim, este trabalho se desenvolve em torno da produção musical do cantor e compositor baiano Raul Santos Seixas, abordando um período importante da história brasileira, o Regime Militar. Para dar suporte a essa discursão, a pesquisa utiliza como base teórica os estudos de Marc Bloch e sua obra *Apologia da história, ou ofício do historiador*, para pensar o conceito de história e o modo de trabalhá-la, Peter Burke e seu livro *O que é história cultural*, citado anteriormente, para compreender o conceito de cultura, também utiliza Clifford Geertz e Roger Chartier para discutir a ideia de representação cultural e Hayden White, bem como Michael Foucault para análises dos discursos.

O ponto de partida desta pesquisa é o ano de 1973, momento onde tem início o auge da carreira do cantor Raul Seixas. Naquele período, suas músicas mostram críticas sociais, culturais e políticas, coincidindo com o contexto de efervescente do Regime Militar, no que diz respeito a movimentação estudantil, protestos e repressão institucional, conhecido como ‘anos de chumbo’. A pesquisa vai até a década de 1980, mais precisamente 1986, ano em que foi lançado o último LP do autor onde ainda são identificadas as letras com críticas ao período autoritário.

Raul Seixas, como será salientado, nasceu em Salvador, e desde muito jovem ingressou no meio musical, de forma tímida, ainda na capital baiana. O roqueiro durante sua carreira – que teve altos e baixos - foi alvo de críticas e polêmicas, a respeito de sua conduta e seu comportamento frente a algumas questões, como religiosidade, drogas, álcool, esoterismo, deixando isso evidente nas suas canções, que, por sua vez, foram alvos da censura no Regime

Militar. A partir destas canções, as quais são as fontes utilizadas nesta pesquisa, a monografia se divide em três capítulos.

No primeiro, intitulado Há dez mil anos atrás: história e música, rock e Raul Seixas, é feita uma discursão sobre como música e história estão entrelaçadas, além de ser traçado os caminhos percorridos pela música no Brasil, suas origens e influências até a chegada do rock and roll no país. Também é discutido de forma breve, a história do cantor Raul Seixas e seus primeiros passos na vida artística.

Já no segundo capítulo, cujo título é “Do meu olho que vê”: anos 70 à luz de Raul Seixas, é feita uma abordagem de três trabalhos (LPs) do cantor, entendendo o que as seis faixas, que são analisadas, dizem sobre a década de 1970. Neste capítulo são tratadas também, algumas características do cantor, suas nuances, seu misticismo e seu envolvimento com o esoterismo, bem como, sua saída forçada do país.

No último capítulo, “Charrete que perdeu o condutor”: anos 80 à luz de Raul Seixas, é feito também uma análise de mais três trabalhos do cantor na década de 1980, elencando pontos importantes dos finais de sua carreira, como as drogas, o álcool e o afastamento do cenário musical, elementos esses que contribuíram para sua visão cética para com essa década, bem como, para o declínio de sua carreira e sua morte.

Raul Seixas morre, mas deixa uma vasta produção musical, que se tornou uma fonte riquíssima para a história a partir de trabalhos que visem pensar política e sociedade nas décadas de 1960, 1970 e 1980 no Brasil.

CAPÍTULO 1 - “HÁ DEZ MIL ANOS ATRÁS”: HISTÓRIA E MÚSICA, ROCK E RAUL SEIXAS

1.1 - História e música se perpassam.

*Eu nasci há dez mil anos atrás
e não tem nada nesse mundo que eu não saiba de mais.
Eu vi Cristo ser crucificado
O amor nascer e ser assassinado
Eu vi as bruxas pegando fogo pra pagarem seus pecados,

Eu vi,
Eu vi Moisés cruzar o mar vermelho
Vi Maomé cair na terra de joelhos
Eu vi Pedro negar Cristo por três vezes diante do espelho
Eu vi,¹*

Assim cantava Raul Seixas no seu LP, *Há Dez Mil Anos Atrás*, lançados em 1976. De propósito ou não, Raul acaba levando as pessoas a diversos períodos históricos; às passagens bíblicas, ao Cristo Crucificado, às bruxas da inquisição, períodos estes contados, perpetuados de gerações à gerações sendo historicizados ao longo dos anos. Partindo dessa premissa, a música *Eu nasci há dez mil anos atrás*, permite pensar na dimensão histórico/musical em que música e história conseguem dialogar de forma conjunta e dinâmica.

Música compreende um dos componentes do conjunto de artes produzidas por sujeitos em variados momentos, é a junção de ideias, melodias e letras perpetuadas há muito tempo e que, por vezes, atravessam gerações, sendo lembradas, algumas reinventadas, ganhando novas performances e novas melodias aderindo a um caráter mais atualizado.

Pensar música é pensar num desdobramento que se delineou com o tempo, com o aperfeiçoamento de instrumentos e técnicas. A música que temos acesso atualmente é um produto do século XX, segundo Marcos Napolitano, em *História e música. História cultural da música popular*, uma música que está estritamente ligada ao movimento de urbanização, ao surgimento das distinções de classes (NAPOLITANO, 2002, p.8). De forma mais clara, é a música comercial, aquela produzida e vendida para ser consumida. Mas antes de se adentrar nessa discursão é necessário pensar nos processos que culminaram nesses novos modos de fazer e pensar música, dessa maneira, voltar o olhar para o passado, para assim entender seu processo de evolução se assim pode-se chamar.

¹ Musica Eu nasci há dez mil anos atrás do Álbum Let Me Sing de 1985. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/raul-seixas/eu-nasci-ha-dez-mil-anos-atras.html#print>.

Partindo dos princípios de Marc Bloch, historiador francês, quando afirma em seu livro *Apologia da História ou ofício do historiador*; “Nossa arte, nossos monumentos literários estão carregados de ecos do passado [...]” (BLOCH, 2001, p.42.). Assim, a música está presente nesse conjunto denominado de arte, e desse modo está carregada dos ecos do passado, traz consigo uma pesada carga cultural e ideológica tanto dos sujeitos que as criaram como do contexto na qual estavam inseridas.

Atendo-se a ideia deste trabalho de utilizar músicas como fontes, faz-se necessário perceber a sua capacidade de ajudar na compreensão dos processos históricos, mais especificamente os brasileiros, assumindo esse pensamento, Napolitano discorre: “Portanto o documento artístico-cultural é um documento histórico como outro qualquer, na medida em que é um produto de uma mediação da experiência histórica subjetiva com as estruturas objetivas da esfera socioeconômica” (NAPOLITANO, 2002, p.22.).

A mediação citada por Napolitano permite voltar à ideia de história descrita por Marc Bloch, quando o autor diz que o documento artístico-cultural é um produto da mediação da experiência histórica, essa se dá através dos homens e mulheres e suas relações com as estruturas objetivas tanto da esfera social como econômica, desse modo, o pensamento de Bloch está totalmente de acordo quando se refere à história como sendo a ciência dos homens no tempo (BLOCH, 2001), ela, a seu ver, está intimamente ligada com as estruturas existentes, desse modo, as artes e mais especificamente, a música, também acompanham suas mudanças e transições. Ainda, em seu livro, Napolitano vem descrevendo alguns pontos de abordagem para entender as mudanças ocorridas na música ocidental por uma perspectiva europeia, depois de salientar as ideias de alguns estudiosos europeus dessa área, ressalta que:

Essa linha histórica ainda é muito panorâmica e linear e deve ser repensada antes de ser aplicada em realidades diferenciadas, como a América Latina. Neste continente, as transculturações e as diversas temporalidades históricas em jogo na formação das sociedades nacionais (“modernas” e “arcaicas”, ao mesmo tempo), formando complexos culturais híbridos (CANCLINI, 1998), não permitem análises excessivamente lineares, tomadas do modelo histórico europeu. (NAPOLITANO, 2002, p. 10).

A música brasileira também assume essa característica, no seu desenrolar, passou por inúmeras mudanças e influências, é por natureza uma música miscigenada, portadora de variados ritmos que se mesclaram e se mesclam até a atualidade dando origem a vários outros. Por esse motivo, os trabalhos que discorrem sobre a música brasileira, incluindo esta

monografia, não tomam as análises e estudos de forma linear, uma vez que, o terreno híbrido ao qual se formou, mesmo no início das bases da música brasileira, são complexos e detentores de conceitos e nomenclaturas. Dessa forma, o que se denomina de música, presume condições históricas, que desenham o terreno das relações para que esta se componha, relações entre som, criação, consumo e recepção.

1.2 - A música verde e amarela

Como já foi colocado no tópico anterior, a música brasileira se constituiu pela diversidade e pela mescla de ritmos. Assim, talvez, não seja possível falar de uma música com uma marca específica de origem brasileira, já que no seu decorrer recebeu influências, tanto de outros países, como dos elementos culturais internos, atendendo às relações e manobras sociais e políticas da sociedade. Para compreender como se deu esse processo musical, é necessário lembrar o passado brasileiro e perceber suas metamorfoses sociais e políticas, elencando alguns momentos que se tornaram marcos significativos dentro desse gênero artístico. Segundo Napolitano, a América Latina teve grande influência europeia, também no sentido musical:

Nas Américas, num primeiro momento, a música popular incorporou formas e valores musicais europeus. O bel canto, a sonoridade homofônica das cordas, as consonâncias harmônicas ‘agradáveis’, o ritmo suave (mesmo quando voltado para os apelos mais diretos ao corpo e à dança), marcaram os primeiros anos da experiência musical popular. (NAPOLITANO, 2002, p.12.).

Mas, com o passar do tempo, se constituíram novas camadas urbanas e populares que por vezes destoavam do padrão europeu, dando origem a novas formas musicais que não deixaram de utilizar da contribuição europeia. Os exemplos relevantes são o *jazz*, o *soul*, a *rumba*, o samba entre outros, cada um mostrando as suas especificidades.

As transformações urbano-industriais que marcaram as primeiras décadas do século XX deram à cultura e à política, novos papéis. Nesse momento, a música foi retirada de suas matrizes tradicionais e tornou-se alvo do manejo político e comercial, processando-se nos conflitos e lutas ideológicas. Era o surgimento da cultura de massas. A consolidação do capitalismo industrial permitiu que esse elemento saísse do plano unicamente econômico e adentrasse a política e a cultura, passava a ser necessário agora, “orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade” (BENJAMIN, 1987, p. 170).

Esse fator pode ser mais sintetizado nas décadas de 1920, 1930 e 1940, períodos marcados por inovações no meio tecnológico, de recepção das músicas, de criação e difusão das mesmas, registros fonográficos, gravação, crescimento da radiofonia e o cinema sonoro, se tornaram as vias propulsoras das identidades nacionais, e se consolidavam como elementos da cultura de massas. Nos anos de 1930, no Brasil governado por Getúlio Vargas, essas inovações tecnológicas se tornam o fio de ouro das relações entre o Brasil e os Estados Unidos, que disseminou sua influência cultural e política através dos meios de comunicação. No livro o “*It verde e amarelo*” de Carmem Miranda (1930 -1946), Tania da Costa Garcia, mostra como essa influência aconteceu no Brasil; relata a expansão do samba, como marca brasileira e a artista Carmem Miranda como figura dessa representação do Brasil com os traços da influencia norte-americana.

Garcia discorre bastante em sua obra sobre o samba que, nos anos 20 e 30, ganhou novas roupagens. Esse gênero musical, por ser de raiz negra, foi considerado, à luz dos preconceitos raciais vigentes na época, como música de malandro, relacionada à preguiça, fator que estava ligado ao momento pelo qual passava o Brasil, onde a ética do trabalho com o Estado Novo imperava.

O capitalismo tomava força na ideia de progresso e modernização que, segundo Boris Fausto, em seu livro *A revolução de 1930*, faz uma ressalva, relatando que essa suposta modernidade estava entranhada no jogo imperialista indiretamente manejado pelos Estados Unidos, assim “Na chamada ‘sociedade moderna’, as normas e valores do povo tenderiam a se orientar no sentido da mudança, progresso, inovação e racionalidade [...]”. (FAUSTO, 1989, p.13). Esse ideal de moderno e civilizado, coloca o samba, bem como os sambistas, como símbolo de incivilidade, por esse motivo, alguns sambas que foram compostos naquele período, tomavam um cunho de protesto em relação às questões sociais; de inserção da cultura estrangeira; do inglês como gíria e a erudição sendo valorizada na cultura brasileira, indo contra a ideia de que o samba, incivilizado e popular, tivesse que sair de cena para dar lugar ao moderno e civilizado modelo de cultura estadunidense.

Essas ideias, tanto nacionalistas de afirmação do samba, como as ideias estrangeiras que influenciavam o governo a levar o país ao progresso e trazer a modernização, se propagavam pelos meios de comunicação, que, como já foi dito, cresciam no país e se tornavam aliados: a radiodifusão e o cinema. O rádio já era uma realidade em 1935, porém, inicialmente, como veículo educativo ligado a valores das classes dominantes que o manuseava, (GARCIA, 2014, p.31) mas a crescente venda dos aparelhos popularizou as programações, bem como, sua concorrência, mobilizando a indústria fonográfica a investir em

cantores populares, surgindo a partir daí, também, grandes gravadoras, o que para o samba, e outros gêneros populares foi o momento de visibilidade, uma vez que:

[...] apesar da intenção educativa das emissoras que, ao vincular uma determinada canção, pretendia definir a audição nacional, o código erudito não atraiu o receptor. A radiodifusão, para continuar, precisou de audiência e, negociando com o ouvinte, a canção popular terminava se impondo como preferência nacional. (GARCIA, 2014, p.41.).

Não se pode tomar essa preferência nacional, citada pela autora, como homogênea, já que, por mais que o governo e uma parcela da população tomasse o samba como gênero oficial do Brasil, havia outra parcela que, em sua maioria, se resumia a elite, e por vezes, tendiam a negar esse estilo como símbolo nacional. A aceitação do samba se deu em torno de algumas restrições, sendo elas por meio da censura, enquadrando os sambas ao ideal do momento, as composições teriam que evitar qualquer característica que incidisse com o que era visto como incivilizado; eliminar o conteúdo contestatório; tendo que se voltar para a exaltação do nacional, às belezas e ao que era definido como o “bom do Brasil”. Claro que isso também não aconteceu de forma homogeneia, já que houve sambas que ainda continham um cunho contestatório a esse processo.

A partir do que foi descrito pela autora citada, é permitido pensar como as produções artísticas brasileiras estiveram relacionadas com seu contexto social e político, como também a importância de se trabalhar com música tomando-a como documento, como a própria Tânia Costa afirma: “[...] é analisar a canção popular urbana como um dos raros documentos que registra os sentimentos das camadas populares frente ao processo de urbanização.” (GARCIA, 2004, p.47).

Desse modo percebe-se que ela vê na música uma representação dos sentimentos ou interpretações daquelas parcelas da população diante de todos os preconceitos e processos que o ideal de modernização os impregnava e mais do que isso, é ver nessas produções a possibilidade de entendê-las como um documento que diz e trás os ecos de um passado e de uma história que nos dá a possibilidade de ser pensada e analisada.

Em suma, foi a ascensão do samba nas décadas de 1920, 1930 e meados da de 1940, que marcaram sua luta por identidade nacional em meio ao crescimento dos meios de comunicação, de maneira mais específica o rádio e cinema no Governo de Getúlio Vargas, elencando todo ideal de modernização de influência estrangeira que constituíram os fatores primordiais para entender como os gêneros musicais brasileiros foram se moldando e se

disseminando e, como será visto, foram fatores que tiveram também fundamental importância nos anos que se seguiram.

Houve também outros marcos importantes na história da música brasileira, um deles foi o momento que ficou conhecido como a ‘era de ouro’ assim como a velha guarda nos fins dos anos 40 para o início dos anos 50. Napolitano diz que, o decorrer das décadas de 50 e 60 foram períodos importantes para música brasileira, descrevendo-os como:

A mudança *radical* do lugar social e do conceito de música popular brasileira que, mesmo incorporando o mainstream, ampliou os materiais e as técnicas musicais e interpretativas, além de consolidar a canção como veículo fundamental de projetos culturais e ideológicos mais ambiciosos, dentro de uma perspectiva de engajamento típico de uma cultura política “nacional-popular”. (NAPOLITANO, 2002, p.32.).

Dessa maneira, segundo o autor acima citado, é um momento de mudança no conceito de música popular, no modo como determinadas classes a veem, bem como, uma mudança nos fins da criação e utilização desta. Jesus Martin Barbero descreve a música, em seu trabalho *Dos meios às mediações*, como sendo um paradoxo em que, esta, passa a servir de afirmação de classes bem como de distinção, demarcando gostos e prestígio (BARBERO, 1997).

Mais do que essas características iniciais apontadas por Napolitano, pode-se sintetizar que essas mudanças fizeram parte de um grande conjunto não só nacional, mas mundial, os anos que sucederam a década de 60, mais especificamente 1968, foram anos de metamorfoses estruturais e paradigmáticas de várias sociedades, inclusive a brasileira. O autor ao citar as técnicas e a consolidação da canção como “veículos de projetos culturais e ideológicos mais ambiciosos” (NAPOLITANO, 2002) permite pensar quão profundo e complexo foi esse momento.

Desde meados dos anos 1920 e 1930 que a música vem tendo uma ampla penetração sociológica e cultural, se ligando ao caráter industrial que se formava. Nos anos de 1960, isto está mais do que evidente, o popular se torna algo das classes mais abastadas que consomem música, produzida por um mercado fonográfico que faz sua mediação entre o que deve ser produzido com o que a população quer ouvir, ou mesmo, que pode pagar pra ouvir. Uma característica peculiar desse momento é como esse tipo de música foi colocado num patamar elevado, se tornando uma música erudita, culta e crítica, como afirma Napolitano.

A respeito dessa característica, o autor anteriormente citado, discorre que o consumo do produto fonográfico mais caro era o *long play*, dessa forma, se aproximava dos padrões e

tendências de países capitalistas, de forma mais sintética na MPB, a chamada Música Popular Brasileira surgida em 1965, tendo como principais nomes, Elis Regina, Gilberto Gil, Vinicius Moraes, Sergio Ricardo, Geraldo Vandré, Nara Leão e Edu Lobo, correspondeu ao processo de popularização da música, bem como, um produto consumido pelos que atendiam financeiramente aos padrões:

A própria presença contundente da MPB no mercado fonográfico dos anos 60 e 70 (apesar da memória social qualificar o gênero como consumo musical de uma minoria “cult” e “crítica” em relação ao mercado massivo) se explicam, em parte, por esta estrutura concentrada de consumo musical. A MPB era, preferencialmente, veiculada pelo formato LP. E dentro deste formato, representava um produto musical de alto valor agregado, voltado para uma “faixa de prestígio” do mercado, ou seja, direcionado ao público de maior poder aquisitivo. (NAPOLITANO, 2008, P.25.)

Assim, a MPB agregava um grande valor econômico a produtos relacionados a ela, gravações, circulação social de canções, técnicas mais sofisticadas, publicidade, entre outros, para, além disso, significou e reafirmou conceito de um produto musical para a elite que correspondeu às expectativas criadas ainda nos anos 1920 e 1930 com o ideal de modernizar, consolidando-se, na MPB, esse caráter moderno, acadêmico e urbano tão pensado. Paulo Cezar Araújo, assim como Napolitano, deixa claro em seu livro *Eu não sou cachorro não* (2002), que a MPB não representa toda ou qualquer música brasileira, “ela é a expressão de uma vertente da nossa música popular urbana produzida e consumida majoritariamente por uma faixa social de elite, segmento que a indústria cultural classifica como público A ou B” (ARAÚJO, 2002, p. 26.).

Segundo Araújo, esta surgia das influências da bossa nova, que antes da MPB materializar tais ideais, a Bossa Nova já existia nas décadas de 1940, mas só eclodiu em 1959, e já representava esse papel de música popular moderna, intelectualizada que trazia elementos da música estrangeira mesclando-se aos ritmos já consagrados no Brasil, e que disputava espaço com a Jovem Guarda de Roberto Carlos. José Ramos Tinhorão, a respeito dessa geração bossa novista e a MPB, crítica que ambas tiverem sempre características similares, ambas eram compostas por cantores das elites, brancos, universitários que viviam na alienação estrangeira, de ver nos modelos musicais de outros países, o ideal da modernidade necessária à música brasileira (TINHORÃO, 1998, p.323 – 330.) o que choca justamente com a visão de Paulo Cezar de Araújo onde a MPB serviu de bandeira de luta nacionalista indo contra outros grupos de gêneros musicais que propagavam influências estrangeiras, como

rock and roll, que será discutido mais à frente ou simplesmente músicas consideradas “cafona” ou bregas, como afirma o autor;

Mas a sigla MPB continuou, agora fazendo frente a outra produção musical popular: aquela que, a partir de 1968, através de cantores românticos como Paulo Sérgio, era tachada de "cafona" ou de "música de empregadas", ou seja, tudo aquilo que o público de classe média universitário rejeitava em termos de forma e conteúdo.(ARAÚJO, 2002, p.27.)

Dessa maneira, esse grupo musical foi considerado por uma parcela da população como responsáveis pela “boa música brasileira” (ARAÚJO, 2002, p.27), assim tornando o termo popular restrito as elites, colocando tudo que não seguisse os mesmos padrões da “boa música” brasileira, à margem de qualquer qualificação.

1.3 - Procura-se uma utopia

A década de 60 foi um período muito peculiar na história mundial. Foram anos de acontecimentos importantes que, para alguns historiadores, se transformaram num marco, momento de rupturas e da construção de novos paradigmas, em vários sentidos: social, político, cultural e comportamental. Para Regina Zappa (2008, p.09) o período citado, e mais especificamente 1968, pode ser considerado “[...] um ano louco, enigmático, utópico, radical, rebelde, mítico, inesperado, surpreendente, profético, das ilusões perdidas.”.

A Guerra do Vietnã, entre outros episódios de conflitos, acontecia no final dessa mesma década; na América, o Brasil, nessa mesma década, mais especificamente em 1964, passa por um processo político que abstrai a democracia através de um golpe civil-militar instaurado nos finais de Março e início de Abril daquele mesmo ano.

Jovens de vários lugares do mundo alimentam uma vontade generalizada de mudança, de paz, do fim da guerra; indo contra a um falso moralismo; questionando as injustiças sociais e mais ainda, um rechaço ao mundo de consumo que crescia, evidenciando uma transformação muito grande nessa geração. Sobre isso Zappa afirma: “A cratera que uma bomba atômica podia deixar na superfície da Terra talvez não fosse tão profunda quanto o abismo entre gerações na década de 1960” (2008, p. 22.). A comparação muito contundente da autora mostra como é indispensável perceber a grande mudança estrutural e paradigmática que se formou em meados de 1960.

Essa geração foi estereotipada, como tudo que sai dos padrões já constituídos e idealizados, como, rebelde, nos modos de se vestir, falar, agir, fundamentada em drogas, sexo

e rock and roll. O movimento Hippie ou Contra Cultura foi o mais conhecido. Filho desse momento abalou e influenciou jovens de vários países, se afastando das concepções das gerações passadas, o movimento se delineou na quebra de valores, com o desligamento dos pilares que, a grosso modo, emitem ordem, submissão e aprisionamento do ser, a respeito disso Regina Zappa discorre: “A contracultura, uma das manifestações mais ricas e interessantes dos anos 60 foi impulsionada sobretudo, mas não exclusivamente, pela postura pacifista – que se espalhou pelo mundo – contra a intervenção militar dos Estados Unidos no Vietnã” (ZAPPA, 2008, p. 58.) Baseou-se no desligamento da instituição familiar, da escola, da religião, do trabalho e dos valores morais, por isso, a ideia de um sexo livre, sem dogmas e punições, bem como os princípios de paz e repulsa à guerra e à violência.

O Brasil, como foi ressaltado anteriormente, já estava sob a égide do Regime Civil Militar, instaurado em 1964 com a deposição de João Goulart, o então presidente do país, que havia substituído Jânio Quadros depois da sua renúncia em 1961. Thomas Skidmore, em *Brasil: de Castelo a Tancredo*, analisa que João Goulart não era um nome bem visto para assumir a presidência, apesar de ser o vice-presidente. A UDN (União Democrática Nacional) e alguns outros setores da política tentaram impedir sua posse, tendo como justificativa principal suas aproximações, em ocasiões anteriores, com ideias de cunho esquerdistas e se apresentava, de maneira clara, como herdeiro político de Getúlio Vargas.

Apesar de alguns esforços para evitar a sua posse, José Ênio Casalecchi em seu trabalho, *O Brasil de 1945 ao Golpe Militar*, discorre que João Goulart assume a presidência do país porém, sob uma série de restrições, como por exemplo, a emenda constitucional que instaurava o parlamentarismo, e conseqüentemente, retirava de Goulart o seu poder enquanto presidente, sendo as decisões tomadas conjuntamente com um Conselho de Ministros. Contudo, o plebiscito que seria realizado alguns meses antes do término do mandato do governo, para decidir a continuidade ou não do parlamentarismo, foi antecipado devido a forte campanha do governo com o auxílio das forças populares e democráticas que conseguiram implementar de volta o presidencialismo.

Sob a vigência do parlamentarismo, entre setembro de 1961 e janeiro de 1963 – uma vez que o plebiscito fora antecipado a partir de ampla campanha do governo, com respaldo das forças populares e democráticas – a crise política foi uma constante, com a sucessão de três Conselhos de Ministros. Antes mesmo da volta do presidencialismo, Goulart procura agir em faixa própria, assumindo a defesa das Reformas de Base. (CASALECCHI, 2002, p.94-95).

Depois de conseguir seus plenos direitos enquanto presidente, Goulart encontra o país numa situação um tanto complexa, verbas educacionais e da saúde canalizadas para atividades privadas, bem como, desigualdades enormes entre a cidade e a zona rural, dessa forma uma das características apontadas por Skidmore sobre o mandato de Goulart, foi justamente o “nacionalismo radical”, implicada em recomeços de negociações, controle de empresas estrangeiras e tentativas de realizar reformas de base, a respeito disso o autor coloca que:

Outro aspecto do retorno de Goulart à esquerda foi a política interna, em que ele se sentia mais a vontade. O Plano Dantas-Furtado revoltara a sua clientela política original: os sindicatos. Por isso a partir de meados de 1963, ele passou a defender com crescente entusiasmo um conjunto de ‘reformas de base’ que incluíam reforma agrária, educação, impostos e habitação. Dizia ele agora que a crise econômica do Brasil – da qual o impasse do balanço de pagamentos e a inflação eram os sintomas mais imediatos – só podia ser resolvida com a aprovação do seu pacote de reformas. Ligando-as entre si, o presidente passou deliberadamente a correr riscos de sua atitude. (SKIDMORE, 1988, p.39.)

Dessa maneira, esses novos rumos tomados por Goulart, pesaram ainda mais no seu histórico para os seus oponentes, o que os fez com que estes se engajassem numa luta para sua retirada do poder. Assim, os militares, bem como civis e opositores de sua política, com a ajuda de uma grande mídia que vinculava notícias de ilegalidade no governo e influências comunistas, conseguiram depô-lo em 31 de março de 1964.

A partir desse processo, os militares tomam o poder instituindo o general Castelo Branco como chefe de estado, e o que se tem durante os anos que se seguem, além de uma economia que vai contra as reformas de base e que hora tem seu *boom* e hora não, é o grande descontentamento de alguns setores sociais e como características principais desse e dos governos subsequentes, foram as medidas usadas para conter esses setores, sendo elas a repressão e a tortura.

Nesse cenário, deu-se a penetração dos valores ligados à Contracultura no Brasil. Porém, de uma forma distinta ao que ocorreu nos Estados Unidos e na Europa, onde o processo foi mais denso e profundo. No entanto, se assemelharam em algumas características como, o posicionamento dessa geração frente às questões políticas, a sua rebeldia, o pacifismo e a quebra com o tradicionalismo e a moral.

Nesse momento no Brasil tanto os cantores da MPB, como os chamados Tropicalistas - Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, entre outros - traziam sua inquietações e rebeldia nas músicas. Uma das características mais marcantes da Tropicália, além da crítica à

MPB nacionalista, foi a incorporação de outros estilos como o pop americano. Assim, foi a partir do Tropicalismo que ganha força o conceito de “linha evolutiva” para caracterizar esse momento novo na música brasileira, onde a criação musical se confundia com a crítica cultural, marcando o posicionamento atuante, em termos intelectuais e político, do artista. Mas, tanto os Tropicalistas quanto os cantores da MPB, se viram na mira da repressão militar instituída a partir do AI – 5:

A repressão do regime militar, após o AI-5, que recaiu sobre tropicalistas e emepistas, apesar de todos os traumas que causou no cenário musical brasileiro, acabou criando uma espécie de “frente ampla” musical, parte do complexo e contraditório clima de resistência cultural à ditadura. Os embates estéticos e ideológicos de 1968 apontavam para uma cisão definitiva da música popular moderna no Brasil, entre as correntes nacionalistas e contraculturais, que agora pareciam distantes. O exílio de Gil e Caetano, assim como os de Geraldo Vandré e Chico Buarque (neste caso, “voluntário”), lembrava que havia um inimigo em comum: a censura e a repressão. (NAPOLITANO, 2008, p.47.)

Dessa maneira, o recrudescimento do Regime Militar levou a música de crítica ou de protesto a se colocar como um dos fatores essenciais de oposição ao autoritarismo que se consolidava. Como reação, a censura criou barreiras significativas contra esses estilos musicais e suas correntes de pensamento. Para além desses dois gêneros musicais, o rock, um estilo de influência estrangeira, apesar de ser um termo amplo e composto de várias vertentes e ramificações, já estava presente no país, inicialmente sem muita visibilidade, mas, também carregava como características primordiais, a rebeldia e a crítica ao moralismo, sendo sempre associado ao uso das drogas.

1.4 - “rock brasileiro” e Raul Seixas.

*Acredite que eu não tenho nada a ver
Com a linha evolutiva da Música Popular Brasileira
A única linha que eu conheço
É a linha de empinar uma bandeira.²*

A “linha evolutiva” da música brasileira criada para se referir a uma suposta evolução desta a partir da Tropicália e em sequência o rock, é um termo complexo e bastante criticado

² Música *As Aventuras de Raul Seixas Na Cidade de Thor* pertencente ao álbum *Gita de 1974*. Compositor Raul Seixas. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/raul-seixas/anos-80.html#ixzz3VVt6juoC>.

por alguns trabalhos sobre música brasileira. Um exemplo dessa crítica é a de Tinhorão quando diz:

[...] tal retomada da ‘linha evolutiva’ aparecia como a tentativa de criação, a partir do rock americano e de seu instrumental eletrificado, de um sucedâneo musical brasileiro semelhante ao obtido dez anos antes em relação ao jazz, através da bossa nova. (TINHORÃO, 1998, P.339.).

Desse modo, assim como a Bossa Nova e a MPB, tão criticadas pelo autor justamente por sua característica elitista, branca e universitária, voltada para um engajamento político que não passava de “frustações das classes médias” diante da situação da Segunda Guerra Mundial ou ainda “angustias pequeno-burguesas” (TINHORÃO, 1998, p.342.). Outro elemento criticado pelo autor, são os traços da influência estrangeira ou, mais especificamente americana, que através dos seus modernos aparelhos eletrônicos (guitarras) tentaria se impor como uma cultura musical mais elevada em relação a outros gêneros musicais das camadas mais baixas da sociedade.

A música acima citada pelo cantor e compositor Raul Seixas permite pensar que essa suposta “linha evolutiva” esteve limitada a alguns gêneros, e que talvez ele próprio não concordasse com o termo, já que, como será visto, o cantor não se dizia pertencente a nenhum gênero musical brasileiro, mas não negava a maciça influência do rock and roll.

Raul Santos Seixas, nascido em 28 de junho de 1945, em Salvador, era filho de Raul Varella Seixas e Maria Eugênia Santos Seixas, e se tornaria, no decorrer de sua vida, um cantor do estilo rock, envolvido com polêmicas, álcool e drogas, além de possuir um modo de agir e pensar considerado bastante original. Na sua juventude Raul era apreciador do cinema americano que ajudou a moldar sua personalidade. Contudo, foram os LPs de música daquele país – muitas dessas, parte da trilha sonora desses filmes ou estrelada por cantores estadunidenses – foram os elementos que deram seu espírito musical:

Vizinho de americanos, morando a poucas quadras do consulado. Os americanos começaram a lhe emprestar discos, uns 78 rotações que ele ‘ouvia até gastar’. Eram muito poucos ‘Just Because e ‘ Blue Moon’, com Elvis Presley; Blueberry Hills, com Fast Domino, uns três ou quatro de Chuck Berry, Bo Didley, Jerry Lee Lewis.³

³ PASSOS, Sylvio Ferreira. Raul Seixas por ele mesmo. São Paulo: Martin Claret, 2012. p. 15.

Na década de 1950, o rádio ainda era o principal meio de divulgação de músicas tanto nacionais como internacionais. José Ramos Tinhorão discorre que depois desse momento o mercado industrial diversificou seu perfil de comprador, voltando-se para o jovem. Havia também um grande avanço nas indústrias de discos, cinema, aparelhos sonoros: “[...] juke-boxes, fitas de gravação de som, de vídeo, instrumentos musicais eletrônicos [...]” (TINHORÃO, 1998, p.349.) que ganharam força desde o fim da Segunda Guerra Mundial. Portanto, a música como um produto de mercado, transformou o rock and roll em um ritmo musical jovem, que se propagou não só através dos discos, mas também do cinema e foi dessa forma, que a música *Rock Around the Clock* do Bill Haley se tornou o hino de outros tantos jovens pelo mundo e que despertou o interesse de Raul Seixas pelo estilo:

O que me pegou foi tudo, não foi só a música. Foi todo o comportamento rock. Eu era o próprio rock, o Teddy Boy da esquina, eu e minha turma. Por que antes a garotada não era garotada, seguia o padrão do adulto, aquela imitação de homenzinho, sem identidade. Mas quando o Bill Haley chegou com ‘Rock Around the Clock, o filme *O balanço das horas*, eu me lembro, foi uma loucura pra mim.⁴

A partir desse período, Raul passa a se interessar por música, a inicial admiração pelos grandes nomes do rock americano como Elvis Presley, agora será materializada em forma de arte e música. Cria com alguns amigos que conhecia em Salvador, por volta de 1960, uma espécie de banda de garagem chamada Os relâmpagos do rock, composta por Raul Seixas, Delcio Gama e Thildo Gama.⁵ Depois dessa primeira formação, o grupo se modifica, ganhando novos componentes e um novo nome. Assim, em 1963, surgem Os Panteras ou The Panthers, composto por Raul, Mariano, Carlos Heládio e Calerba, faziam alguns trabalhos musicais na capital baiana, “para uma Salvador a um passo além do provincianismo, são cantores de músicas de ‘couboi’, os royrogers, que apareciam de vez em quando na TV Itapoan cantando, ‘twist, rock e limbo-rock’”⁶ Esses estereótipos foram moldando uma concepção do rock naquele momento, pois, a influência do rock no Brasil ainda estava se iniciando e poucas pessoas conheciam o estilo, principalmente que o grupo ao qual o Raul fazia parte, inicialmente, seguiam as características e o estilo dos Beatles que estavam em seu auge no exterior nesse mesmo ano, mas, não eram muito conhecidos, de maneira geral, no Brasil. Isso só se tornou um ponto positivo para o grupo, um ano depois, quando faziam

⁴ Ibid., p. 15.

⁵ ESSINGER, Silvio. *O Baú do Raul Revirado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

⁶ PASSOS, Sylvio Ferreira. *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2012. p. 20.

sucesso tocando as músicas da famosa banda inglesa, em 1964, onde já tinham uma visibilidade maior no país.

Outro fator muito importante para essa resistência ao grupo foi a ausência de outros estilos musicais que faziam o gosto da população soteropolitana:

Nessa época a bossa nova estava arretada em Salvador. E era uma guerra. De um lado o Teatro Vila Velha, de outro o Cinema Roma, que era o templo do rock, organizado por Waldir Serrão. A bossa Nova significava ser nacionalista, brasileiro, eu me lembro perfeitamente. Gostar de rock era ser reacionário...entreguista, americanista.⁷

Percebe-se na fala de Raul, que como afirmado anteriormente, havia um forte preconceito sobre o que é o estilo musical rock, um estilo americano, em oposição há uma bossa nova, nacionalista.

Em 1968, Raulzito e os Panteras, como assim passaram ser chamados, gravaram o seu primeiro LP pela Odeon, que ganhou o mesmo nome do grupo, *Raulzito e os Panteras*⁸no “eixo Rio-São Paulo”⁹. As canções deste trabalho foram: *Brincadeira/ Por Quê/ Um Minuto Mais/ Vera Verinha/ Você Ainda Pode Sonhar/ Menina de Amaralina/ Triste Mundo/ Dá-me Tua Mão/ Alice Maria/ Me Deixe Em Paz/ Trem 103 e O Dorminhoco*¹⁰. Inicialmente as músicas tratavam de temas românticos, sentimentais e algumas regravações dos Beatles. Mesmo tendo produzido esse disco, a banda teve algumas dificuldades no Rio de Janeiro, e somando-se a falta de oportunidades, acabaram voltando para Salvador e desfizeram o grupo.

Depois disso Raul Seixas vira produtor da CBS, entre 1969 e 1972, através de um convite feito por Jarry Adriane que, em sua opinião, teria sido uma experiência de muito aprendizado. A respeito disso Raul Seixas descreve:

Como os Beatles, que aprenderam no estúdio, eu lá aprendi tudo, os macetes. Aprendi a fazer música comercial, fácil, intuitiva, bonitinha, que leva direitinho o que a gente quer dizer. Aí eu desisti de vez do livro que ia fazer o tratado de metafísica. Decidi chegar ao livro através dos discos, dos sulcos, dos rádios. É mais positivo. É melhor¹¹

Os anos de ‘aprendizado’ que passou na CBS são interessantes para serem pensados porque, em outros depoimentos, Raul fala da inexperiência do grupo Os Panteras, que ainda

⁷ Ibid., p. 23.

⁸ Capa deste LP em anexo 2, imagem 1.

⁹ ESSINGER, Silvio. O Baú do Raul Revirado. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. P. 43.

¹⁰ Discografia encontrada no livro Raul Seixas por ele mesmo. p.175.

¹¹ ESSINGER, Silvio. O Baú do Raul Revirado. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.p. 27.

não havia entendido o que era o rock, ou como atrair as pessoas e o acesso ao mercado fonográfico que dessem visibilidade ao estilo, desse modo, os anos como executivo na gravadora foram importantes para a carreira do cantor não só porque produziu vários artistas da Jovem Guarda e outros estilos musicais, como Jarry Adriane, Leno e Lilian, Diana, Odair José, entre outros, mas por ter aprendido a fazer música para ser consumida, e seu intuito iria bem mais longe: compreender o sistema para aplicar a sua própria experiência, já que o rock de Os Panteras, não era o que realmente Raul almejava propor: “Vi que nos sulcos dos discos levavam muito melhor o que eu queria dizer”(SANTOS, 2007, p. 32.)

Assim, em 1971, pode-se entender que toda experiência assimilada, foi fundamental para as suas pretensões no seu mais novo LP, produzido por ele e alguns parceiros, Sergio Sampaio, Mirian Batucada e Edy Star, *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista*.

[...] uma espécie de reunião da turma inclassificável e indomável da gravadora em um disco anárquico. Aquele não seria mais o Raul bem comportado, de terno e gravata, inventando canções românticas para cantores inofensivos – era o Raul roqueiro de espírito, debochado, cansado de esperar pela sua hora e fazendo acontecer.¹²

Segundo o livro *O Baú do Raul Revirado*, organizado por Silvio Essinger, em 2005 (uma versão diferente do produzido e organizado por Kika Seixas, em 1992¹³), o disco *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista*, cujas faixas são: *Êta vida/ Sessão das 10/ Eu Vou Botar Pra Ferver/ Eu Acho Graça/ Chorinho Inconsequente/ Quero Ir/ Soul Tabaroa/ Todo Mundo Está Feliz/ Aos Trancos Barrancos/ Eu não Quero Dizer Nada/ Dr. Paxeco e Finale*¹⁴, fala de um tempo de deslumbre, desbunde, televisão, prestação, entoada por um sarcasmo e drama, em volto de um ar de resistência e oposição ao que se conhecia como música popular brasileira.

Esse disco pode ser considerado a construção inicial do que se tornaria Raul Seixas nas décadas seguintes, um cantor que a partir de toda uma influência estrangeira e também brasileira, já que suas produções foram marcadas por uma mistura de ritmos que tanto agradou, como incomodou. Apesar desse disco não ter se expandido para o mercado, por uma série de fatores, inclusive, pela barreira imposta pelos censores, Raul Seixas conseguiu visibilidades nos meios de comunicação e deslanchou na carreira de cantor. Nos anos seguintes, ele se consolidou como interprete e suas canções apresentaram características

¹² Ibid. p. 48.

¹³ Ângela Maria Affonso Costa ou como ficou conhecida Kika Seixas, quarta esposa de Raul Seixas, de 1978 a 1987.

¹⁴ Discografia encontrada no livro *Raul Seixas por ele mesmo*. p.176.

peculiares, como será analisado: misticismo, críticas sociais e problemas cotidianos. Era o momento em que o cantor e compositor começava a construir a imagem que o levaria a se tornar um mito do rock nacional.

CAPÍTULO 2 - “DO MEU OLHO QUE VÊ”: ANOS 70 À LUZ DE RAUL SEIXAS.

Os anos de 1960 passaram, mas deixaram os rastros de uma febre dicotômica que, tornou-se, o marco de mudanças comportamentais, culturais e políticas em várias sociedades, incluindo a brasileira. Como foi salientado, em 1964 tem início a Ditadura Militar, nesse contexto histórico, Raul Seixas deu seus primeiros passos como cantor e compositor; lançando seu primeiro LP, em 1968, caminhando em sua carreira nos anos iniciais da década de 1970. As experiências do artista iriam ajudar nas transformações que marcaram seu estilo musical, com novos trabalhos e olhares para o mundo à sua volta.

Depois de 1969, quando Raul torna-se produtor da Gravadora CBS, se inicia uma mudança estrutural nas suas composições. Ele assume um estilo que perduraria durante os anos subsequentes até os finais de sua carreira, não são músicas, nem melodias lineares, não seguem uma lógica criacional, mas são esses fatores ‘não lineares’ que marcam os seus trabalhos. Aproveitando-se da sua experiência como produtor para aprender a fazer música comercial: “(...) fácil, intuitiva, bonitinha (...)”¹⁵, o artista aprende a fazer composições que atingiam um maior número de expectadores, isso fica claro em uma entrevista concedida a Jay Vaquer, em 1972, quando o artista afirma que foi: “a primeira vez que fiz algo para ser consumido”¹⁶

Assim, sua experiência como produtor, proporcionou a ele uma percepção para um elemento que está presente desde o contexto da Segunda Revolução Industrial, a cultura de massas. A cristalização dessa fase do capitalismo causou mudanças que refletiram sobre todos os setores da sociedade, inclusive o da arte. As formas de se fazer e reproduzir arte vão ganhar novas técnicas e lugares de pertencimento, é a chamada reprodução técnica, um processo no qual “[...] substitui a existência única da obra por uma existência serial.” (BENJAMIN, 1987, p.168). Essa existência única é conceituada por Walter Benjamin, como a “aura” da obra de arte, o fator que a torna exclusiva, única, porém, segundo o autor, essa aura vem sendo destruída, devido à intensificação dos movimentos de massas e sua reprodução em larga escala (BENJAMIN, 1987).

Antes, como discorre Benjamin:

Essa arte registrava certas imagens, a serviço da magia, com funções práticas: seja como execução de atividades mágicas, seja a título de

¹⁵ Entrevista contida no livro Raul Seixas por ele mesmo. p. 27.

¹⁶ Idem. p. 75.

ensinamento dessas práticas mágicas, seja como objeto de contemplação, à qual se atribuíam efeitos mágicos. Os temas dessa arte eram o homem e seu meio, copiados segundo as exigências de uma sociedade cuja técnica se fundia inteiramente ao ritual. (BENJAMIN, 1987,173-174).

Segundo o autor, a arte antes era criada e vislumbrada por seu criador, utilizada como um elemento muito ligado à magia e a religião, ou seja, ligada ao íntimo, com a sua emancipação no contexto da modernidade industrial, esse fator se modifica, levando essa a ser mais exposta, copiada e movimentada, para atender as novas demandas e as novas percepções do ser moderno. (BENJAMIN, 1987). A movimentação da arte acontece, de maneira mais intensa, com o desenvolvimento de novas técnicas, a partir da evolução dos meios de comunicação de massa (jornais, revistas, cinema e rádio) que tem como objetivo principal, tonar as artes visíveis e públicas. Esses meios de comunicação, segundo Benjamin, tanto modificam a função do criador ou interprete como modificam a função da arte.

Dessa forma, Raul Seixas, que passa alguns anos assumindo esse cargo, volta à cena com um novo figurino, uma nova imagem “cabelos e barbas longas e de óculos escuros” (SANTOS, 2007, p.38.). Ele ganha consciência desse processo, descrito no parágrafo anterior, por que, naquele momento, se encontrava dentro desse sistema, inserido em um meio de comunicação de massas que possibilitou a ele apreensão de técnicas e mecanismos para fazer música. É a partir desses elementos massivos, que se faz necessário despertar interesse do coletivo de modo que a arte signifique, represente e interaja com este coletivo, ou seja, o que a torna autêntica agora “[...] é sua capacidade de expressar a voz coletiva” (BARBERO, 1997, p.35)

A respeito da relação tecnologia/arte, Jesus Martin Barbero discorre que a inserção desses elementos e técnicas feitas pelas novas tecnologias no meio artístico, evidenciam as transformações na estrutura social permitindo criar novos caminhos para se pensar esse social e ressalta que: “O mundo da indústria incluía a participação artística do homem não só como espectador, mas também como ator, pois o conceito de beleza na obra de arte é substituído pelo desejo de significar” (BARBERO, 1997, p.36). Partindo desta afirmativa, pode-se pensar que, esse desejo de significar, fez parte das produções de Raul Seixas, que, como será visto, tentou dar sentido a seu cotidiano, ideias, anseios e opiniões, sendo ator e interprete nas suas canções.

Salientou-se que o artista foi bastante influenciado na sua infância pelos ritmos estrangeiros dos Beatles e de Elvis Presley, por exemplo. Entretanto, para além desses nomes que marcaram a geração do rock and roll, Raul Seixas também teve contato com Luiz

Gonzaga, o conhecido Rei do Baião. Essa influencia nordestina, trazida dos anos que viveu na Bahia, foram reafirmadas pelo gosto musical dos pais. Esse fator é perceptível em canções como *Let me Sing* e *Eu sou eu, Nicurié o diabo*, onde o baião e o rock se mesclam durante toda a música, a primeira, por sua vez, lançada em 1972, concorreu na VII FIC (Festival Internacional da Canção)¹⁷ realizado no Rio de Janeiro.

A década de 1970 é o período onde há uma maior quantidade de LPs lançados pelo cantor. Em 1971 vê-se o LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez*¹⁸, pela CBS, ponta pé inicial desse novo olhar sobre a música. Ele realizou esse trabalho juntamente com Sergio Sampaio, Mirian Batucada e Edy Star, mas rapidamente saiu do mercado.(ESSINGER, 2005.p. 27) No ano de 1973, Raul participa de um trabalho realizado pela Philips lançando como *Os 24 Maiores Sucessos da Era do Rock*, que eram recriações mais modernas dos clássicos do rock nacional e internacional.

Nesse mesmo ano, Raul realiza outro trabalho, também pela Philips, seu álbum solo *Kring-Há Bandolo*, trabalho esse que conta com músicas consideradas clássicas no rock nacional e músicas que suscitaram discursões em torno de polêmicas, esoterismo e sociedade da época.

2.1 - Kring - Há Bandolo – 1973.

Em 1972 Raul conhece Paulo Coelho, seu parceiro durante algum tempo da sua carreira. Teria sido justamente ele o responsável pela aproximação do cantor com o esoterismo, elemento que marcará seus próximos trabalhos. A respeito disso, não se tem um relato fiel que mostre como aconteceu. A versão de Raul sobre essa aproximação está em algumas entrevistas realizadas pelo mesmo. Uma delas foi concedida ao jornal *O Pasquim*, em novembro de 1973, onde o cantor diz ter conhecido Paulo depois do VII FIC, na Barra da Tijuca, os dois teriam visto um disco voador, e a partir daí que a parceria teria começado (PASSOS, 2012. p.87-88). Porém, o próprio livro de Sylvio Passos, *Raul Seixas por ele mesmo*, em que consta a entrevista, como também Paulo Coelho, tratam de desconstruir essa versão, afirmando que o motivo da aproximação aconteceu por que Paulo escrevera uma matéria sobre discos voadores, o que haveria interessado o Raul.

¹⁷ Informação encontrada no jornal do Rio de Janeiro, *Correio da Manhã*, do ano de 1972.

¹⁸ Capa deste LP em anexo 2, imagem 02.

Este fato foi colocado para que se possa compreender algumas questões a respeito de contradições, bem como, jogadas de marketing do próprio Raul, durante sua carreira, para fazer seu nome aparecer. Esse suposto aparecimento de um disco voador foi acompanhado pela mídia, já que Raul, afirmou em algumas entrevistas realmente ter visto o objeto, ocasionando na disseminação de estereótipos a seu respeito, de maluco e místico. Características como, exagerado, maluco e por vezes mentiroso, rodeiam a personalidade do cantor, o que, rendeu para o mesmo, algumas críticas. Sylvio Passos, por exemplo, coloca que: “A experiência de Raul como produtor habituou-o a ‘fazer gênero’, como qualquer figura do *show business*. Sorte que o talento o redime.” (PASSOS, 2012, p.49.). Passos não foi o único a critica-lo, em uma edição de 1973 no jornal carioca *Diário de Notícias*, o jornalista Luís Carlos Cabral, em uma coluna intitulada *Som de Hoje*, coluna que informa a respeito dos mais variados artistas, faz uma crítica a Raul sobre outro fato em que esse, teria usado um acontecido irrelevante para aparecer na mídia, assim discorre:

Tudo bem, Raul Seixas vendeu seu corcel 73 e comprou uma bicicleta. Agora, acho uma tremenda derrubada esta de ficar avisando o fato a todo mundo. Assim ele corre o risco de transformar-se em mais uma das vítimas do terrível assassino chamado folclore. E Raul é um cara que não precisa absolutamente dessas coisas, garante-se só pelo trabalho. Daqui a pouco até uma refeição macrobiótica poderá estar sendo utilizada publicitariamente. E quando ele mudar a marca da pasta de dente, deixar de usar cuecas, passar a tomar limonada sem açúcar e coisas mais?¹⁹

Assim, faz-se interessante ressaltar como situações semelhantes a essa estiveram presentes na carreira de Raul Seixas, sempre colocado como um roqueiro envolto de polêmicas, críticas, a respeito de suas atitudes, opiniões e modo de se colocar enquanto artista. As duas opiniões anteriores vão à mesma direção, ao afirmar que ele não tem necessidade dessas atitudes para aparecer na mídia, pois seu trabalho musical é suficiente para isso.

Em 1973, o novo disco intitulado *Kring-Há Bandolo*²⁰, é realizado com o então parceiro de composições Paulo Coelho, um disco composto por 11 faixas que são: *Introdução (Raul aos 9 anos)/ Mosca na sopa/ Metamorfose Ambulante/ Dentadura Postiça/ As Minas do Rei Salomão/ A Hora do Trem Passar/ Al Capone/ How Could I Know/ Rockixe/ Cachorro Urubu e Ouro de Tolo*²¹. Dentro desse álbum, duas músicas interessam a esta pesquisa, *Ouro*

¹⁹Fragmento do Jornal *Diário de Notícias*, escrito por Luiz Carlos Cabral, do ano de 1973. (ANEXO Nº 02)

²⁰ Capa deste LP em anexo 2, imagem 3.

²¹ Discografia encontrada no livro *Raul Seixas por ele mesmo*. p.176.

de Tolo e Rockixe. A primeira é considerada hoje um dos clássicos de Raul Seixas, além de ter tido uma maior repercussão e fama, é uma música diferenciada, pois, contém, uma letra que ultrapassa a melodia, a segunda, por sua vez, não é muito conhecida, mas, assim como a primeira, nos possibilita pensar, através delas, um período que se delineou desde 1964 no país.

Para iniciarmos a discussão a respeito deste LP, partiremos do título do mesmo, *Kring-Há Bandolo*. Segundo Raul Seixas, em entrevista concedida ao jornal *O Pasquim*, em 1973, esse termo significaria “Cuidado, aí vem o inimigo”(PASSOS, 2012.p.82-83), que segundo o cantor, foi pensado a partir do grito do personagem Tarzan nas revistas em quadrinhos que o mesmo teve contato. *Rockixe*, por sua vez, é uma música bastante instrumentalizada, contém um ritmo agitado que durante seu percurso ocorrem acelerações, bem como a sobreposição de alguns instrumentos, principalmente os de sopro.

*Vê se me entende, olha o meu sapato novo
 Minha calça colorida o meu novo way of life
 Eu tô tão lindo porém bem mais perigoso
 Aprendi a ficar quieto e começar tudo de novo
 O que eu quero, eu vou conseguir
 O que eu quero, eu vou conseguir
 Pois quando eu quero todos querem
 Quando eu quero todo mundo pede mais
 E pede bis
 Eu tinha medo do seu medo
 do que eu faço
 Medo de cair no laço
 que você preparou
 Eu tinha medo de ter que dormir mais cedo
 numa cama que eu não gosto só porque você mandou...
 Você é forte mais eu sou muito mais lindo
 O meu cinto cintilante, a minha bota, o meu boné
 Não tenho pressa, tenho muita paciência
 Na esquina da falência
 que eu te pego pelo pé
 Olha o meu charme, minha túnica, meu terno
 Eu sou o anjo do inferno que chegou pra lhe buscar
 Eu vim de longe, vim d'uma metamorfose
 Numa nuvem de poeira que pintou pra lhe pegar
 Você é forte, faz o que deseja e quer
 Mas se assusta com o que eu faço, isso eu já posso ver
 E foi com isso justamente que eu vi
 Maravilhoso, eu aprendi que eu sou mais forte que você
 O que eu quero, eu vou conseguir
 O que eu quero, eu vou conseguir
 Pois quando eu quero todos querem
 Quando eu quero todo mundo pede mais*

*E pede bis, e pede mais...*²²

Logo nos dois primeiros versos, a música nos traz:

*Vê se me entende, olha o meu sapato novo
Minha calça colorida o meu novo way of life*

Esse aspecto colocado na canção, de alguém que chama a atenção para um novo estilo de vida que surge remete-se ao um período importante da história brasileira. Durante as décadas de 1930 e 1940 houve uma forte relação entre Brasil e Estados Unidos, relações políticas, econômicas e culturais. Foi grande a influência desse país que se encontrava num bom momento econômico e de grande expansão do consumo. O modelo de vida americano, propagado principalmente pelos meios de comunicação, como afirma Antonio Pedro Tota em sua obra *O Imperialismo Sedutor*, foi propagado de forma mais expressiva, pelo rádio:

A importância do rádio como moderno meio de comunicação já tinha sido objeto de discussões e trocas de informações entre o Brasil e os Estados Unidos. Evidentemente, a radiodifusão foi utilizada pelos americanos com uma intensidade incomparável maior do que pelos brasileiros. A revolução das comunicações já era “antiga” na poderosa nação norte-americana. A política de Boa Vizinhança foi, em grande parte, divulgada pela radiodifusão. (TOTA, 2000, p. 93-94).

Foi nesse período que o “american way of life” foi intensamente propagado. Todo esse processo ganhava respaldo ideologicamente por laços econômicos e políticos, como também pela cultura e os meios de propagação da mesma: cinema, propagandas, músicas, vestuários e etc. Contudo, o uso desse termo dentro da música nos anos de 1970 ganha uma nova conotação.

O Brasil entra na década de 1970 tendo como chefe de estado Emílio Garrastzu Médice, soldado profissional que deu sequência a hierarquia militar, iniciada por Castelo Branco, em 1964, passando por Costa e Silva a partir de 1969. O país chegava nessa década com um fardo muito pesado de mortes, presos políticos, guerrilhas e manifestações estudantis, desde os primeiros anos de Regime Militar. Os famosos Atos Institucionais já haviam sido

²² Música *Rockixe* pertencente ao Álbum *Kring-Há Bandolo* de 1973. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/raul-seixas/rockixe.html>.

promulgados. O primeiro Ato Institucional instaurou o estado de exceção no país, o segundo o primeiro dando a ditadura um caráter mais aberto, foram realizadas milhares de cassações, suspendendo direitos políticos, eleições diretas, partidos e concedendo mais poderes aos chefes de estado no terceiro Ato Institucional. O pior e mais cruel Ato, pensado pelo regime foi o AI-5, o qual foi “fechado todos os parlamentos por tempo indeterminado, recobrando amplos poderes discricionários e reinstaurando, de modo inaudito, o terror da ditadura” (REIS, 2005, p.51).

O Governo Médice, na visão de Thomas Skidmore, foi relativamente calmo, na perspectiva de que, comparado aos anos iniciais do regime e toda sua efervescência de greves e manifestações. Na década de 1970, o governo contava com estrutura repressiva e institucional que já havia dado exemplos à população, como em nome da “segurança nacional” a repressão poderia agir, porém, mesmo com uma retração da oposição ao governo, houve momentos importantes, tensos e decisivos tanto para este, como para os guerrilheiros, opositores e outros setores da sociedade que ainda continuavam reagindo. A respeito da repressão e censura, outro trecho da música *Rockixe* pode ser destacado:

*Eu tinha medo do seu medo
do que eu faço
Medo de cair no laço
que você preparou
Eu tinha medo de ter que dormir mais cedo
numa cama que eu não gosto só porque você mandou*

O sujeito que descreve os acontecimentos e anseios na canção, fala de um receio de algo ou alguém que supostamente é mais forte, que pode tomar uma atitude que desagradará a este primeiro, a partir dessa ideia podemos pensar como a censura e a repressão, desde os anos iniciais do Regime Militar, aprisionaram músicos, políticos e pessoas que se opunham a este regime, dessa forma o ‘*medo de ter que dormir mais cedo, numa cama que eu não gosto só por que você mandou*’ relaciona-se primeiramente a prisão e ao cárcere forçado que esse método repressivo impôs a muitos.

Ao mesmo passo em que a repressão agia, o governo contava com um fator primordial para sua consolidação no poder, o rápido desenvolvimento econômico iniciado na gestão de Costa e Silva. Isso se fez sentir, segundo Skidmore, em salários e condições de vida no meio urbano, principalmente para profissionais, administradores de empresas e tecnocratas, fator que angariou apoio ao governo. Esse momento foi conhecido como “milagre econômico”,

uma estabilidade que permitiu um maior consumo da população, principalmente de carros, televisão, das grandes marcas de roupas e produtos, entre outros, que desenvolveram o “*novo way of life*” no Brasil. (SKIDMORE, 1988)

O PIB subia, incentivos tributários aumentavam, havia também uma manipulação do sistema financeiro e uma desvalorização da agricultura e dos custos da mão-de-obra, o que acentuou as desigualdades sociais já existentes. Vale ressaltar, porém, que o chamado “milagre” não foi percebido por toda a população, esse *boom* não aconteceu de forma homogenia no país:

Ao mesmo tempo, contudo, milhões de brasileiros não sentiram qualquer melhoria em sua condição de vida. Os que viviam no campo não tinham coragem de se organizar por causa do rigoroso controle exercido conjuntamente pelo governo e os grandes proprietários de terras. (SKIDMORE, 1988, p.216.).

Esse foi o momento em que uma classe já dominante no Brasil, ascende socialmente, reforçando ainda mais sua dominação, encarnada no regime político vigente.

Em outra canção, a conhecida *Ouro de Tolo*, fica ainda mais evidente a crítica feita a esse contexto de crescimento econômico e alienação, é uma música longa, em que a letra ultrapassa a melodia, e como já foi colocado, convida a discutir questões interessantes a respeito do social e do posicionamento das pessoas diante deste processo:

*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 73²³*

Nessas duas primeiras estrofes da canção, apresenta-se uma desilusão a respeito de tudo o que foi conquistado, um sentimento de descontentamento com o emprego, mesmo

²³Música *Ouro de Tolo*, pertencente ao Álbum *Kring-Há Bandolo*, de 1973. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/raul-seixas/ouro-de-tolo.html>.

tendo uma condição financeira estável e detentor do título de “*cidadão respeitável*”, aquele que constituiu uma família, tem filhos e que pertence a uma classe social que carrega status. Essa insatisfação não se limita apenas ao sentido financeiro e econômico, mas também religioso, quando afirma que devia ‘*agradecer ao senhor*’ por ter sucesso na vida, ou, como discorre em outro trecho:

*Eu devia estar feliz pelo Senhor
Ter me concedido o domingo
Pra ir com a família
No Jardim Zoológico
Dar pipoca aos macacos*

Essas colocações remetem-se à ideia moderna de que a religião e a fé são as responsáveis pelo sucesso profissional e econômico das pessoas.

Termina o parágrafo fazendo alusão a um símbolo de status social daquele período, o carro, a respeito deste elemento, Thomas Skidmore relata que o setor automobilístico foi bastante impulsionado desde os finais da década de 1960, onde governo adotou uma política de crédito mais fácil e abertura para mercado automobilístico americano no Brasil, porém, ao mesmo passo em que crescia a demanda e investimentos nesse setor, houve uma queda de recursos na educação, saúde e bens de consumo não duráveis (SKIDMORE, 1988, p.277-278).

Raul Seixas dá sequência a música, ainda com um teor de insatisfação, relembrando os anos em que ainda fazia parte do grupo Raulzito e os Panteras e sua chegada ao Rio de Janeiro para gravar o primeiro LP, no qual o grupo teria passado algumas dificuldades na gravação do disco e na má vendagem depois da sua realização. (PASSOS, 2012.p.44 – 45). Um elemento interessante para ser pensado é que, depois do insucesso nos anos iniciais, Raul se depara como artista renomado nos anos de 1970, vivendo em Ipanema, mas que, não se sente feliz por adquirir esse status e essa ascensão social.

*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 pra conquistar
 E eu não posso ficar aí parado*

Raul transmite na sua canção um elemento que, segundo Zigmunt Bauman, pode ser chamado de “modernidade líquida” (BAUMAN, 2001, p.12), que, nada mais é, do que uma metáfora utilizada pelo mesmo, para descrever a mudança e a transição de uma velha modernidade para uma nova ordem. A modernidade líquida cristaliza novos paradigmas políticos, sociais e culturais que romperam com um modelo de modernidade que, entre outras características, tinha nas grandes utopias um elemento essencial. Bauman apresenta um cenário no qual os laços e práticas cotidianas estão se dissolvendo, delineando uma sociedade individualista e consumista. Para além destas características iniciais, o autor discorre também que, esse momento caracteriza-se pela movimentação, pela busca de soluções, consumação de objetivos e satisfação nas ações do futuro, ao mesmo tempo, uma necessidade de prazeres imediatos. (BAUMAN, 2001).

Pensando a partir dessa perspectiva, Raul Seixas se encontra na tensão entre utopia e a pós-utopia, na tensão da velha modernidade e da nova modernidade, descrita por Bauman, afinal, como foi salientado, há uma desilusão intrínseca com o presente, descrito na música e um sentimento de incompletude, apesar de todas as conquistas materiais alcançadas. Como será abordado a seguir, o cantor crítica o conformismo das pessoas para com o contexto social, bem como as suas próprias capacidades.

*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.*

É importante perceber como na canção o cantor se reconhece como um ser humano limitado, no que se refere a sua capacidade de raciocínio “*Que só usa dez por cento da sua cabeça animal*”. Ao mesmo tempo em que parece se referir a ele mesmo, utiliza o termo “*E você*”, saindo do papel de protagonista do texto musical e passando esse papel para ouvinte, desse modo, entende-se que ele chama a atenção desses outros, que assim como ele, buscam equivocadamente segurança no “*policial*”, cura em “*doutor*” e consolo e salvação em “*padre*”, reconhecendo estes sujeitos como os únicos que podem contribuir “*para o nosso belo quadro social*”, ou seja, critica essa ideia e coloca que todos independente de cargos, funções ou profissão, podem contribuir para uma melhora da sociedade.

Nos estrofes finais da sua canção, Raul Seixas, deixa claro, seu inconformismo para com esses outros que se encontram acomodados nos seus mundos.

*Eu é que não me sento
 No trono de um apartamento
 Com a boca escancarada
 Cheia de dentes
 Esperando a morte chegar
 Porque longe das cercas
 Embandeiradas
 Que separam quintais
 No cume calmo
 Do meu olho que vê
 Assenta a sombra sonora
 De um disco voador*

Nesta passagem, mais uma vez, percebe-se o elemento do individualismo da sociedade na “*modernidade líquida*” (BAUMAN, 2001, p.12) descrita por Bauman, colocado por Raul de forma mais simbólica no trecho “*Por que longe das cercas embandeiradas que separam quintais*”, estas cercas embandeiradas seriam justamente, as divisões impostas pelo poder no mundo, criando limites nacionais, estaduais, municipais, etc., afunilando e delimitando, dessa

maneira, os seres humanos, colocando cada um no seu espaço, nos seus “*quintais*” de forma individualizada, fazendo com que as ações coletivas se percam.

Segue, depois desse trecho, aspirando por algo, um tanto quanto profético, fator relacionado ao seu envolvimento com o esoterismo e a chamada Sociedade Alternativa. Em entrevista ao jornal *O Pasquim*, quando questionado sobre o objetivo específico dessa sociedade, Raul Seixas responde que: “Essa sociedade não surgiu imposta por nenhuma verdade, por um líder. Não houve liderança no mundo inteiro, é como se fosse uma tomada de consciência de uma nova tática, de novos meios. (...) Uma tática de novos métodos em relação à melhoria das coisas.”²⁴, dessa maneira, esta sociedade que o cantor estava envolvido, também via no futuro a solução para uma melhora do ser e do social, assim, nos quatro últimos versos quando canta, “*No cume calmo do meu olho que vê, assenta a sombra sonora de um disco voador*”, o cantor coloca sua percepção para algo de bom que esta por vir, evidenciando a sua utopia, que está simbolizada na figura do “*disco voador*”.

Ouro de Tolo foi uma canção que repercutiu. Várias críticas foram feitas por colonistas de jornais, como é o caso de Sergio Cabral que escreveu uma coluna intitulada *Esquema Carioca* do jornal *Diário de Notícias*, de 1973, cujo subtítulo recebe o nome da música, escreve de forma positiva sobre ela: “*Eu não tenho ouvido rádio, mas vocês já notaram se estão tocando Ouro de Tolo com Raul Seixas? Se não estiverem às rádios estão bobecendo, pois, é uma música com todos os ingredientes para o sucesso [...]*.”²⁵ No final do texto, o colunista coloca a sua opinião em relação a interpretação da letra, e a crítica que parecia positiva toma outros rumos:

Raul coloca um número incrível de palavras, em todas se autogozando pela carreira que escolheu e por ser um legítimo artista da classe média. Seria uma obra prima, se não houvesse, mesmo por gozação, uma certa pretensão (ele diz que só aplica 10% da sua capacidade). Mas é muito engraçado.²⁶

Depois de citar sobre uma suposta pretensão do cantor, o colunista trata de pedir desculpas em outro momento, pela sua interpretação errada da canção. Na mesma coluna, dois dias depois, com subtítulo *Ouro de Tolo II*, Sergio Cabral coloca;

Fui injusto com Raul Seixas na única restrição que fiz a excelente música *Ouro de Tolo*, de sua autoria e cantado por ele. A injustiça nasceu de um equívoco que faço questão de desfazer, dois dias depois da nota pública:

²⁴ Entrevista retirada do livro: *Raul Seixas por ele mesmo*.p.85

²⁵ Coluna escrita por Sergio Cabral, no jornal *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro em 1973.

²⁶ *Ibidi*

quando ele diz, na letra que usa apenas 10 por cento de sua cabeça (só entendi isso depois de reouvir a música), refere-se aquela constatação de que o homem se utiliza apenas uma pequena parte de seu cérebro. Alias, parece que não são 10 por cento, mas 6 por cento. Desatento, escrevi que Raul Seixas estava botando banca.²⁷

Outra coluna escrita sobre a canção aparece também no jornal *Diário de Notícias*, desta vez, escrita por Luíz Carlos Cabral, cujo título é *Som de Hoje*, discorrendo que: “Raul Seixas passou anos compondo para Jerry Adriani e quando resolve lançar-se como interprete o fez de maneira definitiva. Ouro de Tolo já figura nas paradas de sucesso (...)”²⁸.

Para além das críticas citadas, o sucesso do LP, bem como da canção, levaram Raul a participar de uma serie de eventos, como o *I Festival de Rock, Som e Música Pop ao Ar Livre*, realizado em Campo Grande, a *Phono 72- O canto de um povo (Manifesto)*, realizado no Parque Anhembi e também participa de programas televisivos como a *Discoteca do Chacrinha*²⁹, além de entrevistas concedidas.

2.2 - Gita – 1974.

Depois do sucesso do LP, *Kring-Há Bandolo*, Raul Seixas dá sequência ao seu trabalho em 1974 com o LP *Gita*³⁰, gravado pela Philips. Este disco tem como característica primordial a relação do cantor com o esoterismo, baseado nas ideias de Aleister Crowley, mago inglês, escritor do *Livro da Lei*, que foi base teórica da chamada Sociedade Alternativa. (BOSCATO, 2006).

O termo ‘*Gita*’, segundo, Paulo Santos, teria sido tirado do livro sagrado hinduísta *Bhagavat Gita*, que significaria ‘Sublime Canção’, assim, *Gita* apresenta-se, desde o título, carregado de elementos espirituais. (SANTOS, 2007, p. 47). Sobre este trabalho, Raul Seixas coloca que:

É um disco doutrinário. Já reparou na capa? Estou eu lá, de dedo pra cima, veja se é possível! Como se eu quisesse indicar caminhos para as pessoas. Mas é o retrato mesmo do que fui no passado. Eu estava pondo pra fora o meu lado de Cristo, de Jesus, sabe como é, que adora sofrer pelas pessoas, mostrar o caminho às pessoas. *Gita* foi todo assim. (PASSOS, 2012, p.31).

²⁷ Coluna escrita por Carlos Cabral, no jornal *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro em 1973.

²⁸ Coluna escrita por Luíz Carlos Cabral, no jornal *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro em 1973. P.15.

²⁹ Coluna intitulada *Jornal do Chacrinha* no **Diário de Notícias** do Rio de Janeiro em 1973. P.16.

³⁰ Capa deste LP em anexo 2, imagem 04.

Este disco é composto pelas músicas; *Super Heróis/ Medo da Chuva/ As aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor/ Água Viva/ Moleque Maravilhoso/ Sessão das 10/ Sociedade Alternativa/ O trem das Sete/ S.O.S/ Prelúdio/ Loteria da Babilônia e Gita*³¹, faixa título do LP. Para dar sequência às discussões, serão destacados trechos de duas canções, a primeira *As Aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor* e a segunda *Sociedade Alternativa*.

A canção *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor* assume as características de um repente, contém os sons de instrumentos diversificados, como chocalhos, violas e guitarra, realiza paradas constantes no seu decorrer, deixando em evidencia, por vezes, a voz do cantor. Segundo Luíz Alberto de Lima Boscato, nessa música, Raul Seixas fez uma crítica contundente à sociedade tecnocrática (BOSCATO, 2006). Assim, nas duas primeiras estrofes a música discorre como ‘*os donos do mundo*’, ou seja, aqueles que exercem altas funções administrativas científicas e tecnológicas, também sofrem as consequências de suas próprias atitudes, de suas próprias criações;

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

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

No primeiro verso da segunda estrofe, encontra-se o termo “*monstro SIT*”, onde Raul Seixas refere-se ao sistema que, por sua vez, seria o Estado ou as formas de poder que são exercidas e impostas às pessoas. Segundo Boscato, esse termo geralmente foi usado “pela Contracultura, pelos anarquistas e por uma parcela da esquerda para designar o Estado burguês” (BOSCATO, 2006, p.) Dessa forma, quando coloca que, esse sistema “*tá doido pra transar comigo*”, retrata como tal elemento tenta se impor à sociedade de maneira geral, ou ao próprio cantor, em particular. Em outro trecho, o cantor afirma que:

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

³¹ Discografia contida no livro: Raul Seixas por ele mesmo. p.177.

Aparece neste fragmento um objeto que é utilizado para caça, a arapuca, nesse sentido, a música permite pensar numa armadilha que está preparada, provavelmente, pensada e articulada pelo “*monstro SIST*”, ou seja, o poder. Em seguida discorre que, quem se encontra fora dessa armadilha e a percebe, não consegue apenas por protesto ou insatisfação, resolver o problema, trazendo como única solução entrar, conhecer, se relacionar com esse sistema. Essa relação ou ‘*transa*’, é tratado pelo cantor como algo que ele também experimentou:

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

Nesta passagem, o cantor traz “*Raulzito*’ e ‘*Raul Seixa*’”, o primeiro, aludindo aos anos iniciais da sua carreira, já que assim ficou conhecido, e situa o segundo como o atual Raul da década de 1974. Ao mesmo tempo que cria a ideia de dois seres diferentes, a desconstrói dizendo que, “*sempre foram o mesmo homem*”, a única diferença é que, este “*homem*” aprendeu a lidar com o sistema e com “*os ratos*” que pertencem a ele, aprendeu a se relacionar com “*Deus*”, que simboliza o bem e o “*lobisomem*”, que pode simbolizar o mal, bem como aquele que consegue se transformar mediante as situações.

Através desses elementos espirituais apontados na canção, e presente também em várias outras desse mesmo LP como *Baby* e *Gita*, percebe-se a força da influencia exercida por esse período em que Raul esteve envolvido com o esoterismo. Na revista *Caros Amigos*, edição especial que tem como tema *O Fenômeno Raul Seixas*, de 1999, conta com uma seção direcionada a Sociedade Alternativa, na qual, Marco Frenette, afirma no texto intitulado *As ideias que deram em prisão e exílio*, que “Esse período da vida de Raul, em que teve contato com as ideias de Crowley sob influência inicial de seu amigo e parceiro Paulo Coelho, marcaria o roqueiro por toda a sua carreira.”³² e principalmente na década de 1970.

O ano de 1974 foi marcado, politicamente, pela transição do governo Médici para o governo de Ernesto Geisel, que na visão de Skidmore, foi a sucessão mais tranquila desde 1964.

Uma característica que pode ser apontada como o diferencial deste mandato, foi a preocupação, mesmo que de forma mínima, com a desigualdade econômica no país, contudo, os planos do governo eram, justamente, a continuidade do crescimento econômico herdado

³² Matéria escrita por Paulo Frenette, contida na revista *Caros Amigo* de 1999, p.13.

dos mandatos anteriores, assim, essa uniformidade demoraria de acontecer. Suas ideias de abertura tiveram que ser cautelosas já que, contava com a oposição dos militares da chamada linha dura e estes, por sua vez, não admitiam qualquer brecha no regime. (MOTA, LOPEZ, 2008).

Houve uma expectativa em torno do novo governo, tanto na esperança de retorno da democracia, quanto à diminuição de repressões e torturas. Porém, a resistência dos militares ainda era considerável: “Nos primeiros meses do governo Geisel os linhas-duras deram amostras de que ainda controlavam o aparato de repressão e o estavam usando para enfraquecer os esforços visando à liberdade.” (SKIDMORE, 1988, p. 329.)

Esse ano, como será visto, também foi um período em que, Raul Seixas, passou pela experiência da censura, repressão e exílio. Nas palavras do próprio: “O ano de 1974 foi terrível pra mim (...). Eu fiquei perdido, confuso, apavorado (...)”. (PASSOS, 2012.p. 29-31).

Como já foi pontuado, Raul e Paulo Coelho participaram da chamada *Sociedade Alternativa*, que pregava “*Faze o que tu queres, há de ser tudo da lei.*” As pessoas, teriam o direito de viver sob sua própria lei, de pensar o que quiser, falar, amar e viver ao modo que desejar. Neste mesmo ano, a música *Sociedade Alternativa* se transforma em hino dessa ideologia. A canção inicia-se com forte entonação e reverência à sociedade e logo depois trás sugestões de ações a serem realizadas pelas pessoas, tudo com o intuito de salientar que, independente da decisão, o que deve prevalecer sempre, é a vontade do indivíduo.

Viva! Viva!
Viva A Sociedade Alternativa

Se eu quero e você quer
Tomar banho de chapéu
Ou esperar Papai Noel
Ou discutir Carlos Gardel
Então vá!
Faz o que tu queres
Pois é tudo
Da Lei! Da Lei!
Viva! Viva!
Viva A Sociedade Alternativa...

"-O número 666
Chama-se Aleister Crowley"
Viva! Viva!
Viva! A Sociedade Alternativa
"-Faz o que tu queres
Há de ser tudo da lei"
Viva! Viva!
Viva! A Sociedade Alternativa

"-A Lei de Thelema"
 Viva! Viva!
 Viva A Sociedade Alternativa
 "-A Lei do forte
 Essa é a nossa lei
 E a alegria do mundo"
 Viva! Viva!
 Viva A Sociedade Alternativa
 (Viva! Viva! Viva!)...³³

Dessa maneira, com um tom altamente anárquico, a “Lei” era pregada, tentando disseminar para todas as pessoas as ideias de liberdade sexual, espiritual e social, da capacidade de cada indivíduo de ser sua própria estrela e guiar-se pelas suas próprias leis, o que também dava a canção, um tom subversivo. Além da canção Raul e Paulo Coelho, distribuía nos shows, gibis manifesto e discursavam a “Lei” para os expectadores.

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, de implantar uma sociedade alternativa no interior do estado de Minas Gerais, de forma que pudessem ser livres de qualquer opressão. Todos que ali se fixassem seriam livres para viver conforme suas próprias leis, sem receberem ordens superiores, já que ninguém os governaria. (SANTOS, 2007, p. 85)

No entanto, a censura não demoraria em perceber o teor anárquico e subversivo dessas ideologias, o que resultou em apreensões destes gibis, bem como prisão e músicas censuradas. Ainda, no texto de Marco Frenette, o autor do texto traz uma pequena história que confirma a investida militar.

Em 1974, Raul e Paulo Coelho receberam um convite do porta-voz do general Ernesto Geisel, que dizia querer maiores informações sobre a Sociedade Alternativa. Ao receber o comunicado, ficaram, segundo Menescal, na maior alegria, por que realmente acreditaram que o governo militar queria discutir com eles suas ideias. Para tanto, fizeram contatos com assessores do governo militar. O resultado dessa confiança traduziu-se em buscas ilegais em seus apartamentos, prisão, e posterior exílio nos Estados Unidos.³⁴

Dessa maneira, a ideia da sociedade alternativa fez com que Raul e Paulo, fossem perseguidos pela repressão. Apesar de Raul Seixas sempre negar a relação dessa sociedade com grupos opositores ao governo, mesmo assim, foi alvo de buscas. Segundo sua mãe, Maria

³³ Música do *Sociedade Alternativa* do álbum *Gita*. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/raul-seixas/sociedade-alternativa.html>.

³⁴ Menescal citado na passagem é Roberto Menescal, músico e amigo de Raul Seixas.

Eugênia Seixas, em entrevista concedida à revista *Caros Amigos*, coloca a culpa dos acontecimentos sobre Paulo, já que:

Paulo e a mulher dele faziam panfletos contra os militares e aproveitavam os shows de Raul para distribuir. Meu filho precisou ir correndo da casa dele para a casa de minha irmã Maria Angélica para se esconder de madrugada por que a Polícia Federal estava atrás dele. Em uma ocasião, Raulzito chegou com as costas todas marcadas, sujas de sangue. Eu não deixei ninguém ver meu filho assim, não. Falei pra ele entrar no banheiro e ficar de cueca e lavei suas costas coloquei remédio. Mas ele dizia que não poderia demorar muito, porque tinha de se vestir e viajar. Paulo Coelho foi quem buscou Raulzito para levar ao aeroporto, pois os militares mandaram ele para fora, com o visto de ida sem volta. Raul passou um ano nos Estados Unidos. O pai de Edith, sua primeira mulher, colocou um detetive para procura-lo, ninguém sabia onde estava, porque não tinha permissão de se comunicar com o Brasil, os militares eram fogo. Depois *Gita* estourou. Fez um sucesso danado. *Gita* foi quem trouxe ele de volta, Os militares não tiveram jeito, tiveram que mandar busca-lo.³⁵

A partir da fala da mãe do cantor, percebe-se que ele, realmente, foi perseguido pelo aparelho repressor do governo, chegando a ser expulso do país, ou, nas palavras do próprio, foi “convidado a sair do país”, como disse certa vez em entrevista concedida a Marília Gabriela.³⁶ É interessante notar que, o LP *Gita* foi o que representou o auge dessa relação com a sociedade alternativa e logo, foi um dos motivos que ocasionou a sua expulsão do país. Contudo, foi justamente este o motivo que o trouxe de volta, já que houve uma boa aceitação do público para com esse trabalho.

Ainda no mesmo ano, Raul também grava *Óculos Escuros*, música que faz parte de um disco especial lançado pela Som Livre, intitulado *O Rebú*. Este disco contém todas as trilhas sonoras da novela da Rede Globo da década de 1970, que tem o mesmo nome do disco. A versão que será apresentada foi a vetada pela censura. (SANTOS, 2007, P.106)

Quem não tem colírio, usa óculos escuros
Quem não tem colírio, usa óculos escuros)
Essa 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 do dia para a noite não chiar
Quem não tem colírio, usa óculos escuros
Quem não tem papel dá o recado pelo muro
Quem não tem presente se conforma com o futuro
Já bebi daquela água quero agora vomitar
Uma vez a gente aceita, duas tem que reclamar

³⁵Entrevista de Maria Eugênia Seixas a revista *Caros Amigo* de 1999.

³⁶Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vkpvYNDGxZA>.

*A serpente está na terra o programa está no ar
 Vim de longe de outra terra pra morder teu calcanhar
 Quem não tem colírio, usa óculos escuros
 Quem não tem papel dá o recado pelo muro
 Quem não tem presente se conforma com o futuro
 Essa noite eu tive um sonho, eu queria me matar
 Tudo tá na 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 escuros
 Quem não tem papel dá o recado pelo muro
 Quem não tem presente se conforma com o futuro³⁷*

No refrão inicial e no primeiro parágrafo da canção, há uma referência a “*luz muito forte*” e aos “*olhos*”, isto pode ser relacionado aos modos de repressão utilizados pelos militares nesse momento, por exemplo, as buscas noturnas e o uso de lanterna nas abordagens feitas a supostos subversivos, por isso a música se refere a “*teus raios de luar*”, este fato, também, justificaria o título da música *Óculos Escuros*, bem como o refrão ‘*quem não tem colírio, usa óculos escuros*’, sendo este objeto a solução para essa luz tão incômoda.

Outra parte da música de pode ser destaca, são os versos do refrão, que relatam:

*Quem não tem colírio, usa óculos escuros
 Quem não tem papel dá o recado pelo muro
 Quem não tem presente se conforma com o futuro*

No segundo verso, a canção nos traz “*dá recado pelo muro*”, um elemento característico da oposição ao governo, que foram as pinturas, ou, pichações nas paredes, contendo “*Abaixo a ditadura*”, como também, “*liberdade*”³⁸ e mais uma vez, está presente nesta música’, a insatisfação com o presente e a esperança no futuro, quando diz; “*Quem não tem presente se conforma com o futuro*”.

Em outro trecho tráz: “*A serpente está na terra e o programa está no ar*”, fazendo uma alusão ao mal, ao perigo, representado pela “*serpente*”, e apesar dessa se encontrar na terra, “*o programa está no ar*”, ou seja, a alienação encarnada na TV e seus programas também se fazem presente, não permitindo que as pessoas enxerguem esse perigo ou essa situação. No verso final, antes do último refrão, a canção relata: “*Tanto pé na nossa frente eu*

³⁷ Música *Óculos Escuros* do álbum *O Rebu*, Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/raul-seixas/como-vovo-ja-dizia-versao-censurada.html#print>.

³⁸Fotos em anexo (IMAGEM Nº12 e13) podem ser consultadas neste site: <https://resistenciaemarquivo.wordpress.com/2014/04/17/pelos-muros-da-ditadura-aco-es-de-resistencia-a-ditadura/>.

não sabe como andar”. Neste trecho percebe a crítica feita aos mais variados empecilhos colocados pelo governo, sendo eles a censura, a repressão, dentre outras formas, que impedem as pessoas, ou os artistas, de conseguirem levar sua vida ou carreira.

Óculos Escuros, segundo Paulo dos Santos, foi barrada pela censura algumas vezes, até que fosse modificada, e não tivesse nenhum elemento que destoasse ou incomodasse o governo. Depois desse processo de veto, a canção ganha um novo título e novas palavras, passando a chamar-se *Como vovó já dizia*.

2.3 - Há dez mil anos atrás – 1976.

Passado o difícil ano de 1975, Raul Seixas realiza dois trabalhos, sendo o primeiro intitulado *20 Anos de Rocke* o segundo *Novo Aeon*, ambos gravados pela Philips. Mas a discussão se dará em torno do LP de 1976, *Há Dez Mil Anos Atrás*³⁹, que tem em seu conteúdo as músicas: *Canto para a minha morte/ Meu Amigo Pedro/ Ave Maria da Rua/ Quando Você Crescer/ O Dia da Saudade/ Eu Também Vou Reclamar/ As Minas do Rei Salomão/ O Homem/ Os Números/ Cantiga de Ninar e Eu Nasci Há Dez Mil Anos Atrás*⁴⁰.

No livro *O Baú do Raul Revirado*, Silvio Essinger relata que, esse disco seria o marco da desvinculação com a gravadora Philips, como também do parceiro Paulo Coelho;

(...) Raul Seixas se indispunha com o sistema – o tal monstro sist. Da aventura na cidade de Thor – esse retribuía com frustrações, muitas delas, levadas por ele em álcool. *Há dez mil anos atrás*, acabou sendo seu ultimo LP autoral para a Philips, onde a relação definitivamente se desgastara, e marcou também a interrupção da parceria com o Paulo Coelho. (ESSINGER, 2005, p.205).

A respeito do rompimento com Paulo Coelho, o presente trabalho não pretende adentrar sobre os motivos, porém esse momento foi significativo para compreender a partir dele, o restante da carreira do cantor.

Eu Também Vou Reclamar foi o destaque nesse LP, que, por sua vez, carregada de características da música country, com uma letra longa, que por vezes, ultrapassa a melodia. Ela é usada como título desta pesquisa, justamente por que nela, apresentam-se elementos como a ironia e sarcasmo, usados pelo cantor para se referir a ações, protestos e canções, do período.

³⁹ Capa deste LP em anexo 2, imagem 06.

⁴⁰ Discografia retirada do livro: *Raul Seixas por ele mesmo*, p.178.

Para dar início à discussão sobre ela, serão apresentados alguns trechos que permitem pensar a visão do cantor sobre 1976;

*Mas é que se agora
Pra fazer sucesso
Pra vender disco
De protesto
Todo mundo tem
Que reclamar⁴¹*

Na primeira passagem da canção, fica evidente a crítica a outros músicos e cantores que se utilizam de sua arte para fazer protestos, ou mais precisamente, para reclamar. É uma crítica a um modismo de fazer música com essa ideologia para ser vendida, consumida. Há relatos que colocam essa composição como uma crítica direta ao cantor Belchior, relatos que no decorrer da letra se confirmam. Em entrevista concedida a Aloysio Reys, para o *Jornal de Música*, em 1976, quando indagado sobre a relação do seu trabalho e o trabalho de Belchior o cantor responde:

Essa pergunta é uma sacanagem, mas eu respondo: a diferença básica é que nos meus discos eu não me queixo de nada. Eu não me queixo de nada, porque eu não estou para enganar estudante. Eu não estou dizendo que o Belchior pretenda enganar os estudantes. Também não acho que o pessoal do Sombras, com seus Egbertos Gismontis e Tons Jobins, estão pretendendo enganar os estudantes. Mas eles mesmos não sacaram que a realidade de hoje mudou e que jogar com a ilusão dos outros é ganhar dinheiro. Isso de ficar reclamado dos poderosos para empolgar os estudantes com protesto é uma política desgastada no velho Aeon.⁴²

Percebe-se, no fragmento acima, o incômodo de Raul Seixas em falar sobre o assunto. Contudo, podem ser apontados alguns elementos interessantes na sua fala. Primeiramente, diz não se queixar de nada e não estar para enganar estudante. Sabe-se que desde os anos iniciais do Regime Militar, grande parte dos envolvidos em protestos e manifestações em oposição ao governo, eram estudantes. Também estiveram envolvidos nesse processo, cantores que se destacaram por realizarem trabalhos contendo críticas ao regime vigente. A chamada música de protesto ganha aderência, principalmente, pelos jovens militantes. É sempre atribuída a elas e seus cantores como, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, entre outros, por

⁴¹ Música *Eu Também Vou Reclamar* do álbum *Há Dez Mil Anos Atrás* de 1976. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/raul-seixas/eu-tambem-vou-reclamar.html>.

⁴² Entrevista concedida a Aloysio Reys para o *Jornal de Música* retirada do livro Raul Seixas por ele mesmo.p.109.

exemplo, certo status, por serem artistas que tendiam a demonstrar um posicionamento político nas suas canções. Essas, em alguns casos, serviram como hino em protestos e passeatas, como foi o caso da conhecida *Pra não dizer que não falei das flores*⁴³. Na visão de Paulo César de Araújo, a década de 1970, configurou-se como a “*era do piche*”(ARAÚJO, 2002, p.181.), foram anos em que havia uma crítica generalizada sobre tudo e todos.

Nos anos 70 era assim: todo mundo pichava todo mundo. Ainda não haviase instalado a ditadura do politicamente correto, quando todos parecem andar sobre ovos. Antigamente, a pichação era ampla, geral e irrestrita. Críticos, artistas, jornalistas, radialistas, apresentadores de TV, ninguém tinha papas na língua. (ARAÚJO, 2002, p.181.)

Raul não fica de fora da turma do “*piche*”, como relata Araújo:

Mesmo entre os próprios artistas da nossa música popular a pichação parecia não ter limites: Waldik Soriano pichava Gilberto Gil, que pichava Wilson Simonal, que pichava Nara Leão, que pichava Tim Maia, que pichava Raul Seixas, que pichava Egberto Gismonti, que pichava Paulinho da Viola, que pichava Zé Kéti, que pichava Pixinguinha, que pichava todo mundo. Sim, o “santo” Pixinguinha não ficou imune àquela “era do piche”.(ARAÚJO, 2002, p.181)

Raul Seixas não foi engajado politicamente e, além disso, ele parece se incomodar, principalmente, com o fato de cantores se aproveitarem do status que carrega a música de protesto, para tirar proveito financeiro. Além desse fator, Raul parece alertar para um anacronismo cometido por esses artistas, dizendo que, o momento, de “*reclamar dos poderosos*” e “*empolgar estudantes*” passou, foi “*uma política desgastada no velho Aeon*”.

“*Velho*” e “*Novo Aeon*” são dois termos usados por Raul para se referir - assim como Bauman - a dois momentos de mudanças paradigmáticas. “*Velho Aeon*” seria aquela utopia efervescente das décadas de 1960, e o *Novo Aeon*, não corresponderia mais a esse momento, seria, por sua vez, a ascensão de novos pensamentos, novos paradigmas, agora, principalmente, caracterizados por um individualismo mais evidente. O cantor reafirma esse elemento, nessa mesma entrevista ao *Jornal de Música* quando diz: “Eu acho que o individualismo é mais sincero do que as preocupações com a coletividade.”⁴⁴

No trecho acima colocado, o cantor é bastante sincero com relação ao que pensa, a respeito das “*preocupações*” que “outros” têm para com o coletivo. Esses outros podem estar relacionados aos cantores envolvidos com os movimentos de oposição ao governo, bem

⁴³ Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/geraldo-vandre/pr-nao-dizer-que-nao-falei-das-flores.html>.

⁴⁴ Entrevista concedida a Aloysio Reys para o *Jornal de Música* retirada do livro Raul Seixas por ele mesmo.p.109

como, a própria esquerda brasileira. Raul nunca se posicionou de forma clara sobre as questões relacionadas ao momento político que vivia o Brasil, como já se afirmou algumas vezes, não pertencia: “[...] a qualquer grupo político ou regional”⁴⁵. Entretanto, apesar de não deixar clara sua postura, tem opiniões a respeito de tais questões e por vezes, dá alfinetadas nesses grupos, talvez, isso se justifique, pelos traços anarquistas que Raul carregava, a sua não aceitação a padrões e a regras que são impostas de se intitular ou pertencer a determinados grupos.

Em outros trechos da música, mais especificamente na 13ª e 16ª estrofes, fica mais clara as pichações de Raul à música de Belchior, *Apenas um rapaz latino americano*.

*Agora eu sou apenas
Um latino-americano
Que não tem cheiro
Nem sabor*

Mais uma vez está em evidência a crítica à forma com que a música do Belchior o coloca como vítima que apenas se lamenta de ser “*latino-americano*” e não ter “*dinheiro no banco*”, motivos que não fundamentariam tais lamentações. No final da música, faz-se presente, novamente, perspectivas para o futuro;

*E sendo nuvem passageira
Não me leva nem à beira
Disso tudo
Que eu quero chegar
-E fim de papo!*

No fragmento final, Raul, através da canção, entende-se como ‘*nuvem passageira*’, ou seja, algo que esta em constante movimentação, e mesmo podendo se movimentar está muito longe de conseguir ou chegar aos seus objetivos, mostrando que suas pretensões perpassam suas limitações.

Assim, o LP *Há Dez Mil Anos Atrás*, foi, em suas palavras, um compacto onde ele está “vomitando 1976 em cima das pessoas”⁴⁶, ou melhor, colocando para fora tudo que pensava e toda a sua percepção a respeito da sociedade e da vida neste período. Foi um LP que deixou evidentes as derradeiras marcas do Paulo Coelho, mas não foi o último a aparecer com as

⁴⁵ Idem. p.109.

⁴⁶ Entrevista à Aloysio Reys ao *Jornal de Música*, contida no livro: *Raul Seixas por ele mesmo*. p.109.

influências do esoterismo – que esteve relacionado até 1978 – mas, é um elemento que seguiu o cantor até os finais de sua carreira.

A década de 1980, como será visto, foi um momento diferente, marcado por problemas de saúde causados pelo álcool e drogas, assuntos estes, que serão abordados no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 3 - “CHARRETE QUE PERDEU O CONDUTOR”: ANOS 80 À LUZ DE RAUL SEIXAS

Após alguns anos de envolvimento com o esoterismo, nos finais da década de 1970, Raul Seixas acaba se desvinculando dessa prática religiosa, bem como do parceiro Paulo Coelho. É também nesse momento que os problemas de saúde do cantor se agravam, levando ele a internações e frequentes sumiços do cenário musical. Silvio Passos, sobre esse período, afirma que: “Por esse tempo sua saúde começa a se ressentir dos frequentes excessos alcoólicos que lhe ocasionam numa pancreatite.” (PASSOS, 2012, p.52).

Depois de *Há Dez Mil Anos Atrás*, outro LP é lançado pela gravadora WEA, em 1977, intitulado *O Dia em que a terra parou*. Segundo Essinger, um disco utópico, cujo título foi pensado a partir de um filme da década de 1950, *The Day The Earth Stood Still*. Neste trabalho, ganhou visibilidade a canção *Maluco Beleza*, considerada hoje um dos clássicos do cantor, (ESSINGER, 2005) é um disco composto pelas canções, *Tapnacara*, *O Dia em que a Terra Parou*, *No fundo do quintal da Escola*, *Eu quero mesmo*, *Sapato 36* e *De Cabeça Pra Baixo*.⁴⁷

Um breve retorno com Paulo Coelho aconteceu em 1978, quando realizaram juntos, também pela WEA, o trabalho que ficou conhecido como *Mata Virgem*, neste LP estão as faixas, *Judas*, *As Profecias*, *Tá Na Hora*, *Planos de Papel*, *Conserve Seu Medo*, *Negócio É*, *Mata Virgem*, *Pagando Brabo*, *Magia de Amore Todo Mundo Explica*.⁴⁸ Nesse mesmo ano, Raul voltou a ter problemas com o álcool. Sobre isso, Essinger relata que: “O álcool, companheiro nas magoas de fim de relacionamento, cobrou seu preço em 1978: Raul Seixas teve que baixar estaleiro em uma fazenda na Bahia para curar uma pancreatite.” (ESSINGER, 2005, p.125.). Em entrevista concedida a revista *Caros Amigos*, em 1999, a mãe do cantor, Maria Eugênia Seixas, quando indagada sobre a relação do cantor com álcool e as drogas, diz que:

Largou a droga toda e começou a beber, tirou parte do pâncreas e morreu alcoólatra. Precisei procurar um psiquiatra em Salvador, por que foi barrapesada o que passei. Com tudo isso, acabei ficando doente, muito nervosa, não dormia mais. Cansei de dar socorro, as mulheres dele me ligavam quando ele estava no auge do álcool ou da cocaína. Precisei sair de Salvador e interna-lo umas dez ou quinze vezes.⁴⁹

⁴⁷Discografia encontrada no livro: *Raul Seixas por ele mesmo*, p. 179.

⁴⁸ Idem. p. 179.

⁴⁹ Entrevista concedida a revista *Caros Amigos* de 1999. P. 09.

O ano de 1979 não foi diferente, continuando com seus problemas de saúde, lança o ultimo trabalho pela WEA, *Por Quem os Sinos Dobram*, cujas faixas são, *Ide a Mim Dada*, *Diamante de Mendigo*, *A Ilha Fantasma*, *Na Rodoviária*, *Por Quem os Sinos Dobram*, *O Segredo do Universo*, *Dá-lhe que Dá*, *Movido a Álcool*, e *Réquim para Uma Flor*⁵⁰, nesse momento também, conhece Ângela Maria Affonso Costa, a conhecida Kika Seixas, que se tornaria sua companheira, bem como, sua parceira na vida profissional.

Os anos finais da década de 1970 foram importantes, principalmente, no que se refere à política, uma vez que, desde a entrada de Ernesto Geisel na presidência, o cenário político começa a trilhar novos caminhos rumo à chamada abertura. As primeiras medidas foram tomadas, tentava-se equilibrar e diminuir as prisões, torturas e censuras feitas pelos linhas-duras. Contudo, ao mesmo passo em que havia uma preocupação por parte de Geisel com todas as polêmicas que envolviam o governo sobre os assassinatos e torturas, havia a resistência, ou melhor, a força dos militares, agindo clandestinamente. Apareceram nesse momento, em que a esperança de democracia crescia grupos que passaram a não se calar diante das atrocidades cometidas pelos militares. Um exemplo disso foi a Igreja Católica, segundo Thomas Skidmore: “[...] a Igreja era a única que podia elevar a voz contra o Regime Militar e ao mesmo tempo podia mobilizar seus membros espalhados por todo país” (SKIDMORE, 1988, p.362.). Outro grupo que pode ser destacado, foi a Ordem dos Advogados do Brasil, que se tornou adversária do governo.

A mídia passa, nesse momento, a noticiar ainda mais sobre os acontecimentos que envolviam o governo, principalmente os casos relacionados à repressão, isso nos finais do mandato de Geisel, que, por sua vez, já havia abolido o Ato Institucional Nº 5, bem como, a censura prévia do rádio e da televisão.

Não havia dúvida de que o presidente e o general Golbery levaram o projeto de liberalização mais longe do que muitos observadores consideraram possível em 1974. *Habeas-corpus* restaurado, AI-5 revogado, censura suspensa, eram realizações expressivas para um governo militar. (SKIDMORE, 1988, p.407.).

Depois de dar inicio a uma serie de ações enquanto chefe de estado, Geisel foi substituído por João Batista Figueiredo, em 1979. O novo presidente acende com apoio de seu antecessor. O último governo militar não se distanciaria dos objetivos do anterior. Segundo

⁵⁰ Discografia encontrada no livro: *Raul Seixas por ele mesmo*. p. 179.

Skidmore, o general Figueiredo, comprometeu-se em dar continuidade à liberalização. Esse fator ficou evidente desde o primeiro ano de mandato, quando se intensificou uma série de negociações com sindicalistas. Um marco também importante do mandato de Figueiredo, foi a eclosão de várias greves, principalmente dos metalúrgicos de São Paulo, onde a figura de Luiz Inácio Lula da Silva ficou bastante conhecida. No mesmo ano, o governo resolve dar seguimento a algumas revogações feitas no governo Geisel, aprovando a Lei da Anistia que restabelecia direitos políticos e trazia de volta algumas personalidades que foram exiladas nos governos anteriores, ações essas, que fizeram crescer a popularidade de Figueiredo. (SKIDMORE, 1988).

No início da década de 1980 o Brasil sofreu com o início da recessão, fruto da crise econômica que afetava o mundo, e se arrastaria pelos próximos anos. Juntamente com a questão econômica, o momento político do país entra em tensão diante da oposição dos adversários do governo, lutando contra os aliados e grupos adeptos da abertura. Dentre os efeitos desse processo, destacam-se as ameaças de violências e explosões de bombas realizadas por militares linhas-duras, que tentavam sabotar o processo. Isso se deu, principalmente, depois do afastamento do presidente por motivos de saúde e da renúncia do Chefe de Casa Civil, Golbery do Couto e Silva – articulador político fundamental nesse contexto. Skidmore ainda ressalta que: “Apesar de toda a retórica do governo e de toda a sua manipulação das alavancadas econômicas o Brasil havia mergulhado em sua mais grave recessão em 30 anos” (SKIDMORE, 1988, P. 450-451), o governo tinha que se preocupar também com as eleições e os rumos do país a partir de 1982.

3.1 - Abre-te Sésamo – 1980

Raul Seixas, nesse momento, aparece com um novo trabalho, realizado com a sua companheira Kika, em uma nova gravadora, a CBS. Este LP, cujo título é *Abre-te Sésamo*⁵¹, trás as canções; *Abre-te Sésamo, Aluga-se, Anos 80, Angela, Conversa Pra Boi Dormir, Minha Viola, Rock das Aranhas, O Canto do Sábio Chinês, Só Pra Variar, Baby, Ê Meu Pai e À beira do Pantanal*⁵². Segundo Sylvio Passos: “Raul aparece revigorado, em uma nova gravadora e com uma coleção de canções contundentes como há muito não fazia. *Abre-te Sésamo* é um LP para testar os limites da abertura política [...]”. (PASSOS, 2012, p.53). Nesse trabalho, a censura vetou a música ‘*Rock das Aranhas*’, por esta tratar de uma relação entre

⁵¹ Capa deste LP em anexo 2, imagem 07.

⁵² Discografia encontrada no livro: Raul Seixas por ele mesmo. p.179.

duas mulheres. Esperava-se segundo Paulo dos Santos que, *Aluga-se* fosse vetada já que, como será visto, ela traz a crítica à política econômica do país (SANTOS, 2007, p.110.). Contudo, como afirma Paulo César de Araújo, a repressão moral caminhou passo a passo com a repressão política (ARAÚJO, 2002), por isso ‘*Rock das Aranhas*’ foi vetada.

Em entrevista concedida ao repórter Ricardo Porto de Almeida, do jornal *Canja*, nesse mesmo ano, Raul comenta sobre seu mais novo trabalho, dizendo que: “*Abre-te Sésamo* é uma abertura mentirosa. E todo mundo continua indo ao banco, continua com perguntas intelectualoides, continua criando valores falsos, que não existem mais.”⁵³ Assim, como neste trecho, em outras partes da entrevista, Raul se posiciona de forma cética sobre a abertura política no Brasil, esse fator fica evidente neste LP, principalmente nas canções *Abre-te Sésamo*, *Aluga-se* e *Anos 80*, faixas que retratam essa visão cética do cantor a respeito do processo político pelo qual passava 1980.

A primeira canção relembra uma das obras literárias árabes, *Mil e Uma Noites*, onde na história de *Ali-Baba e os quarenta ladrões*, usa-se uma senha mágica, *Abre-te, sésamo* para entrar na caverna onde está escondido o tesouro dos ladrões. Nas primeiras estrofes da canção Raul Seixas canta:

*La vou eu denovo
um tanto assustado
com Ali-Baba e os quarenta ladrões
Já não querem nada com a pátria amada
e cada dia mais enchendo meus botões
La vou eu de novo, brasileiro, brasileiro nato
se eu não morro eu mato essa desnutrição.
Minha teimosia brava de guerreiro
é o que me faz o primeiro dessa procissão
Fecha a porta, abre a porta
Abre-te sésamo
Fecha a porta, abre a porta
eu disse,
Abre-te sésamo⁵⁴*

Nos primeiros versos, o cantor usa a linguagem figurada, utilizando os personagens da história árabe, “*Ali-Baba e os quarenta ladrões*” para se referir, o primeiro, ao chefe de governo da época, João Batista Figueiredo, e o segundo, aos ministros e parlamentares. Em

⁵³ Entrevista contida no livro Raul Seixas por ele mesmo, p. 112.

⁵⁴ Música *Abre-te Sésamo* do Album, *Abre-te Sésamo* de 1980. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/raul-seixas/abre-te-sesamo.html>.

seguida, afirma que estes “já não querem nada, com a pátria amada”, ressaltando a hipocrisia tão cantada no *Hino Nacional*, e o falso interesse, destes líderes para com o país.

Em outro verso, o cantor traz, “se eu não morro, eu mato essa desnutrição”, revelando um momento problemático de 1980. Além da crise econômica mundial, o país havia adotado uma estratégia econômica pensada por Delfim Neto, na qual, tinha por objetivos, reduzir a inflação. Contudo, isso não aconteceu, a inflação subiu consideravelmente, as taxas de juros aumentaram, bem como o crescimento demográfico, o que ocasionaram em precariedade nas condições de vida da população. No refrão, Raul escancara sua crítica a essa suposta abertura, e essas nuances políticas cantando, “*Fecha a porta, abre a porta, Abre-te sésamo*”.

Na segunda parte da canção, aparece novamente a percepção do cantor para os altos e baixos do governo. Para se referir a essas instabilidades econômicas, pelo qual passava o país, trás o trecho, “*vamo na gangorra, no meio da zorra, desse vai e vem*”. Seguindo esta mesma característica, *Aluga-se*, uma balada bastante animada, tem uma letra curta, mas que, crava fundo sua crítica ao governo e daqueles que manejavam a economia do país.

*A solução pro nosso povo eu vou dar
 Negócio bom assim ninguém nunca viu
 Tá tudo pronto aqui é só vir pegar
 A solução é alugar o Brasil!
 Nós não vamos pagar nada
 Nós não vamos pagar nada
 É tudo free,
 Tá na hora agora é free,
 vamo embora
 Dar lugar pros gringo entrar
 Esse imóvel tá pra alugar
 Os estrangeiros, eu sei que eles vão gostar
 Tem o Atlântico, tem vista pro mar
 A Amazônia é o jardim do quintal
 E o dólar deles paga o nosso mingau
 Nós não vamos pagar nada
 Nós não vamos pagar nada
 É tudo Free,
 Tá na hora agora é Free,
 vamo embora
 Dar lugar pros gringo entrar
 Esse imóvel tá pra alugar
 Nós não vamos pagar nada
 Nós não vamos pagar nada
 Agora é free
 Tá na hora agora é free,
 vamo embora
 Dar lugar pros gringo entrar*

*Esse imóvel tá pra alugar.*⁵⁵

No início da canção, Raul diz que “*A solução pro nosso povo eu vou dar*”, é uma frase bem sarcástica e bastante direcionada, como já citado, para os responsáveis pela economia do país. Como abordado anteriormente, foram adotadas algumas medidas econômicas, que consistiam em:

[...]maxidesvalorização de 30 por cento em dezembro de 1979 e logo em seguida, em janeiro, anunciou o plano de desvalorizações e de correção monetária antecipada para todo o ano de 1980. A meta era reduzir as expectativas de inflação e investir o seu ímpeto. [...] A jogada do ministro não lhe foi favorável por que as forças por trás da inflação e o déficit na balança de pagamentos estavam profundamente enraizados na estrutura brasileira e em suas relações com a economia mundial. (SKIDMORE, 1988, p.422.).

Desse modo, como salientado por Skidmore, a situação salarial do país não estava fácil, logo os outros setores da sociedade, principalmente os trabalhadores, sofriam as duras consequências. Tendo em vista esse fator, Raul canta de forma sarcástica, trazendo como solução para o povo “*alugar o Brasil*” para os “*estrangeiros*”. A proposta do aluguel é feita com a propaganda do Atlântico, quando diz “*Tem o Atlântico, tem vista pro mar*” e a Amazônia - uma das maiores riquezas naturais do país – colocando: “*A Amazônia é o jardim do quintal*” e reconhece no final desta estrofe, a relação e a importância do dólar para o Brasil, sendo este a alternativa para o povo não morrer de fome, dizendo que “*O dólar deles paga o nosso mingau*”. O refrão da canção segue fazendo uma ressalva importante ao povo, do qual ele se considera parte, cantando que “*nós não vamos pagar nada*” por que “*É tudo free*”, ou seja, pra que essa solução aconteça, o povo não vai precisar pagar, sendo irônico, o cantor se refere ao pagamento da dívida externa, onde o principal afetado foram os trabalhadores.

Outra faixa desse LP, que também fica evidente a crítica à política feita por Raul Seixas, é a canção *Anos 80*, esta, por sua vez, assume uma característica diferente das demais acima analisadas, nela estará presente certa decepção com aquele tempo:

Hey, anos 80
Charrete que perdeu o condutor
Hey, anos 80
Melancolia e promessas de amor
Melancolia e promessas de amor

⁵⁵ Música *Aluga-se* pertencente ao álbum *Abre-te Sêzamo* de 1980. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/raul-seixas/aluga-se.html>.

*É o juiz das 12 varas de caniço e samburá
 dando atestado que o compositor errou
 Gente afirmando não querendo afirmar nada
 que o cantor cantou errado e que a censura concordou
 Gente afirmando não querendo afirmar nada
 que o cantor cantou errado e que a censura concordou
 Hey, anos 80
 Charrete que perdeu o condutor
 Eu disse: hey, hey anos 80
 Melancolia e promessas de amor
 Melancolia e promessas de amor
 Hey, abram alas, ai viem los anios oitienta
 La mamacita, ui!
 Hey, anos 80
 Charrete que perdeu o condutor
 Hey, anos 80
 Melancolia e promessas de amor
 Melancolia e promessas de amor
 Pobre país carregador dessa miséria
 dividida entre Ipanema e a empregada do patrão
 Varrendo lixo pra debaixo do tapete
 que é supostamente persa pra alegria do ladrão
 Varrendo lixo pra debaixo do tapete
 que é supostamente persa pra alegria do ladrão
 Hey, anos 80
 Charrete que perdeu o condutor
 Eu disse: hey, anos 80⁵⁶*

Logo no início da música, nos primeiros versos, Raul canta, “*Hey anos 80, Charrete que perdeu o condutor*”, a partir desta afirmativa, e de outras falas do cantor em entrevistas percebe-se seu posicionamento diante daquele início de década. Na visão de Sylvio Passos, as declarações do cantor se tornam mal-humoradas, devido a sua dificuldade em manter seu trabalho, “em meio à alienação dominante da juventude” (PASSOS, 2012, p.53). Em seu livro, Passos trás uma fala do cantor dizendo que “não há uma estrutura, uma coisa sólida, um movimento que abranja todos os setores culturais. Os anos 1980 não tem respaldo, como teve o pós-guerra, do qual emergiu a juventude transviada, os *beatniks*. Agora estamos em uma fase caótica” (PASSOS, 2012, p.53)

A década de 1980 foi um momento particular para a música brasileira, é justamente essa década que surgem novos grupos musicais de rock, com fortes influencias estrangeira, como é o caso dos Titãs, Paralamas do Sucesso, Blitz, Legião Urbana, Barão Vermelho, Capital Inicial, entre outros. (SANTOS, 2007, p.66) Esse movimento de entrada, expansão e consolidação do rock, segundo Marcos Napolitano, impactou até a MPB.

⁵⁶ Música *Anos 80*, pertencente ao álbum *Abre-te Sésamo* de 1980. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/raul-seixas/anos-80.html#ixzz3VVt6juoC>.

Mesmo mantendo-se como sinônimo de “música popular culta” prestigiada entre os consumidores de alto padrão socioeconômico e cultural, a MPB perdera espaço progressivamente para o *rock* junto à juventude de classe média (diga-se, o segmento que efetivamente movimenta o mercado musical), a partir de meados dos anos 80. (NAPOLITANO, 2002, p.50).

Dessa maneira, a partir do surgimento desses novos grupos, e desse novo cenário musical, que ganhou destaque nos anos de 1980, fez com que Raul, bem como o seu trabalho, ficassem à margem da mídia, de eventos e festivais. É provável que isso tenha influenciado nas falas do cantor em relação a esse período, sendo bem direcionadas, como, por exemplo, no trecho onde ele afirma: “Nenhum desses conjuntos me arrepiava. São alienados mesmo. Tudo acomodado, não tem mais franco-atirador” (PASSOS, 2012, p.57). Esse fator remete-se ao poder da indústria cultural massiva. Raul que no início da carreira conseguiu lidar com esse instrumento, para realizar seu trabalho, agora se vê diante do efeito que essa indústria cultural trás, uma vez que, como discorre Jesus Martin Barbero: “A indústria cultural produz informação onde primam os ‘sucessos’, isto é, o lado extraordinário da atualidade cotidiana [...]” (BARBERO, 1997, p.82). Ou seja, o movimento das massas faz com que priorize-se os sucessos, o atual, o agora, e no cenário musical isso não é diferente.

Para além desse descontentamento com o cenário musical do país neste momento, o cantor também lança alfinetadas na política brasileira na canção *Anos 80*, quando canta, “*charrete que perdeu o condutor*” e com ironia ressalta que foi um tempo de “*melancolia e promessas de amor*”, se referindo às esperanças e promessas de abertura política. Ainda sobre essa questão, reafirma em outra ocasião, a sua desilusão com a essa abertura, dizendo: “[...] não existe mais a política atual, a que continua vigente. A política de merda, a política cocô. Essa mentira que existe e que a gente não tem mais saco pra escutar. Essa mentira de presidente, essas aberturas mentirosas que existem que não é abertura nem nada”⁵⁷. Também aborda de forma humorada a questão da censura, trazendo na canção que:

*É o juiz das 12 varas de canção e samburá,
dando atestado que o compositor errou
Gente afirmando não querendo afirmar nada
que o cantor cantou errado e que a censura concordou.*

⁵⁷ Entrevista contida no livro: Raul Seixas por ele mesmo. p. 112.

Aqui a letra da música possibilita pensar em terceiros, além dos próprios encarregados de avaliar as canções, que afirmavam “*não querendo afirmar nada*”, que denunciavam ou relatavam sobre o “canto errado” dos compositores, ou seja, recorriam ao órgão responsável pela censura, por algum elemento na canção que poderia ser uma afronta ao governo. Além deste elemento, ela também aponta para outro assunto pontuado anteriormente: os problemas econômicos, como a pobreza e as desigualdades existentes no país.

*Pobre país carregador dessa miséria
dividida entre Ipanema e a empregada do patrão
Varrendo lixo pra debaixo do tapete
que é supostamente persa pra alegria do ladrão*

Nessa passagem, mais uma vez, o cantor utiliza-se de uma figura de linguagem, “*Varrendo o lixo pra debaixo do tapete*” para se referir a toda a miséria, pobreza e desigualdade que o país carregava, mas que, era escondido ou camuflado por um jogo político/econômico, e no final ainda brinca, dizendo que esse tapete, onde é escondido o “lixo”, “*é supostamente persa, pra alegria do ladrão*”, ou seja, é um tapete falsificado.

Raul, apesar de não se posicionar politicamente, nas suas canções, como também, nas suas falas, trazia sempre que podia, um direcionamento à política e à situação social do país, fazendo críticas ao conformismo das pessoas diante do que acontecia, como também, critica aqueles que se posicionavam, principalmente cantores. Em uma entrevista concedida ao jornalista Walteson Sardenberg, da revista *Amiga*, em 1982, quando indagado sobre os anos em que fez parte da sociedade alternativa, e depois de reconhecer a contradição dentro da ideologia que esta seita carregava, fala que:

Esse papo de política é fogo. Por que sempre existiu povo e quem sempre mandou no povo desde os primórdios da história foi uma elite. E o planeta inteiro, você sabe disso. Os homens carregavam pedras imensas para as pirâmides dos faraós, esse negócio todo. Puxa, foi sempre a mesma coisa! Eu estou sentido que nesse momento até a Terceira Guerra Mundial eu curtiria. A coisa não pode ficar nesse marasmo total.⁵⁸

Apresenta-se nesta fala, o Raul profético, o qual, conseguia fazer análises das novas tendências musicais a partir da sua percepção sobre juventude daquele momento. Fica evidente que o cantor ainda continuava com as suas ideias sobre a existência do “*Monstro Sist.*”, um sistema onde sempre existiu o dominador e o dominado.

⁵⁸ Entrevista retirada do livro *Raul Seixas por ele mesmo*. p.123.

3.2 - Metrô Linha 743 – 1984

Mais uma vez dispensado pela CBS, Raul encerrou seu primeiro hiato mais longo de gravações com esse disco para a Eldorado. A arte indicava o que iria se ouvir no vinil: na capa, uma grande foto do cantor, meio sorumbático, entorpecido, sem expressão, sobre um fundo azul. Na contracapa, ele esconde a cara sobre fundo vermelho. *Raul Seixas* é mesmo uma obra de dicotomias: Céu/inferno, dia/noite, claros/escuros... É um disco de rocks solares e baladas obscuras, com o mais avançado e o mais brega em termos de produção musical. (ESSINGER, 2005, p.164.)

Além da música já citada, neste LP, apresenta-se as canções *D.D.I/ Coisas do Coração/ Coração Noturno/ Se Não Fosse o Cabral/ Quero Mais/ Lua Cheia/ Segredo da Luz/ Aquela Coisa/ Eu Sou Eu, Nicuri É O Diabo/Capim Guiné e Babilina* e *So Glad you're Mine*. Esse lançamento teria dado impulso ao trabalho de 1984, *Raul Seixas ao Vivo- Único e Exclusivo*⁵⁹, onde foi utilizada a gravação do show em São Paulo, nesse mesmo ano, que, por sua vez, contou, em sua maioria, com músicas clássicas internacionais.

No ano de 1984, outro LP foi realizado, dessa vez pela Som Livre, foi *Metrô Linha 743*, o qual trás as canções *Metrô Linha 743 (Faixa título)/ Messias Indeciso/ Meu Piano/ Quero Ser O Homem Que Sou/ Canção do Vento/ Mamãe Eu Não Queria/ Mas I Love/ Eu Sou Egoísta/ Trem das Setee Geração da Luz*⁶⁰. Sobre este LP, Raul comenta que;

[...] vai ser um disco preto e branco, essa minha música é um filme *Black and white!* Vamos ser eu e meu pedaço de árvore. Musicalmente, a concepção do que a gente vai ouvir é, igualmente, música preta e branca. Não vai haver o colorido condicionado dos clichês de violinos de metais e nem guitarras elétricas, nada além do simples violão acústico e a voz mais para *flat*. Eu vou juntar uma concepção musical à concepção visual, nesse LP. (PASSOS, 2012, p. 56)

Apesar do entusiasmo, o LP acabou não fazendo o sucesso esperado, uma vez que, como afirma Essinger, num momento em os grupos musicais jovens entraram fundo no rock, Raul aparece com um disco estranho, acústico, quase sem guitarra, sendo o cantor “vítima da produção *tecnopobre*” (ESSINGER, 2005, p.174). Passos também faz uma crítica a este trabalho dizendo que, no disco “o som acaba dando a impressão de tão saturado quanto os trabalhos que pululam nas FMs” (PASSOS, 2012, p.58)

⁵⁹ Discografia retirada do livro: *Raul Seixas por ele mesmo* (p.179).

⁶⁰ Idem. p.180.

Contudo, nesse trabalho de 1984, interessa a esta pesquisa a faixa título, *Metrô Linha 743*, uma música estruturada apenas com base no violão e acompanhada pelo contrabaixo, que suscita questões interessantes a respeito da repressão no regime militar.

*Ele ia andando pela rua meio apressado
 Ele sabia que tava sendo vigiado
 Cheguei para ele e disse: Ei amigo, você pode me ceder um cigarro?
 Ele disse: Eu dou, mas vá fumar lá do outro lado
 Dois homens fumando juntos pode ser muito arriscado!!
 Disse: O prato mais caro do melhor banquete é
 O que se come cabeça de gente
 Que pensa e os canibais de cabeça descubrem aqueles que pensam
 Porque quem pensa, pensa melhor parado!
 Desculpe minha pressa, fingindo atrasado
 Trabalho em cartório mas sou escritor,
 Perdi minha pena nem sei qual foi o mês
 Metrô linha 743!!
 O homem apressado me deixou e saiu voando
 Aí eu me encostei num poste e fiquei fumando
 Três outros chegaram com pistolas na mão,
 Um gritou: Mão na cabeça malandro, se não quiser levar chumbo quente
 nos cornos
 Eu disse: Claro, pois não, mas o que é que eu fiz?
 Se é documento eu tenho aqui...
 Outro disse: Não interessa, pouco importa, fique aí!
 Eu quero saber o que você estava pensando
 Eu avalio o preço me baseando no nível mental
 Que você anda por aí usando
 E aí eu lhe digo o preço que sua cabeça agora está custando
 Minha cabeça caída, solta no chão
 Eu vi meu corpo sem ela pela primeira e última vez
 Metrô linha 743
 Jogaram minha cabeça ôca no lixo da cozinha
 Eu era agora um cérebro, um cérebro vivo à vinagrete
 Meu cérebro logo pensou: que seja, mas nunca fui tiéte
 Fui posto à mesa com mais dois
 E eram três pratos raros, e foi o maitre que pôs
 Senti horror ao ser comido com desejo por um senhor alinhado
 Meu último pedaço, antes de ser engolido ainda pensou grilado:
 Quem será este desgraçado dono desta zorra tôda?
 Já ta tudo armado, o jogo dos caçadores canibais
 Mas o negócio é que da muito bandeira
 da bandeira demais meu Deus
 Cuidado brother, cuidado sábio senhor
 É um conselho sério prá vocês
 Eu morri e nem sei mesmo qual foi aquele mês
 Metrô linha 743!⁶¹*

⁶¹ Música Metro Linha 747 do álbum Metro Linha 743, Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/raul-seixas/metro-linha-743.html>.

No início, a canção começa com a narração sobre um sujeito que passa apressadamente e é parado pelo narrador da história para lhe pedir um cigarro, em seguida, o homem que é abordado, dá o cigarro, mas propõe que este, por sua vez, se distancie dele, dizendo: *“Eu dou, mas vá fumar lá do outro lado/ Dois homens fumando juntos pode ser muito arriscado”*, a partir deste trecho, percebe-se que havia um certo receio por parte dos personagens da canção em ficarem juntos. Logo em seguida, o sujeito continua, justificando o motivo do seu receio: *“O prato mais caro do melhor banquete é /O que se come cabeça de gente/Que pensa e os canibais de cabeça descobrem aqueles que pensam/Porque quem pensa, pensa melhor parado!”*. Desse modo, Raul se refere na canção, ao receio comum dos grupos ou pessoas, principalmente de esquerda, de serem vistos ou descobertos pelos *“canibais de cabeça”* que nesse caso, podem ser associados aos militares responsáveis pelas buscas ou apreensões aos subversivos. É interessante notar que o cantor refere-se a canibais *“de cabeça”*, especificamente, por ser a parte do corpo responsável pelo pensar, assim, faz uma referência à busca ideológica daqueles que se articulavam contra o governo.

Dando sequência a canção, o sujeito diz: *“Desculpe minha pressa, fingindo atrasado/ Trabalho em cartório mas sou escritor/ Perdi minha pena nem sei qual foi o mês”*. A partir disso, pode ser pensado o motivo da pressa do personagem, era escritor e provavelmente estava sendo procurado pelos militares, *“canibais de cabeça”*, pois, não havia cumprido sua pena. Em seguida, depois que o sujeito entrega o cigarro e sai, a canção traz a chegada de três homens armados, depois de ser abordado, o narrador que também é um personagem na canção, oferece seus documentos, cena típica de uma abordagem policial:

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

Confirmando a discussão anterior, sobre os *“canibais de cabeça”* e seus interesses no pensar das pessoas, nos últimos quatro versos desta estrofe, mais uma vez, a canção toca na preocupação dos militares para com as pessoas e suas ideologias anti-governo. Depois disso, o narrador da história aparece com a cabeça decepada do corpo e *“ôca” “no lixo da cozinha”*.

Na visão de Paulo dos Santos, esse corte da cabeça pode significar a perda da identidade e da memória dos sujeitos envolvidos contra o governo, e, por sua vez, o “cérebro” que permanecia intacto, simbolizava que “os corpos eram menos importantes que os pensamentos” (SANTOS, 2007, p.124).

*Jogaram minha cabeça ôca no lixo da cozinha
Eu era agora um cérebro, um cérebro vivo à vinagrete
Meu cérebro logo pensou: que seja, mas nunca fui tiéte
Fui posto à mesa com mais dois
E eram três pratos raros, e foi o maitre que pôs.*

No terceiro verso, desta estrofe, o cérebro ganha uma fala, depois de ser preparado para ser comida, diz; “*que seja, mas nunca fui tiéte*”, levando em consideração que *tiéte* é um termo usado para se referir às pessoas que são admiradoras fanáticas de algo ou alguém, o cérebro na história traz uma ideia dual na qual, o narrador parece confessar que não admirava, ou gostava de “*vinagrete*”, como também, possibilita pensar que o personagem nega ser *tiéte* dos grupos ou das ideologias de esquerda, que seriam os motivos para ele estar ali. Desse modo, pode-se fazer uma analogia aos inúmeros casos de mortes e desaparecimento de pessoas que não tinham envolvimento com os movimentos de esquerda. Sobre isso Miranda e Tibúrcio, no livro *Dos filhos deste solo*, afirmam:

Muito mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar não eram filiados a partidos e organizações de esquerda. Pessoas que foram mortas por conta do estado policial da época, da repressão generalizada, em manifestações de rua ou por serem simplesmente ‘suspeitos de subversão’ – e às vezes nem por isso. (MIRANDA; TIBURCIO, 2008, p.624).

Nos versos finais, o cantor através da música, lança um questionamento “*Quem será este desgraçado dono desta zorra toda?*”, e ainda dá alfinetadas, dizendo que, “*os jogos dos caçadores canibais*”, já estão armados, contudo, estes dão muita bandeira, “*é bandeira demais meu Deus*”, ou seja, é algo que, na visão do cantor, é perceptível, uma vez que, o sistema opressor, como afirma também Thomas Skidmore, já não é o mesmo das décadas de 1970, ainda mais, depois das denúncias realizadas por grandes instituições brasileiras como a Igreja Católica e a Ordem dos Advogados, onde fizeram repercutir as torturas e mortes na imprensa nacional e internacional. (SKIDMORE, 1988).

*Senti horror ao ser comido com desejo por um senhor alinhado
Meu último pedaço, antes de ser engolido ainda pensou grilado:*

*Quem será este desgraçado dono desta zorra tôda?
 Já ta tudo armado, o jogo dos caçadores canibais
 Mas o negócio é que da muita bandeira
 da bandeira demais meu Deus
 Cuidado brother, cuidado sábio senhor
 É um conselho sério prá vocês
 Eu morri e nem sei mesmo qual foi aquele mês
 Metrô linha 743!*

Nos últimos quatros versos, o cantor faz um alerta para as outras pessoas dizendo, “*Cuidado brother, cuidado sábio senhor/ É um conselho sério prá vocês*”, e ainda se refere de forma sarcástica aos muitos desaparecidos e mortos durante o regime, dizendo: “*Eu morri e nem sei mesmo qual foi aquele mês*”. A respeito dos desaparecidos e mortos, Miranda e Tibúrcio, contam que, apesar de todas as farsas montadas pela ditadura, passado os anos, foram descobertas e desmentidas.

Ao invés de ‘suicídios’ e ‘mortes por atropelamento’, assassinatos sob torturas cruéis. Ao invés de ‘fugas da prisão’, desaparecimentos forçados. Ao invés de ‘tiroteios’, quase sempre simulados, execuções à queima-roupa. Em vários casos, a ampliação de fotos cadavéricas permitiu a observação de marcas de algemas e torturas em corpos de militantes dados como mortos em confronto com a polícia. (MIRANDA; TIBÚRCIO, 2008, p.23).

Os militares utilizaram-se de vários mecanismos para tentar acobertar, ou melhor, “*varrer para debaixo do tapete*”, todas as atrocidades cometidas, principalmente nos anos mais efervescentes do Regime Militar.

Em 1984, no que se refere à política, acontecia à campanha presidencial, não havia ainda, um posicionamento claro de apoio do presidente Figueiredo para com o seu candidato à presidência, contudo a campanha corria com os nomes de Aurelino Chaves, Mario Andreazza e Paulo Maluf, contudo, a retirada da candidatura de Aurelino Chaves, fez com que as forças anti-malufistas, bem como a força e unificação do PMDB, levassem a escolha de Tancredo Neves, governador de Minas Gerais, para concorrer a presidência. Apesar das tentativas de burlar as campanhas pró-Tancredo, bem como, a tentativa de um golpe antes das eleições, não influenciaram em nada na aderência da população a imagem de Tancredo, pelo contrário, segundo Skidmore: “Sua personalidade e sua imagem eram exatamente o que o povo brasileiro queria” (SKIDMORE, 1988, p. 486). Em Janeiro de 1985, Tancredo Neves teve a maioria dos votos no colégio eleitoral, seria um bom momento econômico para seu governo já que, os índices de desemprego caíram, o PIB recuperou-se, as exportações voltaram a subir,

houve também, cortes consideráveis nas importações, o que fez os incentivos industriais crescerem.

Apesar de o cenário econômico do país ter ficado favorável, Tancredo não chegou a tomar posse, em virtude de uma doença intestinal, sendo internado e logo substituído por José Sarney. Durante a internação de Tancredo, foram tomadas poucas medidas, entre elas, o decreto que pôs fim à censura, como também, foi dada a anistia a todos os dirigentes sindicais expulsos de suas funções desde os anos iniciais do regime.

3.3 – Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Bein-Bum – 1987

Após 38 dias no hospital, Tancredo Neves morre. Depois de todo alvoroço causado por esse fato, José Sarney tentava seguir à sombra de Tancredo, apesar de ser recebido com muita resistência e desconfiança sobre sua capacidade de assumir o posto, ele evocava algumas qualidades trazidas dos anos de experiência na política, fatores que fizeram, segundo Skidmore, os brasileiros reconstruírem suas confianças numa melhora futura do país. Sarney que além de conhecer o Congresso, foi contemplado por uma atmosfera política que estava em consenso sobre a continuidade da transição brasileira para a democracia. As primeiras medidas tomadas pela Nova República a partir de 1985 visaram a restauração de instituições políticas democráticas, reestabelecimento de eleições diretas para presidente, além do direito ao voto aos analfabetos e a legalização dos partidos de esquerda, mesmo com a resistência dos grupos conservadores e suas restrições;

[...] o Brasil estava caminhando bem sob a direção do seu presidente substituto. Em dezembro de 1985, José Sarney havia se firmado como um político altamente capaz que recebera a impossível missão de substituir Tancredo Neves. Sarney conseguira firmar-se e mostrara estar preparado para eliminar as contradições políticas. (SKIDMORE, 1988, p.512)

Por esses tempos, Raul Seixas que estava em Salvador e, em breve, voltaria à São Paulo para tentar mais um novo trabalho, apesar de o cenário musical, naquele momento, não ter sido favorável ao cantor. Ele recebe um incentivo do então diretor do Raul Rock Club, Sylvio Passos. Lança, em 1985, *Let Me Sing My Rock and Roll*, um vinil que traz grandes sucessos desde os anos iniciais da sua carreira. Nele contem as faixas: *Introdução (Raul no Estúdio Freel Dezembro de 1979)/ Let Me Sing, Let Me Sing/ Ted Boy, Rock e Brilhantina/ Eterno Carnaval/ Carço de Manga/ Loteria da Babilônia/ Não Pare na Pista/ Como Vovó*

*Já Dizia/ Um Som Pra Laio/ Rua Augusta/ O Bom/ Canto Para Minha Morte/ Love isMagick/ Blue Moonof Kentucky/ Asa Branca e 2ª parte da Introdução*⁶².

No ano seguinte, ainda com problemas sérios de saúde, acabam impossibilitando o cantor de lançar mais um trabalho, que só concluiria em 1987, pela gravadora Copacabana, com o disco *Uah-bap-lu-bap-lah-bein-bum*, que apresenta as faixas: *Quando Acabar O Maluco Sou Eu/ Cowboy Fora Da Lei/ Paranoia II(Baby, Baby, Baby)/ I Am(Gita)/ Cambalache/ Loba/ Canceriano Sem Lar (Clinica Tobias Blues)/ Gente e Cantar*⁶³. Sobre este trabalho Essinger relata: “Mais um sucesso – a faixa ‘Cowboy Fora da Lei’ -, e lá estaria o cantor de volta ao circuito, recebendo a reverência de bandas novas como o Camisa de Vênus, de Salvador [...]” (ESSINGER, 2005, p.187).

Importa para esta pesquisa, nesse LP, a canção *Cowboy Fora Da Lei*, que assume as características da música country. A respeito desta canção, o cantor relata, em entrevista concedida a Sônia Maia, da revista *Bizz*, em março de 1987, que “É a canção que mais se aproxima da música mensagem. Falo de Tancredo e de figuras como Luther King e Ghandi.”⁶⁴A entrevistadora pergunta a Raul se ele acha que Tancredo foi assassinado. “Ele responde: ‘Acho’.”⁶⁵ Assim, a canção relata:

*Mamãe, não quero ser prefeito
Pode ser que eu seja eleito
E alguém pode querer me assassinar
Eu não preciso ler jornais
Mentir sozinho eu sou capaz
Não quero ir de encontro ao azar
Papai não quero provar nada
Eu já servi à Pátria amada
E todo mundo cobra minha luz
Oh, coitado, foi tão cedo
Deus me livre, eu tenho medo
Morrer dependurado numa cruz
Eu não sou besta pra tirar onda de herói
Sou vacinado, eu sou cowboy
Cowboy fora da lei
Durango Kid só existe no gibi
E quem quiser que fique aqui
Entrar pra história é com vocês*⁶⁶

⁶² Discografia retirada do livro: Raul Seixas por ele mesmo. p.180

⁶³ Idem p. 181.

⁶⁴ Entrevista contida no livro: Raul Seixas por ele mesmo. p. 139.

⁶⁵ Idem. p. 139.

⁶⁶ Música *Cowboy Fora da Lei* pertencente ao álbum *Uah-bap-lu-bap-lah-bein-bum* de 1987. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/raul-seixas/cowboy-fora-da-lei.html>.

Nos primeiros versos, a canção trás uma negação em assumir o cargo de prefeito, por um medo de *‘alguém querer me assassinar’*, dessa forma, como Raul afirma na entrevista que, acredita no assassinato de Tancredo Neves, a canção refere-se no trecho citado, a esse fato, e continua sendo irônico com a imprensa, mais especificamente o jornal, que segundo ele, mentiam, ou, não passavam as informações como deveriam ser passadas, esse elemento pode ser pensado através das notícias que saíam a respeito das internações, idas e voltas das melhoras do presidente pelos boletins médicos transmitidos.

Skidmore, a respeito deste assunto, deixa indagações no ar, quando descreve sobre uma das viagens feitas pelo presidente, quando “ocultaram o rosto do paciente com lençõs para protege-lo dos olhares dos circunstantes, ao ser ele retirado do avião na capital paulista” (SKIDMORE, 1988, p.498). Raul segue cantando e mais uma vez relaciona o fato acontecido colocando, *‘Oh, coitado, foi tão cedo’*, lembrando que Tancredo não chegou nem mesmo tomar posse da presidência.

*Papai não quero provar nada
Eu já servi à Pátria amada
E todo mundo cobra minha luz
Oh, coitado, foi tão cedo
Deus me livre, eu tenho medo
Morrer dependurado numa cruz
Eu não sou besta pra tirar onda de herói
Sou vacinado, eu sou cowboy
Cowboy fora da lei
Durango Kid só existe no gibi
E quem quiser que fique aqui
Entrar pra história é com vocês*

No 12º verso, a canção refere-se à história da crucificação de Jesus, *‘Deus me livre, eu tenho medo/ Morrer dependurado numa cruz’*, assim nos finais da canção, entende-se por que o cantor se refere à morte de Tancredo Neves, bem como a de Jesus. Basicamente, o cantor faz uma crítica às pessoas, ou melhor, as personalidades, conhecidas na história por terem morrido em prol de causas importantes, por esse motivo diz *‘Eu não sou besta pra tirar onda de heroi’*.

Ainda cita, nos versos finais, o personagem Durango Kid, que foi um cowboy das histórias em quadrinho da década de 1940 e 1950, que agia como justiceiro. Na canção, Raul brinca com esse fato dizendo que *‘Durango Kid só existe no gibi’*, ou seja, heróis, justiceiros que sempre vencem no final, só existem nas histórias, dessa maneira, o trecho chama a atenção para que se pense que a realidade é bem diferente da ficção. A música lança ainda os

versos “*E quem quiser que fique aqui/ Entrar pra história é com vocês*”. Neste último verso, o cantor coloca, “*Entrar pra história é com vocês*”, o que leva a relembrar o trecho da carta testamento deixada por Getúlio Vargas antes do seu suicídio, em 24 de agosto de 1954, quando este escreveu: “Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História.”⁶⁷ Este trecho, serve também para pensarmos, sobre o que foi feito com os mortos e assassinados no período do Ditadura Militar, colocadas na história como heróis, símbolos de resistência e luta.

Como já foi discutido, Raul Seixas não foi um artista que pertenceu a nenhuma vertente política, pelo contrário, sempre fez questão de deixar claro o seu ‘não pertencimento’ a nenhum grupo. A partir deste último verso, percebe-se o ceticismo e o pessimismo em relação a essas atitudes que colocavam a vida em risco, por causa de ideologias políticas e aspirações heroicas. Em entrevista concedida ao jornal *Canja*, em 1980, o cantor diz: [...] quero botar minha impressõzinha, quero sair na História, ser lembrado”⁶⁸, contudo, a partir desta canção e de outros relatos, Raul parece ter mudado de opinião, talvez o cansaço, os problemas de saúde e o desgaste na carreira tenham o deixado ainda mais cético e desacreditado nos anos finais de sua carreira.

⁶⁷ Trecho da carta testamento de Getúlio Vargas. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/plenario/discursos/escrevendohistoria/getulio-vargas/carta-testamento-de-getulio-vargas>.

⁶⁸ Entrevista contida no livro: Raul Seixas por ele mesmo. (p. 119).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o ano de 1987, Raul Seixas, bastante debilitado, realiza dois trabalhos, sendo o último com a parceria de Marcelo Nova, que, por sua vez, foi fã do cantor desde a época do *Raulzito e os Panteras*. Depois da gravação do sucesso *Ouro de Tolo*, pelo grupo Camisa de Vênus, o qual, Marcelo fazia parte, ocorreu uma aproximação maior com Raul, que resultou, inicialmente, na composição *Muita Estrela, Pouca Constelação*, e em seguida, várias apresentações juntos.

No ano de 1988, Raul lança o disco *A Pedra do Genesis*, pela gravadora Copacabana, cujas faixas são: *A Pedra do Genesis/A Lei/Check-Up/ Fazendo O Que O diabo Gosta/ Cavalos Calados/Não Quero Mais Andar Na Contra Mão/ I Don't Really Need You Anymore/ Lua Bonita/ Senhora Dona Persona/Areia da Ampulheta*⁶⁹. Sobre este LP, Essinger relata que Raul Seixas “começa a deixar despedidas mais evidentes” (ESSIGER, 2005, p.196). O autor se refere justamente, ao momento crítico pelo qual passava o cantor de constantes internações e crises causadas pela pancreatite.

Numa pequena matéria escrita por Regina Echeverria, na revista *Caros amigos*, a escritora conta que Raul “Alcoólatra e diabético grave, no começo da década de 80 tivera de extirpar metade do pâncreas e, quando a Warner o encontrou, em 1988, a vida de Raul estava um caos. Não tinha dinheiro, nem onde morar. Havia quatro anos deixara a carreira completamente”⁷⁰. Desse modo, vendo toda a situação pela qual passava Raul, Marcelo Nova resolveu reavivar o cantor com mais um trabalho intitulado *A Panela do diabo*, que ocasionaria em cerca de 50 apresentações da dupla. Regine Echeverria relata que este LP significou “um recomeço, uma nova fase para Raul, seu primeiro trabalho depois da doença.”⁷¹ Este LP trazia as canções; *Be Bop A Lua/ Rock'n Roll/ Carpinteiro do Universo/ Quando Eu Morri/ Banquete de Lixo/ Pastor João e a Igreja Invisível/ Século XXI/ Nuit/ Você Roubou Meu Videocassete/ Caimbra no Pé*.⁷²

Sobre o trabalho com o Raul, Marcelo Nova conta que:

A ideia veio de André Midani, presidente da WEA. O disco foi uma consequência natural da turnê. Inconsequentemente, já estávamos preparando o material para o disco. A medida que a turnê começou a crescer, começamos a compor. Havia ainda a coincidência de o contrato de Raul com

⁶⁹ Discografia retirada do livro Raul Seixas por ele mesmo. p. 181.

⁷⁰ CAROS AMIGOS ESPECIAL. São Paulo. Casa Amarela, 1999. O fenômeno Raul Seixas. ISSN 1414221.

⁷¹ Idem.

⁷² Discografia retirada do livro Raul Seixas por ele mesmo. p. 182.

a Copacabana ter terminado mais ou menos na mesma época. Quando veio o convite de Midani, a gente aceitou por que era isso mesmo que íamos acabar fazendo mais cedo ou mais tarde. Bom, daí a gente trancou em casa e produziu a maioria das músicas. (PASSOS, 2012, p. 168).

Apesar de terem feito várias apresentações pelo Brasil, Marcelo ressalta que não eram vistos pela mídia e que sempre estiveram à margem de eventos e cobertura dada por algumas emissoras. O cantor relata que:

Sempre estivemos a margem a carregávamos isso com muito orgulho por não fazer parte dessa corja, dessa panelinha, desse oba-oba, desse puxa-saquismo, dessa coisa de ‘profissionalismo’ institucionalizado, que obriga você a ser gentil, cortês, educado, para receber favores em troca do seu bom comportamento. (PASSOS, 2012, p. 171).

Além do cansaço e desgaste físico que Raul passou nos finais de sua carreira, segundo Marcelo, ele teve que enfrentar também, as ironias e alfinetadas nas rádios e em outros ambientes sobre suas últimas produções, colocadas como repetitivas e sem novidades (PASSOS, 2012).

Dia 21 de Agosto de 1989, dois dias após o lançamento do seu último disco *A Panela do Diabo*, seu último disco, Raul Seixas é encontrado morto no seu apartamento, em São Paulo, pela sua empregada Dalva Borges. Segundo Renato Rovei, ela “chegou ao flat às 7 horas da manhã de segunda-feira. Como de costume, entrou no quarto dele e abriu a janela. O observou-o, viu que o lençol o cobria até a altura do peito. Então saiu dali para iniciar suas tarefas do dia. (...) Mas Raul não acordava, e isso era incomum (...). Julgou que havia morrido”,⁷³ realmente morto, Raul foi vítima de uma parada cardíaca durante a madrugada.

Entoado por canções, os fãs, amigos e familiares se despediam de Raul: “Ave Marias se misturavam a *Metamorfose Ambulante*”⁷⁴, assim descreveu Marcos Faerman sobre o velório do cantor.

Depois de praticamente três décadas de trabalhos como cantor e compositor, Raul Seixas deixava a sua ‘impressõzinha’ na história através de suas músicas em 21 LPs produzidos, sem contar as gravações encontradas posteriormente, no seu famoso baú, uma caixa onde guardava uma série de lembranças de sua vida, que, serviram para incrementar os CDs póstumos que foram gravados.

⁷³ Matéria da revista *Caros Amigos*, escrita por Renato Rovei, p. 04.

⁷⁴ *CAROS AMIGOS ESPECIAL*. São Paulo. Casa Amarela, 1999. O fenômeno Raul Seixas. ISSN 1414221.

Raul, o objeto de estudo deste trabalho, foi antes de tudo, um ser humano, que, como qualquer outro, foi suscetível a constantes mudanças e contradições. Afinal, como foi percebido no decorrer desta pesquisa, as nuances o seguiam sempre, seja espiritualmente, fisicamente ou ideologicamente, evidenciando seu lado ‘metamorfose ambulante’. Enquanto cantor e compositor assumiu uma postura diferenciada de outros artistas da sua época, seu lado performático e espiritual tão representado e posto nas suas canções, bem como a sua forma de dizer, sem muitos rodeios nem demonstrações “intelectualoides”, sua percepção a respeito do seu cotidiano e da sua sociedade, se transformaram em suas características principais.

Apesar de não ter se posicionado, no sentido de assumir algum grupo político ou social, como fizeram outros artistas, Raul foi um sujeito que refletiu sobre a situação do país, e conseguiu evidenciar seus pensamentos nas suas canções, usando uma linguagem simples para atingir seu público.

Hoje, assim como vários outros cantores que já se foram, Raul Seixas é lembrado, mesmo que de forma pequena, na história da música brasileira. Mesmo depois de sua morte, suas músicas se perpetuam e suscitam indagações na cabeça de vários jovens e adultos, mantendo sempre viva a sua memória.

LISTA DE FONTES

LETRAS

Fonte 1. *Ouro de Tolo*. Álbum: *Krig Há Bandolo*. Ano: 1973.

Fonte 2. *Rockixe*. Álbum: *Krig Há Bandolo*. Ano: 1973..

Fonte 3. *Óculos escuros*. Álbum: *O Rebú*. Ano: 1974.

Fonte 4. *Sociedade Alternativa*. Álbum: *Gita*: 1974

Fonte 5. *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*. Álbum: *Gita*. Ano: 1974

Fonte 6. *Eu também vou reclamar*. Álbum: *Há dez mil anos atrás*. Ano: 1976..

Fonte 7. *Eu Nasci Há Dez Mil Anos Atrás*. Álbum: *Há dez mil anos atrás*. Ano: 1976

Fonte 8. *Aluga-se*. Álbum: *Abre-te Sésamo*. Ano: 1980.

Fonte 9. *Abre-te Sésamo*, Álbum: *Abre-te Sésamo*. Ano: 1980.

Fonte 10. *Anos 80*. Álbum: *Abre-te Sésamo*. Ano: 1980.

Fonte 11. *Metrô Linha 743*. Álbum: *Metrô Linha 743*. Ano: 1984.

Fonte 12. *Cowboy fora da lei*. Álbum: *Uah – bap –lu- bap- lah- bem – bum*. Ano: 1986.

ENTREVISTAS

Entrevista realizada por Jay Vaquer em 9 de agora de 1972.

Entrevista realizada pelo jornal *O Pasquim* de novembro de 1973.

Entrevista realizada por Aloysio Reys, publicado pelo *Jornal de Música* em novembro de 1976.

Entrevista realizada por Ricardo Porto de Almeida para o jornal *Canja* de São Paulo em outubro de 1980.

Entrevista realizada pela revista *Bizzem* março de 1987.

Entrevista realizada por Walterson Sardenberg para a revista *Amiga*, em 1982.

REVISTA

CAROS AMIGOS ESPECIAL. São Paulo. Casa Amarela, 1999. O fenômeno Raul Seixas. ISSN 1414221.

JORNAIS

CABRAL, Sergio. Esquema Carioca. Ouro de Tolo. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro. 22 maio. 1973. Caderno 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/25008. Acesso em: 13/09/2015.

Jurados dizem que VII FIC será melhor. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro. 29 de Julho de 1972, Caderno 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_08&PagFis=32320. Acesso em: 15/09/2015.

CABRAL, Luíz Carlos. Som de Hoje. Painel sem controle. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro. 20 de Outubro. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/28095. Acesso em: 15/09/2015.

CABRAL, Sergio. Esquema Carioca. Ouro de Tolo II. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro. 25 maio. 1973. Caderno 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/25068. Acesso em: 13/09/2015.

CABRAL, Luíz Carlos. Som de Hoje. Suor e Surpresa. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro. 27 de Maio de 1973. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/25130. Acesso em: 15/09/2015.

Jornal do Chacrinha. A noite da Marinha. Amanhã da discoteca. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro. 12 de Junho de 1973. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_05&PagFis=24286. Acesso em: 16/09/2015.

ANEXOS

Anexo I: Letras das músicas analisadas.

Eu Nasci Há Dez Mil Anos Atrás

Um dia, numa rua da cidade, eu vi um velhinho sentado na calçada
 Com uma cuia de esmola e uma viola na mão
 O povo parou para ouvir, ele agradeceu as moedas
 E cantou essa música, que contava uma história
 Que era mais ou menos assim:
 Eu nasci há dez mil anos atrás
 E não tem nada nesse mundo que eu não saiba demais (2x)
 Eu vi Cristo ser crucificado
 O amor nascer e ser assassinado
 Eu vi as bruxas pegando fogo para pagarem seus pecados,
 Eu vi,
 Eu vi Moisés cruzar o mar vermelho
 Vi Maomé cair na terra de joelhos
 Eu vi Pedro negar Cristo por três vezes diante do espelho
 Eu vi,
 Eu nasci
 (eu nasci)
 Há dez mil anos atrás
 (eu nasci há dez mil anos)
 E não tem nada nesse mundo que eu não saiba demais (2x)
 Eu vi as velas se acenderem para o Papa
 Vi Babilônia ser riscada do mapa
 Vi conde Drácula sugando o sangue novo e se escondendo atrás da capa
 Eu vi,
 Eu vi a arca de Noé cruzar os mares
 Vi Salomão cantar seus salmos pelos ares
 Eu vi Zumbi fugir com os negros para floresta
 pro quilombo dos palmares
 Eu vi,
 Eu nasci
 (eu nasci)
 Há dez mil anos atrás
 (eu nasci há dez mil anos)
 E não tem nada nesse mundo que eu não saiba demais (2x)
 Eu vi o sangue que corria da montanha
 quando Hitler chamou toda a Alemanha
 Vi o soldado que sonhava com a amada numa cama de campanha
 Eu li,
 Eu li os símbolos sagrados de Umbanda
 Eu fui criança para poder dançar ciranda
 E, quando todos paraguejavam contra o frio,
 eu fiz a cama na varanda

Eu nasci
 (eu nasci)
 Há dez mil anos atrás
 (eu nasci há dez mil anos atrás)
 E não tem nada nesse mundo que eu não saiba demais
 Não, não porque
 Eu nasci
 (eu nasci)
 Há dez mil anos atrás
 (eu nasci há dez mil anos atrás)
 E não tem nada nesse mundo que eu não saiba demais
 Não, não
 Eu tava junto com os macacos na caverna
 Eu bebi vinho com as mulheres na taverna
 E quando a pedra despencou da ribanceira
 Eu também quebrei a perna
 Eu também,
 Eu fui testemunha do amor de Rapunzel
 Eu vi a estrela de Davi brilhar no céu
 E para aquele que provar que eu tou mentindo
 eu tiro o meu chapéu
 Eu nasci
 (eu nasci)
 Há dez mil anos atrás
 (eu nasci há dez mil anos)
 E não tem nada nesse mundo que eu não saiba demais

As Aventuras de Raul Seixas Na Cidade de Thor

Tá "rebocado" meu "cumpadi"?
 Como os donos do mundo piraram?
 Eles já são carrascos e vítimas do próprio mecanismo
 que criaram!
 O "Monstro Sist" é "retado", e tá doido pra transar
 comigo
 E sempre que você dorme de touca, ele fatura em cima
 do inimigo.
 A Arapuca está armada, e não adianta de fora
 protestar,
 Quando se quer entrar num buraco de rato,
 De rato você tem que transar!
 Buliram muito com o "praneta",
 O "praneta" como um cachorro eu vejo,
 Se ele já não "guenta" mais as pulgas, se livra delas
 no "saculejo"!
 Hoje a gente já nem sabe,
 De que lado estão certos cabeludos, tipo
 estereotipado,
 Se é da direita ou da traseira,

Não se sabe lá mais de que lado!
 Eu que sou vivo pra cachorro,
 Quando eu tô longe eu tô perto,
 Se eu não tiver com dermofil eu tô sempre aqui com o
 olho aberto!
 A civilização se tornou tão complicada,
 Que ficou tão frágil como um computador,
 Que se uma criança descobrir o calcanhar de Aquiles,
 com um só palito pára o motor.
 Tem gente que passa a vida inteira,
 Travando a inútil luta com os "galhos",
 Sem saber que é lá no tronco que tá o coringa do
 baralho!
 Quando eu compus, fiz, "Ouro de Tolo",
 Uns imbecis me chamaram de profeta do apocalipse,
 Mas eles só vão entender o que eu falei,
 No esperado dia do eclipse!
 Acredite que eu não tenho nada a ver,
 Com a linha evolutiva da música popular brasileira,
 A única linha que eu conheço,
 É a linha de empinar uma bandeira!
 Eu já passei por todas as religiões,
 Filosofias, políticas e lutas,
 Aos 11 anos de idade eu já desconfiava da verdade
 absoluta!
 Raul Seixas e Raulzito sempre foram o mesmohomem,
 Mas pra aprender o jogo dos ratos,
 Transou com Deus e com o Lobisomem

Rockixe

Vê se me entende, olha o meu sapato novo
 Minha calça colorida o meu novo way of life
 Estou tão lindo porém bem mais perigoso
 Aprendi a ficar quieto e começar tudo de novo

O que eu quero, eu vou conseguir
 O que eu quero, eu vou conseguir
 Pois quando eu quero todos querem
 Quando eu quero todo mundo pede mais
 E pede bis

Eu tinha medo do seu medo
 do que eu faço
 Medo de cair no laço
 que você me preparou
 Eu tinha medo de ter que dormir mais cedo
 numa cama que eu não gosto só porque você mandou...

Você é forte mais eu sou muito mais lindo
 O meu cinto cintilante, a minha bota, o meu boné
 Não tenho pressa, tenho muita paciência
 Na esquina da falência
 que eu te pego pelo pé

Olha o meu charme, minha túnica, meu terno
 Eu sou o anjo do inferno que chegou pra lhe buscar
 Eu vim de longe, vim de uma metamorfose
 Numa nuvem de poeira que pintou pra lhe pegar

Você é forte, faz o que deseja e quer
 Mas se assusta com o que eu faço, isso eu já posso ver
 E foi com isso justamente que eu vi
 Maravilhoso, eu aprendi que eu sou mais forte que você

O que eu quero, eu vou conseguir
 O que eu quero, eu vou conseguir
 Pois quando eu quero todos querem
 Quando eu quero todo mundo pede mais
 E pede bis, e pede mais...

Ouro de Tolo

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
Pra conquistar, e eu não posso ficar aí parado

Eu devia estar feliz pelo Senhor
Ter me concedido o domingo
Pra ir com a família ao Jardim Zoológico
Dar pipoca aos macacos

Ah! Mas que sujeito chato sou eu
Que não acha nada engraçado
Macaco praia, carro, jornal, tobogã
Eu acho tudo isso um saco

É você olhar no espelho
Se sentir um 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 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

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

Abre-te Sésamo

Abre-te Sesamo
La vou eu de novo
um tanto assustado
com Ali-Baba e os quarenta ladrões

Ja não querem nada com a pátria amada e cada diamaís enchendo meus botões
 La vou eu de novo, brasileiro, brasileiro nato se eu naomorro eu mato essa desnutrição.
 Minha teimosia brava de guerreiro é o que me faz oprimeiro dessa procissão
 Fecha a porta, abre a porta
 Abre-te sesamo
 Fecha a porta, abre a porta
 eu disse,
 Abre-te sesamo
 isso ai
 E vamos nós de novo
 vamo na gangorra
 no meio da zorra desse
 desse vai e vem
 É tudo mentira
 Quem vai nessa, pira
 atrás do tesouro de Ali-bem-bem.
 É que la vou eu de novo brasileiro nato, se eu nãoomorro eu mato essa desnutrição
 A minha teimosia brava de guerreiro é que me faz oprimeiro dessa procissão
 Fecha a porta, abre a porta
 Abre-te Sesamo
 Fecha a porta, abre a porta
 Abre-te Sesamo
 Fecha a porta, abre a porta
 Eu disse
 Abre-te Sesamo
 ei, abre a portaeu disse
 Abre-te Sésamo

Aluga-se

A solução pro nosso povo eu vou dar
 Negócio bom assim ninguém nunca viu
 Tá tudo pronto aqui é só vir pegar
 A solução é alugar o Brasil!

Nós não vamos pagar nada
 Nós não vamos pagar nada
 É tudo free,
 Tá na hora agora é free,
 vamo embora
 Dar lugar pros gringo entrar
 Esse imóvel tá pra alugar

Os estrangeiros, eu sei que eles vão gostar
 Tem o Atlântico, tem vista pro mar
 A Amazônia é o jardim do quintal
 E o dólar deles paga o nosso mingau

Nós não vamos pagar nada

Nós não vamos pagar nada
 É tudo Free,
 Tá na hora agora é Free,
 vamo embora
 Dar lugar pros gringo entrar
 Esse imóvel tá pra alugar

Nós não vamos pagar nada
 Nós não vamos pagar nada
 Agora é free
 Tá na hora agora é free,
 vamo embora
 Dar lugar pros gringo entrar
 Esse imóvel tá pra alugar

Anos 80

Hey, anos 80
 Charrete que perdeu o condutor
 Hey, anos 80
 Melancolia e promessas de amor
 Melancolia e promessas de amor

É o juiz das 12 varas de caniço e samburá
 dando atestado que o compositor errou
 Gente afirmando não querendo afirmar nada
 que o cantor cantou errado e que a censura concordou
 Gente afirmando não querendo afirmar nada
 que o cantor cantou errado e que a censura concordou

Hey, anos 80
 Charrete que perdeu o condutor

Eu disse: hey, hey anos 80
 Melancolia e promessas de amor
 Melancolia e promessas de amor

Hey, abram alas, ai viem los anios
 oitienta
 La mamacita, ui!

Hey, anos 80
 Charrete que perdeu o condutor
 Hey, anos 80
 Melancolia e promessas de amor
 Melancolia e promessas de amor

Pobre país carregador dessa miséria
 dividida entre Ipanema e a empregada do patrão

Varrendo lixo pra debaixo do tapete
 que é supostamente persa pra alegria do ladrão
 Varrendo lixo pra debaixo do tapete
 que é supostamente persa pra alegria do ladrão

Hey, anos 80
 Charrete que perdeu o condutor

Eu disse: hey, anos 80
 Que esperança... sonho de um sonhador!

Cowboy fora da lei

Mamãe, não quero ser prefeito
 Pode ser que eu seja eleito
 E alguém pode querer me assassinar
 Eu não preciso ler jornais
 Mentir sozinho eu sou capaz
 Não quero ir de encontro ao azar

Papai não quero provar nada
 Eu já servi à Pátria amada
 E todo mundo cobra minha luz

Oh, coitado, foi tão cedo
 Deus me livre, eu tenho medo
 Morrer dependurado numa cruz

Eu não sou besta pra tirar onda de herói
 Sou vacinado, eu sou cowboy
 Cowboy fora da lei
 Durango Kid só existe no gibi
 E quem quiser que fique aqui
 Entrar pra história é com vocês

Metro Linha 743

Ele ia andando pela rua meio apressado
 Ele sabia que tava sendo vigiado
 Cheguei para ele e disse: Ei amigo, você pode me ceder um cigarro?
 Ele disse: Eu dou, mas vá fumar lá do outro lado
 Dois homens fumando juntos pode ser muito arriscado!!
 Disse: O prato mais caro do melhor banquete é
 O que se come cabeça de gente
 Que pensa e os canibais de cabeça descobrem aqueles que pensam
 Porque quem pensa, pensa melhor parado!
 Desculpe minha pressa, fingindo atrasado

Trabalho em cartório mas sou escritor,
Perdi minha pena nem sei qual foi o mês
Metrô linha 743!!
O homem apressado me deixou e saiu voando
Aí eu me encostei num poste e fiquei fumando
Três outros chegaram com pistolas na mão,
Um gritou: Mão na cabeça malandro, se não quiser levar chumbo quente nos cornos
Eu disse: Claro, pois não, mas o que é que eu fiz?
Se é documento eu tenho aqui...
Outro disse: Não interessa, pouco importa, fique aí!
Eu quero saber o que você estava pensando
Eu avalio o preço me baseando no nível mental
Que você anda por aí usando
E aí eu lhe digo o preço que sua cabeça agora está custando
Minha cabeça caída, solta no chão
Eu vi meu corpo sem ela pela primeira e última vez
Metrô linha 743
Jogaram minha cabeça oca no lixo da cozinha
Eu era agora um cérebro, um cérebro vivo à vinagrete
Meu cérebro logo pensou: que seja, mas nunca fui tiéte
Fui posto à mesa com mais dois
E eram três pratos raros, e foi o maitre que pôs
Senti horror ao ser comido com desejo por um senhor alinhado
Meu último pedaço, antes de ser engolido ainda pensou grilado:
Quem será este desgraçado dono desta zorra tôda?
Já ta tudo armado, o jogo dos caçadores canibais
Mas o negócio é que da muito bandeira
da bandeira demais meu Deus
Cuidado brother, cuidado sábio senhor
É um conselho sério prá vocês
Eu morri e nem sei mesmo qual foi aquele mês
Metrô linha 743!!!!

Anexo II: imagens das capas dos discos analisados.



IMAGEM 01: *Raulzito e os Panteras*– 1968.

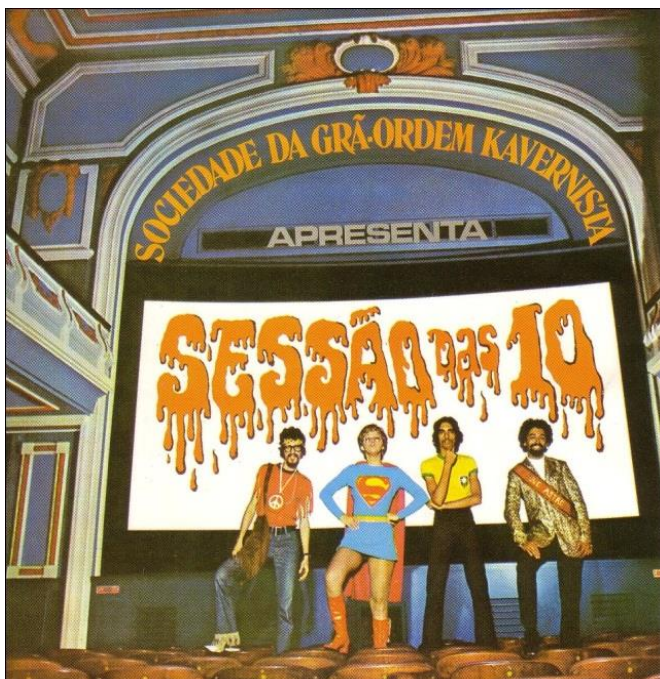


IMAGEM 02: *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista*-1971.



IMAGEM 03: *Kring-Há Bandolo* – 1973.



IMAGEM 04: *Gita*– 1974.

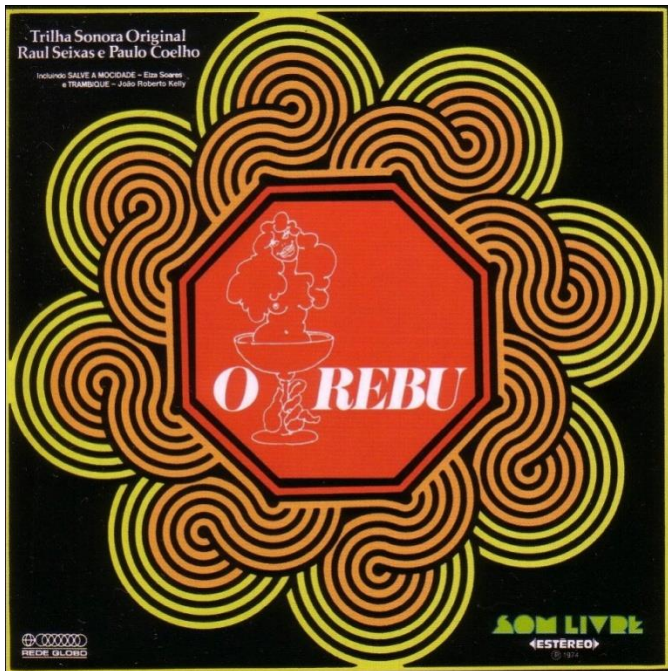


IMAGEM Nº 05 - *O Rebu* – 1974

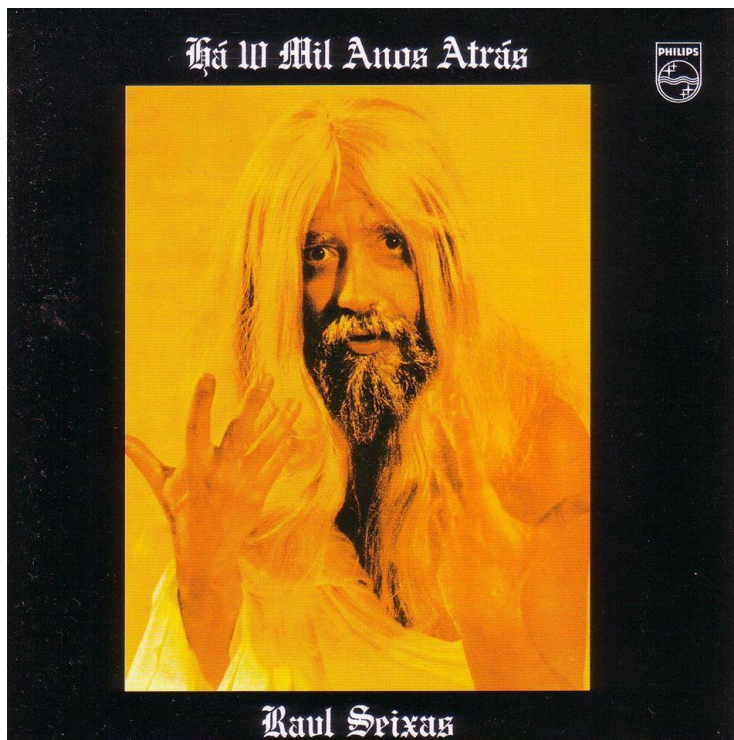


IMAGEM 06: *Há Dez Mil Anos Atrás* – 1976.

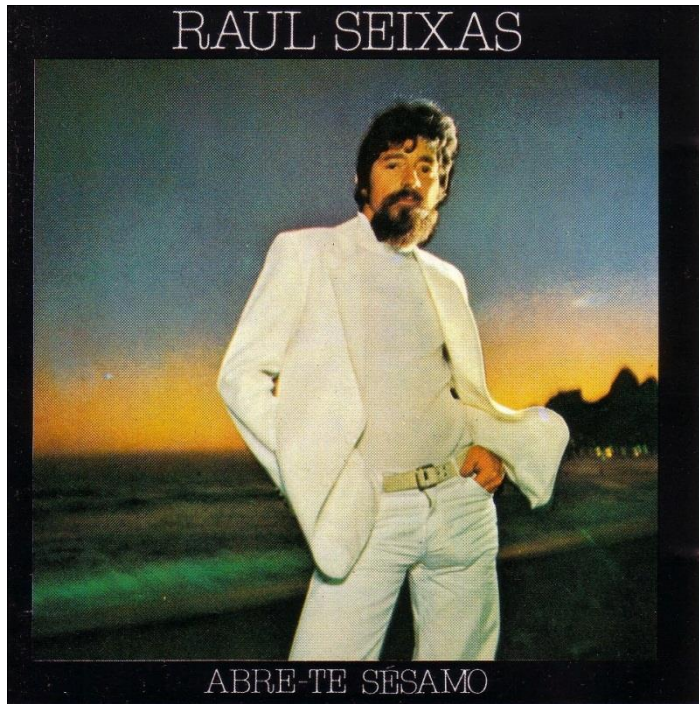


IMAGEM: 07: *Abre -te Sésamo - 1980*

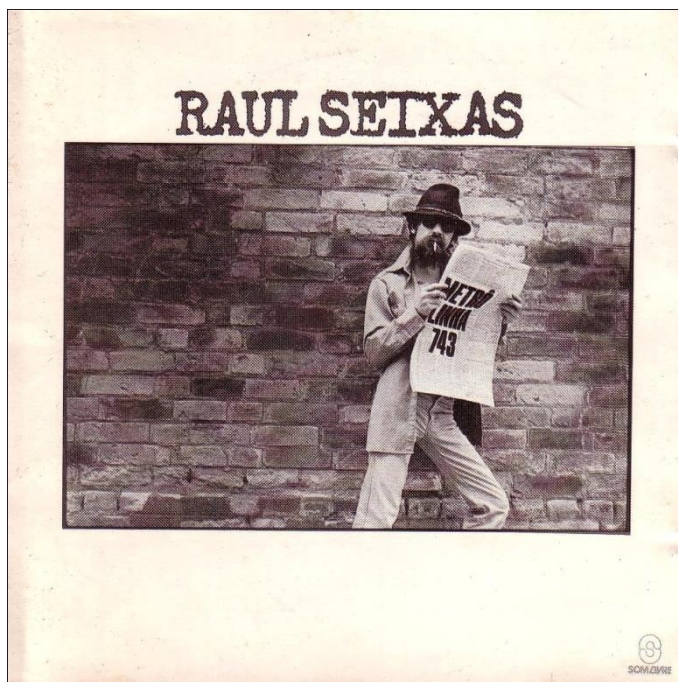


IMAGEM 08: *Metrô Linha 743- 1984.*



IMAGEM 09: *Uah- Bap- Lu- Bap- Lah- Bein- Bum – 1986*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADRIANA, Lopez. A República Civil-militar (1964-1985). In _____: **História do Brasil: uma interpretação**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- ARAÚJO, Paulo Cezar de. **Eu não sou cachorro não**. 2ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- BAUMAM, Zygmunt. **Modernidade Líquida**; tradução, Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BAKHTIIN, Mikhail Mikhailovich. **Acultura popular na Idade Média e no Renascimento: o conceito de François Rebelais**. São Paulo: Editora da Universidade de Brasília, 2008.
- BARROS, Cezar Mangolin. **A ditadura militar no Brasil: processo, sentimentos desdobramentos**. Nov. 2013. Disponível em: www.trabalhosfeitos.com/topicos/ditadura-militar-de-1946-resumo/80. Acesso em: 01 de Novembro de 2015.
- BARBERO, Jesus Martin. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BATISTA, Juliana Wendpap. Pensando a música no tempo: reflexões sobre a pesquisa em história e música entre os séculos XX e XXI. In: _____; NASCIMENTO, Francisco de Assis de Souza; MEDEIROS, Hermano Carvalho (orgs.). **História e Música popular**. C. M. Teresina: EDUFPI, 2013. p. 13-36.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. **Ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BLOCK, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da História ou Ofício do historiador**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BLOMBERG, Carla. Histórias da música no Brasil e a musicologia: uma leitura preliminar. Projeto História, **Música e Artes**, São Paulo, nº 43, p. 415-444, dez. 2011. Disponível em: <file:///C:/Users/T/Downloads/8040-22432-1-PB.pdf>
- BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. **Vivendo a Sociedade Alternativa. Raul Seixas no panorama da Contra Cultura**. 260 f. Tese (História Social) – Departamento de Educação – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.
- BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Tradução Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2005.
- CASALECCHI, José Ênio. **O Brasil de 1945 ao Golpe Militar**. São Paulo: Contexto, 2002.
- CHARTIER, Roger. **História Cultural, entre práticas e representações**. 2 ed. Memória e Sociedade. Portugal, 2002.
- ESSINGER, Silvio (org). **O Baú do Raul Revirado**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- FAUSTO, Boris. **A Revolução de 1930**. 12ªed. São Paulo. Brasiliense, 1989.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 10.ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GARCIA, Tânia Costa. **O “it verde e amarelo” de Carmem Miranda (1930 – 1946)**. São Paulo: Fapesp, 2014.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

MEDEIROS, Hermano Carvalho (org). **História e Música popular**. C. M. Teresina: EDUFPI, 2013.p.59-76.

MORAIS, José Geraldo Venci de. História da música popular: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo. v. 20. n°. 39, p.203-221. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2987.pdf>. Acesso em: 12 de dezembro de 2015.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música. História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autentica; 2002.

PARANHOS, Adalberto. As muitas faces de um mesmo rosto: um mundo errante das canções. In:_____. NASCIMENTO, Francisco de Assis de Souza. MEDEIROS, Hermano Carvalho (org). **História e Música popular**. C. M. Teresina: EDUFPI, 2013.p.43-59.

PASSOS, Sylvio Ferreira. **Raul Seixas por ele mesmo**. 2 ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura Militar, esquerdas e sociedade**. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas: A mosca da sopa da Ditadura Militar: Censura tortura e exílio (1973-1974)**. 191 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.educacao.ba.gov.br/system/files/private/midiateca/documentos/>>. Acesso em: 30 out. 2014.

SKIDMORE, Thomas E. **Brasil de Castelo a Tancredo, 1964-1985**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

TINHORÃO, José Ramos. O Estado Novo: A era da música popular nacional. In:_____. **História da Música Popular Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 303-319.

_____. O Pós-Guerra: A atração do “internacional. **História da Música Popular Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 323-336.

_____. O Regime Militar de 1964: A era do colonialismo. **História da Música Popular Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1998. P. 339-369.

ZAPPA, Regina. SOTO, Ernesto. **1968 Eles só queriam mudar o mundo**. 3. ed. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2008.

TOTA, Antônio Pedro. **O Imperialismo Sedutor: americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.