UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES.
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURAS MIDIÁTICAS

GEANNE LIMA BATISTA

As Formas Fonográficas e a Construção do Cotidiano na Obra de Raul Seixas

João Pessoa
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES.
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURAS MIDIÁTICAS

GEANNE LIMA BATISTA

As Formas Fonográficas e a Construção do Cotidiano na Obra de Raul Seixas

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da Universidade Federal da Paraíba como requisito para título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Wellington Pereira

João Pessoa
2011

Geanne Lima Batista

As Formas Fonográficas e a Construção do Cotidiano
na Obra de Raul Seixas

Dissertação defendida e aprovada em ____de junho de 2011 pela banca examinadora constituída pelos professores.

Prof. Dr. Wellington Pereira - PPGC/UFPB
(orientador)

Prof. Dr. Claudio Cardoso de Paiva – PPGC/UFPB
(examinador)

Prof. Dr. Romero Júnior Venancio Silva - UFS
(professor convidado)

Dedico este trabalho a Gebeth Francesco por ser o primeiro
a me apresentar a obra de Raul Seixas. A Fabiano Silva
por tanto me ensinar sobre o universo do *rock and roll*
e a Wellington Pereira pelo imensurável prazer
de contribuir com o conhecimento

Agradecimentos

Agradeço a Deus por me conceder esta oportunidade.

A Minha vozinha (in memoriam).

Quero agradecer a todas as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram com essa pesquisa, em especial, aos amigos de mesa de bar da cidade de Cajazeiras que tanto me ensinaram sobre Raul Seixas.

À minha mãe por me conceder sua benção todos os dias me estimulando assim a continuar na caminhada.

À minha tia Luzimar, pelas doces e sinceras palavras de apoio.

Ao meu sogro João Francisco e a minha sogra Edilma Pereira por acreditarem no meu potencial e por me incentivar a continuar buscando o conhecimento.

Ao meu irmão Gean Francesco, pela felicidade diante das minhas conquistas.

À CAPES, pela bolsa que possibilitou abrir o meu universo de leitura e a troca de conhecimento nos congressos.

Aos professores Paulo di Tarso, pela participação na banca de qualificação e Romero Venancio, pela contribuição na banca de defesa.

Ao professor Cláudio Cardoso Paiva, pelo incentivo contínuo e por me fazer entender que o conhecimento é sempre válido e possível.

A toda turma 2009, pelas discussões em sala de aula que tanto contribuíram para o meu crescimento intelectual.

A toda equipe do PPGC, em especial aos funcionários João Pedro e Lenir Antunes por estarem sempre dispostos a ajudar nas questões burocráticas do curso.

Aos professores Paulo Marcelo e Amador Ribeiro por contribuírem com essa pesquisa emprestando e indicando livros e discutindo novas ideias.

À professora Olga por suas afetuosas palavras.

A Silvio Passos, pela gentileza de disponibilizar informações que tanto contribuíram para minha pesquisa.

À Andrea Soares por sempre estar disposta a ouvir meus dilemas acadêmicos.

A Wilson Borba, simplesmente pelo fato de existir.

À Patrícia Monteiro por ter contribuído com essa pesquisa quando ainda era bem embrionária.

À Viviane Marques e Ilana Almeida por me fazerem entender que mesmo diante de todas as dificuldades o conhecimento é sempre prazeroso.

À Alcyra Cotta e Marcel Manfrin, pela atenção e o incentivo que tanto me motiva.

As amigas: Tamara Antas e Sandra Coeli sempre dispostas a dividirem comigo as alegrias, as ansiedades, as tristezas e decepções, companheiras de todos os momentos, sempre ternas e sinceras.

À Siméia Rêgo por me ensinar a ter perseverança.

À Marina Magalhães e Eliane Cristina, pela sincera amizade que ultrapassou os limites das salas de aula mostrando, desse modo, que o conhecimento vai além dos muros da academia.

A Ranieri Fonseca, Aluísio Victor e João Paulo Lázaro sempre presentes nas minhas conquistas.

À Ana Cirne pelos mais diversos e-mails sobre congressos, entrevistas, matérias, todos relacionados ao universo da música.

Aos amigos da biblioteca setorial: Adriana Caires, Karla Maria, Gabriele Carrero e Ivana Bastos.

A todos os Raulseixistas de plantão que continuam colaborando para que a obra de Raul se mantenha viva.

Eu já passei por todas as religiões
filosofias, políticas e lutas
aos 11 anos de idade eu já desconfiava
da verdade absoluta

(Raul Seixas)

RESUMO

A presente dissertação tem o objetivo de analisar como a obra de Raul Seixas se apresenta nas formas fonográficas e simbólica. Para tanto, se fez necessário identificarmos que depois da passagem do dispositivo midiático (vinil) para o CD, as canções de Raul Seixas permanecem vinculadas a uma nova tecnologia e vivas no cotidiano urbano. Contudo, para analisarmos a inserção dessa obra nos parâmetros da indústria fonográfica usamos como base dois autores: Patrick Charaudeau, com o método de procedimento do Discurso das Mídias e Othon Jambeiro, que nos deu suporte para entendermos qual o papel da indústria fonográfica na produção, edição e divulgação de uma obra. A partir do método de investigação formista, com base nos escritos de Michel Maffesoli, percebemos alguns temas na obra de Raul Seixas que contribuem para que ela seja prensentificada no cotidiano urbano da população brasileira mesmo depois de 21 anos de morte do seu autor. Desse modo, a nossa pesquisa foi estruturada em três capítulos: no primeiro deles, fizemos um levantamento bibliográfico do surgimento dos movimentos *pop*, bem como da sociedade brasileira da década de 60, levando em consideração os aspectos culturais e políticos daquele período. No segundo momento da nossa pesquisa, falamos da passagem das canções do compositor pela indústria do disco, na década de 70, como também de alguns elementos que contribuíram para Raul Seixas se tornar um ídolo da canção no Brasil. Por fim, verificamos como as canções de Raul Seixas estão inserida em uma nova cultura de difusão na atualidade e analisamos cinco canções do compositor que nos deu base para identificarmos temas como: religião, rotina, ruptura, política, razão, sendo estes atuais, o que contribui de forma significativa para permanência dessa obra.

Palavras-chave: Indústria fonográfica. Cotidiano. Raul Seixas. Canção.

RESUMEN

La presente disertación tiene el objetivo de analizar como la obra de Raul Seixas se presenta en la forma fonográfica y simbólica. Para tanto, se hace necesario identificar que después del pasaje del dispositivo mediático (disco vinilo) para el CD, las canciones de Raul Seixas permanecen vinculadas a una nueva tecnología y vivas en el cotidiano urbano. De forma que, para analizar la inserción de esta obra en los parámetros de la industria fonográfica utilizamos como base dos autores: Patrick Charaudeau, como método de procedimiento del discurso de los medios de comunicación y Othon Jambeiro, que nos ofreció el soporte para que posamos entender cual es la función de la indústria fonográfica en la producción, edición y divulgación de una obra. A partir del método de investigación formista, con base en los escritos de Michel Maffesoli, percibimos algunas temáticas en la obra de Raul Seixas que contribuyen para que ella sea una realidad presente en el cotidiano urbano de la población brasileña, mismo después de 21 años de la muerte de su autor. Con lo cual, nuestra pesquisa fue estructurada en tres capítulos: en el primer capitulo hicimos una investigación bibliográfica del surgimiento de los movimientos pop, como también de la sociedad brasileña de la década de los 60, tomando en consideración los aspectos culturales y políticos de dicho período. En el segundo momento de nuestra pesquisa hablamos del pasaje de las canciones del compositor por la industria fonográfica, en la década de los 70, como también de algunos elementos que contribuyeron para Raul Seixas se tornar un ídolo de la canción en Brasil. Finalmente, verificamos como la canción de Raul Seixas está inserta en una nueva cultura de difusión en la actualidad y analizamos cinco canciones del compositor que nos dio la base para identificar temas como: religión, rutina, ruptura, política, razón, siendo éstos actuales, contribuyendo de forma significativa a la permanencia de esta obra.

Palabras-llave: Indústria de la música. Cotidiano. Raul Seixas. Canción

Sumário

Introdução.....12
Metodologia.....14

Capítulo 1 - O surgimento da música *pop* e a sociedade brasileira da década de 60

1.1 A origem dos movimentos pop..... 17
1.2 O pop e o rock..... 19
1.3 Artistas *pop* da década de 60 20
1.4 A revolução musical dos Beatles..... 21
1.5 A contracultura, os hippies e a música *pop* 22
1.6 As interações entre Rock e os meios de comunicação 23
1.7 A introdução do Rock no cenário musical brasileiro..... 25
1.8 Década de 60: a Ditadura Militar e os movimentos culturais..... 27
1.8.1 Tensão e perseguição política com o início do Golpe Militar..... 27
1.9 Trajetórias Políticas e culturais do ano de 1968 28
1.9.1 A implantação do AI-5 30
1.9.2 O cinema..... 31
1.9.3 O Teatro 32
1.10 Os movimentos musicais..... 33
1.10.1 A Bossa Nova 33
1.10.2 A Jovem Guarda 34
1.10.3 A Tropicália 35
1.11 A estética tropicalista..... 37
1.12. Canção de protesto: mensagens contra um sistema opressor 39
1.13 Artistas de protesto 41
1.13.1 Geraldo Vandré: pra dizer que falei das flores 41
1.13.2 Geraldo Vandré e o "hino de resistência" contra a ditadura militar 42
1.13.3 Chico Buarque de Holanda..... 42
1.13.4 Chico Buarque e sua insatisfação com a Ditadura Militar..... 43
1.14 "Canções de Protesto" e *Rock n' Roll* 44
1.14.1 Raul Seixas e a Sociedade Alternativa 47

Capítulo 2 – As formas fonográficas e a construção do ídolo

2.1 As interações entre a indústria do disco e a canção na década de 70..... 50
2.1.1 A importância do disco como meio de divulgação da canção..... 53

2.2 Raul Seixas: a difusão dos sons 54
2.2.1 O "valor de exposição" da canção 56
2.2.2 A produção da canção: o processo de comunicação com o público 58
2.3 A construção do ídolo e as formas do sucesso 60
2.3.1 Raul Seixas: mídia, identificação e idolatria 62
2.4 Raul Seixas: mercado e símbolo 64
2.4.1 A capa dos discos como um espaço de veiculação de mensagens 66
2.4.2 "Anos 80: charrete que perdeu o condutor" 68
2.5 A poética de Raul Seixas 71

Capítulo 3 – As canções no cotidiano e o cotidiano nas canções

3.1 As formas de difusão da música na atualidade 74
3.1.1 As canções de Raul Seixas e as novas mídias 75
3.2 A memória como dispositivo de legitimação do ídolo 76
3.3 A imanência do "Toca Raul" 78
3.4 A construção analítica 81
3.4.1 A construção do cotidiano urbano na obra de Raul Seixas 82
3.5 Análises 82
3.5.1 A razão na canção *Ouro de Tolo* 85
3.5.2 *As Aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor* 86
3.5.3 *Sociedade Alternativa* 89
3.5.4 *É Fim de Mês* 92
3.5.5 A religião na canção *É Fim de Mês* 94
3.5.6 A rotina na canção *É Fim de Mês* 95
3.5.7 Para Nóia 96

Considerações Finais 99

Referências Bibliográficas 102

Referências Discográficas 107

Anexos 109

Introdução

A canção pode ser vista como uma construção discursiva ligada a uma exterioridade formada pelo sujeito inserido em seu cotidiano. Ela chega ao receptor como mensagem veiculada por modelos tecnológicos de informação que funcionam como mecanismos de recuperação e aproximação entre emissor, mensagem e receptor.

Para compreender melhor esse fenômeno presente em todos os âmbitos da vida cotidiana, é necessário levarmos em consideração que, antes do advento da internet, a canção era veiculada apenas por dispositivos midiáticos como vinil, fita cassete e CD. Além disso, estava inserida no contexto da indústria fonográfica, atendendo, desse modo, às exigências dessa indústria.

O nosso estudo leva em consideração que a indústria fonográfica continua contribuindo para que as canções de Raul Seixas sejam presentificada no cotidiano urbano da população brasileira. Prova disso é que, de 1991 para 2010, segundo informação de Silvio Passos[1], presidente do fã clube oficial de Raul Seixas – *RAUL ROCK CLUB* – a indústria fonográfica disponibilizou no mercado sete álbuns póstumos e quatro caixas de edições especiais, além de quase cem coletâneas do compositor. Porém, de acordo com Silvio, a grande maioria dos fãs de Raul Seixas despreza boa parte dessas coletâneas por não apresentarem nada de novo. Geralmente esses discos são considerados caça-níqueis e por isso nem todos são apreciados.

No primeiro momento da nossa pesquisa, foi feita uma contextualização histórica desde as primeiras expressões do *pop* até o surgimento do *rock* no Brasil, passando pela década de sessenta até chegar à década de setenta, período em que Raul Seixas ganha mais visibilidade no cenário musical brasileiro.

Essa contextualização nos deu um maior embasamento para pensarmos como a obra do compositor é fruto de influências tanto de artistas *pop*, como também de toda uma conjuntura social e política das décadas de 60 e 70. Por outro lado, mesmo carregando essas influências, faz-se necessário dizer que a obra de Raul Seixas não se prendeu a períodos políticos e movimentos culturais, sendo este um dos aspectos que faz com que essa obra carregue um caráter de atemporalidade.

Para melhor entendermos a permanência da obra de Raul Seixas na atualidade, no

[1] Entrevistas concedidas à autora no dia 30/03/2011 e no dia 06/04/2011.

segundo capítulo da nossa pesquisa falamos da passagem das canções do compositor pela indústria do disco na década de 70. Além disso, tratamos das características dessas canções e estratégias usadas pela indústria fonográfica para publicização dessa obra.

No momento posterior, enfatizamos como os novos formatos midiáticos estão gerando uma outra cultura de acesso à canção no cotidiano que se caracteriza por uma maior praticidade e formas diferenciadas de escuta, colaborando também para que canções compostas em outras épocas permaneçam sendo presentificadas na atualidade. Exemplo disso é que desde o começo da década de 90 até os dias atuais, as canções de Raul Seixas continuam sendo divulgadas por meio de novos dispositivos midiáticos.

Com base nessa nova cultura de difusão da canção, a nossa pesquisa enfatiza que com a passagem do dispositivo midiático vinil para as novas mídias CD e internet, as canções de Raul Seixas permanecem vinculadas às novas tecnologias fazendo uma leitura crítica não só da sociedade da década de setenta, mas também do atual contexto social.

As canções de Raul Seixas, como produto da indústria do disco, atingiram a massa urbana do Brasil e perpassaram vários momentos históricos. Somente com a passagem de suas canções pelos meios de comunicação de massa, o público teve conhecimento do conteúdo simbólico existente em sua obra, o que colaborou para que suas canções tivessem uma boa aceitação por parte do público e, com isso, sobrevivesse ao tempo.

Depois de verificarmos a passagem da obra de Raul Seixas por novos formatos midiáticos, fez-se necessária uma leitura crítica das canções do compositor com o objetivo de identificar qual a relação entre essas canções e o cotidiano urbano. A partir disso, foi possível encontrarmos nessa obra temas que ainda são presentes, o que colabora para aceitação dessa mensagem no contexto atual.

Com intuito de tentar entender como a obra de Raul Seixas se apresenta nas formas fonográficas e simbólica, norteamos a nossa pesquisa com base em três pontos: 1) A gênese da canção de protesto, levando em consideração que a obra do compositor carrega um teor político fruto da década de 60. 2) Canções e formas fonográficas, com intuito de identificar como a obra de Raul Seixas se insere nos parâmetros da indústria fonográfica e 3) A relação das canções do compositor com o cotidiano urbano da sociedade brasileira, levando em consideração temas sempre presentes no cotidiano atual.

Metodologia

É de fundamental importância que o indivíduo, ao escolher o seu objeto de estudo e suas técnicas de pesquisas, leve em consideração que sempre há um posicionamento subjetivo sobre esse objeto, uma vez que nenhum estudo poderá ser levado adiante sem essa relação entre o objeto e a pessoa que o estuda.

Com o propósito de investigar como a indústria fonográfica alimenta cotidianamente a memória de Raul Seixas, é importante termos em mente as diversas formas sociais nas quais a obra desse artista se insere: seja pelo aspecto dos meios técnicos disponibilizados pela indústria, seja pelas formas simbólicas que são construídas pelo compositor através da sua poética – e que se caracterizam pelas narrativas que representam o homem em seu cotidiano – ou ainda pelas formas de identificação do público receptor com essa mensagem musical.

No primeiro momento da nossa pesquisa, realizamos um levantamento bibliográfico da história dos movimentos *pop*, do surgimento do *rock* e uma reconstituição histórica das décadas de 60 e 70. Posteriormente, identificamos como a obra de Raul Seixas apresenta influências tanto de movimentos oriundos de países como Estados Unidos e Inglaterra, como também de um momento político marcado pela repressão e perseguição política, no qual os artistas brasileiros precisavam de mais liberdade para expor suas ideias.

Nesse sentido, pode-se afirmar que a canção muitas vezes funciona como um passaporte para conhecer a si mesmo e os espaços sociais em que tanto o artista como o ouvinte estão inseridos. Prova disso é que determinadas obras artísticas são caracterizadas por refletirem o cotidiano urbano, o ambiente social em que se encontra o indivíduo.

No campo acadêmico, o debate sobre o cotidiano tem se tornado cada vez mais comum entre os estudiosos, o que demonstra, de certa forma, uma inquietação dos pesquisadores em relação ao tema. A partir dessa preocupação algumas teorias e correntes sociológicas criaram definições para entender o cotidiano e caracterizá-lo de diferentes formas.

Se partirmos da corrente formista como método de investigação da vida cotidiana, será necessário dizer que para os formistas, os acontecimentos sociais só existem porque estão dentro de uma forma e se enquadram nesta. De acordo com o essa corrente de pensamento, a vida cotidiana não constitui um objeto estruturado dentro da sociologia assim como as instituições. Ela é composta de superficialidade, de teatralidade e de aparência, e está ligada a

uma série de formas sociais (MAFESSOLI, 1998).

Pressupomos que a forma simmeliana - visitada pelo formismo de Maffesoli - como método de abordagem da nossa pesquisa, deu-nos as ferramentas necessárias para entendermos como a totalidade faz-se importante para conhecermos melhor as partes. É nesse sentido que as canções de Raul Seixas, quando veiculadas por modelos midiáticos, inserem-se no jogo de formas que acabam por se relacionar com os sujeitos em seu cotidiano, de maneira mercadológica, simbólica entre outras. É a partir dessas formas de interação que podemos pensar a canção como o elo de identificação entre o ouvinte e o compositor.

Para analisarmos as canções de Raul Seixas inseridas no universo da indústria fonográfica, tomamos por base as proporções de Othon Jambeiro. Este autor demonstrou a importância da indústria fonográfica no processo de produção, edição e divulgação de uma obra.

A partir do método de procedimento da análise de discursos das mídias de Patrick Charaudeau, entendemos que a obra de Raul Seixas apresenta-se em duas matrizes: a mercadológica e a simbólica. De acordo com Charaudeau (2007), do ponto de vista empírico, pode-se dizer que as mídias funcionam dentro de duas vertentes: a econômica, a qual faz com que todo veículo midiático funcione como empresa e a simbólica, que faz com que todo veículo participe da opinião pública.

Desse modo, pressupomos que as canções de Raul Seixas estão inseridas dentro de uma lógica mercadológica - porque a indústria fonográfica lucra com as formas de mediação dessas canções -, como também simbolizam determinados contextos sociais, o que contribui para que continuarem vivas na memória do povo brasileiro.

Para entendermos como o cotidiano urbano foi construído nas canções de Raul Seixas, fez-se necessário buscarmos fundamentação teórica no pensador francês Michel Maffesoli. A maneira como conceitua o cotidiano nos deu suporte para entender a abrangência desse campo e como ele se mostra revelador de determinados aspectos sociais que se caracterizam tanto pelos macro como também pelos micro aspectos que compõem o quadro social.

> Na tentativa de decifrar o presente de modo sensível, Maffesoli não se vale de definições já finalizadas. No atual contexto em que as verdades prontas já não oferecem respostas plausíveis, o autor situa sua abordagem no campo das efervescências da vida diária, de onde desponta um novo estilo fundado na estética, o estilo cotidiano, cuja análise desloca-se da lógica da identidade para a da identificação (MONTEIRO, 2010, p. 6).

Partindo dessa afirmativa, a presentificação de uma determinada obra artística no

cotidiano urbano, mesmo depois de vinte e um anos de morte do seu autor – no caso Raul Seixas -, faz-nos pensar que esta obra continua a carregar "efervescências da vida diária", aspecto este que faz com que ainda exista uma identificação por parte do público.

O levantamento e fichamento bibliográfico referente aos capítulos posteriores, bem como a leitura das canções de Raul Seixas que têm relação com o cotidiano urbano, foram realizados através da pesquisa qualitativa. Esta pesquisa nos deu suporte para realizarmos a nossa investigação de forma mais profunda e específica.

O *corpus* deste trabalho consta da discografia de Raul Seixas, de 1971 a 1989, o que equivale a 21 álbuns. A partir dessa discografia selecionamos algumas canções que têm relação com o cotidiano urbano e que foram regravadas e transmitidas através de novos dispositivos midiáticos.

Capítulo I - O surgimento da música pop e a sociedade brasileira da década de 60

1.1 A origem dos movimentos pop[2]

A referência, nesse primeiro momento, ao surgimento dos movimentos *pop* nos Estados Unidos e na Inglaterra na década de 50, bem como a contextualização histórica da década de 60 no Brasil, dar-nos-á um melhor embasamento para que nos capítulos posteriores possamos nos dedicar mais especificamente ao objeto em questão.

Os movimentos *pop* se caracterizaram por quebrar barreiras existentes entre a cultura popular e a arte. Esses movimentos não usavam uma linguagem especial, mas sim, uma linguagem acessível à sociedade. De acordo com Umberto Eco (*apud* ARIAS, 1979, p. 21) "[...] o pop quando nasceu, era uma metalinguagem que nos ajudava a compreender a linguagem da sociedade de massas".

Para Arias (1979), a primeira expressão considerada *pop* se deu quando o escultor americano Claus Oldenburg introduziu elementos populares na arte, apresentando em uma exposição um dos símbolos mais potentes da cultura americana: um gigantesco hambúrguer. Em seguida, vários artistas passaram a inserir elementos do *pop* em suas obras como forma de tentar dissipar os impasses entre cultura popular e arte. De acordo com Arias (1979, p. 35), "esses impasses podem ser percebidos quando a arte não utiliza uma linguagem especial, mas sim a comum, quando se difunde entre as pessoas e através do povo conserva-se e torna-se tradicional [...]".

O movimento *pop* nos Estados Unidos consagrou alguns artistas, a exemplo de Robert Rauschenberg, com suas colagens tridimensionais; Jasper Johns, com o uso artístico da iconografia plástica; T. Wesselmann, que ligava a natureza morta aos produtos comerciais, introduzindo em suas obras gesso, tinta acrílica, poliéster e látex; Roy Fox Lichtenstein, que através dos quadrinhos oferecia uma reflexão sobre linguagem e formas artísticas; Andy Warhol – talvez o mais famoso entre todos –, que introduzia conceitos da publicidade em suas obras; e Claus Oldenburg, com suas esculturas gigantescas.

Na Inglaterra, o movimento *pop* começou quando Lawrence Alloway, criador do termo *Pop Art,* funda, no início da década de 50, o *Independent Group*, cujo principal objetivo

[2] A referência à palavra no plural é devido a esses movimentos terem surgido simultaneamente em países diferentes como Estados Unidos e Inglaterra, influenciando, desse modo, diversos segmentos artísticos.

era a promoção de novas formas de refletir e divulgar a arte moderna. Para McCarthy (2004, p. 8), "o *Independent Group* era composto por jovens artistas e críticos britânicos, quase todos nascidos no começo dos anos 20, que estavam ansiosos para desafiar ideias aceitas sobre a arte moderna". Esse grupo queria provar, através de suas obras, que a arte e a vida não eram esferas distintas, que através de uma linguagem simples, a arte poderia se aproximar da vida cotidiana e, com isso, tornar-se acessível.

> Todavia no decorrer de uma década inteira, a arte pop foi um dos movimentos centrais na arte inglesa e norte-americana, firmando vários talentos, afetando diretamente o curso da arte posterior em todo o mundo, e reconfigurando nosso entendimento da cultura do século XX. A arte pop evitou a rigidez e/ou as censuras de algumas manifestações do modernismo em favor de uma arte que era visual e verbal, figurativa e abstrata, criada e apropriada, artesanal e produzida em massa, irônica e sincera. Era tão complexa e dinâmica quanto o momento e os artistas que lhe deram vida. (McCARTHY, 2004, p. 14).

Os principais nomes ligados ao *Independent Group* na Inglaterra foram: Eduardo Luig Paolozzi, que através do seu trabalho retratava o surrealismo anárquico; Richard Smith, com telas que traziam aspectos ligados ao consumo e Peter Blake, que imprimia em suas obras elementos nostálgicos.

No momento em que surgiram os movimentos *pop* na Inglaterra, o povo britânico passava por um período de pós-guerra, vivendo uma crise econômica que se estendeu até meados da década de 50. Como forma de sobressair-se na crise, os artistas *pop* britânicos começaram a assimilar, por meio de sua arte, aspectos da cultura industrial como estratégia para que seus trabalhos pudessem ser aceitos pelas massas (REVISTA BRAVO, 2009). Sobre isso, Arias (1979, p.35) diz:

> Algo que deve ser considerado, quando se atenta para o nascimento dos movimentos pop em nossa época, é que vivemos numa sociedade de massas que produz uma cultura do mesmo signo. Antes a música, a pintura, o teatro, só eram acessíveis a minorias; agora, estão ao alcance de todo mundo, sob forma de discos edições e reproduções baratas.

Partindo da afirmativa acima, pode-se dizer que a cultura *pop* manifesta-se da própria Indústria Cultural, pois ao tentar solucionar a oposição entre arte e cultura de massa, ela introduz elementos de consumo no universo da arte, para assim, ser difundida e expressa nos mais diferentes meios de comunicação e segmentos culturais da sociedade de massa.

1.2 O *pop* e o *rock*

Considerando que os movimentos *pop* influenciaram diversas categorias artísticas, a sua expressividade na música também foi bastante evidente, durante as décadas de 50 e 60. Arias (1979, p. 110) considera que na música [...] "o panorama pop seja talvez o elemento mais representativo das massas – pelo menos da juventude".

O *rock'n'roll*, ritmo tipicamente juvenil, surgiu nos Estados Unidos, na segunda metade da década de 50, em meio a polêmicas[3] e logo incorporaria elementos da cultura *pop.* Sua origem está ligada à fusão de ritmos populares típicos da cultura negra americana de então, como o *rhythm and blues*, o *Country & Western*. Sobre isso, Silva afirma:

> O Rock'n' Roll, é tratado como o "encontro" de dois gêneros estabelecidos no cenário musical dos Estados Unidos antes dos anos 50: o ***Rhythm and blues*** e o *Country & Western.* O primeiro descende da música produzida pelos negros do sul daquele país, qual seja o Blues. O segundo diz respeito à "música caipira" norte americana, neste caso (necessariamente) produzidas por brancos, oriundos de estados como Tennessee e Kentucky. Daí a teoria de que o rock marcou a fusão da música negra com a música branca. (SILVA, 2007, p. 14)

O surgimento do *rock* também foi fundamental para que houvesse uma modificação na relação de distanciamento e preconceito entre brancos e negros, prevalecente na sociedade conservadora americana. Os jovens passaram a adquirir valores da cultura negra que até então era criticada pela cultura branca dominante. Silva (2007, p. 17) diz que, "embora a contragosto dos pais", o *rock* contagiava os jovens da época. (SILVA, 2007).

De acordo com Arias (1979), Bill Haley, Little Richard e Elvis Presley foram os principais responsáveis por apresentar o *rock* à América. Ao som da guitarra elétrica, esses artistas da música expandiram suas canções para o público branco americano. Nas palavras de Arias (1979, p.53), ao surgir, o "*rock'n roll* é novo, ruidoso, repetitivo, agressivo, tem a velocidade de James Browm, a dor de Johnnie Ray, a energia de Little Richard, a sexualidade de Elvis Presley, a lírica incipiente de Chuck Berry".

Elvis Presley, através de sua maneira exótica e irônica de dançar e de uma voz que atingia os mais difíceis tons, misturava, em suas canções, elementos originários do *country*, *blues*, *gospel* e *rhythm'n'blues*, Além de uma nova linguagem musical, esse artista conseguiu

---

[3] Podemos afirmar que *Rock n' Roll* e polêmica são quase sinônimos. Desde o seu surgimento como um estilo de origem negra (numa América racista e conservadora); passando pelo rebolado de Elvis Presley, o impacto na mudança de comportamento juvenil com a Betlemania, até os dias atuais, o *rock* sempre esteve ligado a uma quebra de valores morais que permearam a sociedade, tendo a juventude como principal aliada.

estabelecer também uma linguagem visual do *rock* nos anos 50.

Richie Unterberger (*apud* SILVA, 2007, p. 28) analisa os elementos que contribuíram para que Elvis Presley se tornasse o rei do *rock*: "Suas gravações dos anos 50 estabeleceram a linguagem básica do *Rock'n Roll*; sua presença explosiva e sensual no palco tornou-se parâmetro para a imagem desse gênero; seus vocais eram inacreditavelmente poderosos e versáteis".

Com o surgimento de artistas como Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Chuck Berry, Bill Haley, Little Richard, entre outros, a indústria cultural norte-americana começa a inserir o *rock* no mercado e a investir no ritmo como um "estilo de vida". A partir desse aspecto, as gravadoras e os diferentes meios de comunicação como: rádios, cinema e televisão começam a se voltar para uma cultura jovem, estimulando cada vez mais o consumo.

As TVs americanas começaram a explorar com mais freqüência a imagem de Elvis Presley. Apostando em programas voltados para a juventude, passaram a investir em todo um mercado direcionado para esse público, contribuindo para que o artista ganhasse cada vez mais visibilidade. Sobre isso Silva (2007, p. 32) afirma: "Deste modo, ao mesmo tempo em que espalhava a imagem da 'rebeldia jovem' do *Rock'n Roll*, o artista contabilizava cifras a seu favor, e, claro, a favor das empresas que atuavam à sua volta".

1.3 Artistas pop da década de 60

Bob Dylan, cantor e compositor que se destacou no cenário americano durante a década de 60, iniciou sua carreira voltada para um estilo *Folk music*[4]. Pouco tempo depois, suas canções seriam responsáveis por inserir no *rock'n'roll* temas sociais e políticos. Paes (1992, p. 24) afirma que "a música *folk* de Dylan era chamada de *protest song* e um de seus primeiros sucessos, '*Blowin in the wind*', transformou-se no hino do Movimento pelos Direitos Civis dos negros".

Em 1964, Dylan abandona o estilo *folk* e começa a eletrificar suas canções e usar letras mais poéticas relacionadas à desilusão amorosa, ou seja, o cantor abandona sua fase de protesto e dedica-se a questões mais gerais e abstratas. Sobre isso, Paes (1992, p. 24) destaca:

[4] Segundo a etimologia do termo adotada no século XIX, é a música feita pela sabedoria popular que não era afetada pela comunicação de massa ou pela comercialização da cultura.

> [...] em meados da década, Bob Dylan seguia outros ventos. Primeiro adotou a guitarra elétrica e recebeu, por isso, enorme vaia que revelava o preconceito da Nova Esquerda em relação ao *rock*. Em seguida, adotava o psicodelismo, abandonando a denuncia contra a bomba e a miséria.

Depois dessa mudança de estilo, os fãs de Dylan ficaram inconformados. Porém, a crítica americana começou a dar credibilidade a esse artista e, por consequência, o compositor conseguiu mais admiradores, conquistando os jovens da contracultura *hippie* e influenciando os *Beatles.* (PAES, 1992).

1.4 A revolução musical dos Beatles

Na Inglaterra, o surgimento dos *Beatles* representou uma renovação do *rock and roll* que mudaria a história da música. Com uma boa produção técnica e composições inspiradoras, os *Beatles*, em pouco tempo, se transformariam em um fenômeno de vendas, transcendendo, dessa forma, sua influência para o campo do comportamento juvenil. Segundo Brito (2003, p. 49), o quarteto de *Liverpool* modificou "radicalmente o rock e o próprio conceito de música popular, introduzindo no circuito do consumo informações oriundas da música erudita e da música oriental".

O pop *rock* dos *Beatles* influenciou toda uma geração e acabou se tornando mania entre a juventude da época. As composições do grupo estavam sempre presentes nas paradas de sucesso e os jovens ingleses queriam, a todo custo, imitar o visual dos garotos de *Liverpool*. Para Brito (2003, p. 56), "os quatro cabeludos de *Liverpool* assumiram a liderança nas paixões juvenis [...]". Foi a partir da influência provocada pela banda no comportamento da juventude, como também da simpatia da mídia pelo grupo, que se criou o termo *Beatlemania*.

Em 1964, os *Beatles* começaram a dominar os Estados Unidos e se tornar febre em todo mundo. De acordo com Brito (2003), a banda passou a ser referência para vários outros grupos e movimentos que surgiram posteriormente, como por exemplo: a Jovem Guarda, originada no Brasil em meados da década de 60, numa tentativa de agregar música, comportamento, moda e o Tropicalismo, o qual fazia a junção da arte de vanguarda com a cultura *pop*.

Em 1967, os *Beatles* lançaram o disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, representando uma verdadeira revolução na música *pop*. Como postula Brito (2003, p.49), esse foi "seguramente um dos álbuns mais importantes da história da música popular, sobre o

qual muito já foi escrito".

Mas não eram unicamente os *Beatles* que tomavam dimensões inesperadas dentro do cenário musical inglês. Os *Rolling Stones* ganhavam cada vez mais visibilidade naquela época. Com uma postura mais agressiva, os *Stones* começavam influenciar a geração de jovens ingleses e também outras bandas, a exemplo de *The Yardbirds, The Who, The Animals*, dentre outras.

1.5 A contracultura, os hippies e a música *pop*

Os anos sessenta acabam se tornando um grande referencial da contracultura, e a música *pop*, de acordo com Arias (1979), foi a porta-voz desse movimento. Várias manifestações artísticas e contraculturais foram desencadeadas naquela época.

Os jovens pregavam uma forma mais livre de ver e viver a vida, buscando maneiras diferenciadas de pensamento, de comportamento e de libertar a alma. A partir disso, começavam a sentir necessidade de se expressar em movimentos culturais e políticos e de constituir uma sociedade mais revolucionária (PAES, 1992, p.23).

> A contracultura floresce sempre e onde quer que alguns membros de uma sociedade escolham estilos de vida, expressões artísticas e formas de pensamento e comportamento que sinceramente incorporam o antigo axioma segundo o qual a única verdadeira constante é a própria mudança. A marca da contracultura não é uma forma ou estrutura em particular, mas a fluidez de formas e estruturas, a perturbadora velocidade e flexibilidade com que surge, sofre mutação, se transforma em outra e desaparece (TIMOTHY *apud* GOFFMAN e ROY, 2007, p. 09).

De acordo Arias (1979), a contracultura nasceu em 1965 na cidade de San Francisco nos Estados Unidos e criticava os valores da sociedade tecnocrática americana, conquistando, desse modo, a simpatia de jovens europeus e de outras partes do mundo. Paes (1992, p. 22), afirma que a contracultura "não foi um movimento com princípios e/ou programas formulados e divulgados": associa-se o termo a vários movimentos oriundos da década de 60, no teatro, no cinema, no *rock*, nas artes em geral.

É dentro desse universo da contracultura que nasce o movimento *hippie.* Por meio da ideologia paz e amor, os *hippies* buscavam uma forma de vida mais comunitária, realizando trabalhos artesanais, procurando estar mais próximos da natureza e buscando a expansão da

mente através de drogas alucinógenas[5]. A esse respeito Gonçalves (2007, p. 54), diz: "Deve-se lembrar que o uso das drogas perceptivas no contexto do movimento *hippie* configurou-se numa forma de oposição à racionalidade da sociedade tecno-burocrática e a tudo aquilo que decorreu do seu desenvolvimento".

Com intuito de tentar fugir do contexto social e dos valores estabelecidos pela sociedade capitalista, pautados no consumismo, Gonçalves (2007, p.78), afirma que "o movimento *hippie* procurou romper com os padrões comportamentais, estéticos e culturais, impostos pela sociedade ocidental, propondo uma forma alternativa de se apreender e se relacionar com a sociedade".

A partir da filosofia *drop aut* (cair fora), o foco desse movimento era a liberdade individual, a distância do peso da vida capitalista e da desigualdade social. Sobre isso, Paes (1992, p. 23) admite: "enfim, o empenho dos jovens era a busca do prazer e da felicidade, aqui e agora. Tentar resgatar a individualidade sem injustiça e sem violência".

O movimento *hippie* teve repercussão no mundo inteiro. Suas ideias de liberdade e revolução, associadas a uma maneira peculiar de se vestir influenciaram gerações. Mesmo não tendo se firmado em alguns países, como o Brasil, devido a repressão da ditadura militar na década de 60, muito do que esse movimento pregou permanece até os dias de hoje. Isto pode ser percebido na forma de alguns jovens se vestirem, no uso de drogas alucinógenas, na inconformação com o sistema, entre outros aspectos.

Com o festival *Woodstock Music & Art Fair*, que aconteceu no verão de 1969 e que, como afirma Paes (2003, p. 23), tinha a intenção de "expandir a cuca e alargar a mente", o movimento *hippie* exemplificou seus ideais. Guiado por muito *rock'n roll* e drogas psicodélicas, o *Woodstock* adquiriu a maior concentração de jovens nunca vistos antes pela história da humanidade e foi considerado pela mídia como a maior manifestação de música *pop*. Durante o festival, apresentaram-se vários artistas e bandas, todos emergente da década de 60, como *Jimi Hendrix, Janes Joplin, Bob Dylon, Joas Baez,* entre outros.

1.6 As interações entre *rock* e os meios de comunicação

Na década de 60, o *rock* americano passa a se inserir na lógica da economia e da administração através de uma indústria cultural que se preocupava mais com a venda do que

[5] Timothy Leary foi um dos primeiros concordar com o uso de drogas alucinógenas, principalmente do LSD que para ele deveria ser usado como forma de se auto-avaliar.

com o processo criativo do artista. Para Umberto Eco (*apud* ARIAS, 1979, p.19), "Uma vez mais, o *pop*, nascido como um jogo sofisticado sobre a cultura de massas teve de aceitar o seu próprio destino, convertendo-se num dos aspectos de tal cultura".

> A contracultura, nascida do protesto da recusa dominante, era por ela absolvida: o *rock* desses anos, a grande via de expressão do movimento, só foi possível através dos recursos do "sistema". Por um lado, foi o resultado de instrumentos eletronicamente amplificados e foi produto tanto da indústria cultural quanto dos processos de comunicação aperfeiçoados da década de 60. Por outro lado, a sua incrível divulgação foi sustentada pela expansão da indústria fonográfica (PAES, 1992, p. 27).

Durante a década de sessenta, nos Estados Unidos e Europa, a indústria fonográfica tornou-se um dos maiores instrumentos de comercialização da canção. Isso só aconteceria no Brasil na década posterior. No entanto, não se pode afirmar que essa comercialização tenha apenas o lado negativo. O advento do vinil e da fita cassete, com auxílio do rádio e da televisão, foi fundamental para que vários artistas e bandas ganhassem popularidade e ficassem conhecidos no mundo todo.

O *rock*, por exemplo, tem grande sustentabilidade até hoje graças aos veículos comunicacionais e ao surgimento do *vídeo clip* que, com o auxílio da televisão, unia música e imagem. Para Arias (1979, p. 110), "Se rock e comercialização nunca foram indissociáveis, agora que a força da contracultura – de que a música pop era órgão de expressão – debilitou-se, a música é, mais do que nunca, objeto dos interesses da indústria discográfica".

O fato de o *rock* ter sido absorvido pela cultura de massa não quer dizer que necessariamente esse ritmo tenha perdido o intuito de transmitir mensagens críticas em relação ao contexto social e/ou quebrar valores até então estabelecidos. No entanto, com o avanço exorbitante dos meios de comunicação, o *rock* passou a ganhar mais popularidade e a inserir-se em gravadoras, tornando-se produto de uma indústria de consumo cultural.

> Não é à toa, portanto que o rock reuniu os elementos necessários à explosão de uma nova sensibilidade no auditório urbano. Seu contexto deu-se através de uma novidade histórica que desencadeou duplo desdobramento: por um lado, o avanço tecnológico permitiu experimentar novas possibilidades sonoras instrumentais que invadiram o espaço de criação, produção e divulgação musical. Por outra a poesia de papel, flagrando-se numa desigual concorrência com a mercadoria musical, refluiu, habitando um espaço menos ambicioso, atônita com novas solicitações e necessidades da era industrial (MEDEIROS, 2004, p. 45).

A popularização do *rock* deveu-se também aos vários estilos que começaram a aparecer na década de 70, como o *rock* progressivo oriundo da década de 60, mas que só veio

a se popularizar na década posterior. Esse estilo tinha extensas composições e influência da música clássica e do *Jazz;* o *Punk Rock*, com ideias anarquistas e melodias fáceis; o *Heavy Metal* caracterizado por distorções amplificadas, dentre outros.

É possível afirmar, dentro desse contexto, que a difusão do *rock* através dos meios de comunicação fez com que "artistas e bandas" se ajustassem aos critérios da indústria cultural. Por outro lado, essa difusão foi responsável por mostrar as mudanças que o *rock* estava provocando, todas elas pautadas na rebeldia, no protesto e na quebra de valores de um pensamento tradicionalista que permanecia até então, na sociedade americana e européia.

Friedlander (2006, p.12) diz que o *rock pop* tem uma natureza dupla: ao mesmo tempo em que tem suas "raízes musicais e líricas derivadas da era clássica" relaciona-se com os mais diversos meios de comunicação, moldando-se à indústria cultural. Foi através dessa inserção na indústria que o *rock* conseguiu transmitir para as massas suas mensagens.

Contudo, podemos dizer que o *rock* ao longo do tempo construiu inúmeros significados para as pessoas, principalmente em termos de comportamento, de estilo, de contribuição no que diz respeito à sua relação com valores políticos e culturais. Esse ritmo musical, segundo Paes (2002, p. 25-26), foi também o responsável por "inaugurar o instrumentalismo eletrônico através do LP *Sargent Pepper's* dos *Beatles*" e pela popularização da música através do LP de 33 rpm que até então era gravado apenas em 45 rpm.

1.7 A introdução do *rock* no cenário musical brasileiro

O *rock* americano chegou ao Brasil na segunda metade da década de 50, através dos discos de Elvis Presley, Bill Haley, Chuck Berry e de programas de televisão como "Hoje é dia de *rock"* e "Os Brotos comandam", apresentado por Carlos Imperial e Jair de Taumaturgo (MOTTA, 2000, p. 28).

Nesse período, com a política "desenvolvimentalista" do Governo Juscelino Kubitschek, a influência de aspectos da cultura norte-americana tornou-se mais forte no Brasil. Medeiros (1984, p.12) afirma que durante esse governo "maciços investimentos iam sendo aplicados no setor de produção (máquinas industriais, refinarias de petróleo) e no setor de bens de consumo duráveis, onde se incluem os automóveis e as televisões [...]".

Assim, a economia do Brasil passou a crescer desenfreadamente dando espaço para que os veículos de comunicação também começassem a se expandir, principalmente a

televisão, considerada o mais novo aparato tecnológico que mais tarde, ao se estruturar como veículo de massa se tornaria um dos maiores meios de divulgação do *rock*.

O cinema, por sua vez, contribuiu significativamente para que o *rock* ganhasse visibilidade entre os brasileiros. Exemplos disso foram os filmes "Sementes de Violência" (*Blackboard Jungle*) e "Ao Balanço das Horas" (*Rock around the clock*). Este último, com trilha sonora de Bill Halley & His Comets, contava a história de um promotor de bandas desencantado que conhece o *rock' and roll* e quer mostrar ao resto do mundo.

> O barato, então, era descobrir a imagem e o movimento do cinema, acelerar os disparar na garupa os roncos das lambretas picantes, beber café de máquina nas ruas mais badaladas da city, "espirrar" gás de crush no terno dos quadrados ou envenenar qualquer escapamento à mão, mesmo que à mão não estivesse um Chevrolet 54 ou um Oldsmobile 56 (MEDEIROS, 1984, p.18).

Os jovens brasileiros começavam a ser influenciados pelo cinema americano e por James Dean, ator do filme "Rebeldes sem Causa" (*Rebel withon a couse),* considerado por muitos um dos maiores símbolos da juventude transviada da época. Com a aparição de James Dean no cinema, os jovens passaram a usar roupas parecidas com a do artista, a imitar seu corte de cabelo, consumir cigarro. Por meio da cinematografia James Dean trazia para os jovens o que era considerado moderno e diferente.

> É a chamada juventude transviada com suas gangs, motocicletas e revoltas contra os professores nas salas de aulas. "São os rebeldes sem causa" tão retratados, não importa se justa ou injustamente, pelos filmes da época e encarnados na figura de James Dean. (PEREIRA, 1986, p. 6).

Diante de toda essa mudança de comportamento promovida pelo *rock' and roll,* o mercado fonográfico brasileiro começou a investir nesse ritmo. A partir de então, vários artistas introduziram o estilo *rock* em seus repertórios. De acordo com Medeiros (1984, p. 19), "Nora Ney, a única cantora que dominava o inglês na época" foi responsável por interpretar no Brasil o primeiro *rock* em inglês que se intitulava *Rock Aroud the Clock*.

Depois da interpretação de Nora Ney, outros cantores aderiram ao ritmo, a exemplo de Betinho, que gravou o *rock* com guitarra elétrica, e Miguel Gustavo, que compôs em português seu primeiro *rock* interpretado por Cauby Peixoto, que se chamava: *Rock and Roll* em Copacabana. Na voz de Celly Campello e seu irmão Tony Campello, o Brasil escutava a música *Forgive Me/ Handsome Boy,* que veio junto do LP de 78rpm abrindo caminho para programas de rádio, televisão e shows. No final da década de 50, Celly Campelo estoura em todas as paradas de sucesso com a música *Estupido Cupido*, conseguindo vender 120 mil cópias (Eddy Teddy: o pioneiro da cena rockabilly no brasil, 2010).

Era o início da grande história do *rock' n' roll* no Brasil. Artistas dos mais variados estilos se uniam para cantar o ritmo que estava contagiando a geração de 50: Wilson Miranda, Baby Santiago, Ronnie Cord, Erasmo Carlos (com os *Snakes*), Renato e Seus *Blue Caps* são alguns nomes ligados ao surgimento do *rock* no nosso país.

1.8. Década de 60: a Ditadura Militar e os movimentos culturais

1.8.1 Tensão e perseguição política com o início do Golpe Militar

A década de 60 foi alvo de vários acontecimentos que marcaram a história da cultura e da política no Brasil. A ditadura militar era o regime vigente na época e pautava-se apenas nos interesses do Estado. Esse regime teve início em 1964 e se estendeu até 1985 (SHIMIDT, 2007).

Com a renúncia de Jânio Quadros, João Goulart assumiu a presidência (1961-1964) e o seu governo deu mais espaço para as organizações sociais, causando, de certo modo, uma preocupação na elite que temia que o Brasil tomasse rumos socialistas.

A defesa da Reforma de Base, sugerida pelo então Presidente João Goulart em um comício realizado no dia 13 de março de 1964, prometia melhorias para a educação, para a estrutura agrária, fiscal e política no país, como também, a diminuição da remessa de lucro para o exterior, através de empresas estrangeiras implantadas no Brasil. Com essa proposta, a dicotomia ideológica entre esquerda e direita aumentara cada vez mais e grupos sociais dos mais diversos segmentos priorizavam uma sociedade mais humana e democrática.

Indignados com a proposta de João Goulart, milhares de conservadores foram às ruas em 19 de março do mesmo ano para fazer suas manifestações contra as reformas de base. "A Marcha da Família com Deus pela Liberdade" entrou para a história como a manifestação mais reacionária de todos os tempos.

Os conservadores ainda tinham o apoio dos Estados Unidos que temiam, de certo modo, que a reforma de base prejudicasse seus interesses no Brasil. No congresso, a União Democrática Nacional (UDN) e o Partido Social Democrático (PSD) se mostravam resistentes às propostas de Jango, acusando-o de estar provocando um golpe esquerdista.

A tensão política aumentava e tropas militares de Minas Gerais e São Paulo saíram às

ruas. Na tentativa de impedir uma Guerra Civil, João Goulart se refugiou no Uruguai. Logo em seguida, os militares tomaram o poder, mantendo-se nele pelos próximos vinte e um anos.

A ditadura militar caracterizou-se por ser um dos períodos mais críticos da história política no Brasil. Diferente das ditaduras tradicionais, a do Brasil não se concentrou nas mãos de apenas um presidente. Durante o período ditatorial, estiveram no poder Humberto de Alencar Castello Branco (1964-1967), Arthur da Costa e Silva (1967-1969), Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), Ernesto Geisel (1974-1979) e João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979-1985) (SHIMIDT, 2007).

Quando o General Castelo Branco tomou posse da Presidência da República, começaram a ser instalados os Atos Institucionais. Esses atos legitimavam e legalizavam as ações políticas dos militares, ou seja, era através deles que os militares ditavam normas com intuito de inovar o modelo constitucional vigente. Durante o regime militar, foram vigorados 17 Atos Institucionais que tiveram impacto nos mais diversos setores da sociedade (SHIMIDT, 2007).

Com os referidos Atos, a liberdade da população ficou restrita apenas aos interesses do Estado. Os direitos dos cidadãos foram reduzidos e, por conta disso, houve várias manifestações de revolta por parte da população em todo o país.

A seguir, faremos um relato do ano de 1968, que para muitos estudiosos foi o momento mais expressivo e marcante de toda a década de 60.

1.9 Trajetórias políticas e culturais do ano de 1968

O ano de 1968 foi considerado por muitos o mais marcante da década de 60. As trajetórias políticas e culturais daquele ano, tanto no mundo quanto no Brasil, tomaram rumos que iriam marcar para sempre a história cultural e política de várias épocas. Com base no livro de Zuenir Ventura, “1968 - O ano que não acabou” (2008), faremos a seguir um breve panorama das trajetórias da juventude de 68.

O Maio de 1968, um dos movimentos esquerdistas mais importantes da história francesa, refletiu no universo dos estudantes de São Paulo e do Rio de forma surpreendente. Uma geração caracterizada pela vontade de lutar, que nas palavras de Zuenir Ventura, experimentou os limites de todos os horizontes – político, sexual, religioso e, principalmente, comportamental.

Entre as conquistas dessa geração podemos citar: a discussão sobre sexo nas salas de

aula; o avanço da moda, que era reflexo da rebeldia daquela geração; o uso da pílula anticoncepcional que provocava mudanças no comportamento da mulher brasileira; o uso da maconha pela classe média alta, muitas vezes até como forma ideológica; a necessidade de ler autores que tinham uma visão revolucionária, como Karl Marx, Trotsky, Che Guevara, entre outros. Assim, a geração de 68 adquiria na literatura, embasamento para suas práticas políticas; e como postula Zeunir Ventura, não era uma geração de imagem, e sim de leitura.

Nem o fascínio da televisão, que era uma das mais recentes invenções tecnológicas dos últimos tempos, impactava os estudantes revolucionários de 1968. A atração principal daquela época era o cinema, o teatro e a música, além dos grandes festivais da canção, uma vez que era nestes momentos que os jovens colocavam para fora todos os seus entusiasmos.

Em termos políticos, o Brasil vivia um verdadeiro clima de tensão. Quatro anos depois do Golpe, os militares resolveram endurecer: censura, punição, cassação, tortura, exílio e repressão eram as características principais da política brasileira.

A nova lei criada por Flávio Suplicy de Lacerda que vedava aos estudantes a participação em questões políticas e proibia a organização de qualquer manifestação, parece não ter sido suficiente para os militares, e estes, cada vez mais voltavam suas atenções para os estudantes. Diante de tanta repressão e perseguição, os estudantes sentiram a necessidade de articular melhor o movimento estudantil se tornando assim uma das frentes de resistência, juntamente com outros segmentos da sociedade.

Mas o movimento estudantil só começou a ganhar apoio da sociedade civil depois da morte do estudante Edson Luis Lima Souto. Esse acontecimento só serviu para demonstrar de fato a intolerância dos militares em relação à classe estudantil. A morte de Edson Luis chocou todo o país, e durante o seu enterro houve várias demonstrações de indignação com o sistema vigente na época. Cinquenta mil pessoas revoltadas reuniram-se em frente à Assembléia Legislativa para dar o último adeus ao estudante.

A situação ficava difícil para os estudantes e muitas de suas manifestações políticas foram desarticuladas pelos militares. Por outro lado, o movimento estudantil estava começando a ganhar forças, e, com o apoio dos meios de comunicação, esse movimento passou a repercutir em todo o país.

No dia de uma grande manifestação no Rio de Janeiro, considerada por muitos como “sexta-feira sangrenta”, os estudantes, juntamente com boa parte da sociedade civil, enfrentaram a polícia. O resultado foi 23 pessoas baleadas e 4 mortas, entre elas um soldado da Polícia Militar, além de outros soldados que foram feridos e intoxicados. Na “sexta-feira sangrenta”, o Rio de Janeiro era o reflexo do movimento Maio de 68 que acontecia em Paris.

A situação de violência tomou uma proporção tão grande que o movimento estudantil ficou completamente nas mãos dos militares. E diante do comodismo do Ministro da Educação, os estudantes, com o inesperado apoio da classe média brasileira, organizaram uma passeata na Cinelândia, contando com cerca de cem mil pessoas. Esta passeata ficou conhecida como a "Passeata dos Cem Mil", e tinha como líderes Vladimir Palmeira, deputado constituinte pelo PT, e Luis Travassos, presidente da UNE. Foi uma das maiores demonstração de luta contra a ditadura militar.

1.9.1. A implantação do AI-5

A esquerda estudantil aos poucos começou a perder suas forças. Em 13 de dezembro de 68, durante o governo do General Costa e Silva, foi estabelecido o Ato Institucional Número 5. Esse Ato legitimava a censura prévia a todos os meios de comunicação, controlando de forma rígida qualquer produção cultural.

As mais diversas formas de arte eram consideradas pelos censuradores como subversivas para o momento e invasivas ao Estado. O Ato Institucional Número 5 estendeu-se até 1978, e foi o período mais rigoroso da história política do Brasil. Considerado por muitos um golpe dentro do regime militar, que tinha como principais objetivos potencializar o poder do Estado sobre as pessoas, anular direitos políticos e restringir a defesa de acusados.

Depois da implantação do AI-5, qualquer manifestação artística ou cultural que não fosse de acordo com os interesses do Estado seria censurada e considerada subversiva, sofrendo assim, fortes punições. Nas redações de jornais e revistas existiam funcionários da Divisão de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal instalados com intuito de controlar todas as informações que seriam veiculadas.

Com o regime militar, o clima de tensão se espalhava por todo Brasil. O AI-5 acabou com a liberdade de expressão e feriu os direitos dos cidadãos nos mais diferenciados aspectos. A perseguição à impressa, cantores e compositores era tão grande que muitos foram obrigados a sair do país em exílio.

Mesmo diante de toda repressão e censura, a arte se tornava cada vez mais presente nas décadas de sessenta e setenta. Os festivais de música revelavam, a todo o momento, cantores e compositores que em suas letras se posicionavam contra o regime vigente. O cinema também se mostrava inovador com o trabalho de Cacá Diegues e Glauber Rocha, o povo tomava conhecimento de sua própria realidade sendo retratada através de uma

linguagem que refletia a situação social da época.

O teatro se tornou uma das maiores representações artísticas do momento grupos como o *Arena* e o *Oficina* destacavam-se com a proposta de um novo modelo teatral; peças, como “Roda viva”, “Um rei da vida” e “Um bonde chamado desejo” atraíam a atenção de uma geração eufórica e com muita sede de cultura. A juventude da época se mostrava engajada tanto no que diz respeito às artes como à política.

Nos tópicos seguintes, iremos nos dedicar à questão das transformações artísticas e culturais que ocorreram durante a década de 60.

19.2 O cinema

Para elaboração desse tópico, o portal “CINE CLAQUETE: o site do cinema nacional” nos serviu como principal referência.

As ideias a respeito da produção de filmes nacionais começaram a ser discutidas desde 1952, no Primeiro Congresso Paulista de Cinema Brasileiro, e no Primeiro Congresso Nacional do Cinema Brasileiro. Essas ideias refletiam sobre a aceitação de filmes estrangeiros no mercado nacional, o alto custo do cinema brasileiro e também a respeito da alienação cultural causada pelas “chanchadas” brasileiras.

Em 1952, Nelson Pereira dos Santos surge no cenário cinematográfico brasileiro, marcando assim o começo da história do Cinema Novo. Com ideias comunistas e grande admirador dos cinemas neo-realista italiano e francês, Nelson, através do filme *Rio, 40 Graus*, tenta trazer para o público nacional um pouco da estética cinematográfica desses dois países.

A partir do filme supracitado, os cineastas brasileiros começaram a trabalhar a ideia de filmes mais realistas voltados panorama vigente e, além disso, que tivessem uma produção barateada. Então surge o Cinema Novo que é marcado por três fases: a primeira vai de 1960 a 1964, com filmes retratando o subdesenvolvimento do Nordeste brasileiro e com temáticas voltadas para violência, miséria, religião e opressão. Os filmes que marcaram essa primeira fase foram*: Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Os Fuzis* (1963), de Ruy Guerra; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha.

O segundo momento do Cinema Novo vai de 1964 a 1968. Inaugurando uma nova proposta, esse período cinematográfico caracteriza-se por abordar temáticas mais voltadas para a ditadura militar e para a política desenvolvimentista do país. Dentre algumas produções podemos citar: *O Desafio* (1965), de Paulo Cezar Saraceni, *Terra em Transe* (1967), de

Glauber Rocha e *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl.

A terceira fase do cinema novo tem início em 1968 e vai até 1972. As produções desse período são extremamente influenciadas pela estética Tropicalista. O filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, marcou essa fase. Com características bem inovadoras, *Macunaíma* retratava o cenário sócio-cultural brasileiro vivido nas décadas de 60 e 70, durante o regime ditatorial, mostrando um Brasil que passava por um momento de crise e conflito político.

No entanto, o Cinema Novo não teve uma boa aceitação por parte do público e, além disso, não demorou muito pra ser repreendido pelos militares, até sair de cena. Alguns cineastas foram exilados devido a suas produções. Sendo assim, surge outro momento do cinema brasileiro definido como: Cinema Marginal.

1.9.3 O Teatro

O teatro também teve um papel de destaque durante o período ditatorial. Com o auxílio da União Nacional dos Estudantes (UNE) e do Centro Popular de Cultura (CPC), criado em 1961, esse segmento tinha o intuito de tornar a arte cada vez próxima da realidade do povo.

Os jovens pretendiam a todo custo desenvolver uma cultura mais participativa e mais conscientizadora, ou seja, queriam aproximar o povo da realidade política e cultural brasileira.

Através da "arte revolucionária" muitos artistas levavam seu trabalho às massas, além de se apresentarem para os mais diversos segmentos sociais e em locais mais inesperados, a exemplo de favelas, fábricas e sindicatos. Nesse período, dois grupos teatrais que mais se evidenciaram foram o *Oficina,* oriundo da década de cinquenta e com direção de José Celso Martinez Corrêa, e o *Arena, d*e Augusto Boal. (BRANDÃO E DUARTE, 1992).

O primeiro tinha como objetivo principal criar uma dramaturgia que se preocupasse com a formação de novos atores e que se diferenciasse *do Teatro Brasileiro de Comédia* voltado para a classe elitista. O segundo era o da primeira turma da Escola de Arte de São Paulo que se preocupava em passar para o público uma produção de baixo custo contrariando o modelo pregado pelo *Teatro Brasileiro de Comédia*.

A estética do teatro *Oficina* era vinculada ao movimento antropofágico de Oswald de Andrade, influenciando assim, alguns músicos, poetas e artistas das mais diversas áreas. A abordagem tropicalista estava presente na peça *O Rei da Vela* com atuação de Renato Borghi,

um dos seus fundadores.

> Nesta linha de raciocínio, a encenação da peça *O Rei da Vela* (1933, Oswald de Andrade) pelo Teatro Oficina e a instalação Tropicália do artista plástico Hélio Oiticica, ambas em 1967, tornaram-se as matrizes a partir das quais o tropicalismo começou a ser identificado, isto é, por meio das temáticas, das abordagens e de uma concepção visual que articulava elementos da natureza a objetos e temas referentes à sociedade de consumo. (PATRIOTA, 2003, p. 136.).

Porém, a perspectiva de renovação teatral foi frustrada pelos militares. Com a censura, vários integrantes do grupo *Oficina* e *Arena* tiveram que sair do país e se afastar do teatro, entre eles estavam Fernando Peixoto, Renato Borghi, José Celso M. Corrêa e Augusto Boal.

1.10 Os movimentos musicais

1.10.1 A Bossa Nova

A Bossa Nova, oriunda do final da década de 50, começa a se tornar popular nos anos 60, marcando o cenário cultural brasileiro. Pautada na poesia simples e em temáticas leves, usava diferentes harmonias em suas canções, misturando bolero com samba-canção e fazendo constante referência a relacionamentos amorosos (MOTTA, 2000).

O grupo de artista que mais tarde comporia o movimento fazia reuniões frequentes em apartamentos da zona sul do Rio como, por exemplo, o de Nara Leão. Não satisfeitos com o modelo musical vigente composto por grande potência sonora, o grupo tinha o intuito de discutir, tocar e ouvir música (MOTTA, 2000).

A Bossa Nova era considerada por muitos como um movimento mais intimista por sua forma de tocar. Além disso, seus integrantes não se envolviam em questões políticas e eram oriundos da classe média carioca. Contavam com o apoio de platéias em universidades, bares e teatros do Rio de Janeiro e São Paulo.

Devido à receptividade por parte do público, esse movimento ganhou, em 1965, um programa na TV Record intitulado "*O Fino da Bossa*", e apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues. Esse programa contribuiu para que o movimento ganhasse mais visibilidade diante do público e se tornasse conhecido em todo mundo.

Alguns críticos falam que o movimento Bossa Nova teve uma forte influência da

cultura americana do Pós-Guerra, devido à introdução de elementos do Jazz e do *bebop* nas canções. Tom Jobim, João Gilberto, Nara Leão, Elis Regina, Jair Rodrigues, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Sérgio Ricardo são os principais artistas que compunham esse movimento (AMÉRICO, 2010).

1.10.2 A Jovem Guarda

O aparecimento dos *Beatles* e dos *Rolling Stones* contribuiu definitivamente para que o *rock* brasileiro se tornasse fenômeno de popularidade, na década de 60. Sob influência dos *Beatles* e com auxílio dos meios de comunicação de massa em expansão, o *rock* provocou mudanças nos jovens da época.

Em 1965, a TV Record inaugura o programa Jovem Guarda, comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. Esse programa tentava, através do rádio, da televisão e de shows, influenciar os jovens da época com maneira de vestir, comportamento e música. O índice de popularidade do programa foi tão elevado que a Jovem Guarda acabou se tornando um movimento em que se reuniam vários artistas para aderir ao estilo *rock*.

Por intermédio da TV Record, o público teve acesso ao primeiro Festival de Conjuntos Jovem Guarda, no ano de 1966. Foi através desse Festival que o *rock* penetrou em todas as classes da sociedade ganhando cada vez mais admiradores e sendo cantado por várias vozes, algumas com influência do *rock* inglês e outras do *rock* americano. Por outro lado, como ressalta Mendes (1980, p. 51):

> A história da jovem Guarda não se restringe à história do programa televisivo de mesmo nome veiculado pela TV Record nas tardes de domingo, ela também está relacionada à história do *rock'n roll,* a um processo midiático de popularização de bens artístico-culturais no Brasil e a uma espécie de "sonho de modernidade" que atingiu o país, sobretudo a partir da década de 40 [...].

Dentro desse contexto, a Jovem Guarda se aproveitou da expansão dos meios de comunicação de massa para vender não só a sua música, mas todos os produtos relacionados a ela. O que enfatiza a ideia de que *o rock'n'roll* não era apenas um ritmo, mas um "estilo de vida".

A Jovem Guarda foi o primeiro movimento no Brasil que mediou valores da indústria

cultural de massa à juventude. A partir dessa mediação, a juventude começou a consumir produtos relacionados ao estilo *rock*, a querer imitar seus ídolos desde a maneira de se vestir até o uso do carro, no consumo da mesma marca de refrigerante, do cigarro e tantos outros produtos.

A partir do que foi dito acima, podemos concordar com Medeiros (1984, p. 15) quando afirma que "de modo geral o *rock* sempre foi visto como uma forma musical inscrita num contexto de ruptura e ampliação dos espaços corpóreos, políticos, sociais e culturais". É esse perfil contestador do *rock* que faz com que esse ritmo permaneça rompendo com padrões impostos, sejam eles musicais ou até mesmo sociais, uma vez que, ainda de acordo com Medeiros, (1984, p. 15) o *rock* "transcendeu a esfera musical e sua ambígua participação no circuito industrial para revelar-se uma produção criadora, capaz de expressar um repertório de experiências estéticas e existenciais praticadas ativamente no contexto de rebeldia".

Partindo desse pressuposto, durante a década de 60, a Jovem Guarda apresentou-se como uma expressão do *rock'n roll.* Esse movimento, não só estabeleceu mudanças no comportamento dos jovens, como também revelou em suas canções algumas das experiências estéticas e culturais vivenciadas pelo povo brasileiro. Tal afirmativa pode ser exemplificada desde a introdução do beijo no cinema, como na maneira de se vestir ou até mesmo na exaltação ao automóvel – considerado por alguns como o "símbolo de ascensão social" da política desenvolvimentalista proposta pelo Governo Juscelino Kubitschek.

1.10.3 A Tropicália

Em meio ao momento político conturbado que o Brasil passava, no final da década de 60, surge o Tropicalismo com intuito de unir elementos das correntes artísticas de vanguarda e da cultura *pop* nacional e estrangeira, ou seja, do *pop rock* e do concretismo, a elementos da cultura popular.

O III Festival de Música Popular veiculado pela TV Record, em 1967, foi o ponto de partida para Caetano Veloso e Gilberto Gil mostrarem que a cultura brasileira pode ser definida como heterogênea e que era possível mesclar, dentro dessa cultura, aspectos do arcaísmo e do modernismo.

Com o auxílio da guitarra elétrica dos *Beat Boys* e dos Mutantes, as músicas *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* são, respectivamente, classificadas em quarto e segundo lugar no Festival, mostrando que seria possível trabalhar no meio artístico as contradições

existentes dentro de um país que estava se modernizando. Partindo dessa proposta, a Tropicália apresenta-se híbrida porque discute vários aspectos da cultura brasileira. Sobre isso, Bueno (2010, p. 2) diz:

> O Tropicalismo envolve diversos elementos residuais em suas obras, tais como as constantes referências a símbolos da cultura popular, bem como imagens construídas pela cultura dominante por meio da literatura, além de citações de uma cultura emergente no cenário brasileiro da época: a cultura de massa. O conceito de fluxo se encaixa perfeitamente com a música tropicalista: uma música que, na realidade, é extremamente marcada por uma linguagem visual, por imagens desconexas que sucedem-se imediatamente umas após as outras, como ocorre na televisão ou como ocorria em determinados filmes da época, sobretudo em *Terra em Transe*, de Glauber Rocha.

A proposta do movimento Tropicalista voltava-se para o movimento antropofágico[6] das décadas de 20 e 30 e, a partir dessa ideia, sua estética colocava em fusão os mais diversos elementos da nossa cultura, diluindo as barreiras existentes entre cultura popular, cultura erudita, tentando relacionar a arte e a política, e trazendo para a música elementos cênicos. Vale ressaltar que essa proposta já vinha sendo trabalhada em áreas como o cinema, a literatura e o teatro (BUENO, 2010).

O concretismo da década de 50, em especial a poesia concreta, também se fazia presente no movimento Tropicália. Isso pode ser observado com base no jogo linguístico que é feito em algumas canções e na forma irreverente de brincar com as palavras.

> O Tropicalismo evidenciou o tema do encontro e o conflito das interpretações, sem apresentar um projeto definido de superação; expôs as indeterminações do país, no nível da história e das linguagens, devorando-as reinterpretou em termos primitivos os mitos da cultura urbana industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos explícitos ou recalcados, evidenciando os limites das interpretações em curso. Segundo uma visão pau-brasil com "olhos livres", primitivos (na verdade civilizadíssimos), apropriaram-se de materiais e formas de cultura, inventariados no tratamento artístico em que se associa uma matriz dadaísta e uma prática construtivista (FAVARETTO, 2000, p. 55-56).

É justamente essa fusão de sentidos que dá à Tropicália um caráter original e que a difere de outros movimentos existentes na época. Para Favaretto (2000, p. 25), o Tropicalismo procurava "[...] articular uma nova linguagem da canção a partir da tradição da música

---

[6] O Movimento antropofágico era baseado no Manifesto Antropofágico escrito por Oswald de Andrade e tinha como objetivo a deglutição da cultura estrangeira. Em outras palavras, o movimento antropofágico era consciente que a cultura estrangeira não devia ser copiada ou imitada e sim difundida com a cultura nacional.

popular brasileira e dos elementos de que a modernização fornecia [...]".

Também é possível falar que a Tropicália foi influenciada pela estética da *Pop Art*, devido à fusão de elementos culturais que era inserida nesse movimento. Esse aspecto impulsionou a discussão no Brasil de nomes como o de Andy Warhol. Para Favaretto (2000, p.47) "O *pop* foi em grande parte responsável pela vitalidade do Tropicalismo, que, assim, distinguia-se da estetização idealizante que predominava na música brasileira" (FAVARETTO, 2000).

Favaretto (2000, p. 48) afirma que "o *Pop* e o Tropicalismo analisam a sociedade de consumo e sua forçada inscrição no circuito de arte". Com isso, o Tropicalismo questionava, de certo modo, a linguagem "tradicionalista" que até então existia entre a juventude da classe média.

1.11 A estética tropicalista

O Tropicalismo nasce dentro de uma estrutura caótica e consegue chamar a atenção da sociedade para o meio artístico através de suas cores, de sua linguagem e da sua capacidade de fazer uma arte polissêmica, crítica, moderna, arcaica, primitiva e tecnológica.

Para Brandão e Duarte (1992, p. 71), "Suas alegorias e sua linguagem metafórica criavam um humor crítico que tentava superar a polarização entre as posições estéticas defensoras da cultura engajada e da cultura de massa". A junção de todos esses elementos fez com que, por um lado, a Tropicália ganhasse espaço dentro dos meios de comunicação e, por outro, fosse rejeitada pela direita que não concordava com a sua postura rebelde e pela esquerda que não concordava com o padrão estético do movimento.

A música *Tropicália* é um dos exemplos da polissemia proposta pelo movimento tropicalista. Na canção, podemos perceber a fusão do velho com o novo através de arranjos que expressam a todo tempo elementos da cultura popular associados com os da música de vanguarda, o que resulta numa verdadeira "carnavalização" composta por aspectos da nossa cultura (FAVARETTO, 2000).

Em 1968, os Mutantes gravam o LP *Panis et circenses*. Pode-se dizer que esse álbum sintetizou a estética tropicalista, uma vez que nele percebia-se as mais variadas linguagens musicais. O disco unia diversos artistas, entre eles estavam: Tom Zé, Nara Leão, Capinam, Torquato Neto, o grupo Os Mutantes, Rogério Duprat, Caetano Veloso e Gilberto Gil, Gal Costa e Bethânia.

Com um repertório feito para expor o movimento tropicalista, esses artistas misturaram poesia com Bossa Nova, canções folclóricas, crítica musical, contestação social, "cafonice", candomblé, entre outros ritmos e elementos. O álbum era um manifesto devido às diversas fusões musicais que resultavam em uma "metáfora alegórica" do Brasil. (FAVARETTO, (2000).

Mas o Manifesto proposto pelos Tropicalistas foi, de certa forma, frustrado no final do ano de 1968. A apresentação de Caetano Veloso no III Festival Internacional da Canção não ganhou a simpatia dos estudantes universitários de esquerda presentes no Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA). Ao cantar a música *É proibido proibir* (lema usado pelos jovens franceses no protesto contra o conservadorismo do país), o músico foi surpreendido com vaias e xingamentos. Diante de tal atitude, Caetano fez um discurso contestador e provocativo chamando a atenção dos estudantes conservadores que não aceitavam a complexidade do movimento tropicalista.

Na verdade, a maioria das críticas feitas ao movimento tropicalista pelos estudantes, tanto de esquerda como de direita, devia-se à inserção de elementos da cultura estrangeira em suas canções. Para eles a guitarra elétrica e o *rock* eram os símbolos do imperialismo norte-americano (FAVARETTO, 2000).

Com isso, os estudantes acreditavam que a arte ia tomar dimensões mercadológicas compromissadas com a indústria cultural, uma vez que os tropicalistas não viam a técnica como um recurso distinto da produção e da comercialização. De acordo com Favaretto (2000, p. 140 - 141), não era possível para os tropicalistas "[...] apropriar-se dos recursos eletrônicos e, ao mesmo tempo, separar-se do sistema de produção que lhes oferecia esses recursos".

Partindo de tais pressupostos, podemos pensar que a arte, quando inserida no universo da técnica, funciona dentro de duas vertentes: a simbólica – onde podemos encontrar narrativas caracterizadas por um determinado contexto social, e a mercadológica que se dá através das formas de mediação dessa arte.

Nesse contexto, o Tropicalismo fez parte dessas duas vertentes, pois através da mediação de sua obra pela indústria cultural, seja nos festivais de televisão ou de seus discos, esse movimento conseguiu, como postula Favaretto (2000, p. 139), "[...] se afirmar como tentativa de transformação da sensibilidade, das convenções, dos comportamentos".

A Tropicália se mostrou importante dentro da complexidade do universo político-cultural em que o Brasil se encontrava. Esse movimento sintetizou em uma linguagem musical vários aspectos e segmentos da nossa cultura; através da junção de diversas formas, expressou uma musicalidade voltada para um contexto social que estava em pleno processo

de modernização.

Essa estética ousada serviu como ponto de partida para várias bandas e artistas da década de 70 inovarem no cenário cultural brasileiro e servirem de espelho para as experiências culturais da juventude na mesma década.

Com a implantação do AI-5, em 1968, foi decretada a prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Diante de tal acontecimento, o Tropicalismo chega ao fim. Depois de romperem o ano de 1968 na cadeia, Caetano e Gil são liberados e forçados a deixar o país, partindo assim, para Londres onde permaneceram até 1972.

A perseguição aos artistas de protesto que se espalhavam por várias modalidades culturais ficou cada vez mais forte. Os militares censuravam qualquer forma de arte que para eles fosse considerada subversiva ao Estado.

1.12. Canção de protesto: mensagens contra um sistema opressor

A canção brasileira teve um relevante papel dentro do cenário político em que o Brasil se encontrava no período de ditadura militar. Em outras palavras, através de mensagens que iam contra a ordem estabelecida, a canção possibilitou um olhar mais revelador sobre a realidade em que o país estava inserido.

Na década de 70, o regime militar se mostrava mais presente depois da decretação do AI-5, em 1968. Com isso, a perseguição aos artistas ficou mais rigorosa e muitos deles chegaram a ser torturados e exilados, outros tiveram que usar metáforas em suas canções para não serem consideradas subversivas pela censura.

Mesmo diante das perseguições dos censuradores, os artistas continuaram a disseminar suas mensagens de protestos através das canções, alguns de forma mais sutil, como é o caso de Chico Buarque de Holanda, e outros de maneira mais aberta como, Geraldo Vandré.

As décadas de sessenta e setenta foram marcadas por um grande número de canções que protestavam contra o sistema opressor. Por outro lado, com o endurecimento da ditadura, esse momento brasileiro também foi caracterizado por um empobrecimento cultural, devido à repressão e a constante perseguição aos mais variados segmentos artísticos.

> Se, por um lado, a produção cultural foi influenciada por este clima de terror que atravessou a década com maior ou menor peso, provocando a autocensura, a introspecção e, às vezes, a paralisia (situação a que muitos chamaram de "vazio cultural"), por outro lado, apresentou manifestações significativas de resistência e, principalmente, de busca de novas linguagens e novas formas de criação (HABERT, 1992, p. 74).

Pode-se dizer que a canção, de certa forma, teve um espaço privilegiado, uma vez que a produção musical foi muito intensa nesse período. Em relação a segmentos, como o teatro e o cinema, a censura era bem mais rigorosa. Muitas vezes o teatro teve que reproduzir peças que já existiam e usar as metáforas como principal aliada. Já no que diz respeito ao cinema, vários filmes tiveram suas exibições proibidas podendo ser exibidos só com o fim do Regime Militar (COSTA e SERGL, 2007).

A canção de protesto é caracterizada por refletir sobre uma determinada situação social, seja esta de miséria, de política, de opressão, entres outros aspectos da sociedade. Esse tipo de canção se tornou bastante evidente no Brasil durante a década de 60, especificamente após o golpe de 64. Como recorda Favaretto (2000, p.144), durante esse período "[...] essa corrente artística, de inspiração populista, obteve muito sucesso, repercutindo nos meios intelectuais de esquerda, devido à sua tônica agressiva e à sua ampla difusão em discos, espetáculos e festivais de música popular".

Para Favaretto (2000, p. 146), a canção de protesto, "tematicamente, pretendia desmistificar a ideologia ufanística, centrada em lugares-comuns (a beleza do morro, a força que vem da vida sertaneja, a vida simples e bela) [...]". Assim sendo, a canção de protesto apresentava-se transgressora porque, através de uma linguagem de fácil acesso ao povo, ela refletia desde os aspectos mais simples aos mais complexos que comporiam o quadro social, o que contribuiu, dessa forma, para o público tomar conhecimento do momento em que o Brasil estava passando.

Esse tipo de canção tornou-se, nas décadas de sessenta e setenta, a porta-voz do povo. Preocupava-se com as condições de vida das minorias, miséria, sistema político, opressão, causando no ouvinte uma comoção, porque era a realidade brasileira que estava sendo retratada. Também é possível afirmar dentro desse contexto que a canção de protesto não só se mostrou presente em ritmos urbanos, como em músicas rurais, como por exemplo a moda de viola, o desafio, o samba de roda, entre outros (FAVARETTO, 2000).

Apesar de ser considerado por muitos, como canções de temática simples, esse tipo de canção também produziu composições mais elaboradas; entre essas podemos citar: *Ponteio,* de Edu Lobo, *Roda Viva* e *Cálice* de Chico Buarque de Holanda; *Disparada,* de Geraldo Vandré, entre outras.

A seguir, será feito um breve relato sobre alguns artistas que se destacaram com suas canções de protesto, durante as décadas de sessenta e setenta.

1.13 Artistas de protesto

1.13.1 Geraldo Vandré: pra dizer que falei das flores

O vinil "Nova História da Música Popular Brasileira", bem como o portal caderno cultural foram as principais fontes de referências para elaboração desse tópico.

Geraldo Vandré tornou-se conhecido por fazer de suas composições verdadeiras crítica em oposição ao regime militar de 1964. Foi sua forma contundente de expressar o cotidiano que o diferenciou de muitos artistas de protesto e fez com que suas canções tivessem maior penetração social, uma vez que, de maneira mais direta, tratava em suas canções do momento conflituoso pelo qual passava o Brasil.

A participação no Centro Popular de Cultura (CPC), ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE), foi fundamental para que Vandré começasse a se envolver com as questões políticas e culturais do Brasil, abraçando a responsabilidade de compor canções que fossem acessíveis a vários grupos sociais: operários, estudantes, sindicatos. Foi através dessa preocupação que Vandré, juntamente com Carlos Lira, fez canções mais "nacionalistas" voltadas para a realidade do povo brasileiro.

Em 1966, a música *Disparada,* composta em parceria com Theo de Barros e interpretada por Jair Rodrigues, Trio Novo e pelo Trio Marayá, divide o primeiro lugar com a *A Banda,* de Chico Buarque, no II Festival de Música Popular Brasileira, da Record (COSTA e SERGL, 2007). Foi devido a essa vitória que a canção de Vandré permaneceu por muito tempo nas paradas de sucesso, sendo gravada também por outros artistas. Em versos da canção *Disparada* podemos observar que Vandré fez uma crítica bem presente em relação ao regime militar:

> [...] Então não pude seguir valente em lugar tenente/E dono de gado é gente, porque gado a gente marca/Tange, ferra, engorda e mata/Mas com gente é diferente/Se você não concordar, não posso me desculpar/Não canto pra enganar, vou pegar minha viola/Vou deixar você de lado, vou cantar noutro lugar.

Nesse último verso, percebe-se a preocupação do compositor em transmitir as situações cotidianas através de suas canções, uma vez que o artista diz que não canta pra enganar. Outro aspecto que podemos observar na canção é que através de uma metáfora, a qual se refere ao gado, o compositor fala de um sistema que oprime, fere e mata.

1.13.2 Geraldo Vandré e o "hino de resistência" contra a ditadura militar

Depois da aceitação de *Disparada* no *Festival da Record,* no mesmo ano Geraldo Vandré vence o Festival da TV Excelsior, com a música *Porta Estandarte*, em parceira com Fernando Lona. Porém, é só no ano de 1968, que Vandré é consagrado pelo povo brasileiro com a canção *Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores* que, segundo Costa e Sergl (2007), acaba se tornando o "hino de resistência" contra a ditadura militar.

Nessa canção, o compositor faz uma leitura de um povo que vivia oprimido diante da repressão dos militares. Em alguns versos podemos perceber tal afirmação:

> [...] Somos todos iguais braços dados ou não/ Nas escolas nas ruas, campos construções/ Caminhando e cantando e seguindo a canção/ Há soldados armados amados ou não/ Quase todos perdidos de armas na mão/ Nos quartéis nos ensinam uma linda canção/ De morrer pela pátria e viver sem razão.

Não demorou muito para o Secretário de Segurança do Estado declarar que a canção – *Pra Não Dizer Que Não Falei da Flores* – era subversiva, considerando que nela continha uma mensagem prejudicial ao regime brasileiro em vigência. Além da proibição da canção, Geraldo Vandré ainda teria que responder a um inquérito por "atividade contrária à Segurança Nacional nos meios artísticos". Com isso, o músico é exilado no Chile, e, ao apresentar duas canções na televisão, as autoridades chilenas descobriram que o compositor não tinha autorização para atuar como profissional no país, dessa forma, Vandré deixa o Chile e vai para Europa, onde vive durante o seu exílio.

Em 1973, Geraldo Vandré retorna ai Brasil, completamente desencantado depois de toda repressão por parte dos militares. O compositor grava um disco, o qual tem uma temática voltada para o seu retorno ao Brasil. Depois do exílio, suas canções se tornaram mais lamentosas e Vandré não apareceria mais nos meios midiáticos. No entanto, até hoje suas canções são vistas como verdadeiras denúncias a um sistema que, através de perseguições, fazia com que a sociedade brasileira vivesse oprimida durante as décadas de 60 e 70.

1.13.3 Chico Buarque de Holanda

Um dos primeiros conflitos de Chico Buarque com a censura foi a peça *Roda Viva,*

escrita pelo compositor e apresentada em janeiro de 1968 no Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro. De acordo com Alves (2000, p. 21), "este espetáculo foi alvo da repressão vivida na época "[...] durante uma sessão, um grupo de indivíduos armados invadiu os camarins, espancou os artistas e depredou o cenário [...]". Depois desse episódio, os militares teriam Chico Buarque como alvo.

Por se sentir ameaçado pela Ditadura, Chico se exilou no ano de 1969 na Itália. Quando retornou ao Brasil, em 1970, o compositor voltou a enfrentar problemas com a ditadura militar. A canção *Apesar de você* foi um dos trabalhos submetidos à aprovação da censura; surpreso com a passagem da canção pelos censores, não demorou muito para ela ser gravada imediatamente e, dessa forma, conquistar a simpatia dos brasileiros (MOTTA, 2000).

Mas os militares logo perceberam que a canção poderia ser uma crítica ao presidente Médici, e com isso, segundo Motta (2000), a fábrica da Philips foi invadida e todas as cópias do LP, o qual tinha a letra da canção, foram destruídas. Com isso, a canção só voltou a ser liberada depois da revogação do AI-5, em 1978.

A canção *Apesar de você* foi apenas o começo da repressão que Chico Buarque sofreria pela censura. Anos mais tarde, a peça *Calabar*, escrita juntamente com Ruy Guerra e lançada posteriormente ao álbum de mesmo nome, teria sido vetada pela censura. Sobre isso, Motta (2000, p. 269) relata:

> Chico ainda teve o consolo de poder reunir num belo Lp as canções da peça proibida. Apenas com o título Chico canta, a palavra "Calabar" não poderia se quer ser mencionada. Mesmo assim foi incluída, sutilmente, como uma das pichações do muro que fazia fundo para a foto de Chico na capa. Nem isso foi permitido e a Philips teve que fazer novas capas.

Foram mudadas também algumas letras do álbum, como, por exemplo: *Vence na Vida Quem Diz Sim, Ana de Amsterdam* e *Não Existe Pecado ao Sul do Equador*. Depois da censura de *Calabar*, a situação de Chico ficava cada vez mais complicada e nada que fosse assinado pelo compositor passava pelo crivo da censura (MOTTA, 2000).

1.13.4 Chico Buarque e sua insatisfação com a Ditadura Militar

Muitas das canções de Chico Buarque de Holanda foram caracterizadas por ter um discurso voltado para a vida urbana, mesmo sendo um discurso, na maioria das vezes, metaforizado e criticado por alguns que, de início, não viam suas mensagens como sendo de protesto. Chico Buarque denunciou determinados aspectos sociais, econômicos e culturais do

país no período da ditadura militar. Essa denúncia pode ser percebida através das canções *Cálice*, *Partido Alto, Apesar de Você*, entre tantas outras.

É nesse período de ditadura militar que Chico Buarque começa a se preocupar com aspectos de um cotidiano marcado por tanta opressão e perseguição política. Depois das polêmicas *Apesar de Você* e *Calabar,* o compositor não aprovaria mais nenhum trabalho na Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Com isso, Chico passou a usar o pseudônimo de Julinho da Adelaide, sob o qual, realizou composições como *Milagre Brasileiro, Acorda Amor* e *Jorge Maravilha*. Sendo assim, Motta, (2000, p. 269) afirma que "começava a nascer Julinho da Adelaide – o novo grande nome da música brasileira, um dos poucos raios de sol das noites silenciosas de 1974".

Na canção *Acorda Amor* (1974), Chico fala das pessoas que estão sendo retiradas de sua própria casa pelos militares. Em alguns versos, o sujeito diz à sua esposa que é melhor chamar o ladrão para socorrê-los, o que pressupõe que o sujeito tem menos medo dos ladrões que dos militares.

Talvez essa percepção de Chico sobre a realidade social em que estava inserido seja um dos motivos pelos quais muitas pessoas, a partir de suas canções, sentiam um desejo de mudança. Foi então que a responsabilidade social do compositor ganhou credibilidade pelo público brasileiro, uma vez que sua canção foi muito bem recebida durante um período em que o povo brasileiro, de certa forma, já não tinha mais esperança de renovação, principalmente no que diz respeito à política.

1.14 Canções de protesto e *Rock'n roll*

No cenário musical brasileiro da década de setenta, o *rock* se caracterizava como uma "expressão cultural da juventude urbana". Nesse período, esse ritmo começava a tomar proporções nacionais e se intensificar, através de uma indústria fonográfica que, segundo Ortiz (1988), estava em pleno processo de consolidação.

Essa intensificação do *rock'n roll* pode ser percebida a partir do surgimento de várias bandas, como também nas transformações comportamentais que esse ritmo vinha provocando nos jovens da época. Era o começo de uma "assimilação dos valores contraculturais" no Brasil, ou seja, devido à repressão e o conservadorismo que predominava no país, os jovens começaram a se sentir inconformados, tendo a arte como sua maior aliada, valendo-se dela para botar para fora suas insatisfações.

Mas o *rock* não contestava apenas a repressão e o conservadorismo da sociedade brasileira. Mesmo tendo se inserindo no contexto da indústria cultural, esse ritmo, durante a década de 70, tomou posições contrárias aos valores estabelecidos pelo capitalismo. Nesse aspecto, constatamos que o *rock* não apenas se tornou um segmento musical ou mercadológico da indústria cultural; o estilo também construiu suas críticas e narrativas que representavam o espaço urbano.

> Assim sendo, ouvir rock, informar-se sobre as idéias e atitudes de seus músicos, tentando tocar e ser como eles, passou a ser uma forma de contestar, de procurar um novo ideal – não apenas a música mas a carga de símbolos com que poderia ser vestida, as possibilidades de ruptura com os discursos conservadores de direita e esquerda. Portanto, na esteira do rock, do início dos anos 70, cresceriam os cabelos e os contornos de uma "cultura marginal" (BRANDÃO e DUARTE, 1992, p. 86).

É a partir dessa tentativa de romper com o modelo até então estabelecido, que nasceram no cenário musical brasileiro várias bandas e artistas que carregavam influência da contracultura dos anos 60, nos Estados Unidos. É nesse sentido que o *rock* valoriza não só mudança de comportamento, mas também formas de liberdade diferenciadas para os jovens.

Bandas como *Secos e Molhados, Mutantes, Novos Baianos, Tutti-Frut* começavam a expandir para os jovens sua compreensão do mundo e de liberdade através não só do ritmo, mas de todo um "estilo de vida". Era com essa necessidade de ultrapassar os limites do que era permitido, de observar o mundo com um senso crítico e de ousar na música através da mistura de elementos instrumentais, que o *rock* começava a se consolidar e se expandir no espaço urbano brasileiro. Fato que se tornaria mais presente durante a década de 80, uma vez que, na década de setenta, o mercado musical era incipiente em relação a esse ritmo.

Essa incipiência nos faz pensar que muitos artistas da época eram movidos apenas pelo desejo de expressar o ritmo, pois ainda não existia um mercado consolidado que permitisse a algum artista ou banda sobreviver desse ritmo. Sendo assim, esse aspecto foi muito importante para que o *rock* se mantivesse vivo e com fieis admiradores.

É nesse sentido que o *rock* brasileiro da década de 70 precedeu uma história que seria concretizada na década posterior com o desencadeamento de grandes vendagens e da visibilidade nos meios de comunicação de massa. Vale ressaltar que não é nossa intenção comparar esses dois momentos da história do *rock* nacional, até porque cada um tem sua importância e seus méritos, tanto no que diz respeito ao mercado, como no que se refere à construção de narrativas que representam aspectos do cotidiano.

Com isso, pretendemos dizer que o *rock* brasileiro, na década de 70, teve um papel

fundamental no que diz respeito à consolidação do ritmo. Esse período foi porta de entrada para muitos músicos deixarem suas contribuições em relação a composições críticas no que diz respeito ao contexto social, e influenciar outros artistas que surgiriam posteriormente no cenário musical.

A partir do contexto apresentado acima que, no próximo tópico da nossa pesquisa, iremos nos referir a Raul Seixas, cantor e compositor da década de 70, que transformou suas composições em metáforas da vida cotidiana urbana do Brasil, contribuindo, assim, não só para a história do *rock* brasileiro, como também influenciando várias bandas e artistas que surgiram posteriormente.

Antes de adentrarmos no objeto em questão faz-se necessário dizer que não é nossa intenção caracterizar as canções de Raul Seixas como sendo de protesto. Isso seria abreviar a obra do compositor a um momento histórico, no qual surgiram artistas que, por serem politicamente engajados, e por suas obras tratarem de questões políticas, tiveram suas canções definidas como canções de protesto.

A obra de Raul Seixas não teve a pretensão de fazer parte de nenhum movimento musical brasileiro, seja este de cunho político ou não. No entanto, sua obra tratou de temas referentes à política, à religião, à cultura, entre outros temas relacionados à vida cotidiana. Categorizá-la dentro de qualquer um desses aspectos seria reduzi-la, o que nos impediria de termos uma visão mais ampla da sua complexidade.

O que se pretendemos nesse primeiro momento, através dessa reconstituição histórica da década de 60, foi mostrar que a sociedade, e principalmente os jovens desse período, desenvolveram uma nova forma de fazer política, ou melhor, uma política mais conscientizadora que se dava nas ruas e era guiada por um ideal de mudança que reivindicava alternativas opostas às oferecidas pelo sistema.

Partindo desse pressuposto, a nossa intenção é demonstrar que essa forma de fazer política também se concretiza na obra de Raul Seixas, não só através da poética do artista que é responsável por relevar esse novo ambiente político, social e cultural, o qual, a década de 60 foi a principal desencadeadora, como também através de sua postura, de sua forma de se comunicar com o público, do seu comportamento, maneira de se vestir, entre outros aspectos.

Dessa maneira, Raul Seixas foi um dos compositores, como muitos existentes naquele período, que usou a arte para denunciar aspectos do cotidiano. Mesmo não tendo se tornado conhecido especificamente na década de 60, não podemos negar sua proposta de estilo de vida mais transgressor e mais consciente, fruto dessa década.

1.14.1 Raul Seixas e a Sociedade Alternativa

"*Eu sempre tive problemas com a censura. Até hoje eu tenho 11 músicas censuradas. Eles olham minha obra de cima pra baixo. Sacodem para ver se sai alguma coisa"*. Foi essa resposta dada por Raul Seixas a Jô Soares em sua última entrevista[7] à televisão em 1989, quando perguntado se suas canções tiveram algum problema com a censura.

Desde o início de sua carreira, Raul Seixas sempre teve uma postura bastante contundente em relação aos valores impostos ao sistema social, o que torna evidente que a censura logo iria encontrar um jeito de vetar ou modificar algumas de suas composições.

Porém, por incrível que pareça, onze letras censuradas não é um número exorbitante diante da imensidão de críticas feitas ao sistema. O que parece mais provável é que Raul Seixas usou uma linguagem que, de certa forma, soube ludibriar as regras estabelecidas pelos censuradores. Prova disso foi o primeiro álbum do cantor em carreira solo intitulado *Krig-Há Bandolo*, de 1973, no qual teve várias composições que criticavam o sistema vigente na época. Além disso, nos shows do LP, Raul Seixas distribuía um gibi/manifesto[8] que se chamava: *A Fundação de Krig-há*, este gibi era o ponto de partida para compreensão do disco (TEIXEIRA, 2008).

A canção *Ouro de tolo*, faixa deste LP, é um exemplo da crítica feita ao sistema pelo compositor. Nela, percebemos a insatisfação de um sujeito que considerava os bens matérias proporcionados pelo sistema falsas ilusões. Em versos da canção, o compositor diz: *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.* Lima (2008, p. 28) ao referir-se à canção *Ouro* de *Tolo* analisa da seguinte forma:

> "Ouro de Tolo" é o nome que se dava na Idade Média às promessas de falsos alquimistas. Transpondo a idéia para a década de 1970, Raul Seixas reduz a nada as aspirações da classe média que apoiou o milagre econômico da ditadura: a euforia regada pela estabilidade social do cidadão respeitável e por uma visão religiosa conformista era simplesmente um "ouro de tolo".

Outra crítica pode ser percebida na canção *Mosca na Sopa*, também do LP *Krig Há Bandolo*. Através de metáforas, Raul afirma que não adianta tentar censurá-lo, se não for ele

---

[7] Essa entrevista foi retirada do livro Raul Seixas: o sonho da sociedade Alternativa (1993).
[8] Ver anexo 1.

quem der o recado ao povo, vai aparecer outra mosca na sopa da ditadura militar que sempre irá incomodá-la. Em versos da canção, o compositor diz: *Eu sou a mosca que pousou em sua sopa*/*Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar.*

Mas o incômodo da censura tornou-se visível depois que Raul Seixas, junto com Paulo Coelho, seu parceiro de muitas composições, importa para o Brasil o movimento "Sociedade Alternativa" que nos Estados Unidos era uma subversão aos valores impostos pela ideologia dominante (Sant'anna *apud* DEVIDES, 2006). No Brasil, o movimento também tinha essa intenção de questionar o sistema dominante e baseava-se na proposta do mago inglês Aleister Crowley, que, de acordo com Passos e Buda (1992, p. 20), "se autodenominou *A Besta do Apocalipse".*

A *Sociedade Alternativa* veio junto com o LP *Gita, de* 1974, fato que logo chamou a atenção do público, uma vez que esse disco tinha um conteúdo doutrinário e era voltado para uma temática mística. A canção *"Sociedade Alternativa"*, que também compunha o LP, dizia que todo mundo deveria fazer o que estava de acordo com a sua própria lei (PASSOS e BUDA, 1992). Em alguns versos, o compositor afirmava: *Se eu quero e você quer/tomar banho de chapéu/ou esperar Papai Noel/ ou discutir Carlos Gardel/então vá/faça o que tu queres pois é tudo da lei/da lei/viva, viva, viva a Sociedade Alternativa.*

> A Sociedade Alternativa com sede alugada, papel timbrado e relatórios mensais chega a anunciar a aquisição de um terreno em Minas Gerais, para a construção da *Cidade das Estrelas*, comunidade onde a lei é *Fazer o que tu queres, há de ser tudo da lei.* (PASSOS e BUDA, 1992, p. 83).

As ideias contraculturais da suposta Sociedade Alternativa não agradaram muito os censuradores e, com isso, Raul Seixas, como afirmam Passos e Buda (1992, p.83), "foi preso e torturado pelo DOPS, tendo que deixar o país" indo para os Estados Unidos junto com os seus amigos idealizadores da referida sociedade: Paulo Coelho, Adalgisa Rios e Edith Wisner, esta última, esposa de Raul na época. Em entrevista[9] a Marcelo Nova, na rádio Transamérica, em 1988, Raul fala: *"Eu fui expulso do Brasil por cantar Sociedade Alternativa e promover todo esse comportamento, esse movimento comportamentista que eu delineei e até hoje sou fiel"*.

Durante o período que esteve exilado nos Estados Unidos, Raul Seixas conheceu a terra natal de Elvis Presley. Este foi sua maior influência no *rock.* (MOTTA, 2000). No ano de 1975, depois do inesperado sucesso do LP Gita, o compositor retorna ao Brasil,

[9] Esta entrevista foi retirada do livro Raul Seixas: o sonho da sociedade alternativa (1993).

começando então uma longa trajetória no cenário musical.

Para melhor compreendermos essa trajetória, no próximo capítulo vamos verificar a importância do disco para popularização da obra de Raul Seixas, como também os aspectos que contribuíram para que esse artista se tornasse um ídolo da canção no Brasil.

CAPÍTULO II – As formas fonográficas e a construção do ídolo

Quando se quer entrar no buraco de
rato, de rato você tem que transar.
(*Raul Seixas)*

2.1 As interações entre a indústria fonográfica e a canção, na década de 70

A década de 70 representou um marco para a indústria do entretenimento, não só da música como dos vários outros setores dessa indústria. Este período está fortemente ligado a uma nova fase pela qual atravessa a economia brasileira que está em sintonia com o processo de internacionalização do capital. Zan (*apud* MORELLI, 1992, p.15), quando se refere à década de 70, afirma que foi:

> [...] um período de forte expansão do mercado fonográfico brasileiro, processo que foi acompanhado pela reestruturação desse setor produtivo associado a grandes investimentos de capitais nacionais e estrangeiros que levaram ao rápido desenvolvimento de sua base tecnológica e à adoção de novos padrões de gerenciamento das gravadoras; em segundo lugar, por analisar um ramo determinado da indústria cultural num momento da história brasileira marcado pela vigência do regime ditatorial militar na sua fase mais repressiva e pela prática rotineira da censura às atividades culturais e artísticas

Parece contraditório afirmar que mesmo com o crescimento avançado da indústria fonográfica na década de 70, a canção brasileira ainda não tinha espaço consolidado nos meios midiáticos. Não só devido à repressão imposta pela ditadura militar à criação artística, mas também, esse foi um momento marcado por um forte predomínio da canção estrangeira nos meios de comunicação, principalmente o rádio.

Tal afirmativa se justifica na medida em que o mercado brasileiro estava cada vez mais voltado para o capital estrangeiro. De acordo com Morelli, (1992, p. 62) este fato "criou condições para que as grandes empresas multinacionais do setor ou suas representantes estabelecidas respondessem a esse mercado em expansão com um número crescente de lançamentos estrangeiros". A autora afirma ainda que:

> De fato, o predomínio da música estrangeira nas programações das emissoras de rádio e nos suplementos das gravadoras foi registrado pela imprensa até os anos finais da década de 70, quando não era mais possível

> explicá-lo em função de algum provável efeito devastador da repressão política sobre a criatividade musical brasileira (MORELLI, 1992, p. 62).

Para Ortiz (1988), a ditadura militar não se define apenas por sua dimensão política, mas também foi responsável por algumas transformações que aconteceram na economia brasileira. O aprofundamento de medidas que já tinham sido tomadas no governo Juscelino Kubitschek foi fundamental para que houvesse uma reorganização da economia brasileira, a partir da qual a economia começa a se inserir no "processo de internacionalização do capital". Segundo Ortiz, (1988, p. 114):

> [...] o Estado autoritário permite consolidar no Brasil o "capitalismo tardio". Em termos culturais essa reorientação econômica traz conseqüências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais.

A partir da assertiva de Ortiz, percebe-se uma contradição, pois ao mesmo tempo em que se fortalece o parque industrial de produções de cultura, há grande resistência por partes do regime militar em não aceitar, de certa forma, as "produções de bens culturais". Isso pode ser evidenciado nas várias peças teatrais, filmes, canções e produções das mais diversas áreas culturais que foram censuradas durante o período ditatorial.

Contudo, faz-se necessário afirmar que, mesmo estando em pleno processo de expansão, a indústria fonográfica brasileira ainda não tinha se consolidado como um forte mercado musical, que priorizasse verdadeiramente a produção nacional, e desse ênfase aos mais diversos artistas e produções culturais que estavam surgindo naquele período.

Essa ocorrência também se deve ao fato de que, com o endurecimento do regime militar houve uma maior fiscalização da produção artística. De acordo com Morelli, (1992, p. 70) os festivais que "organizados pelas emissoras de televisão, vinham sendo para a indústria uma espécie de laboratório"[10], passam a ser vistos pelo regime militar como subversivos, tornando-se cada vez mais inviáveis.

Desse modo, mesmo em expansão, o mercado de bens culturais, era visto com muito cuidado pelo regime vigente. De acordo com Ortiz (1988, p. 114), o mercado de bens culturais "[...] envolve uma dimensão simbólica que aponta para problemas ideológicos,

[10] O último Festival da Canção foi transmitido pela Rede Globo de televisão em 1972 dando o primeiro lugar a Jorge Ben com a canção *Fio maravilha.* No mesmo festival, Raul Seixas inscreveu duas canções: *Let me sing, Let me sing* defendida por ele mesmo e *Eu sou eu Nicuri é o Diabo,* interpretada por Lena Rios e os Lobos.

expressam [...] um elemento político embutido no próprio produto veiculado. O que pode vir a contrariar as posições ideológicas dos que mantém o poder".

Mesmo diante do cuidado, muitas vezes exagerado, dos militares para com as produções culturais. Ortiz (1988) afirma que, durante a década de 70, houve um crescimento considerável de diversos setores da indústria cultural, como livros, revistas, cinema, entre outros. Para o autor,

> o movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais. Isto se deve ao fato de ser o próprio estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada (ORTIZ, 1988, p. 115).

Outro fato interessante que o autor analisa é o de que a censura não era realizada de forma generalizada e esclarece que "são censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial" (Ortiz, 1988, p. 114). Ressalta que "a censura 'excessiva' é certamente um incômodo para o crescimento da indústria cultural, mas este é o preço a ser pago pelo fato de ser o pólo militar o incentivador do próprio desenvolvimento brasileiro" (1988, p. 120). Desse modo, Ortiz postula que o crescimento acelerado da indústria cultural impulsiona o Estado a atuar junto dessa esfera.

Esse incentivo do Estado em relação à indústria da cultura pode ser percebido nas mais diversas entidades de apoio criadas durante a década de 60 e 70 no país, a saber: CONSELHO FEDERAL DE CULTURA, INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA, EMBRAFILME, FUNARTE, PRÉ-MEMÓRIA entre outros. Ortiz, (1988, p. 117) ainda ressalta "a importância dos meios de comunicação de massa, sua capacidade de difundir ideias, de se comunicar diretamente com as massas, e, sobretudo, a possibilidade que têm em criar estados emocionais coletivos".

A discussão sobre os meios de comunicação de massa como grandes divulgadores da produção cultural faz-se relevante à medida que foi somente a partir dessa divulgação que o público passou a tomar conhecimento de determinadas obras artísticas e que essas poderiam, a partir daí, ganhar dimensões até então inesperadas dentro dos aspectos não só mercadológicos como também sociais.

Desse modo, a nossa discussão em relação à arte e aos meios de comunicação aproxima-se do pensamento de Walter Benjamin, quando este pensador admite em seu ensaio

A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica (1955) que, somente com a reprodução através dos meios técnicos, a arte pode ganhar dimensões massivas, uma vez que esses meios "podem, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco" (1955, p.2).

É também com base em tais parâmetros que nos próximos tópicos da nossa pesquisa pretendemos identificar como os dispositivos midiáticos disponibilizados pela indústria fonográfica, em especial o disco, foi o principal ponto de partida, na década de 70, para os artistas expandirem suas obras para as massas e assim tornassem ídolos da canção.

2.1.1 A importância do disco como meio de divulgação da canção

Através da indústria fonográfica, a canção ultrapassou fronteiras e atingiu todas as camadas sociais. Tendo se consolidado no Brasil basicamente na década de 70, contribuiu significativamente para a permanência da canção no cotidiano urbano. De acordo com Morelli (2009, p. 86) "os anos iniciais da década de 70 foram marcados por um crescente aumento da produção e do consumo de discos no Brasil". Esse aspecto colaborou definitivamente para a população brasileira ter acesso à canção.

Na década de 70, o modelo econômico voltado para o "capital estrangeiro" também foi responsável por facilitar a venda de eletrodoméstico aqui no Brasil, contribuindo para que o mercado de dispositivos de reprodução se tornasse mais acessível à população. O consumo da fita cassete cresceu consideravelmente, na medida em que esse dispositivo começava a ser ouvido também através do som dos carros, o que levava a população a adquirir novos hábitos de ouvir música. Ortiz (1988, p. 127, 128) afirma que:

> [...] as fitas cassetes, que ao longo da década passam integrar o hábito dos consumidores. Isto se deve substancialmente a uma generalização do uso dos cassetes nos automóveis e nos momentos de lazer fora de casa. Mas o que os números indicam é, sobretudo, o aumento dos volumes de vendas, que no período cresce de 25 milhões para 66 milhões de discos comercializados anualmente. O LP, que foi introduzido em 1948, mas até a década de 60 era ainda considerado um produto caro, cada vez mais é caracterizado como um elemento de consumo, inclusive das classes mais baixas. O mercado de discos não opera somente com a estratégia de diferenciação dos gostos segundo as classes sociais. Ele descobriu uma forma de penetrar junto às camadas mais baixas, desenvolvendo "álbuns compilados", discos ou fitas cassetes reunindo uma seleção de música de diferentes gravadoras.

Contudo, podemos afirmar que difusão da canção no cotidiano deveu-se, nas décadas de 70 e 80, especificamente aos dispositivos midiáticos, como o vinil, a fita cassete e a veículos de grande porte como o rádio e a televisão. Sem o auxílio desses meios físicos a canção jamais poderia se tornar conhecida pela grande massa. (JAMBEIRO, 1975).

2.2 Raul Seixas: a difusão dos sons

Na década de 70, qualquer compositor que tivesse a intenção de popularizar suas canções ou de se tornar um ídolo, teria que recorrer às gravadoras. Era através do disco que um cantor se consolidava, ganhando, muitas vezes, dimensões inesperadas dentro do mercado fonográfico e atingindo, desse modo, um público considerável de ouvintes de suas mensagens. Segundo Othon Jambeiro (1975, p. 138), "por intermédio do disco é possível ao autor tornar conhecida sua mensagem, como também porque esta é a única maneira de converter-se num profissional da canção".

> Parece lícito afirmar que sem uma indústria do disco a canção pode ter existência. E a tradição tem mostrado que aquelas que caem no gosto popular podem sobreviver à ação do tempo. Contudo, parece lícita também a afirmação de que sem uma indústria do disco, compreendendo a edição e a publicação, seu poder de comunicação ficaria restrito, durante longo tempo, a círculos mais próximos de sua origem. Ela sobreviveria, sim, mas restringir-se-ia ao âmbito regional, sem possibilidade de transformar-se numa manifestação nacional ou internacional de expressão artística. (JAMBEIRO, 1975, p. 138).

Partindo desse pressuposto, poderíamos fazer a seguinte pergunta: se não fosse o aspecto tecnológico, como as canções de Raul Seixas poderiam perpassar o tempo? Uma canção só pode se tornar fenômeno social quando ela se insere em um meio tecnológico que une veículo e público. Othon Jambeiro (1975, p. 2) diz que "socialmente, a canção apenas composta, não existe". Olhando por esse prisma, na década de 70, a canção primeiramente tinha que ser impressa em disco para depois – através de outros meios como, por exemplo, o rádio e a televisão – ser promovida de forma mais abrangente, e assim chegar até as massas (JAMBEIRO, 1975).

> O compositor tem, então, como principal meta, imprimir sua música em disco, o veículo do qual depende sua comunicação com o público. Esta relação de dependência é, inclusive, de tal porte, que não mais se pode

> conceber a canção sem a passagem pelo disco ou por uma sonorização que aí se inspire (JAMBEIRO, 1975, p. 2)

É dentro desse contexto que a obra de Raul Seixas se insere, ou seja, sem o auxílio dos meios técnicos e sem a abrangência desses meios, seria impossível para o artista tornar sua obra conhecida. Isso contribuiu definitivamente para que as canções do compositor se tornassem popularizadas, bem como para Raul Seixas se tornar um ídolo da canção.

A passagem das canções de Raul Seixas pelos dispositivos existentes na época foi o ponto de partida para que sua obra atingisse a massa urbana no Brasil, contribuindo terminantemente para que houvesse uma comunicação direta entre o compositor e as massas. Patrick Charaudeau quando se refere à importância dos dispositivos midiáticos na atribuição de um sentido à mensagem afirma:

> O dispositivo constitui o ambiente, o quadro, o suporte físico da mensagem, mas não se trata de um simples vetor indiferente ao que veicula, ou de um meio de transportar qualquer mensagem sem que essa se ressinta das características do suporte. Todo dispositivo formata a mensagem e, com isso, contribui para lhe ferir um sentido. Seria uma atitude ingênua pensar que o conteúdo se constrói independente da forma, que a mensagem é o que é independente do que lhe serve de suporte (2007, p. 105).

Othon Jambeiro (1975, p. 3) ao falar do disco como meio de divulgação de uma determinada obra lembra que "só se tornam conhecidas as músicas gravadas e posteriormente divulgadas pelos outros veículos do sistema, notadamente o rádio, veículo essencial à difusão do disco".

Partindo dessa premissa, poderíamos afirmar que, sem a indústria do disco, as canções de Raul Seixas jamais poderiam ter uma existência de forma massiva e social. Essa indústria foi a responsável pela divulgação e popularização da obra desse artista, e também por suas canções caírem no gosto popular, conseguindo, desse modo, sobreviver ao tempo.

Essa discussão a respeito da obra de arte associada à técnica nos permite concordar com Walter Benjamim em seu ensaio *A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica* (1955, p. 2) quando o autor afirma que "na medida em que a técnica multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido".

Desse modo, faz-se necessário afirmar que foi a partir do advento do disco que a obra de Raul Seixas tomou uma existência serial, indo ao encontro do espectador e se

relacionando, desse modo, como afirma Walter Benjamin (1955, p. 2) com os "movimentos de massa" em nossos dias.

Esse aspecto é de fundamental importância quando nos permitimos pensar uma obra artística criada para ser reproduzida. Aspecto este que, depois dos meios técnicos de comunicação, faz-se cada vez mais presente em nosso cotidiano. É nesse sentido que o referido autor diz que "com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual" (1955, p. 3).

Para Walter Benjamin a arte, que antes tinha o acesso restrito, agora, através da técnica, é capaz de atingir um grande público, atualizando desse modo, o que está sendo reproduzido. Depois do advento da técnica, a obra de arte, quando direcionada às massas, não se restringe apenas ao "valor de culto"[11] de uma tradição. Esta obra agora passa a ser múltipla, serial, destacando-se assim da sua função ritualística e passando a ter um "valor de exposição"[12] (WALTER BENJAMIN, 1955).

Por outro lado, Walter Benjamin (1955) afirma que a partir do momento em que a obra de arte passa a ser reproduzida ela acaba perdendo sua aura. O autor defende que a aura de uma obra está diretamente relacionada à sua originalidade, à sua singularidade, composta de elementos espaciais/temporais que somente podem ser percebidos na unicidade da obra, na sua aparição única.

Para Benjamin a durabilidade de uma obra está intimamente ligada a sua unicidade, assim como a reprodutibilidade está intrinsecamente atrelada à transitoriedade. Ao referir-se à autenticidade da obra de Raul Seixas, Teixeira (2008, p. 28), indica: "é interessante notar que no caso de Raul Seixas, ao invés de rotinizar-se com o tempo, perdendo sua capacidade de sedução, seu carisma perdura, mantendo sua obra uma aura, um vigor [...]".

2.2.1 O "valor de exposição" da canção

Dissemos no tópico anterior que seria impossível uma canção ganhar dimensões massivas sem necessariamente passar pelo advento da técnica. Assim sendo, falaremos agora sobre as dimensões que tomam a canção quando inserida em um meio técnico, levando em

---

[11] Walter Benjamin ao falar sobre o valor de culto, afirma que este valor praticamente obriga a manter secretas as obras de arte. Deixando-as desse modo, restritas apenas ao seu tempo, à sua tradição.

[12] É a partir do valor de exposição que as obras de artes se emancipam do seu ritual, aumentando desse modo, as ocasiões para que estas sejam expostas. Dessa forma, as obram começam a ser feitas para serem vistas.

consideração que esta canção acaba também por estar inserida numa indústria.

De acordo com Othon Jambeiro (1975), por trás da divulgação e popularização construídas pela indústria cultural, existe uma série de critérios de avaliação que, muitas vezes, não permitem ao artista ter autonomia para gravar com mais autenticidade. Esses artistas acabam se tornando "produto" da indústria cultural, salvo aqueles que não se deixam manipular pelos produtores.

> [...] o artista faz parte de uma sociedade determinada, sendo obrigado a criar e a subsistir no marco das possibilidades que lhe oferece. Para não desviar suas forças essenciais de sua verdadeira direção, a arte deverá ser, para ele, meio de desenvolvimento de sua personalidade, mas também meio de subsistência. É obrigado a conjugar uma criação que assegure sua experiência material e que torne possível igualmente, a explicitação de suas forças criadoras. As condições materiais de existência do artista revelam o tipo de relações entre ele e o consumidor (o público) e evidenciam, por seu turno, o estatuto da obra de arte dentro do sistema de relações sociais dadas. Tudo isso está determinado, igualmente, pelo caráter da produção material e das relações que os homens contraem, independentemente da sua vontade, no curso dela (relações de produção). (VAZQUEZ, ADOLFO *apud* JAMBEIRO, 1975, p. 45).

É nesse sentido que, para alguns frankfurtianos, como Theodor Adorno, é através da intervenção técnica e dos meios de comunicação de massa que a obra de arte acaba perdendo sua autonomia e passa a ser mercadoria descaracterizada enquanto manifestação artística. Essa mercadoria é produzida em série e modificada para agradar os padrões dos consumidores, limitando a liberdade de criação do autor.

É relevante percebermos que, ao contrário do que é comum nos dias de hoje, a reprodutibilidade técnica não banalizou a obra de Raul Seixas deixando-a efêmera, descaracterizando o seu conteúdo simbólico e fazendo com que se tornasse apenas mercadoria. O que se percebe é que a capacidade de sedução dessa obra continua forte, despertando a admiração de pessoas das mais variadas classes sociais e conquistado cada vez mais admiradores de diferentes tribos.

> Que a indústria fonográfica continue investindo em regravações e relançamentos periódicos de seus discos e coletâneas para atender a uma demanda de mercado é plenamente compreensível [...]. Contudo, defender que ela é responsável por criar tal demanda parece um argumento simplista para um fenômeno que se revela muito mais complexo em suas diferentes facetas. Partindo do pressuposto de que não se trata apenas de mais uma estratégia da indústria cultural, fabricando ídolos, para multiplicar seus lucros, procura-se refletir sobre a popularidade póstuma de Raul Seixas (TEIXEIRA, 2008, p. 9).

Desse modo, não é apropriado negar que, para que sua obra fosse comercializada, Raul Seixas atendeu às exigências de uma indústria. No entanto, o que não se pode recusar também é que sua obra carrega um conteúdo simbólico que vem sendo atualizado cotidianamente pela indústria, seja como forma de remeter a um determinado momento histórico, social e político no qual ela foi lançada, seja como forma de perceber que a poética desse artista também pode se relacionar com os nossos dias, e isso é uma maneira de manter essa memória atualizada.

2.2.2 A produção da canção: o processo de comunicação com o público

Ao pensarmos a industrialização da canção, na década de 70, torna-se indispensável levarmos em consideração que esse segmento artístico ocupava um espaço considerável dentro dos aspectos mercadológicos relacionados não só à produção, como também à circulação e ao consumo. Othon Jambeiro (1975, p. 145) ao falar sobre a canção de massa[13] afirma que esta

> [...] é parte integrante, hoje, de um sistema industrial-comercial, desde que se trata de uma forma de arte que depende da indústria. Sua realização como fenômeno social se dá através de um produto material da indústria cultural, o disco, que é o ponto inicial do processo de comunicação da canção com o público.

Mesmo considerando a obra de Raul Seixas massiva, porque ela soube atender aos apelos da indústria do disco, podemos dizer que o músico usou a mídia como estratégia para discutir assuntos referentes ao cotidiano. Sua poética é reveladora, pois retrata um ambiente social, critica os valores impostos pelo sistema e prega uma mudança social que deve partir de cada um. Além disso, sua linguagem musical é de fácil interpretação, fato que contribui para um maior alcance da sua mensagem.

Partindo dessa hipótese, a obra de Raul Seixas está inserida no conceito de "canção de massa", porque faz parte de uma cultura de massa – cultura regida e distribuída de acordo com as leis do mercado e destinada a um grande público. Com base nisto, é fundamental falarmos que a indústria do disco, quando apresenta um determinado artista para o mercado, trabalha na perspectiva de criar um ídolo. Portanto, não só o artista, como as suas canções

---

[13] Othon Jambeiro ao se referir à canção de massa adota o conceito de Vazquez o qual afirma que esse tipo de canção se configura numa arte cuja existência depende da indústria.

também são avaliadas a partir de uma série de critérios: público alvo, escolha das canções que vão ser lançadas, capa do LP, figurino do artista, etc. (JAMBEIRO, 1975).

Assim, levamos em consideração que um compositor juntamente com seu produtor pode trabalhar com estratégias para a publicização de sua obra. No caso de Raul Seixas, percebemos que essas estratégias também estão presentes em suas canções e em sua performance. No entanto, o compositor parece se sobressair dentro das exigências mercadológicas impostas pela indústria fonográfica, num constante jogo de negociação entre o que esta indústria pretendia torná-lo (um "maluco beleza") e o que ele realmente pretendia ser - um anarquista).

Podemos tomar como exemplo o segundo LP de Raul Seixas, em carreira solo, intitulado Gita[14], de 1974. A capa mostra um Raul parecido com Che Guevara, o que sugere que o compositor estaria fazendo uma revolução musical. A faixa-título era baseada na obra hindu *Bhagavad – Gita,* parte do Mahabarata, que seria a "bíblia da religião hindu", e nos escritos de Aleister Crowley.

Aleister Crowley foi um mago/ocultista muito polêmico da passagem do século XIX para o século XX. Além de escrever sobre esoterismo e ocultismo, era poeta e dramaturgo. Bastante voltado para evolução individual de cada um, o mago inglês pregava a renovação do ser humano através da força energética que carrega dentro de si.

Ao referir-se a Crowley em matéria sobre 10 anos de morte de Raul, na revista *Caros Amigos,* Frenette (1999, p.13) afirma que de acordo com o bruxo, "essa energia – que durante muito tempo procurou desenvolver através de ritos sexuais – seria totalmente liberada com a chegada da Nova Era, período em que as leis sociais seriam definitivamente rompidas para que todos pudessem viver em plenitude".

Aleister Crowley é autor do Livro da Lei, responsável pela fundação da doutrina Thelema[15], onde contestava os valores morais e religiosos do seu tempo. Por esse motivo, defendia o libertarianismo[16] que tinha como lema "Faz o que tu Queres". A partir dessas ideias, deixou um vasto legado sobre ocultismo que carrega o nome de *Magick.*

Com base na proposta do mago inglês, o LP *Gita* trazia canções que se referiam ao ser humano como o único responsável pela mudança do mundo, da sociedade. Enfatizava o potencial que existe dentro de cada um, admitindo que o homem pode criar as suas próprias

---

[14] Ver anexo 5.
[15] Filosofia baseada no princípio fundamental da chamada lei de Thelema: "Faz o que tu queres".
[16] Uma filosofia que prega a liberdade individual de cada um. De acordo com o libertarianismo cada indivíduo é responsável pela própria vida, devendo ser livre para fazer sua vontade. Essa filosofia defende a liberdade em todos os aspectos rejeitando, de certa forma, a repressão e o exercício de autoridade de qualquer instituição.

leis e segui-las de acordo com os seus ideais.

Outro fato importante que veio junto com o surgimento desse álbum, foi a idealização da *Sociedade Alternativa* que também tinha como lema: "Faz o que tu queres". Assim, todo o público do *rock* no Brasil queria saber o que era a sociedade idealizada por Raul Seixas e Paulo Coelho e o interesse pela compra do disco crescia. Todas essas estratégias foram fundamentais para que esse fosse o álbum mais vendido de toda a obra do compositor.

Diante das reflexões acima, podemos dizer que o álbum *Gita* contribuiu fundamentalmente para que Raul Seixas ganhasse mais visibilidade. Não sem razão que esse foi o LP mais vendido de toda obra de Raul chegando a 600.000 cópias rendendo ao artista seu primeiro disco de ouro. Nelson Motta, (*apud* Teixeira 2008, p. 66) ao se referir a esse disco afirma que "Raul não pretendia apenas cantar e compor, mas, juntamente com o seu parceiro Paulo Coelho, utilizar a música como veículo, disseminando ideias capazes de modificar o homem através da sociedade alternativa".

2.3 A construção do ídolo e as formas do sucesso

Desde o começo dos tempos, a palavra ídolo era atribuída apenas à esfera imaterial ou divina, se idolatrava os deuses ou o que concretamente representasse estes. Em outras palavras, o sentimento de idolatria, ou seja, o exercício de adorar ídolos tinha uma relação transcendental que ia muito além da esfera física. Portanto, era bastante comum idolatrar estátuas, santos e qualquer outra divindade, que a elas fossem também associados poderes sobre-humanos.

Com o passar dos anos e principalmente com o avanço dos meios de comunicação no século XX, passamos a caracterizar como ídolo a pessoa a qual atribuímos algum tipo de admiração, afeição, identificação. A palavra ídolo deixou de ser associada apenas a esfera divina e passou a se tornar mais presente no nosso cotidiano e mais relacionada às pessoas famosas.

As duas formas supracitadas aproximam-se na medida em que é comum termos por essas pessoas famosas, as quais denominamos como ídolo, um sentimento que se assemelha ao de divindade. Não que essas pessoas possam exercer poderes sobrenaturais, mas pelo fato do sentimento que cultuamos em relação a elas se aproximar da perfeição, de algo inalcançável, inatingível, do que está além de nós e que, de alguma maneira, representa os nossos anseios, as nossas aspirações tornando-se, desse modo, imortais.

Hoje, passamos a chamar ídolo um artista de cinema, de televisão, um cantor, um jogador de futebol, pessoas que estão de certa forma distantes da nossa realidade física, concreta, mas, que, no entanto, podem estar próximas de vários aspectos do nosso imaginário, o que nos faz alimentar um sentimento de idolatria por anos e anos e, muitas vezes, por toda uma vida.

Michel Mafesoli, em entrevista à Revista Famecos (2001), quando se refere ao imaginário, faz uma relação com o que Walter Benjamin chama de aura, afirmando que o imaginário está voltado para uma questão de ambiente social, que remete ao espaço/temporal e que está intimamente ligado a uma construção mental, muitas vezes seguida de ambigüidades, mas que, no entanto, não pode ser qualificável.

É nesse sentido que o imaginário relaciona-se com a aura, ou seja, algo que não é tátil, não é visível, mas que, no entanto, é sensível, projetável. Dessa forma, de acordo com o autor, o imaginário também é da ordem espiritual porque envolve as pessoas em uma subjetividade que as permite ultrapassar o individual impregnando-se, desse modo, do que é coletivo, do que é grupal.

A questão da idolatria está muito ligada ao imaginário porque pode ser construída de acordo com as impressões de espaço/temporal que os indivíduos têm em relação à pessoa que está sendo admirada, como também a resposta a determinados anseios, a identificação com a visão de mundo, a linguagem, os aspectos corporais, a forma de se vestir, o comportamento, entre outros.

Dentro desse contexto, Michel Maffesoli (2001, p. 3) afirma que: “o imaginário é o estado de espírito de um grupo [...], de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vinculo. É cimento social, logo se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual”. Trazendo estas implicações para o contexto da idolatria, percebemos que a relação ídolo/fã não pode ser vista apenas como uma questão individual, uma vez que, geralmente, os ídolos são admirados por muitas pessoas e são cultuados com base na cultura de um grupo.

Em relação à canção, isso pode ser percebido à medida que existem fã clubes de determinados artistas, como também comunidades virtuais, além de públicos direcionados, entre outras maneiras de os fãs demonstrarem identificação com seus ídolos. Isso mostra que há um “cimento social”, nas palavras de Maffesoli, que une esses fãs a uma mesma atmosfera, que pode ser tanto a canção, como também todas as outras questões que estão relacionadas com a subjetividade do fã.

É com base nessa discussão que tentaremos entender os aspectos que colaboraram para

que Raul Seixas se tornasse um ídolo da canção no Brasil. Para tanto, é necessário levarmos em consideração a construção da sua imagem na mídia, bem como as *personas*[17] *que* Raul representou durante sua carreira.

2.3.1 Raul Seixas: mídia, identificação e idolatria

Durante toda sua carreira, Raul Seixas representou vários personagens. É possível identificar em sua obra o Raul bruxo, profeta, mago, guru, anarquista, transgressor, contestador, além disso, o Raul brega, romântico, etc. Todas essas *personas* fizeram parte da construção da imagem através da qual Raul Seixas se projetou nos meios midiáticos, e isso contribuiu para que o artista chamasse atenção dos mais diferenciados públicos e se tornasse um ídolo da canção no Brasil.

Melo (2010, p. 2), ao tratar da relação sujeito e mídia, sublinha que "no espetáculo midiático da atualidade o sujeito não é postergado pelo objeto, aqui, o sujeito é o próprio objeto fragmentado e mercantilizado por implicação de imagem e discurso, configurando, desse modo, o que definiremos como uma 'nova' lógica da visibilidade".

Com base na assertiva de Melo, deduzimos que o público não necessariamente se identificava apenas com Raul Seixas cantor, mas com os personagens criados por ele. Destarte, podemos dizer que essa identificação pode estar atrelada, muitas vezes, à maneira como o artista se mostra, ao discurso que carrega e principalmente a forma como ele se comunica com seu público. Sobre isso Teixeira (2008, p.113) aponta:

> Deve-se considerar ainda, tal fenômeno do ponto de vista estético, atentando para o aspecto corporal, gestual, da linguagem, tornando-os, desde já, não apenas como meros adereços, mas como elementos centrais para o entendimento da conduta que assumem e das imagens e discursos que constroem a respeito de si mesmos, permitindo, ainda, avaliar o peso desta identidade frentes às outras.

Em algumas aparições na televisão, Raul Seixas se apresentava com uma postura parecida com a de Elvis Presley, um dos seus maiores influenciadores no mundo do *rock*. No início de sua carreira, o topete - símbolo da juventude transviada da década de 50 - bem como

---

[17] Termo bastante comum no teatro grego para atribuir ao ator a aparência que o papel exigia. Em outras palavras é o personagem o qual o ator vive no determinado momento de sua apresentação. O termo também pode ser usado para designar a forma como um indivíduo se apresenta, levando em consideração que essa forma pode ser adequada ao ambiente em que este indivíduo está inserido.

a costeleta sempre acompanhava o figurino do compositor.

Vale reforçar que a década de 50 foi de grande importância no que diz respeito à construção dos valores comportamentais da juventude, tendo o *rock'n roll* como grande desencadeador dessa mudança, pois a maioria dos estilos comportamentais e visuais que se associavam ao ritmo era originária desse período e disseminada através do cinema.

Silva (2004) descreve que a imagem sempre foi de grande valia para Raul Seixas, uma vez que o compositor confiava na premissa de que o *rock* só se tornou visível devido às apresentações insinuantes e agressivas de Elvis Presley. Raul não concebia o *rock* apenas como um ritmo, mas como uma visão de mundo, uma transformação comportamental. Para ele, Elvis Presley foi um dos principais artistas que colaborou com essa mudança.

> Quando Elvis veio com aquele estilo sexual, agressivo, ele quebrou aquele clima denso de machismo. Eu vi nele uma liberdade incrível, de sexo, de se mover, sendo homem. E não importava pô. Foi um negócio incrível, a porrada que ele me deu com aquela dança dele. Elvis era considerado um maníaco sexual, cabelo cheio de brilhantina. As músicas dele eram pornográficas, sabe. É o que se dizia na época (Raul Seixas *apud* PASSOS, pp. 18 – 19).

Dessa forma, Raul via em Elvis verdadeira inspiração para suas aparições. Não é à toa que o músico ficou atrelado à imagem do artista americano durante um bom tempo de sua carreira, fazendo, desse modo, com que o público brasileiro também se sentisse próximo de um ídolo americano. Em outras palavras, poderíamos afirmar que essa associação de imagens contribuiu para que muitos fãs de Elvis Presley se aproximassem de Raul Seixas, fosse apenas por curiosidade ou até mesmo por se identificarem com essa *persona* pública que o artista incorporou em determinado momento de sua carreira.

Essa relação entre o personagem criado por um artista e a identificação do público com ele é o que caracteriza, muitas vezes, uma teatralidade responsável por diferentes laços de identificação e de agrupamento, alimentados constantemente pelos meios midiáticos.

Destarte, a mídia também trabalha na perspectiva de investir em modelos de identificação, tendo para isso que se apropriar da linguagem estética, verbal ou até mesmo do imaginário coletivo, inserindo em seu repertório novos signos, símbolos e significados. Michel Maffesoli (1998, p. 35) indica que "quanto mais se avança mascarado, mais se fortalece o laço comunitário. Com efeito, trata-se de um processo circular: para se reconhecer é necessário o símbolo, isto é, a duplicidade, que engendra o reconhecimento". Assim, o autor denomina esse aspecto de "lógica de identificação"*:*

> [...] [ela] põe em cena 'pessoas' de máscaras variáveis, que são tributárias do ou dos sistemas emblemáticos com que se identificam. Este poderá ser um herói, uma estrela, um santo, um jornal, um guru, um fantasma ou um território, [...] (MAFFESOLI, 1996, p. 18).

De acordo com os pressupostos de Maffesoli, poderíamos dizer que os ídolos são essas figuras emblemáticas que atuam como personagens no cenário cotidiano, contribuindo para o processo de identificação e tendo como principal aliada a mídia, responsável por veicular as formas como esses ídolos se apresentam para a sociedade.

No entanto, a mídia, muitas vezes, acaba por transformar esses personagens em símbolos. Melo (2010, p. 7) postula que "[...] os grandes ídolos atuais são ídolos humanos, porém na encenação dos seus papeis divinos, esses personagens se tornam mais símbolo do que indivíduo. E é nessa lógica simbólica que se rege o imaginário, submetido e limitado pelos seus dois suportes de criação: a imagem e a linguagem".

Também não se pode negar que a lógica do capital a qual a mídia está inserida pode interferir na produção simbólica. Contudo, afirmamos que dentro desse aspecto midiático, a obra de Raul Seixas acaba sendo portadora de um grito de revolta, o que pressupõe que esse grito também desencadeia uma nova forma de subjetividade.

A partir da assertiva lançamos as seguintes questões: a esfera mercadológica não se confunde com a esfera simbólica, uma vez que as duas estão intimamente associadas, caminhando juntas pra construir e reconstruir o imaginário coletivo? Até que ponto as formas mercadológicas nas quais um ídolo está inserido podem colaborar para que haja uma redução de sua poética e da sua imagem, levando em consideração que um artista acaba se submetendo às exigências de uma indústria como forma de sobrevivência? Podemos afirmar que a mídia é, muitas vezes, responsável por construir ídolos de acordo com seus interesses mercadológicos? Quanto do sucesso de um artista pode ser atribuído à força de sua mensagem e quanto pode ser atribuído à indústria cultural?

Todos esses questionamentos são fundamentais para tentarmos compreender quais foram os aspectos simbólicos e mercadológicos que colaboram para Raul Seixas se tornar um ídolo da canção no Brasil e porque sua obra continua a ser alimentada cotidianamente pelos meios midiáticos, mesmo depois de 21 anos de sua morte.

2.4 Raul Seixas: mercado e símbolo

Como forma de entender essa relação mercadológica e simbólica na obra de Raul

Seixas, buscamos aporte teórico em Patrick Charaudeau. Para este autor (2007), é através da necessidade de difundir a informação que a mídia também sente a "necessidade de organizar um sistema de distribuição em direção ao alvo que pretende atingir".

O discurso midiático trabalha a informação e a comunicação a partir das perspectivas mercadológicas, tecnológicas e simbólicas. Em relação a esta a última, Charaudeau (2007, p. 16) observa que "trata-se da maneira pela qual os indivíduos regulam as trocas sociais, constroem as representações dos valores que subjazem a suas práticas, criando e manipulando signos e, por conseguinte, produzindo sentido".

Com isso, Charaudeau (2007) mostra como a informação é pura enunciação, sendo esta responsável por construir saberes e como estes saberes são dependentes tanto do campo de conhecimento que o circunscreve, quanto da situação de enunciação na qual esta informação se insere e, por fim, do dispositivo que é o responsável por colocar esta informação em funcionamento.

Com base nessa discussão, colocamos a canção como informação, pois esta também é responsável por construir saberes e nos revelar aspectos do cotidiano; por nos informar sobre determinada situação política, social e cultural da nossa realidade. Além disso, por nos mostrar algo que, mesmo estando presente no nosso dia-a-dia, pode passar despercebido aos nossos olhos.

No entanto, sabemos que essa mesma canção responsável pela construção dos nossos saberes, também está inserida em um jogo de poder mercadológico sendo manipulada, muitas vezes, por seus produtores, cujo principal objetivo é adquirir lucros. Mesmo assim, diante da tríade símbolo, tecnologia e economia, Charaudeau (2007, p. 17) afirma que o simbólico sobrepõe-se à tecnologia e à economia por ser "essa máquina de fazer viver as comunidades sociais, que manifesta a maneira como os indivíduos, seres coletivos, regulam o sentido social ao construir sistemas de valores".

A obra de Raul Seixas tem um conteúdo simbólico que inspira uma releitura do mundo, podendo também ser considerada uma válvula de escape para quem se sente oprimido e dominado pelos mais variados aspectos que compõem o quadro social no cotidiano. Não é à toa que algumas canções do compositor se voltam para o ser humano como o único responsável pela mudança social, dando a este um potencial que, na maioria das vezes, não é estimulado pelo sistema.

Destarte poderíamos afirmar que a obra de Raul Seixas mesmo estando inserida nos aspectos mercadológicos e tecnológicos carrega um significado, uma simbologia que se sobrepõe ao mercado, porque os sujeitos que se identificam com essa obra podem, através

dela, atribuir sentido ao seu cotidiano, e isso também faz com que essa obra permaneça viva.

2.4.1 A capa dos discos como um espaço de veiculação de mensagens

Ressaltamos aqui a importância das capas dos vinis nesse processo de mediação do conteúdo simbólico existente na obra do artista, bem como de legitimação dos personagens os quais Raul Seixas representou durante sua carreira.

O primeiro LP, ainda com a banda *Os Panteras*[18], de 1968, foi inspirado na Jovem Guarda e nos Beatles. Na capa pode-se perceber um fundo preto atrás dos rostos dos integrantes. Neste álbum pode ser encontrada uma versão que Raul Seixas fez para a música *Lucy in the sky with diamonts*. Silva (2004, p. 111), sobre o álbum afirma: "a capa, aliás, é um inegável plágio do álbum *With the Beatles*, de 1963". Esta pode ter sido uma forma de o artista demonstrar a influência dos Beatles na sua obra, como também de chamar atenção para o fenômeno – The Beatles - em evidência em todo o mundo, já que na década de 60, grande parte dos artistas e consumidores de *rock* imitava esse grupo.

No trabalho posterior, *Sociedade da Grã Ordem Kavernista apresenta: sessão das 10*[19]*, de* 1971, a capa relaciona o Rio de Janeiro com um grande teatro onde o título da peça em cartaz está escrito com letras de sangue. Num palco, aparecem personagens como o sambista, o super-homem, o torcedor da seleção e um *hippie*. Depois do lançamento desse álbum, Raul Seixas foi expulso da gravadora CBS por usar seu poder de produtor e gravar sem autorização. Foi a partir dessa ruptura que o artista optou pela carreira de cantor, uma vez que até então se dividia entre cantar e produzir (SILVA, 2004). Vale salientar que esse álbum não obteve maiores repercussão nem na mídia e nem na crítica da época.

No LP *krig-há, bandolo!*[20], de 1973, Raul Seixas aparece magro, cabeludo, olhos semi-fechados e de mãos ao alto, como se estivesse simulando uma crucificação. Na palma da mão direita um desenho de uma chave que, de acordo com Teixeira (2008, p. 55), "[...] dizia simbolizar a sociedade secreta, da qual ele e Paulo Coelho seriam os porta-vozes". Teixeira (2008, p.55) afirma ainda que *Krig-há,bandolo!* "é uma referência ao grito de guerra que os macacos ensinaram ao personagem Tarzã e significa 'Cuidado, aí vem o inimigo'".

Muitos questionamentos foram feitos em relação ao LP *Krig-há,bandolo!* inclusive sobre a lucidez de Raul Seixas, até que ponto esse disco não seria apenas uma estratégia de

---

[18] Ver anexo 2.
[19] Ver anexo 3.
[20] Ver anexo 4.

marketing, até mesmo, quanto às mudanças constantes na identidade do artista, entre outros aspectos (TEIXEIRA, 2008).

O fato, contudo, é que foi a partir desse disco que Raul começou a ser visto como um doutrinário, como um guru, um místico que incentivava cada vez mais a mudança do mundo, da sociedade, numa tentativa de abrir caminhos para que as pessoas se conscientizassem do poder que elas carregavam dentro de si e, com isso, começassem a acreditar no seu potencial.

Nesse ponto, não podemos negar a grande força que a capa desse disco teve no que diz respeito à comunicação com o público. Obviamente não falamos aqui apenas no lado positivo do processo de comunicação, mas também no que diz respeito às dúvidas, questionamentos e curiosidades.

Em outras palavras, poderíamos afirmar que a imagem de um artista na capa de um LP pode contribuir para o público tomar conhecimento da personalidade do artista, bem como do personagem que ele está representando naquele momento. No caso de Raul Seixas, a capa desse álbum foi o início dos vários personagens que ainda estavam por vir, e que, por ventura, iriam despertar confusão e curiosidade na cabeça de seu público.

Depois do LP, *krig há, bandolo!* veio o álbum Gita que, como já dissemos anteriormente, foi um dos discos mais importantes da carreira do compositor, vendendo 600.000 cópias e rendendo ao artista seu primeiro disco de ouro.

No álbum seguinte intitulado *Novo Aeon*[21]*, de* 1975, o compositor ainda demonstra a influência de Aleister Crowley. O título denota uma nova maneira de pensar, de ver o mundo, novas concepções de vida. Para Raul, esse nome era também uma referência à Nova Era - A Era de Aquarius (PASSOS e BUDA, 1992). A faixa principal também é denominada *Novo Aeon* e nela o compositor volta a falar da *Sociedade Alternativa*.

Na capa, apenas um Raul gravando em estúdio. Do lado direito, a chave que simboliza a suposta sociedade secreta. Os temas mais presentes neste disco são: liberdade, religião, relacionamento, consumo, entre outros. No entanto, mesmo abrangendo vários assuntos, esse álbum não alcançou o mesmo sucesso que o LP Gita, tendo sido considerado um fracasso de vendas.

Em 1976, o compositor lança o álbum *Há 10 mil anos atrás*[22]. Na capa Raul Seixas aparece como profeta e no álbum há diversas canções com temáticas místicas. O sucesso de vendagens demonstra que o público ainda preferia a imagem de Raul como bruxo, como

---

[21] Ver anexo 6.
[22] Ver anexo 7.

profeta. Esse álbum marca o fim da parceria com Paulo Coelho e o fim do contrato com a gravadora Philips/Phonogran.

No ano posterior, é lançado o LP *O Dia em que a Terra Parou*[23] – primeiro disco pela gravadora WEA. Na capa, Raul Seixas aparece enterrado vivo no meio do deserto e com uma postura mais séria, usando óculos de grau, cabelo curto e cavanhaque. A faixa *Maluco Beleza* se torna o hino da juventude e uma das canções mais populares do compositor, tendo grande aceitação também por diversos tipos de público. Esse álbum também marca uma nova parceria, desta vez, com Cláudio Roberto.

Em 1978, Raul aparece novamente com Paulo Coelho o que pressupõe que a parceria teria sido retomada. O álbum *Mata Virgem*[24] traz canções que demonstram a luta de Raul para se manter na busca por caminhos melhores e, ao mesmo tempo, reflete o artista pensativo sobre a pancreatite que lhe persegue. O músico afirma na canção "*Tá na Hora" que, tá na hora da velhice/ do remédio pra tomar/ tá na hora de deitar/ tá na hora da cadeira de balanço*. Na capa, o compositor aparece em meio a uma mata e se apresenta como se fosse um soldado buscando respostas para a sua própria luta (SILVA 2004). Na faixa *Judas,* o compositor faz uma sátira da relação de traição entre Jesus Cristo e Judas.

O LP *Por Quem os Sinos Dobram*[25] *,* lançado no ano de 1979, traz na capa uma reedição do *Novo Aeon.* Raul aparece novamente gravando em estúdio, e, dessa vez, em parceria com o argentino Oscar Rasmussen. Na canção *Por quem os sinos dobram,* o músico afirma que é preciso ter coragem para realizar o que deseja, demonstrando, mais uma vez, a sua luta contra o estado debilitado em que se encontra devido à pancreatite provocada pelo alcoolismo. O álbum não é um sucesso de vendas e o músico culpa os produtores por não o terem divulgado o suficiente. Depois desse álbum, o cantor rompe com a WEA e volta para CBS (SILVA, 2004).

2.4.2 "Anos 80: charrete que perdeu o condutor"

O compositor chega aos anos 80 com a saúde cada vez mais debilitada e com sérios problemas com a mídia, a qual de acordo com Silva (2004, p.113), devido à sua doença, passou a considerá-lo "um artista difícil". A vida de Raul parece turbulenta, separa-se de sua

[23] Ver anexo 8.
[24] Ver anexo 9.
[25] Ver anexo 10.

terceira esposa Tânia Barreto, e passa a viver com Kika Seixas.

No disco *Abre-te Sésamo*[26], o músico mostra-se irônico, trazendo algumas composições que criticavam o sistema da época. Na capa, Raul aparece todo vestido de branco e sem instrumento. O lançamento do disco é feito no Programa do Chacrinha onde Raul se apresenta em cima de um jegue e cercado de odalisca (TEIXEIRA 2008).

Na canção *Anos 80*, o compositor se refere à década de 80, dizendo que foi a charrete que perdeu o condutor - o que demonstra o marasmo que vivia aquele período, quando segundo Raul, nada acontecia. Na canção *Abre-te Sésamo*, o músico fazia uma sátira da história de *Ali Babá* e *os 40 ladrões*, relacionando-a com o Brasil. Em versos da canção o compositor dizia: *Lá vou eu de novo/ um tanto assustado/com Ali Babá e os 40 ladrões já não querem nada/ com a pátria amada/ e cada dia mais/ enchendo meus botões [...]*.

Na canção intitulada *Aluga-se*, Raul Seixas faz uma sátira sobre a situação que o país se encontra, dizendo que a única saída para a crise financeira é alugar o Brasil. Depois desse disco, Teixeira (2008) aponta que a CBS propõe a Raul gravar um álbum em homenagem à Lady Diana. O compositor revoltado com a proposta rescinde o contrato com a gravadora.

Em 1983, o músico lança um álbum pela gravadora Eldorado com o nome de *O Carimbador Maluco*[27] e que tem na capa seu próprio rosto. A faixa título, que carregava o mesmo nome do álbum, fez com que Raul Seixas participasse de um especial infantil para Rede Globo de Televisão, sendo esta a canção que lhe deu o seu segundo disco de ouro.

Esse álbum ajudou bastante na relação do compositor com a mídia, uma vez que, devido à doença, a ausência em alguns shows e a vida conturbada que Raul estava tendo no momento, com drogas, álcool e rompimentos com gravadoras, praticamente não era convidado a dar entrevista nos meios de comunicação.

De acordo com Teixeira (2008), depois do LP *O carimbador maluco*, a mídia passou a ver Raul com bons olhos novamente e a dar mais credibilidade ao artista, com a ideia de que ele estaria vivendo uma nova fase. Sendo assim, o músico começa a ter platéias consideráveis em seus shows, prova disso é que em fevereiro de 1983 o cantor realizou um show na Sociedade Esportiva Palmeiras, no qual compareceram aproximadamente 100 mil fãs[28] e parte desse show lhe rendeu um LP intitulado *Raul Seixas ao Vivo Único e Exclusivo*[29]. O disco foi

---

[26] Ver anexo 11.
[27] Ver anexo 12.
[28] Esse número não é preciso, uma vez que alguns livros afirmam que nesse show compareceram 100 mil fãs. Em alguns sites sobre vida e obra do compositor também foi percebido uma alteração nesse número, alguns contam que foram 10 mil e outros que foram 100 mil.
[29] Ver anexo 13.

lançado pela Eldorado.

Em 1984, é a vez do LP *Metrô Linha 743*[30], pela gravadora Som Livre. O artista afirma que esse era um disco em preto e branco porque apenas o baixo era elétrico. Na capa o compositor aparece escorado em um muro, lendo um jornal que tem no rosto o mesmo nome do disco. O álbum traz canções que ainda fazem crítica à ditadura militar - como a música *Metrô Linha 743,* que fala da perseguição aos indivíduos - além da canção *Mamãe eu não Queria,* que critica a obrigatoriedade do alistamento militar. Com esse álbum, a censura volta a perseguir o artista proibindo algumas canções de tocarem nos meios de comunicação. Depois disso, Raul passa um tempo afastado dos palcos.

No ano de 1985, Raul Seixas sente com mais frequência as consequências da pancreatite aguda que lhe persegue há anos por causa do alcoolismo, além disso, a ausência da mídia que se mostra cada vez menos interessada em seus trabalhos. Em maio do mesmo ano, é lançado o LP *Let me sing my rock and roll*[31] pelo Raul Rock Clube que, de acordo com Teixeira (2008), foi o primeiro LP gravado de forma independente por fã clube no Brasil.

Nesse período Raul já era considerado por muitos jornalistas como um cantor irresponsável que não levava a sério sua obra. Isso acontecera devido aos atrasos e ao não comparecimento do artista em alguns shows, o que deixava desta forma, o público irritado, como aconteceu na cidade de São Bernardo do Campo.

Raul Seixas assina contrato com a gravadora Copacabana no ano de 1986 e começa a trabalhar no disco intitulado *Uah-Bap-lu-Bap-lah-Béin-Bum*[32] que só sai no ano seguinte devido à fase complicada que o cantor passa em relação à sua saúde. Esse álbum traz na capa um Raul de guitarra em punho, com jaqueta de couro, sentado em cima de uma opala.

O disco faz uma releitura do *rock* e o título é uma homenagem ao grito de guerra de Little Richard. Em entrevista[33] à revista *Bizz,* em março de 1987, o compositor ao falar sobre o disco afirma: "[...] eu fiz esse disco para os roqueiros ouvirem, para eles não deixarem o rock morrer". A faixa *Cowboy fora* da *lei* foi trilha sonora de novela na Rede Globo. O LP vendeu 250 mil cópias e rendeu ao artista o terceiro disco de ouro.

Em 1988 o compositor lança o LP *A pedra do gênesis*[34] também pela gravadora Copacabana. Na capa do disco, o músico se mostra misterioso: vestido com uma capa, segura um livro que, possivelmente, seria o *Bhagavad Gita.* Do lado esquerdo, a chave que simboliza

---

[30] Ver anexo 14.
[31] Ver anexo 15.
[32] Ver anexo 16.
[33] Entrevista retirada do livro "Raul Seixas por ele mesmo" (1992).
[34] Ver anexo 17.

a *Sociedade Alternativa*. Nesse álbum, Raul aparece novamente com ideias místicas e também volta a falar da *Sociedade Alternativa* na canção *A lei*, na qual ele faz referencia ao Liber Oz[35], de Aleister Crowley, dizendo que todo homem tem direito de fazer o que quiser.

O LP a *Pedra do gênesis*, não tem muita repercussão na mídia, as internações por causa da pancreatite ficam mais constantes e o músico se sente cada vez mais debilitado. No final de 1988, Raul Seixas é convidado por Marcelo Nova (na época integrante da banda Camisa de Vênus) para participar dos seus shows. Nas apresentações, os músicos mostram trabalhos dos seus dois últimos LPs.

Devido ao grande sucesso de público, Raul Seixas e Marcelo Nova são convidados para gravarem um LP pela WEA, o qual recebeu o nome de *A panela do diabo*[36] TEXEIRA (2008). Na capa, o compositor está sentado em uma cadeira ao lado de uma lareira, segurando um violão, talvez esperando a morte chegar, como ele mesmo afirmou na canção *Ouro de Tolo*. Coincidência ou não, este foi o último LP de sua carreira, pois o músico faleceu dois dias após o lançamento do disco.

O LP *A panela do diabo* vendeu 150.000 cópias e rendeu a Raul Seixas o disco de ouro póstumo que foi entregue à sua família, juntamente com Marcelo Nova, seu último parceiro. Alguns consideram a turnê de Raul com Marcelo Nova, bem como o álbum *A panela do diabo,* como o canto do cisne[37]. Esse disco era uma síntese das ideias desses dois gênios da música brasileira e ficou conhecido por muitos como um álbum "histórico" por conter ingredientes que expressam bem as ideias de um *rock and roll* voltado para a rebeldia, a transgressão e a contestação dos valores impostos pelo sistema.

No próximo tópico da nossa pesquisa, voltaremos para questão de como se caracteriza a poética de Raul Seixas. Levaremos em consideração não apenas a forma como o artista se comunicava com o público, mas também a postura, o estilo, o comportamento, enfim, todos os elementos que contribuíram para que a obra desse artista tivesse um sentido poético.

2.5 A poética de Raul Seixas

De maneira geral, todos os artistas têm sua forma de se comunicar, pois a sua poética pode, muitas vezes, ser a porta de entrada para se fazer externar aspectos da realidade, contribuindo desse modo para um maior entendimento do conjunto social.

---

[35] Ver anexo 18.
[36] Ver anexo 19.
[37] Expressão usada para classificar os últimos grandes momentos de uma pessoa.

No entanto, caberia aqui questionar se existe uma poética musical e até que ponto a canção também se confunde com poesia? Perrone (2008, p. 23), ao tratar da relação canção-poesia, afirma que "as letras de canção são muitas vezes associadas à poética não-musical, especialmente no modelo contemporâneo, e muitos modelos de avaliação podem ser apropriados tanto a poemas como a palavras cantadas".

Diante de tal assertiva, afirmamos que a canção tem como característica primordial a oralidade, pois são textos criados especificamente para serem cantados, e a forma de cantar se mistura com o estilo do artista, bem como com todas as características musicais que a ele pertencem. Assim, Perrone (2008, p. 24) afirma ainda que "de uma forma ideal, a letra se mistura com a melodia numa relação dinâmica de significados verbais, modelos sonoros, efeitos lingüísticos e ritmo [...]".

Partindo para o objeto em questão, é necessário afirmar que a poética do artista Raul Seixas se relaciona com a sua postura diante do palco, com sua forma de se vestir, enfim, com toda a questão comportamental que o artista assumiu a partir do seu estilo musical. Destarte, a performance individual do artista e a forma como este expressa suas visões de mundo dão à sua obra um sentido poético. De acordo com Tatit

> [...] cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, lingüísticos, os parâmetros musicais e a entonação coloquial. O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes grandioso (TATIT, 1996, p. 9).

Desse modo, a canção é uma mistura de jogo lingüístico, com performance, com criação, sem, contudo, deixar de ser também uma série de elementos técnicos em que o compositor, como aponta Tatit, (1996, p. 12), "[...] estabiliza as freqüências dentro de um percurso harmônico, regula uma pulsação e distribui os acentos ritmos, criando zonas de tensão que edificam uma estabilidade e um sentido próprio para melodia". No mais, pode-se afirmar que a canção é definitivamente uma mistura de texto e melodia.

Apesar de o cancionista ter um estilo de expressar seus sentimentos e suas impressões de mundo, ele não se prende à regra poética e nem a melodias regulares. No entanto, de maneira geral, sua poética, sua forma de cantar, têm um sentido, uma compatibilidade, um equilíbrio (TATIT, 1996). Desse modo, Tatit (1996, p. 18) mostra que:

> [...] a conversão dos ingredientes psíquicos em matéria fônica compreende, mais profundamente, o encontro de dois diferentes níveis de experiência do cancionista: de um lado, sua vivência pessoal com um determinado conteúdo e, de outro, sua familiaridade e intimidade com a expressão e a técnica de produzir canções.

Com base na citação, podemos concluir que um cancionista constrói sua poética de forma mais coloquial, a partir de sua vivência cotidiana, de sua forma de ver o mundo e a realidade na qual está inserido, ou seja, um cancionista quase nunca se prende a regras lingüísticas, literárias ou gramaticais, o que não quer dizer que suas canções não possam ter um sentido poético. No caso de Raul Seixas, sua poética se caracteriza por dar sentido à vida,[38] incentivando uma possível mudança social que acrescenta valores[39] ao ser humano que vão além dos que são atribuídos pelo senso comum. Esse aspecto contribuiu para que o artista se tornasse um ídolo da canção, pois a sua poética incentiva o ser humano a colocar em prática os seus desejos, os seus anseios e aspirações, enaltecendo, desse modo, o poder que cada um carrega dentro de si.

Talvez seja por isso que Raul Seixas compôs tantas canções em primeira pessoa do singular, como por exemplo: *Eu nasci a dez mil anos atrás, Eu também vou reclamar, Eu sou egoísta, Eu quero mesmo* e tantas outras. Compor em primeira pessoa pode ser uma forma de o ser humano se identificar com o contexto da canção e, com isso, ficar mais próximo da sua realidade, Além disso, pode ser uma maneira de quem escuta buscar uma auto-afirmação. Silvio Passos (1992, p. 30) ao relatar esse aspecto afirma: "numa cultura como a nossa que busca massacrar a individualidade em favor da massa, do rebanho, é muito mais importante que a pessoa aprenda a dizer *Eu sou*, [...]. Principalmente cantando, que é uma forma de se tornar feliz [...]".

No próximo capítulo iremos nos remeter à questão das formas de difusão da canção na atualidade, mostrando que a obra de Raul Seixas começou no formato midiático vinil e depois de sua morte vem sobrevivendo em outros formatos. Trataremos da memória como legitimação do ídolo e analisaremos algumas canções de Raul que têm relação com o cotidiano. Nosso objetivo é identificar alguns temas existentes nessa obra que faz com que ela permaneça atual.

---

[38] Essa afirmação foi feita com base em vários depoimentos de fãs e pessoas comuns em livros e revistas que falam da vida e obra de Raul Seixas, a saber: as edições especiais da revista Caros Amigos de dez e vinte anos de morte do artista, o livro "Krig-há, bandolo!" Cuidado aí vem Raul Seixas, entre outros.

[39] Podemos dizer que esses valores são voltados para o eu individual, tendo o ser humano como o único responsável pela mudança social. Raul Seixas acreditava que essa mudança tinha que partir de cada um. De acordo com o artista, só o ser humano é capaz de transformar sua própria vida e o ambiente no qual está inserido.

CAPITULO III – As canções no cotidiano e o cotidiano nas canções

Ou eu conquisto o planeta
ou desapareço daqui
(Raul Seixas)

3.1 As formas de difusão da canção na atualidade

As novas formas de mídia permitem ao receptor ter acesso às canções de maneira mais prática, ou seja, a tecnologia criou alguns mecanismos de aproximação da mensagem com o grande público no cotidiano. Através da digitalização, a canção passou por uma série de mudanças que interferem desde o seu processo de produção até as formas de escuta.

> A digitalização, ao desmaterializar a canção, tornou-se possível uma série de alterações: fez com que fosse possível colocá-las em locais e formatos nunca imaginados antes, intensificou a miniaturização de todo tipo de equipamento de gravação ou de reprodução, proliferou formas de audição mais individualizadas, possibilitou novas sínteses sonoras. Diferentes tipos de manuseio de áudio e abertura de estúdios caseiros devido às facilidades que os equipamentos apresentam (VARGAS; GOULART, 2008, p. 181).

Com a mudança do suporte midiático vinil para o CD, na década de 1980, seguido da internet, na década de 1990, outras formas de difusão da canção foram colocadas em prática no cotidiano das pessoas. Essa modificação no formato midiático permitiu que a canção passasse por diversas mudanças que interferem diretamente no seu formato, produção e consumo.

Hoje, através da internet, um determinado compositor ou artista pode simplesmente fazer gravações caseiras, disponibilizá-las na rede e adquirir um número considerável de ouvintes. Isso não quer dizer que ele necessariamente se torne um profissional da canção. No entanto, já existem diversos casos de artistas que primeiro se tornaram conhecidos pela internet e que só depois vêm a ser veiculados através do rádio e da televisão.

Assim, a internet funciona como uma grande aliada dos novos artistas e grupos musicais. Através deste meio, pode-se fazer pesquisa sobre diversos compositores e artistas de todo o mundo. Ainda é possível ter acesso a obras completas, inclusive discos que não estão mais disponíveis no mercado fonográfico.

A rede possibilita, dessa forma, novas maneiras de acesso à música. Através dela, pode-se acessar rádios *on line*, bem como assistir a vídeo clipes antes vistos apenas em

especiais de televisão. O crescimento acelerado, a ampliação e o barateamento das tecnologias digitais permitem ao ouvinte receber a canção de forma livre e desprendida de um único suporte.

> O avanço tecnológico transformou o computador no elo de ligação e base de produção de informação de todas as mídias, reunindo o som do rádio, a imagem em movimento do cinema e da televisão e o impresso dos jornais, revistas e livros. Todas as mídias estão cada vez mais dependentes dos sistemas de informatização para transmissão de seus produtos e conteúdos. (MATTOS, 2009, p.59).

É através dessa transmissão de arquivos musicais na internet que muda a relação entre consumo e produção da música. Hoje, qualquer produtor ou compositor musical pode disponibilizar sua obra na grande rede com intuito de divulgá-la para milhões de pessoas. Da mesma forma, os receptores também podem se tornar produtores, pois existem *sites* onde as pessoas participam diretamente do processo de construção de músicas na *web*.

3.1.1 As canções de Raul Seixas e as novas mídias

Ao longo do tempo, a obra de Raul Seixas vem sobrevivendo a vários formatos midiáticos. Em princípio, a matriz principal dessa obra era o disco. Do começo da década de 1990 até os dias atuais, as canções de Raul Seixas continuam sendo tocadas através de novos dispositivos midiáticos, o que contribui fundamentalmente para que sua obra permaneça viva no cotidiano urbano do povo brasileiro.

Hoje, podemos afirmar que o CD, bem como o DVD, são as bases principais da obra de Raul Seixas. A partir desses dispositivos a obra do artista foi digitalizada, transferida para internet e posteriormente para outros formatos como, por exemplo, os *MP- players*.

A partir da internet, novas maneiras de produção, consumo e portabilidade da canção estão sendo disponibilizadas. Além disso, os sites de relacionamentos permitem aos indivíduos participarem de forma interativa trocando opiniões, emitindo e recebendo informações em tempo real sobre o mundo da música, sem necessariamente ter que passar pelo intermédio da indústria.

O *google*, considerado por muitos a maior fonte de pesquisa virtual, conta, hoje, com 4.650.000[40] referencias sobre vida e obra de Raul Seixas. Em alguns *sites* como o *raulrockclub*, estão disponíveis todos os álbuns do compositor. O *Orkut*, maior rede social no Brasil, também conta com mais de mil comunidades sobre Raul Seixas, a maior delas contando cerca de 145. 347 membros [41].

Por outro lado, mesmo com o surgimento da internet e com todos os recursos que a rede dispõe para o acesso à canção, ainda não há nessa rede uma articulação sólida em termos mercadológicos. Por esse motivo, a indústria fonográfica continua sendo o principal meio de divulgação da canção.

Diante disso, essa indústria vem desenvolvendo novos formatos de portabilidade que contribuem para a facilitação da audição de canções no cotidiano. A cada dia ela se adapta a essa nova cultura de difusão da canção, tentando se recuperar do surpreendente e inesperado acesso do grande público às obras artísticas sem a sua intermediação.

Desse modo, é possível afirmar que a indústria fonográfica trabalha com estratégias mercadológicas que envolvem todos os outros meios, principalmente o rádio e a televisão a participarem da divulgação da canção. Exemplo disso são as canções tocadas em novelas, bem como os artistas que se apresentam em programas de auditórios com intuito de divulgar seus trabalhos, entre outros aspectos.

3.2 A memória como dispositivo de legitimação do ídolo

A memória pode ser caracterizada como um conjunto de informações guardadas ao longo do tempo pelo homem. Em outras palavras, poderíamos dizer que o homem estoca em sua mente vários acontecimentos que podem ser de ordem coletiva, individual, histórica, social. Le Goff (1996, p. 423) traz a seguinte definição de memória:

> A Memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas.

Diante dessa premissa, é natural que a memória de um lugar, contexto social ou até

[40] Pesquisa realizada no dia 29/03/2011.
[41] Pesquisa realizada no dia 31/03/2011.

mesmo de pessoas estejam sempre presentes quando passamos por determinada situação que nos faz remeter a um passado que marcou nossa vida de alguma forma. Ou até mesmo quando ouvimos uma canção que nos faz voltar no tempo.

Destarte, ouvir uma canção tanto pode significar rememorar algo como também esquecer; ao mesmo tempo em que ouvimos uma canção e esta nos faz relembrar situações ou tempos passados, podemos também ouvi-la como forma de querermos esquecer determinados problemas do dia-a-dia. Ademais, o fato de ouvir uma canção pode representar para quem escuta um universo bastante subjetivo que vem seguido de amplitude e complexidade.

Ao escutar uma canção, o indivíduo pode articular, subjetivamente, tanto elementos da memória individual como da memória coletiva. A memória individual não é isolada nem tão pouco fechada, ela sofre influências da memória coletiva, pois um homem não pode lembrar-se do seu passado sem fazer referências a lembranças de outras pessoas. De acordo com Halbwachs (1990, p. 53) "ele se reporta a pontos de referências que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade".

Em relação à memória coletiva, Halbwachs (1990) afirma que esse tipo de memória também envolve a memória individual, porém não pode ser confundida com esta. O autor aponta que a memória coletiva é partilhada, transmitida e construída pela sociedade e pelos grupos dos quais os indivíduos participam. Desse modo, esse tipo de memória se relaciona com o campo histórico, social e com o campo simbólico. Em outras palavras, a memória coletiva é pautada em "datas e em fatos históricos".

O fato de escutar uma simples canção pode trazer lembranças do que individualmente vimos, fizemos ou sentimos, ou seja, a canção pode acarretar dessa forma, um conjunto de imagens particular que remetem ao momento em que ela foi lançada ou ouvida pela primeira vez, e isso jamais pode se confundir com a memória de outras pessoas, uma vez que cada um tem o seu universo. Por outro lado, essa mesma canção pode trazer lembranças de um tempo datado, pautado em determinados acontecimentos da ordem do coletivo. Assim sendo, podemos dizer que a memória traz subjetividades tanto individual como social.

Podemos afirmar também que muitas vezes ao escutar uma canção nos remetemos a um tempo social, a um período histórico que foi partilhado de alguma forma pelos nossos grupos e que pode ou não ter representado algo marcante ou significativo. Desse modo, faz-se conveniente perguntar: porque as canções de Raul Seixas continuam sendo ouvidas hoje em dia?

Em primeiro lugar é de fundamental relevância para nossa pesquisa entendermos que as canções de Raul Seixas estão sendo ouvidas em um contexto social que se transformou,

pois o momento histórico, social e cultural no qual vivemos hoje é diferente do vivido na década de 60 e 70. No entanto, é importante atentarmos para o fato de que sua obra se mantém atualizada porque o conjunto do discurso veiculado por ela ainda diz respeito à época atual. Os temas tratados por Raul não foram superados e por isso sua obra vem sendo presentificada pela indústria fonográfica, conquistando desse modo, mais admiradores com o passar do tempo.

Presentificar um ídolo que morreu há 21 anos é trazer à tona várias questões que permeiam não só sua obra, mas também tudo que a envolve. Ou seja, as canções de Raul Seixas podem ser ouvidas na atualidade pelo fato de essa canção remeter à memória de um tempo social e histórico, pelo fato de que a poética do compositor pode ser inerente à época atual, ou apenas por ele ser considerado um ícone do *rock* nacional.

3.3 A imanência do "Toca Raul!"

É mais do que provável que a popularidade póstuma de Raul Seixas tenha se tornado um fenômeno. Nos mais variados espaços culturais, tanto dos grandes centros urbanos, como das pequenas cidades de interior, sempre há admiradores da obra desse artista.

Mesmo depois de 21 anos de sua morte, é inegável que Raul Seixas continua sendo uma das principais referências do *rock* brasileiro. Seria difícil encontrar uma resposta definitiva para explicar tal fato, porém, é notório como esse fenômeno é observável desde os eventos mais simples até em grandes shows, nos quais, pessoas ávidas sempre estão dispostas a gritar: "Toca Raul!".

Essa frase vem seguida de várias interpretações podendo ser atribuída muitas vezes a não aceitação do artista que está presente no palco, a um modismo, a um grito de revolta, a uma atitude anárquica, ao afeto que os fãs sentem por Raul Seixas ou até mesmo ao simples fato de seus fãs quererem afirmar que esse artista ainda permanece vivo em suas memórias.

Essa constante exaltação motivou alguns artistas a homenagearem Raul Seixas, como por exemplo, Zeca Baleiro que fez uma canção intitulada *Toca Raul* e a banda Pedra Letícia com a canção *Eu* não *Toco Raul*. A banda Made in Brazil também lhe prestou homenagem com uma canção intitulada *Pro Raul*.

O fenômeno de popularidade que Raul Seixas se tornou ganhou força nos últimos 21 anos, conseguindo assim, manter firme não só os fã-clubes do artista como também tudo que envolve seu nome e sua obra. Esse fenômeno se espalhou por todo Brasil e está cada vez mais

sendo reproduzido nas novas gerações.

O segredo para tanta popularidade pode estar atrelado a vários aspectos: à linguagem popular do artista, ao fato de ele ser um ícone do *rock* no Brasil, de ser considerado por muitos um *outsider*, á sua maneira contestadora de ver o mundo, sua percepção diante da vida, sua irreverência, suas ideias de revolução, suas ideias místicas, sua postura anarquista. Luiz Lima, autor de uma tese de doutoramento sobre Raul Seixas, ao falar da popularidade do compositor baiano, afirma que ela está atrelada à ausência

> de um sentido de vida que vai além dos limites do troglodita capitalista que só quer consumir e se recusa a sentir e pensar. Por isso, que uma parcela da juventude atual volta os seus olhos para um ídolo de um passado que produziu um sentido de vida (LIMA *apud* MERLINO 2009, p. 6).

Essa popularidade póstuma de Raul Seixas também está presente nos diversos tributos que são realizados por todo Brasil para homenageá-lo em razão do aniversário de sua morte. Um exemplo disso é o da cidade de Ceará Mirim – localizada a 25km da capital do Rio Grande do Norte – que já conta com a sua 21° edição.

Outro exemplo dessa popularidade póstuma são as várias publicações que contam a trajetória de vida do compositor, bem como as centenas de trabalhos científicos que analisam sua obra por diferentes perspectivas, os múltiplos Cds e Dvds lançados no mercado, as centenas de fã-clubes, os *covers*, os filmes, as peças teatrais e os mais diferentes *sites* que contam com uma grande participação tanto do público do *rock* como de pessoas que se interessam em saber sobre vida e obra do artista.

Enfim, todas as homenagens que são prestadas ao compositor desde cantores dos mais diferentes estilos regravando suas canções, até selos, viadutos, estátuas, nome de ruas[42] todos criados para mostrar como a força da obra desse artista ainda continua viva no cotidiano do povo brasileiro.

A popularidade póstuma de Raul Seixas é um fenômeno inegável, o que nos faz afirmar mais ainda a ideia de que esse fato se deve primeiramente a dois motivos: uma indústria que continua a alimentar a memória desse compositor como um dos maiores ícones do *rock* brasileiro – embora por trás disso exista o interesse econômico – e a força poética que

---

[42] Em 1991 foi criado um selo que homenageia Raul Seixas. Em Salvador, o artista virou nome de viaduto e de rua, além de ter uma estátua em sua homenagem que fica localizada na cidade de Dias D'Ávila. Em São Paulo, existem seis ruas com o nome do artista (TEIXEIRA, 2008). No Rio de Janeiro existe uma rua com nome Raul Seixas e em João Pessoa-PB também tem uma rua com o nome do compositor.

tem a obra desse artista.

No entanto, é oportuno admitir que essa popularidade também esteja intimamente ligada à lealdade dos fãs para com seu ídolo e ao processo de construção das suas subjetividades, que se caracterizam à medida em que um ídolo representa os anseios ou as aspirações de seus fãs. Assim, esse sentimento de idolatria transcende as barreiras do que é físico e material, uma vez que esse artista não está mais presente entre nós. Sobre isso, Teixeira (2008, p. 31) indica que

> [...] no caso em questão, há um dado irredutível: fisicamente ele não existe mais, sendo assim, o que move os fãs se não mais poderão encontrá-lo, obter autógrafo, ver um show ou lhe enviar cartas? Afinal, como explicar o grande número de fãs-clubes, de *covers* – sósias –, as homenagens póstumas, a publicação de livros e a realização de passeatas? A morte/ausência parece ter desencadeado narrativas, gerando uma obsessão pelos objetos de acumulação. O desejo de reunir tudo aquilo que o artista produziu (discos, shows), o que disse (entrevistas, livros), mas igualmente, o que se falou sobre ele parece cumprir a tarefa de preencher a lacuna entre a morte e a vida, transformando a ausência em presença, ligando o mundo visível ao invisível. Assim está o jogo da formação de uma certa subjetividade, a constituição de uma autoconsciência.

Desse modo, se fisicamente Raul Seixas não está mais presente, ele é a prova concreta daqueles que saem da vida e se tornam motivo de diversas interpretações. A idolatria que possuiu em vida está sendo enfatizada cada vez mais, passando por várias gerações e sendo expressa através de todas as regravações de suas canções, bem como de todos os eventos que são realizados em sua homenagem, contribuindo assim, para sua obra continuar presentificada no cotidiano urbano.

Essa afirmativa se exemplifica na medida em que, desde sua morte, muitos são os artistas que regravaram suas canções, a saber: Maria Betânia, Rita Lee, Zé Ramalho, Caetano Veloso, Gabriel o Pensador, Pitty, B. Negão, Toni Garrido, Baia, Zélia Duncan, Lobão, Pedro Luís e a Parede, Nasi, Sandra de Sá, Cássia Eller, Ney Matogrosso, entre outros. Muitas de suas canções já foram temas de telenovelas, de filmes e de várias manifestações[43]. Isso demonstra que a obra de Raul Seixas não foi esquecida com sua morte e que ela perpassou o tempo sendo motivo de várias significações que tanto estão relacionadas ao mundo do *rock*,

[43] Só para exemplificar, podemos citar algumas novelas que tinham canções de Raul Seixas em sua trilha sonora: *O rebu* - 1974; *Mulheres de Areia* - 1993; *Caminho das índias* - 2009; *Viver a Vida* - 2009; *Amor e Revolução* - 2011 entre outras. O filme *Quem Matou Pixote* tem em sua trilha duas canções do compositor: *Metamorfose ambulante* e *A Hora do trem passar*. É comum vermos hoje em dia em manifestações dos mais variados aspectos canções de Raul Seixas como, por exemplo: *Sociedade alternativa.*

como ao cotidiano vivido nos mais diversos aspectos pelo povo brasileiro.

3.4 A construção analítica

A sociologia do cotidiano não é reveladora apenas das macro estruturas, ela se volta para as micro situações que compõem o quadro social dando a estas uma importância significativa, pois para a sociologia do cotidiano, nada pode fugir ao conhecimento. Sendo assim, a vida cotidiana também é composta por banalidade, por trivialidade e por inovação e são esses aspectos que dão um sentido ao "social vivido".

> A vida quotidiana não constitui num objecto unificado por qualquer sistema conceptual e teórico coerente e próprio, embora seja um termo que se tem imposto, orientando reivindicações, atitudes, discurso. Por outro lado, o quotidiano é um lugar privilegiado da análise sociológica na medida em que é revelador, por excelência, de determinados processos do funcionamento e da transformação da sociedade e dos conflitos que a atravessam (Pais, 2003, p. 72).

Pais (2003, p. 75) afirma que "uma visão exclusivamente macroscópica do social não pode dar conta de todos os pequenos jogos sociais que constituem a trama social". Com isso, a sociologia, ao tentar investigar o cotidiano, deve levar em consideração as micro e as macro relações desde o comportamento dos indivíduos até as relações de poder, ideologia, autoridade, desigualdade social e alienação (PAIS, 2003).

Essa discussão se faz bastante significativa quando procuramos entender como o cotidiano é construído a partir de narrativas que caracterizam a canção, uma vez que uma canção tanto pode revelar aspectos triviais, aparentes ou banais do cotidiano, como também pode externar relações de poder de autoridade, de alienação, desigualdade social entre outros.

Pais (2003, p. 89) indica que "segundo os formistas, a existência quotidiana é em grande parte composta de teatralidade e superficialidade, o seu estudo passa pela observação do jogo das formas sociais que lhe estão associadas". Com base nesse pensamento tentaremos mostrar como determinados temas existentes em algumas canções de Raul Seixas reforçam a ideia de presenteísmo e, consequentemente, de atemporalidade. Para tanto, seguiremos com as nossas análises nos próximos tópicos da nossa pesquisa.

3.4.1 A construção do cotidiano urbano nas canções de Raul Seixas

Antes de adentramos nas análises em questão, faz-se conveniente justificarmos a escolha das cinco canções a serem examinadas. Primeiramente caberia afirmar que o principal critério para essa escolha foi evidenciar nessas canções temas que são presentes no contexto atual. Com isso, falar de rotina, de ruptura, religião, política, entre outros temas, é trazer à tona aspectos de um presente vivido constantemente que se entrelaça com a nossa vida cotidiana de forma demasiada.

Assim, como indica Michel Maffesoli (1995, p. 64), "o cotidiano é representado por um estilo, algo de abrangente, que é a causa e o efeito, em determinado momento, das relações sociais em seu conjunto". A partir de tal assertiva, afirmamos que cada época contém sua forma ou maneira de viver e estruturar o cotidiano, e são esses aspectos que caracterizam o estilo e as relações de causa e efeito que se dão através da cotidianidade.

A análise dessas cinco canções de Raul Seixas nos dará suporte para entendermos como aspectos do cotidiano urbano de uma determinada época passada podem nos remeter à atualidade e, de alguma forma, externar determinadas relações que construímos tanto com as macro estruturas sociais -, a religião, a política e o Estado - como também com os aspectos mais triviais, como a rotina, a ruptura, entre outros.

3.5 Análises:

A canção *Ouro de Tolo* do Lp *Krig-há, bandolo*, de 1973, composta por Raul Seixas, faz uma leitura de um cotidiano marcado pela insatisfação de um sujeito diante de suas conquistas materiais. Em outras palavras, a canção crítica as condições de existência dos indivíduos. Veja a letra extraída do livro "Raul Seixas: uma antologia" (1992, pp. 153-154).

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
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?"
E tenho uma porção de coisas grandes
Prá conquistar, eu não posso ficar aí parado

Eu devia estar feliz pelo Senhor
Ter me concedido o domingo
Prá 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 e que só usa dez por cento de sua
cabeça animal
E você ainda acredita que é um doutor
Padre ou policial
E que está contribuindo com sua parte
Para o nosso belo quadro social

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

O sujeito da canção critica um cotidiano calcado em valores materiais e no comodismo dos indivíduos diante de suas conquistas. No entanto, ele também critica a relação medíocre que os indivíduos constroem com o trabalho e com a família, entre outros aspectos da vida cotidiana. Podemos identificar essa afirmativa nos versos: *Eu devia estar contente*/ *Porque eu*

tenho um emprego/ Sou um dito cidadão respeitável/ E ganho quatro mil cruzeiros/ Por mês... Eu devia estar feliz pelo Senhor/ Ter me concedido o domingo/ Prá ir com a família/ No Jardim Zoológico/ Dar pipoca aos macacos...

Maffesoli (2001, p. 43) admite que "a relação com [...] a família, a relação com a morte e o sexo, [...] o trabalho, a habitação e o vestuário, numa palavra, tudo que concerne à arte de viver ou aos modos de vida é extraordinariamente invariante". Destarte, o fato de alguns aspectos da vida cotidiana serem considerados invariantes contribui para uma maior aceitação dos indivíduos diante de sua rotina; com isso, Maffesoli (2001, p. 43) ainda acredita que "essa perduração [...] questiona e constitui seguramente uma particularidade notável na análise da socialidade". Sendo assim, o autor admite que a aceitação do presente é o que dá dignidade ao que é vivido.

Com isso, de acordo com Maffesoli (2201) é também a partir da convivência com o trabalho, família, religião que os indivíduos constroem sua identidade, bem como as suas relações sociais, sejam estas da ordem da sociabilidade – o que se prende a contratos e regras sociais, ou da ordem da socialidade sendo esta mais desprendida de regras.

Pais (2003, p. 77) ao tratar da relação dos indivíduos com as instituições questiona se seria "possível negociar quotidianamente a inserção social sem recorrer as instituições". O autor pergunta "se é verdade que essa inserção social se desenvolve também ao nível dos dispositivos sociais que regulam os processos de socialização". Com base em tal aspecto seria conveniente afirmar que o indivíduo precisa das instituições para se inserir socialmente, uma vez que essas instituições contribuem fundamentalmente para que os indivíduos criem suas estabilidades dentro do quadro social.

A canção faz em outro momento uma leitura de um cotidiano bem característico da sociedade brasileira. A expressão "vencer na vida depois de ter passado fome" é comum dentro de uma estrutura social marcada por miséria. No entanto, mesmo tendo *"vencido na vida depois de ter passado fome por dois anos",* o sujeito não está *sorrindo e satisfeito* como poderia estar a maioria das pessoas. Maffesoli (2001, p. 44) aponta que

> o sentimento que os modos de vida não mudarão, que eles não devem mudar, remete à profunda convicção da necessidade de *diferença* e à falta de concorrência, que é seu corolário, e além disso fortalece uma aceitação do trágico que ainda será necessário pesar os efeitos. Ainda que não se formule assim, temos de nos haver com um afrontamento ao destino que o rico *corpus* de provérbios populares retrata ("quem viver verá", "é a vida", "aceitar a vida como ela é", etc).

O sujeito da canção demonstra indícios de que é necessário afrontar esse destino, romper com esse cotidiano pautado na passividade. Para esse sujeito é preciso ter objetivos maiores que vão além de uma realidade tão comum e imposta pelo sistema.

A afirmativa supracitada pode ser percebida nos seguintes versos: *Ah!/ Eu que não me sento/ No trono de um apartamento/ Com a boca escancarada/ Cheia de dentes/ Esperando* a *morte chegar*. Em outro momento, o sujeito afirma: *Porque longe das cercas/ Embandeiradas/ Que separam quintais/ No cume calmo/ Do meu olho que vê/ Assenta a sombra sonora/ De um disco voador.* Esses versos nos fazem pensar que mesmo o sistema lhe dando todas as condições para "estar feliz", o sujeito da canção mostra que a felicidade está além do que é material.

Outra estrofe que nos chama atenção é a ideia do lazer, a saber: *Eu devia estar feliz pelo Senhor/ Ter me concedido o domingo/ Prá ir com a família no Jardim Zoológico/ Dar pipoca aos macacos.* Segundo Maffesoli (2001, p. 71) "o tempo é regulamente pontuado, atravessado, de alguma maneira pelas ocasiões festivas". Dessa maneira, o lazer também é uma forma do cidadão participar da vida pública, da vida coletiva. Essa "necessidade do coletivo" permite ao cidadão fazer parte das múltiplas formas que compõem o conjunto da cotidianidade. Contudo, o autor (2001, p. 87) continua:

> [...] os menores gestos da vida cotidiana: o aperitivo do final da tarde, os rituais do vestuário, os passeios da noite na praça pública, as conversas de bar e os rumores do mercado, todos esses "pequenos nadas" que materializam a existência e que a inscrevem num lugar são, na verdade, fatores de socialidade. Podemos mesmo dizer que, através de seu aspecto anódino, eles produzem sua intensidade.

3.5.1 A razão na canção Ouro de tolo

A questão da razão também é identificada na canção Ouro de Tolo a partir dos versos: *É você olhar no espelho/ Se sentir/ Um grandessíssimo idiota/ Saber que é humano, ridículo/ Limitado e que só usa dez por cento de sua cabeça animal/ E você ainda acredita que é um doutor/ Padre ou policial/ E que está contribuindo com sua parte/ Para o nosso belo quadro social.* A percepção desse sujeito diante da vida imposta pelo sistema social nos faz concordar com Maffesoli (2001, p. 97) quando o autor aponta que "é pela duplicidade, mais ou menos consciente, que os indivíduos aparentemente integrados à ordem social guardam uma certa distância que lhes permite sobreviver às diversas imposições dessa ordem".

Com base nesse aspecto, o autor ainda afirma que sem essa duplicidade não seria possível compreender a perduração da humilde vida cotidiana. Tal assertiva nos faz pensar que é a partir da duplicidade, do desdobramento diário que assumimos as várias identidades dentro quadro social. Destarte, Maffesoli afirma que: "Estar fora de si [...] é uma atitude fantástica, mágica que permite jogar e enviesar a injunção da identidade que nos faz ser isto ou aquilo, operário, intelectual, homem, mulher, etc".

Por fim, a canção demonstra uma insatisfação de um sujeito com um padrão de vida que é, na maioria das vezes, incentivado pelo sistema social, a questão do consumo, de viver apenas para conseguir bem materiais: um bom salário, um carro, uma casa, ou seja, tudo que se precisa para "estar feliz" no cotidiano.

3.5.2 As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor

Canção do álbum *Gita*, de1974. Composição de Raul Seixas. Destacamos, a seguir, a canção na íntegra retirada do livro "*Raul Seixas:* uma antologia" (1992, pp. 162-164):

Tá rebocado meu cumpadre
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 planeta
E o planeta como um cachorro eu vejo
Se ele á não agüenta mais as pulgas
Se livra delas num sacolejo

Hoje a gente já não 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
No que eu estou longe eu tô perto
Se eu não estiver com Deus, meu filho

Eu estou 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 está 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 conheça
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 mesmo homem
Mas pra aprender o jogo dos ratos
Transou com Deus e com o lobisomem.

Nessa canção, o sujeito define o sistema como monstro "SIST" fazendo, desse modo, uma crítica à realidade política e social da época, crítica esta que também pode ser adequada ao contexto atual. Na letra, o personagem se divide em dois sujeitos, o que pode ser identificado na seguinte estrofe: *Raul Seixas e Raulzito/ Sempre foram o mesmo homem/ Mas pra aprender o jogo dos ratos/ Transou com deus e com o lobisomem.*

Nessa expressão, o compositor demonstra uma ambivalência existencial. O trecho "transou com Deus e com o lobisomem", apresenta uma referência a um Raul voltado para o eu individual e um Raul fazendo parte de um sistema de poderes sociais.

Na letra dessa canção, o compositor trabalha com questões existenciais e políticas, abordando situações vividas no cotidiano da sociedade brasileira. Os seguintes versos exemplificam essa afirmativa: *Buliram muito com o planeta/E o planeta como um cachorro eu vejo/Se ele á não agüenta mais as pulgas se livra delas num sacolejo.*

Maffesoli em sua obra "A *transfiguração do Político"* (2005) aponta que durante toda

a história da humanidade existiu uma força material ou imaginal que deu base à figura do político, como também, na origem de qualquer coletividade sempre existiu uma ideia fundadora que a sustente. Assim, a sociedade acaba depositando no político a responsabilidade por determinar a vida social, por limitar, por coagir, enfim pela permanência de sua existência. O autor compreende que esse descomprometimento consigo mesmo acaba legitimando mais o outro.

> [...] certo é que toda vida em sociedade repousa sobre uma necessidade fatal, a do descomprometimento consigo mesmo, de submeter-se, de entregar-se aos outros. Evidentemente, esse descomprometimento exige uma legitimação encontrada no grande Outro. Divindade qualquer na maior parte do tempo, mas de múltiplos avatares: Estado, Partido, Progresso, Ciência, Moral, Serviço, etc. (Maffesoli, 2005, p. 30).

Na canção em análise, o sujeito se mostra preocupado com a conjuntura político-econômica da época, e relata uma desestruturação social comandada pelos líderes políticos, bem como a angustia de viver em um momento histórico no qual as certezas/ideologias que antes orientavam sua vida se tornaram camufladas. Daí a sensação de dúvida/desorientação: *Hoje a gente já não sabe/De que lado estão certos cabeludos/Tipo estereotipados/Se é da direita ou da traseira/Não se sabe lá mais de que lado*. Dentro desse contexto, Maffesoli (1998, p. 8) postula que estamos "[...] todos, ao fim das grandes certezas ideológicas; conscientes, também do cansaço que invade os grandes valores culturais que moldaram a modernidade [...]".

A primeira estrofe da canção – *Tá rebocado meu cumpadre/ Como os donos do mundo piraram/ Eles já são carrascos e vítimas do próprio mecanismo que criaram* – mostra que o colapso das estruturas sociais é conseqüência da ação humana. Nesses versos, o sujeito também demonstra uma contradição que permite identificar que ao mesmo tempo em que o homem é capaz de criar mecanismos para sobreviver no contexto social, ele acaba se tornando vítima da sua própria criação.

Maffesoli (2001) afirma que a vida cotidiana é um espetáculo o qual ele define como um "cimento capaz de permitir que o conjunto social seja um todo contraditório, mas ordenado". Entretanto, o autor (2001, p. 183) continua dizendo que "[...] em nível societal, ao lado de um valor ou de uma ideologia dominante, existem outros investimentos que atuam, permitindo assim a criação de um equilíbrio".

Com base nos versos: *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, podemos afirmar que a desestruturação do corpo político causou efeito no contexto social, uma vez que o sujeito da canção está demonstrando que a civilização, a qual ele faz parte, está completamente abalada por conseqüência de uma má administração política. Essa forma de administração, segundo o sujeito da canção, está debilitada, e, consequentemente, há um reflexo dessa fragilidade no conjunto social.

Maffesoli (2005) diz que no cenário atual a força material e imaginal que deu sustentação ao político foi rompida. Sendo assim, o político não é mais movido por paixões que como antes podiam desempenhar melhor sua ação. Agora, ele passa a tudo racionalizar e burocratizar; a política se tornou exterior aos indivíduos e distante da fluidez cotidiana. Com isso, Maffesoli (2005, p. 68) ainda afirma que "[...] uma vez no poder, o político contenta-se em administrar com realismo o que pretendia revolucionar, reformar ou mesmo conservar".

Nesse caso, o sujeito da canção percebe que essa forma racionalizada e burocrática de administrar prioriza apenas valores de poder e não de partilha, sendo esta última uma das bases para se pautar uma política mais séria e mais voltada para questões sociais.

3.5.3 Sociedade Alternativa

Canção do álbum *Gita*, de 1974. Autoria de Raul Seixas e Paulo Coelho. Retirada do livro Raul Seixas: uma antologia (1992, pp. 166-167).

Viva! Viva!
Viva a Sociedade Alternativa!
Viva! Viva!
Viva a Sociedade Alternativa!
Viva o Novo Aeon!
Vivia! Viva!
Viva a Sociedade Alternativa!
Viva! Viva! Viva!
Viva! Viva!
Viva a Sociedade Alternativa!

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

Viva! Viva!
Viva a Sociedade Alternativa!
Faze o que tu queres há de ser tudo da lei!

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

Em 1974, o Brasil vivia uma ditadura militar. Na primeira metade dos anos 70, todas as manifestações culturais eram submetidas à censura prévia. Imagine, em meio ao regime militar, uma canção propondo uma *Sociedade Alternativa,* fundamentada nos escritos de Aleister Crowley, que tinha como principal regra "*Faz* o *que tu queres*". Maffesoli (2001, p. 66), ao tratar das formas que compõem a socialidade, admite que

> falar da sabedoria dos limites como resultado do jogo da diferença, mostrar aqui e ali que a complementaridade ou a troca são elementos estruturais da socialidade, ou ainda estimar que a aceitação do dado corresponde à expressão da atitude afirmativa, tudo isso não vem a ser a canonização de uma moral filistéia, composta antes de tudo de ressentimento contra aqueles que vivem sem preocupação com o dever-ser.

Com base nesse aspecto, podemos afirmar que a canção *Sociedade Alternativa* pregava uma maneira de viver mais libertária e menos comprometida com esse "deve ser", ou seja, com questões, que de certo modo, correspondem à ordem estabelecida. Os seguintes versos exemplificam essa afirmativa: *Se eu quero e você quer/Tomar banho de chapéu/Ou esperar Papai Noel/Ou discutir Carlos Gardel/Então Vá/Faça o que tu queres/ Pois é tudo da*

lei/Da lei. Assim sendo, Maffesoli (1998, p. 9) coloca que

> Quando já não se tem quaisquer garantias ideológicas, religiosas, institucionais, políticas, talvez seja preciso saber apostar na sabedoria relativista. Esta "sabe", por um saber incorporado, que nada é absoluto, que não há verdade geral, mas que todas as verdades parciais podem entrar em relação umas com as outras. [...]

Thoreau (2008, p. 11) ao se referir à questão da desobediência civil, admite que "não é desejável cultivar pela lei o mesmo respeito que cultivamos pelo direito. A única obrigação que tenho o direito de assumir é de fazer qualquer tempo aquilo que considero direito". Era basicamente essa filosofia que a canção *Sociedade Alternativa* pregava.

Segundo Raul Seixas, em entrevista[44] ao jornalista Pedro Bial (Jornal Hoje, 1983), nessa suposta *Sociedade Alternativa*, a qual a canção se refere, haveria uma inversão de valores: "o advogado era o não-advogado, o policial era o não-policial e todos os valores eram trocados". Essa frase de Raul Seixas nos faz pensar que a canção propõe uma ruptura com os padrões estabelecidos socialmente, o que pode ser percebido através dos versos: *Viva! Viva!//Viva a Sociedade Alternativa!/Viva! Viva!/Viva a Sociedade Alternativa!*

Maffesoli acredita que

> é bem o "estar-junto" que caracteriza essas sociedades secretas, semi-secretas, iniciáticas das sociedades de companheiros. [...]. Tais práticas paroxísticas ou cotidianas escapam do "panoptismo" daquilo que podemos chamar o controle social, e é por isso que elas são sempre suspeitas aos olhos dos diferentes poderes (estatal, partidário, sindical, eclesiástico...). Uma sociedade autônoma é sempre perigosa, todos os poderes concorrem para limitá-la.

É contra esse "controle social" que a canção propõe uma recusa. Viver em uma *Sociedade Alternativa* na década de 70 era tentar fugir de um cotidiano marcado por censura e coerção política, pois nesse período ainda se vivia sob um Regime Ditatorial que se pautava na repressão e perseguição. Assim sendo, a canção *Sociedade Alternativa* questionava a ideologia dominante da época e expressava os anseios de uma população submissa a um regime autoritário. Desse modo, Maffesoli aponta que

> ao lado da explosão de diversas ordens, que esburacam o tecido social, quando este se torna demasiado apertado, existem outras maneiras de desestabilizar o político, de mostrar a sua relatividade e o seu aspecto limitado. Pode ser a abstenção, a astúcia, a ironia, a inversão carnavalesca e

[44] Entrevista retirada do DVD Raul Seixas 30 sucessos, coleção sem limite (2008).

> ainda muitas outras modulações (MAFFESOLI 2005, p.78).

Trazendo as ideias dessa canção para o contexto atual, podemos dizer que tentar romper com valores estabelecidos e procurar formas de viver paralelas a esses valores, mesmo não sendo tão comum nos dias de hoje, como foi nas décadas de 60 e 70, ainda é possível.

Esse aspecto nos faz pensar que na década de 60 e 70, buscar uma fuga era se relacionar com outras formas de viver que não escapava ao coletivo. Isso pode ser percebido na própria ideia da So*ciedade* A*lternativa* que propõe uma maneira de viver coletivamente a qual rompia com a ordem da época. O próprio nome *Sociedade Alternativa* tinha como base os princípios da coletividade.

Hoje, romper com o que é proposto pela ordem social, nem sempre sugere mudanças e, muitas vezes, trata-se de um rompimento caracterizado apenas por um distanciamento individual ou somente por uma fuga dos que criticam o que é dominante interrogando-se sobre as "modalidades que caracterizam a vida passante". Porém, esse aspecto também representa uma ruptura. Nesse sentido, Maffesoli (1998, p. 20) afirma que

> Quando o questionamento oriundo (por vezes sem palavras) do próprio corpo social se torna assunto permanente, quando a indiferença ou a desafeição pelas instituições se torna maciça, quando a revolta é tão pontual quanto impensada, em suma, quando o contrato social, a cidadania, a nação e até mesmo o ideal democrático não produzem mais nenhum eco entre aqueles que são seus supostos beneficiários, então é inútil pretender tapar as brechas com curativos.
> .

Outro ponto que se pode perceber é que o sujeito da canção ao propor uma S*ociedade Alternativa* não foge da ideia de anarquismo, na medida em que esta filosofia prega o direito do homem usufruir de toda forma de liberdade sem se submeter a nenhum sistema ou instituição.

Na canção, é possível identificar também uma relação com a contracultura, à medida que a mesma propõe uma forma de viver mais livre, uma maneira alternativa de romper com o sistema, um maior respeito às escolhas cotidianas, enfim, como disse o próprio Raul Seixas: uma nova maneira de pensar a realidade.

3.5.4 É fim de Mês

Canção do álbum *Novo Aeon,* de 1975. Composição de Raul Seixas. Letra extraída do

livro “Raul Seixas: uma ontologia” (1992, pp. 192-194):

É fim do mês, é fim do mês, do fim do mês,
Eu já paguei a conta do meu telefone
Eu já paguei por eu falar e já paguei por eu ouvir
Eu já paguei a luz, o gás, o apartamento
Kitnet de um quarto que eu comprei a prestação
Pela caixa federal, au, au, au,
Eu não sou cachorro não, não, não, não
Eu liquidei, eu liquidei, eu liquidei
A prestação do paletó, do meu sapato, da camisa
Que eu comprei pra domingar com o meu amor
Lá no cristo redentor, ela gostou e mergulhou
E o fim de mês vem outra vez!Eu já paguei o Pegue-Pague, meu pecado
Mais a conta do rosário que eu comprei prá mim rezar
Eu também sou
Filho de Deus
Se eu não rezar eu não vou pro céu
Já fui pantera, já fui hipi, beatnick
Tinha o símbolo da paz dependurado no pescoço
Porque nego disse a mim que era o caminho
da salvação.
Já fui católico, budista, protestante,
Tenho livros na estante, todos têm explicação.
mas não achei, mas procurei
Prá você ver que eu procurei
Eu procurei fumar cigarro Hollywood que a
televisão
Me diz que é o cigarro do sucesso
Eu sou sucesso, eu sou sucesso
No Posto Esso eu encho o tanque do carrinho
Bebo em troca um cafezinho, cortesia da matriz
There's a tiger no chassis
do fim de mês, já sou freguês
Eu já paguei o meu pecado na capela
Sob a luz de sete velas que eu comprei
Pro meu senhor
do Bonfim olhar por mim
Tô terminando a prestação do meu buraco
Meu lugar no cemitério prá não me preocupar
De não mais ter onde morrer
Ainda bem que no mês que vem,
Posso morrer, já tenho o meu tumbão, o
meu tumbão quem me deve tem que pagar
Eu consultei e acreditei
No velho papo do tal psiquiatra que te ensina
Como é você vive alegremente, acomodado
E conformado de pagar tudo calado
Ser bancário ou empregado, sem jamais se aborrecer
Ele só que, só pensa em adaptar
Na profissão, seu dever é adaptar,)
eu já paguei a prestação
Da geladeira,
Do açougue fedorento
Que me vende carne podre
Que eu tenho que comer
Que engolir sem vomitar
Quando às vezes desconfio

Se é gato, jegue ou mula
Aquele talho de acém
Que eu comprei prá minha patroa
Pr' ela não não não me apoquentar,
E o fim de mês vem outra vez...

Na letra dessa canção, em tom de ironia[45], o sujeito critica a relação que a sociedade tem com a manutenção das necessidades básicas na vida cotidiana, no sentido mais crucial da sobrevivência humana, para adquirir coisas simples do dia-a-dia como vestimentas, moradia, enfim, tudo que tem que ser comprado para garantir a subsistência dos indivíduos.

O sujeito da canção relata a necessidade humana de comprar e as dificuldades para pagar as contas no fim do mês, o que demonstra uma crítica a um sistema econômico que, com suas formas de troca capitalista, sacrifica os indivíduos em seu cotidiano.

Na mesma canção, o narrador também faz uma crítica ao poder que a propaganda e a publicidade exercem sobre as pessoas. Através dos seguintes versos podemos observar tal afirmativa: *Eu aprendi fumar cigarro Hollywood/ que a televisão me diz que é o cigarro do sucesso/Eu sou sucesso.*

A canção exemplifica algo ainda presente no cotidiano atual no qual a televisão, através de suas práticas discursivas, tenta convencer os indivíduos sobre quais são os melhores produtos para serem consumidos. O ato de consumir se tornou uma das principais medidas do *status* das pessoas. Estamos vivendo uma época em que esta prática, antes voltada para suprir as necessidades mais básicas, passou a ser o fim último das pessoas. Maffesoli (20011, p. 45) acredita que:

> [...] o vivido cotidiano põe toda sua importância num presente caótico, que deve ser vivido intensamente, pra lá das projeções e todas as ordens (paraísos, amanhãs cantantes, sociedades perfeitas). É pelo o que o social é afrontado: o instante vivido em toda sua concretude, instante que é preciso consumir rapidamente, com excesso quando se conhece toda sua precariedade.

3.5.5 A religião na canção É fim de mês

O tema religião entra na canção *É fim de mês* a partir da relação dinheiro e fé, pois para rezar é necessário que se compre o rosário. Essa afirmação pode ser observada no

[45] De acordo como dicionário Houaiss - ironia significa um modo de expressão da língua em que há um contraste proposital entre o que se diz e o que se pensa.

seguinte verso: *Eu já paguei o peg-pag, meu pecado/ Mas a conta do rosário que eu comprei pra mim rezar ave Maria/ Eu também sou filho de deus/ Se eu não rezar eu não vou pro céu.*

Maffesoli concebe a troca como um elemento constitutivo da socialidade. De acordo com o autor, a relação de troca só se torna necessária quando existe a incompletude. O autor (2001, p. 60) ainda afirma que "o que é completo, perfeito, não tem nenhuma necessidade de alteridade'.

Com base na assertiva de Maffesoli, é conveniente afirmar que o sujeito da canção comprou o rosário para rezar porque, de alguma forma, estava se sentindo incompleto e talvez, para ele, pagar por um rosário fosse uma maneira de preencher um vazio existencial. Nesse sentido, Maffesoli (2001, p. 62) continua dizendo que "o conhecimento de si (gnôsis) é aqui o que permite estabelecer uma relação simbólica com os enviados da deidade". Assim, a compra do rosário pode ser compensada pela sensação de bem-estar espiritual que o sujeito pode conquistar a partir da reza, além do mais, esse simples ato pode levar o sujeito aos céus.

3.5.6 A rotina na canção É Fim de Mês

A todo o momento o sujeito da canção se refere à ideia de cotidiano como um hábito rotineiro, ou seja, a busca pelas manutenções que o sujeito retrata na canção está presente no dia-a-dia dos indivíduos de forma aceitável. Isso pode ser percebido na satisfação pelo trabalho como forma de suprir as suas necessidades financeiras, nas prestações que fazemos para mantermos nossas necessidades básicas, como conta de água, luz, telefone, aluguel, entre outras.

Os seguintes versos explicitam tal afirmativa: *Eu já paguei a conta do meu telefone/ Eu já paguei por eu falar e já paguei por eu ouvir/ Eu já paguei a luz, o gás, o apartamento/ Kitnet de um quarto que eu comprei a prestação/ Pela caixa federal, au, au, au/ Eu não sou cachorro não não, não, não/ Eu liquidei, eu liquidei, eu* liquidei. Para Pais:

> A ideia de rotina é próxima da de quotidianeidade e expressa o hábito de fazer as coisas sempre da mesma maneira, por recurso a práticas constantemente adversas à inovação. É certo que, considerado do ponto de vista da sua regularidade, normatividade e repetitividade, o quotidiano manifesta-se como um campo de ritualidades (PAIS, 2003, p. 28).

Dentro desse contexto, poderíamos afirmar que a rotina dá sustentabilidade às ações dos indivíduos no dia-a-dia. É a partir do trabalho, da religião, da moda, dos meios de

comunicação e de todos os outros aspectos que regem os processos de sociabilidade e de socialização no cotidiano urbano que os indivíduos constroem suas práticas diárias, sendo justamente a organização dessas práticas que caracteriza uma rotina.

Essa ideia de repetitividade é expressa no último verso da canção no qual o sujeito diz: *E o fim do mês vem outra vez*. Maffesoli (2001, p. 41) diz que "[...] o tempo vivido socialmente e individualmente é o da repetição, da circularidade". Com isso é natural que a forma de cada indivíduo viver a cotidianidade seja repetitiva, uma vez que esta é pautada no tempo circular que de certa forma demarca os nossos afazeres diários. Maffesoli (2001, p. 116) ainda aponta que: "[...] a repetição é uma técnica eficiente do ritual, que permite, ao mesmo tempo, o controle do tempo e a manutenção contrastada da harmonia social [...]".

Pais (2003, p. 87) corrobora com Maffesoli ao afirmar que "o cotidiano promove o entrecruzamento de distintas dimensões temporais: para além do tempo linear e progressivo, homogéneo e exterior, surge o tempo da repetição, da circularidade".

3.5.7 Para Nóia

Canção do LP *Novo Aeon*, de 1975. Autoria de Raul Seixas. Letra retirada do livro "Raul Seixas: uma antologia" (1992, pp. 190, 191).

Quando esqueço a hora de dormir
E de repente chega o amanhecer
Sinto uma culpa que eu não sei de que
Pergunto o que eu fiz?
Meu coração não diz
Eu sinto medo

Se eu vejo um papel qualquer no chão
Tremo, corro e apanho para esconder
Medo de ter sido uma anotação que eu fiz
Que não se possa ler
E eu gosto de escrever
Mas, eu sinto medo

Tinha tanto medo de sair da cama à noite pro banheiro
Medo de saber que não estava ali sozinho porque sempre
Sempre, sempre
Eu estava com Deus
Eu estava com Deus...

Minha mãe me disse há tempo atrás
Onde você for Deus vai atraz
Deus vê sempre tudo que cê faz
Mas eu não via Deus
Achava assombração

Mas, mas tinha medo

Vacilava sempre a ficar nu lá no chuveiro, com vergonha
Com vergonha de saber que tinha alguém ali comigo
Vendo fazer tudo que se faz dentro do banheiro
Dedico esta canção
Para Nóia
Com amor e com medo

Nessa canção, identificamos que o sujeito faz uma leitura crítica da forma como a igreja coloca Deus na vida humana, ou seja, a idéia de um Deus perseguidor que vai lhe castigar se você não obedecer aos dogmas religiosos. Observe os seguintes versos: M*inha mãe me disse há tempo atrás/Onde você for Deus vai atraz /Deus vê sempre tudo que sê faz/Mas eu não via Deus/Achava assombração/Mas, mas tinha medo.*

É possível também identificar na canção um indivíduo preocupado com as escolhas em sua vida cotidiana: *Se eu vejo um papel qualquer no chão/Tremo, corro e apanho para esconder/Medo de ter sido uma anotação que eu fiz/Que não se possa ler/E eu gosto de escrever/Mas, eu sinto medo.* Contudo, Maffesoli (2005, p. 169) admite que

> Há de resto, uma dialética entre a aceitação, a integração mesma dos contrários formadores do todo social, e a afirmação dessa "força de gravidade" que nos inclina em direção à terra. [...] A religião portanto não remete a uma moral, enquanto lei dominadora, geral e abstrata, mas antes a uma ética, um ethos específico, que fazendo cimento, partindo de baixo, cresce a partir do choque dos contrastes e da interação suscitada por ele.

Os seguintes versos – *minha mãe me disse ha tempo atrás/ Onde você for Deus vai atraz/ Deus vê sempre tudo que sê faz/ Mas eu não via Deus/Achava assombração/Mas, mas tinha medo* – demonstram a ideia do Deus do cristianismo. Se o sujeito da canção tem medo de Deus saber tudo que ele faz é porque esse sujeito acredita em um Deus onipresente, onisciente e onipotente, um Deus criado a partir da religião. Nesses versos também se faz presente a questão do medo e da culpa, características muito bem trabalhadas pelo cristianismo. Através da ideia de um Deus que pune como forma de manter seu "rebanho", de manter o seu poder e dominação é implantado o medo na vida das pessoas.

Maffesoli (2005, p. 168) ao se referir à relação de interação entre o homem e Deus aponta "Ele só existe no e pelo o olhar deste (ou daquele) que criou. É esse paradoxo que facilita a compreensão da interação, a correspondência no fato mundano, onde cada um e todas as coisas também só existem se são vistas pelo outro".

O autor afirma ainda que o divino nada mais é do que a auto-afirmação do social. Para

Maffesoli (2005, p. 169) “A religião, como acontecimento, é do cotidiano, do perpétuo relacionamento; ‘religação’ de uns com os outros e, claro, ligação com esse mundo ‘mundo ai’ que serve de enquadramento, de matriz de interação social”.

Durante quase toda canção identifica-se uma separação entre o sagrado e o profano, pois o sujeito se mostra dividido entre suas escolhas diárias e o medo de manifestar essas escolhas: *Tinha tanto medo de sair da cama à noite pro banheiro/Medo de saber que não estava ali sozinho porque sempre/Sempre, sempre/Eu estava com Deus/Eu estava com Deus.* Em outros versos ele afirma: *Vacilava sempre a ficar nu lá no chuveiro com vergonha/Com vergonha de saber que tinha alguém ali comigo/ Vendo fazer tudo que se faz dentro do banheiro.*

Maffesoli (2001) compreende que uma religião baseada no pensamento mítico sempre transcende a concretude da vida cotidiana. De acordo com o autor (2005, p. 47)

> [...] pela via do pensamento mítico, opera-se uma dialética entre o sagrado e o profano. [...]. Isto é, o sagrado é simultaneamente manifesto e dissimulado, e é essa ambivalência, esse duplo movimento que é importante. Assim o profano mítico é constituído estruturalmente por esse duplo movimento, ele simultaneamente esconde e manifesta o sagrado.

Desse modo, partindo do pressuposto de que o sujeito da canção teve uma educação religiosa fortemente pautada nos mais rígidos princípios católicos, esconder e manifestar o sagrado, de acordo com Maffesoli (2001, p. 48), faz parte da “aceitação do dado social [e] a aceitação do dado social não é possível senão pelo fato de que este se apresenta de uma maneira plural e, portanto, potencialmente rico de imensas possibilidades”.

Por outro lado, podemos afirmar que essas várias possibilidades oferecidas pelo dado social podem também envolver o referido sujeito em diversas situações como o medo, o constrangimento, as dificuldades de escolhas, a insegurança. Tal afirmativa pode ser identificada nos últimos versos: *Dedico esta canção/ Para Noía/ Com amor e com medo.*

Considerações Finais

Raul Seixas brincou com as palavras com intuito de transmitir uma mensagem conscientizadora sobre o contexto social do cotidiano urbano brasileiro da década de 1970 e 1980, abordando temas ainda atuais que funcionam como um convite, aos novos fãs, para a audição de sua obra. Este é um dos motivos pelo qual seu trabalho continua perpassando gerações e conquistando, cada vez mais, admiradores de todas as classes sociais.

A obra de Raul Seixas carrega influências da contracultura, à medida que o compositor propõe uma forma mais livre de viver. Na sua obra é concretizada uma forma de fazer política oriunda da década de 1960, ou seja, uma política transgressora, voltada para uma maior liberdade individual com o único fim de romper barreiras existentes com que era muitas vezes considerado tradicionalista pela sociedade.

É possível também perceber nessa obra influências dos movimentos *pop*, levando em consideração, que ela articula elementos mercadológicos e simbólicos. Caracterizada por uma linguagem simples, as canções de Raul Seixas são difundidas através dos meios de comunicação, tornando-se assim, acessíveis à sociedade. Outro aspecto que nos faz confirmar essa influência é o fato de suas "canções" estarem inseridas dentro do estilo *rock*, sendo este estilo um dos pioneiros a evidenciar elementos da cultura *pop*.

A nossa pesquisa procurou analisar como a obra de Raul Seixas se apresenta nas formas fonográficas e simbólicas. Portanto, é apropriado admitir que foi através da inserção de sua obra na indústria fonográfica que Raul Seixas conseguiu disseminar suas canções para os mais diferenciados públicos, conseguindo com isso, se tornar um ídolo nacional e um dos maiores ícones da história do *rock and roll* no Brasil. Desse modo, afirmamos que o dispositivo midiático (vinil) foi de fundamental importância para a obra de Raul Seixas chegar até as massas.

Desde 1989, ano em que o compositor morreu, a obra desse artista vem sendo transmitida e ouvida através de recursos midiáticos mais diversos. A transição do dispositivo midiático vinil para o CD colaborou fundamentalmente para que as canções de Raul Seixas permaneçam presentificadas no dia-a-dia.

A partir do CD houve uma nova cultura de difusão da canção no cotidiano das pessoas. Esse dispositivo é caracterizado por apresentar uma portabilidade que o difere do vinil, aproximando, desse modo, a canção dos seus ouvintes. Além disso, é possível dizer que

o advento do CD foi um primeiro passo para que a obra de Raul Seixas se inserisse na internet e assim chegasse até os *MP-players*, possibilitando, cada vez mais, formas de escuta diferenciadas.

Podemos considerar também que essa obra é presentificada não apenas porque a indústria fonográfica lucra com ela, mas porque existe nela uma forte relação com o cotidiano urbano. Destarte, o compositor usou as palavras com intuito de fazer uma leitura do cotidiano da população brasileira. É tanto que sua obra tratou de temas que são inerentes ao contexto atual: religião, política, rotina, ruptura, razão, entre outros.

A presentificação da obra de Raul Seixas no cotidiano urbano obedece a uma série de aspectos, ou seja, a indústria tem alimentado a memória de Raul Seixas não apenas lançando CD no mercado, mas também com comemorações anuais que celebram aniversário de morte do compositor, livros[46] que tratam da carreira do artista, peças teatrais[47], filmes[48] e vários outros eventos que estão sempre mantendo essa memória presente.

Outro aspecto que contribui para permanência dessa obra são os vários personagens que Raul interpretou durante toda sua carreira: bruxo profeta, guru, anarquista, esotérico, entre outros. Todas essas *personas* colaboraram para que o trabalho do compositor fosse motivo de diversas interpretações e análises, bem como, para que essa obra fosse ouvida pelos mais variados públicos. Desse modo, podemos afirmar que criar personagens é também uma maneira de fazer com que um artista se aproxime mais do seu público

A análise das cinco canções aqui apresentadas nos deu suporte para entendermos que na obra de Raul Seixas existem narrativas que caracterizam a relação dos indivíduos com seu cotidiano. Através de uma poética simples o compositor aproxima o indivíduo de seu contexto social e esse fato contribui de forma significativa para que essa obra permaneça viva.

Nossas análises confirmam tal afirmativa à medida que nas canções identificamos a relação de convivência que os indivíduos constroem com a família, com o trabalho, com o lazer, com a razão – o que pode ser comprovada a partir da canção *Ouro de Tolo*. Em relação à canção é *Fim de Mês,* identificamos questões como rotina, religião e consumo.

Na canção *Sociedade Alternativa* percebemos uma proposta de ruptura com os valores

---

[46] Ao longo do tempo diversos livros foram publicados sobre Raul Seixas, alguns voltados apenas para história de vida e obra do compositor, outros provenientes de dissertações mestrado e teses de doutoramento.

[47] Algumas peças já foram feitas em homenagem ao artista, a exemplo: *Como Vovó já Dizia* do grupo baiano Os Argonautas, *Raul Fora da Lei* - um monólogo de produção de Roberto Bomtempo, *Raul Seixas: a metamorfose ambulante* de Plínio Seixas e Deolindo Checcucci, entre outras.

[48] Em 1992 foi lançado um curta metragem intitulado: *Tanta Estrela Por Ai.* Em 2011 há previsões que seja lançado um documentário sobre Raul Seixas com direção de Walter Carvalho por nome de *Raul Seixas: o início, o fim e o meio.*

estabelecidos na década de 1970 que se mostra atual à medida que é comum identificarmos pessoas que estão dispostas a romper com o que é proposto pelo sistema procurando formas alternativas de viver.

Com base na análise da canção *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*, verificamos questões existenciais e políticas de um sujeito dividido entre suas vontades e a necessidade de fazer parte de um jogo de poderes sociais. Por fim, a canção *Para Nóiá* demonstra como somos instruídos a construir nossa relação com Deus a partir dos princípios do cristianismo.

Contudo, afirmamos que a partir das canções analisadas percebemos que Raul Seixas propôs uma forma de viver um cotidiano que não fosse apenas pautado em valores impostos pelo sistema social. Assim sendo, o compositor desmistificou alguns aspectos do cotidiano urbano, sejam estes da ordem do político, do religioso, do banal, do cultural. Suas canções se caracterizam por apresentarem um discurso contestador, transgressor, voltado para a transformação das estruturas e, principalmente, para uma revolução psicológica do ser humano.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. **Os pensadores**. São Paulo, SP: Nova Cultura, 2000.

_____. **Indústria Cultural e sociedade**. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2002.

ARIAS, Maria José Ragué. **Movimentos Pop**. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

ALVES, Luciane. **Raul Seixas:** o sonho da sociedade alternativa, São Paulo: Martin Claret, 2000.

BENJAMIN Walter. **Os pensadores**. São Paulo, SP: Abril cultural. 1955.

BRANDÃO, Antônio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais e juventude**. São Paulo: Moderna, 1992.

BRITTO, Paulo Henriques. **Trinta faixas que abalaram o mundo**. In Revista Cult. Rio de Janeiro, Ed 17, 2003.

BUENO, Zuleika Paula de. **Geléia geral**: Tropicalismo e modernidade brasileira. Campinas. Disponível em: http://www.google.com.br/search?q=Gel%C3%A9ia+Geral+-+tropicalismo+e+modernidade+brasileira+Zuleica+de+Paula+Bueno&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:pt-BR:official&client=firefox-a>. Acesso em: 13/07/2010.

CAROCHA, Lois Maika. **A Censura Musical Durante o Regime Militar (1964-1985).** Revista: História: Questões & Debates. Curitiba, n°44, p.189-211, 2006. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/article/viewFile/7940/5584>. Acesso em: 14/08/2010.

CADERNO CULTURAL. Ed. Maio de 28. Apresenta informações sobre Geraldo Vandré. Disponível em: <http://www.pco.org.br/conoticias/ler_materia.php?mat=6146>. Acesso: 25/08/2010.

CAPRINE, Mônica Pegurer. (Org). **Comunicação e inovação:** reflexões contemporâneas. São Paulo: Paulus, 2008.

CINE CLAQUETE: o site do cinema nacional. Apresenta informações sobre cinema. Disponível em: <http://paulo-v.sites.uol.com.br/cinema/cinemanovo.htm> Acesso: 14/08/2010.

CHACON, Paulo. **O que é rock**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Ed. Contexto, 2006.

COELHO, Frederico. **Cultura e Poder na Música Popular brasileira:** a "canção de protesto" e a política dos anos 60. Disponível em: <www.ifcs.ufrj.br/humanas/0028.htm>. Acesso em: 13/08/2010.

CORREA, Gomes Priscila. **O crítico e a tropicália.** In: Contemporâneos: revista de artes e humanidades. São Paulo, n°. 03, abril, 2009. Disponível em: <www.revistacontemporaneos.com.br>. Acesso em: 25/07/2010.

COSTA, Carina Gotardelo Ferro da, SERGL, Marcus Julio. **A música na ditadura militar brasileira:** análise da sociedade pela obra de Chico Buarque de Holanda. Agosto, 2007. Ano I, N° 1. P. 35 -40. Disponível em: <FTP://www.usjt.br/pub/revistaic/pag35_edi01.pdf>. Acesso: 25/07/2010.

DEVIDES, Dílson César. **Raul Seixas e o Brasil pós-64:** cultura, repressão e censura. 2009. Disponível em: <http://www.dacex.ct.utfpr.edu.br/8dilson.htm>. Acesso em: 10/08/2010.

_____. **30 anos de Rock**: Raul Seixas e a cultura brasileira (de 1970 à contemporaneidade) Três Lagoas. MS. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras). Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/>. Acesso em: 14/08/2010.

DIAS, Tosta Márcia. **Os donos da voz:** indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo, SP: Boitempo, 2000.

EDDYTEDDY: o pioneiro da cena rockabilly no Brasil. Apresenta informações sobre rock. Disponível em: http://eddyteddy.wordpress.com/. Acesso em: 15/08/2010.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria alegria. São Paulo: Ed. Ateliê editorial, 2000.

FRENETTE, Marco. **A Sociedade Alternativa:** as idéias que deram em exílio e prisão. In: Revista caros amigos. São Paulo, n°.04, agosto, 1999.

GONÇALVES, Denise Oliveira, **Avesso do direito:** movimento hippie e mercado cultural da moda. Uberlândia, 2007. Dissertação (Mestrado em História). Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/> Acesso em: 15/07/2010.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos**: do mito de prometeu à cultura digital. Tradução Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

HABERT, Nadine. **A década de 70:** apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 1992.

JAMBEIRO, Othon. **Canção de massa:** as condições da produção. São Paulo: Pioneira, 1975.

JUNIOR, Jeder Jonotti. Mídia e música popular massiva: dos gêneros musicais aos cenários urbanos inscritos nas canções. In: PRYSTHON, Ângela (Org.). **Imagens da cidade:** espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas. Porto Alegre: Sulina, 2006.

LIMA, Luiz. **Ouro de Tolo:** figura única da contracultura nacional, Raul Seixas escrachou os valores pregados pela ditadura e propôs uma "sociedade alternativa". In: Revista de História da Biblioteca Nacional. São Paulo, n° 33, junho, 2008.

LUIZ AMERICO: A história da MPB. Apresenta informações sobre Bossa Nova. Disponível

em: http://www.luizamerico.com.br/historia-mpb-25.php. Acesso em 02/09/2010.

MAFFESOLI, Michel. **O imaginário é uma realidade.** In: Revista FAMECOS. Porto Alegre, n°. 15, agosto, 2001. Disponível em: < http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/view/285/217>. Acesso em: 10/02/2011.

_____. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis, RJ: Vozes. 1998.

_____. **O tempo das Tribos:** o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1998

_____. **A contemplação do mundo.** Porto Alegre – RS: Artes e Ofícios. 1995.

_____. **A conquista do presente**. Natal – RN: Argos. 2001.

_____. **A transfiguração do político:** a tribalização do mundo. 2°ed. – Porto Alegre RS: Sulinas, (2005).

MATTOS, Sérgio. **O contexto midiático.** Salvador: Instituto geográfico e histórico da Bahia, 2009.

MCCARTHY, David. **Arte pop**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MEDEIROS, Paulo Tarso de. **Mutações do Sensível:** rock, rebeldia e MPB pós-68. João Pessoa: Manufatura, 2004.

MELO, Dayana de. **A lógica da visibilidade sob os signos da imagem e do discurso:** um estudo sobre as formas de mercantilização dos sujeitos extraordinários na mídia. In: Revista Temática. João Pessoa, n°. 03, março, 2010. Disponível em <http://www.insite.pro.br/2010.html#mar>. Acesso em: 15/02/2011.

_____. **Sociedade da Identificação**: a liturgia das formas circulares do reagrupamento. In: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação Intercom. Setembro, 2010. Disponível em: < http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-1817-1.pdf>. Acesso em: 17/02/2011.

MENDES, Heloisa M. **Transgressão e Conservadorismo na prática discursiva da Jovem Guarda**. Uberlândia, 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguistícos). Disponível em: <http://www.bdtd.ufu.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2438>. Acesso em: 15/072010.

MEERLINO, Tatiana **O mito resiste:** a rebeldia e a postura anárquica de Raul Seixas conquistam cada vez mais seguidores entre as novas e velhas gerações In: Revista caros amigos. São Paulo, n°.48, agosto, 2009.

MONTEIRO, Patrícia. **Dos contornos do corpo às formas do eu:** a construção da subjetividade feminina na revista "Sou + Eu". João Pessoa. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Culturas midiáticas).

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria fonográfica:** um estudo antropológico. Campinas, SP: Editora Unicamp. 2009.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

ORTZ, Renato. **A moderna tradição brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60:** rebeldia, contestação e repressão política. São Paulo: Ática, 1992.

PAIS, José Machado. **Vida cotidiana:** enigmas e revelações. São Paulo: Cortez, 2003.

PAUL Friedlander. **Rock and Roll**: Uma História Social. Tradução de A. Costa. 4° Ed – Rio de Janeiro: Record, 2006.

PASSOS, Sylvio. Buda Toninho**. Raul Seixas:** uma antologia**.** São Paulo, SP: Martin Claret, 1992.

PATRIOTA, Rosangela. **A cena tropicalista no teatro oficina.** In: Revista História. São Paulo. vol. 22, n°. 01, 2003. Disponível em: < http://www.google.com.br/search?q=A+cena+tropicalista+no+Teatro+Oficina+de+S%C3%A3o+Paulo&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:pt-BR:official&client=firefox-a>. Acesso: 15/04/2011.

PERRONE, Charles A. **Letras e Letras da MPB.** 2°ed - Rio de Janeiro, RJ: Booklink, 2008.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*: São Paulo, Brasiliense, 1986.

REVISTA BRAVO - **Pop Art, Cultura de Massa e Indústria Cultural**. Dezembro de 2009. Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/conteudo/escola/pop-art-cultura-massa-industria-cultural-523329.shtml>. Acesso em: 02/04/2010.

RICARDO, Anísio. **MPB de A a Z:** crônicas, críticas e entrevistas. João Pessoa: Idéia, 2005.

RODRIGUES, Marly. **A década de 50**: populismo e metas desenvolvimentalistas no Brasil. São Paulo: Ática, 1992.

SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas**: a mosca na sopa da ditadura militar: censura, tortura e exílio. (1973-1974). São Paulo 2007. Dissertação (Mestrado em História). Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/>. Acesso em: 22/08/2010.

SEVERINO, Joaquim Antônio**. Metodologia do trabalho científico**. 22. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

SILVA, Sonielson Juvino. **Raul Seixas e a modernidade:** uma viagem na contramão**.** João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004.

SILVA, Elmiro Lopes da. **Música, Juventude, Comportamento:** nos embalos do *Rock 'n' Roll* da Jovem Guarda (Uberlândia – 1955/1968). Uberlândia. 2007. Dissertação (Mestrado em História). Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/>. Acesso em: 18/09/2010.

SILVIO, Passos (org). **Raul Seixas por ele mesmo.** São Paulo, SP: Martin Claret, 1992.

SCHIMIDT, Maria. **Nova história crítica**. São Paulo: Nova Geração, 2007.

SOUZA, Antonio Marcus Alves de. **Cultura rock e arte de massa.** Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

SUAPESQUISA.COM. Apresenta informações sobre Ditadura Militar. Disponível em http://www.suapesquisa.com/ditadura. Acesso: 28/07/2010.

NAPOLITANO, Marcos. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70:** resistência política e consumo cultural. Disponível em: www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf . Acesso: 29/08/2010.

VENTURA, Zuenir. 1968: **o ano que não terminou.** São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

TEXEIRA, Rosana da Câmera. **Krig-há bandolo!** Cuidado ai vem Raul Seixas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

TATIT, Luiz Augusto Morais de. **O cancionista:** composição de canções no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

THOREAU, Henry David. **A desobediência civil.** Porto Alegre: L&PM, 2008.

TRIVINOS, A. N. S. **Pesquisa qualitativa:** introdução à pesquisa em ciências sociais**.** São Paulo: Atlas, 1995.

VARGAS, Heron; GOULART, Elias. Tecnologia, comunicação e produção cultural: o exemplo da música popular. In CAPRINE, Mônica Pegurer (Org.). **Comunicação e inovação:** reflexões contemporâneas. São Paulo: Paulus, 2008.

VANRÉ, Geraldo. **Nova história da música popular brasileira**. Abril cultural. São Paulo, 1978.

Referências Discográficas

Abre-te Sésamo (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: CBS (138194), 1980.

A pedra do gênesi (LP). Raul Seixas. São Paulo: Copacabana (12967A), 1988.

A panela do diabo (LP). Raul Seixas e Marcelo Nova. Rio de Janeiro: WEA (6708086 A), 1989.

Let me sing my rock and roll (LP). Raul Seixas. São Paulo: Copacabana. 1985.

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

Há dez mil anos atrás (LP). Raul Seixas: Philips (81034817), 1976.

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

Mata Virgem (CD). Raul Seixas. Rio de Janeiro: WEA Warner Music (M257005-2), 1978.

Metrô Linha 743 (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Som Livre (4070139-B), 1984.

Novo Aeon (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips (810347-4), 1975.

Raulzito e os Pantera (LP). Raulzito e os Panteras. Rio de Janeiro: Odeon (0544225721- A), 1967.

Raul Rock Seixas (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips (8389881), 1977.

Raul Seixas ao vivo: único e exclusivo (LP). Raul Seixas. São Paulo: Estúdio Eldorado (85840429ª), 1884.

Raul Seixas (LP). Raul Seixas. São Paulo: Estúdio Eldorado (74830410), 1983.

Raul Seixas 30 sucessos (DVD). Raul Seixas. São Paulo. 2008.

Sociedade da Grã Ordem Kavernista apresenta: sessão das 10 (LP). Sérgio Sampaio, Raul Seixas, Miriam Batucada e Edy Star. Rio de Janeiro: CBS Discos. 1971.

O dia em que a terra parou (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: WEA Warner Bros (36.037), 1977.

O carimbador maluco (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Estúdio Eldorado. 1983.

O Rebu (LP). Vários artistas. Rio de Janeiro. Som Livre, 1974.

Por Quem os Sinos Dobram. (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: WEA Warner Bros (6704129-B), 1979.

Uah-Bap-lu-Bap-lah-Béin-Bum. (LP). Raul Seixas. São Paulo: Copacabana (612950-B), 1987.

30 anos de rock – Raul Seixas – (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips/Fontana (8262511), 1985.

20 Anos Sem Raul Seixas – (CD). (DVD). Raul Seixas. Entrevistas, shows e clipes. Rio de Janeiro: MAS Music (AA25000), 2009.

ANEXOS

Anexo I

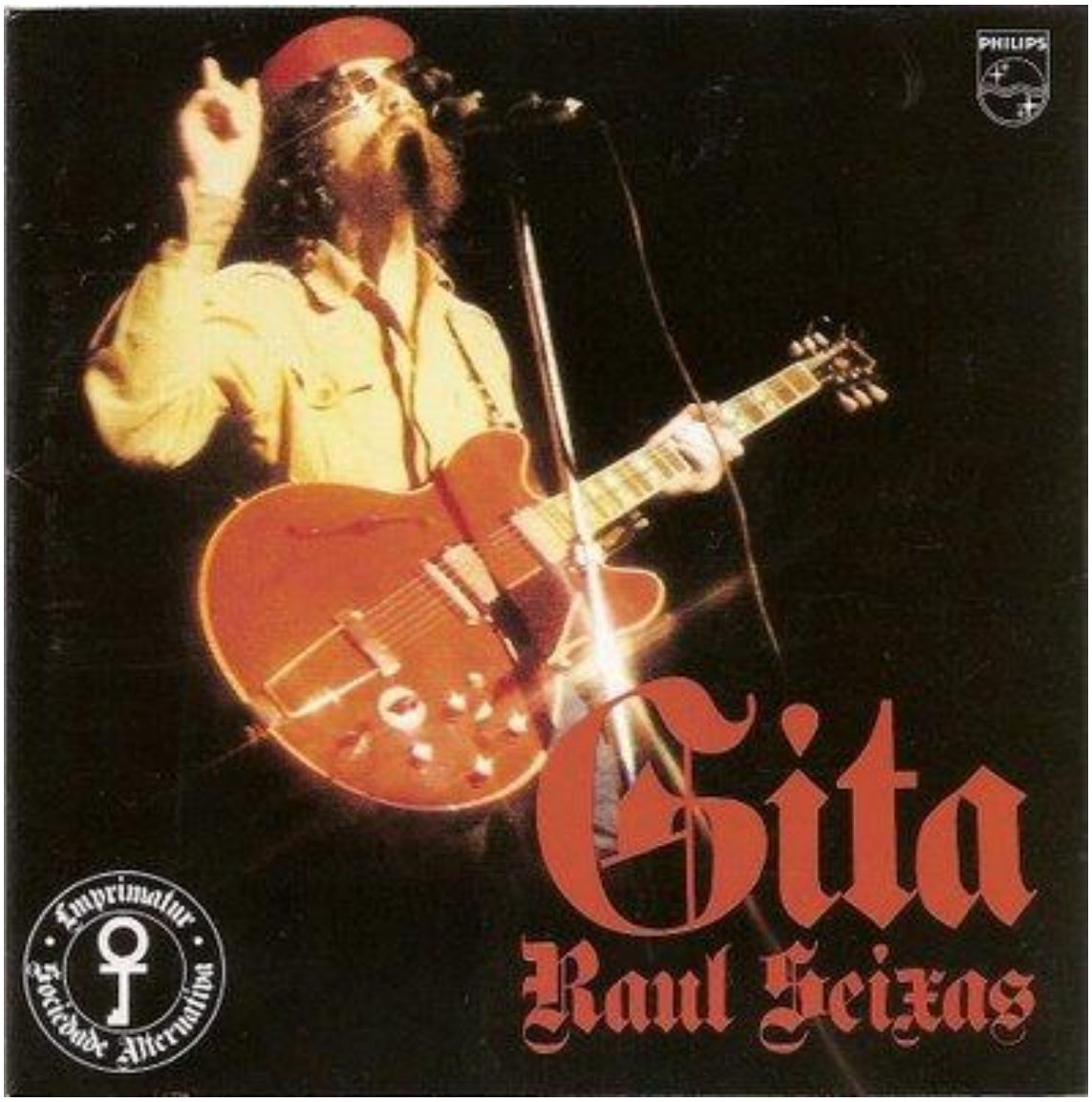
FUNDAÇAO DE
AUL
EIXAS
KRIG-HA
AUL
EIXAS
and
AULO
OELHO
Krig-Ha Bandolo!

Anexo II

Anexo III

Anexo IV

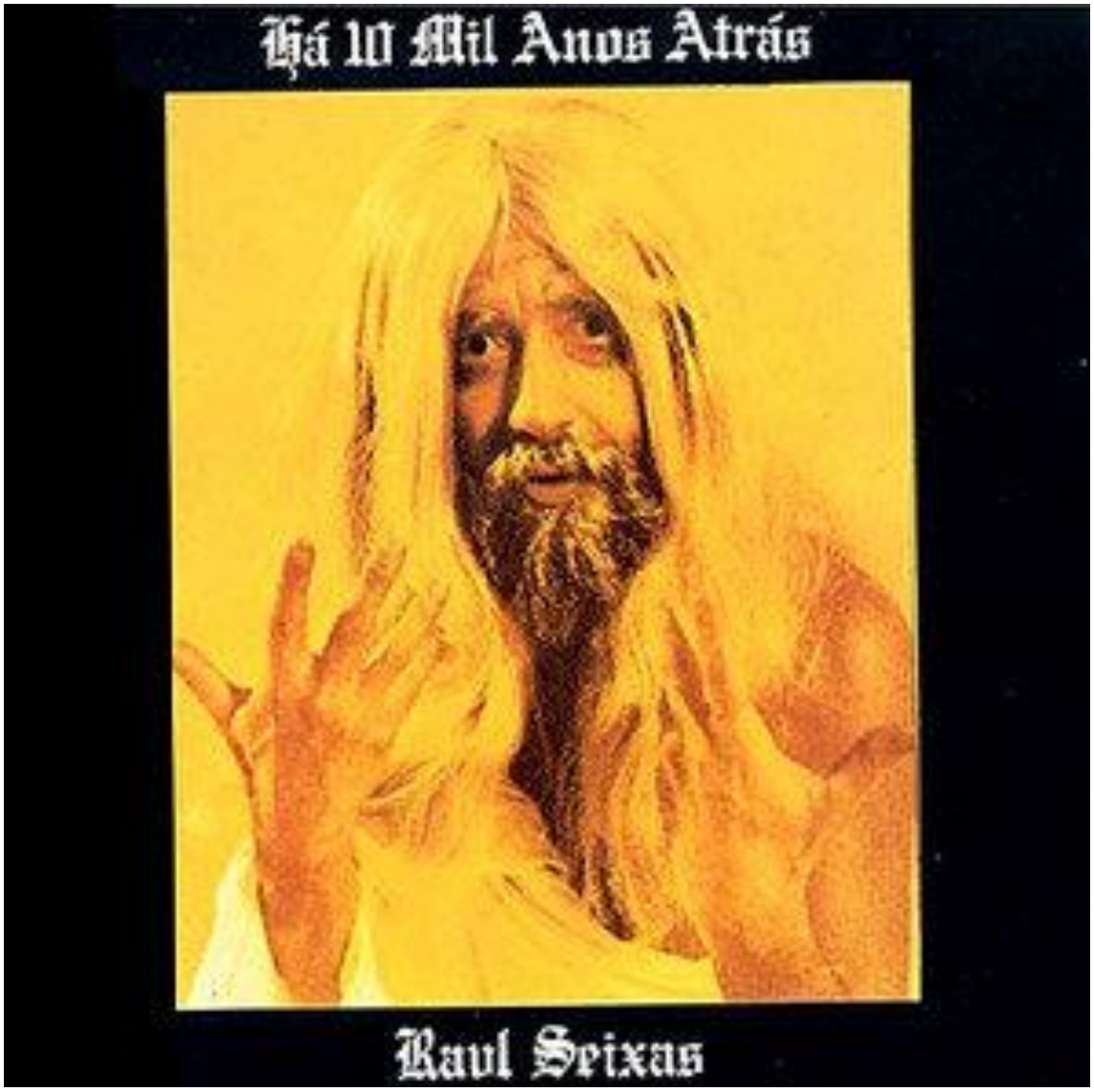
Anexo V


PHILIPS
Gita
Raul Seixas
Imprimatur
Sociedade Alternativa

Anexo VI

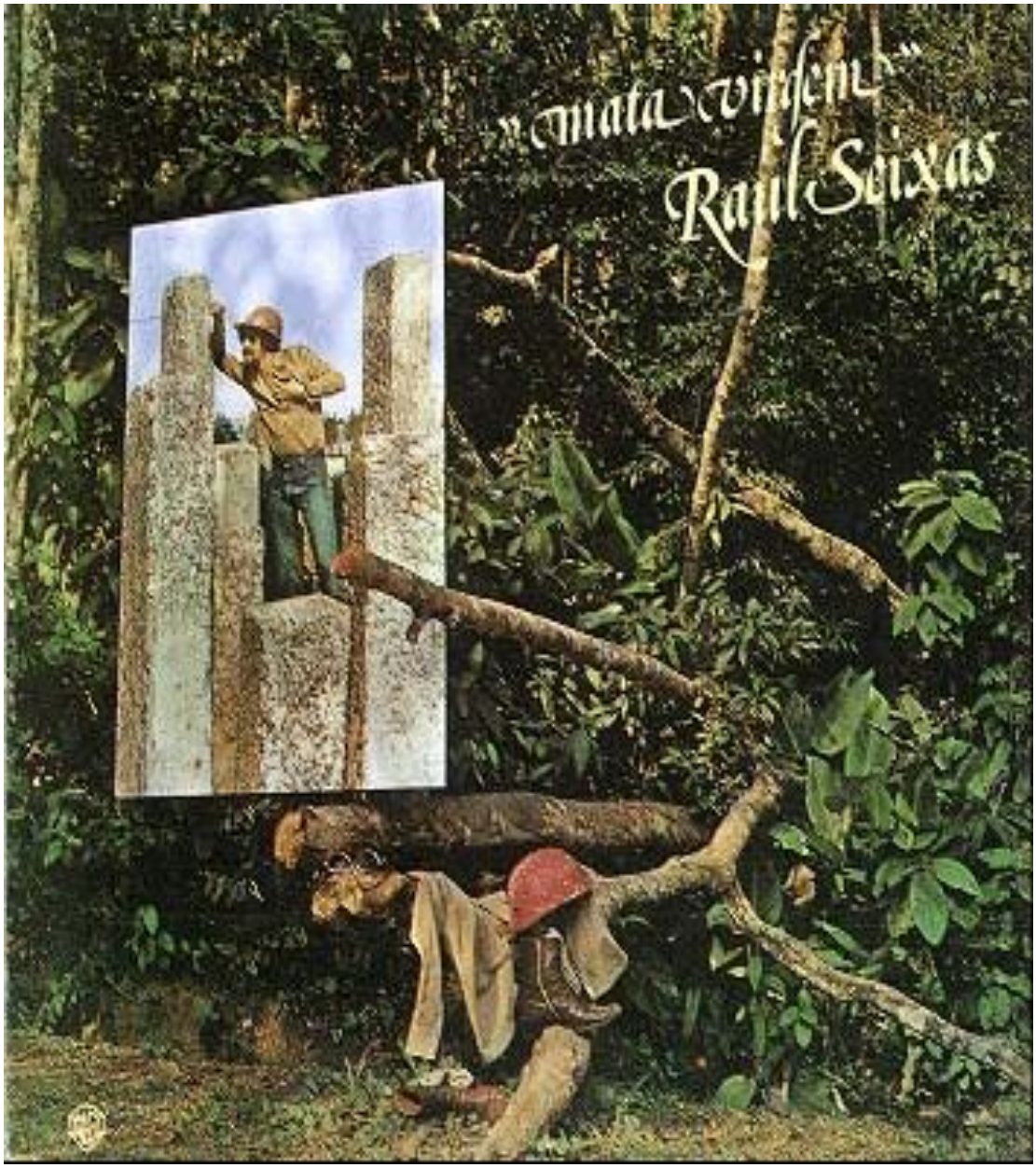
NOVO
AEON
Raul Seixas
Empreendimentos
Sociedade Alternativa

Anexo VII

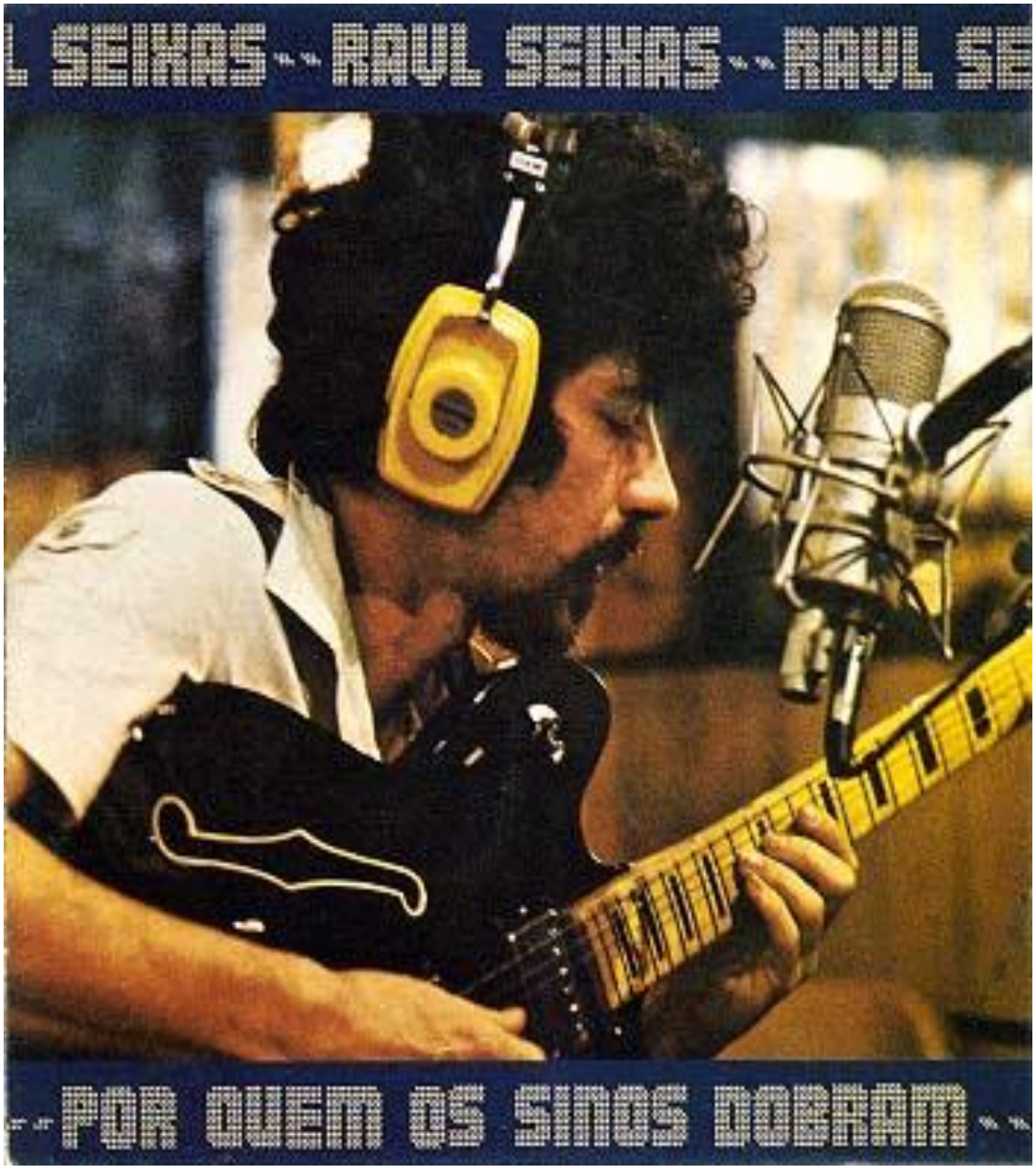


Anexo VIII

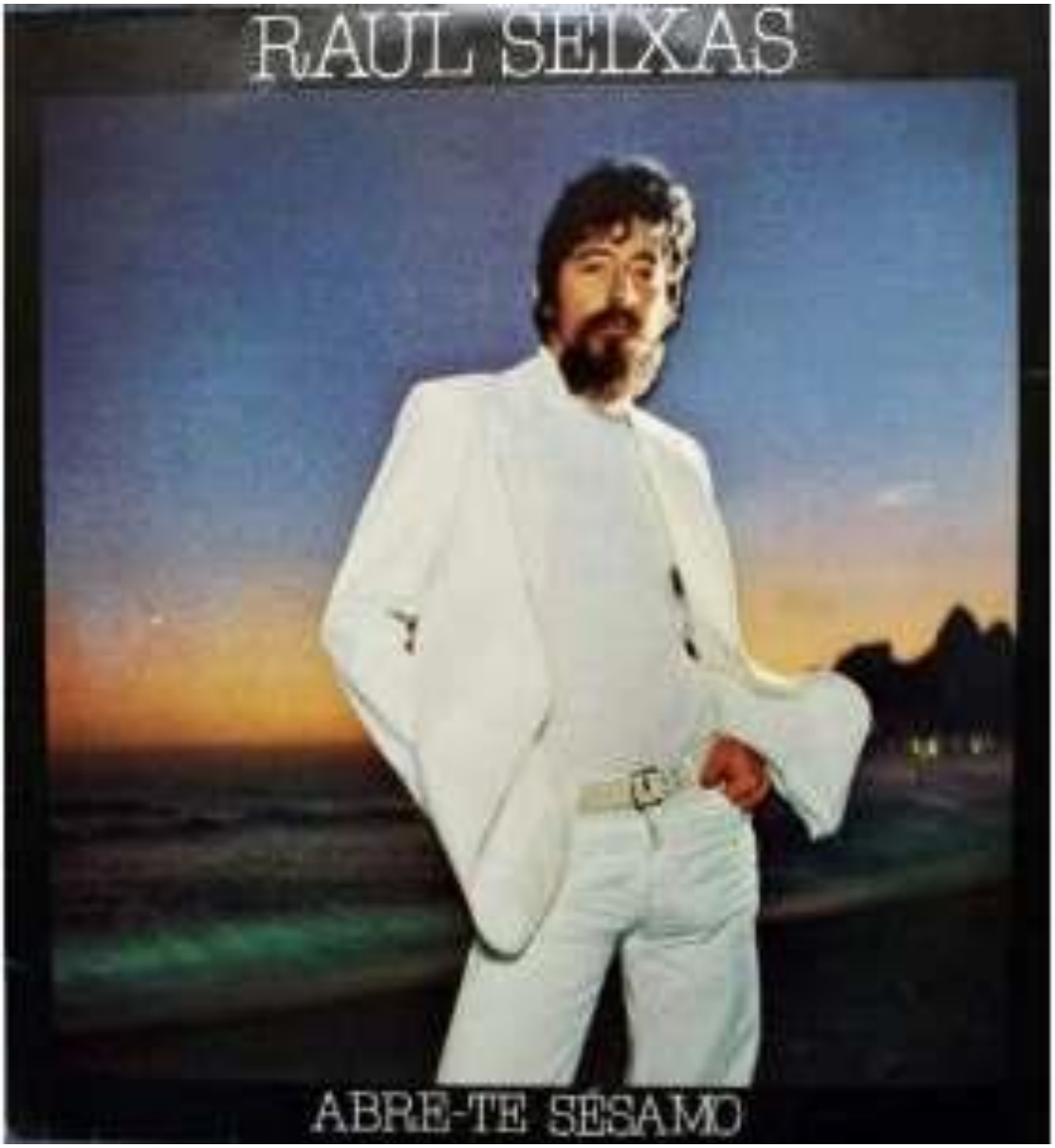
Anexo IX



Anexo X

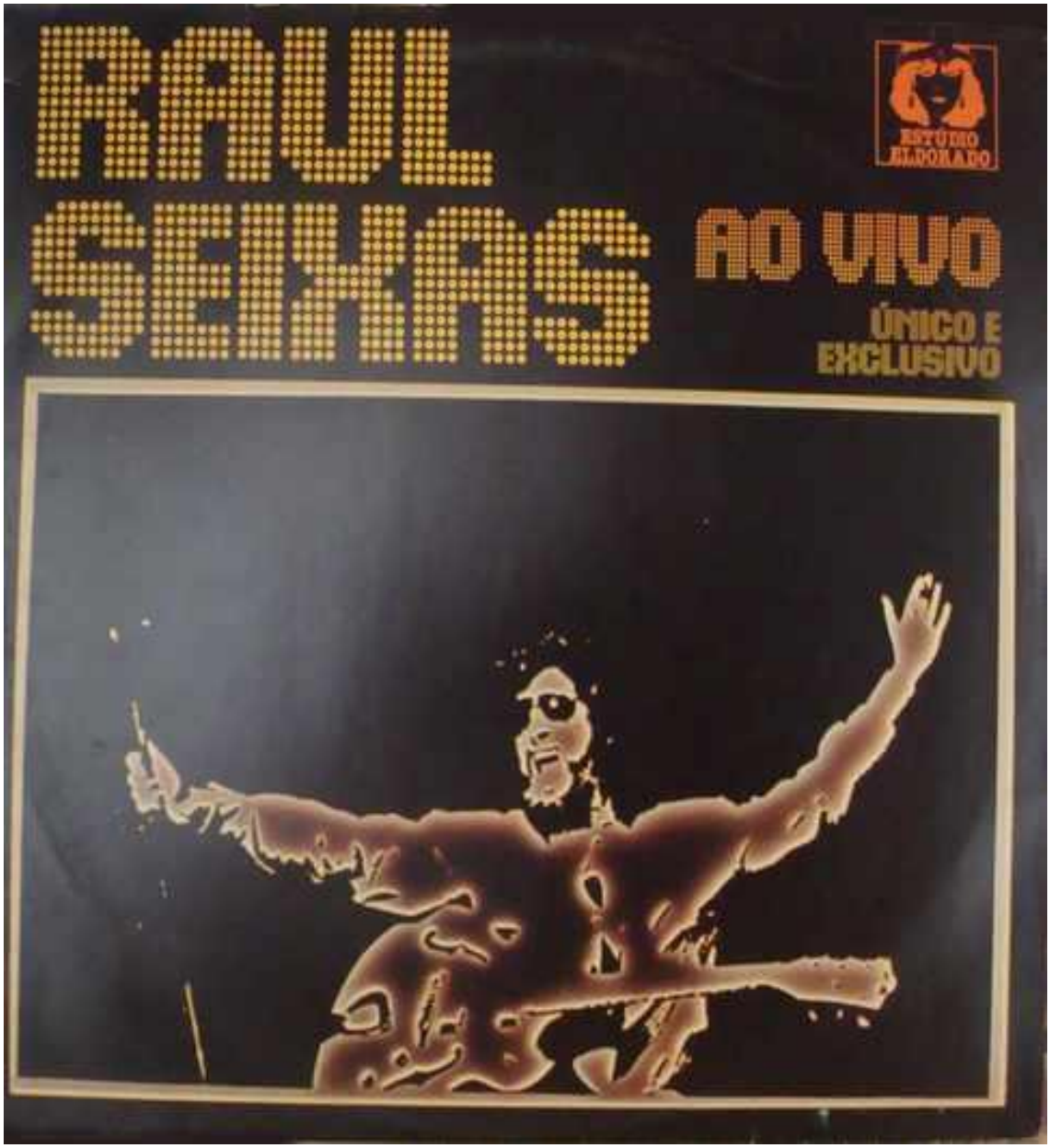


Anexo XI

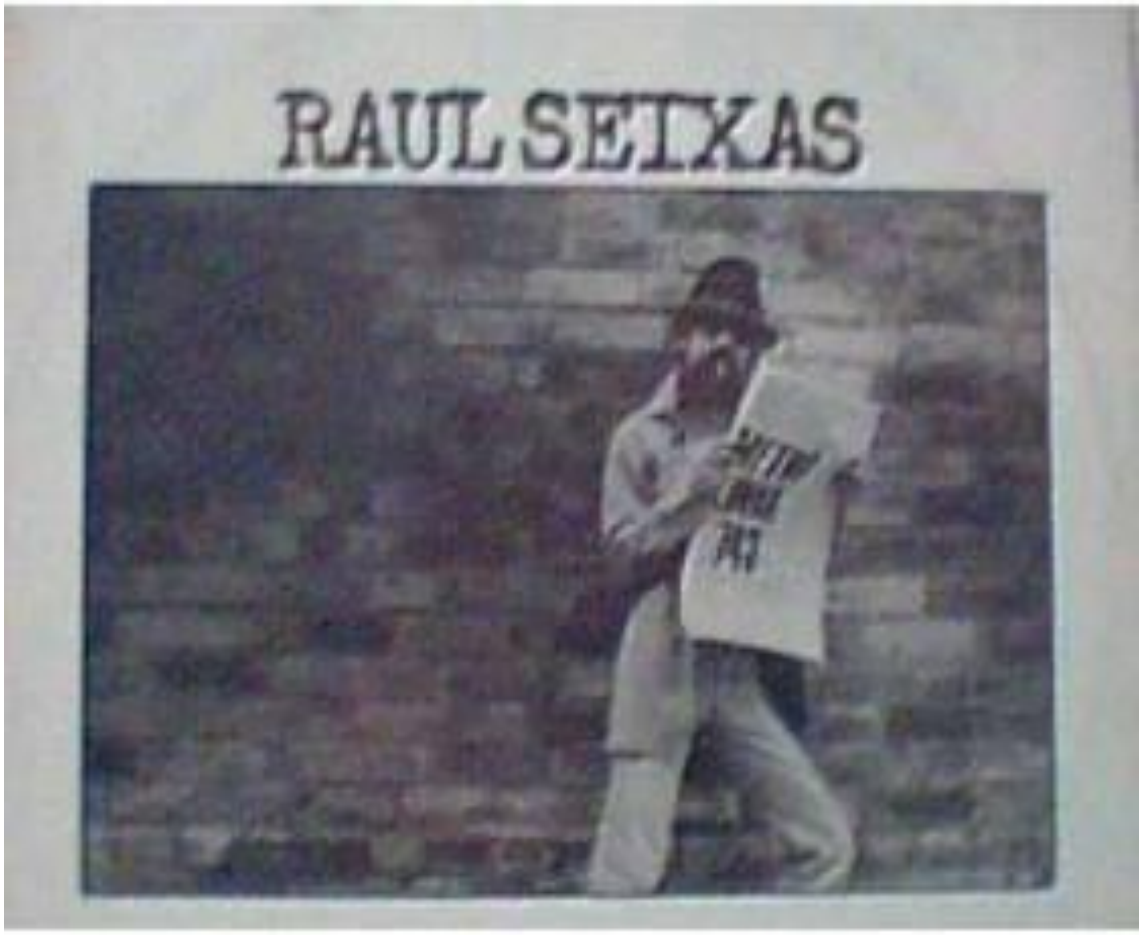


Anexo XII

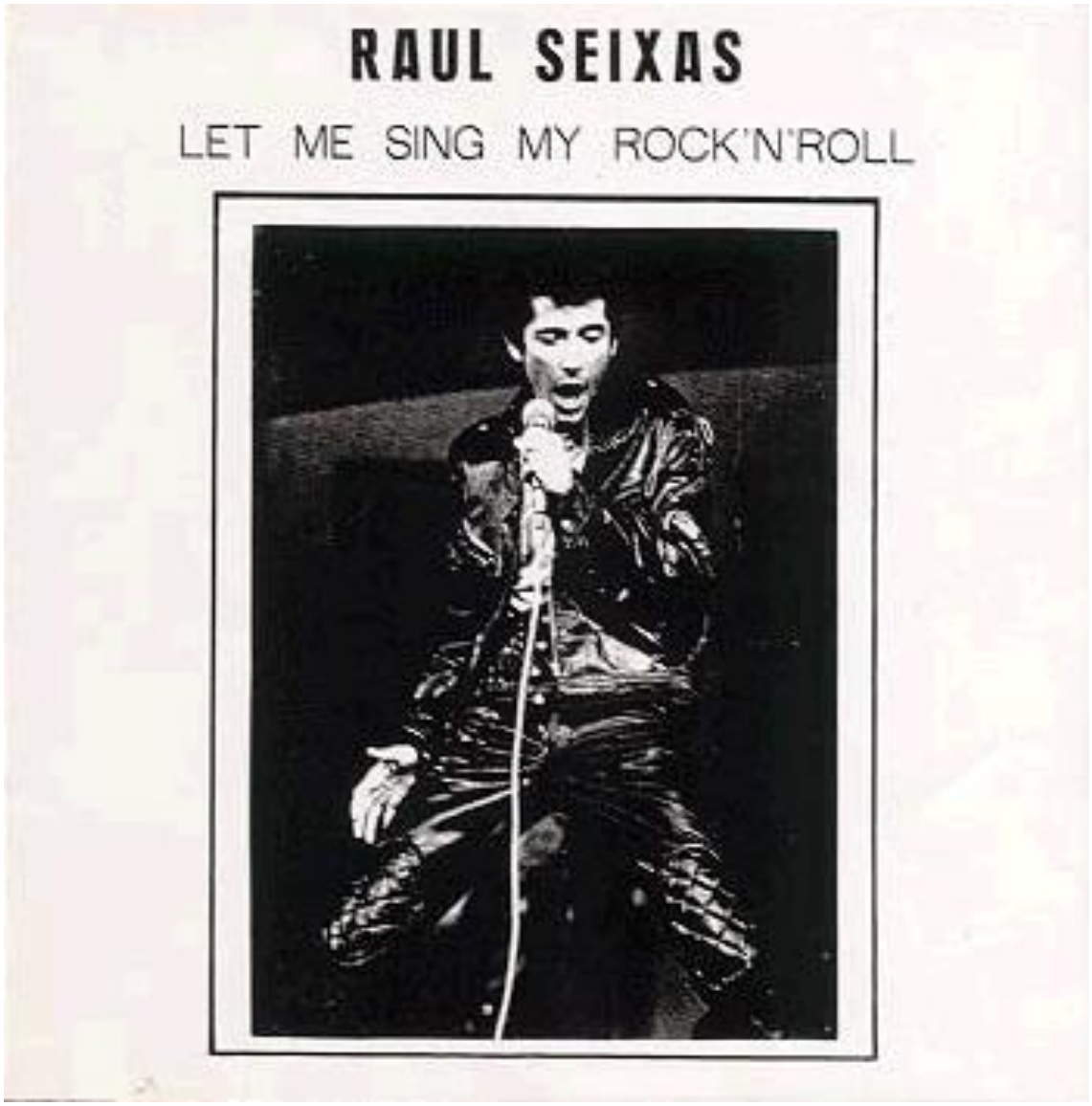
Anexo XIII



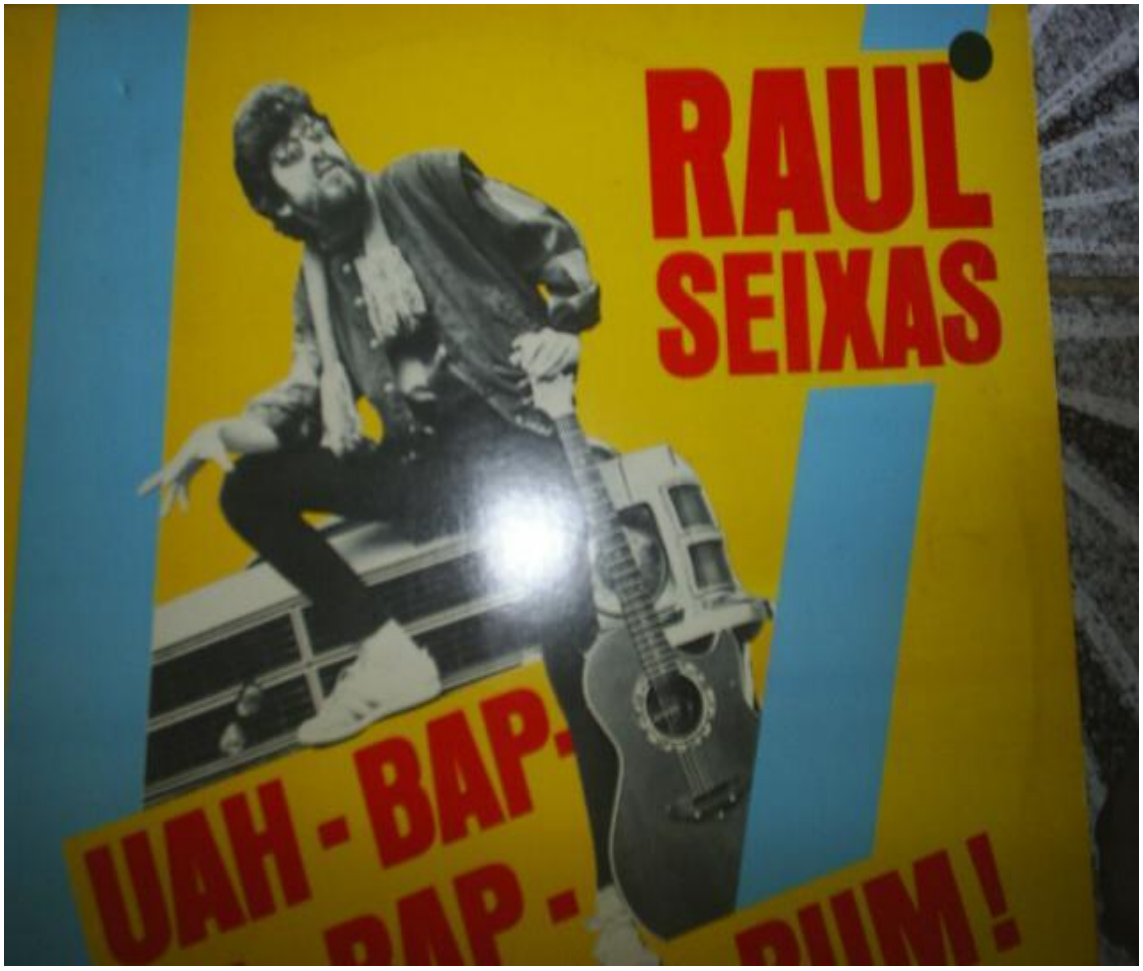
Anexo XIV



Anexo XV



Anexo XVI



Anexo XVII

A Pedra do Gênesis
RAUL SEIXAS
Imprimatur
Sociedade Alternativa

Anexo XVIII

Liber Oz

Aleister Crowley

Liber LXXVII

"a lei
do forte:
esta é a nossa
lei e a alegria
do mundo." AL. II. 2

"Faze o que tu queres há de ser tudo da Lei." --AL. I. 40

"tu não tens direito a não ser fazer a tua vontade. Faze aquilo, e nenhum outro dirá não." --AL. I. 42-3

"Todo homem e toda mulher é uma estrela." --AL. I. 3

Não existe deus senão o homem.

1. O ser humano tem o direito de viver por sua própria lei--
   de viver da maneira como quiser viver:
   de trabalhar como quiser:
   de brincar como quiser:
   de descansar como quiser:
   de morrer quando e como quiser.
2. O ser humano tem o direito de comer o que quiser:
   de beber o que quiser:
   de morar onde quiser:
   de se mover como quiser sobre a face da terra.
3. O ser humano tem o direito de pensar o que quiser:
   de falar o que quiser:
   de escrever o que quiser:
   desenhar, pintar, lavrar, estampar, moldar, construir como quiser:
   de se vestir como quiser.
4. O ser humano tem o direito de amar como quiser:--
   "tomai vossa fartura e vontade do amor como quiserdes,
   quando, onde e com quem quiserdes." --AL. I. 51
5. O ser humano tem o direito de matar esses que quereriam contrariar estes direitos.
   "os escravos servirão." --AL. II. 58

"Amor é a lei, amor sob vontade" --AL. I. 57

Fonte: http://hadnu.org/guia-da-transformacao-thelemica/liber-oz

Anexo XIX