

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
JULIO DE MESQUITA FILHO- UNESP**

**EU DEVIA ESTAR CONTENTE
A TRAJETÓRIA DE RAUL SANTOS SEIXAS**

LUCAS MARCELO TOMAZ DE SOUZA

**Marília - SP
2011**

***LUCAS MARCELO TOMAZ DE
SOUZA***

**EU DEVIA ESTAR CONTENTE
A TRAJETÓRIA DE RAUL SANTOS SEIXAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista, Campus de Marília, para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais. (Área de Concentração: Sociologia da Cultura).

Orientador: *Dr. Alexandre Bergamo Idalgo.*

**Marília - SP
2011**

LUCAS MARCELO TOMAZ DE SOUZA

**EU DEVIA ESTAR CONTENTE
A TRAJETÓRIA DE RAUL SANTOS SEIXAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista, Campus de Marília, para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais. (Área de Concentração: Sociologia da Cultura).

Membros da banca examinadora:

Dr. Alexandre Bergamo Idargo (Orientador).

Universidade Federal de Santa Catarina – Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFH. (Departamento de Sociologia e Ciência Política)- UFSC, Florianópolis.

Dr. Fernando Antonio Pinheiro Filho.

Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas- FFLCH. (Departamento de Sociologia)- USP, São Paulo.

Dr. Marcelo Siqueira Ridenti.

Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas- IFCH. (Departamento de Sociologia)- UNICAMP, Campinas.

DADOS CURRICULARES

LUCAS MARCELO TOMAZ DE SOUZA

Nascimento - 09. 05. 1985- Poços de Caldas (Minas Gerais)

Filiação - Luiz Carlos de Souza

Maria Eliana Tomaz de Souza

2003/2008 - Curso de Graduação em Ciências Sociais (UNESP-Marília).

2008/2010- Curso de Pós Graduação em Ciências Sociais, nível de mestrado (UNESP- Marília).

Dedico este trabalho, principalmente, aos meus pais, que tanto me apoiaram. Dedico também às pessoas que deixo para trás, às lembranças e experiências que deixo para trás, em suma, à vida que deixo para trás.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, e especialmente, aos meus pais que me ajudaram e me apoiaram desde o início.

Também agradeço ao meu orientador, Alexandre Bergamo, utilizando as mesmas palavras que um dia ele escreveu: “se esse trabalho possuiu alguma relevância, deve ser creditado a ele”.

Faço um agradecimento especial à FAPESP, que além do financiamento me deu a confiança necessária para realizar este trabalho.

Gostaria também de agradecer a todos os professores que me educaram, ensinaram, apoiaram e ajudaram. Agradeço também aos responsáveis pelos acervos do *Jornal O Globo*, *Editora Abril* e *Revista Veja* que, muito gentilmente, me forneceram um vasto material de pesquisa.

Faço aqui um agradecimento e uma dedicatória especial a todas as pessoas que eu vi passar, e que já me deixaram, e aquelas que agora eu estou deixando para trás. Com vocês eu fiz amigos, inimigos, andei e caí, dei risadas e fiz rir, fiz festas e fiz brigas, amei, fui amado e fui odiado, enfim, com vocês eu vivi. Se eu deixo com saudades imensas esta cidade e esta universidade, foi porque todos vocês estiveram aqui comigo, um grande abraço a todos (em especial a pessoa que mais próximo de mim esteve), fiquem ou vão com Deus. Portanto, esta dissertação eu gostaria de dedicar a todos meus amigos e amigas que comigo estiveram, sabendo que os deixarei com saudades, mas com alegria, por saber que eu tive o privilégio de conhecê-los.

SUMÁRIO

CRONOLOGIA DE RAUL SANTOS SEIXAS	10
INTRODUÇÃO	18
O HOMEM E O ARTISTA	36
O TEATRO VILA VELHA E O CINE TEATRO ROMA	62
ENTRE O REGIONALISMO E O NACIONALISMO: A PRODUÇÃO MUSICAL NO RIO DE JANEIRO DOS ANOS 1970	84
SER ARTISTA NO RIO DE JANEIRO	103
O ROCK NO BRASIL NOS ANOS 70	142
A CONSOLIDAÇÃO DO ROCK BRASILEIRO NA DÉCADA DE 80	165
SER ROQUEIRO EM SÃO PAULO	185
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	214
FONTES UTILIZADAS	219

SOUZA, Lucas. **EU DEVIA ESTAR CONTENTE – A TRAJETÓRIA DE RAUL SANTOS SEIXAS**. Marília, 2011. 231 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)- Faculdade de Filosofia e Ciências. Campus de Marília. Universidade Estadual Paulista.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a trajetória social de Raul Santos Seixas. Neste sentido, analisaremos os esforços e recursos empenhados pelo cantor em sua tentativa de conseguir um reconhecimento nacional, durante a década de 70, no Rio de Janeiro, superando um reconhecimento regional já alcançado na Bahia e a sua tentativa de reconversão a posições de destaque em São Paulo, durante a década de 80. Neste percurso analisaremos as possíveis influências em sua produção musical derivadas das cobranças próprias aos campos musicais nas décadas de 70 e 80, assim como, as diferentes apropriações simbólicas de sua imagem nestes anos.

Palavras-chave: Raul Seixas, rock brasileiro, música popular brasileira.

ABSTRACT

This study aims to analyze the social history of Raul Santos Seixas. In this regard, we analyze the efforts and resources undertaken by the singer in his attempt to achieve a national recognition during the '70s, in Rio de Janeiro, overcoming a regional recognition, already achieved in Bahia, and its attempt to return to an outstanding position in Sao Paulo during the 80s. In this course we will examine the possible influences in his musical production derived from the charges themselves to the musical fields in the 70 and 80, even as the various symbolic appropriations of his image in these years.

Key-words: Raul Seixas, Brazilian rock, popular Brazilian music.

CRONOLOGIA DE RAUL SANTOS SEIXAS¹

1919 - Nasce Raul Varella Seixa (pai de Raul Seixas), filho de Raul Justiniano Seixas e Aurora Varella Seixas. A família era de comerciantes da cidade de Salvador.

1921 - Nasce Maria Eugênia Pereira dos Santos (Mãe de Raul Seixas), filha de Plínio Carlino dos Santos e Guiomar Pereira Santos. Plínio dos Santos trabalhava no concerto de geladeiras.

1944 - Casamento de Maria Eugênia Pereira e Raul Varella Seixas

1945 - Nasce, em Salvador, Raul Santos Seixas, filho de Maria Eugênia Pereira dos Santos e Raul Varella Seixas, na Avenida Sete de Setembro, número 108, próximo ao consulado americano na Bahia. Raul Varella Seixas trabalhava como engenheiro da Petrobrás.

1948 - Nasce Plínio Santos Seixas, único irmão de Raul Seixas.

1952/56 – Raul Seixas cursa o primário na escola particular da Professora Sônia Bahia.

1956 (11 anos) - funda o “clube dos cigarros” (um clube que reunia alguns amigos que gostavam de rock e fumar cigarros escondidos).

1957/59 (12 aos 14 anos) - Entra para o ginásio no Colégio São Bento e repete por três anos a segunda série porque matava aula para ouvir rock.

Em 1958 ele funda o *Rock Boy Club* com seu irmão.

Em 1959, aos 13 anos, ele funda o *Elvis Rock Clube* com o amigo Waldir Serrão.

1960 (15 anos) - Sua família o matricula no Colégio Interno Marista e ele passa para a terceira série.

¹ Foram utilizadas para elaboração dessa cronologia diferentes trabalhos de divulgação sobre o cantor, entre eles: *Raul Seixas uma antologia* (Organização e Seleção de Sylvio Passos e Toninho Buda, 2000), *Raul Seixas por ele mesmo* (Organização de Sylvio Passos, 1990) e *Raul Rock Seixas* (Organização de Kika Seixas, 1995).

1962 (17 anos) - Raul monta o seu primeiro grupo de rock ao lado dos irmãos Délcio e Thildo Gama, *Os Relâmpagos do Rock*. Eles fazem vários shows em clubes de Salvador e se apresentam na TV *Itapoan*, onde foram chamados de “conjunto de músicas de cowboy”.

1963 (18 anos) - O grupo passa a se chamar *The Panthers*, começando a ganhar reconhecimento em Salvador, se apresentando na TV *Itapoan*, no programa *Escada do Sucesso*.

Raul passa para a quarta série ginásial.

1964 (19 anos) - Sua mãe o retira do Colégio Marista e o matricula no Colégio Ipiranga, mas ele acaba desistindo aos poucos dos estudos, dedicando-se somente às suas leituras e ao seu grupo de rock (início da profissionalização de Raul na música, ainda que os recursos do pai continuassem ajudando-o). O *The Panthers* entra pela primeira vez em estúdio para gravar *Nanny*, de Gino Frei, e *Coração Partido*, versão de Raul Varella Seixas, pai de Raul, para o *Musidem*, cantado por Elvis em *Saudades de um Praçinha*. O compacto não chega a ser lançado comercialmente. A capital baiana começa a tomar conhecimento do grupo. As apresentações em clubes e festas levam o grupo ao sucesso com shows por todo o interior da Bahia. Era o grupo mais caro de Salvador.

1965 (20 anos) - Raul abandona por completo os estudos, contrariando as preções familiares, e decide somente viver da música, se apresentando no *Cine Roma*, reduto do rock em Salvador, onde brilhavam estrelas da jovem guarda como Roberto Carlos, Jerry Adriani, Wanderléa.

1966 (21 anos) – Começa um namoro com a americana Edith Wisner, filha de um pastor. A pedido dos pais da moça e dela própria, Raul pára com a vida de artista e se dedica aos estudos. Ele faz supletivo e presta vestibular para a Faculdade de Direito, curso que não terminou.

1967 (22 anos) - Raul se casa e, para manter a família, dá aulas particulares de violão e inglês. Deixa a faculdade de direito, tenta cursar Psicologia, mas logo desiste, voltando a se dedicar exclusivamente à música. Jerry Adriani o convida para acompanhá-lo em

suas turnês pelo Norte. Durante a turnê, Jerry convida *Raulzito e Os Panteras* para viajarem ao Rio de Janeiro.

1968 (23 anos) - Raul grava seu primeiro LP, *Raulzito e os Panteras*, pela ODEON. O disco foi um verdadeiro fracasso de vendas.

Acompanham Jerry Adriani como banda de apoio e os recursos da mãe garantem a sobrevivência de Raul, da mulher e do restante da banda no Rio de Janeiro.

1969 (24 anos) - Retorna à cidade de Salvador muito deprimido pelo reconhecimento não obtido no Rio de Janeiro. Sua mulher é quem sustenta a casa dando aulas de inglês.

1970 (25 anos) - Raul conhece, na Bahia, Evandro Ribeiro, diretor da CBS, e este o convida para ser produtor de discos. Raul retorna ao Rio de Janeiro, mas agora como produtor, juntamente com sua mulher. Ele produz algumas músicas e discos de Jerry Adriani, *Trio Ternura*, *Renato e seus Blue Caps*, *Tonny e Frank*, Diana e Sérgio Sampaio.

Nesse ano, nasce no Rio de Janeiro sua primeira filha, no dia 19 de novembro, Simone Andrea Wisner Seixas.

1971 (26 anos) - Produz e lança seu segundo LP, *Sociedade da Grã Ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez*, ao lado de Sérgio Sampaio, Mirian Batucada e Edy Star.

1972 (27 anos) - Raul se inscreve no *VII Festival da Canção*, promovido pela TV Globo, com as músicas *Let me Sing*, *Let me Sing* e *Eu Sou Eu e Nicori é o Diabo*, ambas classificadas para segunda fase. Assina contrato com a Philips/Phonogram. A nova gravadora lança o compacto simples com as músicas *Let Me Sing*, *Let Me Sing* e *Teddy Boy, Rock e Brilhantina*

1973 (28 anos) - conhece Paulo Coelho, redator da revista *underground A Pomba*.

Contratado pela PHILIPS, Raul Seixas lança o álbum *Krig-ha, Bandolo!* com grande parte das músicas escritas em parceria com Paulo Coelho. Esse LP foi responsável pela explosão de Raul Seixas no cenário musical brasileiro, que teve como maior sucesso a música *Ouro de Tolo*.

Nesse ano Raul participa do *Festival Phono 73*, promovido pela Phonogram, no

Anhembi, em São Paulo.

Participa do show *Direitos Humanos no Banquete dos Mendigos*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Lança o LP *Os 24 Maiores Sucessos da era do Rock*, pelo selo Polyfor, da Philips.

1974 (29 anos) - Raul é exilado e vai para os EUA com Paulo Coelho, Edith, sua mulher e Adalgisa Rios, esposa de Paulo Coelho. Retorna pouco tempo depois e grava, pela Philips, o LP *Gita*.

Grava o videoclipe *Gita*, o primeiro musical colorido da TV Globo e toda a trilha sonora da novela *O Rebu*, da TV Globo.

Separa-se de Edith, que volta aos EUA com a única filha do casal.

Grava o vídeoclip *Sociedade Alternativa* para a TV Globo.

1975 (30 anos) – Casa-se com Glória Vaquer, irmã de seu guitarrista Gay Vaquer. Em março a Philips reedita o LP *Os 24 Maiores Sucessos da Era do Rock* com uma nova capa e título: *20 Anos de Rock*.

Participa do Festival *Hollywood Rock*, no Rio.

Recebe o disco de ouro pelo sucesso do LP *Gita*.

Grava o videoclipe *Trem das Sete*, para a TV Globo.

Lança o LP *Novo Aeon*, que não repetiu o sucesso de vendas dos dois últimos discos.

1976 (31 anos) - Nasce sua segunda filha, Scarlet Vaquer Seixas, com sua segunda mulher, Glória Vaquer.

Grava para a TV Globo o videoclipe *Eu Também Vou Reclamar!*

Grava o seu LP *Há Dez Mil Anos Atrás*, que foi um grande sucesso de vendas.

Acaba a parceria com Paulo Coelho e rescinde contrato com a Philips.

1977 (32 anos) - Raul se separa de sua segunda esposa, Glória Vaquer, que também vai para os Estados Unidos levando sua filha.

Assina contrato com a recém fundada WEA/WARNER BROSS, e lança o LP *O Dia em que a Terra Parou*, ao lado de um novo parceiro e um velho amigo, Claudio Roberto. Gilberto Gil participa da gravação da música de Raul *Que Luz é essa*. O LP não foi bem recebido pela crítica, que julgou esse LP abaixo dos anteriores, mas teve alguns

sucessos como *Maluco Beleza* e *Sapato 36*. Raul chegou a fazer alguns shows, mas sem muito sucesso, devido às críticas ao LP.

Durante esse ano, Raul Seixas corta o cabelo e a barba e anuncia sua candidatura a deputado federal, chegando até a pedir votos em seus shows.

Também anuncia o lançamento de um livro infantil e o um filme.

O cantor grava o videoclipe *Maluco Beleza* para a TV Globo e a Fontana Fonogram. Lança um LP chamado *Raul Rock Seixas*, com restos de gravações em estúdio.

O cantor sofre com o afastamento das filhas e com o abuso de álcool e drogas.

1978 (33 anos) - Raul inicia o ano passando algum tempo em uma fazenda, na Bahia, para se recuperar da pancreatite que sofria devido ao consumo excessivo de álcool. Nesse ano conhece Tânia Menna Barreto, que passou a ser sua nova companheira.

Lança também seu LP *Mata Virgem*, pela WARNER BROSS/WEA, com a participação de Pepeu Gomes na música *Pagando Brabo*. O disco trazia de volta a parceria com Paulo Coelho em algumas poucas canções e a participação com sua nova mulher. A crítica foi bastante pesada com o disco e a má divulgação contribuiu para que o LP não alcança-se boas vendas.

Casa-se com Tânia Mena Barreto.

1979 (34 anos) - Lança o LP *Por Quem os Sinos Dobram*, com seu mais novo parceiro, Oscar Rasmussen. Sérgio Dias participa também de algumas faixas do LP. O disco foi um fracasso total de vendas.

Nesse ano, ele rescinde contrato com a WEA, separa-se também de sua terceira mulher, Tânia Menna Barreto, e logo conhece Ângela Maria Affonso Costa, que mais tarde ficou conhecida como Kika Seixas.

Esse ano ele passa por uma cirurgia no Hospital Albert Einstein, em São Paulo, onde perde metade de seu pâncreas.

Os problemas com álcool continuam e a fama de péssimo profissional junto às gravadoras cariocas se agrava bastante.

1980 (35anos) - Raul assina um novo contrato com a CBS e, em 1980, lança o álbum *Abre-te, Sésamo*.

Os problemas com álcool atrapalham bastante seu trabalho, e ele passa a ser extremamente mal visto pelas gravadoras da cidade.

Raul e Kika decidem mudar-se para São Paulo.

1981 (36 anos) - Sylvio Passos, com 18 anos, comunicou a Raul Seixas que havia fundado o *Raul Rock Club*. O cantor passou a participar ativamente do que seria denominado *Raul Seixas Oficial Fã-Clube*.

No dia 27 de junho nasce sua terceira filha, Vivian Costa Seixas, com a atual esposa Kika.

Rescinde contrato com a CBS e inicia seu novo projeto, um LP independente chamado *Nuit*, que nunca saiu do papel.

1982 (37 anos) - Raul Seixas, mesmo sem gravadora, participa do Festival *Música na Praia*, na Praia do Gonzaga, em Santos, onde é assistido por mais de 180 mil pessoas.

A TV Cultura faz a transmissão ao vivo do show.

Retorna ao Rio de Janeiro.

Seus problemas com álcool fazem com que ele cancelasse grande parte dos espetáculos programados.

No dia 15 de maio Raul é tido como impostor de si mesmo durante um show numa feira folclórica na cidade de Caieiras, São Paulo, onde foi preso e obrigado a provar sua verdadeira identidade.

Trabalha, juntamente com Paulo Coelho, o projeto do livro *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*.

1983 (38 anos) - Raul assina contrato com uma gravadora semi-independente, a Estúdio Eldorado. No dia 26 de fevereiro ele retorna aos shows, fazendo uma apresentação na Sociedade Esportiva Palmeiras, em que ele homenagearia os “primórdios do rock”. Torna-se membro de seu próprio fã-clube.

Se transfere em definitivo para São Paulo.

Em Abril de 1983, lançou o livro *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*, dividido em três partes: na primeira, um diário escrito entre os sete e os quatorze anos; na segunda parte, uma série de contos feitos entre os doze e os vinte e um anos; e, finalmente, na terceira parte, uma história em quadrinhos, chamada *A Lei dos Assassinos da Montanha*. O livro foi Editado pela *Shogun Arte*, de Paulo Coelho.

Nesse mesmo mês ele lança também seu novo LP *Raul Seixas* pela Eldorado.

Participa do especial infantil da Rede Globo *Plunct Plact Zumm* com a música *Carimbador Maluco*, que lhe deu seu segundo disco de ouro, pelo compacto simples com a música tema do especial.

1984 (39anos) - Rescinde com a Eldorado e assina contrato com a Som Livre, gravadora pela qual gravou o especial da Rede Globo. Lança o LP *Metrô Linho 743*.

É lançado, pela gravadora Eldorado, o LP *Raul Seixas Ao Vivo, Único e Exclusivo*, com a gravação do espetáculo apresentado, um ano antes, na Sociedade Esportiva Palmeiras, em São Paulo.

Nesse ano ele se separa de Kika Seixas e seus problemas com álcool pioram bastante.

1985 (40 anos) - Mais uma vez ele decide voltar para Salvador, como fizera em 1978, para se recuperar de problemas com álcool. Depois da curta permanência em Salvador, volta para São Paulo com uma nova companheira, Lena Coutinho.

Em São Paulo, junto com Lena, procura uma nova gravadora, mas as portas do mundo artístico pareciam estar fechadas novamente para Raul.

O *Raul Rock Club* lança o álbum *Let me Sing my Rock and Roll*, o primeiro disco produzido e distribuído independentemente por um fã-clubes brasileiro.

1986 (41 anos) - Durante o ano de 1986, Raul e Lena continuam à procura de uma gravadora e, finalmente, com a ajuda de amigos no meio artístico, assinam contrato para dois álbuns com a Copacabana.

Os problemas de saúde atrapalharam as sessões de gravação no estúdio e o LP, esperado para esse ano, acabou sendo lançado só no início de 1987.

As aparições de Raul na TV e em shows vão se tornando cada vez mais raras, devido aos problemas com álcool.

1987 (42 anos) – Lança o LP *Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!*, com uma divulgação muito fraca, devido aos problemas de saúde do cantor e uma péssima relação com os meios de comunicação.

A música *Cowboy Fora da Lei* alcançou relativo sucesso, ganhando videoclipe no Fantástico e a sua inclusão na trilha sonora da novela das sete da Rede Globo.

Participa da gravação da música *Muita Estrela, Pouca Constelação*, com o grupo *Camisa de Vênus*.

1988 (43 anos) - Separa-se de Lena Coutinho. Aceita o convite de um antigo fã, Marcelo Nova, para fazer uma turnê de shows. Dessa turnê nasceria o projeto do LP *A Panela do Diabo*, lançado no ano seguinte.

No fim desse ano ele lança o LP *A Pedra de Gênesis*, com fraquíssima divulgação.

1989 (44 anos) - Raul e Marcelo Nova dão início à gravação do LP *A Panela do Diabo*, pela WEA/WARNER BROSS. O LP é lançado no dia 19 de Agosto.

Segunda feira, 21 de agosto de 1989, nove horas da manhã. Dalva Borges da Silva, a empregada de Raul, chega ao apartamento número 1003 do Edifício Aliança, Zona Central de São Paulo, e encontra Raul Seixas morto em sua cama. Dalva imediatamente entra em contato com o médico e a família de Raul. A notícia se espalha e logo as emissoras de rádio e TV divulgam o fato.

Fãs, jornalistas e amigos dirigem-se ao prédio onde Raul residia. Raul havia falecido duas horas antes da chegada de Dalva ao prédio de parada cardíaca causada pela pancreatite que sofria há dez anos.

Segundo os médicos, Raul simplesmente deixara de tomar as insulinas que deveria.

O corpo foi levado ao Palácio das Convenções do Anhembi, Zona Norte de São Paulo, onde foi velado durante toda a noite e madrugada pelos fãs. Às oito horas da manhã do dia seguinte o corpo seguiu num jatinho para Salvador, onde foi sepultado às 17 horas no Cemitério Jardim da Saudade.

O LP *A Panela do Diabo* em parceria com Marcelo Nova foi um grande sucesso e Raul ganhou, postumamente, seu quarto disco de ouro.

INTRODUÇÃO

No ano de 2009 teve início uma série de festividades por todo o Brasil em homenagem aos 20 anos de falecimento de Raul Seixas. Dentre os eventos mais marcantes podemos destacar o lançamento de livros sobre o cantor², uma exposição de seus pertences³, uma peça de teatro⁴ e até uma passeata em São Paulo foi promovida para homenagear os 20 anos da morte do roqueiro baiano. No dia 21 de Agosto de 2009, quando completariam exatos 20 anos de seu falecimento, cerca de 19 mil fãs de Raul compareceram ao Teatro Municipal e de lá seguiram em passeata até a Catedral da Sé. Também foi marcado para as comemorações o lançamento do CD *20 Anos Sem Raul Seixas*, que conta com vários sucessos do cantor, algumas músicas censuradas e outras inéditas. A agenda de homenagens ainda contou com uma série de shows pela cidade de São Paulo, reunindo fãs, outros artistas e divulgadores da obra de Raul.

Vinte anos após sua morte, a representação simbólica em torno de Raul Seixas se mostra ainda como um objeto que desperta o interesse de fãs, críticos musicais, acadêmicos de diversas áreas e, principalmente, empresas ligadas à comercialização da imagem e produção musical do cantor. A *Revista Caros Amigos*, em edição especial pela comemoração dos 20 anos da morte de Raul, trouxe uma série de reportagens sobre o cantor, evidenciando a grande quantidade de fãs que ele arrebatava mesmo depois de sua morte, o crescente interesse pela sua obra, por parte de acadêmicos e críticos musicais, curiosidades sobre a sua vida e, principalmente, aquilo que a revista chamou de “idolatria” que ainda existe em torno da imagem de Raul. Tatiana Merlino, em matéria intitulada *O Mito Resiste*⁵ diz que:

Noite agradável, bar lotado, jovens conversando animadamente. Ao fundo, um violão: Paralamas, Chico, Caetano. Numa das pausas, ouve-se um grito: “Toca Raaaaa!” A cena é fictícia, mas nem tanto. Pois repete-se incontáveis vezes em festas, shows, baladas e bares do Brasil. Embora seja uma brincadeira (institucionalizada), é um bom exemplo de como umas das principais características de Raul Seixas é, talvez, a atemporalidade.

² Intitulado *Metamorfose Ambulante* (editora B&A), escrito por Mário Lucena, Laura Kohan e Igor Zinza, com coordenação de Sylvio Passos, presidente do fã-clubes do cantor.

³ Exposição intitulada *O prisioneiro do rock*, ensaio fotográfico feito por Ivan Cardoso no Museu Afro Brasil.

⁴ Peça intitulada *À espera do trem das 7*, escrita e encenada pelo ator pernambucano Samuel Luna, apresentada no *Teatro Commune*, na capital paulista.

⁵ *Revista Caros Amigos*, edição especial 49. Agosto de 2009. Disponível em: http://carosamigos.terra.com.br/index_site.php?pag=revista&id=128&iditens=290

Passados 20 anos de sua morte, ele continua sendo uma das principais referências musicais do rock nacional. O artista, que já era um ídolo para as gerações dos anos 70 e 80, virou um mito inclusive para parte daqueles que sequer haviam nascido quando o compositor levava platéias ao êxtase. O sucesso de Raul junto às novas gerações pode ser atribuído, em parte, a ausência “de um sentido de vida que vá além dos limites do troglodita capitalista que só quer consumir e se recusa a sentir e a pensar. Por isso, que uma boa parcela da juventude atual volta os seus olhos para os ídolos de um passado que produziu um sentido de vida”, acredita o historiador Luiz Lima, autor de uma tese de doutorado sobre Raul Seixas e a Contracultura nos anos 1960 e 70.

Já para o jornalista e crítico musical Irineu Franco Perpétuo, o fato de Raul continuar sendo um dos grandes mitos da música brasileira “tem menos a ver com a qualidade intrínseca da sua produção musical do que com a *persona* pública que ele encarnou, que é uma imagem com a qual muita gente ainda se identifica”, acredita. Segundo o crítico, a imagem de “*outsider*” que Raul soube construir explica a identificação dos que se reconhecem como excluídos com o ídolo. (...)

Curiosamente, após a morte tem seu talento mais reconhecido do que nunca, arregimentando mais seguidores, entre as novas e velhas gerações.

Assim, a perenidade da obra do cantor, que conta com um público cativo nas periferias, pode ser explicada por seu comportamento rebelde e por sua pregação anárquica. (...)

Hoje, o mito tem mais de cem fãs clubes, o principal fundado em 28 de junho (aniversário de Raul) de 1981 por Sylvio Passos, amigo do cantor.

A maior comunidade dedicada a ele no orkut tem 118 mil participantes. Além disso, Raul continua vendendo discos, tocando em rádios, sendo tema de livros, filmes e reunindo milhares de admiradores em shows e comemorações póstumas. “Por ser fácil de guardar, fácil de cantar (e tocar) e ter uma mensagem simples e direta”, a música de Raul se presta muito bem a esse tipo de catarse coletiva – todo mundo cantando junto, meio ébrio”, define o crítico musical Irineu Perpétuo.

Raul era tão polêmico que chegou a ser preso em 1982, acusado pela platéia de ser um impostor. O episódio aconteceu em Caieiras, município da grande São Paulo. Ele entrou no palco embriagado e não conseguia lembrar as letras. O público se enfureceu, e Raul saiu escoltado para dar explicações na delegacia mais próxima. (...)

O projeto da Sociedade Alternativa continua sendo idealizado por fãs e seguidores de Raul até hoje. De acordo com Irineu Franco Perpétuo, “quando vejo pessoas lacrimejando e cantarolando abraçadas a ‘sociedade alternativa’ de Raul, me parece que cada uma delas está projetando nela a utopia que mais lhe apraz – desde o socialismo cubano a um desbunde anárquicopsicodélico nos moldes de Woodstock”.

Para ele, talvez Raul proponha “menos um modelo de sociedade alternativa do que nosso direito a sonhar com uma utopia que transcenda o que a dura realidade nos apresenta – o que não é pouco, em uma época que já chegaram a vaticinar como o ‘fim da história’”.

Assim, o crítico acredita que “enquanto houver sociedade, haverá utopias de sociedades alternativas, e, por isso, esse tipo de ideal proclamado por Raul continuará tendo apelo às pessoas, que colocarão nele suas demandas de momento, talvez indo além ou até contradizendo a utopia que Raul tinha em mente ao fazer a música”, explica.

A jornalista evidencia muito bem como a representação simbólica em torno Raul tornou-se, e é ainda, um bem econômico extremamente rentável. O cantor figura entre os artistas brasileiros falecidos que mais vendem CDs, recebendo, inclusive, o disco de platina póstumo pela vendagem de 264 mil cópias da coletânea *Maluco Beleza*.

Os projetos envolvendo a imagem de Raul crescem de maneira vertiginosa, exatamente por representarem “um retorno financeiro garantido”, como assim definiu um dos grandes divulgadores de sua obra, Thildo Gama (1997). Os conflitos ligados aos direitos autorais sobre a comercialização da imagem de Raul também têm aumentado. Segundo sua ex-mulher Kika Seixas, que enfrenta problemas judiciais derivados dos direitos de comercialização da imagem do cantor, “hoje ele rende U\$ 120.000, 00 dólares para as herdeiras por ano”, “o Raul é a terceira maior execução do Brasil. Desde botecos até os shows”⁶. Após a sua morte, Raul Seixas já acumula mais de 28 livros de divulgação, mais de 15 discos póstumos e um filme sobre a sua vida, programado para estrear em 2011, dirigido por Walter Franco, intitulado *O Início, O Fim E o Meio*.

Mais do que valores comerciais, a construção simbólica em torno de Raul Seixas, hoje, é dotada de uma representatividade extremamente forte, fazendo com que ele acumule mais de cem fãs clubes, se tornando um dos artistas brasileiros com mais sócias espalhados pelo país. Tatiana Merlino nos mostra como a apropriação simbólica de Raul é muito diversificada, representando um ponto forte na consolidação de um ídolo 20 anos após a sua morte.

A rede simbólica que envolve o cantor, mesmo sendo apropriada de maneira diversa, é um dos pontos que mais desperta atenção, tanto do público consumidor de sua obra e imagem quanto de acadêmicos e críticos musicais. Portanto, como nos mostra a jornalista, o grande apreço que existe pela imagem de Raul, cultuada pelos fãs e analisada pelos críticos, se deve, em grande medida, a uma construção simbólica excêntrica e forte, compreendida, atualmente, como uma forma de inteligibilidade que não se desgasta com o tempo. Este forte simbolismo, um tanto quanto intrigante, na qual se funda a imagem pública de Raul dá a ela uma possibilidade de mutação, adaptação e diversidade capaz de despertar interesse em diferentes meios sociais, e por isso Irineu Franco Perpétuo julga que: “enquanto houver sociedade, haverá utopias de sociedades alternativas, e, por isso, esse tipo de ideal proclamado por Raul continuará tendo apelo às pessoas, que colocarão nele suas demandas de momento (...).”

Devemos perceber que esta dimensão simbólica que envolve a figura do cantor, após sua morte, acaba por dotar de sentido a “biografia” de Raul de maneira tão intensa quanto a sua produção musical. Ou seja, a “biografia” do cantor, como a matéria de Tatiana Merlino nos mostra, se tornou um objeto de consumo, assim como sua produção musical, e, por isso mesmo, é impregnada dessa representatividade tão forte e

⁶ Entrevista concedida a Gay Vaquer, disponível em: <http://www.casadobruzo.com.br/raul.htm>

excêntrica. Na realidade, a trajetória de Raul Seixas e toda a construção simbólica que a envolve aparecem como os principais fatores que “imortalizaram” a imagem do cantor, ficando sua produção musical em segundo plano. Nesse sentido, Irineu Franco Perpétuo avaliou que a posição ocupada pela imagem de Raul no cenário musical brasileiro “tem menos a ver com a qualidade intrínseca da sua produção musical do que com a *persona* pública que ele encarnou que é uma imagem com a qual muita gente ainda se identifica, acredita (...)”. A trajetória de Raul dá à representação simbólica do cantor o caráter enigmático e penetrante que desperta o interesse de fãs e críticos, e por isso a jornalista chama atenção para o fato de que: “a figura de Raul ainda gera controvérsias. Sua classificação varia de visionário, lunático, sonhador, esotérico, e místico, a revolucionário, gênio, profeta e incompreendido”. O consumo da imagem de Raul Seixas passa, diretamente, pelo consumo que a representação simbólica de sua trajetória acaba ganhando. Por isso, Ireneu Pepétuo, ao chamar atenção para as diferentes formas de apropriação de sua música e “biografia”, afirma que: “me parece que cada uma delas está projetando nela a utopia que mais lhe apraz – desde o socialismo cubano a um desbunde anárquico psicodélico nos moldes de Woodstock”. Portanto, diferentemente do que o próprio Raul cantou na música *Senhora Dona Persona (Pesadelo Mitológico N3)*⁷: “os homens passam, as músicas ficam”, no seu caso, mais do que qualquer outra coisa, o que ficou foi o homem Raul Seixas.

A “biografia”⁸ de Raul Seixas e toda a representação simbólica que ela acumula, portanto, se tornam o principal objeto de consumo após sua morte. Grande

⁷ LP *A Pedra de Gênese*. COPACABANA, 1988.

⁸ Devemos, de início, estabelecer uma distinção entre os conceitos de biografia e trajetória, uma vez que serão ferramentas importantes nessa análise biográfica. O conceito de biografia, segundo Bourdieu (1996) estaria ligado ao todo biográfico compactamente narrado. Ou seja, uma construção realizada a *posteriori*, tanto pelo indivíduo quanto pelos pesquisadores ou biógrafos, visando descrever de maneira lógica um conjunto de histórias de vida organizadas de maneira harmonicamente coerente, como forma de apresentação social lógica do indivíduo, que possibilite um conhecimento prévio de suas histórias passadas e por meio delas se projetar performances futuras. Por outro lado, o conceito de trajetória é empregado como forma de compreensão das realidades multifacetadas entre o indivíduo e os campos de força pela qual transita, explorando contradições, ambições, fracassos, aspirações às vezes sem sentido ou vontades sem consistência, como assim definiu Bourdieu (1996) em sua análise sobre Frédéric, protagonista de *A Educação Sentimental*. Portanto, no conceito de trajetória perde-se de vista uma lógica linear de união dos acontecimentos biográficos, vislumbrando descrever “a série de posições sucessivamente ocupadas pelo mesmo escritor em estados sucessivos do campo literário” (*Idem*, p.293). Continua Bourdieu (*Idem*) evidenciando como a trajetória social define-se pela “série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente ou por um mesmo grupo de agentes em espaços sucessivos (...)”. É com relação aos estados correspondentes que se determinam em cada momento o sentido e o valor social dos acontecimentos biográficos, entendidos como colocações ou deslocamentos nesse espaço ou, mais precisamente, nos estados sucessivos na estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo, capital econômico e capital simbólico como capital específico de consagração”. (*Idem*)

parte dos livros de divulgação sobre o cantor se dedica à recuperação de acontecimentos biográficos e depoimentos de Raul, organizados de maneira a consolidar essa representação que ele ainda carrega. Os inúmeros trabalhos de divulgação, publicados após a sua morte são, ao mesmo tempo, causa e consequência dessa construção simbólica que envolve o cantor. Da mesma maneira que a organização dos depoimentos, os episódios biográficos escolhidos como representativos de sua “biografia” são diretamente influenciados pela representação que a imagem de Raul carrega atualmente. Esses trabalhos possuem, desde o princípio, a intenção de consolidar essa imagem do cantor, uma vez que é ela o carro chefe que alavanca suas vendas. Como a popularidade dos trabalhos de divulgação é diretamente ligada à perpetuação de uma imagem singular em torno do cantor, a ratificação dessa imagem se torna peça chave na confecção desses trabalhos. No mesmo sentido, os responsáveis, direta ou indiretamente (digo aqui como forma de auxílio ou orientação indireta), pela organização dos muitos trabalhos de divulgação são amigos pessoais e ex-mulheres de Raul (alguns até vivendo, profissional e exclusivamente, da imagem do cantor), e por isso mesmo nutrem, desde o princípio, a intenção de consolidar uma construção simbólica capaz de manter aceso o interesse na “biografia” e na obra do cantor.

As análises de Raul Seixas, portanto, acabam por enfrentar toda essa construção simbólica que se impregna na biografia do cantor. Os trabalhos acadêmicos⁹ que fizeram uma recuperação de sua trajetória acabam por partir dessa representação simbólica como sentido de explicação e orientação de sua história. Ou seja, essa imagem que “varia de visionário, lunático, sonhador, esotérico, e místico, a revolucionário, gênio, profeta e incompreendido” se tornou o fio condutor a dar sentido a um todo biográfico¹⁰.

⁹ Dentre os trabalhos acadêmicos sobre Raul Seixas podemos destacar: Mônica Buarque (1998), Juliana Abonizio (1999), Luiz Alberto de Lima Boscato (2006), Dílson César Devides (2006).

¹⁰ O conceito de *biografema* de Roland Barthes (1977) nos auxilia a pensar a maneira como os trabalhos acadêmicos e de divulgação sobre Raul organizam tanto o material analisado (acontecimentos biográficos, narrativas de vida e suas músicas) como a própria análise que eles fazem da biografia do cantor. O conceito repousa na eleição e organização de resíduos biográficos capazes de dar corpo a uma forma narrativa que represente, de maneira coerente, o sentido projetado sobre o indivíduo biografado. Seriam fragmentos de um corpo representado, cujos sentidos exprimidos se encontram nas próprias aspirações do sujeito que escreve a biografia. Portanto, o *biografema* repousa no problema da leitura-escrita que se faz do biografado, cujo corpo representado se encontra estilhaçado em fragmentos múltiplos, unidos por um sentido específico, capaz de vivificar esse corpo pelas aspirações daquele que seleciona e escreve o texto. O corpo do biografado somente toma sentido unificado, segundo Barthes, pela escritura que se faz dele, não como uma ilusão, mas pelas identificações e projeções existentes entre o sujeito que escreve a biografia e a representação do biografado. Assim, segundo o autor: “esta ficção não é mais ilusão de uma unidade; é ao contrário o teatro de sociedade onde fazemos comparecer nosso plural: nosso prazer é individual mas não pessoal. Cada vez que tento analisar um texto que me deu prazer

A maioria desses trabalhos faz uma recuperação biográfica do cantor pela óptica do discurso da *Contracultura*¹¹, e por isso entende a trajetória de Raul Seixas como uma expressão alinhada aos movimentos sociais, culturais e políticos que o conceito implicaria. Como o surgimento do rock é visto como expressão sociocultural¹² dessa *Contracultura*, a trajetória de Raul passa a ser percebida e explicada tendo em vista as características que se convencionou determinar ao gênero musical. A produção musical de Raul Seixas é entendida pelos trabalhos acadêmicos de forma alinhada a sua biografia, onde ambas reafirmam, de maneira idêntica e ajustada, o sentido eleito para explicação de sua vida e obra. As apropriações atuais da imagem de Raul Seixas passam, portanto, a direcionar a compreensão tanto de suas músicas quanto de sua trajetória, e por isso vão recair, quase sempre, em uma idéia de contestação da realidade social em que ele viveu.

Esta pesquisa tem por objetivo, antes de mais nada, inverter essa lógica que coloca em primeiro plano tais apropriações simbólicas da “biografia” e da produção musical do cantor como mecanismo de explicação e orientação de sua trajetória. Alertados por Carlo Ginzburg (*apud* Lilia Schwacz. 1998, p.32), que chamou atenção de como “são demasiado freqüentes as articulações entre obra de arte e contexto postas em termos brutalmente simplificados”, pretende-se, aqui, tornar claros os aparatos objetivos que puderam dar corpo à produção musical do cantor, mesmo como, definir sua trajetória. Dessa forma, não seriam as predileções estéticas e políticas de Raul que explicariam sua obra ou trajetória. Ao contrário, seriam também estas conseqüências de determinantes sociais. Segundo Walter Benjamin (*apud* Charles Rosen. 2004, p.158):

O artista não canta suas emoções, mas procura ativamente ‘ocasiões’ para transformá-las em canção. Ao simplesmente identificar vida e arte, o biógrafo deixou de notar a relação mais essencial: o artista modela sua vida e sua experiência para tornar possível sua arte.

Devemos destacar, portanto, que esta análise da trajetória de Raul Seixas que aqui se propõe é um trabalho que parte, inicialmente, das dificuldades geradas por uma trajetória dotada de uma representatividade simbólica tão singular. No entanto, tentou-se, a todo custo, romper esse imagem que acompanha e dota de sentido sua biografia, superando o caráter que Bourdieu (1996, p.13) chamou de “transcendência”, que

não é a minha ‘subjetividade’ que volto a encontrar, mas o meu ‘indivíduo’, o dado que torna meu corpo separado de outros corpos e lhe apropria seu sofrimento e seu prazer: é o meu corpo de fruição que volto a encontrar.” (p.81).

¹¹ Sobre o conceito de contracultura ver: Theodore Roszak (1972).

¹² Ver, por exemplo, Roberto Muggiati (1973).

acompanharia a obra de arte e o artista, entendida como objeto “inefável, que escapa por definição ao conhecimento racional”, conferindo a ela “essa condição de exceção”.

No entanto, deve-se destacar o quão forte e importante as apropriações simbólicas da biografia de Raul Seixas, atualmente, se tornaram na consolidação de “um mito inclusive para parte daqueles que sequer haviam nascido quando o compositor levava platéias ao êxtase”, como assim definiu a jornalista Tatiana Merlino, na matéria acima destacada. Na medida em que compreendemos a importância dessas representações conseguimos adentrar com clareza nos fatores que puderam dar corpo a uma construção imagética tão valorizada, tanto simbólica quanto economicamente. Uma preocupação que Lilia Moritz Schwarcz (1998, p.19) nos deixou clara ao chamar atenção de como é “privilegiando a dimensão simbólica da representação da realeza que se pode penetrar em facetas pouco estudadas, porém fundamentais na recuperação de modelos de sociabilidade até hoje presentes”.

Tanto nos trabalhos acadêmicos sobre o cantor como nas obras de divulgação existe um esforço na concatenação das narrativas de vida de Raul com seus episódios biográficos, no intuito de compor uma totalidade coerente e linear, ancorada basicamente na sua autonomia individual e no sentido eleito para explicação de sua trajetória. Tanto os relatos de vida como os acontecimentos biográficos são organizados tendo em vista atender às demandas simbólicas em que tais obras foram produzidas. Por isso mesmo, prezam por reforçar uma representação do cantor que deixe intacta essa imagem cultuada por fãs e analisada por críticos. Portanto, esses trabalhos recairiam naquilo que Pierre Bourdieu (2002) conceituou de *ilusão biográfica*¹³, pois fazem uma recuperação biográfica de Raul Seixas enquadrada em “modelos que associam uma cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões sem incerteza” (Giovanni Levi. 1996, p.169). O que existiria, portanto, seria aquela parcialidade entre biografado e biógrafo, em que “o biógrafo faz viver o biografado, mais ou menos como o ficcionista faz viver os personagens de sua imaginação” (Dante Moreira Leite. 2007, p. 43). Segundo Moreira Leite (2007), o

¹³ Segundo Bourdieu (2002, p. 190): “Tentar compreender a vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um sujeito cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio é quase tão absurdo como tentar explicar a razão de um trajeto de metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. Os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado. (...) O sentido dos movimentos que conduzem de uma posição a outra (de um posto profissional a outro, de uma editora a outra, de uma diocese a outra) evidentemente se define em relação objetiva entre o sentido e o valor, no momento considerado, dessas posições num espaço orientado”.

biógrafo, ao falar do biografado, acaba por falar de si próprio, direcionando suas próprias expectativas ao personagem biografado que se cria mediante a narrativa.

No entanto, para compreendermos como a biografia de Raul Seixas conquista, 20 anos após a sua morte, uma representação simbólica tão forte, devemos ter em mente mais do que simplesmente a forma pela qual ela foi recuperada postumamente. Devemos levar em conta também como a maneira com que Raul Seixas falou de sua vida publicamente pôde contribuir na lapidação dessa construção imagética tão singular.

Raul Seixas, durante sua trajetória artística, se utilizou, por meio de seus depoimentos junto aos meios de comunicação, de sua própria vida como forma de conferir a si as demandas simbólicas que dele eram exigidas pelos campos em que transitou. Assim, sua vida tornou-se um capital simbólico acionado na conquista de uma legitimidade específica, produzida pelos campos sociais por onde o cantor passou. Suas narrativas de vida funcionariam como uma espécie de *curriculum vitae* (Martin Kohli, 2005) onde o cantor enumeraria uma série de episódios passados de sua trajetória, de forma a que o leitor conseguisse, por meio desse conjunto de fatos anteriores, fazer projeções de performances no futuro¹⁴.

Dois depoimentos de Raul, acerca de uma mesma etapa de sua vida, mas concedidas em períodos distintos, exemplificam as modificações impressas pelas forças simbólicas que agiam sobre ele no momento em que tais discursos foram produzidos. Durante a década de setenta, quando a MPB assumia um papel hegemônico no campo musical brasileiro e exigia de seus agentes uma forma de criatividade inovadora, que Tárík Souza¹⁵, em 1970, definiu como a procura do “novo”, ligada à valorização de uma “brasilidade híbrida” (expressões de regionalismos fundidos à cultura internacional, enquadrados, é claro, em refinadas técnicas de composição e regidos por uma erudição intelectual que dos artistas era exigida), Raul Seixas afirmou que a sua infância:

Foi formada, vamos dizer, por um pessimismo incrível, de Augusto dos Anjos, de Kafka, Schopenhauer. Depois eu fui canalizando e divergindo, captando as outras coisas. Estudei literatura. Comecei a ver a coisa sem verdades absolutas. Sempre aberto, abrindo portas para as verdades individuais. Assim, sabe? E escrevia muita poesia. Vim para cá pra publicar. (SEIXAS, Raul. In: PASSOS, Sylvio. 1990, p. 87)

¹⁴ Segundo Martin Kohli (2005, p.63): “Still, there are some occasions in which elaborated life histories can be told, or are even required. An instance of the former would be the proverbial unloading of one’s sufferings to the barmaid, an instance of the latter, the application for a job. The curriculum vitae required on this occasion (and its elaboration in the application interview) basically serves the same function as the autobiographical accounts mentioned above: it is meant to enable the personnel officer to make a good estimate of the applicant’s future performance.”

¹⁵ *Revista Veja*, edição 82, p. 62. 1 de abril de 1970. Intitulada: *Depois de Caetano*.

Durante a década de oitenta, quando o campo musical brasileiro se viu invadido por – assim como viu a consagração de – uma série de bandas de rock e Raul caminhava distante de toda essa produção devido a uma série de problemas de saúde e com gravadoras, o cantor passou a recorrer a sua infância como forma de demarcar uma espécie de ligação mais legítima que ele possuiria com o rock. Vejamos, por exemplo, o seguinte depoimento do cantor, dado em entrevista, em 1988, sobre sua infância:

É o seguinte: na Bahia naquele tempo, 59 quando eu comecei a banda, muito no começo mesmo quando eu tinha doze anos de idade ou onze por aí, quando eu comecei a banda a Bahia era infestada de americanos que vinham para trabalhar na Petrobrás. E meus vizinhos eram todos americanos e vinham com aqueles discos importados da época mesmo. Chuck Berry da época, o Jerry Lee Lewis, Elvis Presley e toda uma turma, todo um movimento comportamentista, que era a mudança de comportamento e a gente assumindo aquilo. Levantava a gola. A mãe manda a gente abaixar a gola, mas quando ela virava as costas a gente levantava a gola de novo. Aquilo era um sinal de protesto, de rebeldia! Era muito interessante com os Panteras, porque eles não conheciam o que era rock and roll na Bahia e eu acho que foi primeiro que Renato e seus Blue Caps. (SEIXAS, Raul. In: ALVES, Luciane. 1993, p. 87).

Portanto, a biografia do cantor não se apresenta como um artefato contínuo e homogêneo. Ela se transforma na mesma medida em que se transformam os espaços sociais em que Raul transitou. Falar de sua vida ou até mesmo cantá-la foi, em toda sua trajetória, um mecanismo importante de legitimação no interior dos campos em que ele se inseriu. No entanto, como tentarei demonstrar no decorrer deste trabalho, esse tom autobiográfico de suas canções não representou uma marca de autonomia e singularidade para sua produção musical, como assim muitas análises julgam. Ao contrário, falar de si próprio e de suas experiências em suas canções foi um mecanismo que atendia à ânsia por algo “novo” que o campo musical da MPB, em 1970, tanto exigia de seus artistas. Assim, Celso Arnaldo de Araújo, em 1973, evidencia a inserção de Raul como um artista da MPB nacional e avalia que: “é provável que nenhum outro compositor da nova safra da MPB esteja tão bem retratado com tanta fidelidade em suas músicas como Raul Seixas. Não é necessário conversar com ele para descobrir suas opiniões e suas tendências”¹⁶.

Se Raul Seixas carrega hoje uma representação simbólica extremamente forte, muito se deve à forma como ele falou aos meios de comunicação. O cantor se utilizou

¹⁶ Jornal *O Globo*. 15 de Novembro de 1973. Matéria intitulada: *Raul Seixas, Eu quero derrubar as cercas que saparam quintais*.

de discursos singulares, excêntricos e enigmáticos, capazes de reforçar sempre uma construção imagética peculiar, despertando o interesse da crítica e do público consumidor, dando a ele um papel sempre destacado nos campos em que se inseriu. Assim, por meio de seus discursos públicos, ele fez uso de conceitos e idéias, os mais singulares e distintos possíveis, mudando constantemente de opinião, lançando projetos artísticos e políticos inusitados e estranhos (que na maioria nunca saíram do papel), garantindo sempre a atenção e a expectativa por algo “novo”. Assim, a Revista *Manchete*, de 1974, ao chamar a atenção para os inúmeros depoimentos que o cantor dava aos meios de comunicação, diz que:

Raul Seixas voltou dos Estados Unidos, há poucos dias, tão sigilosamente quanto partiu, e, enquanto ensaia seu próximo show vai dando entrevistas com aquela parafernália de conceitos, opiniões e idéias que já deixou muita gente maluca. Há duas opções para uma conversa com Raul: se for levado a sério, não ficará pedra sobre pedra, pois ele é, ou tenta ser, o menos racional dos homens; a outra é bem menos atraente: faz-se de conta que ele é uma espécie de Professor Pardal, está sempre inventando coisas que pouca gente leva a sério; mas o grande problema de quem conversa com Raul é saber até que ponto ele mesmo se leva sério. (...)

Em sua magreza macrobiótica, ele tenta explicar o que aconteceu nesses trinta dias que passou nos EUA: “Sofri um verdadeiro processo de profanação interior, para me libertar dos valores que não eram meus. A única realidade é o verbo ser. Eu sou. E não admito mais imposições.”

Raul, evidentemente, não faz questão de ser entendido, e também não pede fidelidade em suas declarações. Como acontece há três anos, quando começou a ganhar dinheiro com a música, ele se interessa mais em recortar as reportagens e incluir em seu alentado e organizado baú, objeto que mais ama, depois de seus óculos escuros. Raul aceita com prazer conversar com jornalistas, seja do New York Times, seja do Tribobó News. E não se importa em ver fielmente reproduzido tudo o que disse, pois cinco minutos depois não se lembrará de 10% das coisas que disse. (...)¹⁷

A matéria é muito clara ao chamar atenção para como Raul se utiliza de seus discursos públicos como forma de conferir a si próprio uma certa singularidade, capaz de despertar uma atenção constante, por isso a matéria conclui que o cantor tenta ser “o menos racional dos homens”. Seus discursos se tornaram um mecanismo extremamente importante, pois direcionavam uma expectativa para Raul, que sempre trazia algo novo e inusitado. E neste sentido, ele se importaria bem mais com o efeito que seus discursos poderiam causar publicamente, definidos pela matéria como uma “parafernália de conceitos, opiniões e idéias que já deixou muita gente maluca”, do que propriamente as informações que eles transmitiriam. Assim, ele aceitaria “conversar com jornalistas, seja do New York Times, seja do Tribobó News”, sem se importar com a fidelidade das

¹⁷ Revista *Manchete*. 07 de Dezembro de 1974.

informações, até porque, “cinco minutos depois não se lembrará de 10% das coisas que disse”. Sua imagem pública assume um papel central na consagração de Raul Seixas e, portanto, de suas músicas. Falando de si mesmo e valendo-se de discursos extremamente singulares e excêntricos, o cantor foi lapidando, já na década de setenta, uma construção imagética extremamente forte que representava um dos pontos chave para sua divulgação¹⁸.

Por meio desses discursos o cantor lançou uma série de projetos artísticos e políticos que foram apropriados, após a sua morte, como marcas de contestação e crítica social. Assim, Raul Seixas diz: estar lutando pela abolição do dinheiro, ser um jacobino na revolução francesa, ser candidato a deputado federal, estar construindo uma cidade onde cada um viveria da maneira que quisesse (chamada por ele de “Cidade das Estrelas”), estar planejando uma reestruturação mental da humanidade, estar lançando um tratado de metafísica, planejando um filme e dirigindo uma peça de teatro, entre outros muitos projetos. No entanto, esses projetos, que nunca passaram de discursos acalorados de Raul, não possuíam uma constância nem uma consistência que nos permitissem identificar neles valores políticos e ideológicos¹⁹. Todavia, esses projetos, que aparecem com maior frequência após 1977, quando a vendagem de seus LPs começou a diminuir, foram capazes de cumprir, com enorme eficácia, o objetivo central pela qual foram criados. Despertando o interesse e dotando de sentido a construção imagética de Raul, esses projetos foram extremamente eficientes, pois permitiram com que a apropriação simbólica do cantor se tornasse extremamente diversificada e intensa, mesmo vinte anos após sua morte.

Este tipo de discurso de Raul, aparentemente sem sentido, mereceu dos trabalhos acadêmicos todo um esforço de sistematização e precisão de um sentido de

¹⁸ Não por coincidência, Raul Seixas, no início dos anos 70, no momento de sua explosão no cenário musical, foi empresariado Guilherme Araújo, que já era conhecido pelo caráter extravagante e agressivo que ele construía para seus artistas, se utilizando de uma super exposição, com um forte apelo imagético, se valendo de técnicas de marketing arrojadas para o período. Guilherme Araújo fora empresário de grande parte dos artistas da tropicália, e também conhecido como um dos grandes responsáveis pela construção imagética que caracterizou o movimento.

¹⁹ Kika Seixas, ex-mulher de Raul, em entrevista a Gay Vaquer, sobre a Sociedade Alternativa e a “Cidade das Estrelas”, afirma que: “Gozado, não sei se o Raul tinha dimensão do que era isso. Ele era apolítico, então, sinceramente, não sei o que pretendia com isso, acho que era só um sonho. Até hoje, pessoas me perguntam isso, o que é a Cidade das Estrelas, se ela existiu. Acho que a Sociedade Alternativa ficou sendo mais uma pessoa, mais um ponto de vista do público dele do que dele mesmo. Eu me lembro que uma vez magoei muito o Raul, quando disse: ‘Isso aí é um papo completamente impossível, que Sociedade Alternativa é essa, cara? Como é que você quer criar algo, em que bases, o que é isso, que palhaçada é essa? Sociedade Alternativa porra nenhuma, você não é capaz de gerir a sua própria vida, a sua família’. Ele ficou arrasado naquele dia, deprimido.” Disponível em: <http://www.casadobrujo.com.br/raul/kika.htm>

ligação lógica e racional. Dessa maneira, essa massa contraditória de discursos e seus inusitados projetos políticos e artísticos passam a ser entendidos como uma espécie de teoria explicativa e de contestação da realidade social em que o cantor viveu, capaz de lhe aferir importância política e criar um “sentido” de vida a ser propagado. No entanto, devemos entender este tipo de discurso não como causa descritiva e explicativa dos acontecimentos, mas sim como produto da própria realidade objetiva do cantor, ou seja, das posições que ele ocupou no interior do campo musical.

Durante a década de 70, a inserção do rock no campo musical brasileiro foi feita por meio da ânsia criativa da MPB, que via na música pop internacional mais um elemento na busca por algo “novo”. Portanto, os artistas que se inseriam nesse campo, trazendo em suas predileções afinidades com o rock, inevitavelmente, se viam impelidos a um diálogo com os critérios de criação eleitos como legítimos pela MPB. Raul Seixas entrou, em 1973, pela porta da frente da principal gravadora do país, a PHILIPS, que tinha entre seus principais contratados os grandes nomes da música popular brasileira. Suas expectativas e as preções que sobre ele recaíam são, em grande medida, provenientes dessa posição por ele ocupada. Assim, esses discursos passam a funcionar como um mecanismo importante capaz de deixá-lo em pé de igualdade com os demais artistas da gravadora, uma vez que supriam a ânsia por uma criatividade inovadora por meio de idéias e projetos inusitados, que tanto chamavam atenção. Dentro dessa perspectiva, muitas mentiras que Raul contou, se dizendo, por exemplo, formado em filosofia, psicologia, ter conhecido John Lennon, estar lançando um livro infantil, um tratado de metafísica etc., possuem uma função simbólica extremamente importante. Essas mentiras eram capazes de fazê-lo atender a certas exigências simbólicas e qualidades que ele não possuía, e dele eram cobradas. Portanto, me parece que Raul passou, durante grande parte de sua carreira, tentando, a todo custo, imprimir importância, sentido e erudição intelectual a si e a sua produção musical por meio desses discursos tão peculiares, atendendo a expectativas diversas de qualidades que ele, muitas vezes, não possuía.

Essa construção imagética forte acabou se consolidando junto à imagem pública do cantor como objeto de consumo e consagração nos campos em que Raul transitou. No entanto, as apropriações dessa construção foram extremamente diversas, e por muitas vezes, fugiam ao seu controle. Raul Seixas, em depoimentos, conta que “uma vez fui contratado por uma universidade pensando que ia fazer um show, cheguei lá, era uma palestra de sociologia para quinhentos estudantes, o tema era sociedade

alternativa”²⁰. Quando foi lançado o LP *Gita*, em 1975, ele conta que “vinham mães, com filhos aleijados, todos tortos, e subiam no palco, e eles vinham para eu beijá-los, para eles ficarem curados, imagine a responsabilidade”²¹. Durante a década de oitenta, em São Paulo, em um show na cidade de Caieiras, o cantor foi tomado como sócia de si mesmo, levado à delegacia e obrigado a provar sua verdadeira identidade. Após a sua morte, foi ministrado um curso de “filosofia raulseixista” em São Paulo.

O recolhimento dos depoimentos do cantor para esta pesquisa nos evidencia como o falar publicamente foi, em sua trajetória, algo realmente marcante e diferenciado. As narrativas de vida de Raul apresentam diferenciações importantes, dependendo dos meios pelas quais foram feitas. Para esta pesquisa foi coletada uma gama de depoimentos do cantor, concedida a vários meios de comunicação de massas, transcritos nos muitos trabalhos de divulgação, matérias de jornais, revistas e junto a uma série de 15 CDs e 10 fitas VHS. Também foi recolhido um número considerável de depoimentos, poesias e divagações retiradas de um baú que o cantor carregava consigo desde criança, onde ele guardava tudo o que escrevia, inclusive seu diário de infância²². Já esses depoimentos não foram produzidos pelo cantor para um consumo imediato do público ou como divulgação de sua imagem, muito pelo contrário, eram escritos sempre de maneira bastante particular e restrita ao seu universo imediato²³.

Existe uma diferenciação marcante entre os depoimentos do cantor concedidos aos meios públicos de divulgação e aqueles elaborados de forma mais privada. Os primeiros são marcados por uma espécie de repetição de fatos e acontecimentos da vida de Raul, dos quais ele fazia questão de serem divulgados, como forma de expressão pública de sua imagem. Esses depoimentos carregam uma espécie de controle das informações transmitidas, encontrando-se diretamente vinculados aos mecanismos de consagração do cantor nos campos em que ele transitou. O outro tipo de depoimento parece possuir uma relação mais íntima e sentimental com os fatos do mundo, expressando relações mais individualizadas, emotivas, sinceras em certa medida, demonstrando uma observação mais íntima e própria do cantor. Vejamos dois depoimentos para tornarmos mais clara essa diferença. Este primeiro depoimento foi dado em entrevista a Marcelo Nova, em 1988, na *Rádio Transamérica* de São Paulo:

²⁰ In: Sylvio Passos (1990, p.106).

²¹ Entrevista concedida à *Rádio Eldorado* FM/SP. Programa *Galeria* 01/05/1983, 60', **DISC III**.

²² Que somente foi aberto em 1983, dando origem ao livro *As Aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*.

²³ Estes depoimentos foram impressos nos livros *O Baú do Raul*, *O Baú do Raul Revirado*, *Raul Rock Seixas e As Aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*.

Marcelo Nova: Raul, como é para um garoto de 17 anos ouvir Elvis?

Raul Seixas: Foi um verdadeiro fascínio cantar Elvis Presley e imitar aquele comportamento rebelde que significa uma revolução comportamentista mesma, que dizia assim: “Eu sou contra você meu pai. Eu sou diferente de você. Eu me visto diferente. Eu não uso paletó e gravata. E levantava a gola, né!” A mania era dar porrada no pai. Era moda, era o que havia de mais interessante.

Marcelo Nova: Era respeitado na gangue?

Raul Seixas: Era, chegava na roda. Enchi o pai de porrada. (SEIXAS, Raul. In: ALVES, Luciane. 1993, p.94)

O outro depoimento é datado de 20 de agosto de 89, e foi transcrito no livro *O Baú do Raul Revirado*:

A coisa mais gostosa que tem é falar alto sem ninguém para ouvir, exceto você mesmo. A minha voz ecoando nos ouvidos da solidão entendida. Eu sei que amanhã (dia de show) vou rir do que escrevi. É que a vida é uma coleção de momentos.

Vou esquentar meu peixe, pois a TV tem som e imagem. Me capta mais que o gravador, que o rádio, que a radiola.

Eu quero assistir televisão, mas estou pensando que não vou agüentar assistir até mais tarde. Vou ver o jogo.

Agora! Estou com a TV ligada, que me anuncia um show.

Sofrendo uma crise de solidão. É horrível. Aí, a TV me recomenda um filme, Promessa de Sangue, entre as irmãs Galvão. Eu boto um disco de New Orleans orquestrado, e sento no fogão à espera da panela quente. Eu canto no fogão. Eu canto À Beira do Pantanal (do fogão) à espera do rango que estou esquentando. (SEIXAS, Raul. In: ESSINGGER, Silvio. 2005, p.209)

O primeiro depoimento demonstra a consciência de um interlocutor imediatamente presente, na qual a informação e as imagens que dele derivam são intencionalmente transmitidas, de maneira que o consumo das idéias explícita e implicitamente contidas no discurso aparecem como forma de divulgação de uma imagem a ser transmitida. Esses discursos estabelecem conexões mais estreitas com as demandas simbólicas dos campos artísticos das décadas de 70 e 80.

Já no segundo depoimento, a relação entre autor e receptor não é de forma alguma uma distinção clara e antagônica. O encadeamento das idéias não demarca uma seqüência temporal lógica de causa e conseqüência evidente. A relação do autor do discurso com os acontecimentos e objetos descritos é orientada por uma maior parcialidade, de maneira que as idéias implícitas não fazem questão de se remeterem a fatos objetivamente imediatos da realidade social. Nesses depoimentos é mais difícil estabelecer uma conexão direta com cobranças sociais específicas (no entanto, algumas vezes, aparecem lamentações por certas imposições e expectativas por ele sofridas), uma vez que a estrutura temporal dos acontecimentos narrados não acompanha, na

mesma medida, o desenrolar temporal das estruturas sociais nas quais o cantor transita. As narrativas de Raul, neste tipo de depoimento, carregam relações temporais e espaciais específicas, sua forma de percepção e representação da realidade social, evidenciando sofrimentos, saudades, carências e rancores do cantor. Assim, nestes depoimentos, o tempo, assim como determinou Paul Ricoeur (1994, p.27), “torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo: em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal”.

Essas distinções são, às vezes, mais agudas, outras mais amenas, dependendo do momento do discurso e da relação principalmente afetiva com os acontecimentos em questão. No entanto, eles nos demonstram como o falar publicamente se tornou algo diferenciado e importante em sua trajetória. A construção de um baú, onde ele guardava escritos particulares, também demonstra a idéia de um “entesouramento biográfico”, como se a sua história representasse algo de certa forma especial e que, portanto, merecesse esse tipo de atenção.

Toda a consagração de Raul Seixas, nas décadas de setenta e oitenta, passava diretamente por essa imagem pública do cantor e pelos simbolismos que ela traria. Essa construção imagética era, ao mesmo tempo, fonte de incômodo e de admiração para ele. Por muitas vezes o próprio cantor desprezou essa representação simbólica que o envolvia, como se essas construções não evidenciassem realmente sua identidade. Assim o cantor desabafa, em um depoimento escrito para o seu baú: “Eu não dou o menor valor para o artista que personifica o Raul Seixas. Eu inventei ele, Raul Seixas não tem nada a ver comigo. Depois do trabalho cênico (ex: o carimbador maluco, roqueiro, mágico) estar acabado, eu volto a minha própria personalidade”²⁴. Em outros momentos, o cantor mesmo acaba se perdendo frente aos “personagens” que ele mesmo representa, como ele diz em outro depoimento:

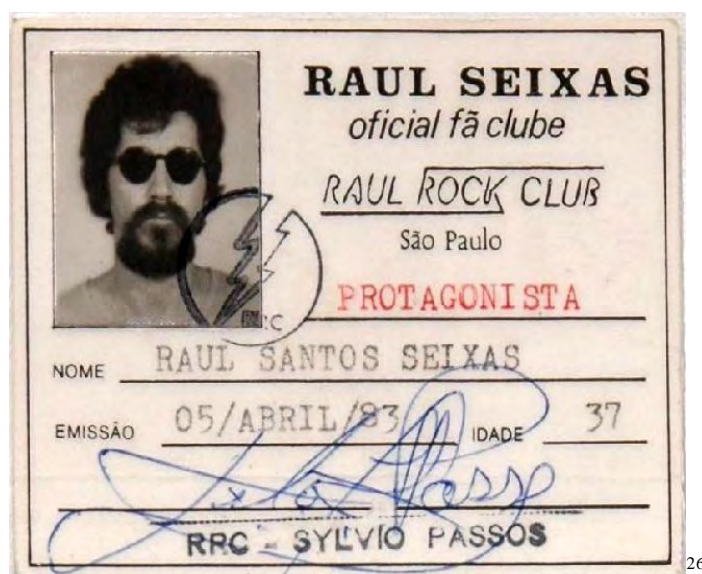
_ Onde está Raul?

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

²⁴ SEIXAS, Raul. In: ESSINGGER, Silvio. 2005, p. 83.

psicólogo, no libertinoso e pornográfico? (SEIXAS, Raul. In: ESSINGGER, Silvio. 2005, p.67)

No entanto, por mais que em muitos escritos particulares essa construção imagética que ele mesmo lapida para si o incomode, chegando a ponto de perder aquilo que ele acreditaria ser sua identidade própria²⁵ frente a tantas representações que ele carregaria, é muito claro para o cantor como essa construção simbólica é o seu principal objeto de divulgação e consagração artística, da qual ele se torna dependente. Portanto, para além de todo incômodo que ela pudesse gerar, a representação simbólica de que estava imbuído o cantor era também fonte de grande devoção. Nesse misto de devoção e dependência, Raul, em 1983, se torna membro do próprio fã clube, admirador do que ele representava, do outro que era ele mesmo.



Raul Seixas torna-se membro do próprio fã-clube em 1983, quando se transfere para São Paulo devido aos fracassos que acumulou com seus últimos discos no Rio de Janeiro e a relação complicada que possuía com gravadoras, dificultando novos contratos na capital carioca. O cantor entra para o próprio fã-clube quando sua carreira artística começava a decair, enfrentando problemas com gravadoras e um esfriamento

²⁵ O conceito de identidade se tornou um dos conceitos mais debatidos dentro das ciências sociais. Para este trabalho, tomamos emprestada a definição de Dobert (*Apub* Martin Kohli, 2005), pois julgamos melhor contemplar as dificuldades enfrentadas nessa análise biográfica, segundo o autor: "By identity, we mean the symbolic structure that makes it possible, for a personality system, to secure continuity and across the changing biographical states and across the different positions in social space" (KOHLI, Martin. 2005, p. 63)

²⁶ Carteira de membro do fã clube *Raul Rock Club*. In: Sylvio Passos. 1990, p.17

junto à mídia. Neste período, o cantor começa a se agarrar à construção simbólica que ele tinha acumulado em seus anos de maior consagração, passando a ser entendido, cada vez mais, como um “passado” que mereceria grande atenção. Assim, Raul Seixas se apega a um passado recente para a consolidação de um “ícone” que ele mesmo julgava representar, se tornando objeto de culto tanto dos fãs como dele próprio. Sua história, portanto, torna-se seu principal trunfo de divulgação, caminhando juntamente com a sua vida, ao cultuar um passado que lhe garantia uma representação simbólica capaz de diferenciá-lo dos demais artistas da época.

Raul Seixas teve uma trajetória artística bastante instável, acumulando períodos de grande reconhecimento e outros de total esquecimento, acarretados, entre outros motivos, por sérios problemas de saúde e a fama de péssimo profissional entre as gravadoras. Entre a consagração e a decadência, a imagem que o cantor havia construído para si sempre representou um instrumento importante nas suas tentativas de reconversão a posições destacadas. Na sua transferência São Paulo, em 1983, por exemplo, a construção simbólica em torno de Raul foi peça chave na tentativa de reaver o sucesso obtido anos antes. Por isso, o título do seu primeiro LP, lançado em São Paulo, foi, não por coincidência, somente *Raul Seixas*. Junto desse disco o cantor lançou seu livro, que na verdade seria seu diário de infância, publicado pela editora *Shogun Arte*, de seu ex-parceiro Paulo Coelho.

O falecimento do cantor, em 21 de agosto de 1989, promoveu uma superexposição junto à mídia após dois anos de quase total esquecimento. Sua morte acabou por ampliar consideravelmente certa veiculação de sentido a uma trajetória que já se nutria por construções imagéticas fortes. Assim nos mostra André Forastieri, em matéria feita um dia após a morte de Raul Seixas, chamando atenção para a grande valorização que o passado do cantor possuiria. Segundo o Jornalista:

Desde que o consumo de drogas e álcool de Raul subiu às alturas, no final dos anos 70, sua carreira se tornou cada vez mais errática.

Não que ela tenha sido previsível algum dia. Desde sua estréia com “Os Panteras” em 1967, Raul sempre abominou as linhas retas. Sua carreira solo começou com o Lp “Kring-há, Bandolo” (1973), mas só cresceu com o estouro da polêmica “Ouro de Tolo”, seguiram-se “Gita” (1974), “Eu nasci há 10 Mil Anos Atrás” (1975), “O Dia em que a Terra Parou” (1977). Até hoje esses quatro são seus melhores discos.

Depois veio a decadência. Atolado em problemas financeiros e de saúde, os momentos de brilho de Raul se tornaram cada vez mais raros.

Justamente por isso sua volta foi tão triunfal, ela começou em setembro do ano passado, quando Marcelo Nova tocou com Raul – uma ruína física – literalmente ressuscitou, numa performance vista posteriormente em mais de 30 shows.

Sabe-se lá o que Raul tinha para ser tão amado e respeitado. Ele não era só mais o co-fundador da atitude rock ao lado dos Mutantes. Também não era só quem melhor misturou o rock'n roll com ritmos nacionais como xote ou baião, ou o único a colocar uma sensibilidade especificamente nordestina a serviço do rock. Seus fãs, os mais fiéis, não o adoravam só por seu messianismo ou sua visão contra-cultural. Mesmo quem não era fã torcia pelo velho roqueiro.

O fato é que no final de sua vida Raul Seixas tinha se tornado um herói popular, um dos últimos disponíveis numa época em que acreditar em qualquer coisa ou pessoa está cada vez mais difícil. Por mais irregular que tenha sido sua carreira, por mais estranha sua vida, ninguém nesse país mereceu mais o título que Raul Seixas carregou até ontem –“Mr. Rock'n'Roll”²⁷.

O falecimento do cantor, portanto, cumpriu com enorme eficácia o que Raul tanto se empenhou em vida, ou seja, aferir sentido a sua trajetória. O cantor conseguiu uma consagração póstuma que superou de longe todas as conquistas anteriores obtidas. Fato que Tatiana Merlino reconheceu, na matéria citada mais acima, ao perceber como o cantor vem, atualmente, arrebatando fãs, pois Raul Seixas: “após a morte tem seu talento mais reconhecido do que nunca, arregimentando mais seguidores, entre as novas e velhas gerações”²⁸.

Portanto, como podemos perceber, a biografia de Raul Seixas, como hoje se conhece, não é privilégio apenas de seu ator protagonista. Ela é consequência de uma série de sujeitos históricos, envolvidos em diferentes contextos sociais que, ao se equacionarem, produziram uma construção simbólica extremamente forte em torno dele, capaz de fazer da imagem de Raul, mesmo após vinte anos de sua morte, um bem econômico e simbólico extremamente valorizado²⁹.

²⁷ *Jornal Folha de São Paulo*. 22 de Agosto de 1989. Matéria intitulada: *VOLTA AOS PALCOS EM 88 FOI TRIUNFAL*.

²⁸ *Revista Caros Amigos*, edição especial 49. Agosto de 2009. Disponível em:

http://carosamigos.terra.com.br/index_site.php?pag=revista&id=128&iditens=290

²⁹ Elizabeth Rondelli e Michael Herschmann (2000) nos mostram como a recuperação midiática da morte, principalmente de pessoas públicas, espetaculariza o episódio do falecimento individual. Segundo eles: “uma trajetória de vida particular na memória coletiva se oferece como um recurso estratégico e, por vezes, didático, para se proceder à reconstrução de alguns momentos da história nacional e/ou coletiva que tenta arrebatar o público” (Idem, p. 205). Os autores evidenciam todo um ganho de representação simbólica que a biografia do falecido consegue pela recuperação e espetacularização midiática. Segundo eles: “tal como na narrativa cristã da morte e da ressurreição em que o sujeito ingressa no mundo dos mortos para uma nova vida, o morto famoso ingressa no mundo do espetáculo e passa a ter a sua vida editada e reeditada para usufruto e exemplo de quem permaneceu. No universo do biográfico, este tipo de narrativa nos remete ao momento de concepção da biografia, pois a morte, em geral, é o seu momento deflagrador, ou pelo menos sua motivação. Mesmo que um escritor-biógrafo volte àquele morto e à sua vida, os registros dos jornais e da televisão serão apropriados como seu material de registro, a compor a busca do sentido daquela pessoa em especial. Assim, a morte promoveria o ‘renascimento’, isto é, constituir-se-ia no momento de (re) construção do sujeito que deixaria o seu corpo biológico para reviver como corpo representado. Deste modo, é especialmente a partir de sua morte que a vida começa a ganhar sentido e o sujeito passa, então, a habitar a memória, o imaginário social”. (idem.)

O HOMEM E O ARTISTA

Este capítulo procura identificar uma espécie de herança social de Raul Seixas, buscando compreender a estrutura social da qual o cantor provinha e a influência familiar recebida³⁰. Neste sentido, tentaremos dilapidar a herança social do cantor, tendo em vista toda a representação que ele carregava de seu ambiente familiar, e assim entendermos como esta herança pôde dar forma a certas disposições iniciais, que vão se moldando e adaptando junto às vicissitudes de sua trajetória.

Maria Eugênia Pereira dos Santos, mãe de Raul, nasceu em 1921, filha de Plínio Carlino dos Santos e Guiomar Pereira dos Santos, família de classe média-baixa de Salvador. Seu pai trabalhava consertando geladeiras e a mãe era uma típica dona de casa. O casamento representava a única forma de ascensão social para a família, que tinha na única filha as esperanças de galgar posições socialmente de destaque. Raul Varella Seixas, pai de Raul Seixas, era filho de um grande comerciante de Salvador e rapidamente começou a trabalhar como engenheiro da Petrobras, recém instalada na região. Segundo informações, Maria Eugênia Seixas era uma mulher de personalidade extremamente forte, autoritária, segura e até mesmo ríspida. Já Raul Varella era uma pessoa mais meiga, doce, subserviente a personalidade da mulher.

³⁰ Nobert Elias nos mostra como todo o processo de sublimação dos pais vem determinar também, em maior ou menor medida, toda a construção particular dos filhos, da mesma forma que é capaz de direcionar todo o processo de sublimação das crianças. Segundo ele “entre os fatores que claramente influenciam o processo de sublimação estão à extensão da direção direta de sublimação nos pais da criança, ou em outros contatos com as quais a criança tem nos seus primeiros anos. Mais tarde, outros modelos de sublimação tais como professores adequados, podem exercer influência decisiva em suas personalidades. Muitas vezes se tem a impressão de que a posição da pessoa na seqüência de gerações detenha especial influência na possibilidade de sublimação, em outras palavras, a sublimação é mais fácil para pessoas na segunda e terceira geração” (ELIAS, Norbert. 1994, p.59). Cláudio Nogueira e Maria Alice Nogueira (2002, p.27) vêm destacar a importância do ambiente familiar para a herança social de um indivíduo ao dizer que: “Lahire (1995) observa que é necessário estudar a dinâmica interna de cada família, as relações de interdependência social e afetiva entre seus membros, para se entender o grau e modo como os recursos disponíveis (os vários capitais e o *habitus* incorporado dos pais) são ou não transmitidos aos filhos. A transmissão do capital cultural e das disposições favoráveis à vida escolar só poderia ser feita por meio de um contato prolongado, e afetivamente significativo, entre os portadores desses recursos (não apenas os pais, mas outros membros da família) e seus receptores. Esse tipo de contato, no entanto, dada as dinâmicas internas de cada família, nem sempre ocorreria. Na mesma direção, Singly (1996) observa que a transmissão da herança cultural depende de um trabalho ativo realizado tanto pelos pais quanto pelos próprios filhos e que pode ou não ser bem sucedido. Contrapondo-se à imagem do herdeiro que passivamente recebe uma bagagem familiar privilegiada, Singly observa que a apropriação da herança é fruto de um processo emocionalmente complexo e de resultados incertos (há sempre a possibilidade de dilapidação da herança), de identificação e de afastamento do jovem em relação a sua família”.

Na herança enraizada pelo cantor, por meio da influência dos pais, percebe-se uma ambivalência gerada por dois pólos de atração, representados pela figura materna, de um lado, e pela figura paterna, do outro. Ou seja, de um lado do pólo existe uma figura masculinizada da mãe, que herda a aspiração de manutenção de uma posição destacada na hierarquia social, e de outro, uma figura feminilizada³¹ do pai, que herdou a própria posição destacada que sua família de grandes comerciantes já possuía. A ambivalência dessa esfera familiar coloca a figura feminilizada do pai assumindo um papel feminino no tocante à educação dos filhos, como representativa de um local de afago, carinho e refúgio, que a rigidez e rispidez da personalidade da mãe não permitiam assumir. A personalidade bastante meiga e fragilizada do pai, que segundo informações, falava sempre de maneira calma, baixa e pausada, assumia um papel sempre secundário no interior do casamento, socialmente definido como feminino, frente a uma personalidade extremamente rígida e forte da mulher. Sua voz fina e pausada, a calma e a doçura de sua personalidade, o estado submisso frente à personalidade da mulher, vêm compor uma série de características que, de certa maneira, impediam Raul Varella Seixas de assumir papéis que tradicionalmente seriam do homem, seja na educação dos filhos, seja na administração familiar.

Do outro lado do pólo se encontra a figura masculinizada da mãe que, com uma personalidade extremamente forte, rígida e ríspida, assume os papéis socialmente definidos como masculinos, principalmente com a ausência do marido que viajava constantemente pelo interior da Bahia, em seu trabalho de engenheiro. Essa ausência possibilitou com que a mulher tomasse conta dos espaços de destaque dentro do ambiente familiar. Segundo informações, Maria Eugênia Seixas era responsável, além da educação dos filhos, pela administração da casa, das contas, de todo o capital financeiro e, principalmente, do capital social herdado após o casamento.

³¹ O que chamamos neste trabalho de feminização e masculinização das figuras paterna e materna se relaciona às posições ocupadas no ambiente familiar, onde características ligadas à “*hexis corporal*” favoreceriam posicionamentos opostos nestes ambientes. Sergio Miceli, por exemplo, em sua obra *Intelectuais á brasileira*, vem demonstrar como propriedades características a *hexis corporal* são capazes de direcionar uma série de letrados, por ele analisados, a papéis socialmente definidos como femininos. Segundo ele: “A carreira literária, socialmente definida como feminina, ocupa no espectro das carreiras dirigentes (do proprietário ao homem político) uma posição dominada, a meio caminho da carreira militar (a mais próxima do espaço masculino dominante, embora desfrutando de uma posição inferior no campo do poder) a carreira eclesiástica, que constitui o exemplo limite das mais femininas das carreiras masculinas, na medida em que se define negativamente, no âmbito dos agentes, pela ausência de propriedades que caracterizam profissões viris (poder econômico, poder social).” (Sergio Miceli. 2001, p.36.)

A família de Raul nasceu dentro de um intenso processo de distinção social na Bahia, quando a instalação da Petrobrás, cerca de dez anos antes do casamento, ocorrido em 1944, possibilitou a ascensão econômica de novas classes dirigentes na região, completamente distintas das antigas elites cacauceiras, e que vinham se firmando como novas elites culturais dominantes³².

A origem econômica e socialmente destacada que o pai já possuía possibilitava-lhe uma série de práticas artísticas, como a música e a poesia, ou culturais, como a filosofia, uma vez que se enquadravam às pretensões da classe social que ascendia enquanto classe dominante, econômica e culturalmente. Tais práticas artísticas se diferenciavam de qualquer forma de profissionalização, uma vez que a carreira artística, na Salvador dos anos 50, correspondia a uma posição dominada e depreciada na esfera social, como Maria Eugenia Seixas mesmo reconhece ao dizer que: “artista na minha época era coisa de boêmio, era malandro, boa vida”³³. Foi nesse contexto que Raul Seixas aprendeu violão, para tocar em reuniões de família e de amigos que iam à sua casa.

A origem econômica e socialmente inferior da qual a mãe provinha aliada à aspiração em galgar posições socialmente dominantes³⁴ fizeram com que Maria Eugênia ressaltasse a importância, tanto nela mesma quanto na educação dos filhos, das normas de uma conduta elegante, específicas à classe social por ela ocupada após seu casamento. Como a educação dos filhos ficava, quase que na sua totalidade, sob responsabilidade da mãe, devido à ausência do marido, as normas de conduta capazes de legitimá-la no interior da nova classe social foram significativamente ressaltadas na educação dos filhos. Maria Eugênia Seixas fez sempre questão que Raul falasse, andasse e se vestisse de forma bastante elegante, sendo que o menino era repreendido firmemente quando falava de maneira errada.

Em algumas músicas de Raul a mãe surge como metáfora quando o cantor faz referência às pressões externas a ele impostas. Um exemplo disso pode ser percebido na música *Mamãe eu Não Queria*³⁵, em que, primeiramente, o cantor faz referência à depreciação da carreira artística em Salvador, por meio de cobranças da mãe, e, depois,

³² Sobre este processo de ascensão econômica e social de novas elites, principalmente na cidade de Salvador, ver: Francisco de Oliveira (1987).

³³ Entrevista concedida à *Rádio Transamérica* FM, em Salvador, no dia 28/06/1989, **DISC XII**.

³⁴ Maria Eugênia Seixas (In: Thildo Gama. 1997, p.20) afirmou que: “quando ele era rapazinho, nos anos 50, é lógico que nós - uma vez que achávamos que artista não tinha valor, artista era boêmio, era marginal- queríamos que ele estudasse, e não que fosse artista.”

³⁵ LP *Metro Linha 74*. SOM LIVRE, 1984.

vem ressaltar sua posição desgostosa quanto às pressões externas que sobre ele recaiam. Na música o cantor narra as cobranças da mãe para que ele assumisse determinadas posições destacadas, que ele rejeita, como a carreira militar. Assim ele diz:

Larga dessa cantoria menino
Música não vai levar você lugar nenhum
Peraí mamãe, güenta aí. (...)

Mamãe, eu não queria
Servir o exército

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

Mamãe, eu não queria
Mamãe, eu não queria

Desculpe, Vossa Excelência
A falta de um pistolão
É que meu velho é soldado
E minha mãe pertence ao Exército de Salvação
Não!

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

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

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

Você sabe muito bem que é obrigatório
E além do mais você tem que cumprir com seu
dever com orgulho e dedicação
Mamãe eu morreria
Pela causa meu filho, pela causa

O exército é o único emprego pra quem não
tem nenhuma vocação, mulé
Mamãe, mamãe
Eu...³⁶

No entanto, os depoimentos e informações recolhidas ressaltam também um carinho e zelo excessivos da família, principalmente da mãe, para com Raul Seixas.

³⁶ Idem.

Essa dupla forma de imagem relacionada à esfera familiar, que se coloca, de um lado, pelas formas de cobrança socialmente impostas e, de outro, pelo afago e alento que esse mesmo universo representava, se tornou uma marca importante na personalidade do cantor.

Com base nos depoimentos e escritos de Raul, percebe-se que esse tipo de antagonismo duplamente ambivalente da esfera familiar, a figura feminilizada do pai e a figura masculinizada da mãe, cria uma maneira dualística e antagônica de percepção dos fatos e acontecimentos do mundo, mas principalmente uma visão dualística e antagônica de si próprio e de sua relação para com os acontecimentos deste mundo. Como podemos notar no depoimento abaixo:

Mamãe vivia nos chás, era senhora da sociedade. Era ela que mandava na casa. Meu pai teve uma influência muito grande sobre mim. Ele era engenheiro, um cara muito lido, tinha muitos livros e lia para mim desde que eu era pequeno. Me impressionei com Dom Quixote de La Mancha, o Tesouro da Juventude, O Livro dos Porquês. Muitos livros de astronomia, sobre o universo, que me fascinavam. Meu pai sempre gostou de mistérios, coisas estranhas, e me meteu nesse mundo estranho inexplicável na face da Terra, debaixo do mar, no céu. (SEIXAS, Raul. In: PASSOS, Sylvio. 1990, p.14)

A representação da figura materna se encontra dentro da percepção dos acontecimentos concretamente ligados à esfera social, na qual sua materialidade se expressa dentro das projeções socialmente visíveis em termos públicos e potencialmente fortes. Em contrapartida, a figura paterna se encontra nas representações extramundanas, abstratas, sendo colocadas de forma imediatamente opostas às representatividades terrenas da mãe.

Os pólos de influências duplamente ambivalentes e antagônicos das figuras materna e paterna de Raul nortearam, em grande medida, a percepção e organização dos fatos e acontecimentos do mundo. Como se também estes fatos e acontecimentos se processassem por meio de uma representação dual, em opostos, mas ao mesmo tempo unidos dentro de uma única e mesma demarcação.

MÃE	PAI
Terreno	Extraterreno
Concreto	Abstrato
Externo	Interno
Coerção	Liberdade
Força	Fragilidade

Rosana Câmara Teixeira (2008), em sua pesquisa com várias pessoas que conviveram com o cantor, desde amigos pessoais a ex-mulheres, ressalta como a grande maioria das entrevistas recolhidas por ela possui um cerne comum, ligado à existência de “dois Rauls”, como dois universos distintos: uma figura humana e outra, a artística, pública. A autora destaca como na “intimidade, no dia-a-dia, no convívio com os amigos, com a família, Raul foi descrito como uma pessoa tímida, justa e generosa, alguém que sabia ouvir e confortar os amigos, que não fazia distinção de classe, tratando a todos com igualdade” (2008, p.4). Diferentemente, a imagem pública de Raul se apresenta como uma pessoa agitada, contraventora, contestadora etc. Continua a autora:

Faz-se assim, uma separação entre as características do homem Raul Santos Seixas e a identidade assumida pelo artista Raul Seixas, a imagem através da qual se projetou. Se na esfera privada, familiar, no cotidiano mostrava-se justo, fino, tímido, na esfera pública manifesta uma outra face: a do devasso, desequilibrado, extravagante e agressivo. Todavia, essa não seria a sua essência, mas uma espécie de máscara, de aparência, da persona por ele adotada. Nota-se aqui um dilema que é diferentemente entendido e avaliado, uma tensão entre a pessoa e a persona. Nas declarações, enfatiza-se sua singularidade, suas qualidades e atributos enquanto criatura única, com um destino específico. Contudo, ao sublinhar a diferença entre a personalidade do indivíduo e sua identidade pública, ressalta-se que sob a máscara social do artista estaria o homem, sua essência e substância. Se o artista denotava rebeldia, irresponsabilidade, o homem falava baixo, era compreensivo, humano, honesto. Um de seus atributos mais destacados é a capacidade “de extrair o melhor de todo mundo”, de reconhecer um talento. (TEIXEIRA, Rosana. 2008, pp.4-5)

Essa percepção individualizada de Raul Seixas sobre os fatos do mundo e a orientação de sua conduta vêm denotar uma forma de dualismo que se processa de maneira semelhante à forma como as figuras materna e paterna são compreendidas na esfera familiar. Esta maneira de percepção dos fatos pode ser melhor percebida por meio da análise das formas narrativas dos dois tipos de depoimentos. Essa distinção entre tipos diferentes de discursos, demarcando uma espécie de antagonismo entre duas narrativas de vida distintas, como representantes dúbias de uma mesma pessoa, já evidencia as marcas dessa herança, que se enraizou durante a infância e que agora serve como princípio de estruturação e compreensão do real.

Nos depoimentos concedidos aos diferentes meios de comunicação de massas, que demonstram um domínio próprio e uma clareza de sua posição e de sua intenção quanto aos fatos explicitados, de maneira geral, podemos identificar certos princípios norteadores da representação ambivalente da mãe. Mesmo quando o cantor faz questão

de abordar diferentes tipos de assuntos, como aqueles relacionados ao pai, esse tipo de discurso vem sempre organizado por uma lógica de construção discursiva que preza pela informação transmitida de maneira forte e direta. Já no outro tipo de discurso, retirado de seus escritos guardados no baú, marcados por uma seqüência temporal dos acontecimentos descrita de maneira bem mais subjetiva, podemos identificar os princípios norteadores da representação ambivalente da figura paterna, assim como se apresenta no quadro acima. O próprio fato de construir um baú, onde o cantor marca e descreve sua visão particular e individualizada dos fatos, traz a idéia de um universo distinto e separado do universo social, onde suas formas de apreciação dos acontecimentos se processassem de maneira diferenciada dos julgamentos estabelecidos fora do baú. Em depoimento dado a Gay Vaquer, em 1972, ele diz:

Aos onze anos eu estava muito preocupado com filosofia sem saber, isto é, eu não sabia que era filosofia aquilo que eu pensava. Tinha mania de pensar que eu era maluco e ninguém queria me dizer. Gostava de ficar sozinho pensando. Horas e horas. Meu mundo interior é e sempre foi muito rico e intenso. Por isso, o mundo exterior, naquela época, não me importava muito. Eu criava o meu. Passei dez anos em Salvador (depois que formei o conjunto, em 57) tentando conciliar os estudos com a música e acabei por optar pela última pelo simples fato de esta ser mais comercial. Tudo o que eu sei devo ao mundo, à rua, à vivência, e principalmente, a mim mesmo. Nunca aprendi nada em colégio. Minto, aprendi a odiá-lo. Sempre procurei ler o que me interessava. Não sei quantas vezes fiz e desfiz o conjunto por causa dos estudos. Me lembro bem da penúltima. Para mostrar que estudar era uma coisa fácil eu simplesmente fiz o curso de maturidade e o vestibular para direito em apenas um ano e meio. Quando passei nunca fui às aulas e comecei a estudar sozinho psicologia em casa. Fui professor de inglês uma vez ou duas. Não consegui suportar. No fim da aula eu sempre acabava falando de filosofia, psicologia ou de exobiologia (em português). Fui professor de violão para algumas pessoas da sociedade baiana. E aprendi a tocar contrabaixo com um cara que já não me lembro o nome. Casei em 67 e vim para a cidade maravilhosa. Passei dois anos na pior situação que um casal pode passar. Quando eu cheguei com a mala de couro forrada de pano forte brim-caqui eu trazia essa mala cheia de idéias e a cabeça cheia de dez anos de espera. O peito só faltava arrebentar. Mas pouco a pouco foram os sonhos se transformando em pesadelos. E como nada dava certo eu fui obrigado a voltar para Salvador, para, talvez, ser um bancário ou coisa parecida. Nesta época foi muito difícil para eu manter qualquer contato com as pessoas. Estava fora de mim. Esse período eu não quero falar porque ele é muito escuro, muito confuso. Vivia trancado no quarto lendo o tempo todo. Lendo e escrevendo. Estão guardados para um dia que eu quiser saber exatamente em que condições eu me encontrava na época. Eu sei como eu me sinto dentro de uma determinada época pelos vestígios deixados por mim, expressos em forma de arte.

Fale um pouco das duas músicas (apresentadas pelo cantor no recém terminado VII Festival Internacional da Canção)

Sempre me é difícil falar das coisas que eu escrevo, ou seja, dissecar trabalhos numa análise mais além do que eu já disse nas letras. É uma manifestação muito pessoal da situação pessoal das coisas. Como eu vejo e sinto e devia dizer a coisa. (SEIXAS, Raul. In: PASSOS, Sylvio. 1990, p.76)

O depoimento foi dado após a sua apresentação no *VII Festival Internacional da canção*, em que se torna demasiadamente clara uma espécie de tentativa de legitimação, em que Raul passa a imagem de um intelectual consciente de sua posição e história, em que o passado (no caso, aqui, sua infância) ressalta uma forma de erudição que ele faz questão de salientar. Essa erudição se expressa de maneira autônoma e independente de influências escolares e, portanto, inata às suas capacidades individuais.

Nessa espécie de recapitulação de sua vida, expressa no depoimento acima, o cantor faz questão de ressaltar a existência de dois mundos particularmente distintos. Um desses mundos se ligaria a seus pensamentos livres, suas reflexões, suas filosofias, abstrações e escritos guardados no baú. Em contraponto, ele chama atenção para um outro mundo, oposto a este, que se apresenta pelas suas relações sociais concretas, valores sociais, que no depoimento surge pela figura depreciada da escola, enquanto forma de saberes e regras externamente ensinadas. Esse mundo concreto, colocado aqui como inferior ao seu mundo particular é, em todo depoimento, rechaçado como forma de enaltecimento próprio, como ele diz na frase: “estudar era uma coisa fácil, eu simplesmente fiz o curso de madureza e o vestibular para direito em apenas um ano e meio”. Esse mundo tido como interno se valorizaria em detrimento do mundo externo, das mais diferentes formas possíveis, inclusive pela representação de uma identidade própria que esse mundo externo não expressaria, mais que isso, ocultaria. E por isso o cantor diz que os escritos de seu baú “estão guardados para um dia que eu quiser saber exatamente em que condições eu me encontrava na época”.

Talvez a fonte de seu “ocultismo” esteja não na “transcendência”, como querem alguns de seus fãs e “seguidores”, mas nessa pouco percebida, porém evidente, associação lingüística entre os termos: o “oculto” (íntimo) é entendido como a essência maior desse “ocultismo”, e por ser seu valor máximo (em detrimento de tudo que é “externo” e não está “oculto”, ou seja, não pertence à esfera da “intimidade”), deve ser, por isso mesmo, “cultuado”. Nesse sentido, seu “baú” é o objeto que permite que essa associação entre os termos – culto, oculto (íntimo) e ocultismo – se mantenha intacta: ele oculta e mantém separado do mundo externo, considerado sem valor, fechado como se fosse um tesouro, aquilo que deve ser cultuado, suas impressões mais íntimas e subjetivas.

É necessário destacar também uma frase que, a primeira vista, parece contraditória, mas que é bastante esclarecedora. Segundo o cantor, o mundo exterior não o interessava. No entanto, ele dizia: “tudo o que eu sei devo ao mundo, à rua, à vivência,

e principalmente, a mim mesmo”. Se o mundo externo não o interessa, por que tudo que ele sabia se deve à rua, à sua vivência? Essa contradição aparente é respondida pelo próprio cantor, na mesma frase, ao submeter esse mundo a ele mesmo. Ou seja, o que importaria não seria o mundo, mas sim a sua percepção individualizada desse mundo, como se as coisas do mundo somente tivessem importância a partir da sua visão individual sobre elas, onde qualquer forma distinta de visão seria, de imediato, colocada em segundo plano.

Em um cômputo geral, seus depoimentos extraídos do baú, inclusive seu diário de infância, possuem realmente uma visão individualizada sobre os acontecimentos que o cercam, versando, em sua maioria, sobre ele próprio. A descrição dos fatos somente é feita por meio de sua percepção individualizada, como se eles somente possuíssem uma razão de ser derivada da impressão que eles poderiam ter para o cantor, fosse ela boa ou má. Grande parte de sua produção musical é feita de maneira bem semelhante aos depoimentos por ele escritos. Muitas canções de Raul, por exemplo, são feitas em primeira pessoa, trazendo temáticas diversas, mas sempre orientadas pela sua apreciação individual – subjetiva – de fatos e acontecimentos. Suas músicas, na imensa maioria, possuem um caráter “autobiográfico” – colocado aqui entre aspas por que elas relatam não necessariamente os acontecimentos de sua vida de forma intencionalmente ordenada, mas sim sua impressão subjetiva dos acontecimentos, cuja ordenação se baseia em colocar essa “impressão subjetiva” sempre em primeiro plano e, com isso, os acontecimentos do mundo em segundo plano. Pode-se notar, com clareza, que esta espécie de “individualismo”, característica marcante de sua produção musical, é estranha a projetos de “libertação individual”, de contestação política ou orientações de base mística e esotérica, como muitos julgam. Este caráter “autobiográfico” se deve a esta herança enraizada no cantor, desde a infância (lembrando que seu diário de infância traz também, de maneira clara, estas mesmas características percebidas em suas músicas), em que Raul descreve sua percepção subjetiva dos fatos que o acometem, o que ele mesmo assume no depoimento acima ao dizer que: “Sempre me é difícil falar das coisas que eu escrevo, ou seja, dissecar trabalhos numa análise mais além do que eu já disse nas letras. É uma manifestação muito pessoal da situação pessoal das coisas. Como eu vejo e sinto e devia dizer a coisa³⁷”.

³⁷In: PASSOS, Sylvio. 1990, p.76

Vejamos, por exemplo, a música *Eu Sou Egoísta*, gravada em 1975, onde ele se vangloria de uma percepção e uma orientação de conduta que ele possuiria, como se sua visão sobre os acontecimentos desse a eles uma relevância maior. Na música o cantor diz:

Se você acha que tem pouca sorte
Se lhe preocupa a doença ou a morte
Se você sente receio do inferno
Do fogo eterno, de Deus, do mal
Eu sou estrela no abismo do espaço
O que eu quero é o que eu penso e o que eu faço
Onde eu tô não há bicho-papão
Eu vou sempre avante no nada infinito
Flamejando meu rock, o meu grito
Minha espada é a guitarra na mão
Se o que você quer em sua vida é só paz
Muitas doçuras, seu nome em cartaz
E fica arretado se o açúcar demora
E você chora, você reza, você pede, implora...
Enquanto eu provo sempre o vinagre e o vinho
Eu quero é ter tentação no caminho
Pois o homem é o exercício que faz
Eu sei, sei que o mais puro gosto do mel
É apenas defeito do fel
E que a guerra é produto da paz
O que eu como a prato pleno
Bem pode ser o seu veneno
Mas como vai você saber
Sem tentar?
Se você acha o que eu digo fascista
Mista, simplista ou anti-socialista
Eu admito, você tá na pista
Eu sou ista, eu sou ego
Eu sou ista, eu sou ego
Eu sou egoísta, eu sou egoísta
Por que não?³⁸

O mundo externo representaria o mundo das cobranças, onde o cantor diz atender às expectativas que sobre ele recaem. Frente a tais cobranças, seus escritos particulares se apresentam como formas de se autoconhecer, ou seja, como uma maneira de tornar evidente, inclusive para ele próprio, alguma coisa que ele mesmo não conhece ao certo, e que se apresenta oculto frente às cobranças externas. Por exemplo, em 1984, o cantor afirma:

Eu não dou o menor valor para o artista que personifica o Raul Seixas. Eu inventei ele, Raul Seixas não tem nada a ver comigo. Depois do trabalho cênico (ex: o carimbador maluco, como roqueiro, mágico, etc.) estar acabado, eu volto a minha própria personalidade. Muitas vezes fica difícil encarnar

³⁸ Música *Eu Sou Egoísta*. LP *Novo Aeon*. PHILIPS, 1975.

certos personagens como, por exemplo, o carimbador maluco; eu não senti a idéia de Vanucci. O idealismo quixoteano (dar força para um bando de crianças que estavam me deixando nervoso), mas 'same' shows quando eu passo a atuar eu consigo entender a cabeça do Vanucci. Então eu faço com maior facilidade e criatividade aquele personagem que eu encarnei! Depois eu volto para minhas coisas, minhas manias, meus livros, minha esposa... Análise com Fernando. Afinal, ainda me sinto muito jovem para escrever. (SEIXAS, Raul. In: ESSINGGER, Silvio. 2005, p. 83)

O depoimento foi dado quando o cantor gravava o vídeo-clipe infantil para a TV Globo, em São Paulo, *O Carimbador Maluco*, responsável por seu terceiro disco de ouro. Vanucci seria o diretor da SONY, gravadora da rede Globo, responsável pela gravação do especial. O depoimento demonstra, em um primeiro olhar, uma dualidade existente entre o personagem publicamente interpretado e o ator que o interpreta. Da mesma forma, o personagem interpretado é rechaçado em detrimento do ator, que se expressa por meio da particularidade de uma vida íntima, e por isso o cantor diz: “então eu faço com maior facilidade e criatividade aquele personagem que eu encarnei! Depois eu volto para minhas coisas, minhas manias, meus livros, minha esposa...”. A dualidade se apresenta, por um lado, pela imagem pública, ou seja, a esfera do trabalho, das cobranças, expectativas, e, por outro lado, pela esfera privada, representada aqui pela intimidade de suas “coisas”, seus escritos, seus livros, sua família etc. Mais uma vez esta dualidade antagônica é trazida em um debate sobre sua própria identidade, pois, segundo o depoimento, ele não é o homem público, ele não se encontra nos personagens por ele representados, como o roqueiro e o mágico, uma vez que, “quando está acabado, eu volto para a minha personalidade”. Esse depoimento passa a idéia de um universo externo, no qual sua aparição é feita mediante cobranças coercitivamente impostas, e um outro universo, escondido por de trás das aparições sociais e que marcaria a sua própria personalidade, ou identidade, por meio de seus livros, seus escritos, sua família.

A relação do cantor com sua profissão, ou melhor, com a sua imagem enquanto artista, veiculada junto aos meios de comunicação, era pensada, grande parte das vezes, por meio dessa distinção entre esferas ambivalentes. Raul Seixas teve, durante sua trajetória artística, a construção simbólica em torno de si como o principal trunfo para sua consagração e reconhecimento. Portanto, mesmo que esses personagens interpretados por ele apareçam de maneira desvalorizada, como se apresenta no depoimento anterior, o cantor ansiava pela oportunidade de dar à sua representação pública uma construção simbólica que despertasse a atenção da mídia e dos fãs. Portanto, esse universo dos personagens constantemente interpretados e desvalorizados carrega essa contradição que muitas vezes o incomoda. Da mesma forma que esse

universo socialmente em destaque escondia a “verdadeira identidade” do cantor, ele era a principal fonte de seu reconhecimento, da qual Raul Seixas tanto dependia.

Portanto, podemos perceber que esse mundo social que o cantor tanto desvaloriza, contraditoriamente, é o mundo em que ele mesmo procura, a todo custo, seu reconhecimento artístico. Mesmo desprezados, esses personagens que ele constantemente interpreta e depois abandona eram de fundamental importância na consagração artística do cantor. Assim, os personagens que o cantor assume de tempos em tempos carregam uma contradição que ele mesmo reconhece e enfrenta. Uma contradição que repousa na procura e dependência de um universo que ele, a todo momento, rejeita e despreza. Na música *Ouro de Tolo*, por exemplo, Raul Seixas descreve uma série de conquistas profissionais, pessoais e sociais, mas chamando atenção para a insatisfação que ele ainda sentia. A canção, com isso, vem demonstrar essa contradição. Uma contradição que o acompanhava e por muitas vezes o incomodava, pois o cantor parece reconhecer que o universo social e os personagens por ele interpretados, representariam, exatamente, os locais e as carreiras nos quais ele mesmo procurava se consagrar. Na música o cantor 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

Eu devia estar alegre e satisfeito
Por morar em Ipanema
Depois de ter passado fome por dois anos
Aqui na Cidade Maravilhosa

Ah! Eu devia estar sorrindo e orgulhoso
Por ter finalmente vencido na vida
Mas eu acho isso uma grande piada
E um tanto quanto perigosa

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

Porque foi tão fácil conseguir
E agora eu me pergunto “e daí?”
Eu tenho uma porção de coisas grandes
Pra conquistar, e eu não posso ficar aí parado

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

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

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

E você ainda acredita que é um doutor, padre ou policial
Que está contribuindo com sua parte
Para o nosso belo quadro social

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

Porque longe das cercas embandeiradas que separam quintais
No cume calmo do meu olho que vê
Assenta a sombra sonora de um disco voador³⁹

Em um depoimento de 1977, quando ele gravou a música *Maluco Beleza*, que obteve enorme reconhecimento e fez com que a imagem do cantor ficasse extremamente atrelada ao sucesso da canção, ele afirmou:

Eu na realidade sou um ator que não quero parar e interpretar um só personagem, eu quero interpretar o garotinho sem barba da novela das sete, o mocinho da novela das oito, o veado do filme pornô, o intelectual esquizofrênico, Raul Seixas (o cantor), e de repente, meu campo ficou estreito, somente interpretar um personagem. Eu queria ser um personagem de Hitchcock, de Fellini, de Nelson Rodrigues, da história da humanidade tipo Nero, Calígula, Jesus, Crowley. De repente Ângelo Roro, um Chico Anísio... Attention, Raul, para não se alienar sendo apenas um compositor carismático que é Raul Seixas. Esse é um personagem que já esgotei. Vide a dica de metamorfose ambulante (que eu compus com 14 anos ou menos) dizendo: “Se hoje eu sou estrela amanhã...” (SEIXAS, Raul. In: ESSINGGER, Silvio. 2005, p.118)

A idéia presente nesse depoimento e no outro imediatamente acima, de um ator, de personagens interpretados, nos dá a sensação de uma aparência social que deveria estar em destaque, em detrimento de algo que se encontra por detrás desses personagens. O caráter estático que sua representação socialmente externada às vezes assumia o incomodava em vários sentidos, uma vez que ele esgotava um personagem e

³⁹ Música *Ouro de Tolo*. LP *Krig-ha, Bandolo!*. PHILIPS, 1973.

logo queria interpretar outro, demonstrando uma idéia de constante ruptura no nível das aparências sociais. Assim, seu universo externo possui um dinamismo que os personagens ora interpretados, e depois esquecidos, lhe garantiam. Algumas músicas de Raul carregam exatamente essa temática, chamando atenção para uma relação extremamente particular do cantor para com o mundo, onde ele assume uma vontade ou predisposição para a interpretação e ruptura de certos personagens publicamente. Em uma de suas canções mais conhecidas, *Metamorfose Ambulante*, o cantor destaca uma certa premeditação na personificação e ruptura de personagens e sentimentos, afirmando que:

Eu prefiro ser
Essa metamorfose ambulante
Do que ter aquela velha opinião
Formada sobre tudo (...)
Eu quero dizer
Agora, o oposto do que eu disse antes
Eu prefiro ser
Essa metamorfose ambulante
Do que ter aquela velha opinião
Formada sobre tudo (...)
Sobre o que é o amor
Sobre o que eu nem sei quem sou
Se hoje eu sou estrela
Amanhã já se apagou
Se hoje eu te odeio
Amanhã lhe tenho amor
Lhe tenho amor
Lhe tenho horror
Lhe faço amor
Eu sou um ator
É chato chegar
A um objetivo num instante
Eu quero viver
Nessa metamorfose ambulante
Do que ter aquela velha opinião
Formada sobre tudo. (...)⁴⁰

A forma com que o cantor falava de suas relações sociais mais concretas, que se apresentavam em constante destaque na mídia, carregava essa idéia de múltiplas rupturas, de contravenções constantes, de personagens interpretados e esquecidos. No entanto, se existe uma certa predisposição inicial por parte de Raul, ela acaba se moldando às necessidades do cantor em carregar sua imagem pública de uma representatividade capaz de consagrá-lo nos campos por onde transitou. Vejamos, por exemplo, o seguinte depoimento do cantor, de 1980, sobre sua infância:

⁴⁰ Música *Metamorfose Ambulante*. LP *Krig-ha, Bandolo!*. PHILIPS, 1973.

O que me pegou foi tudo, não só a música. Foi todo comportamento Rock. Eu era o próprio Rock, o Teddy Boy da esquina, eu e a minha turma. Porque antes a garotada não era garotada, seguia o padrão do adulto, aquela imitação do The Clock, no filme *No Balanço das Horas*, eu me lembro, foi uma loucura para mim. A gente quebrou o cinema todo, era uma coisa mais livre, era a minha porta de saída, era a minha vez de falar, subir num banquinho e dizer eu estou aqui. Eu senti que ia ser uma revolução incrível. Na época eu pensava que os jovens iam dominar o mundo. (SEIXAS, Raul. In: PASSOS, Sylvio. 1990, p. 14).

A questão do comportamento subversivo, nesse depoimento, é de maneira exaustivamente ressaltada, principalmente no tocante às rupturas com cobranças sociais. Aqui, Raul vem personificar um movimento sociocultural, que inclui em suas características o conflito de gerações e o surgimento do rock, no sentido de conferir uma importância singular à sua trajetória e às suas atitudes. Se, nos depoimentos acima, principalmente aquele de 1972, o chamado mundo interior era valorizado em detrimento do mundo exterior, neste, da década de oitenta, ocorre uma valorização de suas atitudes externas, não de seus pensamentos e reflexões. Essa diferenciação vem atender, na realidade, a certas demandas simbólicas distintas, provenientes das próprias modificações ocorridas no campo musical brasileiro das décadas de setenta e oitenta, às quais o cantor deveria se adaptar, como tentaremos demonstrar no decorrer do trabalho.

As questões relativas às normas de uma conduta elegante de comportamento foram herdadas pelo cantor dentro da ambivalência de representações das figuras materna e paterna. A preocupação com o comportamento foi herdada de maneira negativa, ou seja, como forma de ruptura, não de pertencimento social. Essa herança trazida pelo cantor vem, na realidade, acompanhar essa concepção de mundo que coloca de um lado uma esfera privada, interior e valorizada, e de outro, um universo exterior, social, dinâmico e desvalorizado, com o qual o cantor estabelece, por meio de um comportamento subversivo, múltiplas e constantes rupturas. Portanto, nesse universo “externo”, o comportamento surge por meio de personagens interpretados e rompidos, de tempos em tempos, junto à sua imagem pública. No entanto, é necessário ressaltar que essas rupturas, constantemente em destaque nos meios de comunicação, vão se adaptando às demandas dos campos em que o cantor se inseria, auxiliando na caracterização e consagração do cantor junto à imprensa. Por isso Raul afirma, no depoimento acima transcrito e analisado, que sua imagem pública não mostrava, de maneira exata, quem ele realmente seria: “eu não dou o menor valor para o artista que personifica o Raul Seixas. Eu inventei ele, Raul Seixas não tem nada a ver comigo”.

Esta tendência à ruptura frente às cobranças externas, interpretada por muitos e até por ele mesmo como sendo um comportamento “subversivo”, aparece em sua produção musical de maneira também bastante freqüente. Por exemplo, na música *Só Pra Variar*⁴¹, o cantor vai citando inúmeros eventos por meio de um comportamento que deveria aparecer socialmente em destaque como sendo de contravenção, de subversão:

Tem que acontecer alguma coisa neném.
Parado é que eu não posso ficar
Quero tocar fogo onde bombeiro não vem
Vou rasgar dinheiro, tocar fogo nele, só prá variar
Antes d'eu me confessar pro padre, neném, vou comer 3 quilos de cebola
Ver de perto o papa, ai, que luxo, meu bem
Vou rasgar dinheiro, tocar fogo nele, só pra variar
Pena não ser burro ... Não sofria tanto ...
Essa noite eu vou dormir ... Botar as manguinhas de fora ...
Dizer que eu estou chegando, botando pra quebrar
Vou jogar no lixo a dentadura, neném. Vou ficar banguelo numa boa
É que eu vou fundar mais um partido também!
Vou rasgar dinheiro, tocar fogo nele, só pra variar
Diz que o paraíso já tá cheio, neném. Vou levar um lero com o diabo
Antes que o inferno fique cheio também.⁴²

A fama de contraventor, incompreendido e excêntrico que nutriu a construção imagética do cantor durante toda sua trajetória artística, e também após sua morte, não é, portanto, mero produto de suas escolhas deliberadas, ou marcas de uma “genialidade” artística que o caracterizaria. Essas rupturas, que nos trabalhos acadêmicos sobre Raul foram tomadas como disposições autônomas, conferindo a ele um caráter de singularidade, rebeldia e importância sociopolítica, foram, na realidade, moldadas pelas exigências que sobre ele recaíam ao longo de sua trajetória. Assim, podemos perceber como uma valorização de seu mundo externo, suas atitudes sociais, a personificação do comportamento rock, da origem do rock no Brasil e do conflito de gerações que o gênero representava, foram mais exploradas durante a década de 80, período marcado pela consagração de uma série de bandas de rock, e Raul se encontrando distante de toda esta consagração. Diferentemente, os depoimentos da década de 70 vão se orientar, em grande medida, por uma ligação menos restrita com o rock, chamando atenção para uma formação mais híbrida e erudita do cantor, capaz de colocar em evidência questões relativas ora a uma cultura brasileira, ora a valorização de seu mundo interno. Vejamos, por exemplo, um depoimento, concedido à *Rádio Cultura* de São Paulo, em 1976:

⁴¹ LP *Abre-te Sésamo*. CBS, 1980.

⁴² Música *Só pra Variar*. LP *Abre-te Sésamo*. CBS, 1980.

Raul seixas você se considera um cantor de rock?

Eu não sou cantor de rock eu gosto de rock como Hobby, e quero frisar isso pra você. Eu gosto muito da música nordestina, música russa, polonesa, sabe! Eu estou aberto a todos os tipos de música.

Eu me considero um artista da vida, um ator da vida. As pessoas pensam que eu sou um cantor e compositor, mas na realidade eu jogo o grande xadrez da vida, você está entendendo? E eu sou um ator da vida. Eu atuo tão bem que a cada passagem de uma pedra, de um xadrez, sabe, é uma marcação muito importante. Você está entendendo? Então eu desempenho meu papel na vida porque eu quero carimbar minha passagem com minha impressão digital, porque não há propósito de existir, se você não carimbar, não deixar seu nome marcado.

Mas você, de repente, é uma pessoa ligada à faculdade, você é formado em filosofia e psicologia?

É, eu sou professor de filosofia. Não, quando eu vim pro Rio de Janeiro em 67, eu vim com aquele idealismo todo, eu vim lançar um tratado de metafísica, chamado o Verbalóide, que é assim uma visão do ser humano olhada por uma entidade do outro planeta. É a maneira que eu coloquei a coisa, onde se usa o verbo ser, eu sou, nós somos né! (...)

Você veio defender essa tese e de repente se encontrou dentro da música?

Aí quando eu saquei que o Brasil não gostava muito de ler rapaz, eu resolvi ser cantor de iê-iê-iê. Não romântico, mas iê-iê-iê realista, que é um outro tipo de música. (...)

No caso, Ouro de Tolo que nós ouvimos há pouco né! Mas Raul você é baiano de que cidade?

Eu nasci em Salvador mesmo, capital. Mas eu conheço muito sabe. Eu sou baiano, baiano mesmo. (...) Meu pai era engenheiro da estrada de ferro, então eu viajava muito pelo interior da Bahia, sabe, de trem. O que é uma coisa muito bonita, porque o trem ficou na minha cabeça, como a “maria fumaça” lembra? E ficou na minha cabeça aquela coisa toda, aquela cultura toda, de cidadezinha pequena, de interior, onde às vezes o dono da cidade chegava assim, na cidade chamada Quenhenhen! (...) Essa cultura fantástica do Brasil, que é incrível rapaz! Eu curti muito isso sabe!

Eu coloco o trem como imagem assim! De um novo momento assim, de um momento que o processo civilizatório chegou, assim em um ponto que bateu no teto, a última televisão colorida já foi vendida, aí você pergunta e daí? Mas o mundo ta mudando realmente, os valores estão mudando, e ninguém pode impedir isso. Eu fiz essa música *A Hora do Trem Passar*, com o Paulo Coelho, porque às vezes você está casado com uma pessoa, ta amando a pessoa, você está com uma garota, sabe!, A modificação da coisa! Ela não entende você! Ela não te entende, aí eu fiz essa música baseado nesse tema, e ela fala justamente disso, o momento que eu disse Good Bye!⁴³

Fica claro a intenção de Raul em não se julgar estritamente roqueiro, mas principalmente conhecedor e admirador de uma cultura popular e híbrida. Da mesma maneira, ele ressalta uma ligação com a academia que nunca existiu, exaltando um caráter de erudição intelectual por meio de um livro que, segundo ele, somente não foi publicado devido às condições do povo brasileiro. Uma relação duplamente ambígua é também bastante abordada, quando o cantor lembra que o seu contato com a imprensa e fãs possuiria um revés, uma outra face, antagônica, como ele diz na passagem: “As

⁴³ Entrevista concedida à *Rádio Cultura* AM de São Paulo. Programa *Musica Popular Brasileira*, 19/01/1976, 30', **DISC II**.

peessoas pensam que eu sou um cantor e compositor, mas na realidade eu jogo o grande xadrez da vida”.

Esse cerne comum que une os depoimentos do cantor vai ganhando os contornos das problemáticas diversas que ele vai enfrentando em sua vida, sejam elas pessoais ou profissionais. Por exemplo, em um depoimento de 1979, período em que Raul atravessava sérias dificuldades profissionais, quando estava esquecido pela mídia e afastado das filhas, e com graves problemas de saúde, o cantor diz que:

Ela é a única que o ser humano não pode enganar. Também é a única que responde pela veracidade ou falsidade das nossas atitudes. As mentiras, os valores os medos são oriundos do racionalismo, enquanto a consciência permanece sempre como o espelho do real.

Conseguir o casamento desta com a atitude prática e coerente é o ponto mais alto que o espírito pode atingir nos limites do conhecimento. A consciência. Ela é na realidade o verdadeiro indivíduo em si, livre dos condicionamentos, dos valores seculares que conflituam com o real; causa o que sentimos como “sofrimento”.

Na consciência limpa não há lugar para sofrer. O sofrimento é gerado pelas variantes externas que se entrecrocaram na medida em que uma realidade falsa é imposta à intimidade da consciência. Ela refuta o que não é, ou seja, não permite nenhuma intromissão que não seja exata e perfeitamente de acordo com o que ela é.

Sendo essa consciência a única coisa perfeita e original em cada ser humano, sinto que ela não é somente particular a cada indivíduo; existe uma consciência geral e comum a todos. A “Grande Consciência” perfeita e eterna. O todo da vida. (...)

Como poderia uma consciência em si tomar nela própria a consciência da “Grande Consciência”? Nem uma nem outra tomam consciência de coisa alguma, elas são a própria. Ora, é inegável o fato de a dificuldade encontrada em ser, mesmo entre dois indivíduos. Imaginemos agora o ser dentro de uma sociedade inteira com seus valores, suas leis, seus castigos e julgamentos. Quem quer que ouse deixar-se ser seria imediatamente liquidado. Principalmente aqui, num país esculhambado como este. (SEIXAS, Raul. In: SEIXAS, Kika; SOUZA, Tárík. 1993, pp.188-189.)

Primeiramente, fica clara a distinção entre dois universos distintos, representados como paralelos e antagônicos, sendo um formado pelos condicionantes externos e impositivos, outro pelas disposições internas e subjetivas. No universo externo ele reconhece como são fortes as cobranças sociais, diferentemente do universo tido como interno, marcado pelo pensamento livre ou “consciência limpa”. O depoimento traz também uma certa hierarquia entre esses universos, onde a realidade externa expressa a imposição de normas “falsas” à realidade interna, tida como verdadeira.

O ponto central que devemos destacar é a forma como as cobranças que sobre ele recaiam lhe causavam um grande sofrimento. No depoimento, o que ele define como “sofrimento” se ligaria às representações externas, que ele chama de uma realidade falsa

e imposta à intimidade da consciência, em detrimento de representações individuais, chamadas por ele de “indivíduo em si”, livre dos condicionamentos. Da mesma maneira, o cantor destaca no depoimento a dificuldade de expressão das disposições subjetivas, ou internas, frente à força que representa as “variantes externas”, como ele diz na frase: “quem quer que ouse deixar-se ser seria imediatamente liquidado”. Ou seja, a idéia de um universo externo, coercitivo, herdeiro da representação materna que o formara, ganha agora os contornos das cobranças por ele sofridas.

A trajetória artística de Raul Seixas, durante a década de 70, foi marcada tanto pela expectativa por cifras comerciais quanto pela cobrança de um diálogo com as manifestações artísticas e culturais consagradas do período. Esta dupla forma de cobrança por ele sofrida fez do cantor um artista extremamente pressionado, fazendo com que ele visse de maneira bastante negativa esse universo que o coagia a todo instante. Raul Seixas reconhece com muito sofrimento o fato de ser cobrado a todo momento por expectativas diversas, que agiam de maneira efetiva sobre sua produção musical e até mesmo sua vida particular. Assim, o cantor passa a expressar, em muitos de seus depoimentos particulares, um grande sofrimento derivado de inúmeras cobranças que sobre ele recaiam, de diferentes ordens. Esse sofrimento e desgosto expressos por ele não representariam, todavia, as marcas de um “artista incompreendido”, de uma figura social ímpar, de um inconformismo com uma dada realidade social, como muitos julgaram. Se existe em seus escritos todo um desgosto com uma dada forma de sociedade é porque Raul Seixas foi, durante toda sua vida, extremamente coagido e pressionado, de diferentes lados, tendo sua produção musical, suas tomadas de posições e decisões particulares estreitamente reguladas por coações sociais diversas. Suas críticas sociais expressam relações de desgosto particulares, individuais, avessas a cobranças específicas que sobre ele recaíam.

Os escritos de Raul Seixas são marcados por um forte tom de insatisfação e tristeza, que ele carregaria desde muito cedo. A forma contraditória (desvaloriza mas, ao mesmo tempo, dependente) que o universo das representações sociais assume para ele impediria uma realização mais completa, tanto pessoal quanto profissional. Assim, Raul reconhece ser escravo de papéis que ele despreza e, por muitas vezes, não quer interpretar.

Uma coisa

Eu já estou cansado de descobrir as coisas e meus vinte e quatro anos representam a própria eternidade diante da vida. A fossa existencial é uma constante e não há alternativa de fuga, pois os momentos são momentos e a felicidade, já está claro, não existe em tempo eterno!!! Há um tempo para o peixe e um tempo para o pássaro, já disse o poeta baseado em filósofos antigos, mas a verdade é a verdade, e está colocada à minha retina exausta. Há um momento feliz e um infeliz. A partir do instante que a fase feliz entra em minha vida, eu já vivo a espera do próximo instante desagradável e fico imaginando como virá, oriundo de que, da vida sim, mas de que forma, enfim, uma série de imagens antes do fato em si. Aí permaneço no momento feliz tendo certeza de que este momento feliz não deve ser vivido com a felicidade que exalta dele. Não há como um cérebro, que jamais deixa de examinar todos os instantes que advirão, possa deixar-se levar como um ínfimo instante de felicidade, quando os problemas não foram solucionados nas suas bases. Aí eu penso como viver o momento presente se o futuro não me deixa seguir sossegado? Bem que eu queria não saber de nada, de não entender as coisas tão profundamente ao ponto de fazer uma energia nociva ao meu mundo já agitado por si só! Mas, na verdade, eu gosto de saber das coisas por antecipação, mas este saber antecipado me cansa, me deixa prostrado diante das portas fechadas que eu já sabia que não iriam se abrir para mim! Minha existência caminha muitos anos à frente de meu corpo, e é justamente meu corpo frágil, magro, esquelético, e desprovido de reservas de energia que tem que suportar as demandas da minha mente atribulada, terrivelmente neurotizada pela civilização.

Tudo me cansa: as revelações da vida, a vida, a presença constante da morte nos meus calcanhares, nos meus ouvidos, a ausência de uma estrutura posta sobre meus arcos, erros... saco tudo isso! Fazer poema é um saco; música outro saco, porque poemas e músicas eu tenho que fazer pra outros e nunca no momento exato!!! (SEIXAS, Raul. In: SEIXAS, Kika; SOUZA, Tárík. 1993, pp. 25-26)

O escrito acima é de 1970, um período bastante singular na vida de Raul Seixas, pois ele começava um trabalho de produtor musical na gravadora CBS e conseguia mais alguma renda com a participação na banda de apoio de Jerry Adriani, onde trabalhava como pandeirista. Ele também compunha músicas para grupos como *Trio Ternura*, *Renato e seus Blue Caps*, *Tony & Frank*, *Diana* e *Sérgio Sampaio*. Essa situação se concretizou após o fracasso, anos antes, da tentativa de se lançar como cantor no Rio de Janeiro. Isso justificaria a frase escrita por Raul, afirmando se sentir: “prostrado diante das portas fechadas que eu já sabia que não iriam se abrir para mim” e, posteriormente, “fazer música, outro saco, porque poemas e músicas eu tenho que fazer pra outros e nunca no momento exato!”.

O ponto central a ser destacado é uma espécie de consciência acerca de sua própria vida, onde o cantor sabe – ou crê saber – dos motivos de seus sofrimentos passados e, principalmente, de suas perspectivas para o futuro. Raul trata essa condição de insatisfação e tristeza como sendo recorrente, fazendo com que orientasse sua conduta aguardando uma tristeza que ele sabia estar por vir. A própria dificuldade de

superação desta situação de insatisfação é reconhecida e jogada para tempos passados, como forma de demarcar uma certa eternidade para este sofrimento, como ele diz no trecho: “Não há como um cérebro, que jamais deixa de examinar todos os instantes que advirão, possa deixar-se levar como um ínfimo instante de felicidade, quando os problemas não foram solucionados nas suas bases”. Sua consciência projeta, na alegria do momento presente, uma tristeza para o futuro, por isso a “fossa existencial é constante”.

Na música *Aquela Coisa*, por exemplo, o cantor reconhece que ele carregaria um sofrimento cujas raízes se encontrariam em seu passado, pois ela seria, na canção, “fruto do que me ensinaram a ser”. Raul Seixas também reconhece, na música, uma força inescapável que o orientaria e o predisporia à procura de algo novo que há muito tempo ele afirma carregar, e uma tristeza causada por inúmeras cobranças que ele sofreria. Na canção Raul diz:

Meu sofrimento é fruto do que me ensinaram a ser
Sendo obrigado a fazer tudo mesmo sem querer
Quando o passado morreu e você não enterrou
O sofrimento do vazio e da dor
Ficam ciúmes, preconceitos de amor

E então, e então

É preciso você tentar
Mas é preciso você tentar
Tal vez alguma coisa muito nova possa lhe acontecer

Minha cabeça só pensa aquilo que ela aprendeu
Por isso mesmo, eu não confio nela eu sou mais eu
Sim... pra ser feliz e olhar as coisas como elas são
Sem permitir da gente uma falsa conclusão
Seguir somente a voz do seu coração

E então, e então

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

Mas é preciso...⁴⁴.

Essa tristeza e insatisfação que ele afirma carregar vão se tornando cada vez mais evidentes nos anos 80. O álcool e a rotina de remédios o prendiam em um quadro rigoroso de horários demarcados, mesmo que às vezes ele não cumprisse, reduzindo as possibilidades de estabelecer mudanças, pois elas requeriam um esforço físico que o

⁴⁴ Música *Aquela Coisa*. LP **RAUL SEIXAS**. ESTÚDIO ELDORADO, 1983.

cantor não possuía mais. A produção musical de Raul reflete, por várias vezes, esta tristeza e mesmice em que caíra sua carreira e sua vida, como se expressa na música *Cantar*.

Eu já falei sobre disco voador
E da metamorfose que eu sou
Eu já falei só por falar
Agora eu vou cantar por cantar

Já fui garimpeiro
Encontrei ouro de tolo
Eu já comi metade do bolo
Eu já avisei, só por avisar
Agora eu vou cantar por cantar

Cantar tudo o que vier na cabeça
Eu vou cantar até que o dia amanheça
Eu vou tocar... tocar... tocar...

Já fui mosca na sopa
Zumbizando em sua mesa
Também já fui maluco beleza
Eu já reclamei, só por reclamar
Agora eu vou cantar por cantar.⁴⁵

Esta forma dualística de relação para com o mundo social, que se expressa por uma necessidade constante de mudanças e rupturas, e ao mesmo tempo uma dependência em função de seu reconhecimento profissional, pode também ser observada na relação de Raul Seixas com suas mulheres. Segundo depoimentos de amigos íntimos do cantor, como Iracy, amiga de infância, que esteve com ele grande parte de sua vida, no Rio de Janeiro e em São Paulo:

Raulzito era muito dependente, isso ele herdou do pai, que por sua vez adquiriu de Maria Eugênia, que é muito autoritária e independente. Sr. Raul, Pai de Raulzito, era um carneirinho. Raulzito dizia pra mim. : “Eu fico retado com meu pai, que não dá um pio com a minha mãe. Não é possível uma coisa dessas! Minha mãe manda em meu pai até a distância! Ela com Raulzito, em São Paulo, manda no Sr. Raul aqui (IRACY. In: GAMA, Thildo. 1997, p.106)

As dificuldades de convivência com o cantor, e às vezes sua falta de fidelidade, dificultavam a manutenção de uma família. Raul se casou e se divorciou por cinco vezes. Ele parecia demonstrar, a todo o momento, a necessidade de construir uma família, de ter um ponto fixo de apoio, afeto e companhia, mas, ao mesmo tempo,

⁴⁵ Música *Cantar*. LP *Uah-bap-lu-bap-lah-béin-bum*. COPACANANA, 1987.

encontrava grandes dificuldades na manutenção de seus relacionamentos⁴⁶. Em grande medida, suas relações amorosas passavam diretamente pelas rupturas que ele ansiava estabelecer, mesmo reconhecendo, em seus escritos, a falta que ele sentira de uma família.

A relação do cantor com suas famílias, na realidade, demonstra como o limite entre o universo social e particular determinado por Raul, ou a oposição entre o homem e o artista Raul Seixas, como assim definiu Rosana Câmara Teixeira (2008), de maneira alguma representava uma distinção realmente clara e antagônica⁴⁷. Por exemplo, o universo familiar se mostrou, em depoimentos anteriores, como o universo da particularidade, da intimidade, como ele disse: “depois eu volto para minhas coisas, minhas manias, meus livros, minha esposa”⁴⁸. Diferente, este universo se mostrou, ao mesmo tempo, como centro de cobranças sociais coercitivamente impostas e que, por isso mesmo, deveriam ser rompidas.

Na música *Diamante de mendigo* Raul Seixas demonstra toda a falta que sentia da família e das filhas, mesmo como sua necessidade de ter sempre uma pessoa a seu lado.

Eu tive que perder minha família
Para perceber o benefício que ela me proporcionava
É triste aceitar esse engano
Quando já se esgotaram as
possibilidades
E agora sofro as atitudes que tomei
Por acreditar em verdades ignorantes
Que na época tomei acreditando

⁴⁶ Segundo Elton Frans, amigo pessoal e empresário do cantor por oito anos: “Raul Seixas casou-se por cinco vezes e esteve só por poucas vezes na vida. (...) A última esposa, Lena Coutinho, viveu com ele cerca de 4 anos. A primeira mulher foi a americana Edith, e dessa relação nasceu a filha Simone. Depois de Edith, outra americana; Glória. E outra filha, Scarlet. A terceira mulher foi Tânia Mena Barreto, e esta seguiu-se Kika Seixas, que deu à Raul sua terceira filha, Vivian. (...) E talvez, o pior na vida de Raul foi jamais ter encontrado a companheira certa. Naturalmente, por mais próximo que tenha sido a minha ligação com ele, essa é uma opinião absolutamente pessoal. É possível que ele tenha encontrado numerosos espaços de felicidade em cada uma de suas relações, mas não teve uma companhia que compreendesse a verdadeira riqueza contida naquele corpo frágil. Raul carregava com ele uma carga pesada de problemas. Doenças, vícios, mulheres, gravadoras, censura, falsos amigos, relações dúbias com a imprensa e exploradores em geral. Como se vê, estava sempre bem cercado. Com relação ao amor, sentia-se infeliz. Não escondia a frustração amorosa de todas as relações que teve. Mostrava-se cada vez mais enfraquecido. Quase o tempo todo estava bebendo demais e comendo de menos – uma salada leve, se tanto. Muito de vez em quando um churrasco. Um prato diferente. Gostava muito da cozinha chinesa, mas, quanto mais necessitava alimentar-se, mais derrapava na direção do cigarro e do álcool.” (FRANS, Elton. 2000, p. 62)

⁴⁷ Kika Seixas, ex-mulher de Raul, em entrevista a Gay Vaquer, conta que, durante o período em que foram casados: “Ele vivia 24 horas o artista Raul Seixas. Não tinha um distanciamento, o que até criava problemas. Dormia e acordava de botas e óculos escuros. Essa ingenuidade era um negócio muito genuíno dele, talvez até um pouco demais da conta. Os artistas atuais têm um distanciamento maior, acho que foi aí que ele se perdeu.” Disponível em: <http://www.casadobrujo.com.br/raul/kika.htm>

⁴⁸ In: ESSINGGER, Silvio. 2005, p. 83.

Numa moda passageira
Que se foi tal qual fumaça
Não respeitei o sacrifício
Que custa para construir
A fortaleza que se chama família
Acabamos no fim perdendo a
quem nos ama
Só por que o jornaleiro da esquina
Falou que é otário aquele que confia
E é tão difícil confiar em alguém
Quando a gente aceita se mentir, se mentir
Somente conhecendo a beleza da união
É que a gente tem a força
Para não, não se enganar
Eu que me achava um diamante
Nas mãos de mendigos
Só pelo medo de não sê-lo
Não respeitei o sacrifício
Que custa para construir
A fortaleza que se chama família.⁴⁹

A raiz de suas contradições e insatisfações era tida, para o cantor, como sendo de cunho estritamente particular, e as respostas para seus desapontamentos se encontravam, portanto, nele mesmo. Assim, encontramos em seus escritos muitas “auto-análises”, como se o cantor passasse a olhar para si próprio na tentativa de compreender sua relação singular para com o mundo.

Auto-análise

Não gosto de dar as costas a lugares. Imagino que algo vem atrás de mim.
Inquietação. Tensão. Temo o possível desgoverno da minha mente criando algo que eu não quero ver.
Temo a morte e todos os fatos que circundam este assunto.
Nunca sento na latrina, sempre fico de cócoras. Algo me inquieta no sentido que eu posso ser atacado por baixo.
Não gosto de escuro quando estou só (eu e minha mente).
Sonho muito sendo perseguido.
Ponho sempre a culpa no mundo por meus atos.
Quando ao banhar-me no chuveiro tenho que passar a mão no rosto, inquieto-me em ter que conservar os olhos fechados e não saber o que se passa.
Rápido e nervosamente tiro o sabão dos olhos para ver.
Sensação de que estou sempre sendo observado, manifestação esta que se processa quando estou só, geralmente é noite e silêncio. Mesmo quando subo as escadas do edifício, quando chego tarde do trabalho, subo inquieto, tenso, pois sempre está presente aquela sensação de que vem algo atrás.
Uma vez meu irmão, meu primo e eu (os três influenciados por credices da época) sentimos medo no quarto afastado da fazenda, e acreditamos que um conhecido nosso havia morrido e acreditamos tanto naquilo que sentimos que ele estava ali para nos avisar. Ficamos gelados, tremendo, sem parar, brancos, como mesmo se tomados pelo espírito da pessoa. (SEIXAS, Raul. In: SEIXAS, Kika, SOUZA, Tárik. 1993, p.27)

⁴⁹ Música *Diamante de Mendigo*. LP *Por Quem os Sinos Dobram*. WARNER BROSS, 1979.

No fim dos anos 80, suas reflexões, questionamentos, angústias e medos começaram a encontrar uma resposta, a morte. Nesse período, a dependência do álcool e dos remédios para pancreatite acorrentavam Raul, ainda mais, a uma rotina de repetições e tristeza que o desmotivavam. Nesse período, o cantor se vê insatisfeito inclusive com a sua produção musical.

Estou sofrendo
Não compreendo nada
Nada me motiva
Tudo são repetições
Continuo bebendo
Estou infeliz
Preciso de alguém que acredite em mim
Não sei o que é Ter fé
Ordem, autoridade ou verdade
Respostas- perguntas
Três esposas vi partir
Não gosto de mim
Não acredito em mim
Um vazio enorme
Inseguro
Solitário
Incapaz de lidar com o cotidiano
Cansado de ser autodestrutivo
Desesperado
Tendências suicidas
Odeio o meu rok'n'roll
Penso em morrer. (SEIXAS, Raul. In: SEIXAS, Kika; SOUZA, Tárík. 1993, p. 170)

Assim, acometido pela pancreatite, distante da mulher e das filhas, acorrentado a uma rotina de remédios e restrições, o cantor deixou de tomar a insulina que o mantinha vivo, deixando-se morrer no dia 21 de agosto de 1989. Recusar-se a viver, portanto, parece ter se tornado a expressão mais clara de desvalorização de um universo social, enxergando na morte a solução mais curta e plausível pra uma vida cansada de rupturas às vezes tão sofridas.

Sempre estivemos mortos antes de nascer.
Vivemos um curto período com a capacidade e a certeza de que vamos voltar para a morte. Nascer de novo para o absurdo da vida é impossível. Dos quatrilhões de espermatozoides que já fomos, um só. Não existe outro igual. Nos resta preencher o tempo vital de sofrimento e angústia enquanto dura esse período onírico chamado vida.
O ser humano se resume em ser e estar. Ele não sabe o que quer saber. Só sabemos dotados para saber o que não existe para saber. Só sabemos que enquanto vivos somos algo e estamos nesse lugar. A necessidade de ter uma resposta nos leva aos dois caminhos: à loucura ou a crença em algo criado para justificar o que não é para ser justificado. A busca da pergunta, da resposta, do como, onde, quando, a fim de você etc. etc. É criada para que a gente não enlouqueça.

E se o conceito do VERBO for somente o fruto errado da mente?
E se não SOMOS e não ESTAMOS como penso?
A morte é o verdadeiro lugar do homem. A vida, um pequeno passeio curto
num lugar doido e de mau gosto. (SEIXAS, Raul. In: SEIXAS, Kika,
SOUZA, Tárík. 1993, p.204)

O TEATRO VILA VELHA E O CINE TEATRO ROMA

O Teatro Vila Velha, que Raul dizia ser o templo da Bossa Nova em Salvador, era o teatro da Universidade Federal da Bahia, cujas modificações do então reitor Edgar Santos possibilitaram uma efervescência cultural que Raul descrevia, em seus depoimentos, como fonte de uma disputa ideológica que acabava por rechaçar as formas de arte não legitimadas. Antônio Risério (1995) nos mostra como Edgar Santos possibilitou a ida para Salvador de uma série de artistas de vanguarda, que se apresentavam constantemente na Universidade. Segundo o autor, o trabalho de Edgar proporcionou uma renovação profunda na vida cultural da cidade e gerou uma nova leva de intelectuais e criadores. Os esforços do Reitor da Universidade abriram para os estudantes uma nova perspectiva em áreas como a música, a arquitetura, o teatro, a dança etc. Segundo Marcelo Ridenti (2000):

Salvador era uma cidade com forte presença político-cultural de esquerda. Curiosamente, o reitor-fundador da Universidade da Bahia, Edgar Santos, indicado pela oligarquia local (e por isso combatido pela esquerda universitária), foi o promotor da ida para Salvador de vanguardistas do mundo todo, em diversos campos artísticos, no fim dos anos 50 e início dos anos 60, como relata Risério (1995). Surgia um *renascimento cultural baiano*, paralelo à instalação da Petrobrás na região, que modernizaria a vida da cidade. Foram para lá a arquiteta Lina Bo Bardi, os músicos Koellreutter, Smetak e Widmer, a dançarina Yanka Rudzka, entre outros. Havia as Escolas de Música, de Dança e de Teatro, esta dirigida pelo brechtiano Eros Martins Gonçalves, todas ligadas à Universidade, além do concorrido e lendário clube do cinema comunista, de Walter da Silveira, do Teatro dos Novos, de revistas de estudantes de esquerda, como a *Ângulos*, e de grupos independentes, todos mergulhados na efervescência político-cultural do período, de que dá testemunho o livro memorialista de Caetano Veloso (1997). (RIDENTI, Marcelo. 2000, p. 109)

Nos depoimentos do cantor, o que se observa é um afastamento “deliberado” das produções artísticas consagradas. O caráter “intelectualizado” de certas formas de arte, apresentadas dentro da Universidade, perde totalmente a relevância frente ao caráter encantado que o rock assume, uma vez que ele representava, segundo o cantor, toda uma “revolução comportamentista”:

Marcelo Nova- Como que era, Raul, fazer rock na Bahia, bicho? Quer dizer, a trajetória Memphis Tennessee e desce, cai na América do Sul e vai parar na Bahia bicho? Como é que é essa coisa?

Raul Seixas- É um negócio interessante Marcela. É o seguinte: na Bahia naquele tempo, 59 quando eu comecei a banda, muito no começo mesmo

quando eu tinha doze anos de idade ou onze por aí, quando eu comecei a banda, a Bahia era infestada de americanos que vinham para trabalhar na Petrobrás. E meus vizinhos eram todos americanos e vinham com aqueles discos importados da época mesmo. Chuck Berry da época, o Jerry Lee Lewis, Elvis Presley e toda uma turma, todo um movimento comportamentista, que era a mudança de comportamento, e a gente assumindo aquilo. Levantava a gola. A mãe mandava a gente abaixar a gola, mas quando ela virava as costas a gente levantava a gola de novo. Aquilo era um sinal de protesto, de rebeldia! Era muito interessante com *Os Panteras*, porque eles não conheciam o que era rock and roll na Bahia, e eu acho até que foi primeiro que Renato & seus Blues Caps.

Marcelo Nova- O que você tocava?

Raul Seixas- Tocava Roll Over Beethoven, já tocava em 59, Chuck Berry, Rock and Roll Music, tocava o repertório inteiro de Elvis Presley. A bossa nova era moda, um modismo para gente de elite. Era chique. E rock'and roll era de gente que não tinha dinheiro, caminhoneiro e empregada doméstica e minha família se horrorizava com isso. Inclusive tem um fato curioso com *Os Panteras*: as primeiras cadeiras da primeira fila estavam sempre vazias e eu nunca sabia porque era. Depois descobri que era porque eu caía no chão imitando Little Richard, caía no chão com o microfone e a família tirava os filhos da primeira fila pensando que eu estava tendo um ataque epilético. Não sabiam que era o comportamento do rock, não sabiam o que era aquilo, se eu tremia todo e caía no chão, pensavam que era um ataque epilético. (...)

Marcelo Nova- Raul, como é para um garoto de 17 anos de repente ouvir Elvis?

Raul Seixas- Foi um verdadeiro fascínio cantar Elvis Presley e imitar aquele comportamento rebelde que significava uma revolução comportamentista mesma. Que dizia assim: 'Eu sou contra você, meu pai. Eu sou diferente de você. Eu me visto diferente. Eu não uso paletó e gravata'. E levantava a gola, né! Aí a mania era dar porrada no pai. Era moda, era o que havia de mais interessante. (SEIXAS, Raul. In: ALVES, Luciane. 1990, pp. 87-88)

O cantor, em seus depoimentos, faz sempre questão de ressaltar a sua origem social privilegiada, ao lembrar que “minha família era muito ligada a essa história de sociedade”, frisando um capital cultural herdado que, na realidade, poderia predispor-lo às formas de arte consagradas, ressaltando, assim, sua “escolha deliberada” pelas artes depreciadas. Dessa maneira, Raul Seixas afirmava que sua ligação com o rock teria ocorrido independente de sua origem social ou de suas capacidades intelectuais, que o cantor fazia questão de demonstrar que possuía:

A vasta biblioteca do meu pai foi meu brinquedo favorito, daí meu gosto pela palavra e a miopia precoce.

Ganhei um violão da minha mãe e ficava tentando tirar música sozinho, ouvindo os discos.

A música e a literatura se misturaram: poderia ter sido escritor, mas canalizei para o rock. Troquei a filosofia pela música porque um microfone é mais importante do que qualquer outra coisa. (...)

É isso: eu uso a minha música para passar minhas idéias, para colocar adiante o que eu aprendi com a filosofia.

Não estou ligado a nenhuma contestação ao Sistema, mesmo porque o Sistema é uma arapuca, tudo o que você faz ele canaliza, absorve para a direção que quer, faturando em cima das coisas novas, como já faturou em cima dos hippies e fatura em cima da ecologia.

Quero a minha música um movimento novo, criativo, não mais uma contestação classe média, com calças Lee e tachinhas nas blusas. Sou o único no Brasil que faz o iê-iê-iê realista, pós romântico. É uma nova visão das coisas. Quero minha música vendável, consumida para ser entendida por todo mundo. Não adianta dizer as coisas para grupos pequenos, fechados. Minha música entra em todas as estruturas. (SEIXAS, Raul. In: SEIXAS, Kika. 1995, p. 59)

Essa herança cultural de origem é transferida para sua produção musical ao dizer que a “música e a literatura se misturaram”, denotando a idéia de que a sua produção artística possuía um caráter extremamente particularizado, que o colocava em posição de destaque. Assim, o cantor busca, depreciando as outras formas de rock, diferentes daquela produzida por ele, se colocar em destaque no campo em que se inseria: “sou o único no Brasil que faz o iê-iê-iê realista, pós romântico. É uma nova visão das coisas”. É também interessante como o cantor quer demonstrar, em todo o decorrer do depoimento, uma autonomia na sua produção artística, como se sua música não sofresse nenhuma espécie de condicionante externo, e por isso ele chama atenção que: “eu uso a minha música para passar minhas idéias, para colocar adiante o que eu aprendi com a filosofia”. O cantor, portanto, ao criar para si e para sua produção musical uma espécie de filosofia que, segundo ele, deveria ser transmitida “em todas as estruturas”, consegue se defender com perfeição de certas formas de depreciação que se tornam muito claras pelas palavras de Marcus Vinícius, como: “música do *oba oba*, descomprometida, alienada”⁵⁰.

A trajetória de Raul Seixas pode ser melhor compreendida se levarmos em conta a chegada da Petrobrás à região de Salvador, promovendo um intenso desenvolvimento tecnológico e o surgimento de novas elites dirigentes econômicas e culturais, solapando anos de domínio de uma elite cacaueteira, como nos mostra Francisco de Oliveira (1987). Raul Seixas nasceu no interior desse processo de distinção social na região, que habilitava elites diferenciadas. Mas, contrariando as pressões da família, não direcionou sua trajetória para os estudos.

O que nos parece mais claro nos depoimentos de Raul acerca de sua relação de dependência com as elites baianas é uma constante demonstração de autonomia. Por exemplo, o fato lembrado pelo cantor dele se atirar no chão durante suas apresentações, e as mães retirando seus filhos do local, vem denotar um sentido de autonomia frente ao público consumidor. Da mesma maneira, a forma como o cantor descreve o início de suas composições, chama atenção para uma autonomia frente a qualquer influência

⁵⁰ Jornal *Folha de São Paulo*. 28 de Outubro de 1979. Matéria intitulada: *A lição de resistência*.

externa em seu processo de produção artística, como se suas músicas existissem para transmitir o que o cantor queria e da maneira que desejasse.

Thildo Gama (1995) (parceiro do cantor durante o referido período), em seu trabalho de divulgação de Raul Seixas, descreve de maneira bem informativa a profissionalização da banda de Raul, chamada de *Raul Seixas e seus Panteras*, que posteriormente mudaria de nome para *Raul Seixas e os Panteras*. Percebemos que essa relativa autonomia existia enquanto os recursos da família do cantor cobriam grande parte das despesas da banda, ou seja, enquanto a relação do cantor com a música não colocava em jogo, de maneira alguma, sua dependência financeira⁵¹. Thildo chama atenção para a participação constante do grupo de Raul Seixas em festivais locais de iê-iê, programas de rádio e televisão, alcançando bastante reconhecimento em Salvador.

Grande parte do livro de Thildo Gama (*idem*) é dedicada à exposição da crescente importância da Jovem Guarda na região e, conseqüentemente, à inserção da banda de Raul nesse processo, paralelamente às formas de arte que se desenvolviam na Universidade. Segundo Thildo, cresce assustadoramente o número de programas de televisão e rádio dedicados exclusivamente ao rock. A aparição e consagração da banda do cantor se deram exatamente nesses programas, na qual a ajuda da mãe de Raul foi fundamental, uma vez que suas redes de relações sociais lhe possibilitaram influências no interior dos veículos de comunicação locais⁵². Segundo Gama (*idem*): “começava a ser criado um clima musical em Salvador, quase em todos os bairros eram criados conjuntos de Iê Iê Iê, e foi crescendo virando uma febre”. Continua o autor dizendo:

As músicas e os artistas da época eram inúmeros, fora os já citados anteriormente, despontavam muito mais. Para o leitor ter uma idéia da riqueza musical da época, a lista seria mais extensa se citarmos todos os grupos e artistas nacionais e internacionais que estavam começando a fazer sucesso. (...)

Esta foi a fase áurea da Jovem Guarda. Os programas de televisão se multiplicavam a cada semana, nacionais e internacionais. Tinham nomes como *Jovem Guarda*, *Poder Jovem*, *Sabatina da Alegria* (Bahia), *Shindling* (um tapete inglês onde aparecem os *Beatles*, *Rolling Stones*, *Jerry and Pace Maker's*, *The Jackson Five* e centenas de outros).

Na TV Itapoan (Canal 5), o maior programa dos sábados à tarde, o *Bossa Brotos*, apresentavam-se: *Os Jovens* (meu conjunto de Iê Iê Iê), *The Gentlemen*, *Os Sombras*, *Os Jormans*, *Eles 4* (o conjunto de Plínio), *The*

⁵¹ Segundo depoimento do parceiro na época, Antônio Carlos de Souza e Castro, transcrito em *RAUL SEIXAS, entrevistas e depoimentos*, organizado por Thildo Gama (1997, p.41), quando perguntado sobre o grupo *Raul Seixas e seus Panteras*, ele afirma que: “a gente não tocava ali pra ganhar dinheiro, era só pra pegar meninas. Tinha umas francesas bonitinhas, as gêmeas, que o Raul ficava dando em cima (...)”

⁵² Thildo Gama (1995, p.13) conta que: “a mãe de Raulzito, D. Maria Eugênia, amiga da mãe de um produtor de TV (Mecenas Marcos), pediu para que ela falasse com o filho para ver se conseguia colocar a gente em um programa, e deu certo”.

Crazy Five (Os Cinco Loucos), o trio *Irmãos Viterbo*, *Os Peninsulares do Ritmo* (hoje *Alma Latina*), Waldir Serrão, Carlos Benguel (já morto), Miriam Tereza, *Dupla em Si Bemol*, Giselda Lafite, Henrique Beny, *Brasilean Cricket's*, *Os Rebeldes*, *Augusto Cezar* (Jeff Cesar), José Emanuel (aquele do lado A em Pituacú), Susy Cordeiro, *Papa Kid*, *Os Lambaredas*, Edvaldo Gonzaga (Edvaldo Santos), e muito mais. (...)

Na Feira Internacional do Turismo apresentou-se, além de *Raulzito e seus Panteras*, o rei Roberto Carlos, acompanhado agora dos *Beatnick's* e todos os artistas do *Bossa Brotos*, inclusive os “*Príncipes do Iê Iê Iê*” que tinham sua formação Jorginho (Irmão de Pepeu com 9 anos, na bateria, ele tocava em pé), o Pepeu Gomes no contra baixo e Luciano Souza na guitarra. (GAMA, Thildo. 1995, pp. 37-38.)

Diferentemente do que aconteceu com a Bossa Nova, na qual o esforço prático dos agentes em sistematizar um conjunto de feições estéticas para o gênero musical, muito bem descrito por Ruy Castro (2008), que chamou a atenção para importância das reuniões desses artistas na busca e no refinamento de parâmetros estéticos distintos das formas de produção musical que os antecederam, as trajetórias dos grandes nomes da Jovem Guarda se delinearão de maneira diferenciada. Alberto Pavão (1989) mostra como todos os grandes nomes consagrados do iê-iê-iê nacional iniciaram sua profissionalização musical em gêneros completamente distintos do rock e diferenciados dos parâmetros estéticos que caracterizariam o que ficou conhecido, mais tarde, como Jovem Guarda⁵³. O contato destes artistas com gravadoras que, por questões autorais e de representações estrangeiras, não poderiam lançar no Brasil os grandes sucessos comerciais que possuíam no exterior, tiveram de adaptar lançamentos de produções já consagradas comercialmente fora do país por meio de versões feitas aqui. Verifica-se, portanto, uma demanda dessas gravadoras por cantores que gravariam versões e traduções, na sua maioria, lançadas em compactos simples, de canções que já haviam representado sucessos comerciais das matrizes no exterior. Essas versões e traduções, segundo Elizete Melo da Silva (1996), representaram os primórdios do gênero musical.

⁵³ Segundo Alberto Pavão (1989), até por volta de 1957 não havia, no Brasil, nenhum cantor que se consagrara como cantor de rock, mas sim cantores populares que gravavam versões rock consagradas no exterior (como Cauby Peixoto e Celly Campelo), o que dificultava a consolidação de um rock genuinamente nacional. Dentre os nomes que se consagraram na Jovem Guarda, como Pavão nos mostra, podemos destacar: Jerry Adriani, que começou sua carreira cantando músicas italianas, Sérgio Murilo gravou *Chega de Saudade* antes de começar com as versões estrangeiras, Demétrius iniciou sua carreira gravando “músicas bregas”, Wilson Miranda começou gravando baladas, Roberto Carlos, segundo o autor, sempre sonhou em ser João Gilberto, Ed Wilson iniciou gravando algumas versões, no entanto, logo passou para músicas românticas, Aura Aguiar também começou com versões, mas pouco tempo depois passou para o samba, Sônia Delfino e Wanderléia começaram suas carreiras com músicas românticas e bossa nova, o *Trio Esperança* e *Golden Boys*, além de rock, gravaram outros gêneros paralelamente. Fica bastante claro como a influência das gravadoras na trajetória de cada artista destacado por Pavão acabou por direcionar os cantores para uma produção musical que representava ganhos comerciais gigantescos para as matrizes no exterior, gerando uma forte heteronomia na definição de uma feição para o gênero musical que estava surgindo.

A trajetória desses artistas da Jovem Guarda evidencia uma total heteronomia dos agentes envolvidos e dos parâmetros estéticos que o caracterizaram. Analisando o primeiro contrato comercial de Raul, feito no período em que ele já vivia profissionalmente da música, transcrito no livro *O baú do Raul revirado*, podemos perceber algumas dessas características:

Conjunto “The Panthers”

Normas e estatutos- Setembro/ 1963

1- Da composição

a-) Compõe-se o conjunto “The Panthers” de cinco figuras, sendo:

1. Cantor e guitarra de centro
2. Contrabaixo eletrônico
3. Guitarra solista
4. Sax- Tenor

Observação- O efetivo do conjunto não poderá ser aumentado.

§ único- afim de que seja facilitado o problema de transporte do instrumental, serão nomeados dois ajudantes dentre as pessoas relacionadas a elementos figurados, devendo os ditos ajudantes serem escolhidos por sorteio ou de comum acordo com um mínimo de sete dias de antecedência.

2. DO REGIMENTO INTERNO

a-) Normas disciplinares

§1º Deverão os figurantes do “The Panthers” pautar pela boa conduta quando em função ou nas circunstâncias adequadas.

§2º Serão aplicadas multas de quinhentos cruzeiros aos figurantes retardatários a ensaios e funções. A mesma multa será aplicada aos ditos que conturbarem ou desviarem o curso dos ensaios.

§ 6º Em caso de luto que venha a atingir algum dos figurantes do conjunto, será cancelada toda e qualquer apresentação até determinado tempo, o qual será decidido em reunião.

§ 7º Ficará encarregado pela organização quando de apresentações em TV o figurante que executa Contrabaixo eletrônico.

§ 8º O traje do conjunto até segunda oportunidade será: calças e sapatos (uniformes) brancos, blusão vermelho, e amarelo.

§ 9º Deverão os figurantes de “The Panthers” estarem em dia com a Ordem dos Músicos Federal do Brasil, havendo para isso o prazo de 20 dias

3. DAS APRESENTAÇÕES

Estas se farão mediante a quantidade de 30.000,00 no mínimo. Poderá se fazer o máximo de uma apresentação grátis para instituições de caridade, num período mensal. Cada elemento receberá seis mil cruzeiros fixos, em cada apresentação, as quais serão acertadas por empresários a serem designados pelos componentes do conjunto. (SEIXAS, Raul. In: ENSSINGER, Silvio. 2005 p.33)

O regimento interno do contrato regulava o vestuário e a forma de apresentação no palco, visando o bom comportamento dos integrantes da banda, inclusive em suas apresentações. O controle sobre qualquer forma de disposição estética era devidamente registrado, como se um formato padrão já estivesse bastante conhecido e definido comercialmente para as bandas que se iniciavam no gênero. As imagens das bandas do

cantor na Bahia nos mostram essa espécie de padronização no vestuário, apresentando-se sempre de terno.



Imagem do primeiro grupo de rock de Raul Seixas, em destaque o vestuário utilizado nas apresentações.

Acervo do Raul Rock Clube.



Imagem do conjunto Raulzinho e os Panteras.

Ao que parece, o enorme sucesso comercial que a Jovem Guarda conseguia na região, como nos mostra os depoimentos de Thildo Gama (1997), delineou o campo de possibilidades de Raul Seixas em um sentido muito restrito. Esse reconhecimento comercial aumentava de maneira considerável a distinção entre as formas de arte consagradas, ligadas à Universidade, e as demais formas de expressão artística, que se caracterizavam pelo grande sucesso comercial.

O fato de estar à margem dos capitais cultural e social transmitidos pela Universidade aliado ao crescimento de uma produção musical extremamente heterônoma, cujos padrões de reprodução já haviam se consolidado, colocaram Raul em um pólo bastante restrito de atuação. Assim, a consagração comercial da Jovem Guarda e a própria impossibilidade de Raul em assumir posições mais autônomas, seriam definidoras de suas chances de produção artística.

Caetano Veloso, contemporâneo de Raul, mas que viveu toda efervescência cultural ligada às manifestações consagradas, deixa bem clara a forma como se estruturava o campo musical na Salvador daquele período, de um lado, uma série de artistas, com estreito vínculo com a Universidade Federal, e que, segundo ele, “gozavam de prestígio na imprensa universitária”, e, de outro, manifestações que ocorriam nas periferias da cidade, mas que também eram amplamente divulgadas pela imprensa local:

Enquanto Erasmo Carlos, no Rio, conversava com Tim Maia e Jorge Ben sobre Bill Haley e seus Cometas, em Salvador, Raul Seixas, um menino da burguesia baiana, estudava inglês e planejava organizar um conjunto de rock'n roll. No fim da primeira metade da década de 60, enquanto Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Alcivando Luz, Djalma Correia, Tom Zé e eu ensaiávamos uma antologia de clássicos da música brasileira dos anos 30 e 50, obras primas da bossa nova e algumas canções inéditas compostas por nós mesmos, para apresentar na inauguração do Teatro Vila Velha, uma pequena casa de espetáculos mandada construir numa alameda do Passeio Público, no jardim do antigo Palácio do Governo, com vista da Baía de Todos os Santos, pelo Grupo Teatro dos Novos, excelentes atores e diretores extraídos das Universidade Federal da Bahia, Raul Seixas ensaiava covers (como se diz hoje mesmo no Brasil) de rocks americanos para cantar, em inglês, no Cine Teatro Roma, (...) em uma área de classe média e de situação periférica. Diferentemente de Erasmo, Raul tinha ambições intelectuais e estéticas cuja natureza não facilitava uma receptividade por parte de gravadoras: ele só veio a se tornar nacionalmente conhecido quando a onda do neo-rock'n'roll inglês e, sobretudo, depois do tropicalismo. O que proporcionou uma aproximação entre nós que parecia impossível no nosso tempo de Salvador. Suponho que Gilberto Gil chegou a conhecê-lo pessoalmente naquela época. Eu não desconhecia então a existência de sua banda, *Raulzito e os Panteras*, de que tanto se falava. Simplesmente nunca me senti estimulado a ir ver uma de suas apresentações. E creio tão pouco que ele tivesse ido ver nossos shows no Vila Velha, pois, nas nossas consideravelmente frequentes conversas (e interessantíssimas) dos anos 70, ele sempre insistia no tema do pobre roqueiro sendo esnobado pelos bossanovistas (que nunca chegou a parecer expressar um verdadeiro ressentimento, uma vez que, nessas conversas, predominava o tom de cumplicidade de baianos no Rio, e todos sabíamos que ele tinha sido um menino muito mais rico –ou menos pobre- do que nós) mas, embora ele se queixasse de nunca termos ido vê-lo cantar, nunca mencionou que ele tivesse ido nos assistir.

Nesses encontros dos anos 70, sentíamos o sabor de conviver com um companheiro de geração e colega de profissão que tinha crescido e começado a trabalhar na mesma cidade que nós, sem que nenhum tipo de atração nos tivesse reunido no primeiro momento. Os nossos shows do teatro Vila Velha, que são marco desse primeiro momento, conheceram um grande sucesso, junto a um público predominantemente universitário e gozaram de prestígio na imprensa universitária. Os shows de Raul contavam com uma platéia grande, adolescente e suburbana, e eram noticiados pela imprensa sem antipatia, mas não poderiam suscitar o respeito que o nosso grupo de compositores, músicos e cantores de música popular brasileira moderna encontrava sobre os chamados formadores de opinião. Raul sabia de nós tanto quanto nós dele. Possivelmente mais. E, se as suas acusações eram fundadas ou injustas, ele próprio deixava ressurgir nessas reminiscências o tom agressivamente com que ele e sua turma se referiam à “turma da bossa nova”. Isso tinha o poder de nos aproximar ainda mais. Nós éramos os inventores do tropicalismo, e o tropicalismo tinha trazido o rock'n'roll para o

convívio das coisas respeitáveis, o que fora decisivo para que Raul pusesse em prática suas idéias e pusesse suas idéias no mercado. (VELOSO, Caetano. 1997, pp. 47-49)

O ponto central que deve ser ressaltado no depoimento de Caetano Veloso são duas passagens que, a partir da análise dos depoimentos, da trajetória do cantor e de suas origens econômicas e sociais, ganham maior importância. Caetano chama atenção para a diferença socioeconômica da família de Raul, que desde muito cedo direcionou o cantor para o aprendizado de outra língua, e principalmente, a distinção feita ao restante dos que com ele se apresentavam no Cine Teatro Roma, pois Raul Seixas, nas palavras de Caetano, “tinha ambições intelectuais e estéticas cuja natureza não facilitava uma receptividade por parte das gravadoras”. É bastante comum, nos depoimentos do cantor, ele dizer que a sua banda se encontrava à frente do restante do pessoal da Bahia, pois ninguém conhecia os Beatles dentre os jovens da região ou, ao menos, entendia as músicas em inglês. As matérias sobre o cantor e os depoimentos de seus parceiros evidenciam que ele nunca foi bom músico. Segundo Antonio Carlos de Souza e Castro, parceiro no grupo *Raulzito e os Panteras*, “Raul Seixas nunca foi um grande músico; sempre foi mais poeta...”⁵⁴.

As condições financeiras da família de Raul foram extremamente importantes para a compra de uma série de instrumentos e aparelhos eletrônicos que as demais bandas da região não possuíam, uma vez que elas eram compostas, na maioria, por indivíduos de classes econômicas inferiores⁵⁵. O grande reconhecimento comercial da banda de Raul Seixas, *Raulzito e os Panteras*⁵⁶, se deu, portanto, pela rede de relacionamentos que a família possuía, pelo contato que Raul obteve com a língua inglesa, uma vez que facilitava as apresentações do cantor de músicas em inglês, e pelo capital econômico que possibilitava a obtenção de instrumentos elétricos. Dessa forma, o capital financeiro e social da família de Raul rendiam algumas vantagens que as outras bandas não possuíam, seja por meio de sua rede de relacionamentos, seja na obtenção de

⁵⁴ Depoimento transcrito em: *RAUL SEIXAS, entrevistas e depoimentos*, organizado por Thildo Gama (1997, p. 51).

⁵⁵ Em depoimento transcrito no livro *RAUL SEIXAS, entrevistas e depoimentos*, organizado por Thildo Gama (1997, p.20), Maria Eugênia Seixas diz que “quando ele era rapazinho, nos anos 50, é claro que nós- uma vez que achávamos que artista não tinha valor, artista era boêmio, era marginal- queríamos que ele estudasse e não que fosse artista! Nós fizemos pressão nesse sentido, mas depois nós ajudamos muito. Quando ele saiu de Salvador para o Rio de Janeiro, e ficou vivendo lá, nós sustentávamos ele, a família e os companheiros (os **Panteras**, Eládio, Carleba e Mariano), porque só quem tinha recursos na época, modéstia à parte, éramos nós e a família de Mariano Lanat. Então, éramos nós que mandávamos dinheiro para pagar apartamento, comida, tudo. Os outros todos viviam a nossas custas.”

⁵⁶ Essa banda foi formada meses depois da banda *The Panthers*, destacada no contrato analisado, sofrendo somente a mudança de alguns integrantes.

aparelhos elétricos, como nos mostra alguns depoimentos de Thildo Gama (1995). O cantor se tornou, realmente, bastante conhecido na cidade de Salvador, trabalhando como banda de apoio de cantores famosos que se apresentavam na região, como Roberto Carlos e Jerry Adriani⁵⁷. O aprendizado da língua inglesa, estranho à maioria dos indivíduos que se ligavam ao rock na periferia de Salvador, abriu ao cantor possibilidades de trabalho diferenciadas, fazendo da banda *Raulzito e os Panteras*, nas palavras de Raul Seixas, “a banda mais cara de Salvador”.

A análise feita por Caetano Veloso pode, mais uma vez, nos esclarecer essa forma de distinção de Raul Seixas frente aos demais apreciadores do ritmo na região, derivada das possibilidades abertas por um capital cultural herdado pelo cantor, que os demais não possuíam. Segundo Caetano:

Espremido entre o sentimentalismo de puteiro e a crescente sofisticação dos músicos que possibilitaram o surgimento (e das platéias que possibilitaram o sucesso) da bossa nova, o rock'n'roll não produziu no Brasil uma minoria de massa (para usar o termo de Décio Pignatari) que o transformasse num fenômeno comercial ou numa referência cultural irrecusável, a extração social de seus seguidores de primeira hora sendo difícil de definir, uma vez que, para que se o fosse, requeria-se ao mesmo tempo um gosto suburbano e poder econômico que permitisse acesso imediato a informações sobre a cultura americana, discos, filmes e revistas, de modo que, muitas vezes, um fã de rock'n'roll tinha aquelas características de gosto, mas não tinha meios de seguir um curso particular de inglês, e, outras vezes, sendo filho de família abastada, tinha acesso a produtos americanos, mas mantinha uma atitude elitista a que o rock mal se adaptava como um mero sinal exterior de modernidade. Raramente os dois requisitos coincidiam num mesmo indivíduo ou num mesmo grupo (ou indivíduo ou grupo relacionava-se com tais questões de maneira suficientemente livre e forte) para formar uma possibilidade ou um ambiente que pudesse se chamar de genuinamente roqueiro. (...)

Desse modo, um jovem brasileiro talentoso que amasse o rock, e quisesse desenvolver um estilo próprio dentro do gênero, nos fins dos anos 50, enfrentava não apenas a ultramelódica tradição musical brasileira de base luso-africana e veleidades italianas, e atmosfera católica de nossa imaginação, mas também a dificuldade de decidir-se por se firmar socialmente como um pária ou como um privilegiado.

Sem dúvida, casos de notável originalidade se contam entre os artistas brasileiros ligados ao rock que chegaram a desenvolver carreiras profissionais nos anos 60, antes ou independentemente da segunda investida do rock (desta vez via Inglaterra), ou seja, daquilo que prefiro sempre chamar de neo-rock'n'roll inglês, o dos Beatles e dos Rolling Stones.

Além daqueles que, formados no gosto suburbano do rock, se tornaram em profissionais de estilos ingênuos copiados às vezes de cópias italianas do pop americano mais tolo do início dos anos 60 (como Cely e Tony Campelo, Carlos Gonzaga, etc.) ou, tendo talento inventivo, criaram soluções novas fundindo rhythm&blues com samba (Jorge Ben), soul com baião (Tim Maia) ou pop-rock com bossa nova e canção italiana (Roberto Carlos), há alguns nomes que ficaram – pela autenticidade de suas relações com o rock e/ou

⁵⁷ O apadrinhamento desse último possibilitou a ida do cantor para o Rio de Janeiro, para a gravação do seu primeiro LP, *Raulzito e os Panteras*, em 1968, pela gravadora ODEON.

pela adequação a ele de seus temperamentos – para sempre ligados ao verdadeiro rock'n'roll. Creio que nenhum fã de rock no Brasil, nenhum conhecedor de sua história, nenhum interessado em tudo o que se passou por aqui desde que o fenômeno surgiu nos Estados Unidos, discordaria da escolha, para exemplificar essa última caracterização, de dois nomes: Erasmo Carlos e Raul Seixas. (VELOSO, Caetano. 1997, pp. 43-45)

Essa análise da situação de dependência material e social dos jovens ligados ao rock é extremamente pertinente e esclarecedora de alguns paradigmas nos quais Raul Seixas se encontrava envolvido. Os capitais social, cultural e financeiro herdados por Raul lhe possibilitaram uma situação de privilégio, uma vez que o cantor tinha recursos para estar em contato direto com “as informações da cultura americana”, onde o aprendizado da língua inglesa permitia uma ligação mais estreita com as informações que esta transmitia. Assim, o “gosto suburbano e poder econômico” se fundiam na figura do jovem Raul Seixas na medida em que este fazia sempre questão de se “firmar socialmente como um pária”, e ao mesmo tempo como um privilegiado, pela origem social da qual provinha. Portanto, podemos dizer que o “gosto suburbano” aliado aos capitais social, cultural⁵⁸ e financeiro por ele herdado lhe possibilitaram disposições que, segundo Caetano Veloso, são marcas de uma originalidade notável entre os artistas que se profissionalizaram no rock durante a década de 60.

Tanto nos depoimentos do cantor como em depoimentos de amigos de infância e parceiros musicais, é sempre ressaltada a idéia de que Raul trazia em suas canções mais que simples questões de estética musical. As questões relativas às feições estéticas ficam sempre em segundo plano frente aos códigos de comportamento e às rupturas que suas canções poderiam representar. Se existia um projeto estético e intelectual – nas palavras de Caetano Veloso – de Raul, que para mim repousa em certas disposições individuais que o distanciavam das artes mais heterônomas do campo musical brasileiro, mas que nem por isso o alinhavam às artes mais legitimadas desse período, este encontra-se relacionado a questões de comportamento que se fazem presentes em suas canções, e não propriamente em projetos filosóficos, políticos ou estéticos.

⁵⁸ A mãe de Raul Seixas, Maria Eugênia Seixas, em entrevista à Revista Caros Amigos, em 1999, ressaltava a boa educação que o filho teve e o empenho da família em convencê-lo a assumir carreiras profissionais distantes da música, afirmando que: “Era totalmente contra, Ave Maria! Meu Deus! Quem é que queria que um filho fosse artista? Naquela época, artista não tinha o menor valor. Eram boêmios e boas-vidas. Batalhei um bocado para que ele não fosse artista, eu e o pai, Raul Varella Seixas. Queria que ele fosse diplomata. Raul tinha muito jeito para isso, pois era educado, delicado, sabia falar inglês. Daria um diplomata de primeira. O consulado americano era perto de casa e ele não saía de lá, conviveu com americanos direto, a vida toda. Tinha paixão por eles. Cheguei até a mandar falar com o Itamarati, mas ele não aceitava, não. Dava bem mesmo, cantando Maluco Beleza”. Disponível em: <http://www.casadobruco.com.br/raul/caros.htm>

Portanto, este projeto estético que o cantor possuiria repousa, mais propriamente, em questões relacionadas a um comportamento subversivo, socialmente em destaque, e que acabou se vinculando a sua produção artística, diferenciando-o dos demais. Códigos de um comportamento subversivo que, no Rio de Janeiro, passariam a se ajustar às exigências simbólicas do campo musical e dariam ao cantor certas características que lhe garantiam destaque e atenção por parte da crítica. Dessa maneira, Raul Seixas afirma que:

Eu ouvia Elvis Presley o tempo todo. Com 11 anos ouvia seus discos até estragar os sulcos. Pegava fogo dentro de mim.
O rock era a chave que abria as minhas portas, que viam fechadas.
O rock era muito mais que uma dança, era todo um jeito de ser.
Para a família, cantar em Salvador era como ser cobrador de ônibus. Estava tudo no ar. Luiz Gonzaga tocava o dia inteiro na Bahia, nas rádios, nas praças. Idem a loucura de Elvis Presley. Era idêntica à estória de Cintura Fina e Good Rocking Tonight. O mesmo tom safado e irônico. Saquei que Luiz Gonzaga tinha o mesmo suingue do Elvis Presley. Os dois eram bem safadinhos. Acho que o humor nordestino é muito parecido com o humor americano. (SEIXAS, Raul. In: SEIXAS, Kika. 1995, p. 27)

Dentre todas as etapas da vida de Raul Seixas, seu período de infância se tornou uma das mais divulgadas pelos meios de comunicação e analisadas pelos trabalhos acadêmicos. A compreensão da relevância desse período para esses veículos passa diretamente pelos depoimentos do próprio Raul Seixas, que fez dela um período extremamente recorrente em suas declarações e em suas músicas, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo.

A infância do cantor é constantemente lembrada dentro de duas orientações básicas. A primeira diz respeito a uma espécie de atribuição intelectual e filosófica em sua origem, de leituras e pensamentos metafísicos, conhecimento da cultura regional e ambições literárias. Esta vertente de seus depoimentos é amplamente recorrente durante a década de setenta, um período em que, como veremos, exigia de determinados artistas uma erudição intelectual e uma relação mais direta com certas expressões culturais regionalistas. Podemos destacar um depoimento de Raul, de 1973, em que o cantor diz:

RAUL SEIXAS: É cantava rock misturado com baião. Cantava música de Luiz Gonzaga também, uma coisa completamente surrealista. (...)
O PASQUIM: Você ouvia João Gilberto na época?
RAUL SEIXAS: Eu gostava de João Gilberto eu gostava muito. (...)
Na Bahia existia um certo conflito. Existiam dois grupos lá, o grupo de rock e o grupo da bossa nova. Um olhava para o outro meio como... sabe?, meio estranho sabe.
O PASQUIM: Você poderia explicar sua formação literária, como você chegou nesse texto?

RAUL SEIXAS: Isso é uma coisa interessante, antes de eu vir pro Rio eu pensava em ser escritor. Eu sempre escrevi. Antes de cantar, eu pensei em escrever. Eu tenho alguma coisa escrita guardada no baú que eu penso em publicar algum dia. Eu sou muito dado à filosofia, principalmente a metafísica, a ontologia, essa coisa toda. Sempre gostei muito, me interessa. Minha infância foi marcada por um pessimismo incrível, de Augusto dos Anjos, de Kafka, Schopenhauer. Depois eu fui canalizando e divergindo, captando as outras coisas. Estudei literatura. Comecei a ver a coisa sem verdades absolutas. Sempre aberto, abrindo portas para as verdades individuais. Assim, sabe? E escrevia muita poesia. Vim para cá pra publicar. (SEIXAS, Raul. In: PASSOS, Sylvio. 1990, pp. 84-87)

A segunda vertente dos depoimentos sobre a sua infância vai se orientar por questões ligadas a uma forma de relação mais legítima com o rock, como se o contato prematuro com o ritmo musical desse ao cantor autoridade para falar e cantar o gênero musical⁵⁹. O cantor tenta sempre destacar uma forma de “personificação” de um movimento social e cultural que o ritmo implicaria. Essa vertente de seus depoimentos é mais explorada durante a década de oitenta, quando o cantor, residindo em São Paulo, acompanha a consagração de uma série de bandas de rock, enquanto caminhava distante desta consagração por problemas de saúde e com gravadoras.

As diferenças entre os depoimentos evidenciam as distintas posições assumidas por Raul no campo musical das décadas de 70 e 80. Os meios de comunicação vão evidenciar essa distinção atribuindo ao cantor às demandas simbólicas mais relevantes durante os períodos, acompanhando, dessa forma, as representações diferenciadas que ele mesmo conferia à sua infância. Vejamos, por exemplo, a maneira como a *Revista Realidade*, em matéria intitulada *Raul Seixas onde estava ontem: a filosofia ficou mesmo para mais tarde*, de 03 de Janeiro de 1974, caracteriza a infância do cantor. De acordo com a matéria:

A infância teve praticamente tudo: os banhos de mar em Salvador, onde nasceu em 28 de junho de 1945, aprendizado de inglês, um pouco de futebol, e um teatrinho doméstico que mostrava Deus como um “velhinho todo de branco”. Mais tarde meteu-se a ler o filósofo alemão Schopenhauer o poeta paraibano Augusto dos Anjos (seu tema preferido é a morte) e Jean Paul Sartre. A música veio por acaso. “Descobri primeiro Elvis Presley, em 1954”, diz Raul Seixas, “graças a minha condição de vizinho do consulado americano na Bahia”. A influência foi tão grande que ele, um péssimo aluno (repetiu 5 vezes a primeira série ginasial), decidiu fundar seu próprio conjunto de rock. Em 67, já casado, trocou Salvador pelo Rio. Na época, o sonho de Raul era publicar um livro (que nunca escreveu) de filosofia: “Eu pretendia com isso revolucionar muita coisa”. Mas acabou mesmo como diretor da gravadora CBS e compositor de iê-iê-iês românticos, que Jerry

⁵⁹ Isto não significa que as informações pertinentes ao primeiro tipo de depoimento destacado anteriormente simplesmente desapareçam de seus discursos, nem ao menos que o contato do cantor com o rock não seja abordado em suas entrevistas da década de 70. No entanto, é notório como uma abordagem diferenciada sobre sua infância ganha corpo e destaque em seus depoimentos durante a década de oitenta.

Adriani gravava. “Eu tive que abandonar, temporariamente, as discussões filosóficas existenciais”, comenta ele. E se preparava para ser autor (e intérprete) de sucessos futuros.⁶⁰

Na matéria, fica evidente como a infância de Raul Seixas passa pela representação de uma certa erudição intelectual regada a filosofias e misticismos, que mais tarde, no Rio de Janeiro, passariam a caracterizar e dar um sentido singular à produção musical do cantor. Notemos como a infância de Raul passa a ser abordada em um sentido diferenciado pela imprensa paulista, durante a década de 80. A matéria intitulada *Um músico que fez o rock nascer na Bahia*, do dia 18 de setembro de 1989, da *Revista Amiga*, destaca que:

Se alguém disser que o rock brasileiro nasceu na Bahia não haverá porque reclamar, pois Raul Seixas, considerado o pai do rock nacional nasceu lá em 1945, e passou a sua infância em Salvador ouvindo discos de Elvis Presley, Little Richard, todos emprestados de seus vizinhos do consulado americano. Aos doze anos formou o próprio conjunto, *Os Panteras*, definido por ele como o primeiro conjunto de rock baiano. A paixão pelo rock não lhe deixava ser aplicado nos estudos, mas ainda em Salvador, conseguiu estudar direito pela Universidade Estadual da Bahia.⁶¹

Podemos notar como a infância do cantor, divulgada pela matéria, aparece como forma de demarcar toda uma trajetória dedicada ao rock, e que por isso daria ao cantor o título de “pai do rock nacional”. Diferentemente da matéria de 1974, a relevância central da infância de Raul Seixas, em 1989, repousaria nessa relação prematura com o rock, deixando de lado qualquer tipo de ligação filosófica e mística que ela poderia implicar. No cômputo geral das matérias analisadas, datadas da década de 80, a ligação do cantor, quando jovem, com filosofias ou coisas semelhantes não é esquecida, mas ela assume um segundo plano frente à representação que sugere uma espécie de legitimidade maior do cantor junto ao rock.

Os trabalhos acadêmicos sobre o cantor vão unir essas representações em torno da infância de Raul Seixas no sentido de demarcar uma importância política e cultural a sua trajetória. Eles vão dar a essas formas de representação de sua infância, difundidas tanto pela imprensa quanto pelos discursos de Raul Seixas, o caráter de cientificidade e conseqüente autenticidade dos fatos e acontecimentos do período. O discurso teórico da *contracultura*, nesses trabalhos acadêmicos, passa a explicar e dar sentido aos acontecimentos descritos por Raul Seixas. Dessa maneira, os fatos que o cantor fez

⁶⁰ *Revista Realidade*. 3 de Janeiro de 1974.

⁶¹ *Revista Amiga*. 18 de Setembro de 1989.

questão de divulgar como representativos de sua infância são tomados por esses trabalhos como forma de exemplificar os movimentos sociais e culturais ocorridos em nível global, que definiriam o conceito de *Contracultura*. No mesmo sentido, as representações de uma erudição intelectual, filosófica e mística seriam apropriadas como forma de explicação de peculiaridades estéticas na produção artística de Raul Seixas, bem como no esforço desses trabalhos em sistematizar um projeto político, ideológico, filosófico e místico em seus discursos e músicas.

A questão central que se coloca é: porque a sua infância e não outra etapa de sua vida foi eleita como divulgadora de tais representações? E que tipo de condicionantes estariam em jogo na divulgação dessas representações?

A maneira como Raul Seixas aborda sua infância tem como efeito uma certa consagração, uma vez que seus discursos passam a ressaltar uma espécie de capital cultural que o cantor necessitava, e às vezes não possuía, como, por exemplo, seu contato com a Universidade, que nunca ocorreu, mas foi por tantas vezes lembrado em seus depoimentos.

As páginas da revista *Veja* das décadas de 60 e 70, como também as matérias do jornal *Folha de São Paulo*, demonstram que os artistas consagrados, durante esse período, assumiam uma posição que transcendia a mera carreira de produtores culturais, pois a importância desses artistas os habilitava também como críticos da cultura brasileira. É bastante comum, em entrevistas, esses artistas serem questionados sobre a cultura brasileira de maneira geral, como se suas histórias e sua posição enquanto produtores culturais lhes capacitassem para uma visão mais ampla e verdadeira do Brasil.

Um exemplo mais claro pode ser percebido em uma matéria do jornal *Folha de São Paulo*, datada de 28 de outubro de 1979, intitulada *A Lição de resistência*. O jornal se propõe fazer um balanço da produção cultural brasileira durante toda a década de 70, que estava para se encerrar. A participação de artistas consagrados durante o período, como Ivan Lins, Paulinho Nogueira, Zé Kéti entre outros, assume um papel central dentro do debate. Destacaremos aqui as falas de Marcus Vinícius e de Ivan Lins como forma de compreendermos a visão de uma série de artistas, e que acabou se tornando também parte da crítica musical do período. Segundo Marcus Vinícius:

Em nível de experiência pessoal eu tenho uma experiência diferente, creio; dos que estão aqui nesta mesa, né? Uma pessoa, que para ter o título de artista da música brasileira, viajou três mil quilômetros, deixando casa, pai, mãe, tudo e de repente assumindo uma barra. E chegando no momento em

que a festa estava acabando. Esse negócio que o sonho acabou em 71/72 é uma brincadeira. O sonho para mim acabou em 68, quando eu estava chegando, no final do ano, mais precisamente com o AI-5 e o sufoco. Quer dizer, eu cheguei no fim da festa, eu e a minha geração. Talvez a Marlui não saiba, o Geraldo Azevedo de que você falou tanto aí é parceiro meu.

MARLUI MIRANDA- mas você não morou lá no Rio, na época?

MARCUS VINÍCIUS- Morei, morei sim... antes de você chegar eu morei lá. Cheguei no momento em que estava tudo acabando, toda aquela fase de euforia de música brasileira, de festivais, de todo mundo que chagava e gravava. Essa coisa toda estava acabando e a gente começava a viver sobre outro signo, que era o signo do sufoco, propriamente dito. Esse sufoco aconteceu em toda a cultura brasileira, em toda a arte brasileira. Mas, na música mais especificamente, dada a capacidade maior de mobilização pública que a música consegue ter. Então, no momento em que esse sufoco cai sobre a música, ele cai de forma mais agressiva.

E eu me lembro que se até 67, começo de 68, ainda existiu alguma coisa que poderia significar alguma esperança, para compositores novos que estavam começando, como era o meu caso, ao final de 68 essa coisa já se tinha dissipado inteiramente. E passa a existir o quê? Em primeiro lugar essa desmobilização de tudo aquilo que significasse música brasileira com intenções de renovação, de gente nova. E por outro lado, a estruturação das grandes empresas discográficas, no caso, assumindo-se com empresas multinacionais.

Eu queria lançar mais um dado: 68, realmente, foi o divisor de águas no mercado brasileiro. Foi a partir de 68, que as empresas multinacionais tomaram conhecimento que o nosso mercado era o quinto mercado de disco do mundo e que eles não iam deixar passar essa; eles não iam botar azeitona nessa empada.

Então aquela desmobilização da música popular brasileira, passou a ser uma mobilização a favor da música estrangeira e da música do *oba oba*, descomprometida, alienada. Então essa desmobilização da música brasileira a nível ideológico, a ela se seguiu uma desmobilização a nível econômico⁶².

Primeiramente, devemos destacar a referência que Marcus Vinícius faz à carreira artística no Rio de Janeiro como sendo um título alcançado, demonstrando que a posição de artista, durante o período, havia assumido contornos de uma importância social única, na qual a consciência dessa posição determinava inclusive um refinamento de apreciação e de produção cultural. A importância desse “título de artista da música brasileira” ganhava importância, segundo ele, “dada a capacidade maior de mobilização pública que a música consegue ter” em um período de “sufoco” que recaía sobre a cultura brasileira em geral. Portanto, mais do que uma carreira profissional, a posição de artista simbolizava um título cuja nobreza se via reconhecida pela crítica do período. A referência a sua própria história, no início da fala de Marcus Vinícius, também é algo bastante relevante, pois se apresenta como um mecanismo legitimador desses artistas enquanto porta-vozes de uma cultura do interior do país, que no pólo cultural representado pela cidade do Rio de Janeiro ganhava contornos diferenciados, enquanto produções culturais “legitimamente brasileiras”. Na fala de Marcus Vinícius, a

⁶² Jornal *Folha de São Paulo*. 28 de Outubro de 1979. Matéria intitulada: *A Lição de resistência*.

consciência da posição política e cultural do artista consagrado se torna bastante clara, ao mesmo tempo em que se torna clara a consciência dos elementos culturais que deveriam ser consagrados em detrimento daqueles que realmente deveriam ser depreciados.

As questões relativas a essa espécie de título de nobreza que representava a classe artística brasileira tem seus fundamentos, segundo Renato Franco (1998, p.42), na “conjuntura política brasileira entre 1964 e 1968”, que “parece ter favorecido as formas culturais que, por uma razão ou outra, puderam estabelecer vínculos mais estreitos com o populismo” e, ao mesmo tempo, “conquistaram, nesses breves anos, enorme prestígio junto ao seu público”. Segundo o autor, o panorama político da década de 60 acirrava problemáticas sociais em diversas produções culturais brasileiras, dando aos artistas um prestígio considerável junto à sociedade, tanto como produtores quanto como críticos sociais. Essa cultura política do período, segundo Renato Franco (1998, p.44), mobilizava a classe artística do país em “manifestações políticas contrárias à ditadura militar”, ou em protestos culturais, como a passeata contra a guitarra elétrica.

Essa forma de conscientização e mobilização política pode ser notada, nas palavras de Marcus Vinícius, pelo seu protesto contra o que ele chama de “música estrangeira e da música do *oba oba*, descomprometida, alienada”. Na fala de Ivan Lins, os elementos salientados por Marcus Vinícius também aparecem de maneira bastante clara, ganhando alguns contornos singulares. Segundo ele:

Se a música popular brasileira avançou ou recuou na década de setenta, o importante é que se criaram problemas novos, problemas nos quais a própria cultura brasileira nunca tinha passado. Ela enfrentou, digamos assim, barreiras que não estavam acostumados, nem a classe artística nem o público. Isso parte exatamente do sistema político, da ditadura, da repressão, daquele negócio todo. Então, criou-se uma posição nova em que a arte se viu extremamente reprimida e cercada. E isso, de certa forma, consolidou outras coisas, o consumismo, o entreguismo, o antinacionalismo, vários ismos. (...) Exatamente por aquela lei de ação e reação, se o negócio fechou aqui abriu por outro lado. A partir do momento que determinada camada da cultura brasileira se viu calada, fechada, sem poder atuar, o sistema tinha que compensar a expectativa do público. Então compensou-se com a imposição de outras coisas que vieram dessa consolidação, desse consumismo. Assim, nós entramos na era da Embratel, da televisão em cores, do imediatismo. Veio a “abertura dos portos”, a música estrangeira conseguiu ter uma penetração mais abusada.

Logo no começo dos anos 70, entramos na fase romântica e ufanista da música brasileira e até alegre. Houve um momento em que era isso que chegava ao público; não chegava o que se fazia atrás dos bastidores. Tornou-se difícil, de repente, a organização das pessoas interessadas, quer dizer, da

própria classe artística, em tentar se recuperar e recuperar novamente o caminho de legalização, de preservação, de divulgação da música brasileira.⁶³

A visão de uma classe artística unificada por princípios políticos e culturais que legitimavam determinadas produções do período, na qual a clareza de tais princípios torna da mesma maneira claros os elementos artísticos, políticos e culturais que lhe são estranhos, fica bastante evidente na fala de Ivan Lins. Assim, podemos perceber a consolidação de um campo musical com fronteiras claramente definidas, no qual o capital simbólico corrente, que levava em conta, além das qualidades artísticas, uma espécie de alinhamento político, é capaz de determinar a legitimidade e a ilegitimidade dos novos agentes que ali se inseriam.

Essa forma de autoconsciência de posição, que coloca em evidência um reconhecimento social elevado, derivado tanto de um conjunto de expectativas quanto de certas opções políticas e culturais, começa a determinar as formas de refinamento na produção artística brasileira⁶⁴. Marcelo Ridenti (2002) conseguiu sistematizar muito bem esse capital simbólico que legitimava uma série de artistas durante as décadas de 60 e 70, definindo o ambiente cultural em que se produzia grande parte das produções culturais do período. Da mesma maneira, o autor conseguiu destacar como a legitimação desses artistas e intelectuais brasileiros passava de maneira direta pela sua vinculação ao Partido Comunista. A análise de Ridenti sobre Caetano Veloso nos mostra como a posição assumida por artistas e intelectuais no Brasil determinava um conjunto de feições estéticas que acabaram se legitimando durante o período. Segundo o autor:

A entrevista terminou com essas palavras de antiviolença, pronunciadas em altos brados por um brasileiro em busca de um projeto popular e humano, “nem de direita nem de esquerda”. Elas revelam que a auto-imagem de Caetano, como a de muitos tropicalistas e outros artistas, pode se caracterizar como a de um *intelectual livremente flutuante* - no sentido manheimiano-que, pela sua posição peculiar, poderia ter uma visão de conjunto mais esclarecida sobre todo o país, verdadeira consciência crítica a pairar sobre a sociedade: “de vez em quando tenho que dar aquela alfinetada, senão o pessoal perde a noção de algumas coisas que eu, por acaso, na posição que estou, posso ver melhor”, disse Caetano no *Roda Viva*.

⁶³ Idem.

⁶⁴ Uma questão que Martin Warnke (2001, p.17) salienta muito bem ao mostrar como o crescente reconhecimento social de uma série de artistas da idade média, contemplados exaustivamente com títulos de nobreza e pela permanência na corte, determinou todo um processo de refinamento em suas produções, derivado dessa idéia de importância que eles tinham de si próprios. Segundo o autor, surge nesse contexto o “artista autoconsciente” conseguindo feições “que o subtraem as condições artesanais e as hierarquias sociais das corporações” de onde provinham. Continua o autor: “A participação das artes na manifestação da aura do príncipe, a proximidade privilegiada do artista com relação ao soberano, produziu e consolidou a impressão de uma extraordinária forma de atividade ‘superior’, nutrida por bênçãos especiais e dotada de uma competência universal”.

Nesse sentido, o próprio Caetano compara-se a Glauber Rocha: “Algo herdei de Glauber, que gostava de dizer coisas que se destinassem a resolver as questões do Brasil como um todo e que reorientasse o país através da palavra dele.” (...) Guardadas as devidas distâncias e diferenças, essas palavras poderiam ser adequadas para caracterizar a auto-imagem da maioria dos artistas brasileiros de esquerda dos anos 60, de que o exemplo mais evidente foi Glauber Rocha, com que Caetano explicitamente se identifica no trecho mencionado de sua entrevista. Nesse sentido, apesar de suas críticas ao que chama de *populismo nacional-popular*, e por outra via, Caetano é herdeiro do messianismo romântico dos anos 60. (RIDENTI, Marcelo. 2000, p. 298)

Durante toda a sua trajetória artística, Raul Seixas se utilizou de sua vida, principalmente sua infância, como forma de conferir a si próprio o capital simbólico dele exigido. Assim, o cantor, por meio de seus discursos, tentou sempre personificar os debates socioculturais legitimados pelo campo musical brasileiro das décadas de 70 e 80, o que acabou conferindo uma representação extremamente singular à sua história, principalmente após a sua morte.

Ana Maria Bahiana, em uma crítica transcrita no livro *Raul Seixas por ele mesmo*, traz em destaque uma série de depoimentos de Raul, de diferentes períodos, sobre a sua infância e sua vida na Bahia, nos dando um panorama mais geral da forma como o cantor tratava e divulgava esse período junto à imprensa, tentando, a todo custo, personificar os principais debates culturais da época. O fato de a autora trazer uma série de depoimentos, de diferentes períodos, no sentido de imprimir um sentido único e coerente à história do cantor, desprezando, em certa medida, as datas em que tais depoimentos foram dados, faz com que muitas informações diferentes se misturem, dando corpo a um discurso unificado sobre o período⁶⁵. Sabendo disso, e tendo claras as diferenças centrais que marcam os discursos de Raul durante as décadas de 70 e 80, tentaremos entender porque a infância de Raul se tornou um período tão relevante em seus depoimentos. Segundo o cantor:

Quando eu era guri, lá na Bahia, música para mim era secundário. O que me preocupava mesmo eram os problemas da vida e da morte, o problema do homem, de onde vim, para onde vou, o que é que eu estou fazendo aqui. O que eu queria mesmo era ser escritor. Desde pequeno eu fazia e vendia livros pro meu irmão menor, 4 anos mais novo do que eu. Eram uns gibis incríveis, pintados com lápis grosso. Tinha um personagem que aparecia em todas as histórias, um cientista maluco. O nome era Mêlo, que na língua da gente queria dizer maluco. Era parte de mim, o cara imaginativo, buscando as repostas, o eu fantástico, viajando fora da lógica numa maquinazinha que só

⁶⁵ Esta crítica também foi transcrita no livro de Ana Maria Bahiana (2006, p.112) *Nada será como antes: MPB anos 70- 30 anos depois*. No início da análise, a autora diz que “eu fiz este texto para o release desse disco estranho, nascido como uma espécie de projeto rápido, caça níquel, e que, com a perspectiva final da carreira de Raul, pode ser visto como seu momento de reflexão, um recuo e tributo a suas primeiras influências.”

cabia um passageiro... Mêlo viajava por lugares louquíssimos, como o Nada, Tudo, Vírgula, Xis ao Cubo, Massas Dimensionais, Oceano de Cores, e depois tudo tinha a terra de Deus.

Música, até o rock me pegar, era coisa bem secundária. Não que eu não gostasse, mas era uma coisa meio intuitiva, eu só cantava o que me entrava no ouvido, não me preocupava em saber, nunca fui fã. Apenas cantava. Lá em casa eu ouvia muito Luiz Gonzaga, *Chofer de Praça*, *Que Mentira Que Lorota Boa*, a fase áurea do Luiz Gonzaga. Tinha um tio meu que ouvia todo o tipo de música. Eu gostava muito de música cubana, mexicana, guaranias, boleros, como cubanacam. (...) O que era sucesso eu cantava: Emilinha Borba, carnaval, músicas intuitivas, que todo mundo cantava. Eu nunca fui ligado a essa coisa de música popular, pesquisar, procurar saber. Por exemplo, eu nunca tinha ouvido falar de Pixinguinha ou outros como ele. O que me pegou foi tudo, não só a música rock. Foi todo comportamento Rock. Eu era o próprio Rock, o Teddy Boy da esquina, eu e a minha turma, porque antes a garotada não era garotada, seguia o padrão do adulto, aquela imitação do The Clock, no filme *No Balanço das Horas*, eu me lembro, foi uma loucura para mim. A gente quebrou o cinema todo, era uma coisa mais livre, era a minha porta de saída, era a minha vez de falar, subir num banquinho e dizer eu estou aqui. Eu senti que ia ser uma revolução incrível. Na época eu pensava que os jovens iam dominar o mundo. (...) Na escola eu era um fracasso. A escola não me dizia nada do que eu queria saber. Tudo o que eu aprendi era nos livros, em casa, nas ruas. (...) Passava o dia todo com o fardo do colégio encostado no balcão da loja *Cantinho da Música*. Que hoje nem existe mais em Salvador. As vendedoras já me conheciam, eu ficava o dia todo ouvindo discos novos de rock. Comecei no violão fazendo bêngue, bêngue. Mas não distinguia os acordes direito. Em 57, lá em Salvador, as lojas continuavam a vender violões de náilon e contrabaixo de pau, enquanto já se usava o baixo elétrico e guitarra. Então, eu e um amigo, Mariano, fizemos a primeira guitarra do tipo que os americanos usavam. (...) Para a minha família, cantar rock era ser cobrador de ônibus. Eu conheci um cara chamado Titó. Ele ficou entusiasmado quando eu lhe mostrei o que era o rock, como se dançava. E ele me disse “olha tem um cara que mora aqui perto da fábrica, ele tem mais disco que você, manja pacas de rock”. Eu fiquei maluco, “traga esse cara aqui”. Esse encontro foi incrível. Eu me preparei todo, botei a gola para cima. Engomei o cabelo, botei topete, porque sabia que Titó ia trazer Waldir Serrão de tarde. Fiquei esperando ele, mascando chiclete, para mostrar que era cool. Ele chegou da mesma forma. Foi aquele aperto de mão assim de rock, sabe, meio banda, aquela coisa de juventude transviada, James Dean, o maior barato. (...) A gente procurava brigas na rua, quebrava vidraças e roubava bugigangas das lojas como filmes. Eu não gostava muito daquilo, mas como o rock estava ligado com uma maneira de ser eu ia na onda. (...) Quando o 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. (...) Foi na necessidade de dizer coisas, de fazer rock, que me levou fundar *Os Panteras*. O grupo durou oito anos. No início a gente pagava para aparecer na TV, e apresentavam a gente como música de cowboy. Em 1960 o grupo já estava bem melhor, tinha baixo elétrico. (...) A gente viajava a Bahia toda, tocando rock pelo interior baiano, e a reação das pessoas quando eu caía no chão com o microfone, era indescritível. Foi aí que eu descobri que gostava muito de estar no palco. (...) Era incrível, eu falar de ego e de superego pros caras de coalheiro do cunchichim do tcheco tchéco, que não entendiam nada, absolutamente nada. Mas eu adorava. Se não estivesse no palco, estaria atrás de uma cadeira de professor ensinando. Se não estivesse atrás de uma cadeira de professor ensinando, eu seria escritor de livros. (...) Foram os Beatles que me deram a porrada. Foi quando os Beatles chegaram e passaram a cantar as próprias

coisas deles que eu vi, poxa, esses caras estão cantando realmente a vida deles, estão dizendo o que há pelo mundo. Então eu posso fazer a mesma coisa, dizer o que penso em minhas músicas. Foi quando eu comecei a compor, juntando tudo no meu carrinho. (...) Vi 11 vezes *A Hard Day's Night*, de Lester. Com eles eu vi que o rock podia ser usado como veículo. Eu nunca tinha sacado isso antes. Eu usava rock como revolta, uma revolta irracional. Mas os Beatles canalizaram a coisa, eles me mostraram o outro lado de tudo. Me disseram: “vai, entre na máquina, entre na ratoeira, vá lá e faça, curta” (SEIXAS, Raul. In: PASSOS, Sylvio. 1990, pp. 12-15)

A posição intelectualizada que o cantor tenta destacar para si, como uma disposição de origem, anterior a sua relação com a música, denota uma espécie de valorização intelectual acima, inclusive, do capital cultural adquirido por meio do conhecimento escolar, o qual ele não possuía. Observa-se uma forma de depreciação do universo escolar (“a escola não me dizia nada do que eu queria saber. Tudo o que eu aprendi era nos livros, em casa, nas ruas”) como forma de ressaltar uma espécie de conhecimento que lhe era único, uma vez que provinha de seu relacionamento particular para com o mundo.

Marcelo Ridenti (2000) nos mostra a existência, durante o período, da figura do “intelectual flutuante”, cuja importância se legitimava pela própria crítica musical e cultural que buscava nesses artistas as questões e soluções ligadas à própria cultura brasileira da época. Essa tentativa de valorização excessiva de uma capacidade intelectual de origem em Raul surge como um mecanismo capaz de suprir o capital simbólico que ele não adquiriu em sua trajetória, uma vez que o cantor não se ligou de maneira mais estreita à Universidade.

Acionar sua infância como forma de corresponder publicamente às demandas específicas dos campos em que ele transitou foi uma forma de armá-lo contra certas críticas e avaliações precisas. Recorrer à sua infância como prova de suas aptidões artísticas, de maneira a legitimá-lo no momento presente do discurso, vem, exatamente, corroborar a idéia de um “gênio inato”, pois carrega a impressão de um “talento” inerente ao artista, que ele possuiria desde o nascimento, e que por isso mesmo representava algo encantado, um dom “divinamente concedido”, como assim definiu Norbert Elias (1994). Nesse sentido, a depreciação do universo escolar vem cumprir o que Bourdieu (2005, p. 280) chamou de “valorização carismática”, pois reproduz a idéia do “mistério”, da “inspiração criadora”, “do culto ‘rotinizado’ do ‘gênio’ (correlato a desvalorização escolar da escola)”.

Remeter a crítica social ao seu período de infância dá às capacidades intelectuais do cantor um caráter atemporal, uma vez que dilui as questões pertinentes

ao tempo do discurso em problemáticas completamente anteriores a ele, como se a capacidade de crítica social que o cantor possuiria existisse anterior e independentemente desse momento presente. É neste sentido que Raul acaba por personificar “uma mudança social que o rock implicava”, dizendo que ele “era o próprio Rock, o Teddy Boy da esquina”.

Essa forma com que o cantor se utilizou de sua infância, atribuindo a si certas qualidades culturais específicas, encontra seu ápice na publicação de seu diário de infância, em 1983. Ou seja, a publicação do diário representa a formalização mais objetiva de uma tendência comum em seus discursos. Quando reconhecemos nesse diário trechos de músicas consagradas do cantor, toda atualidade das críticas sociais de suas canções passa a ser vista como uma capacidade inata. Daí a tendência das análises biográficas sobre o cantor caminharem sempre de maneira paralela ao sentido que se convencionou atribuir às suas canções⁶⁶.

Este encantamento de sua vida e de suas capacidades de crítica social acaba por superar qualquer forma de carência de erudição intelectual e artística em sua produção musical. As propriedades que deveriam ser realmente valorizadas passam a ser apenas aquelas que o cantor tornou inatas, ficando em segundo plano as propriedades que lhe faltavam. No depoimento acima, por exemplo, o fato de o cantor começar “no violão fazendo bêngue, bêngue”, sem distinguir de maneira correta os acordes, se dilui por completo na importância social dele ter sido “o próprio comportamento rock” da época. Sua relação com a música, portanto, surge a partir de capacidades que o cantor fez questão de que fossem consideradas inatas e exclusivas a ele. Assim, Raul Seixas, em seus depoimentos, age de maneira depreciativa sobre o capital simbólico que ele realmente não possuiria, rechaçando o capital cultural que ele não havia adquirido.

⁶⁶Juliana Abonizio (1999, p.24) destaca, já no início de seu trabalho, como: “(...) Raul Seixas vivia, vivenciava suas músicas. Várias delas surgiram de idéias trazidas de seus parceiros. No entanto foram cantadas (a imensa maioria em primeira pessoa do singular), sentidas e apropriadas por Raul Seixas, incorporando outras visões à sua própria”.

ENTRE O REGIONALISMO E O NACIONALISMO: A PRODUÇÃO MUSICAL NO RIO DE JANEIRO DOS ANOS 1970

Raul Seixas se tornara, em fins dos anos 50 e início dos anos 60, o “artista mais bem pago de Salvador”, segundo suas próprias palavras. Portanto, devemos tentar compreender, neste capítulo, que tipo de motivação foi capaz de determinar a ida de um cantor já reconhecido regionalmente a se arriscar na capital carioca, e principalmente, como ele conseguiu, no Rio de Janeiro, “ter tido sucesso na vida como artista / depois de ter passado fome por dois anos aqui na cidade maravilhosa”⁶⁷.

A maioria dos depoimentos de Raul Seixas acerca das motivações de sua transferência carrega sempre um tom de autopromoção. Segundo o cantor: “eu vim aqui em 67 para lançar um tratado de metafísica, que não deu certo, mas se estendeu, pois era também meu ponto de vista sobre o mundo”⁶⁸.

A história da migração de músicos de diferentes lugares do Brasil e, conseqüentemente, de diferentes origens culturais para o Rio de Janeiro começa muito antes da década de 60, como nos mostra Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano (1997). É inegável a enormidade de fatores capazes de determinar a migração de artistas para as grandes metrópoles nacionais, principalmente quando colocamos em foco diferentes trajetórias. Da mesma maneira, são extremamente variáveis os sujeitos que podem se inserir nessas migrações.

Mais que pensarmos sobre os elementos materiais que se colocavam em jogo nessa migração artística para a cidade do Rio de Janeiro, devemos compreender que tipo de motivação simbólica estaria aí envolvida. No fim da década de 60, os CPCs da UNE, por exemplo, se tornaram um ponto de intersecção de diferentes trajetórias, o que contribuía para a ida de muitos artistas para o Rio de Janeiro e São Paulo, mesmo como excursões de artistas metropolitanos para o interior⁶⁹. Este seria, por exemplo, o caso da maioria dos tropicalistas, que acabaram se tornando conhecidos por suas apresentações no Teatro Vila Velha, de Salvador, e assistidos por artistas já consagrados no Rio de

⁶⁷ Trecho da música *Ouro de Tolo*, primeiro grande sucesso do cantor, lançado no disco *Krig-ha, Bandolo!* PHILIPS, em 1973.

⁶⁸ Jornal *O Globo*. 24 de Fevereiro de 1978. Matéria intitulada: *A loucura por estilo a prudência como meta. (Se Raul Seixas chegar a deputado)*.

⁶⁹ Sobre a influência dos CPCs e PCB na produção cultural brasileira nas décadas de 50 e 60, ver: Marcelo Ridenti (2000).

Janeiro, que tiveram um papel fundamental na ida dos baianos à capital carioca⁷⁰ (Carlos Calado, 1997).

O caso da ida de Raul Seixas e de muitos outros artistas para as regiões metropolitanas, no entanto, é estranha à rede de sociabilidade criada pelos CPCs. A Revista *Veja*, de 09 de Abril de 1969⁷¹, trouxe em destaque: *Waldick Soriano: 10 anos de vida artística, 18 LPs de muito sucesso, incrível prestígio no Norte, Centro e Nordeste do Brasil, mas um desconhecido para as platéias de São Paulo e do Rio*. Continua a matéria dizendo: “18 LPs gravados, e a mais extensa área regional de popularidade (...), ‘meu público é de gente simples’ diz Waldick com orgulho, sem nunca esquecer a mágoa de não conseguir nas grandes cidades a mesma popularidade”.

A matéria evidencia uma espécie de hierarquização simbólica entre os espaços geográficos brasileiros, com relação às suas produções culturais e à legitimação artística. O reconhecimento comercial, nas diversas regiões brasileiras, aparece como secundário, quando comparado ao das grandes metrópoles. O reconhecimento nas metrópoles surge, para Waldick Soriano, como uma conquista não alcançada, um objetivo maior não obtido, cujos ganhos materiais e o reconhecimento no resto do Brasil não puderam sanar. É bastante clara a existência de uma hierarquia simbólica entre centro e periferia, que motivaria a ida de artistas para os grandes centros, em busca de um reconhecimento artístico e uma legitimidade maior, que as regiões periféricas não poderiam oferecer.

Uma matéria da revista *Veja*, de 1974, intitulada *O Fim das Moscas*⁷², destaca os esforços da televisão paulista em subir os índices de audiência, lançando ao ar programas musicais que já haviam entrado em decadência na TV carioca. Inclusive, um dos programas seria sobre música jovem, que segundo a reportagem, teria o mesmo papel do programa *Jovem Guarda*. A matéria nos mostra com clareza uma relativa diferenciação dos gostos das elites paulistas em relação às cariocas quanto ao consumo de determinados bens culturais. Sergio Miceli (1994, p.52) destaca, inclusive, uma espécie de duelo que existiria entre os grandes grupos comerciais de São Paulo e Rio de Janeiro, como o *Grupo Silvio Santos* e a *Rede Globo* que, segundo ele, “afetava

⁷⁰ O caso mais elucidativo, como nos mostra Carlo Calado (1997), foi o de Maria Bethânia, pioneira dos tropicalistas a se aventurar no Rio de Janeiro, que teria sido assistida por Nara Leão e Sérgio Mendes em uma de suas apresentações no espetáculo *Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova*, dirigido por Gilberto Gil, em cartaz no Teatro Vila Velha, de Salvador, que mais tarde lhe renderia um convite feito por Nilda Spencer, diretora da *Escola de Teatro*, para substituir Nara Leão, que adoeceu pouco antes do início do espetáculo dirigido por Nilda na capital carioca.

⁷¹ Edição 31, página 66. Matéria intitulada: *O Sinatra do Sertão*.

⁷² Revista *Veja*, edição 244, p. 92. 7 de Novembro de 1973.

inclusive as principais pesquisas de opinião pública responsáveis pelos dois níveis de audiência e circulação dos produtos, carros-chefes das respectivas redes e conglomerados concorrentes.”

Fica claro, portanto, que existiam distinções marcantes entre os bens culturais produzidos e consumidos em São Paulo e Rio de Janeiro. Enquanto a cidade de São Paulo se nutria de um sentimento onde “o passado possui pouca significação. O que importa é o presente e acima de tudo o futuro” (Florestan Fernandes. *Apud*: Maria Armindo do Nascimento Arruda. 1997, p.39), traduzindo um sentimento de modernização acelerada em curso na capital paulista, cujo cosmopolitismo dava um novo viés às linguagens culturais da cidade, o Rio de Janeiro, diferentemente, vinha produzindo uma música popular que possuía, entre suas principais características, um teor tremendamente contemplativo da realidade social e das formas de sociabilização dos agentes que a produziam, conhecida como Bossa Nova.

Nas palavras de Júlio Medaglia (In: Augusto de Campos, 1993, p.86), a Bossa Nova “descreve ou comenta situações, circunstâncias e fenômenos inerentes à vida cidadina e praieira”. Segundo Simone Luci Pereira (2005), a Bossa Nova se consagrou como um estilo musical que, além de uma batida diferente no violão, soube construir novas formas de linguagens poéticas, trazendo letras mais simples, diretas, que falam do cotidiano do Rio de Janeiro de maneira coloquial, leve, revelando uma certa especificidade carioca no jeito de cantar a vida, de fazer uma crônica sobre o cotidiano, falando da própria cidade e de seus espaços físicos⁷³. Esse tipo de temática, que caracterizou e consagrou a Bossa Nova, representa um sentimento extremamente distinto do imaginário social que permeava a capital paulista na mesma época. Segundo Maria Arminda do Nascimento Arruda (2001, p. 30):

(...) se quisermos expressar o sentimento difundido em amplas parcelas da população paulistana, a propósito da dinâmica acelerada de transformação em curso na capital, encontramos valorizações altamente positivas a mobilizar a adesão de um novo estilo urbano de vida que se impunha. Inclinações dessa natureza acompanhavam a complexa história da metropolização de São Paulo que, no transcurso dos anos 50-60, atingia um ponto de inflexão.

⁷³ Deve-se apontar os limites do trabalho de Simone Luci Pereira que, na realidade, apenas reafirma um imaginário consagrado da cidade por meio do discurso de uma gama de entrevistados, selecionados apenas pelo fato de terem sido ouvintes da Bossa Nova, durante as décadas de 50 e 60. A autora atribui à nostalgia de um Rio de Janeiro romantizado em sua vida social, presença marcante no discurso desses ouvintes, apenas ao critério de seleção dos entrevistados. Dessa forma, a autora não se questiona sobre a urdidura social capaz de gerar um imaginário tão forte em torno da cidade, apenas o atribui como consequência dos entrevistados terem sido ouvintes da Bossa Nova em seu período de criação. Na realidade, o ritmo surge, para a autora, como causa explicativa, não como um produto singular à linguagem cultural pertinente à capital carioca.

O trabalho de Maria Arminda do Nascimento Arruda (2005) nos mostra como a linguagem cultural da metrópole paulista, diferentemente do que se processava no Rio de Janeiro, se funda dentro de um ambiente extremamente cosmopolita e moderno⁷⁴ que direcionava as práticas culturais por meio de um “caldeamento populacional” onde “as populações indígenas e negras foram perdendo sua superioridade numérica em favor daquelas recém-chegadas, fossem imigrantes ou migrantes do meio século” (*Idem*, p. 138)⁷⁵.

Segundo Maria Arminda do Nascimento Arruda (*Idem*, p. 25), “nesse período São Paulo assume a proeminência no âmbito da cultura – até então pertencente ao Rio de Janeiro – ao gerar um padrão cultural diverso”. A autora conseguiu, brilhantemente, deslindar o perfil cultural da cidade de São Paulo, na metade do século XX, por meio de uma visão abrangente e prismática que permeia diferentes produções culturais, como o teatro e as artes plásticas, o pensamento sociológico da metrópole, as reestruturações urbanas e institucionais da cidade, as quais davam um novo tom à linguagem cultural que se desenvolvia na metrópole paulista. Todo o trabalho de definição dessa linguagem cultural metropolitana foi conseguido pela autora sem se adentrar nas questões pertinentes à música popular, que se expressava pelos meios de comunicação de massas.

Enquanto São Paulo assumia, na metade do século XX, a “proeminência no âmbito da cultura”, a cidade do Rio de Janeiro recebia músicos e artistas diversos, advindos de diferentes regiões do Brasil, como o próprio Raul Seixas. A revista *Veja*⁷⁶, de 11 de Novembro de 1970, em matéria intitulada *Êxodo paulista*, evidencia que:

⁷⁴ A importância do cosmopolitismo na capital paulista também foi destacada por Sergio Miceli (2005, p.20), ao evidenciar toda a relevância da imigração para o surgimento de um novo mecenato cultural burguês que, segundo ele, fizera com que o modernismo paulista se “viabilizasse como uma arte ‘nacional estrangeira’”, “entendendo-se por isso um universo diversificado de obras que deram guarida à representação plástica de experiências sociais até então inéditas na tradição do academicismo nativo- em especial, as vicissitudes da sociabilidade de imigrantes e estrangeiros, ou as representações de ambientes e personagens populares- arejadas em chaves estilísticas que buscavam ajustar o material novo a ser representado às lentes do ecletismo das variadas fontes e influências externas.”

⁷⁵ Segundo Maria Arminda do Nascimento Arruda (2005, p.142): “Ao mesmo tempo, os intelectuais e artistas auferiam novas possibilidades para o exercício de suas ocupações, podendo mobilizar os recursos inerentes aos seus domínios do saber de forma mais segura. Nos dois casos, as bases do exercício do mecenato e da vida cultural alteraram-se: em primeiro lugar, porque esse mecenato se direcionou para a criação de instituições, a exemplo dos museus, do teatro e do cinema. Segundo, porque os produtores culturais poderiam usufruir, de modos diversos, da presença das instituições. A confluência dos procedimentos fecha o circuito, o que permite entender como foi possível a associação entre produtores da cultura, empresários e dirigentes, nas comemorações do IV Centenário de São Paulo, em 1954.”

⁷⁶ Revista *Veja*, edição 114, página 88. 11 de Novembro de 1970.

De seis meses pra cá, dizem eles (produtores do FIC) é impossível fazer um programa que não seja novela, sem recorrer ao Rio de Janeiro, para onde foram todos os cantores, atores e artistas da TV. Na discussão do fenômeno aparecem causas múltiplas e entrelaçadas que variam desde os fatores de ordem sentimental aos inarredáveis problemas de ordem econômica. Sem deixar de lado, é óbvio, a natureza da Guanabara com suas áreas de Copacabana e Ipanema. (...)

Cidade Maravilhosa: com certeza não são poucos artistas que proclamam os atrativos da natureza como um dos principais motivos para se fixarem no Rio. “Não troco o panorama da minha casa por nada neste mundo”, afirma Elis Regina, um dos primeiros grandes nomes da música a deixar São Paulo, em 1968. Outra cantora que se afastou da capital paulista por motivos sentimentais foi Gal Costa: “Para mim, São Paulo representava Gilberto Gil, Caetano Veloso e nossa turminha baiana. Quando ela foi desfeita, a cidade pra mim virou pesadelo”. Por causa do dinheiro, que sempre foi o grande atrativo de São Paulo, muitos ainda não se mudaram definitivamente para Guanabara. Como é o caso de Mário Wilson, produtor de TV, criado no Rio, e há três anos em São Paulo: “a gente vem para cá com o mesmo espírito de pau-de-arara que sai do Nordeste fugindo da seca, mas que nas primeiras notícias de chuva por lá já está pensando em voltar”. Mário, quando saiu do Rio, teve de vender seu Gordine 1963. E passou vários meses dividindo o almoço com um amigo. Agora tem um Galaxy 1970, casa com piscina, no Rio, onde sua família continua morando (“Tudo graças a São Paulo”), onde ele pretende voltar assim que receber uma boa oportunidade: “Cada vez que uma emissora carioca troca de diretor, vou lá oferecer meu trabalho. O dia que uma delas aceitar, volto pra lá.”

Mudanças de mercado: menos bairristas e mais atentos aos números e aos gostos populares, os empresários procuram analisar friamente a situação. Alberto Colossi, empresário de Jorge Ben, Maria Bethania, Chico Anísio e Paulinho da Viola, entre outros, vê os fatores de uma maneira subjetiva: “Nas duas cidades a classe média passa por apertos econômicos. A diferença é que o carioca é mais desligado e o paulista é mais preocupado com problemas do dia a dia. Um está apertado, mas não deixa de sair acreditando que um dia tudo se resolve. O outro está na mesma situação, mas fica em casa à noite pensando em uma saída.”

Para Marcos Lázaro (um dos maiores empresários paulistas, de malas prontas para montar seu escritório no Rio de Janeiro) o esvaziamento artístico de São Paulo é consequência do esvaziamento artístico da televisão paulista.

Por volta de 65, os paulistas fizeram uma revolução que começou com os festivais de música da TV Record. Enquanto a TV Excelsior (caçada recentemente pelo governo) dominava o terreno das novelas com salários milionários, ganhando para São Paulo atores como Celso Cardoso, Fernanda Montenegro, Tarcísio Meira e Glória Menezes.

Mas era uma revolução frágil, que não resistiria aos contratemplos. Por volta de 68, a Excelsior entrava em séria decadência que terminou com o seu fechamento. E a Record, exibindo exageradamente suas atrações, esgotava sua galinha dos ovos de ouro, cansando artistas e público. Obrigados a participar todas as semanas de programas de entrevistas (“Guerra é Guerra”, “Aliança Para o Sucesso”, “Hebe” e outros) e de brincadeiras de auditório (“Essa Noite se Improvisa”, “A Palavras é”), os contratados da emissora, sentindo-se desgastados, começaram a fugir para os teatros e boates do Rio (caso de Chico Anísio, que confessa ter ficado bastante deslocado com a programação que a emissora imaginava para o seu humorismo, e foi para o Rio apresentar, na boate sucata, “Chico Anísio só”).

O ano de 69 já mostrava a superioridade carioca em termos de musicais: catorze shows em boates e teatros, contra apenas um da cantora Claudete Soares, em São Paulo. Os atores, por sua vez, procuraram a TV Globo, que iniciava sua escalada no terreno das novelas (que passava a ser gravada no Rio, depois de incêndios nos estúdios paulistas). Com a Tupi organizando seu

comando unificado na Guanabara, onde serão gravados todos os programas de auditórios, fecha-se o ciclo do êxodo.

Hoje em São Paulo, somente uma emissora faz suas gravações, a Record, que não atravessa uma boa fase. De duas grandes boas atrações musicais, restam Agnaldo Rayol (como galã de novela “As pupilas do Senhor Reitor”) e Moacir Franco que tem um “carinho especial” pelo público paulista: “Tentei fazer programa no Rio e não acertei”. Em São Paulo “Moacir Franco Show” é líder de audiência no seu horário.

A migração de artistas de São Paulo para o Rio de Janeiro surge, na matéria, como um fato preocupante para diretores musicais. Ela chama atenção para uma construção simbólica em torno da capital carioca que motivaria a ida de artistas já consagrados para a cidade, deixando de lado os ganhos comerciais que São Paulo poderia render. O Rio surge, portanto, como um local que gestava um padrão cultural singular e refinado, incentivando a migração de artistas que vislumbravam um tipo diferenciado de produção artística. Em oposição a esse ambiente de refinamento artístico e cultural que permeava a capital carioca, a cidade de São Paulo surge como local de rendimentos comerciais elevados, mas de orientações artísticas menos nobres, incomodando alguns artistas e, por isso, sua breve ascensão na década de sessenta, segundo a matéria, “não resistiria aos contratemplos”. A matéria também chama atenção para a importância de uma série de instituições e organizações fixadas no Rio de Janeiro, como teatros e boates, capaz de incentivar e dar suporte à transferência e permanência de uma série de artistas na cidade, onde a ascensão da TV *Globo* exerceria um papel fundamental.

Caetano Veloso, em 1971 comenta sua permanência na capital carioca evidenciando a importância do ambiente cultural da cidade para uma produção cultural diferenciada que ali se gestava, o que foi capaz de incentivar sua transferência para o Rio de Janeiro. Segundo ele:

Caetano: São Paulo é uma cidade tradicionalmente fora do bom gosto brasileiro. Na época que eu estava interessado nas coisas fora do cerco do bom gosto, São Paulo foi uma das coisas que me interessou. Tanto que eu fui morar em São Paulo e terminei trabalhando e começando a funcionar comercialmente em São Paulo. (...)

Sílvio Lamenha: Naquela época você era, e ainda é o que havia de super vanguarda. O que eu acho genial é você ter a liberdade de conciliar você, Gil, Dalva e Aracy. É uma espécie de música de vanguarda e música tradicional

Caetano: Eu comecei a me interessar pelas coisas que o cerco do bom gosto post bossa nova deixavam de fora. Mas eu, pessoalmente, era um cara que ouvia João Gilberto, estava interessadíssimo nele, mas sabia uma porrada de músicas velhas brasileiras que minha mãe me ensinava, cantava. (...)

O PASQUIM: Você acha que o mau gosto está na moda?

Caetano: Isso é o problema, né? O mau gosto ficou na moda, então, de uma certa forma, ficou a mesma coisa que a bossa nova. Quando eu digo que o

meu trabalho e o de Gil não são do mesmo nível da bossa nova é que o nosso trabalho não tem uma característica formal definida. No nosso caso fica mais fácil porque nós nunca propusemos uma solução formal definida, nós alertamos para determinadas coisas que tinham sido esquecidas, por causa de um equívoco que houve após o bom gosto que veio depois da bossa nova. O mau gosto está de certa forma fazendo o mesmo papel que o bom gosto da bossa nova fazia na época post bossa nova. (...) Isto tudo que aconteceu foi um momento da minha vida. Quando eu digo que eu, num determinado momento, eu estava pressionado por um determinado meio, por um bom gosto restritivo, quis abrir para outras coisas que não quer dizer que isto seja uma norma de conduta. Isso aconteceu comigo em 67. (VELOSO, Caetano. In: SOUZA, Tárík. 1976, pp. 111-112)

A metrópole paulista surge, portanto, como a contramão das produções culturais tidas como mais apuradas, algo que, nas palavras de Caetano, teria uma fama anterior, ao dizer que: “São Paulo é uma cidade tradicionalmente fora do bom gosto brasileiro”. Observa-se, no depoimento de Caetano Veloso, um retorno ao Rio de Janeiro, em um momento posterior de sua carreira, motivado pela aspiração por produções culturais dotadas de um refinamento que somente a capital carioca gestava, refinamento que agia coercitivamente sobre os produtores culturais da cidade, e por isso ele diz que, em um dado momento de sua carreira, ele se encontrava “pressionado por um determinado meio, por um bom gosto restritivo”.

O Rio de Janeiro, durante a década de 60, ainda representava o pólo central de desenvolvimento da música popular, concentrando a maioria das gravadoras nacionais e estrangeiras. Segundo José Miguel Wisnik:

A fisionomia musical do Brasil moderno se formou no Rio de Janeiro. Ali é que uma ponta desse enorme substrato de música rural espalhada pelas regiões tomou uma configuração urbana. Transformando as danças binárias européias através das batucadas negras, a música popular emergiu para o mercado, isto é, para a nascente indústria do som e para o rádio, fornecendo material para o carnaval urbano em que um caleidoscópio de classes sociais e de raças experimentava a sua mistura em um país recentemente saído da escravidão para “o modo de produção de mercadorias”. No mesmo momento que a industrialização mais a imigração produziram em São Paulo o fenômeno moderno da greve operária, o Rio de Janeiro produziu o samba de grupos sociais marginalizados que tomavam o espaço da cidade na festa carnavalesca, e que marcavam a sua diferença e o seu desejo de pertinência através da música. (WISNIK, José Miguel. In: PAES, José Paulo. 2002, p.116)

O autor é categórico em ressaltar a posição do Rio frente às demais regiões brasileiras enquanto local sintetizador de diferenciações culturais. A cidade representa um ponto de intersecção entre produções refinadas de origem européia e as formas culturais ainda cruas dos regionalismos nacionais. O Rio de Janeiro se constitui como um local de tradução, onde as produções culturais das mais variadas regiões do país se

transformariam em marcas representativas de um Brasil diversificado. O imaginário em torno da cidade, segundo o depoimento acima, repousa não em um cosmopolitismo e em vias de modernização social, marcas singulares da metrópole paulista, mas em um hibridismo cultural, de representatividade de uma cultura legitimamente brasileira.

Um olhar mais geral sobre a crítica musical do final dos anos 50 até o início dos anos 70 nos mostra que a idéia de uma música legitimamente “nacional” se tornou parte central nos critérios de consagração de gêneros e artistas. Um “nacional” que, na realidade, se desenharia por uma visão metropolitana, uma vez que se definiria de diferentes formas no decorrer dos anos, acompanhando debates intelectuais e artísticos acerca da precisão de uma produção cultural “legitimamente brasileira”. Uma idéia que vislumbraria a exposição e a caracterização de uma música “genuinamente nacional”, mas que, na realidade, repousaria em critérios elitizados do que se compreende como “brasileiro”, tornando-se assim, uma idéia pertinente, mas também mutável com o tempo. As críticas sofridas pela Bossa Nova, em fins dos anos 50, e os primórdios do rock, no início dos anos 70, como gêneros “antinacionalistas” não seriam, de maneira alguma, idênticas. A idéia implícita no termo “nacional”, que num primeiro momento rechaçou e posteriormente consagrou a Bossa Nova, não é o mesmo que denegriu o rock no início dos anos 70. As mutações dessa idéia acompanham os debates sobre a legitimidade de uma música “genuinamente brasileira”. Um “brasileiro” pensado por meio de um ponto geográfico específico e que, conseqüentemente, sofria as influências daquilo que as elites cariocas pensavam de si mesmas. Essa idéia em torno de uma música “nacional” dividiu e consagrou críticos e músicos, colocou em perspectiva produções culturais de diversas regiões do país, criou e elegeu predicativos, como “antinacionalista”, “entreguista” e “americanista”. É isso que nos mostra Júlio Hungria, importante crítico musical da época, em matéria para o jornal carioca *Última Hora* intitulada *AS RAÍZES. Onde estão as raízes?*, de 17 de Julho de 1975:

À margem da proposta de um importante diretor de gravadora (André Midani) absolutamente clara na admissão do uso de elementos de uma cultura internacionalizada para a construção de novas etapas de uma cultura nacional (ou local) poderia reacender-se um velho Fla-Flu, jogado abertamente nos primeiros momentos da bossa nova- 15 anos antes. O surgimento da bossa nova de João Gilberto, antes mesmo do explicável gesto de autocritica de Carlos Lyra (*Influência do Jazz*, 1961), provocou a primeira cisão na então morna e vagarosa inteligência brasileira: jazzificar o samba era um pecado que críticos como Sérgio Cabral e José Ramos Tinhorão escreveram longas loas nacionalistas para provar que era mentira o nosso subdesenvolvimento, e que a tradição, a família e a propriedade da música brasileira deveriam ser preservadas. Radicais de um lado ou do outro, as

xenofobias foram acertadas, na época, por um lúcido poeta, jornalista e radialista: “influência não é nenhuma praga, é um capítulo obrigatório na história da arte” (...). Assim escreveu Reinaldo Jardim, em 1962, na extinta revista *Senhor*. De lá pra cá as coisas mudaram muito. Depois da necessária canção de protesto, período apoiado tanto na fuga de compositores para o Nordeste “em busca das raízes” quanto na sua evidente admiração por Bob Dylan e Joan Beaz, - viriam Caetano, Gil e Mário de Andrade (por ordem de entrada). E a bossa nova, “filha espúria do jazz” (Tinhorão, Revista *Senhor*, 1962), finalmente consumida e assimilada, recebeu o perdão por ter nascido impura (...) recebendo o *imprimatur* de setores antes ferozmente posicionados quanto à validade de sua revolução: o próprio Tinhorão já aparece agora cético quanto ao seu valor “nacional”, e a música de Tom Jobim, por exemplo, já faz tempo foi admitida em certas rodas como autêntica expressão de brasilidade. Quando o cenário é desalentador a nostalgia substitui a criatividade, quando devia informá-la e a participação do rock no processo atinge a níveis nunca antes observados, a reabertura do velho Fla-Flu não seria surpresa. (...) “Por pura ignorância críticos se aferram a um reduto de música que é ‘nosso’, ‘nativo’, mas que, em última análise é tributário da estética européia do século XIX”- diz Augusto de Campos na 2ª edição de *Balanço da Bossa*, doando um elemento importante para a panela das especulações: afinal, a nossa realidade é somente nossa?⁷⁷

O jornalista nos dá um panorama sobre a querela que dividia críticos e artistas, consagrando e rechaçando gêneros musicais. Júlio Hungria evidencia algumas das instâncias de legitimação pertinentes ao campo musical brasileiro, no momento que Raul Seixas chega ao Rio de Janeiro, no fim da década de sessenta. Esse período, segundo o autor, se caracterizaria por trazer à tona uma idéia de brasilidade pautada em um olhar sobre a cultura do interior do país que ele chama de “fuga de compositores para o Nordeste”, sem perder de vista um refinamento estético e intelectual. A capacidade de gerar uma espécie de tensão entre esses pólos, representados pela valorização de uma brasilidade híbrida, por meio de requintadas técnicas de criação musical somadas à captação de tendências musicais de diferentes locais do mundo, representaria alguns dos critérios que fizeram de Gilberto Gil e Caetano Veloso nomes extremamente consagrados no período.

Caetano Veloso, em entrevista ao jornal *O Pasquim*, em 1971, nos dá uma visão das modificações e debates ocorridos no interior do campo musical brasileiro, que elegia diferentes critérios de representação de uma “brasilidade”:

Caetano: Sobre esse negócio do Sérgio Mendes eu acho o seguinte. (...) Sérgio Mendes, quando trabalhava no Brasil, fazia uma música bem mais americana do que a música que ele faz hoje nos Estados Unidos. Na verdade ele teve que se abasileirar, desde que teve que tentar o mercado americano. Isso é uma coisa que eu usei como desmentido dos argumentos supostamente nacionalistas de José Ramos Tinhorão. Quando eu combatia certos argumentos do José Ramos eu utilizava o caso do Sérgio Mendes como

⁷⁷ Jornal *Última Hora*. 17 de Julho de 1975.

argumento. Quando Sérgio Mendes estava no Brasil ele era um músico interessado em jazz, se desenvolvendo como um músico de jazz. Isso é uma coisa, todo mundo sabe, que você pode fazer em qualquer lugar. (...) Mas de qualquer maneira, se uma suposta desnacionalização de um artista pode ser um pixe para ele, há a defesa de um cara que está interessado em um campo de arte de outro país não implica em uma desnacionalização do trabalho dele. (...). De qualquer modo, o Sérgio Mendes era um cara que, dentro do Brasil, estava interessado em jazz. Você pode perguntar para Antonio Carlos Jobim que escreveu a contra capa do disco dele, falando que ele era um menino de Niterói que ficava tocando piano e ouvindo os caras de jazz, etc. Quando ele foi para os EUA, ele descobriu que o que interessava aos americanos eram características diferentes das coisas que os próprios americanos faziam. Interessava comercialmente para as pessoas que estavam empregando ele e hoje ele está enganando as pessoas por isso? Ele descobriu que o que venderia mais era uma característica brasileira diferente, com um nível de produção americana, com aquela sabedoriazinha americana de utilizar ritmos brasileiros para dar uma coisa mais exótica. Isso é uma coisa que Oswald de Andrade chamava de macumba pra turista, entende? (VELOSO, Caetano. In: SOUZA, Tárik. 1976, pp.105-106.)

O cantor nos mostra como a legitimidade de uma dada produção artística, seja enquanto representatividade política ou expressão refinada de uma “arte pura”, se situa diretamente em fatores extra-artísticos. Debates das mais diversas ordens podem determinar critérios distintos de legitimidade à produção cultural, como o exemplo do mercado americano, que elegeu uma forma de produção musical de representatividade brasileira por meio de parâmetros apurados em idéias pré-construídas e arejadas por uma espécie de “sabedoria americana”, como assim definiu Caetano. No entanto, o que notamos de mais relevante na entrevista é que, em 71, as questões relativas a uma espécie de arte “legitimamente nacional” continuavam em voga, mesmo se transformando com o tempo. Como demonstra Caetano, a arte de Sérgio Mendes se “desligou do ritmo brasileiro”, pois sua produção musical não mais se encontrava no cerne dos debates de uma legítima representatividade nacional. Colocada em segundo plano, a produção musical de Sérgio Mendes aponta para um debate antigo e já ultrapassado, que não mais carregaria, na capital carioca da década de 70, o moderno título de arte “legitimamente nacional”.

Segundo Augusto de Campos, em sua conhecida matéria intitulada *O Passo à frente de Caetano e Gilberto Gil*, no jornal *Correio da Manhã*, 19 de Novembro de 1967:

(...) Numa época em que os pruridos dos purismos do samba estavam à flor da pele devido ao sucesso da Jovem Guarda, chamei atenção (...) para alguns aspectos positivos daquele movimento musical. Mostrei, por exemplo, que enquanto a música popular de origens nacionalistas, apelando à teatralização e a técnicas do bel canto, descambava para o experimentalismo interpretativo e voltava a incidir em um gênero grandiloquente, épico folclórico, de que a

Bossa Nova parecia ter-nos livrado para sempre, a Jovem Guarda de Roberto Carlos estava mais próxima, sob aspecto da interpretação, da sobriedade de João Gilberto e conquistava o público usando só a “lamina da voz”, “sem a arma do braço”. Desenvolvi o tema em um segundo artigo, para afirmar a inocuidade da guerra santa que muitos viam ao iê-iê-iê, sem perceberem a lição que este novo fato estava dando, de graça, para a música popular brasileira. (...) Seria inútil preconizar uma impermeabilidade nacionalística aos movimentos, modas e manias de massa que fluem e refluem de todas as partes e para todas as partes. (...) A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se cada vez mais impossíveis; das inúmeras literaturas nacionais e locais nasce uma literatura universal. (...) Caetano Veloso, entre outros jovens compositores de sua geração, mostra que é possível fazer música popular, e de Nordeste, se preciso, sem renunciar a linha evolutiva imprimida à nossa música popular brasileira pelo histórico e irreversível movimento da Bossa Nova. (...) A atualidade dessas considerações justifica, espero, a sua revivescência, agora que as músicas apresentadas por Caetano e Gil no recente Festival da Record vêm confirmar as minhas previsões, operando o salto para frente prometido na “boa palavra do jovem compositor”. Pois *Domingo no Parque* e *Alegria, Alegria* são precisamente, a tomada de consciência, sem máscara e sem medo, da realidade da Jovem Guarda como manifestação de massa de ambiente internacional, ao mesmo tempo, que retomam a linha evolutiva da música popular brasileira. (...)

Negando-se a falsa alternativa de optar entre a guerra santa ao iê-iê-iê ou o comportamento de avestruz (fingir ignorar as inovações introduzidas pelos Beatles no âmbito universal da música popular moderna), Caetano Veloso e Gilberto Gil vêm oswaldianamente, deglutir o que há de novo nesse movimento e incorporar conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, renunciar aos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas. (...)

Alegria, Alegria e *Domingo no Parque* representam duas faces complementares de uma mesma atitude, no sentido de livrar a música nacional do “sistema fechado” de preconceitos supostamente nacionalistas, mas de fato, somente solipsistas, e dar-lhes, outra vez, nos tempos áureos da Bossa Nova, condições necessárias para a pesquisa e experimentação. (...)

A consciência verbal desta postulação crítica impregna a letra de *Alegria, Alegria*, que nos devolve o imprevisível da realidade urbana, múltipla e fragmentada, captada isomorficamente, através de linguagem nova, também fragmentária, onde predominam substantivos estilhaços da “implosão informativa” moderna: crimes, espaçonaves, guerrilhas, cardinales, caras de presidentes, beijos, dentes, pernas, bandeiras, bomba ou Brigitte Bardot. (...) *Alegria, Alegria* se encharca de presente, de pureza cotidiana, se envolve diretamente no dia a dia da comunicação moderna, urbana, do Brasil e do mundo.⁷⁸

De início, a matéria assume um caráter extremamente autobiográfico, de um crítico que participou ativamente dos debates em torno da música popular no Rio de Janeiro, demonstrando como essas controvérsias determinaram critérios de consagração diferentes ao redor do tempo. As novas conquistas e inovações, que Augusto de Campos ressalta como de tamanha importância para a música popular, se ancoravam nas questões relativas à “legitimidade nacional” das artes produzidas no Rio de Janeiro. É claro que ele revela modificações nessa idéia de “nacional”. Segundo ele, essa idéia não

⁷⁸ Jornal *Correio da Manhã*. 19 de Novembro de 1967.

mais se encontrava fechada e arraigada em regionalismos folclóricos ou purezas nativas, mas sim, aberta aos novos meandros da realidade carioca, que se vê frente às inovações tecnológicas, informacionais e culturais de diversas partes do mundo, mas carregando ainda a responsabilidade de ser o local de síntese de um hibridismo cultural particularmente brasileiro. O pioneirismo de Caetano e Gil está, exatamente, em conseguir captar esta nova idéia em debate acerca de uma arte “nacional”, como Augusto de Campos diz: “as músicas apresentadas por Caetano e Gil no recente Festival da Record vêm confirmar as minhas previsões”, demonstrando idéias preliminares acerca de uma realidade sociocultural diferenciada.

Caetano Veloso e Gilberto Gil produziram uma arte extremamente atrelada às novas demandas culturais em vigor no Rio de Janeiro. Nesse sentido, Augusto de Campos é muito claro ao dizer que as letras de *Domingo no Parque* e *Alegria, Alegria* conseguiram sintetizar uma realidade social e cultural nova, porém específica, que já vinha se desenvolvendo em debates anteriores. Uma realidade cultural modificada, diferenciada, que evidenciava, acima de tudo, novas formas de sociabilidade na metrópole. Foi essa moderna forma de vida social que o autor chamou de “realidade urbana, múltipla e fragmentada, captada isomorficamente”, e que direcionava novas produções culturais. Um nova sociabilidade que ainda carregava consigo traços de elementos passados, que ele denomina de uma “pureza cotidiana”, mas agora em diálogo com linguagens culturais modernas e internacionais. Dessa maneira, a produção musical de Caetano e Gilberto Gil, segundo a matéria, se consagra pela capacidade de atender à forma como a cidade do Rio de Janeiro se enxergava, seja junto às demais regiões brasileiras, seja como uma metrópole ansiando uma inserção global.

Portanto, podemos perceber que o peso da capital carioca na consagração de gêneros e artistas era extremamente grande. Nessa consagração de feições estilísticas das artes musicais, a idéia de “brasilidade”, de “legitimidade nacional”, era um critério relevante na aferição de importância. Todavia, esta idéia de “nação” se operava por meio das vicissitudes próprias das sociabilidades cariocas, (auto) proclamadas como responsáveis pela precisão desse conceito, mediante as formas com que se enxergavam frente às demais regiões do Brasil e vislumbravam sua inserção como metrópole mundial. Assim, percebemos como os critérios eleitos na definição de uma arte consagrada assentavam-se em uma realidade metropolitana, que voltava os olhos aos regionalismos culturais brasileiros, e talvez por isso cobrasse de seus produtores certos

posicionamentos sociopolíticos quanto a determinadas produções, sem perder de vista sua própria aspiração como uma metrópole internacional.

Devemos perceber como os elementos que consagraram Caetano Veloso e Gilberto Gil não eram meras representações de expressões culturais brasileiras. Esses elementos repousariam na grande habilidade em tensionar tais expressões, aliadas a técnicas de composição extremamente refinadas, capazes de colocar em jogo diferentes estilos musicais dentro de pressupostos formais muito bem elaborados. Ou seja, comprimir as “raízes musicais nordestinas”, exatamente como representação de uma cultura que revigorava as ancestralidades dos regionalismos nacionais, incorporando “conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa”, reflexo da moderna situação sociocultural da metrópole carioca, e enquadrá-los em “pressupostos formais” de composição musical.

Portanto, fica claro como não era a valorização dos gêneros nordestinos que se colocava em evidência, nem ao menos os elementos do rock internacional, mas sim o tensionamento entre ambos, enquadrados em técnicas muito bem acabadas de produção musical. Esses elementos que consagraram Caetano Veloso e Gilberto Gil, no Rio de Janeiro, assumindo uma certa hegemonia no campo musical brasileiro nos anos 70, ao mesmo tempo que abriram espaços para novos agentes e gêneros musicais, fecharam-nos em formas bastante específicas de composição. Ou seja, não era nem o rock nem a música nordestina que estavam colocados em evidência, mas sim a capacidade de articulação entre ambos. É dentro dessa perspectiva que podemos entender os depoimentos de Raul Seixas durante este período, negando-se estritamente como roqueiro e afirmando-se com uma formação mais diversificada:

Eu não sou cantor de rock, eu gosto de rock como Hobby, e quero frisar isso pra você. Eu gosto muito da música nordestina, música russa, polonesa, sabe! Eu estou aberto a todos os tipos de música.⁷⁹

Luiz Gonzaga, em entrevista a Capinam, em 1972, evidencia que, já no início de sua carreira, as dificuldades em se firmar como um músico na capital carioca eram muito grandes: “Não dava era nada no Rio. Dava em São Paulo, dava em Pernambuco, era no nordeste, era no Rio Grande do Sul. Mas aqui não dava nada”. Em um tom

⁷⁹ Entrevista concedida à *Rádio Cultura*, em 1976, programa *Música Popular Brasileira*, gravado pelo *Raul Rock Clube*, **DISC XI**.

bastante humilde e conformado com o lugar meio que de segundo plano assumido por ele, Luiz Gonzaga continua afirmando que:

Luiz Gonzaga: (...) Os cantores que vieram, e se propuseram a interpretar o baião, músicas do nordeste, todos, ou quase todos, não estavam bem preparados, assim com uma bagagem boa, com um comportamento artístico interessante. Vinham assim, meio brutos. E isso deu um péssimo resultado, né, aí o baião não teve outra alternativa a não ser se colocar como música pobre, matuta, caipira, ou como queiram chamar. Então colocou-se por aí. Quem trouxe uma oportunidade boa para melhorar o padrão foram vocês que vieram do norte. Mas já com bastante preparo. Principalmente os baianos que modificaram, que fizeram uma estilização, muito interessante, que fizeram verdadeiras páginas de música. Mesmo com cheiro de baião. Mais ninguém, o baião propriamente dito ficou naquela de sanfona, aí os baianos chegaram, aí, e tal, os festivais e tal, criaram as suas próprias jogadas, mas felizmente não se esquecendo da gente, isso é que foi importante pra mim, é que eles foram unânimes em dizer, que aquilo era uma jogada realmente importante da música popular brasileira, que eles tinham tido a influência de Luiz Gonzaga. Que se não fosse vocês eu não sei onde eu estaria hoje (...)

Capinam: Luiz, tem uma coisa: eu acho que às vezes você toma uma posição muito humilde em relação ao papel que você desempenhou na música brasileira.

Luiz Gonzaga: Olha, eu nem poderia deixar de tomar uma posição dessas, Capinam. Porque quem não tem competência, não se estabelece. Eu, como sanfoneiro, como cantor, eu me senti realmente realizado como homem, que fez alguma coisa. Agora para passar para o outro setor, de esclarecimento de defesa, para me impor eu precisava de outras qualidades, precisaria saber o que se está dizendo, teria que me propor como um homem de debate, para debater com repórteres, com intelectuais, essa coisa toda. Para não fazer papelão. Coisa feia. (...) Eu acho que um cantor, um artista. Se ele não tem realmente qualidades para ser um cara para debater, ele deve ficar na sua de sanfoneiro, pois ele já tem o seu instrumento.⁸⁰

Luiz Gonzaga evidencia muito bem, por meio dessa auto-avaliação de sua carreira, como o tropicalismo valorizou o baião nas mais diversas perspectivas, mas, no entanto, não possibilitou um reconhecimento comercial do próprio Luiz Gonzaga. Da mesma forma, é claro para ele como seu reconhecimento é tão a reboque de outros artistas que ele admite uma total posição de inferioridade. Luiz Gonzaga também chama atenção para o fato de que o baião trazido pelos tropicalistas se via cercado por novos e refinados parâmetros de criação. Assim, ele nos esclarece um caráter extremamente elitista que permeava os critérios que legitimavam as produções artísticas do período. Uma certa erudição e uma espécie de consciência da produção cultural nacional se tornaram critérios de consagração extremamente importantes: “para me impor eu precisava de outras qualidades, precisaria saber o que se está dizendo, teria que me propor como um homem de debate, para debater com repórteres, com intelectuais”.

⁸⁰ Revista *Rolling Stone*, edição 3, p.35.4 de Abril de 1972. Matéria intitulada: *O REI DO BAIÃO. Capinam entrevista LUIZ GONZAGA.*

Portanto, competências culturais e uma espécie de consciência acerca da produção cultural nacional se tornaram faculdades caras à consagração artística.

Tárik Souza, em matéria para a *Revista Veja*⁸¹, intitulada *Depois de Caetano*, fazendo um balanço dos artistas que surgiram no bojo de Caetano Veloso e Gilberto Gil, afirma que:

É relativamente pacífico que, na música, a vanguarda não é a ditadura de um exército ou um regime. Nas hordas musicais as ofensivas dependem de elementos imprevisíveis e nem sempre começam na dianteira. (...) Aceitando essa lógica, a linha de frente da música popular brasileira parecia, há pouco tempo, bem definida, com soldados devidamente carimbados pela crítica. Agitado, berrante e colorido, o novo era o tropicalismo de Caetano e Gilberto Gil. Mas desde que os inquietos baianos deixaram de se apresentar no Brasil, a disputa pela linha de frente se tornou novamente confusa e acirrada. (...) Preliminarmente, é desnecessário discutir se eles são ou não vanguarda, inicialmente eles são apenas novos, diferentes. Suas atitudes parecem estranhas e surpreendentes, seus sons irreconhecíveis, às vezes mesmo incômodos, seus rostos jovens, entre dezoito e 25 anos, ainda desconhecidos. Ex-jazzistas, ex-bossa novistas, ex-rockistas e ex-tropicalistas, muitos planos e ainda muitas idéias na cabeça, eles procuram, ainda sem confessar e ainda de bolsos vazios, o caminho mágico que Caetano e Gil teriam aberto, a viela misteriosa que realizará seus curiosos desejos: “um iate ou um circo” (conjunto *Novos Baianos*); “um show de erotismo e terror” (*Equipe Mercado*), “um estúdio de gravação completo” (Hermes, cantor e compositor); ou simplesmente alguma coisa que os faça “correr o risco de ganhar muito dinheiro” (Láís cantora e compositora). No conjunto, um exército desunido e eluante. Vistos individualmente, são ainda mais estranhos, um resumo dos sonhos, da fama e da fome de alguns deles.

Na continuação, o autor faz uma análise dos artistas brasileiros em busca do que seria esse “novo”, essa vanguarda musical. Assim, Tárik Souza busca uma série de bandas e compositores que estavam se destacando no período e faz uma análise de seus trabalhos. O autor mostra que, após a ida de Caetano e Gil para o exterior, a vanguarda seria, supostamente, *Os Mutantes*, Gal e Tom Zé, mas cada um estava seguindo caminhos bastante diferenciados. Tárik Souza chama atenção para o conjunto *Novos Baianos*, que tomaram para si esse título de “novos” mas, no entanto, o autor os critica bastante, dizendo que seria “um resto de tropicalismo mal digerido”. A necessidade do “novo”, a procura por esse tipo de material, era algo em voga no período, como mostra o crítico. Ele chama a atenção para o surgimento de um *Laboratório de Sons Estranhos* em Recife, que foi extremamente vaiado em suas apresentações, o surgimento de um conjunto chamado de *OEL*, que fez um concerto com salsichas, melancias, batendo panelas e copos, o que também não foi bem recebido em São Paulo. Tárik Souza

⁸¹ Revista *Veja*, edição 82, p. 62. 1 de Abril de 1970.

conclui que, dentro desse “novo”, portanto, “as necessidades de se chocar o público e os produtores se tornaram algo imprescindível”. A matéria continua, mostrando que empresários de diferentes gravadoras vêm procurando esse algo “novo”, como Roberto de Oliveira, que contratou o grupo *OEL*, o compositor Renato Ruschell, o grupo *Caterva Nefanda* e o compositor Antônio Miranda. Tárík Souza finaliza a matéria destacando uma frase do compositor Macalé, sintetizando a criatividade desses artistas que procuravam essa espécie de “novo” em suas produções, dizendo que: “é preciso abrir as pernas, copular com todas as culturas, parir um louro preto, símbolo da morte e da invencibilidade das raízes”.

A matéria nos evidencia uma busca, tanto por parte de artistas como de empresários, daqueles elementos que consagraram Caetano Veloso e Gilberto Gil anos antes. Um “novo” pensado por meio da articulação entre elementos visuais e sonoros, misturas de diferentes gêneros musicais e sons, expressões de regionalismos agregados a cultura internacional, produzindo uma cultura “legitimamente nacional”. Um “nacional” que não se assentava na mera exposição de gêneros do interior brasileiro, mas sim no conflito entre estilos, refinados pela lente exigente de uma elite cultural carioca. Dessa forma, o autor nos evidencia toda ânsia por capacidades criativas que colocassem em jogo uma gama extremamente diversificada e rica de elementos culturais, de diferentes origens, capazes de construir algo “novo” e, ao mesmo tempo, forte o bastante para chocar o público. Esta espécie de criatividade inovadora, capaz de colocar em evidência uma riqueza de elementos (visuais, sonoros etc.), vai se consolidando como critério de consagração hegemônico no campo musical brasileiro. Critérios tão fortes e coercitivos que até mesmo grandes nomes da música popular brasileira se viam impelidos a se adaptar.⁸²

Entender a inserção de Raul Seixas no campo musical da época significa, portanto, entender a maneira como o cantor jogou com a sua origem social a fim de obter um reconhecimento que dependia de critérios já objetivados. Da mesma forma, devemos entender as expectativas que o levaram para o Rio de Janeiro, e não para São Paulo, e como tais expectativas fizeram com que o cantor se inserisse em debates culturais diferenciados. Em uma matéria de Ezequiel Neves, redator chefe da revista

⁸² João Gilberto, segundo Tárík Souza, na produção de seu novo trabalho, homenageando alguns amigos como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Jobim, Alcindo Cruz, Carlos Coqueiro, se encontrava “influenciado pelos novos padrões sonoros da música brasileira”, onde ele “não se preocupou em evitar alguns graves mais exagerados ou momentos ásperos de sua voz, antes proibidos ao rigor formal de seus discos” (Revista *Veja*, edição 264, p.111. 26 de Setembro de 1973. Intitulada: *O Recriador*).

Rolling Stone, o autor tenta destacar uma efervescência musical (quero dizer aqui “rock nacional”) na cidade de São Paulo. Segundo ele há:

Muita transação em São Paulo. E eu me amarrando em todas elas. É sempre assim, chego dou uma olhada, e logo me envolvo. No fundo, bem no fundo mesmo, gosto muito desses ouriços. Eles servem de estopim para um monte de energia que a gente tem guardada e está louco pra botar pra fora. Entro de sola: nunca vi tantos grupos surgirem de uma vez só. Queria ouvir todos, mas ainda não consegui ouvir nem a metade. É que são muitos, e ficam espalhados tocando em lugares incríveis, porque a vida não está fácil e é sempre preciso arrumar um tutu. A lista é grande e por isso mesmo cito de cabeça só alguns. Isso para os olhos irem se acostumando e para eles se incorporarem à cuca da gente. Lá vai: *Lee Jackson, Alpha Centauro, Eyes, Porão 99, Escória, Marko Shark, Kuampha, Buttons, Memphis, Fush, Made In Brazil, Nektar, Sunday, Mona, U.S. Mail, Strip-Tease de Plantas Carnívoras, Bluw-up, Urubu Roxo, Stilo Set.*

Muitos desses já gravaram compactos, mas só compacto já não dá pé. O *Mona* por exemplo, o grupo está estalando de tão quente e não apareceu nenhuma gravadora interessada nos garotos. Pior pras gravadoras. Marcam uma toca incrível lançando essas bostas chamadas de sucesso do “hit pared” e não percebem que o *Mona* lhes daria um montão de dinheiro gravando justamente um som da pesada que vende muito. (...)

Outra transação bacana vem sendo feita pelo jornal *Folha de São Paulo*. Todas as semanas eles editam uma página chamada *Córrego Alegre*, dedicada à música e a pessoas que, de uma forma ou de outra, estão envolvidos com música. (...) Eles são uma equipe que se responsabiliza por tudo. Vou dedar a equipe: João Penido, Luiz Duboc, Hélio Rodrigues, Marcius Cortez, Antônio Segundo, José Reynaldo Lutti. Para todos eles a única coisa que posso desejar é Love.⁸³

A matéria destaca, primeiramente, a discrepância do número de bandas de rock erradicadas na cidade de São Paulo, se comparadas com aquelas que trabalhavam no Rio de Janeiro. Bandas estas que possuíam pouquíssimo reconhecimento durante o período, e por isso Ezequiel afirma que: “muitos desses grupos já gravaram compactos, mas só compacto já não dá pé”. A matéria demonstra como a cidade de São Paulo tinha um certo interesse por este tipo de ritmo musical, possibilitando a sobrevivência financeira de uma série de bandas de rock, mesmo sem gravadora, o que o autor não identifica na cidade do Rio de Janeiro. Ezequiel Neves também ressalta a composição de um corpo de especialistas em música que se dedicava ao rock nacional, principalmente no jornal *Folha de São Paulo*.

Partindo dos trabalhos acadêmicos sobre Raul Seixas que, ao classificarem o cantor como um roqueiro, explicam sua inserção no cenário musical a partir das características que se convencionou atribuir ao gênero, seria mais lógica a ida do cantor para São Paulo, e não para o Rio de Janeiro, como ocorreu. Portanto, fica ainda mais latente a importância dos fatores simbólicos capazes de motivar a ida do cantor para a

⁸³ Revista *Rolling Stone*, edição 20, p. 7. 12 de Setembro de 1972. Matéria intitulada: *Toques*.

metrópole carioca. Da mesma forma, é extremamente importante entendermos como o cantor se inseriu no interior dos debates culturais próprios à cidade, e como, nesse meio, conquistou reconhecimento.

Esses debates são elementos extremamente pertinentes para começarmos a pensar a inserção de Raul no campo musical brasileiro. Tentando demarcar suas redes de relacionamentos pessoais, podemos, assim, decifrar de maneira mais clara que tipos de mecanismos são acionados pelo cantor em sua luta por reconhecimento, tentando definir, com isso, como o cantor articula sua origem social aos ditames do mercado consumidor que procurava atingir. Já de princípio, podemos perceber, com clareza, que Raul reconhece o quão forte são os debates culturais na cidade, e como eles funcionam, enquanto forças de coerção sobre os artistas. Em um escrito seu, datado de 1971, Raul Seixas expressa com amargor as dificuldades de lidar com os críticos do período:

Os que estão contra a loucura do sistema, ou seja, os ditos revolucionários são barbados e cabeludos. Tipos convencionais e padronizados. Se não for cabeludo não lhe é dado crédito. E outra, notei por parte dos jornalistas que há um receio em dar apoio ao movimento, já que o movimento é o que eles querem, “mas podem perder o emprego”.

Como eu não fui preso eles dizem que eu sou artista de consumo, ou seja, agente do Dops ou CIA. Para que dêem crédito ao meu ponto de vista (já que é mais avançado que o deles) eu preciso, como Caetano, ser expulso do país e ter músicas censuradas, ser preso como Chico, queimar fumo para não ser careta, cheirar pó, senão é careta. (...) O convencionalismo desses debilóides me deixa puto: se eu canto para o povo eu sou melhor entendido que a crítica dos jornais... Esses críticos são uns idiotas bitolados. Ficam sentados atrás de uma mesa de redação ou atrás de perguntas programadas por minicassetes. Não movem uma palha porque não sabem mover, e quando alguém move eles não entendem. Se eu fosse contar com esse apoio tava fudido. São tão perigosos quanto os donos do poder.

São tão doentes quanto à sociedade. (SEIXAS, Raul. In: ESSINGER, Silvio. 2005, pp. 80-81)

Mais que classificar Raul Seixas como um roqueiro e, partindo dessa premissa, explicar a produção musical do cantor na cidade do Rio de Janeiro, como se ela fosse reflexo das diferentes características que se convencionou atribuir ao gênero, devemos entender de que forma Raul Seixas se inseriu, trazendo em si uma ligação com o rock, em um campo musical que, como já dissemos, não legitimava o gênero de maneira específica. A partir daí, devemos tentar identificar de que forma o cantor atendeu aos debates e às demandas simbólicas que sobre ele recaíam, suprimindo cobranças múltiplas de um campo onde o rock se inseria como componente na busca por algo “novo”, e não como gênero autonomizado. Assim, a matéria intitulada *Do Lado Errado*, no jornal *O Globo*, de 29 de Novembro de 1975, assinada por Sérgio Cabral, diz que:

Não conheço nada mais subdesenvolvido, mais pobre que o chamado rock brasileiro. Os seus cultores são maus compositores, maus instrumentistas, são subdesenvolvidos. (...) Brasileiro fazendo rock sempre me deu a impressão que são aqueles porto riquinhos de Nova York, querendo ser norte-americanos, e o máximo que conseguem é trabalhar como garçons nas proximidades da Broadway. Mas eles parecem felizes, pois estão em Nova York. Por tudo isso, e por mais uma porção de coisas, é que não dou a menor importância ao rock brasileiro. Mas Raul Seixas é um caso a parte. É baiano e deve ter herdado deles quatro séculos de criatividade baiana, coisa da qual ninguém pode escapar vivendo lá. Tem um talento extra, infinitamente superior ao dos compositores de rock e bem acima da média dos compositores brasileiros. (...) O problema é que quase todo o disco dá a impressão de que o que deixa Raul Seixas realmente satisfeito é quando está no rock. E lá vem o tal do rock brasileiro (e em inglês então é uma lástima).

SER ARTISTA NO RIO DE JANEIRO

A primeira ida de Raul Seixas ao Rio de Janeiro, no início de 67, foi totalmente a reboque do reconhecimento comercial de seu grupo na cidade de Salvador. O trabalho como banda de apoio de Jerry Adriani, nas idas do cantor para Salvador, possibilitou um apadrinhamento muito importante para o início de sua carreira. Jerry Adriani, além de incentivar a ida de Raul ao Rio, auxiliaria na gravação do primeiro disco da banda, indicando os recém chegados aos diretores da ODEON. Nasce assim o primeiro disco de Raul Seixas em 68: *Raulzito e os Panteras*.

O disco foi um total fracasso de vendas que o cantor, em depoimentos posteriores, atribuiu às dificuldades em se fazer uma “música de fácil vendagem”, afirmando que: “O repertório era complicado, minhas letras falavam de agnosticismo, essas coisas intelectuais”. (SEIXAS, Raul. In: SEIXAS, Kika. 1995, p. 8)

Como o disco veio por meio do sucesso que Raul obteve como cantor de iê-iê-iê, em Salvador, e pela indicação de um artista consagrado no ritmo, a produção do LP se deu dentro dos parâmetros que caracterizaram a Jovem Guarda durante a década de 60. A capa do disco traz os quatro integrantes da banda com roupas pretas, em um fundo escuro, cabelos penteados, alguns mais cumpridos ao estilo Beatles.



As letras eram pouco trabalhadas, de fácil assimilação, temáticas de amor e perda, com linha melódica muito próxima ao conhecido brega-romântico, arranjos instrumentais padronizados, bem diferente da justificativa de Raul Seixas para o

⁸⁴ Capa do LP *Raulzito e os Panteras*. ODEON, 1968.

fracasso de vendas do disco. Podemos perceber tais evidências na música *Vera Verinha*⁸⁵:

Vera Verinha
Vera verás
Que serás minha
Sempre serás

Vera menina
Preste atenção
Ouça o que eu digo
Nesta canção

Azul no Céu
Verde no mar
Somente a minha
Vera verá

A primeira ida de Raul ao Rio marca o contato do cantor com a metrópole carioca. A decepção com o fracasso de vendas se soma às dificuldades enfrentadas por ele e a mulher, Edith Weisner, na cidade, tornando o ano de 67 e 68 extremamente complicados para o casal. Trabalhos secundários, como músico de Jerry Adriani, garantiam pequenas rendas. Dificuldades financeiras e decepções artísticas criaram um cenário bastante obscuro nessa sua primeira ida ao Rio. Esse período foi sempre lembrado pelo cantor, em várias de suas entrevistas e escritos particulares, como um dos mais difíceis de sua vida.

Após o fracasso do seu primeiro disco, Raul Seixas retorna à Bahia, onde passa a ganhar a vida dando aulas de inglês. Por um novo convite, agora de um diretor de gravadora, o cantor retorna ao Rio de Janeiro, em 1969, para trabalhar como produtor musical na CBS e escrever letras para alguns artistas da gravadora. As dificuldades financeiras e o fracasso em lançar-se como artista no Rio de Janeiro acompanham o cantor nesse período. Sua relação com a metrópole carioca é extremamente complicada. Uma rotina de trabalho nova até suas frustrações artísticas começam a povoar seus escritos. A relação do cantor com a cidade do Rio de Janeiro e as dificuldades de reconhecimento na metrópole tornam-se os temas centrais de suas reflexões. Em uma carta inacabada ao irmão Plínio Seixas, Raul diz:

Cada vez que eu passo por um dia aqui, ali, cantando, olhando, pensando, eu vou adquirindo um novo conceito das coisas que me cercam. Acho que eu parei num lugar; parece que meus conceitos próprios chegaram. Dúvidas de mim já não tenho. Sei dos caminhos e de como eles são. O dia-a-dia fez de

⁸⁵ Música *Vera Verinha*. LP *Raulzito e os Panteras*. ODEON, 1968.

mim um homem mais calmo, mais sereno, menos desvairado. Nós (você, eu, Sérgio e Walter) somos velhos e estamos caminhando para nascer e quando não nascemos “levamos nosso cão raivoso” para passear. Amizades mais calmas mais escolhidas (achei boa companhia), bom papo, cervejas em botecos longe da fumaça e da poluição, pois esta cidade não para! Eu preciso dar um descanso à máquina. Já não há escapatória para nossa civilização. Somos prisioneiros da vida e temos que suportá-la até que o último viaduto nos invada boca adentro. E viaje eternamente em nossos corpos. Há dias calmos aqui também. Manhãs que passam manhosas por entre os móveis e automóveis e a gente vai percebendo, aos poucos, que o capim do parque ainda é verde. A gente enche os pulmões, pega um tema e sai assoviando. Só ando de ônibus. Cheguei à conclusão que me aborreço 99% menos. Ônibus não é tão mal quanto eu pintava.

Em cada carta eu lhe falo um pouco sobre esse movimento “Kavernismo”, que é um movimento de tendências universalistas. (SEIXAS, Raul. In: SEIXAS, Kika; SOUZA, Tárík. 1993, p. 24)

Novos parâmetros se constroem por meio de uma nova sociabilidade, e por isso ele diz estar “adquirindo um novo conceito das coisas que o cercam”. A vida no Rio de Janeiro se expressa como um mundo novo, visto de maneira ainda estranha pelas expressões de deslumbramento para com a nova sociabilidade. Assim, ele expressa os pormenores de sua vivência cotidiana, ainda em construção, através do próprio ritmo que a cidade imprimia a ele. Por isso, novos amigos, bares, cervejas, bom papo, são encadeados com uma temporalidade acelerada, subordinada a um processo maior que acompanharia a própria metrópole. A realidade metropolitana acaba por tomar conta da percepção do cantor, tornando-se o ponto central da compreensão de seu ambiente social, utilizando-se de elementos urbanos em muitas de suas metáforas.

Na carta de Raul ao irmão existe uma espécie de crítica social em suas palavras: “já não há escapatória para nossa civilização. Somos prisioneiros da vida e temos que suportá-la até que o último viaduto nos invada boca adentro”. No entanto, esta espécie de crítica somente é feita em função de uma nova e diferenciada relação que o cantor possuiria com a cidade do Rio de Janeiro, que o cantor faz concluir que “ele precisa dar um descanso a máquina”.

O que o cantor chama em sua carta de “Kavernismo” seria uma espécie de sociedade esotérica que ele e mais alguns amigos de profissão começam a desenvolver. Mas essa sociedade esotérica é colocada totalmente em segundo plano frente à relação de Raul com a cidade do Rio. A ligação do cantor com o esoterismo é, de fato, algo marcante em entrevistas, escritos, matérias de jornais e revistas. Essa chave mística se tornou um dos pontos centrais de explicação das particularidades estéticas das canções de Raul Seixas, tanto em obras de divulgação como em trabalhos acadêmicos. Todavia, assim como é evidente na carta ao irmão Plínio, esse tipo de relação com esoterismo é

secundário se comparado ao seu contato com a metrópole carioca. O compacto de Raul Seixas, gravado em 1971, período que ele ainda trabalhava como produtor de discos na CBS, juntamente com Sérgio Sampaio, Miriam Batucada e Edy Star, realmente traz como título *Sociedade da Grã Ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez*, em uma clara referência a sociedades místicas. No entanto, o que as letras das seis músicas do disco descrevem é a relação complicada do cantor com a cidade do Rio de Janeiro, como podemos perceber em *Quero ir*⁸⁶, onde ele diz:

O sol daqui é pouco
O ar é quase nada
A rua não tem fim
Eu volto prá Bahia
Ou para Cachoeiro de Itapemirim

Na música *Eta Vida*⁸⁷ o cantor afirma:

Moro aqui nesta cidade
Que é de São Sebastião
Tem Maracanã Domingo
Pagamento a prestação
Sol e mar em Ipanema
Sei que você vai gostar...

Mas não era
O que eu queria
O que eu queria mesmo
Era me mandar!...

Mas êta Vida danada!
Eu não entendo mais nada
É que esta vida virada
Eu quero ver...

Dentre as músicas do disco, encontramos *Sessão das Dez*⁸⁸, gravada posteriormente no disco *Krig-ha, Bandolo!*, tornando-se um dos grandes sucessos do LP e uma das músicas mais representativas de Raul Seixas. Da mesma forma que as outras canções do disco, essa música reitera sua relação com a metrópole carioca, com críticas muito direcionadas ao ambiente e à sociabilidade metropolitana, feita por meio da relação e impressão direta que ela causa no cantor.

As críticas sociais se tornaram um dos prismas centrais de análise das canções de Raul Seixas, o que realmente é presente em sua produção musical. No entanto, elas sempre são pensadas como capacidades congênitas, de uma avaliação social que

⁸⁶ LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez*. CBS, 1971.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ Idem.

acabava se traduzindo em debates políticos mais amplos, de negação e protesto contra uma dada forma de sociedade. No entanto, nos parece mais evidente que muitas destas críticas estão relacionadas a apreciações individuais do cantor acerca de uma realidade específica ao seu universo, geradas, portanto, por problemas particulares, incômodos e dificuldades, e portanto, estranhas à recusas sociais ou protestos sócio-políticos.

Dentre os muitos exemplos que podemos citar da vasta produção musical do cantor, pode-se destacar a canção *As Aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*, um dos seus grandes sucessos, onde ele afirma: “Tá rebocado meu compadre\ Como os donos do mundo piraram\ Eles já são carrascos e vítimas\ Do próprio mecanismo que criaram”. O trecho da música estaria presente em um de seus escritos, guardados em seu baú, em que o cantor diz:

Show das nove até as oito e meia. Papo. Atender colegas e não colegas. Dormir três horas. Acordo as sete, pego o avião. Medo. Salto no Rio. Fila de taxi. Chego em casa vejo Simone (minha filha). TV Globo. (...)

Almoço em Ipanema, na Montenegro. Sol-praia-taxi-aeroporto São Paulo ou Rio! Fila-avião-taxi-São Paulo-fila-taxi-hotel-rápido. Restaurante perto do show. Show-papo. Atender colegas e não colegas. Hotel: aviso para não ser perturbado. Acordo meio-dia. (...)

Os táxis são violentos; matariam os passageiros por prazer. Estão certos; as condições em que se vive nas cidades são propícias para enlouquecer. Vírus da cidade. Você enlouquece e joga o jogo se suicidando dia após dia. (...)

Tá rebocado meu cumpadre, como os donos do mundo piraram, eles já são carrascos e vítimas do próprio mecanismo que criaram. (SEIXAS, Raul. In: ESSINGER, Silvio. 2005, p. 82)

O trecho da música vem finalizar uma crítica que ele faz a sua própria rotina de vida e a sua crítica social se construiria, novamente, mediante sua apreciação individual dos acontecimentos sociais, de uma realidade específica que o cercava.

A diferença existente entre o seu primeiro LP, *Raulzito e os Panteras*, e o segundo, analisado mais acima, evidencia as próprias distinções existentes entre as posições ocupadas por Raul Seixas. Diferentemente do primeiro LP, que veio carregado de expectativas comerciais, tanto por parte de Raul quanto por parte da gravadora, esse segundo disco foi feito com um caráter mais experimental, derivado de seus contatos no meio musical⁸⁹. Portanto, a fabricação desse disco não inspirava grandes conquistas, o que possibilitou uma certa autonomia de Raul Seixas na produção das músicas, em contraposição ao seu primeiro disco, regido por parâmetros extremamente comerciais.

⁸⁹ Não teria havido um trabalho de divulgação mais concreto, sendo lançadas apenas 800 cópias no mercado.

Esse período como produtor de discos na CBS, entre 69 e 72, acabou se tornando muito importante para o cantor. A carreira de produtor lhe possibilitou uma percepção mais clara dos critérios de consagração daqueles artistas que, mesmo depreciados por algumas alas da imprensa, conseguiam somas comerciais elevadas em suas vendas. A CBS, como Elizete Melo da Silva (1996) nos mostra, dominou o cenário da Jovem Guarda na década de sessenta, possuindo contrato com os grandes nomes do ritmo musical que, nesse período, já se direcionavam a diferentes gêneros, na carona do reconhecimento conseguido na década passada. Da mesma forma, o convívio no meio musical possibilitou a Raul a compreensão de alguns critérios que consagravam os nomes mais conhecidos da música popular nacional. Thildo Gama, parceiro e amigo pessoal do cantor em Salvador, ao comentar o período em que Raul trabalhou como produtor na CBS, disse que mandou: “uma fita com mais de vinte músicas minhas pra ele, mas depois de ouvi-las disse que não tinha gostado de nenhuma, que eu devia fazer uma música parecida ou no mesmo estilo de Caetano Veloso, aquela Baby” (GAMA, Thildo. 1995, p.51).

Consciente de determinados critérios de composição, Raul encontra-se diante de um campo de possibilidades extremamente estreitado. Primeiro, o ritmo que o consagrou em Salvador já havia entrado em franca decadência durante a década de 70, tendo seus principais expoentes migrados para diferentes estilos musicais⁹⁰. Segundo, a inserção do rock no campo musical brasileiro se via diretamente vinculada ao reconhecimento dos tropicalistas, anos antes. Um reconhecimento que não legitimava de maneira específica o rock ou os ritmos nordestinos, mas sim uma habilidade de diálogo entre ambos, enquadrados em critérios bastante singulares de composição. Em uma matéria da revista *Manchete*, intitulada *O Rock Made in Brazil*, de 17 de junho de 1972, Luiz Carlos Cabral chama atenção para importância de *Alegria Alegria* e *Domingo no Parque*, de Caetano e Gil, para o surgimento das bandas de rock no período, desta maneira, o autor inicia a matéria dizendo:

Depois de três anos de quase total estagnação, durante os quais os trabalhos de Chico Buarque e Gal Costa parecem ter sido as únicas manifestações de vida, a música brasileira pede passagem e avisa que está querendo voltar em toda força. O retorno de Caetano Veloso e Gilberto Gil, o lançamento de seus novos discos, a gravação dos trabalhos do *Módulo Mil* e de Sá, Rodrix e Guarabira, e a criação destinada a lançar discos de músicos, cantores e compositores marginalizados da área do consumo imediato (como Jorge Mautner, Luiz Melodia, e o Quinteto Violado), são fatos que comprovam

⁹⁰ Ver Revista *Veja*, edição 69, p. 64. 31 de Dezembro de 1969. Matéria intitulada: *O novo tom do iê-iê-iê*.

uma vitalidade tanto criativa como de mercado e a existência de novas tendências musicais. De um lado, os músicos influenciados pelos super grupos norte-americanos e ingleses. Do outro, os compositores que desenvolvem uma linguagem própria, na trilha de João Gilberto, Ben e Veloso. E neste capítulo também entram as guitarras elétricas e outros elementos do pop internacional (...).⁹¹

A caracterização de um *Rock Made in Brazil* passa inicial e diretamente pelo reconhecimento dos grandes nomes da MPB, a chegada de Caetano Veloso e Gilberto Gil traria euforia e expectativas para novas tendências musicais, inclusive os “elementos de uma música pop”. Dessa maneira, o *Rock Made in Brazil* seria entendido como mais um sopro de criatividade na música popular, não como consolidação de um gênero musical específico.

O mais interessante na matéria, no entanto, é que Luiz Carlos Cabral tenta exemplificar o surgimento de bandas que caracterizariam o que ele chama de *Rock Made in Brazil* por meio da distinção entre “músicos influenciados pelos super grupos norte-americanos e ingleses”, como as bandas *A Bolha*, *O Terço* e *Módulo Mil*, que se caracterizariam por “afirmar que não estão nem um pouco preocupados com a cultura brasileira ou coisas do tipo”, e os “compositores que desenvolvem uma linguagem própria, na trilha de João Gilberto, Ben e Veloso”. O grupo *Módulo Mil*, segundo ele: “é um dos poucos conjuntos brasileiros que conseguiu gravar um disco”, “alcançando uma vendagem razoável e muitas críticas contrárias”. *A Bolha*, nas palavras do autor, “acredita que as dificuldades enfrentadas atualmente tendem a desaparecer na medida em que os grupos forem se profissionalizando”.

Por outro lado, os “compositores que desenvolvem uma linguagem própria”, como Sá, Rodrix e Guarabyra e os *Novos Baianos*, estariam todos muito bem empresariados, gravando LPs, fazendo shows e compondo novas músicas. O último LP de Sá, Rodrix e Guarabyra, segundo a matéria, vem alcançando vendas inesperadas, criando expectativas de novas tendências na música popular brasileira, no que o autor chamou de rock-rural. Já o grupo *Novos Baianos* vem produzindo seu mais novo LP em uma linha definida por Luiz Carlos Cabral como “muito próxima da música brasileira”, utilizando “as descobertas feitas por João Gilberto e Caetano Veloso no terreno das harmonias, na maneira de tocar e na linguagem poética”. Dessa forma, o autor conclui, já no título da matéria subsequente a esta analisada, e como continuação da primeira,

⁹¹ Revista *Manchete*. 17 de Junho de 1972.

que: *A música do futuro nascerá da integração de todas as culturas. A cuíca viverá ao lado das guitarras*⁹².

Fica claro, portanto, como a inserção de grupos ou cantores influenciados pelo rock deveria se dar, até por uma questão de sobrevivência financeira, mediante os debates acerca da cultura nacional, vislumbrando a intersecção entre a música pop internacional e as questões estéticas e culturais em voga no campo musical do período⁹³.

O grande reconhecimento conseguido por Caetano Veloso e Gilberto Gil, ou seja, a chamada tropicália, re-estruturou o campo musical brasileiro de forma singular. Ao mesmo tempo que a consagração do grupo baiano deu espaço para um diálogo de gêneros e estilos musicais, abriu as portas do Rio de Janeiro para uma série de artistas, vindos de diversas regiões. Assim, a capital carioca não somente passou a apoiar uma “fuga de compositores para o Nordeste em busca das raízes”⁹⁴ como, a partir de Caetano e Gilberto Gil, começou a acolher de maneira extremamente receptiva os agentes produtores de outras regiões⁹⁵.

No entanto, parece evidente que a consagração da tropicália provoca conseqüências de certa maneira ambíguas. Direcionando a atenção da crítica musical para uma série de artistas vindos de diferentes regiões do Brasil e arejando as já enrijecidas idéias de uma cultura “nacional”, ela abre espaços para o surgimento de diferentes músicos, processo no qual Raul Seixas também se beneficiou. Mas, ao mesmo tempo, afunila as formas de composição em critérios muito específicos de criação. Ou seja, os critérios de avaliação que consagraram Caetano Veloso e Gilberto Gil, assumindo uma posição hegemônica no campo musical da década de 70, abrem novas perspectivas de criação musical, ao mesmo tempo que as enquadra em formas muito bem ajustadas e conhecidas de composição⁹⁶. Em um depoimento datado de 1972,

⁹² Revista *Manchete*, 13 de junho de 1972, pp. 31-35. Matéria intitulada: *A música do futuro nascerá da integração de todas as culturas. A cuíca viverá ao lado das guitarras*.

⁹³ Em matéria da Revista *Manchete*, de 13 de junho de 1972, intitulada: *A música do futuro nascerá da integração de todas as culturas. A cuíca viverá ao lado das guitarras*. Rita Lee afirma que *Os Mutantes* somente se ligavam ao rock internacional, e que “foi Caetano quem ensinou ao conjunto a sonoridade da língua portuguesa”. Semelhante depoimento encontramos nas palavras de Ana Maria Bahiana, no *Jornal O Globo*, de 28 de Abril de 1978, onde ela descreve um pouco da trajetória do grupo *Os Mutantes* e afirma que eles “viviam de e para o rock (...) freqüentavam os programas de juventude da TV paulista, e de lá se viram subitamente guinados ao eixo tempestuoso da música popular brasileira por obra e graça de Caetano e Gilberto Gil”

⁹⁴ Hungria, Júlio. *Jornal Última Hora*, 17 de Junho de 1975.

⁹⁵ É o que nos mostra a matéria intitulada: *Invasão dos Baianos na Música Nacional*, assinada por A. T. Andrade, *Jornal Folha de São Paulo*. 4 de Novembro de 1967.

⁹⁶ A revista *Veja*, de 19 de Janeiro de 1972, edição 176, pp.64-66, intitulada: *Caetano no templo de Caetanismo*, vai definir uma espécie de liderança de Caetano Veloso sobre os novos artistas que se inseriam no campo musical, o que a matéria chama de “caetanismo”, ao evidenciar como o tropicalismo

Raul Seixas reconhece o poder coercitivo desses critérios dizendo: “eu sou tão baiano quanto Caetano e Gil, adoro a Bahia etc., mas não vim com o tropicalismo. Apesar de adorar e admirar aquele trabalho tão importante eu sempre estive no rock, desde 1957” (In: SEIXAS, Kika; SOUZA, Tárík. 1993, p.14).

Foi dentro desse campo que Raul Seixas se inscreveu no *VII Festival Internacional da Canção* em 1972, com a música *Eu Sou Eu Nicurí é o Diabo*, e *Let Me Sing Let Me Sing*, ambas aprovadas para a segunda fase. No entanto, a segunda foi a única interpretada por Raul Seixas, conseguindo mais destaque na mídia. A canção é uma mistura de baião com rock anos cinquenta. A música se inicia com um grito clássico que marcou os primórdios do rock, passando diretamente para um refrão em inglês. O término do refrão é feito por meio de uma forte pausa que logo é suprimida por um baião. Assim, a música se intercala entre um rock com um forte peso da guitarra elétrica e um baião de marcação feita pelo triângulo. Durante a apresentação, os elementos visuais também foram explorados, por meio das roupas, blusão e calça de couro, lembrando os roqueiros da década de 50, e pelas danças frenéticas, que transitavam entre o baião e o rock, como se apresenta na imagem que foi divulgada na imprensa carioca⁹⁷.

trouxe “não só novos padrões musicais”, mas “impôs também novos padrões de comportamento”. A matéria chama a atenção para a forma como os critérios de avaliação que consagraram Caetano Veloso e Gilberto Gil vinham assumindo posições hegemônicas. Segundo a matéria: “Os caetanistas de 72 não têm teorias e expressam-se em um vocabulário de meia dúzia de palavras: curtição, barato, incrível, descolar, bicho, e refinando-se ao estado de felicidade interna que querem atingir, desbundar.” Dessa maneira, esses artistas, surgidos no bojo dos tropicalistas, vão procurando diferentes elementos culturais, seguindo as palavras de Caetano, em 68, que chamou atenção de como: “é preciso entrar em todas as culturas, e sair de todas”. Na matéria, Caetano diz que: “Eu não quero assumir nenhum tipo de liderança, quero só cantar as minhas músicas, para as pessoas verem que continuamos cantando e trabalhando. Não existe mais a esperança de organizar as pessoas em torno de um ideal comum”.

⁹⁷ Essa fotografia da apresentação do cantor no *VII Festival Internacional da Canção* foi amplamente divulgada pelos veículos de comunicação do período. Fonte: www.raulrockclube.com.br.



A contradição entre o refrão de um rock que marcou a década de 50 com um ritmo característico da cultura nordestina e as danças que se alternavam entre apresentações frenéticas do rock com os passos característicos do baião são particularidades estéticas extremamente alinhadas aos critérios de consagração buscados por uma série de artistas do período, na esteira de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

As críticas ao *VII Festival Internacional da Canção* reiteram que “se fosse esculpido o compositor símbolo do VII FIC, teria tronco corpo e cabeça divididos entre duas influências, tão intensas quanto exaustas, de Caetano Veloso e Gilberto Gil”⁹⁸. A crítica ainda destaca a presença do rock nordestino no festival, com nomes como Alceu Valença, Tom e Dito, Jesus Rocha e Raul Seixas, que se destacaria entre os demais por trazer, segundo a reportagem, “um tom sincero, quase profético: Num vim aqui querendo provar nada\ Só vim curtir meu rockzinho antigo\ Que não tem perigo de assustar ninguém”⁹⁹. Na música, o cantor diz:

Uah-bap-lu-bap-lah-bein-bum!!!
Let me sing, let me sing
Let me sing my rock'n'roll
Let me sing, let me swing
Let me sing my blues and go, say

Não vim aqui tratar dos seus problemas
O seu Messias ainda não chegou

⁹⁸ Revista *Veja*, edição 211, p. 82, 83. 20 de Setembro de 1972. Matéria intitulada: *Sem Sustos*.

⁹⁹ *Idem*.

Eu vim rever a moça de Ipanema
E vim dizer que o sonho
O sonho terminou
Eu vim rever a moça de Ipanema
Ei dizer que o sonho
O sonho terminou. (...)

Tenho 48 quilo certo
48 quilo de baião
Num vou cantar como a cigarra canta
Mas desse meu canto eu não lhe abro mão
Num vou cantar como a cigarra canta
Mas desse meu canto eu não lhe abro mão (...) ¹⁰⁰

O reconhecimento alcançado pelo cantor no *VII Festival da Canção* lhe rendeu um contrato com a Philips e o lançamento de um compacto simples em 1973. A gravadora Philips dominava a gama do mercado já consagrado da MPB nacional, possuindo no seu quadro de artistas os principais nomes da música popular do período, como Caetano, Chico Buarque, Gal Costa, Gilberto Gil, entre outros¹⁰¹. A gravadora CBS, por outro lado, dominou todo o cenário da música destinada ao público jovem no Brasil durante a década de 60. Elizete Melo do Silva (1996) nos mostra o papel fundamental que a gravadora teve para o desenvolvimento da conhecida Jovem Guarda e até para a construção do ícone Roberto Carlos. Durante a década de 70, a CBS continuava investindo pesadamente nesse tipo de público consumidor, mesmo com a decadência da Jovem Guarda, explorando comercialmente os ainda rentáveis expoentes do iê-iê-iê¹⁰².

O contrato com a Philips caminha em acerto com o empresário Guilherme Araújo. Guilherme era uma figura extremamente conhecida no meio musical da década de 60 e 70, uma vez que foi o empresário da maioria dos artistas da consagrada tropicália. Araújo ficou conhecido pelo caráter extravagante e agressivo que ele construía para seus artistas, se utilizando de uma super exposição com forte apelo

¹⁰⁰ Música *Let Me Sin, Let Me Sing*, lançada originalmente em compacto simples em 1972 pela PHILIPS.

¹⁰¹ Esse domínio de mercado da MPB nacional pode ser percebido por meio de uma matéria da revista *Veja*, intitulada *Os Males do erotismo* (Revista *Veja*, edição 56, p. 63. 1 de Outubro de 1969), que traz em destaque a censura erótica que recaía sobre a Philips, que dominava o mercado da MPB. Segundo a matéria, dos 41 finalistas do festival de 69, 17 eram da Philips. A Philips possuía 25% do mercado de discos do Brasil, tendo contratos firmados com os grandes nomes da MPB como: Gil, Caetano, Jorge Ben, Elis Regina, Baden Powell, Nara Leão, Edu Lobo, Mutantes, Toquinho, Vinícius de Moraes, Gal Costa, Jair Rodrigues, além de nomes que a matéria chama de velha guarda, como Pixinguinha, Cyro Monteiro e Astoufó Alves.

¹⁰² A matéria da Revista *Veja*, edição 95, de 1 de Julho de 1970, p.76, intitulada: *A crise do som jovem*, traz em destaque a decadência da Jovem Guarda. Segundo a matéria, o iê-iê-iê vem sendo substituído por músicas estrangeiras, apesar dos ganhos financeiros de seus principais representantes ainda continuarem altos. A matéria reitera a guinada dos principais ícones da Jovem Guarda para gêneros mais românticos, destinados às classes mais baixas.

imagético, se valendo de técnicas de marketing arrojadas em um período onde tais práticas não eram tão comuns¹⁰³. A figura de Guilherme Araújo torna-se o ponto de intersecção entre o cantor e as artes consagradas no período, e peça central na compreensão da exposição e caracterização de Raul junto à imprensa da época. A rede de relacionamentos de Raul, durante esse período, deixa clara uma espécie de direcionamento para suas músicas e construção imagética rumo a fórmulas conhecidas de produção cultural. Mesmo que o cantor às vezes não queira, a sua consagração no campo musical vai se ajustando dentro de definições muito bem orientadas e bastante recorrentes. Dessa maneira, o cantor diz, em um de seus escritos de 1973: “por que eu vivo? Ser artista? não fico feliz. Ser Caetano no final? Esse é o auge que eu posso chegar?” (In: SEIXAS, Kika; SOUZA, Tárík. 1993, p. 186).

O *Jornal do Brasil*, de 21 de Outubro de 1973, nos mostra como a utilização agressiva de idéias e imagens fazia parte das apresentações do cantor, compreendendo um conjunto estereotipado e provocativo de símbolos e sons. Este tipo de caracterização acabou por forjar para Raul uma representação extremamente singular, que mais tarde seria analisada das mais diversas maneiras pelos trabalhos acadêmicos e de divulgação. Segundo a matéria:

Espirando a magreza do físico (Dom Quixote), ele se envolve com o mundo a partir do guarda roupas, botas longas sobre calça Lee, camisa parda de guerrilha e boina, ou do prefixo musical, o velho tema de atualidades francesas. E desenvolve mais que um excelente recital de rock, um excitante desfile de idéias que às vezes faz gritar como poucos concorrentes.¹⁰⁴

Empresariado por Guilherme Araújo, Raul Seixas lança, em 1973, o compacto *Ouro de Tolo*, pela Philips, contendo a música de mesmo nome como carro-chefe. Por meio do sucesso da canção, Raul Seixas grava seu primeiro LP, *Krig-ha, Bandolo!*. O reconhecimento do disco dá ao cantor a primeira matéria dedica exclusivamente a ele na revista *Veja*. A matéria é assinada por Diogo Pacheco, que ressalta, de princípio, a super procura pelo compacto *Ouro de Tolo*, fazendo com que a Philips o prensasse duas vezes em apenas duas semanas.

¹⁰³ Este tipo de caracterização agressiva gerou inclusive certos conflitos entre alguns de seus principais contratados. Maria Bethania, em 1970, se dizia cansada do visual agressivo que o seu empresário Guilherme Araújo criara para ela, como destaca a matéria *O Som e imagem de Gal* (Revista *Veja*, edição 93, de 17 de Junho de 1970, pp. 84-85): “Pessoalmente, a cantora que só aparecia ‘caracterizada’ nos palcos e auditórios, dá a impressão de estimular a desmistificação da própria imagem exterior. De não se interessar mais pela figura ‘agressiva’ e ‘contestadora’ que o empresário Guilherme Araujo, dos tropicalistas, o mesmo que transformou Maria em Gal, tinha criado para ela.”

¹⁰⁴ *Jornal do Brasil*. 21 de Outubro de 1973.

E, com efeito, a sua canção prevê a inutilidade da inutilidade. “Toda a inércia, toda a satisfação burguesa com as coisas menores não tem sentido”. Por isso ele pensa em iniciar um movimento de reestruturação total do comportamento humano. Pergunta Raul Seixas candidamente: “Se Cristo renovou, porque eu não posso fazê-lo também.”

Versos à parte, toda essa inusitada auto-definição religiosa está presente em *Ouro de Tolo*. Sua melodia é uma espécie de canto gregoriano com apenas uma divergência: naquele estilo medieval de compor hinos havia muitas notas para pouco texto, uma única sílaba podia percorrer uma linha melódica de mais de dez notas, em *Ouro de Tolo*, Seixas coloca em uma nota mais de dez palavras.

“Minha música não possui a pretensão intelectual, servindo somente no momento em que é ouvida”. Para Seixas, a música seria uma espécie de metamorfose ambulante, sobre seu significado filosófico. Talvez por isso ele não queira contar a verdade sobre o nascimento de *Ouro de Tolo*, que teria vindo do mar, do barquinho, de um eclipse da lua, segundo a fantástica versão que ocorre na praça.

Confusão mental: Raul Seixas, 27 anos de idade, escreve desde os nove. Mas não gosta de mostrar seus textos daquela época. Baiano de Salvador, muito magro, pesando apenas 48 quilos, mal espalhados pelos seus 1,77 metros de altura, em 1966 largou a faculdade de direito, na Bahia, para tentar a carreira musical no sul do país. Durante os últimos dois anos trabalhou como produtor na CBS e compôs várias músicas para alguns lançamentos da gravadora. Mas a sua primeira aparição importante só aconteceria no último Festival Internacional da Canção, quando apresentou *Let Me Sing*, que o tornou conhecido.

Desde essa época o cantor se veste com um conjunto Blue Jeans não dispensando as botas longas nem o chapéu de cangaceiro, o chapéu sempre revolto, a barba e o bigode mal aparados.

Em sua aparentemente confusão mental se esconde um rapaz bem informado, que consegue citar pensadores contemporâneos cujas leituras inspiraram suas idéias, de Allan Watts a Krischinamurti.

No fundo, porém, Raul Seixas parece muito ingênuo. Essa ingenuidade tem contaminado de tal forma seu público (na *Phono 73*, realizado pela Phonogram, em maio, sua aparição foi apoteótica) que o novo compositor acaba sendo um novo messias não só da música brasileira, como de todo comportamento do homem moderno.¹⁰⁵

Os elementos visuais são muito ressaltados, desde suas roupas até a sua apresentação em shows. O cantor consegue também, por meio da matéria, evidenciar uma grande capacidade intelectual, escondida por detrás de sua aparente timidez, denotando, inclusive, um certo caráter mágico para sua produção musical, como se expressa na frase: “talvez por isso ele não queira contar a verdade sobre o nascimento de *Ouro de Tolo*, que teria vindo do mar, do barquinho, de um eclipse da lua, segundo a fantástica versão que ocorre na praça.”

A idéia de algo “novo” é muito bem identificada na produção de Raul Seixas, que traria “novos” elementos artísticos de tal maneira forte que a matéria o julga como:

¹⁰⁵ Pacheco, Diogo. Revista *Veja*, edição 248, p. 101. 6 de Junho de 1973. Matéria intitulada: *O Garimpeiro*

“um novo messias não só da música brasileira, como de todo comportamento do homem moderno”. Os elementos contraditórios, e ao mesmo tempo unidos, aparecem já no seu vestuário, marcado por um conjunto Blue Jeans, botas longas e um chapéu de cangaceiro sempre revoltado, fundidos à notável capacidade intelectual de “citar pensadores contemporâneos cujas leituras inspiraram suas idéias”. Assim, o cantor traz para o campo musical brasileiro algo “novo”, mas que na realidade se constrói com base em expectativas já definidas, e não como elementos de uma capacidade autônoma, genial e vanguardista de produção musical, como muitas análises julgam. Na música *Ouro de Tolo*¹⁰⁶ o cantor 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...

Eu devia estar alegre
E satisfeito
Por morar em Ipanema
Depois de ter passado
Fome por dois anos
Aqui na Cidade Maravilhosa...
Ah!

Eu devia estar sorrindo
E orgulhoso
Por ter finalmente vencido na vida
Mas eu acho isso uma grande piada
E um tanto quanto perigosa...

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

Porque foi tão fácil conseguir
E agora eu me pergunto “e daí?”
Eu tenho uma porção
De coisas grandes prá conquistar
E eu não posso ficar aí parado...

Eu devia estar feliz pelo Senhor

¹⁰⁶ LP *Krig-ha, Bandolo!* PHILIPS, 1973.

Ter me concedido o domingo
Prá ir com a família
No Jardim Zoológico
Dar pipoca aos macacos...

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

É você olhar no espelho
Se sentir
Um grandessíssimo idiota
Saber que é humano
Ridículo, limitado
Que só usa dez por cento
De sua cabeça animal...

E você ainda acredita
Que é um doutor
Padre ou policial
Que está contribuindo
Com sua parte
Para o nosso belo
Quadro social...

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

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

A música traz um relato extremamente particular da relação do cantor com a cidade do Rio de Janeiro, seus trabalhos, conquistas e dificuldades, de maneira muito semelhante às músicas de seu disco *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez*. O cantor conta, na música, um pouco da sua trajetória no Rio, passando fome, conseguindo emprego, superando dificuldades financeiras, mas mesmo assim, ainda descontente. A canção se consagraria pelo forte teor de crítica social por ela transmitida. No entanto, fica claro como a insatisfação pelas conquistas não obtidas, descritas pelo cantor, parte de dificuldades individuais que Raul Seixas encontra na

metrópole carioca e, por isso, a crítica social que a canção traria se fundamenta nessa sua relação imediata.

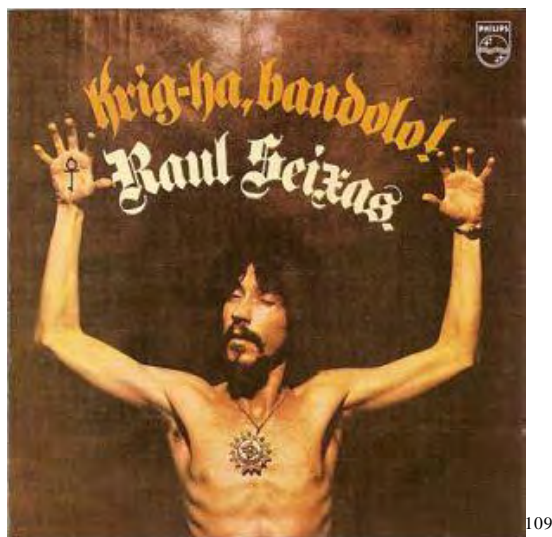
Raul Seixas se lança trazendo uma crítica social, contrapondo elementos filosóficos e místicos com gêneros da música pop e nordestina, ancorados em agressivos e dinâmicos trabalhos de veiculação imagética, assim como Guilherme Araújo tinha construído para outros artistas, capazes de dar ao cantor grande destaque na mídia.

Em 1973 ele lança o LP *Krig-ha, Bandolo!*, que foi responsável pela explosão do cantor no cenário musical brasileiro, tendo como carro chefe do disco a música *Ouro de Tolo*. O trabalho de divulgação do LP muitas vezes caminhou paralelo aos projetos feitos pela Philips para seus outros artistas, o que exigia de Raul Seixas manobras capazes de colocá-lo em pé de igualdade aos grandes nomes da MPB nacional. O espetáculo *Phono 73*, por exemplo, realizado no Palácio de Convenções do Anhembi, em São Paulo, foi um espetáculo todo construído pelo presidente da gravadora, André Midani, para a divulgação de seus artistas, entre eles: Caetano e Chico Buarque (que sofreram com a censura no espetáculo), Toquinho, Vinícius de Moraes, Elis Regina, Mutantes, Jorge Ben, MPB4 e também Raul Seixas.¹⁰⁷

Os recursos imagéticos são utilizados de maneira agressiva na capa do disco, onde o cantor aparece com o peito nu, aberto no centro do plano, olhos fechados, extremamente magro, de braços abertos, como se pregado em uma cruz, com um medalhão no peito e um símbolo esotérico na mão. O nome do disco aparece entre os braços do cantor, como se compusesse, junto das imagens, uma simbologia conjunta. Dessa maneira, o LP torna-se uma espécie de totalidade enigmática, na qual as letras das

¹⁰⁷ O primeiro show de Raul Seixas foi esperado pela crítica carioca com grande euforia, devido ao sucesso de vendas de seu LP *Krig-ha, Bandolo!*, com 30 mil cópias vendidas. O *Jornal do Brasil*, de 29 de Setembro de 1973, em matéria intitulada: *Estréia hoje o primeiro show de Raul Seixas*, coloca Raul como cantor e compositor revelação do ano de 72, que chega com parâmetros de um artista de sucesso, assessorado por um empresário muito reconhecido na época, Guilherme Araújo. Segundo a matéria, o cantor superou em muito as vendas tidas como satisfatórias pela gravadora (girando em torno de 5 mil para um disco satisfatório e 10 mil para o chamado “estouro”), mas que não garantiu ao cantor a unanimidade da crítica musical. A matéria destaca como o show de Raul seria marcado por uma grande simplicidade, sem grandes investimentos em som e iluminação. As críticas posteriores ao espetáculo foram ainda mais pesadas, dizendo que mesmo com esforço dos empresários, o show trouxe várias falhas, começando pelo atraso de 45 minutos, afinação de instrumentos e falhas técnicas, os mal cuidados detalhes do cenário, entre outras coisas. Foram destaque também os músicos que acompanhavam o cantor, todos de segunda linha de Gal Costa e Milton Nascimento, e que por isso mesmo não pareciam tão entusiasmados quanto Raul Seixas.

músicas acabam por se juntar a esse conjunto de símbolos a serem decifrados pelos ouvintes do disco.¹⁰⁸



Dentre as músicas desse LP, pode-se destacar *Mosca na sopa*, um baião intercalado com um refrão de guitarras elétricas e bateria, na qual o cantor se anuncia como um incômodo que chega lentamente, vigiando e perturbando, tão forte e persistente que seu extermínio seria impossível. A música, cantada em primeira pessoa, denota a chegada de algo novo, que despertaria interesse e incômodo, chamando atenção para o cuidado que deveria ser dispensado ao elemento inusitado que se apresentava. A canção cria, portanto, um cenário preocupante que é direcionado à própria imagem de Raul Seixas. Na música, o cantor diz: “Atenção, eu sou a mosca\ (...) A mosca que perturba o seu sono\ Eu sou a mosca no seu quarto\ A zum-zum-zumbizar\ Observando e abusando (...)\ Eu to sempre junto de você”. Na música *Metamorfose Ambulante*, lançada nesse disco, o cantor vai tentando se definir para o ouvinte da canção, como um indivíduo extremamente mutável, de opiniões controversas e sem valores definidos.

Trabalha-se tanto o jogo simbólico da capa do disco quanto as letras de suas canções dentro de um conjunto de informações enigmáticas que se sintetizavam na própria figura de Raul Seixas. Dessa forma, assim como se tornam emblemáticas as letras de suas músicas e as capas de seus discos, torna-se enigmática a própria figura do

¹⁰⁸ A matéria do jornal *O Globo*, de 27 de Junho de 1973, intitulada *Raul Seixas dá seu grito de Guerra e vem aí com seu 1 Lp*, ao comentar sobre a capa do primeiro disco de Raul, afirma que: “parece um quadro da idade média e um manifesto filosófico”.

¹⁰⁹ Capa do LP *Krig-ha, Bandolo!*. PHILIPS, 1973.

cantor que daí provém. Assim, a continuação da matéria citada acima afirma que: “em breve, Raul, com seu novo conjunto, deverá apresentar no MAM, um auto-di, quer dizer, um espetáculo de magia, um ritual, onde a música, o teatro, a expressão corporal integram-se plenamente”¹¹⁰. Portanto, como nos mostra a matéria, os recursos estéticos empregados na produção musical do cantor se constroem como um mecanismo de divulgação da própria figura de Raul Seixas, definindo-se como uma tática extremamente eficiente na divulgação e consolidação de sua imagem junto à imprensa.

A importância de Guilherme Araújo é muito pouco lembrada na trajetória de Raul. No entanto, assim como Paulo Coelho, ele se torna uma figura relevante tanto para a construção imagética do cantor quanto para sua produção musical. Os discos de Raul, no início dos anos 70, são feitos de maneira compacta, onde toda a simbologia expressa na capa dos LPs e as entrevistas junto à imprensa, característica marcante dos contratados de Guilherme Araújo, combinam-se de maneira estreita com suas canções.

O cantor entrou pela porta da frente da principal gravadora do país, que dominava o mercado da MPB nacional, assessorado pelo mais badalado empresário da época e conseguindo um grande reconhecimento e sucesso de crítica já no seu primeiro LP. Uma posição destacada que, da mesma forma que o coloca em grande evidência, cobra dele todas as expectativas advindas de tal posição. Uma capacidade criativa capaz de trazer “novos” e distintos elementos ao campo musical e até uma erudição que possibilitasse ao cantor um posicionamento crítico junto aos debates culturais do período se tornaram demandas simbólicas caras a Raul Seixas.

A matéria intitulada *RAUL SEIXAS Eu quero derrubar as cercas que saparam quintais*¹¹¹, assinada por Celso Arnaldo de Araújo, destaca que:

Ele estudou filosofia na Bahia, formou um grupo de rock-and-roll, produziu discos para Jerry Adriani e agora estoura vendendo mais de 100 mil compactos de uma canção autobiográfica.

“Eu prefiro ser\ Essa metamorfose ambulante\ Do que ter aquela velha opinião\ Formada sobre tudo” diz uma de suas canções. “Eu devia estar contente\ Porque eu tenho um emprego\ Sou um dito cidadão respeitável\ E ganho quatro mil cruzeiros”, diz outra música, a mais famosa delas, “Ouro de Tolo”. É provável que nenhum outro compositor da nova safra da MPB esteja tão bem retratado com tanta fidelidade em suas músicas como Raul Seixas. Não é necessário conversar com ele para descobrir suas opiniões e suas tendências. Elas estão todas nas músicas de seu último LP *Krig-ha, Bandolo!* Sem qualquer disfarce, para quem quiser ouvir. De produtor e compositor de

¹¹⁰ Jornal *O Globo*. 27 de Junho de 1973. Matéria intitulada: *Raul Seixas dá seu grito de Guerra e vem aí com seu 1 Lp*.

¹¹¹ Jornal *O Globo*. 15 de Novembro de 1973.

discos de Jerry Adriani, Raul Seixas passou a compositor contundente e perigoso (18 músicas proibidas pela censura em 73). “Ouro de Tolo” é o canto de um cidadão que se revolta com a falta de perspectiva de sua vida.

Baiano de 28 anos, olhos apertados, resultado de uma fome insaciável por livros de filosofia que ele devorava em um quarto escuro, à luz de uma lâmpada vermelha, ele está sendo considerado um artista revolucionário e inovador, desses que só aparecem de vez em quando, e permanecem ativos por longos anos. Seu trabalho musical tem traços de genialidade, garante a maioria dos críticos. Já as opiniões sobre a personalidade de Raul não são unânimes. Nas muitas entrevistas que deu desde que pisou no palco do Maracanãzinho, no ano passado, para ressuscitar a imagem de Elvis Presley em “Let me Sing”, um dos maiores sucessos do último Festival Internacional da Canção, ele tem feito declarações tão estranhas que a pergunta se tornou inevitável: é um caso de lucidez ou loucura? Raul afirma ter sido um jacobino na Revolução Francesa. Diz também estar lutando pela extinção do dinheiro. Ele gosta de deixar as pessoas na dúvida, de confundi-las, de despistá-las. Mas, aos amigos mais chegados, revela-se um cético e gosta de citar uma frase reveladora: “Que o mel é doce eu me nego a afirmar, mas que parece doce eu afirmo plenamente”.

Raul Seixas é hoje um cidadão vivido. Quando tinha seis anos a mãe, na Bahia, lhe fez uma clássica pergunta. “Que é que vai ser quando crescer meu filho?”. “Filósofo”, respondeu o garoto. (...) Aos 9 anos, morando do lado do consulado norte americano em Salvador, aprendeu um pouco de inglês, e se atreveu a cantar um rock-and-roll num show realizado no cinema do bairro. A música que ele cantou nesse dia é a abertura de seu atual LP. “Ao mesmo tempo que estudava filosofia (eu tinha dez anos) veio o rock-and-roll.” (...) Depois me juntei ao grupo da chamada juventude transviada, até que canalizei tudo isso para a música e surgiu o **Raulzito e os Panteras**.” (...)

Mas Raul preferiu trocar a relativa tranquilidade de Salvador pela insegurança do Rio. (...)

“Quase fui engolido e minha cabeça virou uma massa caótica. Mas eu já fazia música. Elas tinham a mesma mensagem que as músicas de hoje, mas era impossível que compreendessem o que eu dizia. Eram músicas feitas só para mim (...). Um dia eu conheci um produtor de discos lá na Bahia: ele vinha com uma proposta incrível, queria que eu fosse produtor de discos de iê-iê-iê da gravadora. Voltei para o Rio. (...). Minhas músicas faziam um sucesso incrível, as meninas pulavam, estrebuchavam, cantavam junto com o Jerry. Daí bateu o estalo. Eu acho que se o Jerry cantasse *Amargo, Amargo* ao invés de *Doce, Doce*, a música seria cantada da mesma maneira. Eu tinha autonomia para fazer o que quisesse, eu fiz o Jerry gravar um long-playing no estilo do blues americano, vendeu quase nada. Descobri então que o veículo não estava de acordo com a mensagem. Continuei botando as manguinhas de fora: Eu, Mirian Batucada e Sérgio Sampaio, gravamos um LP estranhíssimo chamado Sociedade da Grã Ordem Kavernista.” (...)

Enquanto elaborava as músicas do seu LP, em parceria com Paulo Coelho, pensava nos estudos da sociedade, que hoje se chama Krig-ha, Bandolo! grito de guerra do Tarzan e nome do LP. “A história dessa sociedade é interessante. Às 4 horas da tarde de um dia de sol, há alguns meses, estava na Barra, apreciando a paisagem. De repente vi, quase em cima da minha cabeça, uma nave espacial toda laranja, respirando, respirando. Era um disco voador. Fiquei atônito, por alguns instantes, mas ele decolou e sumiu. Quando eu me recuperava do choque, vi um casal correndo para mim, braços abertos. Era Paulo Coelho e a mulher. Daí nos abraçamos e ficou no ar que tínhamos, eu e Paulo, uma missão a realizar. (...) Fundamos no Brasil o equivalente ao Krig-ha, Bandolo!, que por enquanto tem poucos membros: eu, minha mulher, Paulo, São Francisco de Assis, John Lennon, o escritor Gourdieff, o professor do sábio chinês Luiz Powel, e José Celso Martinez Correia” (...)

Para que todos tenham acesso a sua mensagem, Raul uniu a experiência quando produzia discos de iê-iê-iê aos conhecimentos filosóficos e à habilidade de letrista. Sua linguagem é tão clara que parece panfletária. (...)

Raul reconhece que não é um músico nato: “Sinto que os anos 70 são o início de uma nova idade porque nunca houve uma década como esta. No caso fui designado para ser cantor no Brasil, mas não só cantor, porque o que estamos tentando fazer é algo muito mais amplo, um movimento cultural, ético. Sinto-me como se fizesse um passeio de disco voador e lá de cima visse a Terra e percebesse que ela chegou a um ponto de estagnação que exige uma mudança total, inclusive no campo da lógica.” (...)

Se depois de tudo isso alguém perguntar quem é Raul Seixas, loucura ou profeta, ouvirá uma fábula chinesa como resposta: “Era uma vez um sábio chinês que sonhou ser uma borboleta, e no sonho ele viveu essa borboleta intensamente. Dois dias depois ele acordou do sonho e passou o resto da vida procurando saber se era um sábio chinês que tinha sonhado que era uma borboleta, ou se era uma borboleta, que tinha sonhado ser um sábio chinês.”

Raul é colocado, na matéria, juntamente com os grandes lançamentos da MPB, e dentro dessa colocação “está sendo considerado um artista revolucionário e inovador”. Desta maneira, Raul Seixas é avaliado por sua capacidade criativa dentro do campo da MPB nacional, inovando por conseguir cindir sua “experiência quando produzia discos de iê-iê-iê aos conhecimentos filosóficos e à habilidade de letrista”.

Uma capacidade intelectual e de crítica social surgem também como critérios extremamente pertinentes, que a matéria ressalta e o cantor mesmo assume, ao lembrar que durante a infância: “ao mesmo tempo que estudava filosofia veio o rock. (...) até que canalizei tudo isso para a música”. Raul Seixas utiliza alguns episódios biográficos como instrumentos capazes de conferir a si próprio as demandas que dele eram exigidas. Tais fatos denotam uma certa intelectualidade ao cantor capaz de lhe render sempre uma visão peculiar da realidade, como sua infância voltada à filosofia e agrupada à chamada “juventude transviada”. Essa intelectualidade que o cantor mesmo se atribui surge, juntamente com a sua produção musical e a sua construção imagética, como algo emblemático e algumas vezes obscuro, e por isso: “a pergunta se tornou inevitável: é um caso de lucidez ou loucura?”. Sua capacidade intelectual e de crítica social, durante o período, vão se construir sempre por parâmetros extremamente enigmáticos e de difícil definição. O cantor vai tornando enigmática sua produção musical e sua trajetória por meio de um discurso extremamente singular e por muitas vezes contraditório, sempre capaz de denotar um sentido de importância implícito em suas músicas, e assim ele afirma: “ficou no ar que tínhamos, eu e Paulo, uma missão a realizar”. Dessa forma, Raul se diz mais que propriamente cantor, que suas músicas são mais do que meras canções, que seu trabalho possuiria um sentido maior, que ele clama, mas não define, anuncia, mas não explica, simplesmente diz: “designado para ser cantor no Brasil, mas

não só cantor, porque o que estamos tentando fazer é algo muito mais amplo, um movimento cultural, ético.”

É notório na matéria como o cantor desperta a atenção da crítica e do público por meio de uma construção imagética enigmática e excêntrica, que permeia tanto suas músicas como suas atitudes. Dessa forma, ele se enriquece de criatividade e capacidade intelectual ao atribuir sempre um sentido implícito à sua produção musical, onde o caráter autobiográfico de suas canções amarrava, junto de suas atitudes e discursos, os muitos significados que Raul dizia possuir.

Ana Maria Bahiana, em entrevista a Raul para o jornal *O Globo*, de 16 de dezembro de 1976¹¹², destaca que:

Ana Maria Bahiana: Entrevistar Raul Seixas é uma tarefa sempre fora do comum. Pode ser divertida, pode ser assustadora, mas nunca é o que se espera. Porque Raul nunca é o que se espera. Para começar, nunca se sabe em qual ele está. Sociedade Alternativa? Discos Voadores? Novo Aeon? Rock'n'roll? Bom Humor ou mau humor? Loucura ou tranqüilidade? Raul Santos Seixas é um personagem mutante, sempre com um trunfo escondido no bolso do colete, ou um as na manga do casaco, ou um dedo no gatilho, camonibói!

(...) Afinal Raul, onde você está dentro do panorama musical brasileiro? Os roqueiros têm aclamado você insistentemente como uma espécie de guru do rock feito no Brasil. Ao mesmo tempo você faz um tango, muitas baladas e um repente completamente nordestino, gravado com a turma do Jacson do Pandeiro. Mas já anunciou que não pertence “à linha evolutiva da música popular brasileira” e, neste último Lp, desce um pau firme em amplos setores da própria, com a música “Eu também vou reclamar” (...)

Raul Seixas: Me chamam pai do rock brasileiro, é? Que gozado... olha, eu não sei de onde veio essa minha imagem de roqueiro... eu, roqueiro? Escuta, isto não é dito de forma depreciativa não? Sempre achei que chamar os outros de roqueiro era depreciativo...

Bom eu tenho uma formação rock'n'roll. Isso eu não posso negar. (Abre o armário). Vê esses discos? É tudo rock dos anos 50, o que eu posso fazer? É uma coisa que eu realmente gosto, eu gosto muito, é uma preferência minha. Minha formação na verdade é essa loucura brasileira, não é? É essa coisa de tudo brasileiro, tudo misturado, é um rádio, é Lecuana Cuban Boys e música de carnaval e Jacson do Pandeiro e orquestra americana... (...)

Agora essa coisa... você sabe que eu não pertencço a isso... a tal MPB ... eu não pertencço a isso não. É uma gente muito séria, muito fechada, muito cheia de preconceito... Parece que fazem de conta que o tempo não passou, que não estamos em 1976, que a tropicália não aconteceu... Me diga, como alguém pode falar em um “trabalho sério” depois da tropicália? (...)

Ao invés de pensarmos essa suposta riqueza em sua formação como uma marca distinta do cantor, como assim entendeu grande parte dos trabalhos acadêmicos, devemos visualizar como essa mistura de gêneros, estilos e ritmos, é um fator determinante para a própria sobrevivência do cantor enquanto músico na capital carioca.

¹¹² Intitulada: *É Raul Seixas a metamorfose ambulante*.

Assim como Sá, Rodrix e Guarabyra, ou os *Novos Baianos*, que tiveram de desenvolver uma “linguagem própria, na trilha de João Gilberto, Ben e Veloso”¹¹³, Raul Seixas teve também de produzir suas músicas ancorado nesse tipo de critério, até como justificativa à posição que o cantor assume no campo musical, entrando pela porta da frente da principal gravadora do país. A idéia de uma criatividade inovadora, sem restrições de rotulações em gêneros, foi lembrada de maneira semelhante por Zé Rodrix, ao dizer que: “sou contra qualquer tipo de inibição a criatividade”¹¹⁴. Na realidade, tanto Zé Rodrix quanto Raul Seixas estariam atendendo a certas expectativas e exigências que revelavam a própria inserção do rock no campo musical brasileiro, assimilado não como gênero autônomo, mas como elemento buscado dentro de uma criatividade artística própria à MPB.

Entender a posição de Raul no campo musical brasileiro da década de 70, e a forma como ele atende às exigências feitas pela sua própria posição, significa ir além das feições estéticas de suas canções. Devemos tentar entender a forma como Raul falou junto aos meios de comunicação para percebermos os artifícios usados por ele na busca por reconhecimento. Discursos tão singulares que acabaram por forjar uma imagem extremamente peculiar, que se consolidaria com o tempo, e que iria direcionar grande parte das representações em torno de seu nome. Dentro desses discursos encontram-se muitas mentiras (como uma suposta formação em filosofia e psicologia, sua chegada ao Rio motivada pelo lançamento de um tratado de metafísica, um contato estreito que ele teria com John Lennon, entre outras coisas), planos e projetos diversos, citações de teóricos anarquistas, filósofos, místicos etc. No entanto, imersas nesse discurso tão singular, essas mentiras e projetos cumprem sempre uma função simbólica importante. Por não se processarem ao acaso, elas são dotadas de sentido, pois conferem ao cantor certas qualidades compatíveis com as exigências simbólicas que sobre ele recaiam. A Revista *Manchete* de 07 de Dezembro de 1974 destaca que:

Raul Seixas voltou dos Estados Unidos, há poucos dias, tão sigilosamente quanto partiu, e, enquanto ensaia seu próximo show vai dando entrevistas com aquela parafernália de conceitos, opiniões e idéias que já deixou muita gente maluca. Há duas opções para uma conversa com Raul: se for levado a sério, não ficará pedra sobre pedra, pois ele é, ou tenta ser, o menos racional dos homens; a outra é bem menos atraente: faz-se de conta que ele é uma espécie de Professor Pardal, está sempre inventando coisas que pouca gente leva a sério; mas o grande problema de quem conversa com Raul é saber até que ponto ele mesmo se leva sério.

¹¹³ Revista *Manchete*. 17 de Junho de 1972. Matéria intitulada: *O Rock Made in Brazil*.

¹¹⁴ Idem.

Raul mudou novamente, o que não deixa de ser coerente: ele está mudando sempre. Quem não se lembra do rapaz bem barbeado, com um imenso topete, vestido a James Dean, pedindo licença para cantar um rock no FIC de 1972? Ou do guru de cabelos desgrelhados e óculos escuros, que pregava os valores da Sociedade Alternativa em todos os cantos? Um ano separa esses dois Rauls. Em sua magreza macrobiótica, ele tenta explicar o que aconteceu nesses trinta dias que passou nos EUA: “Sofri um verdadeiro processo de profanação interior, para me libertar dos valores que não eram meus. A única realidade é o verbo ser. Eu sou. E não admito mais imposições.”

O que Raul diz não se escreve dez minutos depois

Raul, evidentemente, não faz questão de ser entendido, e também não pede fidelidade em suas declarações. Como acontece há três anos, quando começou a ganhar dinheiro com a música, ele se interessa mais em recortar as reportagens e incluir em seu alentado e organizado baú, objeto que mais ama, depois de seus óculos escuros. Raul aceita com prazer conversar com jornalistas, seja do New York Times, seja do Tribobó News. E não se importa em ver fielmente reproduzido tudo o que disse, pois cinco minutos depois não se lembrará de 10% das coisas que disse. Mas fica orgulhoso quando Clarice Lispector cita seus versus em seu último romance. (...)

“Raul seixas é o maior cartaz brasileiro do momento, Raul faz sucesso nas capitais e no sertão. Raul faz sucesso até na Transamazônica.” Diz Guilherme Araújo. Seu LP vendeu 300 mil cópias sem que o cantor tivesse feito nem um show para trabalhar o disco.(...) É um astro. Um astro que lê Bergson, Espinoza, Platão e Aleister Crowley (...)¹¹⁵

Raul Seixas fala muito e para todos os meios de comunicação, das mais diferentes formas e sentidos, criando sempre um sentimento de expectativa, onde ele traria sempre informações inusitadas e excêntricas. Seu discurso se marca por uma grande quantidade de informações distintas, contraditórias e emblemáticas, capazes de causar uma espécie de estranhamento por parte do ouvinte. Suas entrevistas, durante o período, já se marcam por esse tipo de discurso, definidas pela matéria como uma “parafernália de conceitos, opiniões e idéias que já deixou muita gente maluca”. É muito claro na matéria como o cantor faz questão de evitar uma apreciação mais exata das informações transmitidas, não se atendo diretamente à veracidade ou compreensão de seus discursos. Portanto, o intuito de Raul não repousa na transmissão de informações dotadas de um sentido lógico, muito pelo contrário, pois uma averiguação racional desta massa de informações é algo que ele tenta, de todas as formas, evitar. Dessa maneira, ele muda de opinião, se contradiz, usa e abusa de informações inusitadas e diferenciadas, citando idéias e conceitos de inspirações místicas, filosóficas, políticas etc., sem se importar que seus discursos sejam fielmente transmitidos.

Na realidade, essa massa aparentemente contraditória de informações de seus discursos acaba por conferir, não por meio das informações propriamente transmitidas, mas pelas expectativas criadas junto a discursos tão singulares, um sentido de

¹¹⁵ Revista *Manchete*. 07 de Dezembro de 1974.

importância e criatividade inovadora que marcariam e caracterizariam Raul Seixas. Impedir definições precisas e análises lógicas de seus discursos possibilitava ao cantor deixar em aberto sua produção musical para avaliações mais subjetivas, que se enriqueciam de valor artístico pelas apreciações singulares que poderiam suscitar. Assim, a jornalista Ana Maria Bahiana, em matéria para o jornal *O Globo*, de 10 de Janeiro de 1978¹¹⁶, comentando sobre a maneira peculiar com que Raul Seixas fala junto aos meios de comunicação, afirmando que:

Diante de Raul Seixas não se acha nada. Ele afoga o interlocutor com frases, palavras e idéias. E, em uma figura única no cenário da música brasileiro (...) seja isso a perfeita honestidade com que se lança aos projetos mais estapafúrdios. E admite, ao mesmo tempo, que isso ajuda tanto a vender discos (“mas não é para isso que a gente trabalha?”) quanto a criar os mais variados obstáculos.

A forma com que Raul fala e age publicamente, “afogando o interlocutor com frases, palavras e idéias”, tornou-se, como nos mostra a jornalista, um mecanismo de consagração e de divulgação, dando a Raul uma posição singular no campo musical e auxiliando a vendagem de seus discos. Tornar seus discursos, e conseqüente mente sua imagem, contraditória e excêntrica acabava por blindá-lo contra definições e avaliações mais precisas, encobrindo, com isso, capacidades que ele não possuiria e que dele eram exigidas. Portanto, essa forma de discurso extremamente singular junto aos meios de comunicação é produto da posição que o cantor assume no campo musical e das exigências que tal posição acarretava.

Esses projetos que o cantor lança não possuem nem uma constância nem uma consistência capaz de caracterizá-los como filosóficos e políticos, contrários a uma dada forma de sociedade, como muitos trabalhos acadêmicos entenderam. Assim, o cantor diz ser um jacobino da revolução francesa, estar lutando pela abolição do dinheiro, estar construindo uma cidade no interior de Minas onde a única lei seria a vontade individual de cada morador, estar lançando um tratado de metafísica, se candidatar a deputado, trabalhando em teatro e programando o lançamento de um filme, entre outros muitos e diferentes projetos. De qualquer forma, estes projetos agem de maneira extremamente eficiente na aferição de um caráter peculiar e dinâmico a sua produção musical e construção imagética. Nesse sentido, o cantor vai interpretando diferentes personagens, lançando projetos os mais distintos e curiosos possíveis, que nunca saíram papel, não de

¹¹⁶ Jornal *O Globo*. 10 de Janeiro de 1978. Matéria intitulada: *RAUL SEIXAS DE VOLTA, Sem Barba, com Deus e Lobisomem no palco do Teresa Raquel*.

maneira deliberada e desordenada, nem como recusa à sociedade estabelecida, mas regrados pelas suas próprias necessidades de reconhecimento e consagração. Não é a toa que ele mesmo afirma: “eu sou tão bom ator, que eu finjo ser cantor e compositor, e todo mundo acredita”¹¹⁷.

Esses inúmeros projetos mereceram dos trabalhos acadêmicos todo um esforço de sistematização teórica capaz de lhes conferir importância política e social. Quando o cantor se diz lutando pela abolição do dinheiro, planejando uma reestruturação comportamental humana, estar construindo uma cidade onde se poderia proclamar a “Sociedade Alternativa” etc., muitos analistas identificaram todo um esforço de Raul em conseguir opor-se a uma dada forma de sociedade, fazendo justiça à própria imagem que eles criaram do cantor. No entanto, percebe-se que tais projetos não possuem uma consistência prática e teórica que nos permita identificá-los pelo seu valor de crítica social. Ao contrário, o cantor utiliza esse tipo de projeto, de maneira bem mais acentuada, nos períodos em que suas vendagens não mais lhe garantiam o mesmo destaque dos anos anteriores¹¹⁸. No entanto, seus projetos, conferindo importância e sentido à construção imagética de Raul, garantiram, de forma extremamente eficiente, a consolidação de uma trajetória representativa, uma vez que imortalizaram uma imagem, despertando a atenção de críticos e analistas até hoje.

Nas suas palavras, em entrevista ao Jornal *O Globo*, no dia 24 de fevereiro de 1978¹¹⁹:

Tudo o que eu gravei até agora é um ponto de vista só. É como eu vejo o mundo metafisicamente, ou ontologicamente, ou filosoficamente, ou politicamente. Eu apenas não me traí. Estou utilizando estes veículos inegáveis que existem hoje em dia para passar a minha forma de pensar e dizer que... eu sou assim, eu penso assim, quero que ninguém pense igual a mim, cada um tem o direito de pensar ser o que é. Sempre fui muito sincero na minha filosofia. Aliás, sou formado em filosofia. Vim aqui em 67 para lançar um tratado de metafísica, que não deu certo, mas se estendeu, pois era também meu ponto de vista sobre o mundo.

O Globo: Esse tratado é que você está pensando em lançar em livro?

Raul Seixas: É chama-se “O Verbalóides”. Ele aborda exatamente a mesma temática dos meus LPs, que são vários. No caso seria um LP conectado

¹¹⁷ É necessário lembrar que as informações recolhidas sobre a personalidade do cantor, em seu cotidiano, fora da imprensa, passam uma idéia completamente contrária a esta vinculada pelos meios de comunicação, sendo Raul uma pessoa extremamente formal, educada e metódica.

¹¹⁸ Ricardo Alexandre, em matéria para revista *Trip*, de 1998, ao analisar esse período em que as vendagens de Raul começam a decair, no fim da década de 70, diz que: “Sem trabalho, Raul passou a divulgar planos mirabolantes, como filmar em Hollywood, candidatar-se a deputado federal e lançar um livro infantil. Pretendia pensar um disco pirata, chamado *The Pirate Record* (sic), com gravações raras de sua antiga banda Os Panteras, feitas nos anos 60”.

¹¹⁹ Intitulada: *A loucura por estilo, a prudência como meta*.

dentro de uma obra, dentro de um só trabalho, desde o tempo de “Ouro de Tolo” até agora.

O Globo: “Os Verbalóides” foi estruturado em Salvador mesmo?

Raul Seixas: Foi lá, logo que me formei, fiz epistemologia e tudo. Mas tudo era muito teórico ainda. Cheguei no Rio com uma mala de couro enorme de baixo do braço, cheia de papéis, e senti que todo aquele peso de papel teórico que eu carregava estava se transformando em prática. Comei a fazer uma revisão dos papéis que estavam naquele baú e me tornei cantor e compositor, lançando pedaços desse meu ponto de vista. Agora vou completar o trabalho que trouxe naquela mala já amadurecido, calejado na minha experiência, e lançar em livro.

O Globo: E essa história de candidatura, Raul como que é?

Raul Seixas: depois dessa temporada no Tereza Raquel vou sair fazendo um circuito universitário pelo Brasil, por todas as capitais do país e vou angariar votos para a minha candidatura a deputado federal. (...)

O Globo: Como você vê a política aqui?

Raul Seixas: Primeiro como um ramo da mãe filosofia, vida, ser humano. Nasci preocupado com o homem e sempre tive esta tendência metafísica, ontológica. Formei-me em filosofia estudei psicologia. A política que vejo aqui é completamente ultrapassada. (...) Em 74 fui obrigado a passar quase um ano em Greenwich Village. Foi quando tive oportunidade de conhecer John Lennon. Através de uma entidade que tínhamos aqui chamada Sociedade Alternativa e ele lá, com a New Utopian, nos encontramos e ele me deu uma grande ajuda.

Em seu discurso, a política, a filosofia e a literatura surgem como forma de demarcar um aspecto de uniformidade para sua obra, uma lógica de sentido e de ligação que o cantor fazia questão de ressaltar em sua produção musical. Dessa maneira, o cantor chama atenção para um sentido que englobe e traduza sua produção, como se ela fosse mais que uma simples “parafernália de idéias e conceitos”. Esse sentido demandava uma certa capacidade intelectual, que o cantor mesmo se atribui, dizendo ser formado em filosofia (fato que não ocorreu), ter ido para o Rio de Janeiro para publicar seus escritos (o que também não há registro de ter ocorrido), estar lançando um livro (que também nunca chegou a se concretizar), ou até mesmo um contato com John Lennon (que sua ex mulher afirma ser “fantasia” de Raul¹²⁰).

Raul Seixas lançou, em 1974, o seu segundo LP pela Philips com grande expectativa de vendas por parte da gravadora. Seguindo os moldes do seu LP anterior, os recursos imagéticos são amplamente utilizados, já na capa do disco. Raul Seixas agora posa como uma espécie de guerrilheiro latino americano, com uma boina e guitarra vermelhas, com um brilhante óculos escuro, apontando para o alto. A imagem carrega a idéia de um “messias guerrilheiro”, com elementos místicos e filosóficos imbricados desde a capa do disco até suas mais diferentes declarações. O carro chefe do

¹²⁰ Em entrevista a Gay Vaquer, disponível no site www.casadobruzo.com.br, Kika Seixas, ex mulher do cantor e uma das maiores divulgadoras de sua obra, quando perguntada sobre o contato de Raul com John Lennon, disse que “Essas histórias são fantasias, fantasias”.

LP foi a música *Gita*, que traz um recorte do livro sagrado indiano *Bagavad-Gita*, acompanhado de orquestras sinfônicas, harpas e sinos, que deu ao cantor seu primeiro disco de ouro e a possibilidade de gravar o primeiro vídeoclip colorido da televisão brasileira.



121

Novamente, o disco é produzido de maneira compacta, onde músicas e imagens se tornam objetos de divulgação a serem decifrados pelos ouvintes. Assim como o LP anterior, tanto as canções como as imagens transmitem informações sobre Raul Seixas, mesmo que de maneira contraditória e imprecisa. Nesse sentido, Tárík Souza escreve uma matéria ressaltando todo o aparato imagético do LP, compondo, junto das músicas, um conjunto de informações que caracterizariam a própria figura de Raul Seixas. Na matéria, o jornalista nos mostra como Raul atende às expectativas do campo musical, ao chamar a atenção para sua formação “anfíbia”, nutrida por “todos os livros que [lhe] caíam nas mãos”, trabalhos como produtor de discos, além de esoterismos dos mais diversos tipos:

Na capa bem cuidada, o dedo apontado para o alto, a boca entreaberta e um brilho difuso nos óculos escuros, Raul Seixas passou por Messias, de guitarra em punho, camisa de brim e boina vermelha. E as doze faixas do Lp, assim como suas entrevistas, atividades e postura do mesmo Raul contribuem para reforçar a imagem. (...)

Baiano de Salvador, nascido em 1945, iniciado na “subcultura do rock” em 57, Seixas teve uma formação profissional anfíbia. Tanto se alimentou “de todos os livros que caíam nas mãos”, quanto produziu e compôs para Jerry Adriani, fabricou a dupla de soul Tony e Frankie, e descobriu seu companheiro de geração Sérgio Sampaio. (...) Comprou um discutido Galaxy dourado e viajou para os Estados Unidos, para um encontro com Jonh

¹²¹ Capa do LP *Gita*. PHILIPS, 1974.

Lennon e Yoko Ono, tentando receber reconhecimento para sua “Sociedade Alternativa”, uma espécie de filial brasileira da “Nútopia” criada pelo ex Beatle. Neste novo disco, a faixa “Sociedade Alternativa” explica os postulados do movimento: “Faz o que tu queres\ pois é tudo da lei”. E todas as outras servem, de algum modo, a este tipo tênue de filosofia.¹²²

O disco de ouro deu ao cantor a consagração comercial almejada por ele e pela gravadora. Os altos investimentos deram o retorno esperado e Raul conseguiu uma posição privilegiada na empresa¹²³. No entanto, a instabilidade nas vendas de seus próximos LPs não permitiria a manutenção dessa liberdade de produção, tornando o cantor alvo constante de cobranças internas.

A avaliação e mesmo a produção musical de Raul Seixas, durante a década de 70 vai se constituindo de maneira atrelada aos parâmetros de reconhecimento da MPB. Tendo Raul Seixas se ligado ao rock internacional, desde a infância, como ele sempre fez questão de lembrar, sua sobrevivência como artista, na cidade do Rio de Janeiro, dependia de sua adequação aos parâmetros de consagração da música popular. Até porque, a própria inserção dos elementos da música pop eram ainda percebidos dentro da ânsia por uma criatividade inovadora própria à MPB. A matéria *Os discos de Raul Seixas: voadores rumo ao sucesso*, do jornal *O Globo*, de 27 de Janeiro de 1974, diz que:

Em seguida ao relativo sucesso, mas com grande impacto na apresentação de “Let me Sing”, Raul lançou seu grande sucesso “Ouro de Tolo”. Esta música abriu definitivamente as portas para o gosto popular e ao mesmo tempo provocou o entusiasmo da crítica pelo caráter de novidade e pela inteligente ironia que colocou na letra.

O sucesso de “Ouro de Tolo” se baseou, aparentemente, em dois opostos: a coisa nova e a coisa velha. Raul utilizou como melodia um tema muito próximo dos últimos sucessos românticos de Roberto Carlos, como “Detalhes” e outros. Só que utilizou a melodia de maneira causticamente crítica, como pano de fundo para uma letra autobiográfica em que desmoralizava com humor ácido alguns dos sonhos e ilusões da classe média: o cidadão respeitado, o Corcel 73, o Jardim Botânico, tobogã, a vida tranqüila, a casa própria etc. E terminava com uma misteriosa referência a discos voadores, que viria a ser um dos pontos de maior interesse na formação de sua imagem junto ao público consumidor.

Paradoxalmente, “Ouro de Tolo” vendeu a maioria de suas 150 mil cópias certamente entre a classe média, principal alvo de Raul na desmoralização do sonho e proposta de abertura que havia na letra. Para isto, facilitou a melodia e a grande originalidade na forma de cantar, levando às últimas conseqüências a técnica de Jorge Ben de colocar muitas palavras em poucas notas musicais, tudo com excelentes resultados.

¹²² Revista *Veja*, edição 313, p.25, de 4 de Setembro de 1974. Matéria intitulada: *Compacto*.

¹²³ A matéria da *Folha de São Paulo*, de 27 de Novembro de 1976, intitulada *Raul Seixas, cada cabeça é um mundo*, destaca como a venda do LP deu a Raul “uma posição invejável na gravadora (ele tem a liberdade de criar o que e como quiser) graças a uma música, Gita”.

O Lp *Krig-ha, Bandolo!*, lançado na esteira do sucesso de “Ouro de Tolo” obteve vendas expressivas e teve em “Mosca na Sopa” e “Al Capone” suas faixas mais fortes.

Nas músicas do Lp, uma presença importante, o parceiro Paulo Coelho. Responsável por algumas das melhores letras e criador, junto com Raul, de algumas das manobras promocionais que mais efeitos obtiveram. Como a apresentação de Raul de terno e gravata cantando “Ouro de Tolo” na Avenida Paulista.

O Lp mostra um desdobramento do estilo vitorioso de “Let Me Sing”, unindo rock (que volta a moda) com o ritmo nordestino em músicas como “Mosca na Sopa”, e outras.

É justamente na “Mosca” que Raul atinge exatamente seu objetivo: melodias populares em arranjos fortes para vestir letra irônica, crítica, e para o público menos atento, estranha e bem humorada somente.

Em “Al Capone” ele repete a fórmula de uma letra forte e uma melodia simples e dançante, o que assegura a sua penetração entre o público mais superficial, mas também dá credibilidade ao seu trabalho por parte das camadas mais conscientes, que encontram nessa letra motivo de pensamento e advertência, tudo dentro de um humor selvagem, porém curável.

Segundo informações de Paulo Coelho e Raul Seixas, o trabalho da dupla está se desenvolvendo dentro da fórmula vitoriosa: melodias simples e populares facilitando a digestão de letras violentas, críticas e de estranho humor.

Se em matéria de vanguarda Raul não é, ou não pretende ser, a mosca que pousou na sopa da música brasileira, no entanto, ele traz uma proposta musical e uma estratégia de trabalho tremendamente eficiente. O que dará com certeza grande popularidade, e os aplausos do público jovem sempre em busca de um messias, de um guru ou de uma grande mosca.

O sucesso da música *Ouro de Tolo* é entendido por conciliar “dois opostos: a coisa nova e a coisa velha”, contrapondo uma melodia romântica com uma ardente crítica social, e no final ainda fazendo referência a discos voadores. O sucesso do disco *Krig-há, Bandolo!* seria entendido pela mesma fórmula que deu corpo à música *Let me Sing*, ou seja, a fusão de gêneros nordestinos com uma música pop internacional. Esse tipo de avaliação torna-se ainda mais evidente a partir da comparação feita entre o modo de composição de Raul Seixas e Jorge Ben, onde tudo o que Raul supostamente traria de particular, ou melhor, novo, se encontrava em fórmulas já conhecidas e definidas pela MPB.

No entanto, o que é mais importante na matéria é a percepção de que a produção de Raul está sendo avaliada não somente por critérios já consagrados, mas também pelos aspectos comerciais de sua produção. Dessa forma, a matéria relata como a música *Ouro de Tolo*, antes de “provocar o entusiasmo da crítica pelo caráter de novidade e pela inteligente ironia que colocou na letra”, teve que, primeiramente, cair no gosto popular. A “fórmula de uma letra forte e uma melodia simples” da música *Al Capone* é feita com o intuito, exatamente, de assegurar o sucesso comercial de sua canção. Portanto, é claro como a produção musical de Raul Seixas se encontra em um

meio termo de avaliação, que coloca em jogo os elementos das artes consagradas do período, mas que ainda se ancora em critérios heterônomos.

Traçando um gráfico da quantidade de matérias encontradas sobre Raul Seixas nos acervos pesquisados, pode-se perceber que os anos de maior número de matérias correspondem, também, aos anos de maior vendagem de seus LPs, e que coincidem com o período de parceria com Paulo Coelho. Entre 1972 e 1976 encontramos 92% das matérias, e somente 8% delas entre 1977 e 1980, anos de menor expressão comercial do cantor. Pode-se perceber como a avaliação de Raul Seixas e a atenção dos meios de comunicação se encontram subordinados a fatores econômicos, ou seja, os traços de “criatividade” e inovação que ele supostamente traria somente se destacam a reboque das cifras comerciais que suas canções poderiam alavancar.



Uma matéria da *Folha de São Paulo* de 27 de Novembro de 1976¹²⁴ traz em destaque:

Na realidade o que está de volta ao LP “Há dez mil anos” é o estilo crítico que abriu a Raul Seixas as portas da fama, há alguns anos. Depois veio a consolidação do sucesso popular, mas também um esfriamento da crítica em relação a ele. E Raul continuou seu caminho controverso: deu uma de profeta, andou falando de esoterismo, fundou e acabou com uma misteriosa Sociedade Alternativa e chegou a uma posição invejável em sua gravadora (ele tem a liberdade de criar o que e como quiser) graças à música “Gita”. “Minha resposta a todas as perguntas está aí, nas músicas. O público saca todas. Por isso, vendo. Mas não imponho nada; não quero ser muleta de ninguém. E nem quero que o público acredite em mim. Quero que ele questione tudo o que eu digo. Não quero ser muleta de ninguém. Meu trabalho é como um chiclete que dou ao público. Tem quem jogue fora na primeira esquina; há os que dormem mascando e nunca tiram o chiclete da boca.”

¹²⁴ Intitulada: *Raul Seixas, cada cabeça é um mundo*.

Com declarações como essa, Raul Seixas não é um dos preferidos dos estudantes. Não faz circuitos universitários: a maioria dos seus shows é feita no subúrbio, na periferia e nas cidades do interior. Nos raros espetáculos que faz em faculdades, geralmente é vaiado. Sua reação nesses casos geralmente é original. Chama parte do público ao palco (geralmente membros de diretórios ou coisa assim) e discute com eles. Quando fala em abertura tem sempre quem reage negativamente. Mas Raul nem se toca.

O cantor possuía um relativo reconhecimento que caminhava de maneira esporádica e fragmentada em alguns pontos específicos de sua produção, e não em sua totalidade. Ou seja, a produção musical do cantor é vista por meio de sopros de inovação e criatividade dentro da música popular brasileira, que valem elogios ou críticas de tempos em tempos acerca de alguns aspectos que mereceriam algum destaque¹²⁵.

A matéria destaca também como a maioria dos espetáculos do cantor acontecia fora da metrópole carioca e distante do público universitário. O circuito universitário, segundo Tárík Souza, “idealizado em 72, pelo jovem empresário Roberto de Oliveira, cristalizou-se em 73, como o mais generoso e fiel mercado para a música brasileira”¹²⁶. Mesmo Raul sendo avaliado dentro dos parâmetros da MPB, se firmando na gravadora mais importante do gênero, ele ainda possuía um reconhecimento bem distinto dos nomes consagrados do gênero, com a maioria dos seus shows feitos “no subúrbio, na periferia e nas cidades do interior”. Portanto, pode-se perceber que Raul Seixas é avaliado em um entremeio representado, de um lado, pelos critérios de legitimação das manifestações musicais consagradas, e do outro, por fatores heterônomos, ligados exclusivamente à venda de seus LPs. O que ele mesmo reconhece ao dizer que:

Quero minha música vendável, consumível para ser entendida por todo mundo. Não adianta falar as coisas para grupos pequenos, fechados. Minhas músicas entram em todas as estruturas. (SEIXAS, Raul. In: SEIXAS, Kika. 1995 p. 59)

Essa dupla forma de cobrança que Raul sofria, do pólo autônomo e do pólo heterônimo do campo, criou para o cantor um cenário muito desgastante e sofrido

¹²⁵ A análise da revista *Veja*, durante a década de 70, nos evidencia um quadro semelhante a esse descrito. A grande maioria das matérias da revista se dedica aos grandes nomes da MPB nacional (bem como os lançamentos nessa área), bandas consagradas do rock internacional e lançamentos da produção erudita no país. No entanto, a revista não se faz estranha aos artistas de grande popularidade comercial, trazendo, mesmo que raramente, matérias sobre Roberto Carlos, Waldick Soriano, entre outros. As poucas matérias acerca de Raul Seixas destacam alguns pontos de criatividade do cantor, de maneira muito semelhante às expectativas da crítica aos lançamentos da música popular brasileira. No entanto, estas críticas à sua produção musical se encontram a reboque de um reconhecimento comercial já obtido, ou em vias de acontecer.

¹²⁶ Revista *Veja*, edição 278, p.50. 2 de Janeiro de 1974. Matéria intitulada: *Ventos demais*.

durante toda a sua carreira. Sua trajetória artística, portanto, se marcou pelo sentimento de incômodo e desgosto pelas inúmeras expectativas que sobre ele recaíam, onde as drogas e o álcool acabaram se tornando uma válvula de escape.

O cantor foi expulso do país no fim de 73, supostamente por fazer panfletagens de sua sociedade esotérica em seus shows. A ida do cantor para aos Estados Unidos se tornou um fato muito divulgado por Raul Seixas, em muitas de suas entrevistas, por ter sido nessa viagem que o cantor, supostamente, teria tido conhecido com Jonh Lennon. Na realidade, o contato do cantor com o ídolo inglês representa, em suas declarações, uma espécie de legitimidade que Raul conquistaria pelo contato com esse ídolo mundial, que compartilharia, de certa maneira, os mesmos princípios filosóficos e místicos que ele.

Nesse período, o envolvimento com drogas e álcool já era uma constante na vida de Raul Seixas. Esses problemas vão se acumulando à fama de péssimo profissional no interior da gravadora, ao divórcio da primeira mulher, ao afastamento da filha que fora levada aos Estados Unidos pela mãe, compondo um quadro extremamente complicado para sua vida pessoal. Em um escrito seu de 1974 o cantor disse:

Quando cessaram as perguntas achei-me aqui, no meu gabinete, cercado de livros totalmente sérios diante de um momento histórico que acabara de existir.

Esgotaram-se as possibilidades. Já tinha feito tudo com meus 29 anos. Nada mais me interessava. Aí foi o começo do meu renascer para Raul Seixas (1974). Sentia, tocava, compunha, bebia, fumava maconha, cheirava cocaína, cultuava a droga. Abandonara a esposa e a filha.

O culto ao não rotulado!

O culto a Raul Seixas!

(...)

Estou emacanhado noite adentro pensando no que sinto por Ti, e por ti beleza total que a minha mente se abre sem cansaço sobre o efeito da cocaína com que te amo! É inocente e piedoso!

Ontem, na negra treva da razão, eu negava o ilógico que eu sentia com a desculpa de ser “esquizofrenia paranóica” ou “culpa das drogas”. Minha resistência não tem limites. Meu corpo passa a ser subordinado da minha vontade. Sou:

1- Escritor

2- Músico

3- Poeta

4- Alcoólatra

5- Narcisista

6- Gênio

7- Cientista da alma

8- Ah! Ah! Ah! (SEIXAS, Raul. In: SEIXAS, Kika, SOUZA, Tárik. 1993, pp.152-154)

As drogas se misturam com a percepção do seu trabalho e suas relações sociais. Dificuldades muito bem explicitadas em algumas de suas canções desse período, como na música *Paranóia*, em que o cantor narra suas noites de insônia, cheias de medos e drogas, se sentindo vigiado e perseguido, onde ele diz: “tinha tanto medo de sair da cama à noite pro banheiro\ Medo de saber que não estava ali sozinho porque sempre...\ Eu estava com Deus!”¹²⁷. Uma esperança para toda esta agonia, assim como ele diz no escrito, que o ano de 74 é “o começo do meu renascer para Raul Seixas”, pode ser percebida na música *Tente Outra Vez*¹²⁸, em que o cantor exclama: “Veja!\ Não diga que a canção\ Está perdida\ Tenha em fé em Deus\ Tenha fé na vida\ Tente outra vez!”.

O ano de 1974 marcou a ruptura com Guilherme Araújo. A produção de seu próximo LP *Novo Aeon*, sem o empresário, já traria algumas diferenças com seus trabalhos anteriores. O LP não obteve grande vendagem, frustrando as expectativas do cantor e da gravadora de repetir o sucesso do seu último disco. Existe, nesse LP, um breve afastamento das fórmulas que caracterizaram seus discos anteriores, até por conta da ruptura com o empresário Guilherme Araújo. Esse disco não carrega aquela quantidade exagerada de signos e significados distintos que perpassavam tanto as capas quanto as letras de seus trabalhos anteriores. As letras trazem problemas mais concretos de Raul e a capa do disco mostra o cantor em um estúdio musical, com o emblema de *Gita* discretamente colocada ao lado.



129

¹²⁷ Música *Paranóia*, LP *Novo Aeon*. PHILIPS, 1975.

¹²⁸ Música *Tente Outra Vez*. LP *Novo Aeon*. PHILIPS, 1975.

¹²⁹ Capa do LP *Novo Aeon*. PHILIPS, 1975.

Em 1976 o cantor grava o LP *Há 10 Mil Anos Atrás*, também pela Philips, trazendo a música com o mesmo nome do disco como grande sucesso, dando a ele seu segundo disco de ouro. O disco marca uma retomada da fórmula que caracterizou seus trabalhos anteriores. A capa do LP traz em destaque um Raul Seixas barbado e de cabelos cumpridos, como um velho ancião dotado de uma sabedoria antiga disposto a ensinar. Na letra da música *Eu nasci há dez mil anos atrás* Raul Seixas narra, em primeira pessoa, toda sua vivência, de dez mil anos de história, todos os fatos por ele vistos e presenciados.



A canção *Eu nasci há dez mil anos atrás* seria um plágio que o cantor teria feito da música de Elvis Presley *I was born 10.000 years ago*¹³¹ para alavancar as vendas do disco. Em um de seus escritos o cantor diz:

Dia de pôr voz em Há 10 mil anos.
Meu aniversário. Ninguém tem a menor consideração.
Eu sei que tenho um sucessão nas mãos e fui ao estúdio completamente bêbado. Para me vingar do sistema enchi o saco dos diretores e produtores com ironia e sarcasmo. O período ia passando e eu ia comendo peixinho frito... curtindo com a gravadora... Lavei a alma.
Meu presente de aniversário. (SEIXAS, Raul. In: ESSINGER, Silvio. 2005, p.110)

O depoimento do cantor nos evidencia, primeiramente, como a sua relação com a gravadora era dependente de fatores comerciais, sofrendo fortes cobranças pelas vendas de seus LPs, além de uma relação pouco profissional que causaria, no futuro,

¹³⁰ Capa do LP *Há 10 Mil Anos Atrás*. PHILIPS, 1976.

¹³¹ LP *ELVIS COUNTRY*, RCA Victor, 1970.

seu rompimento com a Philips. O próprio recurso do plágio já demonstra como o cantor percebe que o seu reconhecimento, durante a década de 70, ainda estava atrelado à consagração comercial. A instabilidade nas vendas de seus discos não permitia ao cantor uma autonomia de criação frente à gravadora. Na música *Eu também vou reclamar*, lançada em 1977, o cantor exprime uma certa revolta pelas pressões comerciais sofridas, mas por ele atendidas: “Mas é que se agora\ Pra fazer sucesso\ Pra vender disco\ De protesto\ Todo mundo tem\ Que reclamar\ Eu vou tirar\ Meu pé da estrada\ E vou entrar também\ Nessa jogada”¹³².

Depois do disco *Há Dez Mil Anos Atrás*, Raul rompe o contrato com a Philips devido a suas atitudes pouco profissionais, agravadas pelo uso de drogas e álcool, e também põe fim à parceria com Paulo Coelho. Seus depoimentos a respeito dessa parceria fazem sempre referência a uma relação complicada, deixando sempre obscuras as reais causas do rompimento. Em um depoimento seu, de 1976, pouco antes de romper com Paulo, o cantor diz:

Paulo e eu a gente se detesta. Sabe! Por isso que funciona tão bem. A gente se detesta e se completa. A gente já brigou tantas vezes que já perdi a conta. Ele pega de mim algumas coisas que ele acha útil, mas eu uso algumas idéias dele que tem a ver comigo. Toda vez que a gente briga é porque discorda completamente de uma idéia ou de uma atitude.¹³³

Muitos dos divulgadores da obra de Raul Seixas possuem problemas às vezes pessoais com Paulo Coelho, sendo que alguns amigos íntimos de Raul dizem ter sido Paulo quem o havia viciado em drogas¹³⁴. As informações recolhidas sobre a parceria se mostraram muito vagas, principalmente no tocante aos motivos que levaram ao seu fim. As informações sobre a influência de Paulo Coelho na produção de Raul Seixas vão convergir sempre para questões mais místicas, esotéricas, que deram origem a produções muito conhecidas, como as músicas *Gita* e *Sociedade Alternativa*. Nas palavras de Rita Lee¹³⁵, que chegou a conhecer o cantor durante a parceria:

Me parece que depois que Paulo Coelho entrou na vida de Raul como parceiro de trabalho e de aventuras no mundo da magia, Raul praticamente neutralizou seu jeito Presley de ser e mudou, feliz, para o papel de Profeta

¹³² Música *Eu Também Vou Reclamar*. LP *Há 10 Mil Anos Atrás*, PHILIPS, 1976.

¹³³ Jornal *O Globo*. 16 de Novembro de 1976. Matéria intitulada: *Sem Barba, com Deus e Lobisomem no palco do Teresa Raquel*.

¹³⁴ Em entrevista à *Revista Caros Amigos* de 1999, disponível em: www.casadobruco.com.br/raul/caros.htm, Maria Eugénia Seixas, mãe de Raul, diz que: “Paulo, que só dava umas pinceladas nas músicas e hoje se diz autor de muitas. Não gosto de falar o nome dele, eu tenho minhas queixas e mágoas. Paulo Coelho enganou Raulzito desde essa época.”

¹³⁵ In: Alexandre, Ricardo. *Revista Trip*, edição 71. Agosto de 1998.

Apocalíptico. O fã radical de Elvis ingeriu uma overdose de misticismo e se transformou num guru.

Paulo Coelho era mais erudito que Raul Seixas, já havia realizado trabalhos como diretor e autor de teatro, jornalista e compositor, possuindo uma boa visão comercial das produções culturais no Rio de Janeiro, tanto que após a ruptura da parceria, Paulo foi contratado como produtor da gravadora Polygram¹³⁶. De qualquer forma, a produção musical de Raul sente, qualitativa e comercialmente, a saída de Paulo Coelho. Os três discos que se seguiram após a separação não alcançaram nem de perto as vendas dos LPs anteriores. A produção musical de Raul, após o fim da parceria, deixa de se basear, fundamentalmente, no carregamento excessivo de sentido enigmático e excêntrico que havia caracterizado sua produção artística. Portanto, Paulo Coelho possui uma importância considerável nessa representação simbólica que hoje existe em torno de Raul, pois foi com ele que o cantor conseguiu a medida exata da fórmula tão eficaz que caracterizou tanto a produção musical quanto a construção imagética de Raul Seixas, capazes de mantê-lo como um ídolo até hoje.

Paulo definiu assim sua produção em matéria musical, em depoimento ao *Jornal do Brasil*, do dia 03 de Abril 1977¹³⁷:

A primeira condição da minha música é ser comercial, um mecanismo industrial sem a qual a arte não sobrevive. Eu faço comércio arte. Meus discos vendem muito, sou uma das 10 pessoas mais bem pagas da MPB. Fórmula? Captar a tendência emergente e dizer, para ser ouvido para qualquer um, pois procuro ser bastante popular sem ser popularesco. O rock brasileiro nunca aconteceu, filho de pai e mãe dominadores. O iê-iê-iê sim é uma manifestação genuinamente brasileira, do povão. E é isso que fazem Roberto e Erasmo Carlos. O rock é uma falta de padrão em se definir as coisas. Vem você aí e coloca tudo no papel, de repente fica claro, é tudo uma grande ficção, uma abstração sem a menor consciência.

A visão comercial de Paulo Coelho é algo inexistente nos depoimentos de Raul. Paulo demonstra – ou acredita ter – toda uma perspicácia na apreensão de tendências musicais para a produção de músicas que consigam penetração em um número maior de pessoas. A definição que Paulo Coelho faz de sua produção musical, ao dizer que ele procura “ser popular sem ser popularesco”, vai ao encontro daquilo que se percebe também em Raul Seixas, com uma produção ancorada em fatores comerciais, mas, ao mesmo tempo, dialogando com os critérios das manifestações consagradas. Um outro fato relevante no depoimento de Paulo Coelho é a forma como ele assume que o

¹³⁶ Sobre a biografia de Paulo Coelho, ver: Fernando Morais (2008).

¹³⁷ *Jornal do Brasil*. 3 de Abril 1977. Matéria intitulada: *ROCK ENROW Brasileiro, órfão, indigente, mas com um fã clube imenso*.

rock brasileiro simplesmente não existia, sendo Paulo, podemos também incluir Raul Seixas, um artista da MPB.

Os três próximos discos de Raul Seixas, sem Paulo Coelho, venderiam bem abaixo do esperado, e os problemas com drogas e álcool já chegariam a patamares preocupantes. O LP *O Dia em que a Terra Parou*, lançado pela WEA, gravadora recém instalada no Brasil, estréia uma nova parceira, com Cláudio Roberto. Segundo a matéria *Eu morri há dez anos atrás*, publicada pela revista *Trip*, em agosto de 1998, assinada por Ricardo Alexandre, Cláudio sobrevivia dando aulas de inglês e vendendo “mocassins” nas feiras hippies da cidade quando Raul o conheceu. Segundo Jay Vaquer, amigo pessoal e músico do cantor na década de 70, Cláudio era uma pessoa simples, vivia em “Miguel Pereira, no Rio de Janeiro, longe da suposta civilização, criando gato, cachorro, galinha”. Cláudio Roberto afirma que, no disco que fizeram juntos, Raul já estava tentando se livrar das amarras de um misticismo exacerbado que marcou suas produções anteriores¹³⁸. Ele também afirma que esse período marcaria o início da decadência pessoal e profissional de Raul.

Apesar das baixas vendas, dessa parceria nasceria a música *Maluco Beleza*, composta, na realidade, por Cláudio Roberto, mas que se tornara, posteriormente, uma das canções mais representativas de Raul Seixas, exatamente por simbolizar a figura extravagante, excêntrica, de discursos confusos e contraditórios que Raul se tornara. Um apelo comercial mais direto, com uma linguagem musical menos refinada, assim como o abandono de algumas temáticas mais místicas, que davam o tom à parceria de Raul e Paulo Coelho, podem ser percebidos na música *Eu quero mesmo*¹³⁹, em que o cantor expressa uma modificação em sua forma de compor, dizendo que:

Eu quero mesmo é cantar yê-yê-yê!
Eu quero mesmo é gostar de você!
Eu quero mesmo é falar de amor!
Eu quero mesmo é sentir seu calor! Eu quero mesmo!

Por muito tempo eu sentia vergonha das coisas que eu sinto
E disfarçando, escrevia difícil só pra complicar
Quando a flor é uma flor e não tem outro jeito da gente dizer,
Pra que mentir, se eu sei, eu sei que...

Em 1978 a gravadora WEA tentou reativar a parceria de Paulo Coelho e Raul Seixas para o lançamento do próximo disco de Raul. No entanto, novos

¹³⁸ Alexandre, Ricardo. Revista *Trip*, edição 78. Agosto 1998.

¹³⁹ LP *O Dia em que a Terra Parou*. WEA, 1977.

desentendimentos entre eles impediram uma concretização mais duradoura. Raul lança, em 1978, o LP *Mata Virgem*, também pela WEA, contendo somente algumas músicas produzidas por ele e Paulo. Durante esse período, o cantor divulga, de maneira excessiva, seus muitos e inusitados projetos, na tentativa de despertar a atenção da crítica quando as cifras comerciais não mais lhe garantiam destaque. Nesse sentido, ele raspa a barba, corta o cabelo e se diz candidato nas próximas eleições, afirma também estar envolvido com cinema e literatura, projetando o lançamento de um filme e um livro infantil.

Raul Seixas lança mais dois LPs no Rio de Janeiro, *Por Quem os Sinos Dobram*, pela WEA, em 79 e *Abre-te sésamo*, pela CBS, em 80. Os discos foram um fiasco total de vendas, acompanhado por um esfriamento da crítica musical em relação ao cantor. A baixa vendagem de seus últimos discos iria se refletir na crítica durante esses dois anos. Uma matéria do jornal *Folha de São Paulo*¹⁴⁰ de 10 de Janeiro de 1979, diz que:

Saindo do estreito terreno imposto pela imagem de cantor de músicas de protesto, que o próprio Raul reconhece ter cultivado no início da carreira, “Mata Virgem”, além de simbolizar um novo plano de trabalho (...) marca o reencontro com seu antigo parceiro, Paulo Coelho. Foi dessa união que nasceram antigos sucessos como “Gita”, “Como Vovó já Dizia”, “Nasci Há dez Mil Anos Atrás” e “Sociedade Alternativa”, e que surgiram também músicas novas como “Mata Virgem” entre elas, “Judas” e “As Profecias”.

A matéria não mais menciona as expectativas por uma criatividade inovadora, a exemplo das matérias de anos anteriores. O disco é simplesmente avaliado como um ponto de transição na carreira do cantor. Pode-se notar até mesmo um tom nostálgico que relembra grandes sucessos do passado e algumas produções atuais que não merecem nem um tipo de comentário ou crítica mais aprofundada.

Os problemas pessoais, o divórcio da segunda mulher, que também levaria a segunda filha de Raul para os Estados Unidos, o excesso de álcool e drogas, inclusive com internações, se juntam à baixa vendagem de seus discos e à fama de péssimo profissional, compondo um cenário extremamente complicado para ele e que se reflete diretamente em sua produção musical.

A enorme tristeza que o acometia pela instabilidade sentimental era sempre acompanhada pela dependência do álcool. Seus problemas com a bebida aumentam bastante nesse período. Suas visitas a médicos e terapeutas ficam cada vez mais frequentes e a rotina de remédios já fazia parte de seu cotidiano. Uma rotina que fica

¹⁴⁰ Jornal *Folha de São Paulo*. 10 de Janeiro de 1979. Matéria intitulada: *Raul Seixas antibiônico. Em um novo disco.*

marcada em muitas de suas canções. No LP gravado em 1979, *Por Quem os Sinos Dobram*, o cantor compõe uma música que retrata muito bem essa etapa de sua vida:

Diga, seu dotô as novidades
Já faz tempo que eu espero
Uma chamada do senhor
Eu gastei o pouco que eu tinha
Mas plantei aquela cana
Que o senhor me encomendou
Eu tô confuso e quero ouvir sua palavra
Sobre tanta coisa estranha acontecendo sem parar
Por que o posto anda comprando tanta cana
Se o estoque do boteco
Já está pra terminar?
Derramar cachaça em automóvel
É a coisa mais sem graça
De que eu já ouvi falar
Por que cortar assim nossa alegria
Já sabendo que o álcool também vai ter que acabar?
Veja, um poeta inspirado em Coca-Cola
Que poesia mais estranha ele iria expressar
É triste ver que tudo isso é real
Porque assim como os poetas
Todos temos que sonhar.¹⁴¹

Sua fama de “persona non grata por produtores de shows, de eventos e por gente de gravadoras”¹⁴², nas palavras de Ricardo Alexandre, fez com que Raul ficasse 3 anos sem trabalho. A transferência do cantor do Rio de Janeiro para São Paulo é resultado desse desgaste junto às gravadoras e na expectativa de um reavivamento do sucesso que Raul obtivera no passado.

¹⁴¹ Música *Movido a Alcool*. LP *Por Quem os Sinos Dobram*. WEA, 1979.

¹⁴² Alexandre, Ricardo. Revista *Trip*, edição 78. Agosto 1998.

O ROCK NO BRASIL NOS ANOS 70

A compreensão da forma com que o rock se inseriu no campo musical brasileiro, durante a década de 70, exige a compreensão de um fenômeno singular e de conseqüências diversas¹⁴³. Tais conseqüências seriam efeito de uma relação dissonante entre o reconhecimento que o ritmo obtinha em níveis internacionais e o seu desenvolvimento ainda prematuro no Brasil. Um reconhecimento que afetava, inclusive, outros gêneros musicais, que começavam a se inspirar em elementos de uma música pop num período em que as defesas de uma música “legitimamente brasileira” rechaçavam as “impurezas” de certas produções. Assim, Caetano Veloso assume que: “as coisas que eu ouvi dos Beatles foram muito importantes para mim (...) o fato dos Beatles existirem e que eu pensei sobre eles que comecei a pensar nas coisas que me levaram a fazer *Alegria Alegria*”¹⁴⁴.

Ainda segundo Caetano Veloso (1997, p. 49): “Nós éramos os inventores do tropicalismo, e o tropicalismo tinha trazido o rock’n’roll para o convívio das coisas respeitáveis”. Ao captar elementos das produções culturais de massa (como a Jovem Guarda, por exemplo), e conseguindo enquadrá-los em certos padrões de refinamento, a tropicália possibilitou a entrada do rock no campo musical brasileiro pelo viés, de acordo com Caetano, do “convívio das coisas respeitáveis”. No entanto, da mesma maneira que a tropicália abriu espaços para inserção de novos gêneros e agentes, ela os fechou em critérios bastante restritos de composição. Assim, o rock no Brasil, durante a

¹⁴³ Para este capítulo, utilizarei matérias de jornais e revistas da época obtidas por meio de uma longa pesquisa junto aos acervos da *Editora Abril*, que possui também o acervo dos jornais *Folha de São Paulo*, *Correio da Manhã*, entre outros; do jornal *O Globo*, onde encontramos também o acervo da *Revista Manchete*; e da *Revista Veja*, além de quase toda coleção da revista *Rolling Stone* brasileira. A pesquisa nos diversos acervos foi realizada por meio das palavras-chave “rock brasileiro” e “rock nacional”, trazendo resultados interessantes e inesperados, pois chama a atenção para uma série de bandas completamente desconhecidas. Poucas delas conseguiram gravar LPs, muitas nem ao menos se profissionalizaram na música, tendo uma duração muito curta, poucas chegaram à década de 80. No entanto, é interessante como tais bandas despertavam a atenção de uma certa parte da crítica musical, sendo alvo freqüente das matérias de jornais e revistas reunidas por meio da palavra chave “rock nacional”. Tentaremos, neste capítulo, compreender porque determinadas bandas foram eleitas por parte da crítica como representantes de um rock brasileiro, deixando de lado nomes mais conhecidos, que a história desse gênero musical no Brasil enumera como representativos do ritmo durante a década, como Raul Seixas, Zé Ramalho, Sá, Rodrix e Guarabyra, *Novos Baianos* etc. Da mesma maneira, tentaremos entender quem são estes críticos e como se dá a relação deles com determinadas bandas tão desconhecidas. Pretendo analisar, por meio das matérias, quais as problemáticas e debates que eram colocados em questão acerca do rock brasileiro. Ao mesmo tempo, tentarei evidenciar as principais características e dificuldades que o gênero enfrentava durante o período, até como forma de tornar mais evidentes os obstáculos que o ritmo teve de enfrentar até sua total consolidação na década de 80.

¹⁴⁴ Caetano Veloso (1971) in: SOUZA, Tárík (1976, p.106)

década de 70, e levando em conta a decadência da Jovem Guarda, se viu espremido em critérios composicionais que a MPB há tempos vinha estruturando. Renato Teixeira, por exemplo, ao lançar seu mais novo disco, em 1973, disse que seu trabalho seria “talvez um novo caminho para a música encurralada entre o jazz e as toadas nordestinas”¹⁴⁵.

A inserção e consagração dos agentes que se inseriam nesse campo, incluindo aqui Raul Seixas, dependiam de sua adaptação aos critérios objetivados por esse campo. Tais agentes eram, inevitavelmente, avaliados pelos parâmetros da música popular brasileira, e não por critérios autônomos e específicos ao rock nacional. Essa peculiaridade gerou um fenômeno singular, que críticos musicais como Ana Maria Bahiana (1979, pp. 44-45) identificaram como o surgimento:

(...) de compositores e músicos que, reconhecidamente influenciados pelas formas musicais importadas, procuraram digeri-las, entendê-las, e não apenas cultuá-las. Daí surge um esforço de síntese que formará um dos veios principais da música brasileira da década. (...) Há uma tentativa de síntese, mais diluída, mais intermediária, porque parte de músicos que tinham uma formação não roqueira, que tinham aderido ao rock mais recentemente: é o esforço do trio Sá, Rodrix e Guarabyra, de fundir os elementos eletrônicos com a viola sertaneja, o rock com o rasqueado e o baião, numa fórmula que foi chamada, por algum tempo, de rock rural. (...) Entretanto, por outras vias, diversos músicos e compositores estavam chegando a essa (rock/música sertaneja) e outras sínteses. No Festival Internacional da Canção de 72 alguns sinais puderam ser distinguidos mas, como o LP “Acabou Chorare”, passaram despercebidos. Presenças de estreates como Fagner, Walter Franco, Raul Seixas, indicam que existe uma geração que, embora influenciada pelo dado de fora, elétrico, estrangeiro, havia digerido a informação e começado a produzir outras formas de música.

Serão estas formas sintéticas que, pouco a pouco, atrairão o público antes voltado exclusivamente ao consumo do rock feito no Brasil e formarão uma platéia nova, na segunda metade da década, mais aberta à experimentação, sem preconceito, tanto em relação à guitarra quanto ao uso de frevos, sambas e xaxados. Por obra, em grande parte, dessa geração de universitários marcados pelo rock (...) é que o dado elétrico, importado, será incluído na música brasileira com naturalidade, tornando comuns formas de marcação rítmicas, estruturas de arranjos e instrumentação inteiramente repudiados no início da década.

Entender a inserção do rock por meio da consagração da tropicália significa, portanto, compreender também os espaços fechados que dificultavam ao ritmo caminhar como gênero autônomo. Por mais que o próprio Caetano Veloso, por muitas vezes, chamasse a atenção para uma espécie de “liberdade” criativa na música brasileira, fato

¹⁴⁵ Revista *Veja*, edição 239, p.82. 4 de Abril de 1973. Matéria intitulada: *Agora o Público*. Assinada por: Silvio Lancellotti.

que a própria imprensa também consagrou, ao evidenciar como a tropicália deu “condições de liberdade para a pesquisa e a experimentação”¹⁴⁶, devemos perceber como essa “liberdade” acabou por se enrijecer, como um mecanismo bastante específico de composição, criando uma forma de “criatividade” um tanto quanto regrada e enquadrada por expectativas definidas.

Devemos perceber como esses artistas que traziam grandes influências do rock internacional estavam muito bem inseridos, avaliados e consagrados dentro do campo da MPB. Uma vez encaixados, o reconhecimento desses artistas não contribuía para a consolidação de um campo do rock brasileiro exatamente porque não se criavam critérios de avaliação e consagração próprios e independentes dos outros subcampos musicais, impossibilitando a caracterização de um gênero específico e autônomo. Carlos Gouvêa deixa esse fato muito claro em uma matéria para a *Folha de São Paulo*, de 29 de março de 1976, intitulada *Razões do pessimismo da crítica*, em que o autor diz que:

Cartas chegam à redação reclamando “falta de incentivo e excesso de críticas”, pedindo que os críticos musicais “sejam mais compreensivos e tolerantes, senão o movimento do rock brasileiro pode parar”.

Mas que movimento? Se tudo estiver centralizado no *Terço* e em Rita Lee, não acreditamos que pare, mas também essa boa contribuição desses dois conjuntos, não chega a ser um movimento.¹⁴⁷

A matéria chama a atenção para inexistência de um gênero rock brasileiro, que possuiria poucos e inexpressivos produtores, incapazes, por isso mesmo, de viabilizar um movimento específico do rock nacional. Essa espécie de desabafo de Carlos Gouvêa em sua matéria torna-se ainda mais sintomático quando levamos em consideração que o ano de 76 marca a conquista do segundo disco de ouro de Raul Seixas, com o LP *Há Dez mil Anos Atrás*. O reconhecimento de Raul não foi levado em conta pelo crítico como um dado relevante para a consolidação de um movimento rock no Brasil. A matéria demonstra como a consagração de certos artistas que, nas palavras de Ana Maria Bahiana, “estavam chegando a essa e outras sínteses”, em nada contribuía para a consolidação de um campo do rock brasileiro. Ao perceber que a inserção e utilização de elementos da música pop se encontravam na ânsia criativa da MPB, a crítica musical deixou de contabilizar os ganhos de uma porção de artistas para a formação de um gênero que pudesse ser definido como rock. Nesse sentido, Ana Maria Bahiana, afirma, em 77, que:

¹⁴⁶ Campos, Augusto de. *Jornal Correio da Manhã*, 19 de Novembro de 1967. Matéria intitulada: *O Passo à frente de Caetano e Gilberto Gil*.

¹⁴⁷ *Jornal Folha de São Paulo*. 29 de Março de 1976.

O rock, ao contrário do choro, por exemplo, que tem suas raízes na música européia, ainda não foi digerido e interpretado como gênero brasileiro. Foi uma escala imposta por gravadoras estrangeiras que têm que tomar aqui um mercado por sinal, de segunda categoria. Não sei se é por isso ou por falha dos músicos brasileiros, mas o rock ainda não aconteceu. Apenas alguns artistas, com outro tipo de formação, como Gil e Caetano, foram lá e retiraram elementos que lhes interessavam. E fizeram rock.¹⁴⁸

Devemos tentar entender a singularidade do rock nacional, durante a década de 70, levando em consideração os vários efeitos da dissonância causada pelo reconhecimento que o ritmo obtinha em níveis internacionais e, como dissemos anteriormente, o seu desenvolvimento ainda prematuro no Brasil. Mais do que influenciar artistas da música popular, os efeitos do rock internacional geram conseqüências múltiplas e de certa forma ambíguas. Nas palavras de Ana Maria Bahiana (1979, pp. 44-45):

O rock consumido, assimilado e praticado no Brasil com força e contorno definidos nos primeiros anos do período até 75 e 76, vem, portanto, diretamente da matriz, da fonte exportadora. E se vende poucas unidades fonográficas, consegue impressionar de tal forma uma geração de músicos e compositores que acabam permanecendo, mesmo quando suas formas externas mais evidentes já se dissolveram.

Neste ponto, é preciso distinguir duas etapas do processo. Numa, a mais aparente, há o que se chamou de “movimento rock” no Brasil, ou a tentativa de um rock brasileiro. Começa imediatamente após o fim da tropicália com o exílio e o afastamento das figuras motrizes mais importantes da música brasileira. Nos grandes centros, Rio e São Paulo principalmente, mas Porto Alegre, Recife, Salvador e Curitiba também – o vazio de idéias, de movimentação e debate provocado por essa ausência, pelo clima repressivo reinante, pelo esvaziamento da fórmula dos festivais, conduz uma geração emergente, com na época, 17 e 22 anos, a admirar e, conseqüentemente, tentar imitar com fidelidade a música que vinha de fora, e que era nessa época, vigorosa, incisiva, criativa e com propostas de modo de vida, visão de mundo. Ouvir rock, informar-se sobre as atitudes de seus músicos e tentar tocar e ser como eles, passa a ser uma forma fácil de sonho, de fuga, um novo objeto, um ideal. Não era apenas a música, era a carga como ela era vestida, as possibilidades de ruptura, de restauração que ela anunciava. Na esteira do rock, os cabelos crescem, os contornos de uma “cultura marginal”, “subterrânea” se anunciam com jornais (*Flor do Mal*, *Presença* e *Rolling Estone*) e poesia mimeografa.

Os grupos se proliferam às dezenas dentro desse formato fiel ao modelo rock, importado principalmente da América pós São Francisco, pós Woodstock, falam claramente dessa assimilação, nem tanto na música, mas da postura existencial. (...)

De 75 em diante, de modo lento mas decisivo, os grupos começam a se dissolver por dissensões internas, muito causadas por choques de idéias, rumos a seguir, autocríticas, problemas financeiros também, já que um grupo de rock exige uma aparelhagem caríssima, importada, e as gravadoras se mostravam insensíveis ao rock feito no Brasil, e o produto, como o público,

¹⁴⁸ In: Zóbaran, Sérgio. *Jornal do Brasil*. 3 de Abril de 1977. Matéria intitulada: *ROCK ENROW Brasileiro, órfão, indigente, mas com um fã clube imenso*.

que chegara a formar pequenas multidões de 2 mil espectadores em festivais ao ar livre (...).

Até aproximadamente 75 e 76 alguns grupos voltados exclusivamente para esse modelo fechado de rock permanecem em atividade (...) mas à medida que o público se cansa dessa cópia pálida e passa a preferir a criação original de outro tipo de compositores, e a medida em que se desgasta o apelo do rock como *forma alternativa* de viver e ver o mundo, os grupos vão se extinguindo e o “movimento rock” se esvaziando.

A autora escreveu esse artigo em fins de 79, e por isso mesmo já adiantou o destino trágico de uma série de bandas surgidas no fim de 60 e início de 70 que despertaram o interesse de parte da crítica musical. Bandas que produziram seus trabalhos durante toda a década de 70 e que, em 79, já começavam a se dissolver, por uma série de dificuldades, inclusive financeiras, formando uma gama de músicos que, mais tarde, trabalhariam junto de nomes consagrados da MPB, afastando-se em definitivo do rock¹⁴⁹.

Ana Maria Bahiana (1979) nos mostra como a consagração do rock internacional incentivava a formação de uma enormidade de bandas pelo Brasil. Estas bandas não se alinhavam aos parâmetros de consagração da MPB nacional, gerando um ritmo que ela chamou de “fechado”, ou seja, apurado e refinado em princípios de produção independentes dos outros gêneros já conhecidos no Brasil. A autora é muito clara ao evidenciar como esses grupos, que se “proliferam às dezenas”, surgem a reboque de um reconhecimento internacional que o rock já havia conseguido, e por isso “consegue impressionar de tal forma uma geração de músicos e compositores” no Brasil. Ela vem evidenciar, exatamente, uma distinção na forma de produção desse tipo de banda daqueles outros artistas que vinham se consagrando pelo modo “síntese” de produção musical. Uma distinção que Luiz Carlos Cabral também evidenciou, chamando-os de “músicos influenciados pelos super grupos norte-americanos e ingleses”, “que não estão nem um pouco preocupados com a cultura brasileira ou coisas do tipo”, diferente dos “compositores que desenvolvem uma linguagem própria, na trilha de João Gilberto, Ben e Veloso”¹⁵⁰. No entanto, o que é central no artigo de Ana Maria Bahiana é a maneira como a crítica especializada em rock, durante a década de

¹⁴⁹ Segundo Ana Maria Bahiana (1979, p. 46) esse surto rock na década de 70: “Deixará uma leva considerável de compositores e arranjadores que passaram a trabalhar com artistas e cantores variados, sem vínculo necessário com o rock: Arnaldo Brandão, ex-*Bolha*, toca com Caetano Veloso e Luiz Melodia, Túlio Mourão, ex-*Mutantes*, com Ney Mato Grosso e Maria Bethania, Candinho, ex-*Módulo Mil*, com o trompetista Marcos Montarroyos, Paulinho Machado, ex-*Sociedade Anônima* e *Platô*, com Zé Ramalho e Walter Franco- todos, só pra exemplificar”.

¹⁵⁰ Revista *Manchete*. 17 de Junho de 1972. Matéria intitulada: *O Rock Made in Brazil*.

70, elege esse tipo de banda como sendo o verdadeiro expoente a germinar um “movimento rock”, ou melhor, um “rock brasileiro”.

Algumas destas bandas foram lembradas por Ezequiel Neves¹⁵¹, como *Lee Jackson, Alpha Centauro, Eyes, Porão 99, Escória, Marko Shark, Kuampha, Buttons, Memphis, Fush, Made In Brazil, Nektar, Sunday, Mona, U.S. Mail, Strip-Tease de Plantas Carnívoras, Bluw-up, Urubu Roxo, Stilo Set*. Ezequiel chama a atenção para a total falta de reconhecimento dessas bandas, pois apenas uma ou outra teria conseguido a gravação de compactos, trabalhando em total amadorismo.

Assim como Ana Maria Bahiana, os principais críticos de rock da década de 70 elegeram essas bandas como legítimas representantes de um “movimento rock brasileiro”, mesmo elas sendo bastante desconhecidas do público em geral. Dessa forma, a crítica especializada em rock no Brasil vai se debruçar sobre as conquistas e dificuldades que essas bandas vinham enfrentando, e por meio delas, delineando a situação do rock nacional na década de 70.

Mas como podemos pensar em críticos especializados em rock, ou veículos destinados ao gênero, em um país que simplesmente ainda não possuía um rock nacional?

A consagração do rock internacionalmente gerou alguns descompassos, como a formação de uma crítica especializada em rock sem a consolidação de um campo específico para o gênero. Da mesma forma que Ana Maria Bahiana, ao evidenciar como o rock internacional “consegue impressionar de tal forma uma geração de músicos” no Brasil, o jornalista Sérgio Zóbaran destaca como o rock brasileiro é “órfão, indigente, mas com um fã-clubes imenso”¹⁵². O que os dois críticos querem dizer é que mesmo não havendo um rock nacional, o Brasil possuía uma série de consumidores e adeptos capazes de viabilizar festivais de rock e lançamentos de jornais e revistas ligados ao gênero musical. Continua Zóbaran em sua matéria:

Defendido por centenas de pessoas que graças a ele sobrevivem e simplesmente ignorado pela maioria, o indefinível rock brasileiro começa a ser aceito nos grandes centros urbanos como um produto de consumo a mais. Dos discos aos festivais e fã-clubes revividos, um produto alegre, desprezioso e às vezes lucrativo. Ao menos para quem promove toda essa euforia que atinge os jovens desde os 10 anos.¹⁵³

¹⁵¹ Revista *Rolling Stone*, edição 20, p. 7. 12 de Setembro de 1972. Matéria intitulada: *Toques*.

¹⁵² *Jornal do Brasil*. 3 de Abril de 1977. Matéria intitulada: *ROCK ENROW Brasileiro, órfão, indigente, mas com um fã clube imenso*.

¹⁵³ *Idem*.

Mesmo sem possuir um campo de rock consolidado, o Brasil teria uma parcela de consumidores capazes de viabilizar certas produções ligadas ao ritmo. Viabilização conseguida a reboque do reconhecimento internacional do gênero, e que atinge diretamente o Brasil. Uma espécie de descompasso que Carlos Gouvêa, em sua coluna fixa na *Folha de São Paulo*, também chama atenção ao destacar como o ano de 75 “foi violento em matéria de discos, 27 álbuns de diferentes gravadoras foram postos à disposição dos consumidores de rock’n’roll”; mas que, “na parte nacional, não temos muitas novidades: apenas mais um disco anual de Roberto Carlos”¹⁵⁴.

O reconhecimento do rock em nível internacional, além de incentivar o surgimento de uma série de bandas e a produção de alguns festivais de rock pelo Brasil, viabilizou a criação uma coluna fixa destinada ao gênero no jornal *Folha de São Paulo*, assinada por Carlos Gouvêa, e no Rio de Janeiro o surgimento de revistas especializadas como *Flor do mal*, *Presença* e *Rolling Stone*¹⁵⁵. Havia na década de 70, portanto, uma crítica que estava se especializando em rock. Algo de certa maneira contraditório, pois a formação de um corpo de especialistas no gênero, um fator extremamente caro à consolidação de um campo musical, ocorre, no Brasil, antes do surgimento de seus agentes produtores. Esses críticos eram capitaneados por nomes como: Ezequiel Neves, Tárík Souza, Ana Maria Bahiana, Luiz Carlos Maciel, José Márcio Penido, Carlos Gouvêa e Márcio Cortez¹⁵⁶.

As matérias desses críticos nos mostram, primeiramente, que eles elegeram essas bandas, “influenciadas pelos super grupos norte-americanos”, como representantes de um movimento rock, mesmo que, no mercado fonográfico, tais bandas praticamente não existissem. A pesquisa nos acervos analisados mostra que nomes como Raul Seixas, Sá Rodrix e Guarabyra, *Novos Baianos*, *Secos e Molhados* e Zé Ramalho não eram incluídos nos debates. Também se nota que os debates discutidos por grande parte da bibliografia que se atêm ao rock brasileiro na década de 70, focada nas críticas que o gênero sofria por deslegitimar uma “cultura brasileira”, sendo taxado de ritmo “americanista” ou “antinacionalista”, simplesmente não faziam parte das discussões

¹⁵⁴ *Folha de São Paulo*. 10 de Janeiro de 1975. Intitulada: *Rock um bom começo*.

¹⁵⁵ Cerca de 50% das matérias desta revista se ligavam a eventos nacionais, e os outros 50% a acontecimentos internacionais. Dos 50% dedicados aos eventos brasileiros apenas 3% tinham uma ligação com o rock nacional, sendo o restante dedicado aos grandes nomes da MPB. Essa análise quantitativa nos mostra como a viabilização da revista estava ancorada no reconhecimento que o rock internacional conseguia no Brasil.

¹⁵⁶ Estes críticos que estavam se especializando em rock, durante a década de 70, trabalhavam em grandes meios de comunicação impressos, como a *Revista Veja* ou *Jornal Folha de São Paulo*. Muitos deles também faziam críticas a outros gêneros musicais, não se restringindo ao rock.

dessas matérias. Até porque, levando-se em consideração o público que consumia tais matérias, esse tipo de questão, de longe, não possuía relevância alguma. O afastamento do debate a respeito de uma “legitimidade nacional” vem demarcar o distanciamento que tanto as bandas quanto o público consumidor e os críticos instituíam para as questões relativas ao campo da MPB, até como forma de tentar demarcar méritos de avaliação e debates específicos ao rock.

Tendo em vista que grande parte das bandas destacadas por essas matérias não possuía gravadora, trabalhando de maneira independente umas das outras, torna-se complicado estabelecer um critério de homogeneidade de produção e, conseqüentemente, de avaliação do rock nacional. Assim, Carlos Sion, empresário de Erasmo Carlos, em 75, diz que é “complicado dizer o que é rock no Brasil, (...) a produção de rock não tem ainda uma linha definida, está apenas começando a se moldar dentro de um aspecto mais regional e que tem muito de MPB”¹⁵⁷. Rita Lee também evidencia uma falta de padronização na produção do rock nacional ao dizer que: “rock é o dia a dia, é a própria mudança, a liberdade que a gente quer. Preocupo-me com a diversão das pessoas e com a minha mesmo”¹⁵⁸. Já Paulo Coelho, que trabalhava como produtor musical na época, disse que: “O rock brasileiro nunca aconteceu, filho de pai e mãe dominadores. O rock é uma falta de padrão em se definir as coisas (...). Vem você aí e coloca tudo no papel, de repente fica claro, é tudo uma grande ficção, uma abstração sem a menor consciência”¹⁵⁹.

A grande maioria das matérias analisadas carrega um tom que transmite uma espécie de euforia em relação ao rock nacional. Uma forma parcial de lidar com o objeto descrito, que procura, algumas vezes, chamar a atenção do leitor para a qualidade das bandas de rock e, outras vezes, criticá-las com veemência, em tom de denúncia e protesto. Tanto elogiando como criticando, fica evidente nas matérias uma forma apaixonada de lidar com o rock brasileiro, deixando claro um empenho e expectativa quanto à modificação da situação em que se encontrava o rock nacional. Certas matérias elogiavam e propagandeavam de tal maneira o rock nacional que passavam a impressão de uma riqueza e diversidade no gênero, enquanto outras criticavam de tal forma que se tem a sensação de que o rock brasileiro simplesmente não existia. Na realidade, estas matérias transpassam uma dissonância que existe entre a própria posição daqueles que

¹⁵⁷ In: Zobaran, Sérgio. *Jornal do Brasil*. 3 de Abril de 1977. Matéria intitulada: *ROCK ENROW Brasileiro, órfão, indigente, mas com um fã clube imenso*.

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ Idem.

as escrevem em relação ao objeto por eles analisado. Ou seja, críticos que se especializavam em rock, mas que, no entanto, percebiam como o Brasil não possuía uma produção que contemplasse suas expectativas.

As expectativas de uma série de críticos musicais em ver o desenvolvimento de um rock no Brasil foram claramente expressas em alguns de seus depoimentos, recolhidos por José Márcio Penido¹⁶⁰. Entre eles, temos, por exemplo, Carlos Gouvêa, que expressa toda sua indignação para com os grupos de rock nacional ao dizer que: “o cara aqui tem uma vontade enorme de ser um Mick Jagger na vida. Mas não batalha nada”; Mario Buonfiglio, empresário paulista, diz que: “falta decência artística” para os grupos. Ana Maria Bahiana, também em depoimento para essa matéria, afirma ter esperanças de um dia poder ver “uma música capaz de fundir o pulsar, o hipnoticismo, a velocidade e a adrenalina do rock à pureza, riqueza, sensualidade e calor das centenas de ritmos, melodias e instrumentos que existem no Brasil”. Já o autor da matéria, José Márcio Penido, ao finalizar suas críticas ao rock nacional, disse: “falei da realidade, falo também do sonho. Real, imaginário, isso é o rock”.

Mais que descrever e comentar o rock nacional, essas matérias evidenciavam as expectativas e frustrações dos jornalistas, tornando-se um local de desabafo quanto à relação dissonante existente entre as suas posições e as expectativas para com a atual situação do rock nacional. Vejamos, por exemplo, a matéria de Carlos Ferreira em que ele avalia a banda *Módulo Mil*:

Ainda em Novembro de 1970 o grupo foi um dos integrantes do espetáculo de vanguarda *Aberto para Obras*, no Teatro de Arena, da Guanabara, que visava atingir novas proposições no campo da estética e da percepção, onde aconteciam simultânea e alternadamente experimentos tácteis-fonéticos-visuais-auditvos, ao lado de atividades consideradas não artísticas. A partir daí, o grupo ganhou mais consistência e consciência das novas jogadas estéticas e daí se lançou intuitivamente quando de suas primeiras composições ainda em São Paulo.

Esteve em todas as modificações artísticas de vanguarda ocorridas no Rio, inclusive na *Domingo do Som*, dentro da série *Domingos de Criação*, promovidos pelo *Museu de Arte Moderna*, quando participou do grupo estruturado dentro da livre criatividade a que se propunha a manifestação; o público assistiu e participou do trabalho do conjunto com instrumentos de percussão, gritos, palmas, cânticos e sons aleatórios, interferindo e se juntando ao som do *Módulo Mil*.

Durante o ano passado, apresentou-se em vários concertos no *MAM*, *Instituto Vila Lobos*, *Teatros da Praia*, *Opinião* e *Tereza Raquel*, clubes e circos, procurando levar sua música de impacto aos mais diferentes públicos, no intuito consciente de abrir uma brecha no mercado de trabalho musical e dentro de uma perspectiva cultural e renovadora. Trabalho pioneiro e de resultados artísticos-comerciais de longo prazo.

¹⁶⁰ Revista *Veja*, edição 352, pp.86-90. 4 de Junho de 1975. Matéria intitulada: *O pobre rock nacional*.

Os diários, pesquisas e comparações de diferentes culturas sonoras, os papos de estética, artes, aspectos sócio-psicológicos, mercado de trabalho etc., contribuem em muito para o desenvolvimento do grupo, aumentando o nível de consciência de todos e criando as bases para afirmação como um dos principais, se não o principal, conjunto criativo do Brasil. Paralelamente, cumpria contratos artísticos de bailes que, além de aumentar sua experiência e tarimba profissional, possibilitou ganhar algum dinheiro para melhorar a aparelhagem de som.

Dedicam-se à música em tempo integral, estando desenvolvendo um trabalho de livre criação individual, onde a participação individual nos leva à forma de pensar de todos. A música, o som que fazem, é reflexo de suas idéias, de atitude frente ao mundo tecnológico de nossos dias, compartimentado e com poucas possibilidades de opção.

Eles mesmos trazem a maior parte da aparelhagem de som e consertam seus amplificadores. (...) Um dos principais problemas dos conjuntos eletrônicos é a aparelhagem, pois as fabricadas aqui não atendem às necessidades de um grupo de peso como o Módulo, e para importar sai caríssimo. (...)

“Procuramos aceitar ainda contratos em bailes e clubes, não que tenhamos preconceito contra bailes, embora limite a criatividade do músico, mas a atitude do público que vai aos bailes é alienada e passiva, que não se ligam nem no conjunto nem no som, apenas uma minoria quer somente música para dançar”

As etapas se cumprem vagarosamente, um número cada vez maior de pessoas se liga e o pouco dinheiro que se ganha vai sendo aplicado na melhoria da aparelhagem e na sobrevivência, quando dá!¹⁶¹

O autor é bastante enfático ao evidenciar a qualidade ímpar de criação do grupo *Módulo Mil*, quase de maneira propagandística, que ele define como de um vanguardismo frente às demais criações musicais brasileiras, e dono de um projeto estético diferenciado no cenário musical, capaz de “abrir uma brecha no mercado de trabalho musical e dentro de uma perspectiva cultural e renovadora”. Carlos Ferreira não esconde como a banda é extremamente desvalorizada comercialmente, precisando fazer shows em bailes para um “público alienado” que supostamente contrastava com a qualidade de suas composições musicais.

As matérias mais pessimistas também evidenciam características muito semelhantes. Vejamos, por exemplo, a matéria de Carlos Gouvêa, em sua coluna fixa na *Folha de São Paulo*:

Ao contrário do que aconteceu no início do ano passado, nenhum diretor de gravadora previu para este ano a emancipação do rock brasileiro. 1975 passou e quase nada aconteceu em termos da chamada nova música brasileira.

Muitos shows foram apresentados no decorrer do ano passado, inúmeros shows com a participação de vários conjuntos de rock tupiniquim, ou melhor, de todos os grupos. (...)

O ano não foi mau para o rock brasileiro e sim os conjuntos que não tiveram profissionalismo e a vontade de firmar-se nessa incrível constelação que é o rock'n'roll. Não houve a apresentação de novos trabalhos, não houve a

¹⁶¹ Revista *Rolling Stone*, edição 3, p.17. 4 de Abril de 1972. Matéria intitulada: *Módulo 1000 nas bocas*.

qualidade em shows, não houve boa vontade das gravadoras para produzirem bons conjuntos de rock. E o culpado, para eles, continua sendo 1975.

O *Apokalipsis* encerrou sua carreira no primeiro aniversário de formação. Com muito estrelismo por parte de seus integrantes e nenhum trabalho para merecer esta posição. O *Apokalipsis* acabou antes mesmo de começar. O *Sindicato*, grupo que se diz pertencer ao rock, liderado pelo ator de teatro Ricardo Petraglia, dividiu com João Ricardo o título de piores do ano; Gerson Conrad e Zezé Motta, prejudicados pela Som Livre com atraso de lançamento e falta de interesse, não puderam fazer o melhor, e apresentar um bom trabalho. Não adianta ter um bom trabalho quando a gravadora não divulga e fica prendendo o artista com contratos obsoletos. (...)

Tony Osanah continua procurando músicos para tocar com ele, essa história vem se repetindo há quase dez anos: o *Casa das Máquinas* consegue firmar-se nos meios “roqueiros” com seu LP “Lar de Maravilhas” e com o apoio da TV Globo; *Made in Brazil* também não fez nada em 1974. Limitou-se a fazer espaciais apresentações em clubes da periferia e gravar uma fita teste para a RCA (...). Jorge Mautner não faz nada; *Humahuaca* foi muito badalado, mas também não fez nada concreto. Os *Mutantes* conseguiram grande sucesso em Porto Alegre e São Paulo, mas, com apenas uma temporada de cinco dias no Bandeirantes. Arnaldo Dias Batista gravou um ótimo disco e a Phonogran nada fez para que se tivesse a divulgação merecida.

Assim foi 1975 para o rock brasileiro. Muita intriga entre os músicos; falta de interesse das gravadoras, principalmente da Phonogran, cujo diretor André Midani havia prometido uma farta atenção, boa vontade e trabalho com o rock brasileiro, além de declarar que 75 seria o ano do rock; as rádios continuam tocando toda sorte de mediocridades e músicas importadas, mas raramente se ouve rock brasileiro, as emissoras de televisão não enxergam a realidade: a Tupi lança *Hallelujah* como se fosse um programa de rock e na verdade é um musical de terceira categoria com artistas inexpressivos e desconhecidos, a Globo não cumpriu a promessa de relançar o *Sábado Som* com Nelson Motta e a Cultura com seus fracos recursos e com esforço de seu produtor Luiz Fernando Miglioca mantém no ar, as duras penas, o TV POP SHOW. As outras emissoras se omitiram. Nada, e 1975 acabou. Os méritos ficaram com Rita Lee e o *Terço*. (...) Os outros conjuntos continuam na inércia, cheios de estrelismo, esperando que a glória caia do céu. Bom 1976...¹⁶²

Grande parte da bibliografia sobre música brasileira, mesmo os trabalhos acadêmicos sobre Raul Seixas, vão pensar o rock nacional a partir dos debates enfrentados pelo gênero durante a década de 60, frente às produções musicais já consolidadas e que rechaçavam determinados ritmos por serem uma espécie de “deslegitimação” da cultura nacional. No entanto, devemos perceber como esse tipo de polêmica em torno do rock nem ao menos é mencionado na matéria de Carlos Gouvêa. Assim como nas demais matérias sobre rock nacional, as preocupações dos autores residiam nas expectativas ou nos problemas específicos ao rock no Brasil, independentemente de debates pertinentes aos demais gêneros musicais. Talvez por isso não tenham dada tanta atenção a nomes que obtiveram reconhecimento musical por meio dos debates próprios à MPB, como Raul Seixas, por exemplo.

¹⁶² Jornal *Folha de São Paulo*. 26 de Março de 1976. Matéria intitulada: *Razões do pessimismo da crítica*.

Este fato fica mais evidente quando observada outra matéria de Carlos Gouvêa, em sua coluna fixa na *Folha de São Paulo*, de 21 de Outubro de 1974, intitulada *O Brasil acaba de descobrir um velho produto: Rock'n'Roll*, em que o autor destaca como “o empresário brasileiro acaba por descobrir o mercado do rock”. Entre esses empresários, Carlos Gouvêa destaca Guilherme Araújo, que segundo ele “é um dos melhores empresários do Brasil”, e começava a se interessar pelo rock. Segundo o autor: “Guilherme Araújo, que tem como principais contratados Caetano Veloso, Gilberto Gil, Raul Seixas e Gal Costa, apresentará de 22 a 27 outubro, no Teatro 13 de Maio, Jorge Mautner” e a peça “Rock Horror Show”. As expectativas para o apoio empresarial ao rock brasileiro, quando se coloca em evidência Guilherme Araújo, não estão em Raul Seixas, muito pelo contrário. O nome do cantor é citado como um dos grandes nomes empresariados por Guilherme, mas enquanto artista da MPB, e por isso mesmo não despertou a atenção do jornalista para uma possível contribuição ao rock nacional.

Se ocorreu uma consolidação do campo do rock nacional na década de 80, devemos ter claro que ela se deu pela superação dos obstáculos da década anterior e, exatamente por isso, devemos tornar claras as dificuldades enfrentadas pelo ritmo, durante o período. A situação extremamente precária do rock nacional durante a década de 70 é consensual até nas matérias mais otimistas. A situação do rock nacional, as queixas e justificativas dos críticos, acabam por nos mostrar que a consolidação do campo musical demandou o fortalecimento de diferentes agentes sociais, não somente produtores e consumidores culturais. Na coluna fixa *ROCK*, de título *O nosso ainda é inexpressivo*, da *Folha de São Paulo*, de 27 de Julho de 1974, Carlos Gouvêa disse que:

Dos *Avalons* ao *Som Nosso de Cada Dia*, o rock brasileiro passou por várias transformações e até hoje ao invés de se impor, continua, por culpa dos próprios “rockers”, sem ter achado um caminho próprio, deixando-se apenas influenciar pelos conjuntos do além-Atlântico. E ainda colaboram para que os gringos ganhem mais dinheiro. Um dinheiro que, se não fosse pela burrice e prepotência de nossos grupos, poderia estar em casa.

A insegurança e a vontade de virar “pop-estar” antes da hora, são as causas mais importantes para os fracassos musicais de nossos conjuntos. Ótimos grupos de rock foram formados no Brasil e com aparelhagem igual a Emerson, *Lake and Palmer*, capaz de produzir um som superior a vários “conjuntinhos” tipo Alice Cooper, *Slade* e outros que tais. Porém, a mania de grandeza de certos músicos acabou por sufocá-los. (...)

Um conjunto de rock muito bom (...) é o *Mona*, que contava com Pedro Fábio e Bino (muito bom baterista) e Marcelo. O *Mona* teve pouca duração porque os integrantes liam muito Melody Maker e achavam importante passar de um conjunto para outro. Assim foi o fim, mas devemos afirmar que o som do *Mona* foi dos melhores. (...)

Também pertencentes à Phonogran, *Os Mutantes* tiveram ótimo começo e terrível fim. Depois do ótimo programa “Quadrado e Redondo”, produzido por Sérgio Galvão para TV Bandeirantes, os *Mutantes* foram decaindo. Seus discos eram um desastre, e com a partida de Rita Lee, o conjunto acabou por se enterrar. Rita Lee, por outro lado, tem a perfeita receita da decadência musical. Apoiando-se em uma guitarrista e uma vocalista perfeita, chamada Luci Turnbull, nem assim Rita consegue botar seus “yas-yas” para fora. Seu último álbum (se assim pode se chamar) é de uma infantilidade e de uma mediocridade incríveis.

Enquanto o rock internacional toma conta do Brasil e do mundo, mostrando um amadurecimento fora do comum. Rita joga tudo fora com um álbum que custou muito dinheiro à Phonogran e nada apresenta. “Atrás do Porto tem uma Cidade”, merece o título de pior álbum do ano.

Made in Brazil é o nome de um conjunto que há seis anos se apresenta em São Paulo. No início tocava para pequenos grupos de amigos que até hoje têm a paciência para assistir os seus shows. O *Made* conseguiu evoluir musicalmente e tudo se deve ao fabuloso vocalista Cornélios, que é a alma do conjunto. O grupo não toca nada além do normal e no dia que o cantor abandoná-lo o grupo termina. *Made in Brazil* foi o primeiro conjunto a lançar a maquiagem nos palcos brasileiros e ficou famoso por uma roupagem toda especial “Sinfonia do Diabo”, de Jagger e Richard. Mas uma coisa temos que salientar: o *Made* foi o único grupo que começou influenciado pelos conjuntos estrangeiros, principalmente pelos *Stones*, e conseguiu um estilo próprio. O *Made* ainda não foi para frente pela falta de humildade de seu baixista, que se julga mais sabido que Mick Jagger. (...)

O *Som Beat* foi outro conjunto que se apresentava muito bem. O *Som* era incrível, mas a tarefa de acompanhar cantores de quinta categoria, impostos por “produtores” de “programinhas” na televisão, acabou por trucidar o grupo.

Em 72 os companheiros de Ezequiel Neves, Tárík Souza, Ana Maria Bahiana e Luiz Carlos Maciel contribuíram demais através do jornal underground *ROLLING ESTONE* para a definitiva ascensão do rock no Brasil, mostrando aos conjunteiros e ao público brasileiro o que é rock, devido aos seus ótimos trabalhos.

Secos e Molhados, rotulado pelo público como um grupo de rock, por um próprio integrante, o jornalista e poeta João Ricardo desmente, dizendo que o grupo não é nada disso, sendo apenas diferente de tudo.

E agora temos o *Som Nosso de Cada Dia*, que peca pelos “releases” prepotentes que dirigem à imprensa, dizendo-se conhecedores da VERDADE, por terem enfrentado todas as experiências da vida... (...)

Em resumo, o rock brasileiro pecou nos principais aspectos que o levariam à apoteose: falta de pés-no-chão por intermédio dos músicos, imitação e falta de continuidade. Mas como Janis Joplin canta em *Kosmie Blues*, “Times Keeps Moving on...”.

Carlos Gouvêa evidencia uma espécie de dissonância existente entre a formação de um corpo de especialistas em rock no Brasil e a situação das bandas, ao lembrar que “Ezequiel Neves, Tárík Souza, Ana Maria Bahiana e Luiz Carlos Maciel contribuíram demais através do jornal underground *ROLLING STONE*”. No entanto, até 1974, esse impulso não foi aproveitado por culpa, exatamente, das próprias bandas brasileiras. Um tom de total desapontamento vai caracterizando a análise do jornalista no decorrer da matéria, mas que, no ponto que tange aqueles que divulgavam o rock nacional, marca uma espécie de exceção com as evidências anteriores. Ele é enfático ao

dizer que esses indivíduos que contribuíram em muito para o desenvolvimento do gênero no país, “mostrando aos conjunheiros e ao público brasileiro o que é rock”, não tinham a qualidade de seus trabalhos acompanhada pelo surgimento de bandas de mesmo valor. Assim, a matéria transparece uma espécie de “auto-análise” da posição do jornalista, que não se via contemplado com artistas à altura da maneira como ele mesmo enxergava seu trabalho, fazendo da matéria um claro desabafo.

Desde a falta de profissionalismo dos músicos até a carência de talento e criatividade são fatores lembrados como fundamentais para a total estagnação do rock nacional. José Márcio Penido diz que as bandas de rock nacional “não se lembram que até chegarem ao disco vocês (*Rolling Stones*) penaram anos e anos, tocaram em mil clubinhos e bibocas. Eles pensam que é só copiar, e pronto, dá tudo certo”¹⁶³. José Augusto Botelho, técnico de som, que trabalhara há 25 anos com rock, diz que: “na imaginação deles basta querer que qualquer um vira popstar”¹⁶⁴. Carlos Gouvêa também evidencia que “os músicos deveriam trabalhar 365 dias por ano. Mas aqui eles funcionam apenas durante algumas horas”¹⁶⁵.

Tanto Carlos Gouvêa como outros críticos do período nos mostram como a relação que estes grupos possuíam com o rock vinha a reboque desta forma de admiração que eles tinham para com o ritmo, impedindo a formação de práticas mais profissionais na produção de um rock nacional. Quando críticos clamam pela mudança de atitude das bandas brasileiras, eles vêm chamar atenção para uma expectativa em torno da superação da atual condição de trabalho em que tais bandas se encontravam, ou seja, ligadas ao rock de forma extremamente amadora, derivada, principalmente, de uma admiração e tentativa de reprodução dos seus ídolos internacionais. Essa relação pouco profissional que os grupos possuíam com o rock é lembrada, inclusive, pelas próprias bandas, como um dos principais obstáculos enfrentados pelo gênero. O grupo *Made in Brazil*, por exemplo, disse em entrevista a Carlos Gouvêa, em 1975, que:

Falta a formação de músicos de rock. Os músicos querem partir da coisa mais complicada. Sem ser o Bogô e o Dan. Rock-A-Billy, não conheço ninguém que toca rock. O pessoal tem uma guitarra e uma bateria e acha que simplesmente tocando está fazendo rock. Essa gente precisa se profissionalizar e tomar consciência disso. (...) Em muitos shows o pessoal se preocupa com tudo, menos com o som que devem apresentar ao público.¹⁶⁶

¹⁶³ Revista *Veja*, edição 352, p.86. 4 de Junho de 1975. Matéria intitulada: *O pobre rock nacional*.

¹⁶⁴ Idem.

¹⁶⁵ Idem.

¹⁶⁶ Jornal *Folha de São Paulo*. 3 de Fevereiro de 1975. Matéria intitulada: *Made In Brazil o rock maldito*.

A relação destas bandas com o rock internacional, definida por Ana Maria Bahiana (1979) pelo formato “adesão fiel ao modelo rock”, acaba por gerar dificuldades de aceitação por parte das gravadoras que, somada a total falta de profissionalismo dos músicos, emperrava o lançamento e divulgação de discos de rock no Brasil. Dessa forma, André Midani, gerente geral da Phonogran, afirmou de maneira categórica que: “não haverá sucesso no mercado uma cópia piorada do original pelo mesmo preço”¹⁶⁷. Osmar Zandomenigui, diretor geral da RCA Victor, disse que: “não agüenta mais letras sem sentido e sem mensagem ao lado de melodias de má qualidade”¹⁶⁸. O disc-jôquei Newton Alvarenga Duarte não toca em seus bailes bandas nacionais “em consideração aos próprios músicos. Se em seguida a uma faixa brasileira coloco uma estrangeira, eu acabo com a carreira deles”¹⁶⁹.

O que fica claro é que, não existindo nenhuma forma de padronização entre os trabalhos dessas bandas, uma vez que pouquíssimos grupos possuíam gravadoras e a maioria trabalhava de maneira independente, faltavam parâmetros de definição e de avaliação capazes tanto de caracterizar quanto de distinguir o rock nacional. Os conjuntos que tentavam produzir uma sonoridade rock em português já começavam enfrentando uma série de dificuldades de adaptação quanto às próprias temáticas a serem abordadas em suas canções. Dessa maneira, José Márcio Penido avalia como tais grupos, ao simplesmente copiarem o modelo estrangeiro, fazem com que: “o rock nacional cometa mais alguns equívocos. A moda (...) que retrata seus costumes e problemas, sua história e sua geografia, reproduz-se aqui em uma galeria de xerox pátrio de David Bowie, Elton John, New York Dolls”¹⁷⁰. A falta de uma homogeneidade capaz de definir inclusive uma temática própria e singular ao rock nacional fez com que muitas bandas convertessem de maneira simplista alguns assuntos recorrentes do rock internacional:

Acontece que existe a hora de parar de imitar e começar a criar. E esta ainda não soou no Brasil. Surge uma ou outra música de vez em quando, mas um trabalho progressivo, isso não há. Letras de boa qualidade também são raras. Tenta-se espremer a complexa sintaxe de língua portuguesa dentro das divisões do rock estrangeiro. Simplesmente não cabe. E com isso sobram as poesias, o nexos, as idéias. E as idéias estão cada vez mais difíceis de se encontrar (...). Por quê? Indagou VEJA ao jornalista e escritor Luiz Carlos

¹⁶⁷ Revista *Veja*, edição 352, p.86. 4 de Junho de 1975. Matéria intitulada: *O pobre rock nacional*.

¹⁶⁸ Idem.

¹⁶⁹ Idem.

¹⁷⁰ Idem.

Maciel: “talvez porque nossos compositores não sejam letrados”, sentenciou ele laconicamente.¹⁷¹

Carlos Gouvêa evidenciou sua ânsia por ver no Brasil um gênero capaz de “pegar o ritmo da terra e colocar rock em cima”¹⁷². O técnico de som Peninha desejava ver a função “mata-borrão do rock” capaz de “sugar tudo, aproveitar tudo, mexer num caldeirão e tirar um som novo, depurado, filtrado, contemporâneo, universal e brasileiro”¹⁷³. Márcio Penido disse acreditar que um dia: “a criatividade do músico brasileiro poderá mostrar-se certamente capaz de oferecer uma matéria prima genuinamente nova”¹⁷⁴.

A grande maioria dos grupos de rock nacional não possuía contratos firmados com gravadoras, o que dificultava uma padronização e homogeneização capaz de caracterizar um gênero musical específico. Por isso, Paulo Coelho, produtor da Philips, em 75, disse ver chegar “uma vez na semana um conjunto carregando uma fita cassete querendo gravar (...). Mas as gravadoras não confiam plenamente no novo e não existe nenhuma indústria voltada plenamente para o som eletrificado”¹⁷⁵.

Ana Maria Bahiana nos dá algumas pistas de como as gravadoras, ou melhor, a especialização da indústria era capaz de contribuir para uma padronização que facilitaria uma caracterização mais homogênea de um gênero musical. Segundo a autora, o ano de 1975 foi marcado por uma forte crise no mercado de discos em nível internacional, que se refletiu de maneira direta na indústria fonográfica brasileira:

Foi neste ano que as ondas internacionais da crise mundial vieram quebrar contra as costas brasileiras. Como dois terços das gravadoras brasileiras se regem por estatutos e fundos internacionais, uma contenção lá representou, aqui, uma redução proporcional de verba. Isso somado a uma redução do próprio mercado consumidor brasileiro de discos, especialmente, que dá um resultado claro: fecham-se as portas, violentamente, aos novos artistas, que possam representar um investimento de duvidoso retorno, e começa a caça a um produto uniforme, de boa aceitação de consumo, que, aliado às estrelas de sempre, mantém a proverbial máquina funcionando nestes tempos difíceis. Produto: samba – em termos de estrutura, música como negócio, tanto em disco como em show, foi o que se passou em 75. O produto ideal foi encontrado: o samba, um novo samba, o samba de gravadora, gênero edulcorado e diluído, calcado em fórmulas conhecidas e repetidas até a exaustão. É o samba de Benito de Paulo, astro de 75 no setor, o samba dos Agepês, Djavans e Origens da Vida. É evidente que quem atraiu a atenção dos executivos do disco para as possibilidades do produto samba não foram

¹⁷¹ Idem.

¹⁷² In: Revista *Veja*, edição 352, p.86. 4 de Junho de 1975. Matéria Intitulada: *O pobre rock nacional*.

¹⁷³ Idem.

¹⁷⁴ Idem.

¹⁷⁵ *Jornal do Brasil*. 3 de Abril de 1977. Matéria Intitulada: *ROCK ENROW Brasileiro, órfão, indigente, mas com um fã clube imenso*.

esses diluidores, mas criadores fortes e intérpretes originais, gente como Paulinho da Viola, Martinho da Vila, Clara Nunes e Beth Carvalho, que já cantavam samba e ocupavam espaço para o samba muito antes de ele se transformar em enlatado.¹⁷⁶

O que não existiria para o rock nacional seria a consolidação de “fórmulas conhecidas e repetidas” capazes de gerar uma certa padronização na produção e lançamento no mercado de discos, possibilitando uma caracterização e avaliação por parte dos críticos. Sabendo que “não existe nenhuma indústria voltada plenamente para o som eletrificado”¹⁷⁷ no Brasil, como nos mostrou Paulo Colho, tornava-se extremamente complicado qualquer tipo de uniformização na seleção de trabalhos para o lançamento de discos de rock brasileiro e, conseqüentemente, na reprodução e caracterização de um gênero musical tão dependente de instrumentos elétricos. Ficam, portanto, mais evidentes as dificuldades de aceitação das gravadoras no lançamento do rock brasileiro, mesmo tendo suas matrizes lucrado tanto com o gênero no exterior.

Diferentemente da forma como se desenvolveu a Bossa Nova, onde houve todo um esforço conjunto de seus agentes em desenvolver uma produção diferenciada da antiga tradição musical brasileira¹⁷⁸, ou até mesmo o surgimento da tropicália, proveniente de diferentes debates e intuítos comuns aos artistas, onde o espaço de convivência criado pelos CPCs teve um papel fundamental, a rede de relacionamentos dessas bandas de rock não contribuía para a construção de um gênero musical específico.

A relação entre o artista ou uma dada produção musical com gravadoras se tornou tema depreciativo em grande parte da bibliografia sobre música no Brasil. A ligação entre produção artística e gravadora simbolizaria a relação comercial da produção cultural, tornando-se um fato extremamente criticado e mal visto nas análises sobre música. O contato mais estreito entre um gênero musical e os fatores comerciais, sendo entendido como uma qualidade depreciativa, é, por isso mesmo, omitido ou colocada em segundo plano, entendido como produtor de uma linguagem desvalorizada estética ou ideologicamente, caracterizada pelos já conhecidos predicativos “americanista”, “entreguista”, “consumista” etc¹⁷⁹.

¹⁷⁶ *Jornal Opinião*. 8 de Novembro de 1976. Matéria Intitulada: *Sem Choro nem Vela*.

¹⁷⁷ In: Revista *Veja*, edição 352, p.86. 4 de Junho de 1975. Matéria Intitulada: *O pobre rock nacional*.

¹⁷⁸ Ver Augusto de Campos (1993).

¹⁷⁹ Marcelo Ridenti (1993, p. 93), por exemplo, ao distinguir uma produção cultural diferenciada, ligada aos fatores comerciais, durante a década de 60, chamada por ele de arte, mas, no entanto, colocada entre aspas, diz que: “daqueles anos também surgiram as novas expressões de ‘arte’ para consumo, produzida pela indústria cultural insurgente, como a chamada Jovem Guarda musical, capitaneada por Roberto

Grande parte desta visão depreciativa que os trabalhos sobre música têm em relação aos direcionamentos comerciais de certas produções culturais muito deve à recepção feita aos trabalhos de Theodor Adorno e Max Horkheimer. As análises sobre música popular no Brasil, amparadas no pensamento desses autores, vão guardar algumas singularidades que José Miguel Wisnik (1979) assim definiu:

O fenômeno da música popular brasileira talvez espante até hoje, e talvez por isso mesmo também continue pouco entendido na cabeça do país, por causa dessa mistura em meio à qual se produz: a-) embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e nas cidades; b-) embora deixe-se penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem filia-se a seus padrões de filtragem; c-) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz as regras de standardização. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora deixe-se permear por eles. (WISNIK, José Miguel. 1979, p. 14)

Mesmo amparados pelos conceitos da chamada “teoria crítica”, as análises sobre música popular no Brasil, principalmente aquelas focadas nas décadas de 60 e 70, fizeram um trabalho de valorização de determinados setores, avaliando-os por meio de critérios estéticos extremamente refinados¹⁸⁰. Na realidade, percebemos que existe todo um esforço de adaptação dos pressupostos teóricos que fundamentam estes trabalhos ao objeto por eles analisados, pois há ainda uma visão extremamente depreciativa sobre certas produções musicais que possuiriam uma ligação mais estreita com os determinantes comerciais. Este tipo de visão está presente e enraizada nos trabalhos acadêmicos sobre Raul Seixas. Mesmo reconhecendo uma grande dependência comercial na produção musical do cantor, estes trabalhos tentam, cada um a seu modo, veicular uma importância distinta à linguagem musical de Raul.

Dílson César Devides, por exemplo, tomando por base a definição de Wisnik (1979) acerca das linguagens culturais produzidas no Brasil, durante a década de 70 e, principalmente, se esforçando em qualificar Raul Seixas dentro dessas linguagens, evidencia que:

(...) à época dos 70 a música se dava ou pelo modo industrial, ligada às gravadoras (que cresciam e ganhavam força) e aos demais meios de propagação, principalmente a televisão e o rádio, ou de modo ‘*artesanal*,

Carlos, e as telenovelas e outros programas de TV, sem contar a continuidade das tradições convencionais no teatro e outros campos artísticos”.

¹⁸⁰Por exemplo, José Miguel Wisnik (1979, p.30), definiu parte da linguagem cultural da música popular brasileira pelo seu poder de: “cantar o amor, de surpreender o cotidiano em flagrantes lírico-irônicos, de celebrar o trabalho coletivo ou de fugir a sua imposição” da mesma forma que era capaz de “jogar com as palavras em lúdicas configurações sem sentido, e de carnavalizar na maior a imagem dos poderosos”.

que compreende os poetas-músicos criadores de uma obra marcadamente individualizada, onde a subjetividade se expressa lírica, satírica, épica e parodicamente.’ Apesar de sabido que Seixas estava inserido no universo empresarial da música como produtor de uma gravadora, é nesta segunda classificação (a que traz mais forte a marca de elaboração poética) que, acredito, enquadra-se. E é este labor de ‘poeta-músico’ que se encontra quando Seixas trata da religiosidade, de questões sobre o mercado cultural e, evidentemente, faz uso para burlar a censura e a repressão”.¹⁸¹

No mesmo sentido, Juliana Abonízio (1999, p.14) diz que:

Dentro da indústria cultural, um dos maiores sustentáculos da ideologia dominante, Raul Seixas cantou sua proposta de liberdade, utilizando o humor, a ironia e a loucura como imunizadores que lhe permitiriam falar para um grande número de pessoas. Ocupando o papel de bufão e constituindo um ídolo rebelde, necessário para a manutenção dos valores da sociedade, mesmo que esses valores fossem de contestação, atingiu um grande público, heterogêneo quanto à faixa etária e as classes sociais, com canções facilmente digeridas.

Ao invés de tomarmos partido no debate acerca das influências comerciais sobre dadas produções culturais, devemos tentar entender de que forma a relevância das cifras materiais era vista no ainda embrionário campo do rock nacional. Primeiramente, vejamos como Ana Maria Bahiana, na matéria destacada mais acima, evidencia como a idéia de uma produção musical de “fácil vendagem”, entendida pelas gravadoras, não repousa exatamente nos mesmos critérios pela qual a crítica musical ou os trabalhos acadêmicos rechaçam determinadas formas artísticas. A idéia de uma “fácil vendagem” coloca em balanço os custos de lançamento e divulgação de determinadas produções musicais e as expectativas certas e conhecidas de retorno comercial que elas trazem de volta, espantando um “investimento de duvidoso retorno”. Neste sentido, determinadas formas de produção musical, consagradas e avaliadas por suas expressões estéticas e sociais, como o samba, por exemplo, era produzido segundo “fórmulas conhecidas e repetidas”. Ana Maria Bahiana nos mostra, portanto, como questões comerciais que viabilizam o lançamento de uma série de músicos e artistas não são privilégios de nomes reconhecidos somente pelas cifras que foram capazes de acumular, e por isso mesmo, rechaçados por críticos e analistas. A produção musical e o lançamento de nomes consagrados, que a autora chama de “as estrelas de sempre”, são extremamente importantes, pois “mantém a proverbial máquina funcionando nestes tempos difíceis”. Ou seja, mesmo em gêneros musicais avaliados e consagrados por seus valores de

¹⁸¹ Devides, Dílson César. *Raul Seixas e o Brasil pós-64: cultura, repressão, censura. DACEX: Revista de Leras*. Curitiba, v. 8, 2006. Disponível em: <http://www.dacex.ct.utfpr.edu.br/8dilson.htm>

crítica social ou refinamento estético, o papel das gravadoras é extremamente importante, agindo de maneira efetiva inclusive naquelas produções consideradas mais originais.

O que não existiria para o rock nacional seria exatamente uma “fórmula de produção conhecida” capaz de fazer do gênero um “produto uniforme”. Da mesma maneira, não existiam expoentes do gênero no Brasil, capazes de alavancar sua divulgação. O jornalista Antônio Carlos Aranha Guida, por exemplo, mostra que “os grupos brasileiros *Som Nosso de Cada Dia* e *Morto Perpétuo* venderam em média a miséria de 5 000 discos cada um. O último LP dos Rolling Stones, (...) foi procurado por 50 000 compradores”¹⁸². José Márcio Penido, por exemplo, clama em tom de indignação:

Falta no rock brasileiro alguém famoso assim como Lindomar Castilho, um cantor de boleros capaz de vender 30 000 discos numa só semana. Para você ter uma idéia: o conjunto *Made in Brazil*, o “made”, mais exatamente no bairro da Pompéia, em São Paulo, que faz rock há oito anos, vendeu a infâmia de apenas 7 000 LPs em 24 semanas. Ao lado deles figuram outros poucos e pobres recordistas. A cantora Rita Lee, com doze anos de estrada, como ela diz. Mais dois conjuntos, o *Terço*, formado por rapazes da zona sul carioca, surgido em 1969, e os *Mutantes*, que não param mesmo de mudar desde sua origem na Zona Sul paulistana, em 1963.¹⁸³

Os baixos ganhos financeiros destes grupos de rock nacional acabam também por impedir um refinamento e aperfeiçoamento artístico e musical dos artistas, obrigados, na sua maioria, a realizar trabalhos secundários para sua sobrevivência. Nesse sentido, José Márcio Penido afirma que as bandas são obrigadas a “dedicar tantas horas a tarefas secundárias e desgastantes que pouco sobra, em tempo e energia, para consumir qualquer ato criador”¹⁸⁴. Poucos conjuntos se profissionalizavam e viviam exclusivamente da música, ou melhor, do rock, “no conjunto, uns vivem de mesada, outros de aulas particulares de violão”¹⁸⁵.

A precária situação financeira vai fazendo com que essas bandas, ou melhor, o rock nacional, durante a década de 70, fosse ficando refém de apresentações em bailes e festas particulares, uma vez que “show mesmo era difícil de pintar”, como disse Fernando Lemos e Cláudio Lysias ao analisarem o trabalho do grupo *A Bolha*¹⁸⁶. Além

¹⁸² Revista *Veja*, edição 352, p. 86. 4 de Junho de 1975. Matéria intitulada: *O pobre rock nacional*

¹⁸³ Idem.

¹⁸⁴ Idem.

¹⁸⁵ Idem.

¹⁸⁶ Revista *Rolling Stone*, edição n.1, p.14. 1 de Fevereiro de 1972. Matéria intitulada: *A Bolha, o rock no 3º Mundo*.

de afastar o rock nacional dos holofotes dos grandes meios de comunicação capazes de promovê-lo, essa forma de apresentação da qual era refém acabou por pulverizar os trabalhos das bandas, dificultando qualquer esforço comum de produção entre elas e, principalmente, prejudicando um refinamento estético e musical dos artistas. Segundo Carlos Gouvêa: “esse público acaba com o nosso rock, é uma verdadeira ameaça, pobres ervas daninhas...”¹⁸⁷.

Baile é barra pesada. Num baile no América saiu um quebra pau danado no meio do salão: um guarda se meteu, nós vimos uma farda sair voando pelo meio do bolo. A gente tocando, uns mandando a gente parar, outros pedindo para tocar mais alto. E a gente com medo de tiros, garrafas. Briga assim de todo mundo é fogo. O Gustavo já levou até porrada, não é fácil. Quando eles não gostam da música, não dá para dançar, eles gritam, jogam tomate.¹⁸⁸

As maiores apresentações dessas bandas ocorriam em festivais de rock promovidos no interior de São Paulo e do Rio. Uma série de espetáculos que no início da década de 70 eram realizados anualmente foi se desdobrando em um conjunto de shows que reunia grande parte das bandas de rock nacional em um evento bem maior e melhor estruturado do que as apresentações particulares dos grupos. Tais festivais eram destaque nos meios de comunicação direcionados ao rock no Brasil, vindo sempre carregados de expectativas e euforias.¹⁸⁹

Entre os críticos mais entusiasmados e aqueles mais pessimistas, o que fica mais evidente nestes espetáculos é uma série de obstáculos que o rock nacional teve de superar na década seguinte. O que existia era uma total falta de profissionalismo e especialização por parte de empresários e produtores musicais, técnicos de som e iluminação, que acabava por prejudicar tanto a divulgação quanto a realização dos espetáculos

Mais uma vez a euforia derrubou o profissionalismo e as esperanças, além do sacrifício de milhares de jovens que partiram decididos e com gana de assistir o que seria o primeiro “Woodstock” brasileiro.

As promessas do grupo *Nushkurallah*, organizador desse festival realizado em Águas Claras, foram muitas. Depois da lição que tomamos com a famosa “Tenda do Calvário” e o flutuante Magnólio, passamos a desconfiar de toda e qualquer realização feita com muitas promessas à frente. O fracasso da

¹⁸⁷ Jornal *Folha de São Paulo*. 29 de Março de 1976. Matéria intitulada: *Razões do pessimismo da crítica*.

¹⁸⁸ Como contam os integrantes do grupo *A Bolha* para a Revista *Rolling Stone*, edição 1, p.14. 1 de Fevereiro de 1972. Matéria intitulada: *A Bolha, o rock no 3º Mundo*.

¹⁸⁹ Como destaca o jornal *Folha de São Paulo*, de 16 de Fevereiro de 1974, em matéria intitulada *A primeira semana de rock'n roll no Brasil*: “O Rock brasileiro está em festa. A partir da zero hora de hoje, até zero hora da próxima segunda, estará sendo comemorada a *1ª Semana do Rock'n'Roll*. A central de toda essa comemoração será feita no Teatro Treze de Maio, que em 74 revelou-se como um autêntico templo do rock (...).”

“Tenda” e desse festival nos deixou sobressaltados, mas não boqueabertos. O susto que tivemos foi com a falta de respeito perante ao público pagante, imprensa escrita e falada e até com amigos pulantes de cerca ou furões com tampinhas nas costas. Antes do “festival” a produção *Nuskuralla* dizia que não haveria cache fixo, e acabou pagando aos medalhões. Disse também que 20% da renda seria dividida entre 25 conjuntos. O número aumentou para 40. Muitos conjuntos foram anunciados prematuramente, o nome do *Burmah*, por exemplo, constava nos posters de promoção antes de ser consultado. Foram prometidas acomodações para a imprensa e para os músicos; se os promotores estão acostumados a dormir em pequenas prisões de guerra, solitárias de 1x1 metro, no chão de terra e cobertura de Eucatex, não podem e nem devem exigir aceitação de todos. As rações distribuídas como almoço nem suínos engoliram.

Os conjuntos, pobres conjuntos, não tiveram a mínima condição de se apresentar condignamente. Enfim, demos a cobertura desejada pelos promotores, mas fica o apelo a quem quiser fazer rock: faça com os pés no chão, e não o enterre...¹⁹⁰

Da mesma forma, não existiam empresários especializados em rock, capazes de gerenciar e divulgar as bandas, tornando-se um ponto extremamente criticado e constantemente lembrado, tanto pelos grupos como pelos jornalistas. Em entrevista à *Folha de São Paulo*, o grupo *Made in Brasil* disse que: “Basicamente há dois tipos de empresários: o que pechinha por que quer ganhar muito; o outro promete tudo e não paga nada”¹⁹¹. Ao avaliar a estrutura do rock nacional, Carlos Gouvêa foi enfático ao afirmar toda a “imaturidade de uma minoria de músicos e de uma maioria de empresários”¹⁹². Túlio Mourão, tecladista dos *Mutantes*, disse que “falta gente competente. Ou são pessoas muito antigas, que não sabem lidar com o novo produto, ou jovens demais, sem o mínimo de know-how para tratá-lo”¹⁹³.

Além dos problemas já evidenciados acima, o custo da aparelhagem sonora era extremamente alto e quase não existiam técnicos de som e iluminação especializados em rock no Brasil, o que tornava a qualidade sonora das apresentações bastante deficiente. Segundo José Márcio Penido:

“Nossos shows, assim, em nada se parecem com os lotados, enérgicos e esfuziantes concertos europeus e americanos. Primeiro pela precariedade. Rock e tecnologia são coisas inseparáveis. O que se vê nos palcos dessa terra é uma aparelhagem de som insuficiente, obsoleta. Quando se tenta fazer um festival de rock no Brasil, como ocorreu em Fevereiro numa fazenda de

¹⁹⁰ Gouvêa, Carlos. *Folha de São Paulo*. 20 de Janeiro de 1975. Matéria intitulada: *Festival de Iacanga: Uma receita para o fracasso*.

¹⁹¹ Gouvêa, Carlo. *Folha de São Paulo*. 03 de Fevereiro de 1975. Matéria intitulada: *Made In Brazil o rock maldito*.

¹⁹² *Folha de São Paulo*. 08 de Dezembro de 1975. Matéria intitulada: *O sucesso e os problemas de nosso rock*.

¹⁹³ Gouvêa, Carlo. *Folha de São Paulo*. 3 de fevereiro de 1975. Matéria intitulada: *Made In Brazil o rock maldito*.

Iacanga, (...) chega a ocorrer mesmo um desastre. Passa-se mais tempo regulando a parafernália do que tirando som dela. Aliás, cá entre nós (...), música mesmo era muito difícil de perceber no intervalo das panes”.¹⁹⁴

Carlo Gouvêa, destacando a importância do som e iluminação em uma apresentação de rock, escreveu em sua coluna fixa na *Folha de São Paulo*:

“Muito grupo não merece a iluminação que tem. A iluminação, às vezes, é mais importante que os próprios músicos, e representa 50%, às vezes 60%, de um show”

Com essas palavras, Beto Souto Maior, da Crow, um dos iluminadores mais requisitados pelos grupos de rock nacional, classifica a importância da iluminação em shows, principalmente de rock. Sua maior complicação é achar gente especializada para trabalhar com iluminação no Brasil, diz a maioria são curiosos e poucos fazem uma boa iluminação.

Aparelhagem

Com a intensa divulgação do rock por todas as partes do mundo foi exigida uma técnica muito maior em termos de aparelhagem para os conjuntos. A importação foi necessária quando nossas fábricas de instrumentos davam seus primeiros passos no mercado.

Sobre os preços. Alfred Ravache diz que: “os instrumentos não são caros: os músicos é que ganham pouco”.¹⁹⁵

Em suma, os problemas enfrentados pelo rock nacional durante a década de 70 nos mostram que a consolidação de um campo musical exige bem mais do que meramente produtores de um lado e consumidores de outro. Empresários, técnicos de som e iluminação, produtores, gravadoras, críticos especializados, entres outros, são sujeitos muitas vezes colocados em segundo plano, mas exercem papel fundamental na consolidação de um campo.

¹⁹⁴ Revista *Veja*, edição 352 p. 87. 4 de junho de 1975. Matéria intitulada: *O pobre rock nacional*.

¹⁹⁵ *Folha de São Paulo*. 01 de dezembro de 1975.

A CONSOLIDAÇÃO DO ROCK BRASILEIRO NA DÉCADA DE 80

A transferência de Raul Seixas do Rio de Janeiro para São Paulo, em 1983, representou uma transição tão importante quanto a ida do cantor para capital carioca, no fim de década de 60. No entanto, as questões simbólicas relativas a esta transferência são radicalmente distintas daquelas da ida do cantor para São Paulo. O deslocamento de Raul Seixas de Salvador para o Rio, simbolicamente, vem representar a procura por uma consagração nacional, ampliando um reconhecimento regional já obtido anteriormente. Diferentemente, a ida do cantor para São Paulo ocorreu após uma consagração já conquistada na capital carioca e o lançamento de dois discos que não conseguiram as vendas esperadas. Somam-se a esses fracassos graves problemas de saúde, alcoolismo e a fama de péssimo profissional junto às gravadoras, que dificultavam novos contratos e o lançamento de novos trabalhos na capital carioca. Portanto, a ida de Raul Seixas para São Paulo, em 1983, após três anos sem gravar, enfrentando problemas de saúde e um relativo esquecimento da mídia, se dá mediante fortes expectativas de reconversão a posições destacadas, anteriormente ocupadas.

Diferentemente do que ocorreu no Rio de Janeiro, no fim da década de 60, quando o cantor busca, a todo custo, alcançar reconhecimento, espaço e legitimação, em São Paulo, a tática foi, exatamente, utilizar o capital simbólico acumulado pelo reconhecimento já obtido como forma de galgar posições elevadas na hierarquia do campo musical. Nesse sentido, tanto sua produção musical quanto seus depoimentos e apresentações junto à imprensa vão sofrer as influências desse esforço de reconversão, direcionadas pelos fatores objetivos que o campo musical da década de 80 vinha estruturando.

A reestruturação do campo musical brasileiro durante a década de 80 remodela o cenário e o campo dos possíveis de Raul Seixas em São Paulo. O primeiro desses cenários consiste na decadência comercial e artística da MPB, e o segundo, no grande reconhecimento comercial que o rock nacional passou a conquistar. Silvio Lancellotti, em 1983, disse que:

Em nenhum outro momento de sua história, nem mesmo nos tempos em que a irrequieta Chiquinha Gonzaga matava passarinhos com um bodoque no quintal de seus pais, a música popular brasileira enfrentou período tão grotesco, tão obscuro, tão ridiculamente trivial como este agora.

Faltam talentos para compor e para cantar, respeitadas as únicas duas ou três exceções de costume. Falta interesse, falta garra, recados e discussões. Mesmo os assim chamados independentes, que tantas promessas fizeram em sua batalha contra o comercial e convencional, acabaram sucumbindo à modorra total que cobre de tolices e de incompetência a MPB. Não há discos para comprar. Não há shows para ver. Tudo é igual, nivelado por baixo, uma mesmice que incomoda e assusta. (...)

Não consigo vislumbrar em que porto as gravadoras desse País, as nacionais de verdade e as multi aqui instaladas, pretendem desembarcar. A COPACABANA, coitada, sufocou-se em dívidas, quem sabe, pelo seu empenho em valorizar os segmentos sertanejos que até três ou quatro anos eram de fato autênticos, mas também acabaram engolfados pelos modismos que, de ciclos em ciclos, assolam o Brasil como pestes incontroláveis (...). A WARNER, do outro lado da geografia, depois de fincar os pés no Brasil, jurando categoria, e investir em Gilberto Gil, Elis Regina, Tom Jobim, Zezé Motta e outros astros de pura estirpe, salgou suas próprias sementeiras e decidiu transformar-se na abelha rainha do popularesco e do rastaquera. (...)

Numa frase: as gravadoras desistiram de apostar no futuro, andam desesperadas à cata de migalhas que permitam a sua sobrevivência. (...) Resta sonhar com o surgimento de uma geração agressiva e consciente como foi a dos festivais, dos Chicós, dos Vandrés, dos tropicalistas e dos pós-bossanovistas.¹⁹⁶

A Revista *Veja*, em 1983¹⁹⁷, também chamou a atenção para algo semelhante, ao dizer que: “entre os compositores consagrados, não se ouve uma voz que anuncie grandes novidades. Os grandes intérpretes, por sua vez, por mais que sofisticuem a produção de seus discos”, “também não apresentam traços de criatividade excepcional em seus trabalhos”.

Mais que uma mera decadência artística e financeira, a MPB vinha perdendo, durante a década de 80, a hegemonia que o gênero possuía, estruturando, consagrando e legitimando a entrada de novos artistas e de elementos estéticos nesse campo. Vejamos, por exemplo, a matéria de José Pinto intitulada *O que é o Rock-Brasil: Apenas um iê-iê-iê de final de semana*¹⁹⁸, de 1985, onde o autor diz que:

Todas as noites, durante uma hora, os brasileiros se postam frente ao televisor e riem da viúva Porcina e de Sinhozinho Malta, sofrem com o Roque Santeiro e padre Albano, dividem as dúvidas de Zé das Medalhas e padre Hipólito (...).

Na grande celebração brasileira, há que se destacar, contudo, dois precisos momentos da trilha sonora da novela de Dias Gomes que Augustinho Silva escreve. Um é o tema do “Lobisomem”, que Zé Ramalho mais recita do que canta. O outro é a linha “De Volta pro meu Aconchego”, que Dominguinhos e Nando Cordel escreveram para Elba Ramalho cantar.

Estas duas canções, simples como a alma do povo, têm uma significação muito maior do que a mera presença de seus autores e intérpretes na história da música popular brasileira, o que, por si só, não é pouco. “Mistérios da

¹⁹⁶ Jornal *Folha de São Paulo*. 27 de Abril de 1983. Matéria intitulada: *Na estrada da banalidade trafega a MPB*.

¹⁹⁷ Revista *Veja*, edição 749, p. 113.12 de Janeiro de 1983. Matéria intitulada: *Riso de Vitória*.

¹⁹⁸ *Jornal do Brasil*. 27 de Outubro de 1985.

Meia Noite” representa a volta de Zé Ramalho aos temas caros do sertão e ao vídeo nosso de cada dia, ao sucesso na loja de discos e as programações em frequência modulada. (...)

Elas representam a volta da autenticidade às paradas de sucesso, depois de meses a fio da artificialidade do êxito construído por interesses de marketing das gravadoras em tempos magros, em que se vendem poucos discos e, por isso, as verbas de produção escasseiam. Houve quem mais desprevenido esquecesse de vez a qualidade e deixasse impresso, em tinta preta sobre papel branco, que Jorge Moreira era uma espécie de John Lennon dos meninos e moças de 20 anos que se sentem “inútil”. (...)

As gravadoras aderiram fácil ao novo rock brasileiro, porque ele significava uma resposta à crise. Bastava transformar as fitas, que os próprios grupos levavam a seus escritórios, em matrizes e mais um disco vinha à tona, muitas vezes sem se gastar nada em estúdios de gravação, como todos sabem os custos mais pesados de uma produção. A crítica de música popular, ávida por novidades consumistas, confundiu poesia com retrato sociológico e identificou em versos sem inspiração as preocupações e hábitos de uma geração. A produtores e jornalistas faltou intimidade com a verdade. Vivemos, durante muitos meses, um ambiente místico e falso, igualzinho ao mundo que Dias Gomes criou em Asa Branca, em uma cidade cuja alma é um santo santeiro de pés de barro. Era (e parece ainda estar sendo) mais como acreditar nas falsas certidões sociológicas de uma geração desconhecida cujo talento não explodiu. (...)

Hoje se confunde rebeldia com acomodação (não foi um dos membros do Ultraje a Rigor que declarou que agora rebeldia é ganhar dinheiro), o que altera o sentido das palavras (ao nível místico), mas não muda a realidade nem um pouquinho. Mas não se pode mais dizer que não há mais parâmetros, porque a verdade sumiu, desapareceu. (...)

Não é fácil encarar a verdade, diria o prefeito barbeiro Florindo Abelha. A verdade de Elba Ramalho, por exemplo, foi durante muito tempo um absurdo mistério. (...) O segredo de Elba é a explosão interna de seu canto. Dificilmente outra cantora, mesmo as mais competentes que ela, mesmo Gal, mesmo Elis, mesmo Amelinha, conseguiriam traduzir esse sentimento de urgência desesperada como ela conseguiu na música de Dominginhos e Nando Cordel. É a isso que chamo de verdade.

Meu defeito como analista e o defeito de muitos que desprezam Elba no começo da carreira, foi esperar de Elba competência técnica quando a menina transportava muito mais do que podia perceber: uma cultura autêntica, uma verdade enraizada na garganta, um canto gritado, faminto, árido qual grito de acauã. “De volta pro meu Aconchego” transporta essa mensagem como canção alguma. Letra e melodia carregam aquele sentimento de urgência que só o sertanejo sabe como é, aquela fome absoluta de quem já passou por todas as secas, aquela saudade absurda de um canto para se encostar, um canto original, um canto uterino, um lugar-berço, depois de tanto êxodo e de tanto padecimento. (...)

Por isso, o verdadeiro rock brasileiro é aquele produzido no bojo da guitarra elétrica de José Ramalho, neto de Avohai, sertanejo de Brejo da Cruz e primo distante de Elba. Zé Ramalho é a mais perfeita expressão da Fusion na música brasileira, por isso, ninguém é mais Chuck Berry do que ele, ninguém é mais Sam Cooke do que ele, ninguém é mais Jackson do Pandeiro do que ele. Zé Ramalho é um opíparo banquete de signos. (...)

Na verdade, o rock tupiniquim tem pouco de rock. É apenas uma diluiçãozinha simples, de acorde e meio, do velho iê-iê-iê de Roberto Carlos e Martinha. É uma espécie de New Wave de fim de semana. O verdadeiro rock nacional é o som nordestino que Zé Ramalho voltou a produzir para cantar o vampiro de “Asa Branca”.

José Pinto, assim como Sílvio Lancellotti, traz em tom de expectativa a retomada de uma série parâmetros de produção musical que na década de 80 haviam

perdido espaço. As matérias de ambos os jornalistas criticam as novas tendências musicais que colocavam em segundo plano uma forma de produção artística que por anos havia se consagrado no campo musical brasileiro, e que eles esperavam retomar os espaços hegemônicos anteriormente ocupados. Nesse sentido, Sílvio Lancellotti aspira “o surgimento de uma geração agressiva e consciente como foi a dos festivais”, e José Pinto a “volta da autenticidade às paradas de sucesso, depois de meses a fio da artificialidade do êxito construído por interesses de marketing das gravadoras”.

Fica claro como certos princípios de produção e de consagração musical da década de 70 haviam perdido o posto de hegemonia na década seguinte. José Pinto vê com expectativas o sucesso da novela *Roque Santeiro* por simbolizar, para ele, a retomada de uma tendência estética que traria novamente “uma cultura autêntica, uma verdade enraizada na garganta”. Ele valoriza a produção musical de Zé Ramalho, que expressaria, segundo ele, “a mais perfeita expressão da Fusion na música brasileira”, pois traria à tona os mesmos critérios de criação artística da MPB da década de 70. Tanto Zé Ramalho quanto Elba recebem elogios por representarem “a volta da autenticidade às paradas de sucesso” frente às novas tendências musicais que ganhavam, a cada dia, mais destaque nas gravadoras e na crítica especializada.

O mais importante é entender que esse “novo rock brasileiro”, mais que simplesmente conquistando espaços nas gravadoras e no campo musical, vinha se legitimando junto à imprensa especializada, e por isso José Pinto julga que a crítica confundia “poesia com retrato sociológico e identificou em versos sem inspiração as preocupações e hábitos de uma geração”.

Pode-se perceber que novos padrões de produção musical vinham assumindo as posições hegemônicas no campo musical brasileiro da década de 80, elegendo novos critérios de consagração, que José Pinto, de maneira crítica, definiu como a confusão que se faz entre “rebeldia” e “acomodação”, critérios abraçados pelas gravadoras por representarem “uma resposta à crise” financeira que elas enfrentavam. Também Antonio Carvalho Filho, diretor artístico e produtor da rádio *Jovem Pan*, afirmou que “a música popular tradicional acabou se estagnando. Não aconteceu nada nos últimos tempos. Aí apareceram as danceterias, com o rock internacional, que também não se renovou. Criou-se aqui espaço para o rock nacional”¹⁹⁹. Da mesma forma avalia Okky

¹⁹⁹ Revista *Veja*, edição 852, p.36. 2 de Janeiro de 1985. Matéria intitulada: *Uma batucada de rock*.

de Souza, em 83, ao dizer que, “ocupando o vácuo deixado pela mesmice dos velhos ídolos, os artistas do rock dividem hoje o rádio e as lojas de discos”²⁰⁰.

A transferência de Raul Seixas do Rio de Janeiro para São Paulo e sua tentativa de reconversão devem ser entendidas junto à reestruturação desse campo e a seus novos critérios de consagração. Os três anos que Raul Seixas ficou sem gravar, sofrendo com problemas de saúde, com a fama de péssimo profissional e o esquecimento da mídia marcam um intervalo de tempo importante, acompanhado pelo lançamento de uma série de bandas de rock que conseguiram um reconhecimento comercial espantoso. Percebe-se a expansão do rock nacional que, segundo Antônio Augusto Filho “dá-se num momento em que a música brasileira dos grandes nomes, dita tradicional, dava sinais de cansaço”²⁰¹. Os parâmetros que definiram, caracterizaram e consagraram a produção musical de Raul Seixas na década de 70 vinham perdendo espaço. A estrutura desse campo, que impelira Raul a um diálogo estreito com as formas de composição da MPB, durante a década de oitenta, solapava certos critérios em função de novos estilos e gêneros musicais.

A pesquisa no acervo da editora *Abril* e no banco de dados do jornal *O Globo*, para a década de 80, traz de maneira muito clara a ascensão do rock no período. Diferentemente do que se observou com as matérias da década de 70, esse material relativo aos anos 80, além de bem mais volumoso, traz uma homogeneidade no tocante às informações transmitidas. Dessa forma, fica evidente como *O rock brasileiro bateu de frente*²⁰², como assim definiu o jornalista Chacal. O autor destaca o surgimento e o sucesso estrondoso que uma série de bandas de rock vinha conseguindo no Brasil durante o período. Nas palavras do jornalista: “essa semana saiu o primeiro disco de Ritchie. Saiu há pouco o segundo de Lulu Santos. Estão gravando Blitz e 14 Bis. Em breve Lobão grava o segundo. A Gangue 90 mandou outro. Rádio Táxi atropela pelo meio”. Fica claro como o rock brasileiro vinha ganhando um espaço considerável no campo musical da década de 80, em detrimento de uma MPB que vinha se atrofiando a cada dia, e por isso Chacal afirma: “enquanto a crítica abalizada se descabela com as veredas da MPB, o rádio não para de tocar rock”²⁰³.

A grande popularidade do rock na década de 80 é acompanhada pela formação de uma massa de apreciadores do gênero, de faixa etária bastante jovem, que trazia,

²⁰⁰ Revista *Veja*, edição 804, p.71. 1 de Fevereiro de 1984. Matéria intitulada: *A vitória da ousadia*.

²⁰¹ *Idem*.

²⁰² Jornal *Folha de São Paulo*. 13 de Julho de 1983. Matéria intitulada: *O rock brasileiro bateu de frente*.

²⁰³ *Idem*.

além do gosto musical, todo um conjunto de códigos de conduta e vestuário que acabavam por caracterizar o rock brasileiro, como nos mostra José Ruy Gandra em 1984:

A Praça da Sé é, hoje e amanhã, dos amantes do heavymetal, do hardrock, ou, trocando em miúdos, do velho e endiabrado rock pauleira, que reinarão absolutos no chão da praça. (...) Na platéia, certamente haverá unanimidade. Cabelos muito compridos, pulseiras metálicas, camisetas com estampas das bandas preferidas: a juventude heavymetal é um singular estertor calejado das pirações dos anos 60. (...) A maioria esmagadora dos frequentadores é de estudantes. E, embora não verbalizem isso claramente, todos afirmam integrar uma comunidade determinada.²⁰⁴

A capital paulista surge, nesse novo cenário da música popular, como o principal centro de consagração do rock que vinha se desenvolvendo, acolhendo as bandas e, principalmente, agindo de maneira efetiva sobre suas temáticas musicais. Assim, o *Jornal O Globo*, de 1985, afirma que “em comum todos esses grupos trazem uma temática urbana e o fato de morarem em São Paulo”²⁰⁵. A cidade na qual Raul Seixas se transfere já havia abrigado, durante a década de 70, uma série de bandas de rock que, mesmo não conseguindo reconhecimento comercial, possuía relativo destaque junto à mídia paulistana. Por volta de 82, São Paulo já acolhia grande parte das bandas de rock que vinham se consagrando no Brasil. Luiz Carlos Caversan, em 1984, afirmou que “o que se tem de gente fazendo rock nessa Sampa de meu Deus não está no gíbi”. Segundo o autor, “para muito roqueiro cabeludo o rock nasceu na Pompéia, aquele bairro paulistano da Zona Oeste em que Rita Lee deu os seus primeiros passos e onde o *Made in Brasil* continua fazendo seu som pesado”²⁰⁶.

A década de 80 representa, para a grande maioria dos trabalhos acadêmicos e de divulgação sobre rock no Brasil²⁰⁷, o momento de consagração e consolidação do gênero no país. Consagração que possibilitou uma análise sociocultural do período por meio das características atribuídas ao rock. Assim, Júlio Naves Ribeiro (2005, p.11) diz que a década de 80 traz “uma nova ‘geração’ com atitudes em comum e caracterizada por um comportamento ‘irreverente’ com relação às gerações anteriores”. O

²⁰⁴ *Jornal Folha de São Paulo*. 15 de Dezembro de 1984. Matéria intitulada: *O peso do metal na época do pesadelo*

²⁰⁵ *Jornal O Globo*. 04 de Julho de 1985. Matéria intitulada: *Rock brasileiro; para aquecer o inverno. Mais energia e menos virtuosismo.*

²⁰⁶ *Jornal Folha de São Paulo*. 11 de Agosto de 1984. Matéria intitulada: *A voz do rock sou eu mesmo sim senhor: os novos roqueiros paulistanos não querem ser inúteis.*

²⁰⁷ Ver: Ricardo Alexandre (2002), Arthur Dapieve (2000), Marcelo Dolabela (1987) e Júlio Naves Ribeiro (2005).

reconhecimento obtido pelo gênero junto aos meios de comunicação, acompanhado pela grande massa de consumidores que contribuía para a consolidação de certos códigos de vestuário e conduta, possibilitou uma análise social brasileira da década de 80 como “uma geração rock” (Ribeiro, 2005). Geração esta orientada por condutas singulares e amparada pela trilha sonora de uma série de bandas que ganhavam cada vez mais espaço na mídia. Nesse sentido, a revista *Veja* afirmou que: “foi nesse mapa musical um tanto quanto estagnado que nasceu, cresce e começou a ouvir música a primeira geração de brasileiros formada no rock”²⁰⁸.

As dificuldades que o gênero enfrentara na década passada foram superadas. Essa superação foi percebida pela crítica especializada da década de 80, que havia enfrentado todos os obstáculos na década anterior. A Revista *Veja*, em 1987, afirmou que: “de início, o rock brasileiro não passava de pálida imitação das matrizes estrangeiras dos anos 60. Não só a música que se produzia era copiada, como a cultura que o acompanhava era uma desajeitada imitação”, no entanto, “aos poucos ele foi obtendo seu próprio passaporte, tanto na música como no dia-a-dia. Hoje, ele já tem rosto e histórias próprias”²⁰⁹.

Para os críticos que enfrentaram diretamente as dificuldades do rock na década de 70, a superação desses obstáculos se tornou um ponto central na compreensão do reconhecimento que o gênero vinha obtendo nos anos 80. Neste sentido, José Emílio Rondeau, editor chefe da *Revista Bizz*, tenta responder a questão que ele mesmo se propõe: “Mas por que o rock no Brasil não dava certo antigamente como hoje dá? Por que só agora, nos anos 80, rock no Brasil é um fato da vida e não uma atividade marginalizada?”. O jornalista mesmo responde, chamando atenção para as dificuldades passadas que, na década de 80, já haviam sido totalmente superadas. Segundo ele:

Rock, além de arte, além de forma de expressão, além de catarse, além de salvação, é um produto comercial, pois existe em palcos e discos que, na essência, são geradores de renda. Você compra um show, você compra um disco. E, para sobreviver, o rock, como qualquer outro produto, precisa apetercer a um pedaço do público consumidor, da mesma maneira que necessita de uma estrutura industrial que o faça solidificar para crescer. Pois nada disto, uma indústria plenamente interessada em rock, pronta para investir nele com o mesmo interesse dedicado a todas as outras formas de arte comercial, existia antigamente. Um produto de rock brasileiro era exceção. E como tal era tratado por todos. Menos pelo público.

Rock precisa, também, de equipamento condizente, e aqui incluo material pesado, chamemos de hardware, e cabeças pensantes, software? Equipamento

²⁰⁸ Revista *Veja*, edição 852, p.36. 2 de Janeiro de 1985. Matéria intitulada: *Uma batucada de rock*.

²⁰⁹ Idem.

era raro antigamente. Não raro, os músicos usavam instrumentos, amplificadores e P.As obsoletos e surrados. Ponto positivo para eles, que conseguiam tirar leite de pedra. Produtor de rock, então, era agulha no palheiro. E os técnicos dos estúdios de gravação ainda não haviam se acostumado às especificidades do rock.

O mais importante, talvez, é que o rock traduza exatamente a vida do lugar onde se origina; rock escapismo à parte, fala da vida real; é esta sua matéria-prima. Quem consegue se relacionar com uma canção que trata de emoções e situações alheias a sua própria vivência? Mas acontece que 90% do rock antigamente era escapista, guardadas as honrosas exceções, justo numa época que todo mundo queria (sem necessariamente poder) falar e ouvir falar de suas próprias vidas. E a língua, minha gente! Parece difícil aos antigos adaptarem o português ao rock, era um tal de enrolar as frases e criar metáforas crípticas que ninguém entendia patavinas.

Todo mundo, no fim das contas, fez seu dever de casa, aprendeu com as lições do passado e... deu no que deu: maturidade. E democracia criativa. Palmas para os antigos, que iniciaram a penosa caminhada rock no Brasil. Palmas para os novos, que excederam todas as expectativas.²¹⁰

A análise das matérias de jornais e revistas da década de 80 nos evidencia de antemão que as bandas que vinham se consagrando nesse período não eram aquelas que povoavam os jornais e revistas da década de 70. Ou seja, a consagração do rock na década de 80 não é a consagração das bandas que se ligavam ao gênero na década passada. A popularidade do rock é conseguida por meio de uma série de grupos mais recentes, formados por jovens de idades semelhantes ao dos próprios consumidores do gênero. A Revista *Veja* afirmou que, em um show de rock “difícilmente se distinguiria as bandas de roqueiros profissionais de seus jovens fãs de classe média”²¹¹.

É evidente também como todo o amadorismo ou falta de profissionalismo das bandas, empresários, gravadoras etc., que marcou o rock da década de 70, havia sido completamente superado. O gênero, na década de 80, é sustentado por parâmetros comerciais e profissionais que vão desde o lançamento de novas bandas até suas apresentações. Júlio Medáglio, por exemplo, mesmo criticando musicalmente as bandas que se apresentaram no *Rock in Rio*, afirmou que, naquele período, seria impossível pensar o rock sem se adentrar “no significado político atual ou de outrora; e sobre o forte aparato empresarial que o sustenta”²¹². Diferentemente do que ocorria da década de 70, quando os recursos financeiros impossibilitavam a profissionalização e o aperfeiçoamento das bandas de rock, os ganhos comerciais dos artistas, na década de 80, eram elevadíssimos. A Revista *Veja*, em 1985, chama a atenção para a “velocidade com que as bandas saem do mais completo anonimato para os palcos e estúdios de gravação,

²¹⁰ *Jornal do Brasil*. 20 de Março de 1987. Matéria intitulada: *O rock está maduro*.

²¹¹ Revista *Veja*, edição 852, p.36. 2 de Janeiro de 1985. Matéria intitulada: *Uma batucada de rock*.

²¹² *Jornal Folha de São Paulo*. 27 de Janeiro de 1985. Matéria intitulada: *Rock in Rio, última meditação*.

amparados por verbas maciças, o que está pegando os próprios músicos de surpresa”. A matéria cita como exemplo a banda RPM, que após quatro meses de formação foi contratada pela CBS junto a um “adiantamento de 5 milhões de cruzeiros e a mobilização de uma verba de 80 milhões para a gravação do primeiro LP”²¹³. O rock nacional, da mesma forma, contribuía, de maneira considerável, na arrecadação das gravadoras que enfrentavam períodos de crise financeira, sendo responsável por grande parte dos lucros das empresas. Assim, a revista *Veja* afirma que “hoje o rock nacional é responsável por 80% da arrecadação da WEA, através de bandas como Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, e artistas como Lulu Santos”²¹⁴. Já para a ODEON, “que tem sob contrato grupos como Blitz e Paralamas do Sucesso, o rock brasileiro responde por 50% das vendas, praticamente o dobro de dois anos atrás”²¹⁵. Na gravadora CBS “a ordem é investir pesadamente no rock nacional”²¹⁶.

No intervalo de três anos que Raul ficou sem gravar, o rock brasileiro alcançara um espaço estrondoso junto à mídia. Um crescimento numérico que chamou a atenção da crítica musical brasileira. Okky de Souza, por exemplo, afirmou, no início de 84, que “se o Brasil detém, por tradição, o título de país do samba, pode-se dizer, sem igual exagero, que ele é hoje o país do rock”. O autor, após analisar o sucesso gigantesco de Ritchie, afirma que o reconhecimento comercial do cantor “possui um significado ainda mais profundo que o simples caso do sucesso pessoal de Ritche. (...) Ele é a ponta de um enorme iceberg que, ao singrar as águas plácidas da música brasileira, detonou um maremoto: o iceberg do rock brasileiro”²¹⁷.

Ana Maria Bahiana, em 1985, em matéria intitulada *Rock Verão: o fim? Modos, Modas e manias na leva das águas de março*, chama a atenção para o crescimento das bandas de rock no Brasil, “que se proliferam como cogumelos à sombra”²¹⁸, e para o crescimento das casas noturnas direcionadas ao gênero. A autora também destaca o surgimento de uma “rádio que programa prioritariamente rock e várias emissoras de grande audiência incluindo doses regulares do gênero”. A matéria é bastante sintomática por ser Ana Maria Bahiana uma das pioneiras do jornalismo rock no Brasil, que durante a década de 70 conviveu com os problemas enfrentados pelo gênero. A autora enumera

²¹³ Revista *Veja*, edição 852, p.36. 2 de Janeiro de 1985. Matéria intitulada: *Uma batucada de rock*.

²¹⁴ *Idem*.

²¹⁵ *Idem*.

²¹⁶ *Idem*.

²¹⁷ Revista *Veja*, edição 804, p.72. 1 de Fevereiro de 1984. Matéria intitulada: *A vitória da ousadia*.

²¹⁸ Jornal *Folha de São Paulo*. 16 de Fevereiro de 1985.

uma série de conquistas do rock até o início de 83, com bandas, rádios e danceterias, que surgiam de maneira assustadora pelo Brasil, e conclui que:

Temos até, e isso é sintomático, já que esse costuma ser o fim da linha, o ponto extremo de cristalização de uma tendência, discos com produtos locais, do Barão Vermelho a coleção de estreantes de “Rock voador”. Temos pelo menos um sucesso de discos, o Blitz, disco de Platina com “Você não soube me amar”, disco de ouro com “As Aventuras da Blitz”, e um de shows, Eduardo Dusek, que abarrotou o Circo Voador todas as vezes que por lá passou. E até para a publicidade, passo seguinte na solidificação de uma tendência, já se ouvem sons tipo rock vendendo motos e jeans.

Isso nos leva a algum lugar? Tínhamos surtos rock no passado: em fins de 50 criamos nossa contrafação de rock com Celly e Tony Campello, em meados dos 60 inventamos o iê-iê-iê e no início dos 70 nos arriscamos por versões caboclas de prerrogativas e pesadelos. Cada um desses ciclos passou exatamente pelo mesmo processo: foi defendido por um lado com amor ardente dos sectários e atacado do outro pelo ódio ardente de outro tipo de sectário. No final, extinguiu-se como se extingui todo ciclo e toda moda, deixando o saldo de quem tinha real talento e idéias.

É preciso entender primeiro o diferente papel que o rock representa aqui para compreender porque ele passa sempre aos saltos. Dos Estados Unidos ele é nativo, uma coisa natural, seguindo seu próprio rumo, sua trajetória na história e na cultura do país. Na Europa e na Inglaterra ele foi adotado por falta de melhores alternativas de uma cultura de expressão juvenil, emigrado e nacionalizado como, por exemplo, o reggae, ele lá também segue o curso livre e espontâneo das coisas que têm passado e, portanto, futuro.

Aqui ele chega sempre como Rita Lee o viu: “forasteiro”, “guerrilheiro”. É uma importação supérflua para um país que já produz muito para consumo interno, uma espécie de *gadget* cultural que não consegue se enraizar e gerar um passado e, portanto, um futuro. Ele nos chega como chegam às anteninhas, bambolês, camisetas de E.T., patins. Cria, eventualmente, bolsões de aficionados, mesmo porque, alvo constante de ataques, costas largas para levar a culpa de tudo, ele acaba gerando a necessidade da defesa, ou seja, da fé, do significado transcendente. Lá fora, gosta-se de rock como de sorvete ou TV, é mais uma comodidade moderna. Aqui, ele é abraçado como quem se converte a uma seita.

Para a maior parte dos grupos que surgiram nesses últimos meses, ainda não é tempo para tais reflexões. Todos estão felizes com a brecha de oportunidades nos meios de comunicação. Sempre carentes de uma moda para cada verão, época vazia de fatos políticos e culturais. (...)

Mas há quem tema pelo futuro da tendência, caso ela seja encarada como moda de verão. O Blitz, por exemplo, desde o início, deixou claro que não era um grupo de rock, “rock de breque”, dito em tom de brincadeira, era o máximo de definição que permitiam. Malu Viana, uma das poucas mulheres lançadas nesse novo pacote, uma das participantes do LP “Rock voador”, acha que “realmente está pintando uma mudança no comportamento das pessoas”, mas faz questão de frisar que seu trabalho, sozinha ou em parceria com seu irmão Marcos Viana, não é só rock. (...)

Passado por um crivo qualitativo rigoroso, fica muito pouco desta recente floração de grupos. Há a competência pop. de Dalto, de Lulu Santos e Herva Doce, não por acaso, veteranos de outros “verões rock”, o humor-colagem do Blitz, que deve mais a força texto, filho da geração mimeógrafo, que a elaboração das músicas, interessantes flagrantes urbanos captados por Lobão e por seu parceiro Bernardo Vilhena. Há, evidentemente, o vitríolo de Dusek, mas Dusek olha esse movimento de fora, pinçando dele o que lhe agrada.

Os demais estão no primeiro estágio de qualquer processo de assimilação: o da reprodução, com a maior ou menor competência, de idéias alheias. Deixadas evoluir naturalmente, eles poderão tomar um de dois rumos: ou se

tornarão produtos tipo substituição de importação, reproduzindo com eficiência e até com brilho procedimentos alheios, para atender uma platéia de aficionados do gênero, ou reinterpretarão esse gênero à sua maneira, às vezes dilacerando-os, reconstruindo-os em novas soluções e formatos, correndo um risco de atingir um público maior, ou não. Muitos, evidentemente, ficarão pelo caminho, desnutridos de força ou talento.

Isso se houver algum processo evolutivo, ou seja, se este “verão rock” for algum tipo de passado para algum tipo de futuro. Enquanto ele for caracterizado como mais um verão, mais uma mania de verão, este breve surto rock terá o destino de toda a estação climática: extinguir-se com a mudança do tempo. (...)

O trágico das manias culturais é que elas envolvem pessoas e carreiras, seria triste ver talentos em potencial de músicos que realmente acreditam no que fazem serem levados pelas águas de março, fechando o verão.²¹⁹

Em um primeiro olhar, a matéria pode parecer uma crítica ao movimento rock que se desenvolvia no Brasil durante a década de 80. No entanto, conhecendo parcialmente a produção da autora e principalmente seus trabalhos na década de 70, podemos entender como a matéria vem expressar a cautela de uma jornalista que defendeu o gênero em um período em que este praticamente não existia. Portanto, o olhar cauteloso e crítico acerca do surto repentino de rock no Brasil, feito por Ana Maria Bahiana, é marca da desconfiança de quem já viu e viveu expectativas eufóricas quanto à “cristalização de uma tendência”. A autora nos mostra, com clareza, como uma série de fatores, entre eles os comerciais, são importantes na consolidação de um campo musical. Ou seja, já no início da matéria, a jornalista evidencia algumas carências do rock na década de 70 e que, no ano da matéria, já haviam sido superadas. Fatores comerciais, como o lançamento de LPs de grande sucesso de vendas, o interesse de gravadoras e agências de marketing, locais destinados à divulgação e apreciação do gênero, o aparecimento de ídolos de massa etc., são fatores caros à consolidação de um campo musical e que a autora já aponta no início da matéria. Nesse sentido, Ana Maria Bahiana fala com certa propriedade como o rock brasileiro acumulou, em um curto espaço de tempo, conquistas importantes para a consolidação de um gênero musical, com rádios especializadas, grandes sucessos de vendas, ídolos, interesses comerciais, entre outros fatores. Mas é com a mesma segurança de quem apontou conquistas inéditas que a autora vem demonstrar como “ciclos rock” foram comuns no passado. Portanto, mesmo apontando os ganhos, a autora chama a atenção de que “há quem tema pelo futuro da tendência”. A análise mais crítica que a jornalista faz do trabalho da “maior parte dos grupos que surgiram nesses últimos meses”, “felizes com a brecha de oportunidades nos meios de comunicação”, se justificaria, em grande medida,

²¹⁹ Idem.

pela trajetória de uma jornalista que viveu as euforias em torno do rock, e torce para que este surto não seja simplesmente mais um “verão rock”.

Os fatores comerciais, que emperravam a consolidação do campo do rock nacional, já estavam superados por volta de 83. Se, em 1975, “falta no rock brasileiro alguém famoso assim como Lindomar Castilho, um cantor de boleros capaz de vender 30000 cópias numa só semana”, como chamou atenção José Márcio Penido²²⁰, em 1983 esse problema já não existia mais. Há quase uma unanimidade entre as matérias recolhidas ao apontarem o sucesso de *Blitz* como o ponto chave para a explosão desse rock nacional, abrindo um espaço gigantesco nas gravadoras para as bandas de rock, advindas de diversas regiões do Brasil. Assim evidencia Jamari França, em 1985, ao traçar toda história do rock brasileiro e concluir que houve: “no final de 82, uma explosão. A Blitz, uma banda nascida de uma formação de teatro, (...) invadiu o país com ‘Você não soube me amar’”²²¹. No mesmo sentido, conclui Regina Echeverria, em 1985, ao afirmar que a explosão do rock nacional se deu quando “em menos de 3 anos as bandas mudaram o perfil do mercado de discos. Desde que Júlio Barroso e a Gang 90 abriram uma possibilidade dentro do MPB-Shell-81 e, mais precisamente Blitz emplacou um grande sucesso nacional (...)”²²². André Midani, diretor geral da Philips, afirma, em 1985, que “com o aparecimento do grupo Blitz deu para sentir o que a meninada queria”²²³.

Os trabalhos posteriores sobre o rock nacional na década de 80 também colocam o sucesso estrondoso do grupo *Blitz* como ponto originário do gênero que tomou conta do país. Tárík de Souza, importante crítico musical, na contracapa de um dos livros que versam sobre o assunto, afirma que:

“O rock deu uma Blitz na MPB”, trocadilhou Gilberto Gil. Na década de 80, uma virada de mesa radical interrompeu a chamada linha evolutiva da MPB. O BROCK cresceu, apareceu e amadureceu no espaço de uma década. Em bem mais que os 15 minutos de holofotes profetizados por Andy Warhol, o movimento que instalou Brasília no mapa pop, traduziu para o país do carnaval punks, new waves, góticos e pós-modernos num *aggiornamento* voraz que bagunçou o coreto dos conteúdos antecedentes. (SOUZA, Tárík. *Apud* DAPIEVE, Arthur. 2000, contracapa).

²²⁰ Revista *Veja*, edição 352, p.86. 4 de Junho de 1975. Matéria intitulada: *O pobre rock nacional*.

²²¹ *Jornal Brasil*. 4 de Janeiro de 1985. Matéria intitulada: *O vampiro insaciável que jamais envelhece*.

²²² *Jornal Folha de São Paulo*. 7 de Setembro de 1985. Matéria intitulada: *Mudanças na cena do rock*.

²²³ Revista *Veja*, edição 852, p.36. 2 de Janeiro de 1985. Matéria intitulada: *Uma batucada de rock*.

Tão importante quanto à solidificação comercial do rock é a definição de temas, debates e linguagens estéticas específicas ao gênero, capazes de caracterizar uma série de bandas dentro de um crivo único, definindo, portanto, um gênero com características específicas e singulares. O surgimento de espaços comuns de trânsito entre as bandas, como danceterias, bares, rádio ou até mesmo cidades²²⁴, e a tutela de gravadoras na produção desse rock nacional, possibilitou tanto uma rotinização na produção quanto uma homogeneidade na avaliação do rock nacional. Diferentemente das matérias sobre rock na década de 70, que custavam a encontrar pontos comuns de análise e avaliação dos grupos, as matérias da década de 80 apontam com facilidade temáticas específicas e uma homogeneidade estética nas canções, permitindo definições mais precisas sobre o rock brasileiro. Jorge Araújo, em 1985, por exemplo, diz que “o que estamos chamando de rock pesado, e que lá fora está se extinguindo, é o rock indústria, urbano, neurótico, próprio de cidades como São Paulo”²²⁵. O jornalista aponta similitudes na linguagem musical desses grupos ao chamar a atenção de que, “para alguns, o que diferencia este produto dos anos 80 dos produtos anteriores é a objetividade das letras, menos delirantes que as da década passada”²²⁶.

A influência da capital paulista na linguagem musical das bandas de rock é também muito evidenciada. Luiz Carlos Caversan, por exemplo, afirma que “se há alguma coisa que identifique a música que se faz em São Paulo, trata-se da temática urbana. Canções que falam de apartamentos, vídeo games, multidões, drogas speed etc.”²²⁷. O rock nacional ganha, nesse período, temáticas específicas e características estéticas próprias, e não mais copia as matrizes internacionais ou se aventura em formas de produção artística pertencentes a outros gêneros musicais brasileiros, uma das grandes dificuldades enfrentadas na década de 70. Por isso Ruy Castro, no subtítulo de sua matéria para a *Folha de São Paulo*, em 1984, afirma que “os atuais sucessos dos roqueiros são letras que falam de falta de dinheiro, assaltos, e imposto de renda”²²⁸. O

²²⁴ A cidade de Brasília, por exemplo, é identificada como uma das grandes responsáveis pela consolidação de uma tendência musical rock, na qual se ligava uma série de bandas que dali provinha. Márcia Álvaro, em matéria para o *Jornal da Tarde*, intitulada *Rock candango invade o país*, de 30 de Abril de 1986, afirma que: “Seus protagonistas são unânimes em afirmar que a manifestação não teria sido possível em outra cidade porque foram as características de Brasília, sua estrutura urbanística de grandes espaços, superquadras, vida setorizada e a diversidade de culturas nacionais e de outros países, que uniu o grupo que deu origem às bandas mais representativas do rock nacional”.

²²⁵ *Jornal Folha de São Paulo*. 2 abril de 1985. Matéria intitulada: *Rock pesado de SP já tem até cooperativa*.

²²⁶ Idem.

²²⁷ *Jornal Folha de São Paulo*. 11 de Agosto de 1984. Matéria intitulada: *A voz do rock sou eu mesmo sim senhor*.

²²⁸ *Jornal Folha de São Paulo*. 5 de Setembro de 1984. Matéria intitulada: *Rock canta males da crise*.

rock nacional se emancipa de sua matriz geradora internacional e por isso a Revista *Veja*, em 1985, julga que “o rock saiu dos porões para a sala de jantar, desceu do palco e foi para a pista de dança, perdeu o sotaque inglês e adquiriu alegria. Tem o cheiro e o gosto da juventude brasileira, mas não se presta a nenhuma cruzada nacionalista”²²⁹.

As matérias de jornais e revistas sobre rock na década de 80 apresentam também uma certa homogeneidade no tocante às principais influências musicais que deram origem ao gênero. Se, fonograficamente falando, o rock nacional nasce a partir do sucesso do grupo *Blitz*, esteticamente, suas raízes se encontram fora do Brasil. Ou seja, a grande influência musical das bandas que vinham se consagrando na década de 80 é identificada em tendências internacionais. Como nos mostra Jamari França ao procurar as influências musicais das bandas de rock dos anos 80 e concluir que:

A explosão da new wave e do punk por volta de 1976, começou a penetrar entre a geração de classe média brasileira que tinha acesso à informação importada, em 77 já surgiu um esboço do movimento punk em Brasília, com a banda Aborto Elétrico, de Renato Russo, hoje na Legião Urbana, com disco pronto pela EMI, e o movimento também se esboçava em São Paulo.

Por volta de 1980, as primeiras formações com os novos sons trazidos do exterior começaram a aparecer. Lulu Santos, ex-guitarrista do Vímona, lançou em 81 Tesouro da Juventude, tema do programa experimental da Bandeirantes, Mocidade Independente. Júlio Barroso formou sua Gang 90 e as Absurdetes e gravou Perdidos na Selva, esboçava-se mais alguma coisa aqui e ali.²³⁰

Em matéria de influências musicais, portanto, o rock brasileiro não nasce da imposição de gêneros nacionais. Muito pelo contrário, os grupos de rock do Brasil seriam “netos do Black Sabbath e do Deep Purple, primos pobres do Scorpions, ACDC e Ozzy Osborne”, como assim definiu Jorge Araújo²³¹. Luiz Carlos Caversan também identifica o nascimento desses grupos de rock por meio da difusão de tendências externas que chegavam ao Brasil durante o período, afirmando que, “do comecinho de 83 até agora, a moda pegou firme: o negócio é new wave (...)”²³². A revista *Veja* também aponta as tendências musicais externas como principal influência sonora das bandas de rock, ao dizer que, “finalmente, o rock nacional bebe em uma só fonte estrangeira: a new wave, uma tendência que, pelas características mais românticas e menos contundentes do que, por exemplo, o heavy metal, se casa melhor com a alma

²²⁹ Revista *Veja*, edição 852, p.36. 2 de Janeiro de 1985. Matéria intitulada: *Uma batucada de rock*.

²³⁰ *Jornal Brasil*. 4 de Janeiro de 1985. Matéria intitulada: *O vampiro insaciável que jamais envelhece*

²³¹ *Jornal Folha de São Paulo*. 02 Abril de 1985. Matéria intitulada: *Rock pesado de SP já tem até cooperativa*.

²³² *Jornal Folha de São Paulo*. 11 de Agosto de 1984. Matéria intitulada: *A voz do rock sou eu mesmo sim senhor*.

brasileira”. Já as bandas provenientes de Brasília, grande celeiro de grupos como Legião Urbana, Capital Inicial e Paralamas do Sucesso, marcadas por “um som pesado, sem ser heavy” e “letras com forte conotação política”, como identificou Márcio Álvaro em 1986, são lembradas pela influência do movimento punk inglês. Segundo ele, essas bandas de Brasília acabaram promovendo “uma ponte direta com Londres, daí a identificação do rock candango, feita por filhos de intelectuais da classe média alta, com a densidade da estrutura musical e a temática das bandas inglesas”²³³.

O mais importante, no entanto, é entendermos que o campo do rock nacional estava se consolidando já por volta da metade dos anos 80. O gênero já havia criado para si instâncias específicas de consagração distintas das cifras comerciais que tanto chamaram a atenção no início da década. A revista *Veja*, de 8 de Maio de 1985, em matéria intitulada *Um retrato musicado através das letras dos jovens roqueiros, a geração de 80 e de como se vive hoje*, diz que:

Brasileiros de todas as idades deveriam olhar com mais curiosidade para as composições de bandas de rock nacional que pipocam nas grandes cidades do país, mesmo que, para isso, tapem os ouvidos, excluam o som e leiam apenas as letras das músicas. São justamente os letristas de rock no Brasil que, com a precisão de antropólogos improvisados, a irreverência de cronistas de sua época e a velocidade da era do computador, estão compondo um retrato de alta fidelidade da vida no país nos dias de hoje. Mais precisamente do universo urbano, jovem e classe média do Brasil dos anos 80.

Para compor suas letras, os roqueiros dispensam as considerações românticas ou metafísicas: eles buscam inspiração nos usos e costumes que vêem todos os dias à sua volta, na televisão e na imprensa, no aparato da vida moderna, nos cartazes de rua e nos grafites de muros. Disso resulta um painel ágil e preciso de uma faixa da sociedade brasileira, mais claro do que vem estampado no noticiário de jornais e boletins oficiais da República. Sexo, tecnologia, problemas pessoais e nacionais, tudo serve de inspiração para esse jovem exército de jovens.

Enquanto as juras de amor e de dor de cotovelo continuam a dominar o repertório dos grandes interpretes da música brasileira, emocionando milhões de ouvintes, o namoro dos anos 80 está bem espelhado como um instantâneo em *Menina do Metrô*, do grupo paulista *Tan-Tan Clube*, incluída no LP *Os Intocáveis*, uma coletânea de doze novos grupos recém-chegada às lojas.

Da mesma forma, o homossexualismo, um dos temas mais discutidos atualmente, e que já inspirou canções dramáticas como *Galeria do Amor*, de Aguinaldo Timóteo, é tratada de maneira mais casual, e mais compatível com a era de reinado de Roberta Close, pelo grupo carioca *Brylho*, incluído no LP *Rock In Brazil*, outra coletânea também recente.

“Nós fazemos letras jornalísticas, nenhum de nós quer fazer *Chão de Estrelas* ou *Garota de Ipanema*. Queremos mostrar o que vai pelo Brasil, pela ótica do humor, o mesmo humor que as músicas de carnaval perderam”, diz o compositor carioca Leo Jaime, que em seu novo LP faz divertidas considerações sobre a inflação e o desemprego jovem.

VINHETAS: É provável que muitos brasileiros, em plena era da informática, não saibam o que é um chip. No entanto, esse minúsculo componente

²³³ Jornal *Folha de São Paulo*. 30 de Abril de 1986. Matéria Intitulada: *Rock candango invade o país*.

eletrônico, que faz parte do nosso dia-a-dia de forma mais constante que o futebol e a feijoada, tornou-se personagem central da música *Choveu no meu Chip*, do novíssimo grupo de rock carioca *Eletrodoméstico*. É provável também que muitos leitores de jornais ainda se admirem com a multiplicação dos discretos anúncios classificados oferecendo “massagistas” a domicílio. Basta ligar o rádio, porém, para dar um salto à frente, e cantarolar com o conjunto carioca *Herva Doce*, também da nova geração do rock, a geração *Amante Profissional*: a música trata de um anúncio de prostituição masculina, endereçado a senhoras mal-amadas, hoje incorporado às grandes cidades brasileiras na esteira dos motéis de alta rotatividade. Com pinceladas aparentemente superficiais, os roqueiros vão tecendo o perfil do que é morar e viver em uma grande cidade brasileira. (...)

Para a cabeça da nova geração de compositores que hoje ocupa as paradas de sucesso, temas prosaicos como chip, a prostituição masculina, a violência urbana, são tão estimulantes quanto à estampa de uma musa inspiradora. Nos quatro LPs de jovens roqueiros que chegaram às lojas nas últimas semanas, são as vinhetas do dia-a-dia que inspiram as letras que merecem atenção. A música é freqüentemente banal, simples repetição de referência do rock estrangeiro. As letras também não são boas poesias, uma vez que nenhum de seus autores pretende ser o Caetano Veloso de sua geração, nem conseguirá, aliás. Em contrapartida, as letras revelam uma rapidez de percepção e simplicidade de formulação que artistas mais consagrados ou teóricos em tendências da sociedade não costumam se permitir. (...)

Enquanto Chico é freqüentemente chamado de gênio, e com razão, os jovens fazedores de música descartável de hoje têm trajetória inversa: fazem composições banais, que freqüentemente se confundem umas com as outras, se mesclam e se completam, mas acabam formando uma espécie de brasiliana da geração de 80. A própria rotina pessoal desses compositores-roqueiros, aliás, lhes serve de posto de observação e inspiração: são jovens que, em sua maioria, fazem música por diversão, nos intervalos entre estudos, ou por indecisão entre um emprego e outro. São jovens que não trocam o dia pela noite e que, portanto, não excluíram a vida do cidadão comum de seus campos de visão. Sem compromisso imediato com a carreira artística, eles vão cantando em música o que vêem à sua volta, tomando como ponto de partida o principal ingrediente da moderna música brasileira, o humor.

AMOR ORIGINAL: ao utilizar esse ingrediente em doses generosas, nos últimos três anos, o rock nacional injetou um sopro de vida numa área da cultura brasileira maltratada pelos rigores da Censura e pela banalidade dos bolerões românticos. O banho de espuma de Rita Lee e o chope com batatas fritas da *Blitz* acabaram por abrir um largo veio de criação refinado entre os músicos, incorporando o humor à música brasileira de hoje tanto quanto a dor de cotovelo era indivisível da bossa nova.

Ao contrário do humor dos pioneiros do rock nacional, porém, que tende para a sátira e a gozação, o humor dos grupos de agora não convida ao riso aberto: ele tira sua graça do próprio nonsense da vida nacional. É o caso de uma das melhores letras já surgidas entre os roqueiros, *Inútil*, do grupo paulista *Ultraje a Rigor*, lançada na época da derrota do congresso da emenda Dante de Oliveira pelas eleições diretas. (...)

Mesmo ao cantar o amor, a nova geração do rock mostra sua sintonia com os tempos modernos. Se Roberto Carlos reclamava em sua canção *Esse telefone não dá para tocar, Está sempre ocupado quando eu penso em lhe falar*, o cantor Ritchie prefere namorar não ao telefone, mas ao interfone (uma utilidade doméstica que a geração de roqueiros é a primeira a manusear com naturalidade). Já o grupo *UPI* imagina, *Ao Vivo e a Cores*, um caso de amor original em que a mulher amada se confunde com um aparelho de TV. Até o ciúme, que inspirou tantas palavras apaixonadas no passado, ganhou novas perspectivas em *Baader-Meinhof Blues*, do grupo brasileiro Legião Urbana.

A matéria evidencia uma homogeneidade nos trabalhos das bandas de rock, definindo temas e linguagens musicais similares, capazes de diferenciar e caracterizar o gênero rock nacional como um gênero específico e distinto dos demais. Por meio dessa definição temática e estética, a matéria consegue fazer uma avaliação conjunta das bandas, ao dizer que suas composições “freqüentemente se confundem umas com as outras, se mesclam e se completam”. Distinguindo propriedades estéticas específicas, o rock brasileiro ganha características singulares que determinam sua afirmação como uma produção musical exclusiva, “formando uma espécie de brasiliana da geração de 80”. A matéria também chama a atenção para a influência musical internacional que contribuiu para a consolidação de um gênero particular ao Brasil, superior ao trabalho de certas bandas que, musicalmente falando, ainda eram uma “simples repetição de referência do rock estrangeiro”. As temáticas ligadas ao referencial urbano e metropolitano, fazendo referência a “sexo, tecnologia, problemas pessoais e nacionais” são lembradas pela matéria por trazerem o “perfil do que é morar e viver em uma grande cidade brasileira”. No entanto, o que a matéria traz de mais relevante é a forma como o campo do rock nacional se emancipou, criando critérios de avaliação que superavam as meras cifras comerciais que o gênero obtinha. Ou seja, se em um primeiro momento o rock chamou a atenção pela elevada arrecadação comercial que poderia angariar, por volta de 85 já se observava critérios musicais de avaliação distintos dos simples ganhos materiais. O rock vai conseguindo uma importância social considerável, na medida em que é capaz de representar um “retrato de alta fidelidade da vida no país nos dias de hoje”. Bem mais do que volume comercial, o rock nacional ganharia relevância como um discurso cultural brasileiro, trazendo em suas letras a “precisão de antropólogos improvisados”, capazes de traduzir com maestria o “universo urbano, jovem e de classe média do Brasil dos anos 80”. Portanto, a matéria nos mostra como o rock brasileiro começa a ser avaliado dentro de critérios autônomos. A autonomia recém-conquistada do campo do rock nacional pode ser percebida pela eleição de critérios de criação musical específicos ao gênero. Critérios estes baseados “nos usos e costumes que (os roqueiros) vêem todos os dias à sua volta, na televisão e na imprensa, no aparato da vida moderna, nos cartazes de rua e nos grafites de muros” em “letras jornalísticas”, abordando temas como sexo, problemas políticos da época, artefatos da vida moderna. Dessa forma, o rock consegue tratar de temáticas consagradas, como o amor e o ciúme, dentro de critérios específicos de composição, que o caracterizariam e o

distinguiriam. E o seu discurso passaria a ganhar uma importância sociocultural comparável ao dos grandes nomes na MPB, como assim chamou atenção a matéria.

O rock nacional passou a ocupar posições de nobreza no campo musical brasileiro, superando os espaços relegados àqueles gêneros avaliados somente pelos méritos comerciais. Por isso, Okky de Souza afirmou que “o rock acabou por invadir os palcos nobres do país. No Canecão, espécie de templo dos grandes ídolos, Eduardo Dusek (...) realizou um dos shows mais concorridos da casa. Já no Palace, em São Paulo, Guilherme Arantes bateu recorde de lotação”²³⁴. Conquistando espaços consagrados, o rock nacional passou a assumir também uma posição específica na história da música popular brasileira, como julga Bernardo Vilhena, ao dizer que o rock “que se está fazendo hoje no Brasil, só tem comparação com o violão da bossa nova (...). A questão da nacionalidade do rock não se discute, até porque a ‘rapeize’ já nasceu com o rock na veia”²³⁵.

A influência do gênero musical na produção de artistas consagrados também evidencia um ganho de importância artístico ao rock nacional. Luís Antônio Giron evidencia como “o impacto foi tão efetivo que velhos bruxos como Gil, Caetano e Fagner adotaram o comportamento dos roqueiros adolescentes em nome da descartabilidade”²³⁶. Roberto Carlos, segundo Okky de Souza, com o lançamento de seu novo LP, em 85, tentava “incorporar às suas canções fatias de rock moderno e de funk num momento em que essas sonoridades, amplamente incorporadas ao dia-a-dia de seus fãs através do rádio da televisão, já soam familiares e agradáveis”²³⁷.

O rock nacional, portanto, consegue sua consolidação como campo musical autônomo já por volta da metade da década de 80, como evidencia Ana Maria Bahiana em matéria intitulada *O rock brasileiro nos embalos da mãe África*²³⁸, em que a autora diz:

Quando, essa semana, as rádios começarem a tocar “Alagados”, a faixa forte do novo elepê dos Paralamas do Sucesso, “Selvagem”, muita, mas muita gente vai levar um susto enorme. Porque não se trata de um rock, nem de uma balada, ou mesmo um *ska*, aquele ritmo pauladinho que tem sido, quase, a assinatura do grupo até agora. “Alagados” é uma síntese infernal de samba da Bahia, reggae, juju music e fricote, com uma letra forte e apaixonada sobre a crônica incurável favelização do país. (...)

²³⁴ Revista *Veja*, edição 804, p.71. 1 de Fevereiro de 1984. Matéria intitulada: *A vitória da ousadia*.

²³⁵ *Jornal do Brasil*. 25 de Maio de 1985. Matéria intitulada: *Vocês querem ouvir rock?*

²³⁶ *Jornal Folha de São Paulo*. 1 de Dezembro de 1985. Matéria intitulada: *A primeira morte do rockinho brasileiro*.

²³⁷ Revista *Veja*, edição 900, p.165. 4 de Dezembro de 1985. Matéria intitulada: *Rei aventureiro*.

²³⁸ *Jornal O Globo*. 8 de Abril de 1986.

Mas esse é apenas o começo de um longo “Selvagem”, os tamborins continuam, a guitarra some, Gilberto Gil assina uma letra (e canta em dueto com Herbert), João Barrone e Bi fazem um toast (música falada, super popular na Jamaica), a “Melo do Marujo”, que já é sucesso nos trios elétricos e sistemas de som das praias baianas. Não há um único rock até a solitária balada “que fala da vida dos casais” é no fundo um reggae lento.

Tudo isso já seria fascinante e importante, uma ruptura radical num cenário que, há quatro anos, vem-se deixando alimentar, aparentemente, só por rock. Mas há ainda muito mais: os Paralamas serão, talvez, com seu disco, pontas de lança, mas eles não estão sozinhos. (...)

Os sinais, dispersos mas nítidos, estão no ar para qualquer um ver. Elza Soares atribuiu seu retorno não aos sambistas, mas aos roqueiros, e cantando no disco do Lobão.

O sucesso das quatro festas “Funk’N Reggea”, o sucesso da temporada de Kid Crole, o sucesso, do Norte para o Sul, do “Fricote” de Luis Caldas. Renato Russo cantando Lupcínio Rodrigues (que será visto como o segundo programa da série “Chico & Caetano”, da Globo). (...) Os Paralamas, mentores da última “Funk’N Reaggae”, deixando-se levar radicalmente por sua paixão já antiga por ritmos negros e, no processo, redescobrimo, para a sua geração, os “pretos velhos” Gilberto Gil, Jorge Ben e Paulinho da Viola. (...) Mas tudo isso são sinais: agora é que a festa vai começar. Não se trata, propriamente, de uma “busca de raízes” nem de uma “mea culpa” coletiva, por parte dos roqueiros; nem mesmo de um projeto de síntese, como já aconteceu em outros momentos. A julgar pelo que dizem, pelo que tocam e criam, e pelo que imaginam, estamos diante sim, de um novo atalho em um velho caminho; um estado de estafa e tédio musicais superado pela busca de novos alimentos e idéias. Por coincidência, por intuição, por sensibilidade, por “sangue e história”, como explica Gil, uma parte ponderável da geração do rock foi dar, via Brasil, na África; e, através da África, voltou ao Brasil, passando pelo Caribe.

Estes são os fatos, por enquanto: o rescaldo do incêndio rock, que era eminente e inevitável, está trazendo um fim puro e simples, mas um novo nascimento, numa nova direção. (...)

Evidentemente, a maré não é tão epidêmica ao ponto de ser totalitária: roqueiros há que continuarão interessados essencialmente em rock, de diversas vertentes e colorações, por motivos os mais variados. O interessante é que um segmento, e justamente o mais ponderável e mais bem-sucedido, está, por sua livre iniciativa, buscando mudanças, rupturas. Mesmo os observadores mais escolados, ou mais cínicos, notarão que essa alteração de curso é diferente de outros momentos de síntese, como a Tropicália em 68, os Novos Baianos encontrando João Gilberto, em 72, e os nordestinos fundindo baião afoxé e rock em meados e fins dos anos 70. Agora o movimento parte do rock, e não de quem tem formação brasileira, essencialmente (o que aconteceu, um pouco, com os Novos Baianos); e se dirige não necessariamente ao que é brasileiro, por ser brasileiro, mas é um conceito abrangente de música sensual, corpórea, terceiro mundista, dançante, vital. (...) O outro aspecto interessante é o total desprovemento de pesos e julgamentos morais, nessa escolha: nem esta geração se sente “culpada” por ter preferido o rock num primeiro momento, nem coloca-se “arrependida” “resgatada” por interessar-se por outros ritmos, mais próximos de nossa experiência de motivação é outra, sem cargas: curiosidade experiência e motivação.

A curto prazo, a nova tendência já é notável, nem que seja pelo refresco auditivo que trará. A médio prazo, o sucesso popular e estético das experimentações vai depender, é claro, do talento de qualquer um, e na felicidade nas misturas e tentativas. A longo prazo fica um desejo: pelo menos uma parte dos artistas que foram vistos, e até viram-se a si mesmo como descartáveis, de consumo breve, está reivindicando e conseguindo um lugar permanente no processo histórico da música do Brasil.

Ana Maria Bahiana, que, em 1983, na matéria anteriormente analisada, via com desconfiança os ganhos conseguidos pelo rock nacional, evitando grandes euforias, exatamente pelas experiências que teve no passado, aparece, nesta matéria de 86, com um olhar bem mais otimista sobre a evolução do gênero. A jornalista que, em um primeiro momento, fez ressalvas significativas quanto à qualidade do trabalho das bandas de rock que vinham ganhando cada vez mais espaço na mídia, agora vem ressaltar a determinação delas na busca por experimentações estéticas que ela avalia como extremamente positivas. Um empenho no refinamento estético musical do rock brasileiro que, como nos mostra a autora, nasce de demandas específicas do próprio campo do rock. Não se tratava da “busca de raízes”, “nem de uma ‘mea culpa’” dos artistas, ou “projetos de síntese”, fazendo referência aos critérios de composição característicos de outros gêneros musicais. Pode-se perceber a consolidação e a autonomização do campo do rock nacional exatamente pela eleição de critérios composicionais e méritos específicos de avaliação, em que o empenho no diálogo entre gêneros diferentes não diluiria as características singulares que qualificariam e diferenciariam o rock nacional. E, exatamente por isso, não se fundaria em conceitos de “brasilidade” que determinariam pesquisas estéticas passadas, mas nem por isso perderia a legitimidade como um gênero particularmente nacional, um rock brasileiro.

SER ROQUEIRO EM SÃO PAULO

Todo reconhecimento que o rock conseguiu no campo musical brasileiro durante a década de 80 foi obtido independentemente de Raul Seixas. Fonograficamente, o espaço que as bandas de rock vinham alcançando nas gravadoras era creditado ao grupo *Blitz*. Esteticamente, a grande influência musical desses grupos era inspirada em conjuntos internacionais, no movimento punk e no new wave. Certos críticos ainda julgam o movimento rock dos anos 80 como uma tentativa deliberada dos artistas em romper com as tendências musicais da década de 70²³⁹. Isso quer dizer que grande parte dos critérios que consagraram Raul Seixas estavam se tornando tema de rejeição, ou seja, ponte de ruptura e distinção para as novas tendências que se firmavam.

No entanto, mesmo distante e independente dessa consagração, a ligação do cantor com o rock, que ele trazia em sua trajetória, ainda representava um capital simbólico importante na década de 80. A tentativa de reconversão de Raul às posições de prestígio em São Paulo vai passar, justamente, pela negociação desse capital simbólico que o cantor havia acumulado, de forma a atender às novas demandas do campo musical.

O rock, durante a década de 80, deixava de ser instrumento de experimentação da criatividade composicional da MPB e conseguia uma consagração capaz de tornar uma idéia de “paternidade” do gênero um bem simbólico valioso. Assim, uma forma de ligação mais legítima que o cantor possuiria com o rock passaria a aparecer com mais frequência em seus depoimentos e nas críticas dirigidas a ele. Dessa forma, o cantor passa a atribuir a sua produção musical o sentido de representação legítima do gênero, capaz de distingui-la e qualificá-la frente às outras bandas que vinham ganhando cada vez mais espaço no campo musical. Por volta de 1986, o cantor, comentando sobre seu novo trabalho e sobre todo o reconhecimento que o rock vinha conseguindo durante o período, afirma que:

²³⁹ Ricardo Alexandre (2002, p. 39), por exemplo, julga que “uma interpretação recorrente do início desse fenômeno roqueiro é a de que ele representava um saudável ‘frescor’ no plano cultural. Segundo esse discurso, os novos artistas que buscavam se afirmar estariam dispensando fórmulas estéticas rebuscadas e/ou já gastas, e também o apoio de ‘medalhões’ de outras gerações – no caso dos roqueiros brasileiros, como veremos melhor adiante, esses ‘padrinhos’ indesejáveis eram principalmente as estrelas da MPB – em prol do uso de uma linguagem simples, coloquial, espontânea – ‘das ruas’ –, de ‘espírito’ sobretudo jovem, em uma roupagem moderna e de economia formal balizada nos novos ditames do rock e da música pop internacional.”

Dizem que se faz Rock'n roll por aí. Pra mim o Rock morreu em 59. Rock'n roll era um comportamento, James Dean, todo um momento histórico. Eu não chamaria de Rock o que estão fazendo agora. Do Led Zeppelin, por exemplo, eu gosto, mas por ser uma abertura para se dizer alguma coisa. O pior é que o Brasil não está dizendo nada. Acho que voltamos naquela época de Cely Campelo em que se fazia um rock papai e mamãe.

Eu fiz *Uap-Bap-Lu-Bap-Lah-Bein-Bum* para os roqueiros ouvirem, para eles não deixarem o Rock'n'roll morrer. É um disco dos anos 40, uma nova fase, um manifesto do mundo sem metafísica dos discos anteriores, a preocupação política de outras fazes, ou o magicismo dos tempos de Crowley e outras entidades terrenas. É um disco de Rock'n roll, não de "roqui", mas sim Rock'n roll (...). Eu acho que eu tenho algo a ensinar: o diálogo dos instrumentos que faz o Rock, ou qualquer outra música. Se eles continuarem acoplando tantos instrumentos, preocupados apenas com a quantidade de som, vão acabar num tom surreal, sem direção nem essência: vazio. (SEIXAS, Raul. In: ESSINGER, Silvio. 2005, p.78)

O cantor avalia sua produção musical como distinta e superior a dos demais roqueiros do período, se julgando dotado de uma autoridade pedagógica, o que se repetirá em muitos outros depoimentos de Raul, e tendo sua produção musical uma importância singular, pois seria feita "para os roqueiros ouvirem, para eles não deixarem o rock'n'roll morrer". Fica claro, portanto, como o cantor se utiliza de um determinado capital simbólico como forma de dotar de importância a sua produção artística em um período em que gênero ganhava enorme popularidade. Ele se auto-avalia por meio das diferentes fases que sua produção musical teria passado, chegando à maturidade, na década de 80, que lhe renderia a autoridade e a credibilidade de falar pelo rock, por isso ele se diz possuidor de "algo a ensinar: o diálogo dos instrumentos que faz o Rock."

Um balanço das matérias sobre o cantor durante a década de 80 mostra que a trajetória de Raul Seixas deu à sua construção simbólica um caráter de "paternidade" e representação autorizada para com o rock brasileiro. Muitas matérias que versam sobre Raul Seixas creditam ao cantor o título de "pai" do rock nacional, corroborando a ideia de uma ligação mais legítima que ele possuiria com o gênero. Na matéria de Edenilton Lampião, de 1984, sobre o lançamento do LP de Raul Seixas, *Metrô Linha 743*, o jornalista diz:

Em 1973, quando o LP "Krig-ah. Bandolo!" foi salgado como "Sgt. Pepper's" do rock brasileiro, tamanha maestria com que os recursos de estúdio foram explorados, a figura artística de Raul Seixas surgia como uma dupla novidade: um conteúdo inteligente e debochado até então virgem entre os fãs de Elvis Presley no Brasil, em segundo lugar, impunha um repertório exclusivo que só poderia ser interpretado por ele mesmo. A bombástica "Ouro de Tolo", um longo discurso a Bob Dylan, era tão rica em mensagens que nem seus quase 5 minutos de duração e melodia linear não impediram que intelectuais e não intelectuais de Norte a Sul prestassem atenção àquela figura magra de voz apocalíptica.

Antes desse LP, tinha gravado o hoje ontológico “Raulzito e os Panteras” e alguns compactos, atuara como produtor de discos nos tempos áureos da Jovem Guarda e do iê-iê-iê. De 73 pra cá foi uma carreira de nove LPs e milhões de discos vendidos. Sua postura existencial, tentando implodir o sistema, criando com seu parceiro Paulo Coelho uma frustrada “Sociedade Alternativa”; suas viagens aos Estados Unidos para compor, com John Lennon e Yoko Ono, uma entidade universal que permitisse aos seres desfrutar de algum lugar na face da terra onde não fosse necessário passaporte; suas ligações esotéricas com a Ordem Golden Dawn (criado pelo mago inglês Aleister Crowley) e com a ordem do Templo do Oriente, tudo isso fez dele um artista cuja vida cotidiana se entrelaçava à produção artística.

Mas se sua competência como arranjador, letrista e homem de estúdio é reconhecida em todas as companhias de disco, sua rebeldia e total independência não se enquadram na postura de diretor-executivo dos produtores de disco. (...)

Seu novo endereço é a Som Livre. Seu novo LP: “Metrô Linha 743”. As músicas continuam irônicas, poéticas, bem arranjadas, indo do rock ao baião e às baladas. (...)

Em quase 15 anos de carreira, há que se louvar em Raul Seixas que ele sempre foi roqueiro (sem nunca deixar de entremear toadas, xaxadas e outros ritmos), mas nunca permitiu que metessem o dedo na sua loucura. Isso preservou o “Maluco Beleza” de ser confundido com essa galerinha de imitadores que pensam que é fácil unir crítica social humor e ironia.²⁴⁰

A matéria de Edenilton Lampião deixa bastante claro como a trajetória de Raul Seixas se tornou um bem simbólico importante, na década de 80, para a divulgação e caracterização da produção musical do cantor. Antes dos comentários sobre o novo disco de Raul Seixas, a sua trajetória surge como um princípio de credenciamento e expectativa que antecede as críticas ao lançamento de seu novo LP. Na realidade, o lançamento do disco fica quase em segundo plano na matéria, estando em destaque toda uma trajetória musical bastante singular que o cantor possuiria, e que seria capaz de direcionar as expectativas para o seu novo trabalho. A crítica ao lançamento do disco *Metro Linha 743* fica por conta, praticamente, do simbolismo que se acumulou em torno de Raul Seixas. Um simbolismo que o credencia e o distingue dos demais por possuir uma importância estratégica no período, pois era capaz de colocá-lo em evidência frente a uma enormidade de novas bandas de rock que vinham se consagrando a cada dia. Raul Seixas, portanto, é louvado por uma ligação especial com o rock, pois o cantor “sempre foi roqueiro” e, diferentemente dos demais artistas, nunca se deixou confundir “com essa galerinha de imitadores que pensam que é fácil unir crítica social humor e ironia”.

A legitimação pela crítica desse capital simbólico que Raul Seixas possuía representa o aval para a utilização de sua própria trajetória na divulgação de seus trabalhos. Portanto, a vida do cantor torna-se um bem importante na economia

²⁴⁰ Jornal *Folha de São Paulo*. 30 de Agosto de 1984. Matéria intitulada: *O Maluco Beleza e sua viagem subterrânea*.

simbólica do campo musical em que ele se inseria. Vejamos por exemplo, uma matéria do jornal *Folha de São de Paulo* de 1985 que chama a atenção para o retorno de Raul Seixas aos shows, depois de algum tempo afastado, devido a sérios problemas de saúde que vinham se agravando. A matéria é muito clara ao destacar o passado de Raul como ponto central para a divulgação do espetáculo que estava para acontecer. Na matéria, o show que, em grande parte, seria dedicado ao “rock’n roll antigo”, é, identicamente, “uma retrospectiva da vida musical de Raul Seixas”. Dessa forma, a matéria demonstra como a representação em torno da biografia do cantor se confundiria com a própria origem do gênero musical, fator extremamente importante em um período em que o rock ganhava, a cada dia, mais popularidade. Segundo a matéria:

Raul Seixas, apontado como um dos mais inquietantes roqueiros do Brasil, anuncia seu retorno ao palco, numa temporada que começa à meia noite de hoje. (...)

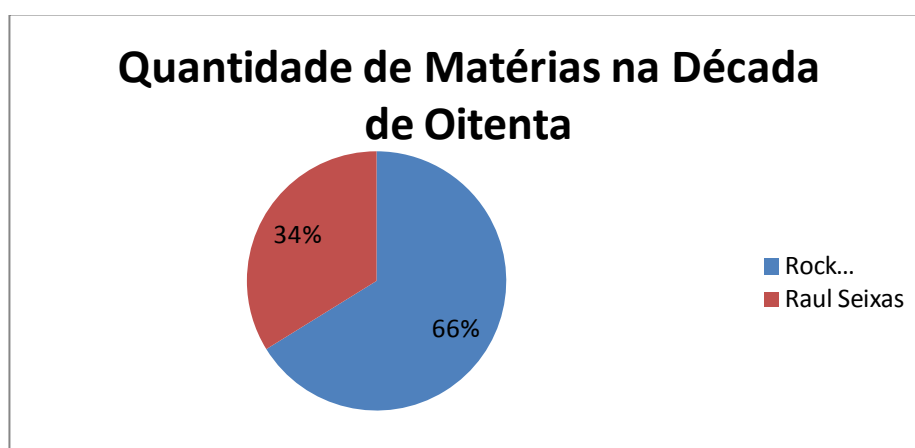
A “Grande Volta”, o espetáculo será uma retrospectiva da vida musical de Raul Seixas, desde suas influências mais remotas, passando pelas composições famosas até o novo LP “Metro Linha 743”, lançado no ano passado pela Som Livre. (...). Parte do show será dedicada ao “rock’n roll antigo”, quando interpreta Little Richard, Brenda Lee, Arthur Crupud, Geene Vicente, Chucky Berry. Também haverá canções inéditas como “Cowboy Fora da Lei” e “Gente”. Este show marca o retorno de Raul Seixas depois de uns seis meses de ausência, após lançar o “Metrô”, ouvir os elogios da crítica e se desentender com o “Fantástico” quanto à produção de um vídeoclip da música “I Love You”, o carro chefe do novo LP. “Eu passei seis meses na Broadway pesquisando sobre Hitchcock para fazer esse LP em preto e branco, todo com instrumentos acústicos, exceto baixo elétrico, para o sujeito ouvir a voz do cantor (...).²⁴¹

No entanto, mesmo a trajetória do cantor tendo se tornado, durante a década de 80, um bem simbólico importante no campo musical do período, fica claro como sua trajetória, na realidade, em nada contribuiu para a efetiva consolidação desse campo. Ou seja, a carreira artística de Raul Seixas aparece bem mais como a recuperação de uma “origem” e de um representante legítimo para o gênero no Brasil, do que propriamente uma colaboração efetiva para o surgimento do rock nacional. Tal evidência pode ser notada quando da comparação entre as matérias que tratam sobre Raul Seixas e as que versam sobre o rock brasileiro na década de 80. As únicas matérias que se referem a Raul Seixas como o “pai” do rock nacional, destacando a trajetória do cantor e uma possível relevância para a consolidação do campo do rock no Brasil, são as que tratam especificamente dele. Diferentemente, entre as matérias que versam sobre o rock

²⁴¹ Jornal *O Estado de São Paulo*. 15 de Março de 1985. Matéria intitulada: *Rock de Raul Seixas: retrospectiva no palco*.

nacional de forma mais geral, nenhuma atribui ao cantor este tipo de representação²⁴². Ao contrário, elas apresentam uma certa homogeneidade ao tributarem as origens desse rock, fonograficamente, ao sucesso de *Blitz* e, esteticamente, aos movimentos punk e new wave.

Se somarmos todas as matérias da década de 80 recolhidas para este trabalho, teremos um montante de 136, recolhidas por meio das palavras chave “Raul Seixas” (46 matérias) e “rock nacional” ou “rock brasileiro” (90 matérias). Se tomarmos como referência as matérias reunidas por meio da palavra chave “rock nacional” como aquelas que não creditam a Raul nenhuma forma de contribuição para a consolidação do campo do rock brasileiro e, por outro lado, as matérias sobre Raul Seixas como aquelas que chamam atenção para a importância do cantor no desenvolvimento do gênero, temos o seguinte gráfico:



Quantitativamente, a importância simbólica de Raul Seixas, assim como sua trajetória, seus ganhos comerciais ou influências musicais perante os novos grupos da década de 80, de acordo com o gráfico acima, são bastante pequenos. Na realidade, o aparecimento desse tipo de capital simbólico atribuído ao cantor, nas matérias que versam especificamente sobre ele, demonstra como Raul negociou sua imagem na divulgação e na produção de suas músicas, mesmo não contribuindo de maneira efetiva para a consolidação do campo do rock nacional.

Mesmo caminhando distante da consagração do rock brasileiro, durante esse período, a construção imagética em torno de Raul Seixas ainda representava uma

²⁴² As únicas matérias que atribuem um capital simbólico à trajetória e, conseqüentemente, à figura do cantor foram aquelas obtidas por meio da palavra chave “Raul Seixas”, e que, por isso mesmo, tratam especificamente dele. Nas matérias obtidas por meio da palavra chave “rock nacional”, a atribuição dessa importância ao cantor simplesmente não aparece.

rentabilidade expressiva, tanto simbólica quanto financeiramente. Não por coincidência, o primeiro LP do cantor, lançado em São Paulo, em 1983, é intitulado somente *Raul Seixas* (Eldorado). O jornal *Folha de São Paulo*, em 1983, ao comentar o lançamento do LP, diz que todas as músicas do disco “formam aquele retrato multifacetado que é a personalidade de Raul Seixas”²⁴³.

A transferência do cantor para São Paulo, em 1983, após dois discos fracassados no Rio de Janeiro e dois anos sem gravadora, é acompanhada de fortes expectativas de reavivamento das consagrações passadas. Neste ano, por exemplo, ocorreu o lançamento de três coletâneas do cantor, por três gravadoras diferentes, *O Segredo do Universo* (WEA), *O Pacote fechado de Raul Seixas* (Elenco) e *Os Grandes sucessos de Raul Seixas* (Fontana). Junto a essas três coletâneas ocorreu o lançamento de seu primeiro LP na capital paulista, a publicação de seu livro *As Aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*, um show na praia de Santos, assistido por 180 mil pessoas em um espetáculo transmitido simultaneamente pela TV Cultura de São Paulo, além do lançamento de um compacto simples com a música *Carimbador Maluco*, feita para o programa infantil da Rede Globo, *Plunct Plact Zum*, que renderia ao cantor seu terceiro disco de ouro.

Além do lançamento, em 1983, de seu primeiro LP, cujo título carrega o nome próprio do cantor, o lançamento de seu livro, que na realidade é seu diário de infância, vem reforçar ainda mais essa forma de divulgação comercial de sua imagem. Sua infância passou também a ser peça chave num período onde o capital simbólico acumulado por ele havia se tornado um trunfo importante para sua tentativa de reconversão às posições de prestígio. No diário de infância de Raul, lançado junto com o seu disco, percebem-se vários trechos de poesias e contos que mais tarde se tornariam músicas consagradas do cantor²⁴⁴. Ali se encontram grafados desenhados, sonhos, medos e preocupações infantis que mais tarde se tornariam temáticas caras a sua produção musical. O lançamento de seu diário de infância acabou por cumprir uma função essencial nesse processo de revalorização simbólica da trajetória de Raul. Com o diário toda a importância que suas canções ganhavam no presente acabavam por se diluir na sua vida, como se toda a capacidade de crítica social ou cultural que se atribuía

²⁴³ Jornal *Folha de São Paulo*. 29 de Janeiro de 1983. Matéria intitulada: *Raul Seixas prepara um novo disco*.

²⁴⁴ Dentre muitos trechos de seu diário de infância que mais tarde se tornaram músicas consagradas de Raul, podemos desatacar as canções: *Mosca na Sopa*, *Ouro de Tolo* e *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*.

à produção artística do cantor existisse independentemente do momento em que tais canções foram escritas, aparecendo como qualidades inatas a Raul. Dessa forma, seus escritos, suas músicas e idéias ganham um aspecto de atemporalidade, pois passam a ser percebidos como qualidades inatas e, por isso mesmo, vêm reforçar ainda mais uma construção simbólica singular em torno do cantor.

A consagração de Raul Seixas na década de 70 já havia sido feita mediante uma construção imagética extremamente forte. No entanto, as apropriações dessa construção foram extremamente diversas e, muitas vezes, fugiam ao seu controle. Durante a década de 80 em São Paulo, essa construção simbólica em torno de Raul Seixas ainda mantinha sua força.

A consagração do rock brasileiro no período, que vinha assumindo posição hegemônica no campo musical e cifras comerciais consideráveis, acabou por redesenhar o campo de possibilidades de Raul Seixas. É dentro desta perspectiva que o trabalho artístico de Raul Seixas começa a ganhar contornos distintos daqueles que caracterizaram suas canções na década passada, se aproximando agora das temáticas que qualificavam o rock nacional. O jornal *Folha de São Paulo*, em 1983, ao comentar sobre o primeiro LP de Raul Seixas lançado em São Paulo, afirma que o cantor “iria atrás da mesma linguagem criativa, de gíria nervosa e original, falada pela garotada da periferia, há muito transformada em versos safados por seus dedos”²⁴⁵. Na mesma matéria, ao identificar as singularidades do novo trabalho do cantor, o jornal diz que Raul Seixas é “Baiano de Salvador, mas se considera paulista, por se identificar com a simultaneidade da metrópole”²⁴⁶.

Algumas temáticas abordadas por Raul vão ao encontro dos temas comuns das canções de rock que vinham ganhando cada dia mais espaço no cenário musical do período. O jornalista Miguel de Almeida, em matéria para o jornal *Folha de São Paulo*, em 1984, ao enumerar as bandas de rock que vinham fazendo referência a drogas em suas letras, chama a atenção de uma das músicas de Raul, juntamente a vários outros grupos, ao dizer que:

A parceria já é antiga: drogas e rock'n roll. Ginsberg e Hendrix confirmam a idéia. No Rock brasileiro, ainda de calças curtas, a coisa virou fissura. Poucas são as letras que não se referem à cocaína, à maconha. Algumas citações são mais diretas, outras são enfileiradas sob certa inspiração, a gíria servindo de estofo para a construção de um novo vocabulário. Tudo sob bom humor.

²⁴⁵ Jornal *Folha de São Paulo*. 23 de Abril de 1983. Matéria intitulada: *O Sarcástico Folião Raul Seixas*.

²⁴⁶ Idem.

De todos, quem merece iniciar a coisa é o veterano Raul Seixas. Em seu penúltimo disco, a letra de “Coração Noturno” não é velada: “A frieza do relógio/ Não compete com a quentura/ Do meu coração/ Coração que bate quatro por quatro”. Quatro por quatro – velha divisão de pó.²⁴⁷

Outras temáticas abordadas por Raul Seixas em suas músicas também são comuns às novas tendências musicais da década de 80. “Sexo, tecnologia, problemas nacionais e pessoais”, como a revista *Veja*²⁴⁸ de 1985 enumerou os principais assuntos tratados pelos jovens músicos brasileiros, são, da mesma forma, temáticas frequentes na produção musical de Raul. Tecnologia, aparelhos eletrônicos amparados em um cenário urbano, por exemplo, aparecem na música *Você Roubou Meu Vídeo Cassete*. Em depoimentos, o cantor atribui a música a um caso de roubo, após um de seus divórcios, durante a década de 80. De qualquer forma, a canção traz uma linguagem musical muito próxima das temáticas que definiam o rock do período, fazendo referência a um estilo de vida urbanizado, habitado por diferentes utensílios eletrônicos:

Você roubou meu vídeo cassete
Pensando que eu fosse o controle remoto
Pra frente e pra trás só na sua cabeça
E antes que eu me esqueça
“honey Darling”
É melhor desligar
Você não quis sair lá de casa
Tal quadro queria ficar na parede
Xingou, reclamou e chamou ambulância
Mas hoje na distância foi você quem sumiu
Você é tão possessiva
Guardou minha imagem na sua televisão
Você é tão abusiva
Me prende e não muda pra outra estação
Você quebrou a minha guitarra
Pois eu a tocava mais que em você
Queria que eu comesse calado
Mas tá rebocado
Nem vem que não tem
Você roubou meu vídeo cassete
Pensando que eu fosse o controle remoto
Pra frente e pra trás só na sua cabeça
E antes que eu me esqueça
É melhor desligar...²⁴⁹

Temáticas ligadas a sexo e prostituição aparecem na música *Babilina*, em que o cantor narra uma suposta paixão por uma prostituta:

²⁴⁷ Jornal *Folha de São Paulo*. 05 de Setembro de 1984. Matéria intitulada: *O jogo de palavras tupiniquim*.

²⁴⁸ Revista *Veja*, edição 870, pp.132-133. 8 de Maio de 1985. Matéria intitulada: *Um retrato musicado*.

²⁴⁹ Música *Você Roubou Meu Vídeo Cassete*. LP *A Panela do Diabo*. WARNER BROSS, 1989.

Oh babilina babilina
Sai desse bordel
Eu quero exclusividade do teu amor
Cutis cubidu-bilina por favor!
Eu tava seco há muito tempo quando eu lhe conheci,
provei do seu chamego e nunca mais me esqueci
A noite cê trabalha diz que é pra me sustentar,
passa o dia exausta que nem pode me olhar
É dentro de casa que eu te quero meu amor,
larga desse emprego baby por favor. (...) ²⁵⁰

Críticas políticas e sociais, “retratando com fidelidade a vida no país nos dias de hoje”²⁵¹, como assim a revista *Veja* definiu o rock nacional, são também muito presentes na produção musical de Raul. Na Música *Não Fosse Cabral*, por exemplo, Raul tece críticas sociais por meio de uma linguagem pesada e direta, bastante comum ao rock da década de 80, fazendo uso do humor que, segundo a revista *Veja*, havia se tornado “o principal ingrediente da moderna música brasileira”²⁵². Essa forma de humor, utilizada também por Raul, no entanto, é radicalmente diferente daquele humor que caracterizou sua produção na década anterior. Esse recurso, segundo a revista *Veja*, “ao contrário do humor dos pioneiros do rock nacional, que tende para a sátira e gozação, (...) não convida ao riso aberto: ele tira sua graça no próprio ‘nonsense’ da vida nacional”²⁵³. Diferentemente daquele humor sutil e refinado que caracterizou suas críticas em canções como *Ouro de Tolo*, sua linguagem agora é mais direta e arduamente dirigida, como na música *Não Fosse Cabral*:

Tudo aqui me falta
A taxa é muito alta
Dane-se quem não gostar...
Miséria é supérfluo
O resto é que tá certo
Assovia que é prá disfarçar...
Falta de cultura
Ninguém chega à sua altura
Oh Deus!
Não fosse o Cabral...
Por fora é só filó
Dentro é mulambo só
E o Cristo já não güenta mais
Cheira fecaloma
E canta La Paloma
Deixa meu nariz em paz... (...)
E dá-lhe ignorância
Em toda circunstância
Não tenho de que me orgulhar

²⁵⁰ Música *Babilina*. LP RAUL SEIXAS. ESTÚDIO ELDORADO, 1983.

²⁵¹ Revista *Veja*, edição 870, pp.132-133. 8 de Maio de 1985. Matéria intitulada: *Um retrato musicado*.

²⁵² Idem.

²⁵³ Idem.

Nós não temos história
É uma vida sem vitórias
Eu duvido que isso vai mudar...
(...) Falta de cultura
Prá cuspir na estrutura
E que culpa tem Cabral?...²⁵⁴

Questões relativas à problemática jovem, como o serviço militar e “batidas” policiais, que também se tornaram assuntos frequentes do rock nacional, como destacou o jornalista Marcos Augusto Gonçalves²⁵⁵, estão também presentes na produção musical de Raul durante a década de 80. A música *Metrô Linha 743*, por exemplo, narra a história de um indivíduo abordado por dois homens armados, onde o ambiente urbano é parte central do cenário em que se desenvolve a narrativa. Já na música *Mamãe eu não queria*, o cantor faz referência ao serviço militar obrigatório, ao dizer que:

(...) Mamãe, eu não queria
Mamãe, eu não queria
Servir o exército

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

Mamãe, eu não queria
Mamãe, eu não queria

Desculpe, Vossa Excelência
A falta de um pistolão
É que meu velho é soldado
E minha mãe pertence ao Exército de Salvação
Não!

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

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

Esteticamente, a produção musical de Raul Seixas, durante a década de 80, também se afastou, em grande medida, dos critérios de composição que nortearam seus trabalhos anteriores, alinhando-se agora às novas facetas que o próprio rock vinha

²⁵⁴ Música *Não Fosse Cabral*. LP **RAUL SEIXAS**. ESTÚDIO ELDORADO, 1983.

²⁵⁵ Jornal *Folha de São Paulo*. 9 de Setembro de 1986. Matéria intitulada: *Legiões Urbanas Suburbanas e Protestantes*.

assumindo. Todo aquele esforço de “síntese”, como assim definiu Ana Maria Bahiana, que refletia a própria inserção do rock no campo da MPB, a qual Raul Seixas praticamente se via impelido a realizar, acabou por perder força durante a década de 80, e a produção artística de Raul acompanhou essa modificação. Assim, sua produção musical, nesse período, passa a se orientar bem mais pela apuração e ligação com o rock do que pela tensão constante entre estilos diferentes, abandonando uma carga de signos e sentidos exagerada e voltando-se para uma forma de representatividade legítima que ele julgava possuir, como nos mostra a jornalista Maria Amélia Rocha Lopes, ao definir o disco *Raul Seixas*, de 1983, da seguinte maneira:

A base do disco é, sem dúvida, a força do rock. E, para cantar a força do rock, Raul Seixas, remando contra a maré atual de sofisticções desnecessárias, teclados aos montes, sintetizadores, computadores, precisa apenas do básico, do fundamental: a voz, piano, violão, guitarras baixo e bateria.²⁵⁶

Por mais que a aproximação das novas tendências musicais se tornassem algo marcante na produção musical do cantor, os pontos de singularidade, capazes de diferenciá-lo frente aos demais, também são freqüentes e vão repousar na marca que se tornara Raul Seixas.

Quando o público de suas músicas passa a ser o mesmo público jovem que vinha caracterizando o rock do período (o que já evidencia uma certa aproximação com os novos parâmetros de composição), o cantor faz questão de conferir a sua produção musical uma importância singular, que superasse a mera vinculação a uma dada faixa etária. Quando perguntado pela jornalista Rosângela Petta sobre a predominância do público jovem em seus shows, o cantor respondeu que: “eu não faço uma coisa local. Eu estudei psicologia, fui professor de inglês. Então eu tenho um lado metafísico de ver a vida que abarca todas as idades”²⁵⁷.

Dentro de qualquer aferição de importância e sentido em sua produção musical, a trajetória do cantor, e toda a representação que ela acumulou, se tornou um fator determinante. No entanto, existe uma distinção considerável na forma como Raul utilizou de sua trajetória na década de setenta, a fim de obter certas exigências simbólicas que sobre ele recaiam, e a maneira como ele fez uso dela na década de 80. É claro que, grande parte desta distinção é proporcionada pelas próprias modificações

²⁵⁶ *Jornal da Tarde*. 1 de Fevereiro de 1983. Matéria intitulada: *Raul Seixas, voltando ao disco, estreando em livro, pensando em cinema*.

²⁵⁷ Revista *ISTOÉ*. 18 de Setembro de 1984. Matéria intitulada: *O velho Rock em dose dupla*.

sofridas pelo campo musical. Todavia, podemos notar como, durante a década de setenta, sua trajetória é utilizada como forma de carregar sua construção imagética de signos e simbolismos diversos, capazes de direcionar uma atenção considerável a ele, e ao mesmo tempo alçá-lo às posições destacadas do campo musical. Na década de oitenta, diferentemente, ocorre uma forma de glorificação dos simbolismos que ele conseguiu no passado, a reivindicação de uma posição destacada que ele julga merecer e uma relação legítima com o rock que ele julga representar.

Rosangela Petta, em 1984²⁵⁸, ao divulgar e comentar o lançamento do LP *Metrô Linha 743*, que seria lançado no mesmo ano pela *Som Livre*, traz junto à matéria uma imagem de Raul dançando e cantando como Elvis Presley, em sua apresentação no *VII Festival Internacional da Canção* de 72, e, ao lado, uma foto atual de Raul, com a legenda “Em 1970, como hoje: possuído por Elvis”. A imagem trazida pela revista vem evidenciar essa forma simbólica de ligação com o rock que Raul representaria e que seria capaz de direcionar as expectativas e uma espécie de legitimidade para sua produção musical.



A continuação da matéria é bastante clara ao determinar toda uma forma de singularidade à produção musical de Raul Seixas, derivada de um simbolismo que sua trajetória acumulara. Segundo Rosangela Petta:

²⁵⁸ Idem.

²⁵⁹ Revista *ISTOÉ*. 18 de Setembro de 1984. Matéria intitulada: *O velho Rock em dose dupla*.

Para fãs mais pudicos e tradicionalistas que temiam um possível namoro de Raul Seixas com o rock descompromissado que invadiu o país, principalmente por que ele se segurou bem nas FMs, no ano passado, com *Carimbador Maluco*, chegou o alívio: o velho Raul volta a atacar este mês. E em dose dupla. Já chegou às lojas o disco gravado pelo Estúdio Eldorado durante a apresentação, em fevereiro de 1983, no ginásio do Palmeiras, junto com o primeiro LP que ele fez para a Som Livre, *Metrô Linha 743*. (...)

Nostálgico, ele retomou um ritmo mais manso, ainda que no disco ao vivo ele esteja descaradamente possuído por Elvis Presley e Chuck Berry. Desfilando o melhor do *old rock'n'roll*, Raul passeia de *My Baby Me* (Arthur Crudup) a *Blue Suede Shoes* (Carl Lee Petniks); de *Blue Moon* (Richard Rogers e Lorenz Hart), que emenda com uma surpreendente versão roqueira de *Asa Branca* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), até *Be Bop Lula* (Vicente e Davis). Bem didático, Raul entremeia as dez músicas com meia dúzia de *all right* e algumas explicações históricas, tiques que este baiano cultua heroicamente há 25 anos.

Já em *Metrô Linha 743*, o ídolo invocado é Bob Dylan e as dez faixas são quase todas inéditas, com exceção de *Trem das Sete*, que recebeu o arranjo mais bonito do disco, valorizando um afinadíssimo coro masculino. Ao contrário do LP gravado ao vivo, Raul preferiu o violão acústico, pouquíssima eletrônica. E carregou com seu velho jeito de mensageiro da juventude: tanto que a censura vetou a divulgação de *Mamãe, eu não queria*, balada triste para quem está as vésperas do alistamento militar. A faixa título, puro *country* recitado, é essencialmente Raul Seixas: cercado por três homens, o herói mostra o documento, mas querem saber o que ele estava pensando. É o mesmo pique de *Eu quero ser o homem que sou* (“Mas dizendo a verdade somente a verdade”), de *Messias indeciso* (parceria de Raul e sua mulher Kika sobre um Jesus Cristo “que jamais quis ser adorado”) e a *Geração da Luz*. (...). E se o disco por inteiro está longe de ser um documento dos tempos que correm, está próximo do retrato do próprio Raul, eternamente marcado por ser um artista fora do esquema fácil, só roqueiros radicais lhe permanecem fiéis.

Numa dessas, porém, Raul não está distante das coisas. Pode ser que não vença a tirania das paradas de sucesso, absolutamente tomada por apelos mais diretos. Pode ser que ele não satisfaça completamente a turma que o elegeu há quinze anos, porque entre uma música e outra, é verdade, não existe definição. Mas Raul Seixas é Raul Seixas, pioneiro das bandas de rock desse país, que não se intimidou diante de uma crítica que exigia “raízes” num tempo que ele misturava guitarra, zabumba e triângulo. Um anjo maldito dos sons que rolam por fora do circuito.²⁶⁰

A aproximação da produção musical de Raul Seixas com rock nacional do período é muito evidente na matéria, já no seu início, se completando com a conclusão da autora de que existe a possibilidade do cantor não satisfazer “completamente a turma que o elegeu há quinze anos”, fazendo referência a determinadas modificações que vinham ocorrendo em seu trabalho. No entanto, a singularidade que o diferenciaria fica da mesma maneira explícita nas palavras da jornalista, ao deixar claro como Raul Seixas não é um adepto do “rock descompromissado” que invadiu o país. Esta singularidade que o cantor traz fica por conta, exatamente, do capital simbólico que ele acumulou em sua trajetória, e que fez dele uma figura impar no cenário musical brasileiro. Vejamos

²⁶⁰ Idem.

como o principal fator de diferenciação do cantor, que a jornalista julga ser “um artista fora do esquema fácil”, é, na realidade, a própria construção imagética que ele carregaria. Fica claro como a sua trajetória e o capital simbólico que nele se deposita dão ao cantor as singularidades que o destacam e o diferenciam. Neste sentido, a autora conclui que o disco apresentado na matéria ganha importância por estar “próximo do retrato do próprio Raul”. Assim, a análise das músicas do LP, feita pela jornalista, passa pela identificação com a própria imagem do cantor, como acontece na música *Metrô Linha 743*, que a jornalista julga ser “essencialmente Raul Seixas”.

As origens do rock aparecem, na reportagem, confundidas com a própria trajetória do cantor. Assim, por meio da imagem de Raul trazida pelo jornal, a matéria carrega a idéia de um elo histórico, onde a figura do cantor traria ao presente a própria história do rock, a personificação do gênero, uma ligação direta entre passado e presente feita por um artista “descaradamente possuído por Elvis Presley e Chuck Berry”. Essa personificação seria capaz de credenciar uma autoridade pedagógica do cantor e, num show de puro “old rock’n roll”, ele se vê no dever de fazer importantes “explicações históricas”.

O cantor, durante a década de 80, não mais tenta impregnar a capa de seus discos com fórmulas enigmáticas a serem decifradas pelos consumidores, simplesmente confia no poder simbólico que a sua imagem poderia render. Por exemplo, na capa do disco *Metrô Linha 743*, feito de maneira extremamente simples, o cantor aparece encostado em um muro, com um jornal nas mãos, onde o vazio do plano e o preto e branco da imagem reduzem os sentidos que poderiam ser veiculados pela capa, ressaltando somente aquele sentido proveniente do próprio Raul Seixas, encostado no muro.



Os problemas de saúde e com gravadoras determinaram um cenário complicado em sua vida, onde a transferência para capital paulista se tornara a única chance de retomar sua carreira artística. Os escritos do cantor, durante esse período, carregam a tristeza e decepção pela decadência artística e a falta de reconhecimento enfrentada no Rio de Janeiro: “Há quatro anos eu venho engolindo meus sentimentos, minha arte. Tem sido assustador! Estou profundamente magoado por não ouvir minhas músicas tocando nas rádios, nem ser chamado para programas de TV. Eles me esqueceram!”²⁶². O convite da então modesta gravadora *Eldorado*, em São Paulo, representou o fôlego que a carreira do cantor tanto necessitava. Sua mulher, Kika Seixas, afirmou que:

Estávamos Raul e eu morando em Copacabana quando o telefone tocou. Era João Lara Mesquita, do Estúdio Eldorado, de São Paulo. Eu nunca tinha ouvido falar desse selo, mas qualquer um que tivesse interesse em falar com Raul nessa época era bem vindo – ele havia sido rejeitado por todas as gravadoras multinacionais, tendo até ouvido de um executivo que ele estava vacinado contra Raul Seixas.²⁶³

A produção musical do cantor, nos seus primeiros anos em São Paulo, expressa uma tentativa de superação das dificuldades e tristezas passadas e a procura por uma felicidade pessoal. Na música *Aquela coisa*,²⁶⁴ o cantor diz:

²⁶¹ Capa do LP *Metrô Linha 743*, SOM LIVRE. 1984.

²⁶² SEIXAS, Raul. In: ESSINGER, Silvio (2005, p.156).

²⁶³ SEIXAS, Kika. In: ESSINGER, Silvio (idem, p.165).

²⁶⁴ LP *RAUL SEIXAS*, ESTÚDIO ELDORADO. 1983.

E então, e então
É preciso você tentar
Mas é preciso você tentar
Talvez alguma coisa muito nova possa lhe acontecer

Minha cabeça só pensa aquilo que ela aprendeu
Por isso mesmo, eu não confio nela eu sou mais eu
Sim... pra ser feliz e olhar as coisas como elas são
Sem permitir da gente uma falsa conclusão
Seguir somente a voz do seu coração

E então, e então

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

Mas é preciso...²⁶⁵

O primeiro disco que ele lança em São Paulo chama-se somente *Raul Seixas* e traz na capa uma imagem focalizada no rosto do cantor, sem muitas informações adicionais, como se somente sua figura já pudesse indicar certas credenciais.



O LP *Raul Seixas Ao Vivo* é a gravação de um show do cantor no ginásio esportivo do Palmeiras, em São Paulo, onde ele apresentou clássicos do rock internacional. Tanto a gravação quanto a divulgação desse LP, lançado quase conjuntamente ao disco *Raul Seixas* e ao livro *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*, cumpriu uma função importante para sua tentativa de reconversão. Tanto o show quanto a divulgação do LP vêm marcar, nesse período inicial de Raul na

²⁶⁵ Música *Aquela Coisa*. LP **RAUL SEIXAS**, ESTÚDIO ELDORADO, 1983.

²⁶⁶ Capa do LP **RAUL SEIXAS**. ESTÚDIO ELDORADO, 1983

metrópole paulista, algo que seria determinante para o restante de sua carreira artística na cidade, ou seja, essa ligação legítima com o rock que ele julgava possuir.

O show que, segundo o jornal *O Estado de São Paulo*²⁶⁷, tinha como intuito “fazer uma homenagem ao rock e aos seus pioneiros” vem propagandar essa legitimidade simbólica que ele se auto-atribuía. Uma legitimidade que dava ao cantor a autoridade da fala, como uma espécie de procuração legal capaz de estabelecer uma conexão direta entre o passado e o presente do rock’n roll. O jornal *O Estado de São Paulo* afirmou que, durante o espetáculo, Raul anunciava “estar equipado com uma guitarra Guild que ele jura ter comprado de um dos instrumentistas que trabalharam com Elvis. (...) Como sempre, Raul Seixas diretamente em linha com o rock”²⁶⁸.

No entanto, os problemas com álcool e a difícil relação com as gravadoras não terminaram com a ida de Raul para São Paulo. No ano de 1984 Raul rescinde com a *Eldorado* e assina com a *Som Livre*, que havia produzido, em 83, o compacto simples com a música *Carimbador Maluco*, dando ao cantor seu terceiro disco de ouro. O LP *Metro Linha 743* não conseguiu as vendas esperadas, devido, entre outros motivos, às dificuldades na divulgação e aos problemas de saúde de Raul Seixas. Paulo César Barros (In: ESSEINGER. Silvio. 2005 p.175), baixista de Raul na gravação desse LP, afirma que esta foi “uma fase difícil do Raul, por causa da personalidade e do vício. As gravações foram muito confusas, (...). De qualquer forma, ainda dava para trabalhar. Depois foi que ele pirou legal”.

O cantor fica quase seis meses sem fazer shows e se separa de sua terceira mulher, Kika Seixas, que mais tarde se tornaria uma das maiores divulgadoras de sua obra. As gravações do LP *Metrô Linha 743* se deram em um período em que as bandas de rock nacional conseguiam uma repercussão estrondosa na mídia e os problemas de saúde do cantor dificultavam os trabalhos de divulgação. O LP traz o apelo à construção imagética de Raul Seixas como carro chefe na produção e na divulgação. No entanto, o longo período afastado da imprensa causou um esfriamento que não conseguiu alavancar as vendas do LP. As músicas, produzidas de maneira bem simples, quase sem guitarras elétricas, vão se basear, essencialmente, numa identificação com a imagem do cantor. Por exemplo, a faixa *Metrô Linha 743*, Rosângela Petta²⁶⁹ diz ser “essencialmente Raul Seixas”, e as músicas *Messias Indeciso* e *Eu Quero Ser o Homem*

²⁶⁷ Jornal *O Estado de São Paulo*. 23 de Junho de 1984. Matéria intitulada: *Raul Seixas. Ao vivo, homenageando o rock.*

²⁶⁸ Idem.

²⁶⁹ Revista *ISTOÉ*. 18 de Setembro de 1984. Matéria intitulada: *O velho Rock em dose dupla.*

que Sou, Jamari França²⁷⁰ afirma ser “a sua cara”. A canção mais divulgada do LP acabou sendo *Mamãe eu não queria*, devido à censura prévia que impedira seu lançamento.

Raul acabou por rescindir contrato com a *Som Livre*, passando dois anos sem gravadora e distante da imprensa. Os problemas de saúde se agravaram muito durante esse período, permanecendo internado em uma clínica de desintoxicação por um longo tempo. A pancreatite, derivada do abuso de álcool, começa a regradar a vida de Raul em uma rotina de remédios controlados, dietas e abstinências que, na maioria das vezes, ele não cumpria. A personalidade excêntrica de outrora passa a enfrentar os limites impostos pela sua própria saúde. A construção imagética em torno do cantor, que se tornou o carro chefe na divulgação de seus LPs anteriores, começa a encontrar sérias dificuldades de propagação, impostas pelo seu quadro clínico e pela sua relação conturbada com os veículos de comunicação. O jornalista Marion Frank, em 1986, afirma que Raul Seixas encontrava-se: “há dois anos sem gravar um disco, boicotado pelas gravadoras e meios de comunicação”²⁷¹.

Em 1986, Raul consegue contrato com uma pequena gravadora chamada *Copacabana*, onde lança o LP *Uah-Bap-Lu-Bap-lah-bein-bun!*. O disco carrega, ainda de maneira forte, o apelo à construção imagética em torno do cantor, o que fica evidente já no nome do disco, o grito clássico de Little Richard em *Tutti-Frutti*. Uma forma de autoridade pedagógica sobre o rock fica também evidente em seus depoimentos do período, como ele diz em entrevista à Rosângela Petta: “o disco também é dedicado a essa moçada de guitarra na mão, meio perdida”²⁷². Uma forma de personificação das origens do gênero é explorada na capa do disco, que traz Raul encostado em um carro dos anos 60, com seu velho violão na mão e seu tradicional óculos escuros, logo em cima do grito clássico de Little Richard.

²⁷⁰ *Jornal do Brasil*. 4 de Julho de 1984. Matéria intitulada: *Raul Seixas: uma volta no metrô linha 743*.

²⁷¹ *Jornal O Estado de São Paulo*. 22 de Julho de 1986. Matéria intitulada: *Volte Logo, Raul*.

²⁷² *Jornal do Brasil*. 23 de Março de 1987. Matéria intitulada: *Uah-Bap-Lah-Bap-lah-bein-bun! O Maluco Beleza lança seu 14º disco com 250 mil cópias vendidas*.



Esse LP carrega as marcas de cansaço de um artista que tentava, a todo custo, permanecer jovem e em evidência num período em que a idade avançava e, principalmente, seu estado de saúde o debilitava. Rosangela Petta, por exemplo, afirma que com “as bençãos de Deus e com a teimosia inesgotável, que nem um pancreas retirado há alguns anos lhe roubou, Raul Seixas lança hoje *Uah-Bap-Lu-Bap-lah-bein-bun!*”²⁷⁴. Olympio Baranti Jr., ao destacar o lançamento do LP de Raul, traz junto à matéria uma imagem do cantor que já evidenciava em sua face o cansaço e o desgaste do tempo. Ele aparece com um óculo escuro e seu primeiro violão nos ombros, denotando a idéia de uma ligação fiel com rock que o cantor, mesmo aparentando as marcas da idade, ainda representaria²⁷⁵.

²⁷³ Capa do LP *Uah-Bap-Lah-Bap-lah-bein-bun*. COPACABANA, 1986.

²⁷⁴ *Jornal do Brasil*. 23 de Março de 1987. Matéria intitulada: *Uah-Bap-Lah-Bap-lah-bein-bun! O Maluco Beleza lança seu 14º disco com 250 mil cópias vendidas.*

²⁷⁵ *Jornal Folha de São Paulo*. 31 de Dezembro de 1986. Matéria intitulada: *O velho rock com Raul Seixas.*



Logo abaixo da imagem, o jornalista Olympio Baranti Jr. escreve que:

O que se esperar de Raul Seixas dois anos após o lançamento de seu último LP? Ele ainda estaria em alguma estação no “Metropolitano Linha 743”, ou outro delírio alternativo? Não, Raul Seixas está mudando: “estou sendo mais real comigo mesmo”, diz. Uma definição corresponde ao espírito do seu novo disco, “para cima”, como ele classifica o ritmo alegre de seu rock nas dez faixas de *Uah-Bap-Lu-Bap-lah-bein-bun!* Primeiro trabalho pela gravadora Copacabana, que só deve ser lançado em março. (...)

As raízes do rock

O disco foi gravado com músicas que acompanham Raul há dez anos e sem os arranjos de orquestras anteriores. O som é rock. Mesmo com as mudanças nas letras, “agora sem metafísica”, o trabalho deste músico que, aos 41 anos já passou trinta tocando, continua nas raízes do rock’n roll, com muito rhythm’n’blues e country’n’western. O disco mostra isso já na abertura, através de uma vinheta de apresentação com o título do disco. É a única coisa já acertada. (...)

Mas certamente a música que será levada às rádios é “Quando Acabar Maluco Sou Eu”, título meio profético do maluco beleza versão idade do lobo, com a melhor das influências do Ritmo de Chuck Berry e uma letra divertidíssima. (...)

Mas voltando a sua “idade crítica”, segue a música “Loba”, acredite, uma valsinha-rock. Aproveitando que Lena não está por perto, ele diz que ela não gostou muito da canção porque fala de uma garota que Raul encontrou pelas esquinas da vida: “a índole da Loba lindíssima”. O massete rola para a música “Paranóia 2”, um rock mais para os anos 60 que ele classifica de “meio surreal”. Raul foge da introspecção de antigos trabalhos: “Sinto uma grande falta de cultura”.

A matéria nos mostra com clareza como o trabalho de Raul, nesse LP, apresenta sinais cansaço, e por isso o jornalista define o cantor como um artista de “41 anos”, que “já passou trinta tocando”, mas ainda se encontra fiel “as raízes do rock’n roll”. O disco também perde aquela forma saturada e complexa de idéias e imagens que

caracterizaram seus trabalhos anteriores, apresentando-se como um LP mais simples, enxuto, “sem metafísica”, distante da “introspecção de antigos trabalhos”. As letras de suas músicas também deixam de trazer a imagem excêntrica e contraditória de Raul Seixas, que caracterizou seus antigos LPs. É mais freqüente em suas canções temáticas ligadas a problemas pessoais mais concretos e menos metafísicas, como internações, remédios e problemas de saúde. Por exemplo, na música *Canceriano Sem Lar*²⁷⁶, o cantor conta um pouco da sua rotina na Clínica Tobias, onde ficou internado por um longo período para se tratar do alcoolismo e da pancreatite:

Estou sentado em minha cama
Tomando meu café prá fumar
Trancado dentro de mim mesmo
Eu sou um canceriano sem lar

(...) Eu tomo café pra mim não chorar
Pergunto à nuvem preta quando o sol vai brilhar

Estou deitado em minha vida
É o soro que me induz a lutar
Estou na Clínica Tobias
Tão longe do aconchego do lar

All right, man
Play the blues

(...) Estou sentado em minha cama
Tomando meu café prá fumar
Trancado dentro de mim mesmo eu sou, um canceriano sem lar
All right, man
Play the blues
Clínica Tobias Blues²⁷⁷

Suas músicas também vêm trazer uma espécie de Raul amadurecido, alheio a grandes aventuras e transformações, como na música *Cowboy Fora da Lei*, onde o cantor se recusa a assumir papéis de destaque:

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

Nesse mesmo sentido, o cantor diz, na música *Quando Acabar o Maluco Sou*

Eu:

²⁷⁶ LP *Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!*. COPACABANA, 1987.

²⁷⁷ Música *Canceriano sem Lar*. LP *Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Bém-Bum!*. COPACABANA, 1987.

Não bulo com governo, com polícia,
nem censura
É tudo gente fina, meu advogado jura
Já pensou o dia em que o Papa se tocar
E sair pelado pela Itália a cantar
Ehê, Ahá! Quando acabar o maluco sou eu
Ahá! Quando acabar, o maluco sou eu.

O disco também não conseguiu as vendagens esperadas. As dificuldades físicas do cantor e seus problemas com o álcool atrapalharam a divulgação do LP e, principalmente, a propagação da imagem do cantor junto aos meios de comunicação, que sempre foi peça chave na divulgação de seus trabalhos. Aqueles discursos do cantor que, na década de 70, vinham impregnados de conceitos, misticismos e filosofias que caracterizavam um artista extremamente dinâmico e excêntrico, durante esse período vão perdendo toda energia. Assim nos mostra Denise Lima, em 1989, ao chamar a atenção para a apresentação de Raul no Faustão e dizer que: “quem conhecia e conheceu Raul sabe que nos bons tempos ele não perderia a oportunidade de proferir algumas boas irreverências”²⁷⁸.

Parece que a rotina de remédios controlados e as abstinências necessárias para sua recuperação, mesmo não respeitadas à risca, acabaram por prender Raul a um quadro bastante limitado de ações sociais. A vida pessoal e profissional de Raul começa a cair em uma espécie de mesmice e melancolia. Em um de seus escritos do período, o cantor disse:

(...)
Preciso de alguém que acredite em mim
Não sei o que é ter fé
Ordem, autoridade ou verdade
(...)
Não gosto de mim
Não acredito em mim
Um vazio enorme
Inseguro
Solitário
Incapaz de lidar com o cotidiano
Cansado de ser autodestrutivo
Desesperado
Tendências suicidas
Odeio o meu rok'n'roll
Penso em morrer. (SEIXAS, Raul. In: ESSINGER. Silvio. 2005, p. 156)

²⁷⁸ Jornal *O Globo*, 22 de Agosto de 1989. Matéria intitulada: *A metamorfose do rock*.

A produção musical de Raul também vem retratar essa mesmice em que se transformara sua vida, onde suas atitudes se tornaram constantes repetições sem maior importância. Na música *Cantar*, Raul expressa com clareza seu atual estado e diz:

Eu já falei sobre disco voador
E da metamorfose que eu sou
Eu já falei só por falar
Agora eu vou cantar por cantar
Já fui garimpeiro
Encontrei ouro de tolo
Eu já comi metade do bolo
Eu já avisei, só por avisar
Agora eu vou cantar por cantar
Cantar tudo o que vier na cabeça
Eu vou cantar até que o dia amanheça
Eu vou cantar...
Cantar tudo o que vier na cabeça
Eu vou cantar até que o dia amanheça
Eu vou tocar... tocar... tocar... (...)
Já fui mosca na sopa
Zumbizando em sua mesa
Também já fui maluco beleza
Eu já reclamei, só por reclamar
Agora eu vou cantar por cantar²⁷⁹

A bebida se torna a liberdade que ele tanto desejava e, ao mesmo tempo, a perda de controle e autonomia de sua vida. Em um depoimento de 1988, o cantor reconhece como o álcool fez com que ele perdesse o controle sobre determinadas esferas de sua vida:

Se eu não controlei o álcool, como poderia, embriagado por ele, controlar uma série de situações e pessoas!
Tentei, por exemplo, controlar a venda dos meus discos, me cercando de um cuidadoso contrato feito por um advogado de direitos autorais, mas as gravadoras sempre roubam a maior parte do real vendido.
Somente através da espionagem poderia provar que eu não vendi 200 mil discos e sim 500 mil. Mas o fato é que até hoje a coisa ficou por isso mesmo, não consegui o controle real.
Tentei como bêbado desorganizado em casa impor ordem e disciplina, desde a exatidão da lista de compras para a cozinha à educação e horários rígidos para as crianças (quando eu acordava de madrugada esperando para a padaria abrir). Claro que esse controle era ridículo!
O controle de cheque sempre foi meu maior desafio. A última vez que tive um talão na mão, apesar do esforço para o controle, mais uma vez, me escapou. Dei um cheque numa padaria quando minha conta já havia encerrado. Resultado: eu não posso, por um bom tempo, ter talão de cheque do meu banco. Outra vez eu assinei um cheque de Lena. O talão era dela, tinha o nome dela e eu assinei e passei. Depois me devolveram o cheque. Tentei controlar minha vida afinal e jamais obtive êxito. Resultado é que

²⁷⁹ Música *Cantar*, LP *Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Bém-Bum!*. COPACABANA, 1987.

quando eu quero dinheiro tenho que pedir à Lena. Ela me dá somente o necessário para que eu não gaste tudo na primeira loja que eu passar. (SEIXAS, Raul. In: ESSINGER, Silvio. 2005, p. 190)

A produção artística de Raul Seixas, no final dos anos 80, é orientada bem mais por questões ligadas a uma forma de auto-análise de sua vida e de sua carreira artística do que por qualquer tipo de demanda simbólica imposta pelo campo musical. O contrato com a gravadora *Copacabana* ainda renderia a ele um outro LP, lançado em 1988, “em tom quase fúnebre”, como assim definiu Miguel de Almeida²⁸⁰, fazendo referência à falta de divulgação com que o disco foi lançado.

O LP *A Pedra do Gênesis* é marcado por uma tentativa de recuperação do reconhecimento passado apelando para temáticas musicais que o consagraram anteriormente e com fortes sinais de despedidas do cantor, como se ele, já muito cansado e deprimido, premeditasse sua morte. Por exemplo, na música *Senhora Dona Persona*²⁸¹ (*Pesadelo Mitológico n3*.) Raul Seixas diz: “eu estou fazendo o meu caminho/ E não quero que vocês me sigam/ cada um faz o que pode/ e não espero que me sigam/ cada um faz o que pode/ os homens passam, as músicas ficam”.

Essa forma de apelo às temáticas que consagraram suas músicas em tempos passados é identificada por Castilho de Andrade em matéria intitulada *Raul, voltando ao esoterismo*²⁸², onde todas as músicas do novo disco são comparadas a sucessos anteriores do cantor. Segundo o jornalista:

O mago está de volta. O segundo disco de Raul Seixas pela Copacabana, para a alegria de seu número incrível de fãs-clubes pelo Brasil, estará chegando às lojas, até o final do mês. Trata-se de “A Pedra do Gênesis”, em que Raul, apoiado na boa letrista Lena Coutinho, sua mulher, volta ao clima de esoterismo de seus primeiros discos, discute a sociedade alternativa e grava pela primeira vez “Lua Bonita”, uma bela toada de Zé do Norte. (...)

“A Pedra do Gênesis” é um momento que lembra o início de “Eu Nasci há dez Mil Anos Atrás”. (...) A orquestração mais pesada e definida acompanha Raul, em seguida, na faixa “A Lei”. É oportuna a lembrança de “Sociedade Alternativa” como música incidental.

Na faixa “Fazendo o que o Diabo Gosta” há um fio distante ligado com outro grande sucesso de Raul, “SOS”, aquela que diz: “Oh seu moço/ do disco voador/ me leve com você/ pra onde você for” (...)

Há mais dois bons rocks filosóficos – “Cavalos Calados” e “Senhora Dona Persona”.

Lena reconhece que a temática do novo disco é bem mais pesada do que a do disco que saiu no começo do ano passado. Mas sente, simultaneamente, que a parte musical foi mais elaborada. (...)

Para encerrar as referências a antigos sucessos, a última faixa do disco - “Areia da Ampulheta”- tem a ótica de “Gita”, embora as imagens já não

²⁸⁰ Jornal *O Globo*, 29 de Setembro de 1988. Matéria intitulada: *Raulzito atira sua última pedra*.

²⁸¹ LP *Pedra de Gênesis*, COPACABANA, 1988.

²⁸² *Jornal da Tarde*, 13 de Agosto de 1988.

sejam as mesmas: “Eu sou areia da ampulheta/ O lado mais leve do balanço/ O cão raivoso inconsciente”.

A concepção da capa do disco é da própria Lena. Na frente, uma foto antiga de Raul, em 1974, como um grande mago. Atrás, uma foto atual, mais sombria, feita pela própria Lena Coutinho. Além da mulher, Raul encontrou uma excelente parceira.

Assim como as letras apelam para as temáticas que consagraram cantor, a capa do LP *A Pedra do Genesis* tenta também recuperar a fórmula enigmática e mística que caracterizou seus trabalhos na década de 70. Aqui o cantor posa com uma capa estrelada e um estranho livro que ele traz junto ao peito, como se guardasse um segredo que somente ele saberia revelar.



O disco foi outro grande fracasso de vendas que acompanhou da separação de sua quinta mulher, Lena Coutinho, e o agravamento de seu estado de saúde. Sua carreira artística encontrava-se praticamente arruinada, pois o uso constante de álcool atrapalhava a realização de shows e a divulgação de seu trabalho. Ao mesmo tempo, a péssima relação do cantor com gravadoras e empresários dificultava novos contratos. Nesse momento, a parceria com um antigo fã foi fundamental para reerguer a carreira de Raul Seixas, em um período que o cantor se encontrava completamente desmotivado e desiludido. Em suas palavras: “aos 43 anos de idade tudo mudou para mim. Não faço nada com vontade; não tenho vontade de tocar, de escrever, só quero dormir, só sonhando sou feliz. Vivo só, muito só” (SEIXAS, Raul. In: ESSINGER, Silvio. 2005, p.199)

O também baiano Marcelo Nova, líder do grupo *Camisa de Venus*, convida o cantor para um trabalho conjunto que culminaria com uma turnê de 50 shows pelo

²⁸³ Capa do LP, *A Pedra do Gênesis*. COPACABANA, 1988.

Brasil e o lançamento, no fim de 89, do LP *A Panela do Diabo*, pela WEA. Raul encontrava-se fisicamente muito mal e cantava com dificuldades poucas músicas durante o espetáculo. No entanto, essa parceria foi extremamente importante na trajetória do cantor, uma vez que foi fundamental para o reavivamento de sua carreira artística e, principalmente, no interesse em torno da imagem de Raul Seixas, que se encontrava em baixa devido aos longos períodos afastado da mídia. O jornalista Celso Fonseca mostra como Marcelo Nova foi fundamental na recuperação artística de Raul Seixas, ao fazer essa série de shows e divulgar o novo LP, pois dirigia os olhos da mídia na direção da figura então esquecida de Raul Seixas. Segundo o jornalista:

Raul Seixas, 43 anos, é um sobrevivente. Ontem, na hora do almoço, com um sóbrio pijama de listras ocre combinado com os sapatos, óculos raybam e uma prosaica latinha de cerveja na mão, ele deu uma série de entrevistas na sede da WEA, no Pacaembu, gravadora que lança em agosto seu novo disco **Panela do Diabo**, tudo em parceria com Marcelo Nova, ex-Camisa de Vênus- com quem ele faz um show, de amanhã até domingo, no Olímpia. Foi Marcelo quem cutucou Raul e jogou na estrada de novo após quatro anos de silêncio profundo. Ontem, Marcelo conduzia a entrevista disparando frases de efeito e produzindo gestos largos. Raul falou pouco mas ouviu, escondido atrás das suas lentes e coçando a barba. Sua pancreatite ainda dá sinais, mas Raul, de frases curtas, esbanja lucidez. Tem sido tratado como um mito. Não existe jargão mais gasto e mais preciso para defini-lo: é uma lenda viva.²⁸⁴

A recuperação artística de Raul promovida, em grande medida, pela ajuda de Marcelo Nova, não significou a recuperação física do cantor. Os problemas com álcool continuavam, aliados à solidão promovida pela distância das filhas e a separação da mulher. Enclausurado em uma rotina de remédios controlados e pela dependência alcoólica, Raul Seixas se deixa morrer, não tomando a insulina que o mantinha vivo, e falecendo no dia 21 de agosto de 1989.

O lançamento do LP de Raul em parceria com Marcelo Nova ocorreu meses após a morte do cantor. Sua morte promoveu uma explosão de matérias sobre ele em diferentes jornais e revistas, gerando uma super exposição de Raul junto à mídia. A exposição promovida pela sua morte gerou exatamente aquilo que se esperava, o LP *A Panela do Diabo* se tornou um grande sucesso de vendas e acabou conquistando o disco de ouro.

A morte de Raul acabou por ampliar consideravelmente a veiculação de sentido em uma trajetória que já se nutria por construções imagéticas extremamente fortes e singulares. O fim da vida do cantor representou, na realidade, o início de uma super valorização de sua produção e de seus discursos que, mesmo já enigmáticos e

²⁸⁴ *Jornal da Tarde*. 1 de Julho de 1988. Matéria intitulada: *Raul Seixas o mito volta aos palcos*.

excêntricos, foram ganhando contornos ainda mais ricos e diversos²⁸⁵. Toda a construção simbólica em torno de Raul passou a ganhar uma super valorização que acabou por nortear as representações futuras acerca do artista Raul Seixas.

Compreender a representação simbólica que a trajetória de Raul ganhou a partir de sua morte significa entender, na realidade, o ponto de onde se originam os trabalhos acadêmicos e de divulgação acerca do cantor. Os ganhos simbólicos após a sua morte, que superaram de longe toda consagração obtida por ele em vida, iriam direcionar grande parte do que se entenderia sobre Raul Seixas. Sua consagração póstuma, portanto, acabou por cumprir, de maneira extremamente eficaz, aquilo que o cantor sempre procurou em vida, ou seja, veicular sentido a sua trajetória. Nelson Mota, crítico e produtor musical, quando da morte do cantor, declarou que: “Raul foi sempre um ‘outsider’. O comportamento dele era absolutamente rock. Raul era um poeta irônico, um guerreiro solitário. Fez coisas extremamente críticas e políticas no auge da repressão. É impossível falar de rock no Brasil sem falar dele”²⁸⁶. Caio Fernando Abreu, escritor, afirmou que “morrendo ele morre uma parte do verdadeiro rock do Brasil”²⁸⁷. Jô Soares comentou que Raul “foi um dos grandes talentos do rock brasileiro. Sob o verniz da loucura ele deu uma mensagem altamente politizada”²⁸⁸.

A morte de Raul, em um período em que o rock nacional se via extremamente consagrado, e o cantor reivindicava para si o título de “pai” desse rock, fez com que grande parte da construção imagética em torno dele se fundasse nessa ligação estreita com o gênero. Nesse sentido, os trabalhos acadêmicos e de divulgação sobre o cantor vão passar a explicar a trajetória de Raul por meio das características que se convencionou atribuir ao gênero musical. O rock, portanto, passou a se tornar o elo de

²⁸⁵ Elizabeth Rondelli e Michael Herschmann (2000, p.204) vêm evidenciar o fenômeno moderno da recuperação midiática da morte chamando atenção para uma forma de redefinição da idéia de morte, mediante a recuperação biográfica promovida pelos meios de comunicação modernos. Para os autores “de certa forma, a morte recupera seu caráter público, condição que ela já teve na Idade Média, como indica boa parte da produção cultural que fazia com frequência referência ao ‘leito de morte’. Naquele tempo, morrer era, antes de mais nada, um episódio público que tinha um caráter exemplar”. Segundo eles, o uso midiático do falecimento de pessoas públicas possibilita “a inserção de uma trajetória de vida particular na memória coletiva, e se oferecem como um recurso estratégico e, por vezes, didático, para se proceder à reconstrução de alguns momentos da história nacional e/ou coletiva que tenta arrebatrar o público, sobretudo pelo impacto emocional causado pela morte de um personagem público definido, inserindo, desta forma, este público num certo momento da história”. Portanto, a biografia do falecido ganha importância simbólica considerável, mediante a recuperação promovida pelo espetáculo midiático, onde a “morte espetacularizada vem contribuir – ao lado do cardápio diário de informações biográficas oferecidas pela mídia e pela produção cultural mais ampla – de maneira fundamental no abastecimento de sentidos e significados à realidade social”.

²⁸⁶ In: *Jornal Folha de São Paulo*. 22 de Agosto de 1989. Matéria intitulada: *A Metamorfose do Rock*.

²⁸⁷ Idem.

²⁸⁸ Idem.

sentido que organizaria e explicaria os acontecimentos na vida do cantor, e por isso mesmo colocaria em segundo plano fatos de sua trajetória que, de uma forma ou outra, não se ajustavam ao sentido eleito como orientador de sua conduta. Assim, Raul Seixas, após a sua morte, conseguiu consagrar-se como um dos fundadores do rock nacional, mesmo passando grande parte de sua carreira insistindo na idéia de não ser apenas roqueiro, tendo sua produção musical mais reconhecida extremamente alinhada às demandas simbólicas da MPB, e com seus maiores sucessos produzidos em uma gravadora que tradicionalmente se destinava a esse gênero musical.

André Forastieri, ao comentar sobre a morte de Raul, disse que:

Desde que o consumo de drogas e álcool de Raul subiu às alturas, no final dos anos 70, sua carreira se tornou cada vez mais errática.

Não que ela tenha sido previsível algum dia. Desde sua estréia com “Os Panteras” em 1967, Raul sempre abominou as linhas retas. Sua carreira solo começou com o Lp “Krig-há, Bandolo” (1973), mas só cresceu com o estouro da polêmica “Ouro de Tolo”, seguiram-se “Gita” (1974), “Eu nasci há 10 Mil Anos Atrás” (1975), “O Dia em que a Terra Parou” (1977). Até hoje esses quatro são seus melhores discos.

Depois veio a decadência. Atolado em problemas financeiros e de saúde, os momentos de brilho de Raul se tornaram cada vez mais raros.

Justamente por isso sua volta foi tão triunfal, ela começou em setembro do ano passado, quando Marcelo Nova tocou com Raul – uma ruína física – literalmente ressuscitou, numa performance vista posteriormente em mais de 30 shows. (...)

Sabe-se lá o que Raul tinha para ser tão amado e respeitado. Ele não era só mais o co-fundador da atitude rock ao lado dos Mutantes. Também não era só quem melhor misturou o rock’n roll com ritmos nacionais como xote ou baião, ou o único a colocar uma sensibilidade especificamente nordestina a serviço do rock. Seus fãs, os mais fiéis, não o adoravam só por seu messianismo ou sua visão contra-cultural. Mesmo quem não era fã torcia pelo velho roqueiro.

O fato é que no final de sua vida Raul Seixas tinha se tornado um herói popular, um dos últimos disponíveis numa época em que acreditar em qualquer coisa ou pessoa está cada vez mais difícil. Por mais irregular que tenha sido sua carreira, por mais estranha sua vida, ninguém nesse país mereceu mais o título que Raul Seixas carregou até ontem – “Mr. Rock’n’Roll”²⁸⁹.

A matéria é bastante elucidativa ao mostrar como a morte de Raul acabou por determinar um sentido singular para sua trajetória e, exatamente por isso, o autor inicia a explicação dos acontecimentos passados por meio da decadência física que acarretaria sua morte. Assim, a tortuosidade dos acontecimentos na vida de Raul, ou seja, as contradições que não se alinhavam estritamente ao sentido que se determinou atribuir a sua trajetória, acabaram por se tornar caprichos dotados de representatividade, uma vez que exemplificariam uma personalidade dinâmica, contraditória e por isso mesmo

²⁸⁹ Jornal *Folha de São Paulo*. 22 de Agosto de 1989. Matéria intitulada: *VOLTA AOS PALCOS EM 88 FOI TRIUNFAL*.

repleta de simbolismos. Dessa forma, o jornalista pôde concluir, tendo em vista as irregularidades que ele mesmo identificou na trajetória do cantor, que: “por mais estranha sua vida, ninguém nesse país mereceu mais o título que Raul Seixas carregou até ontem – ‘Mr. Rock’n’Roll’”.

A morte de Raul se tornou, na realidade, o ponto chave para a compreensão futura de toda a sua trajetória, uma vez que determinou um sentido e um reconhecimento extremamente elevados, mesmo quando em vida os fracassos e decepções se acumulavam. Sua morte pôde conferir ao cantor de uma consagração que, de longe, superava suas conquistas materiais e simbólicas obtidas em vida. Dessa forma, André Forastieri concluiu sua matéria afirmando que Raul era, durante a década de 80, “um herói popular”, mesmo tendo seus três LPs fracassados nos últimos anos de vida e estando completamente esquecimento pela mídia.

Podemos concluir, portanto, que a tentativa de reconversão de Raul na cidade de São Paulo somente se concretizou postumamente, uma vez que, em vida, o cantor conseguiu apenas um grande sucesso de vendas na capital paulista, com a música *Carimbador Maluco*, tendo o programa infantil da *Rede Globo* exercido um papel fundamental na divulgação. No entanto, mesmo que fracassada essa tentativa de reconversão na qual o cantor tanto se empenhou, impedida, é claro, pelos problemas de saúde que ele enfrentava, sua morte possibilitou uma consagração que superou de longe qualquer forma de reconhecimento obtida em vida, representando, na realidade, o ponto inicial de compreensão de sua trajetória, e não o seu fim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABONÍZIO, Juliana. *O protesto dos inconscientes: Raul Seixas e a micro política*. Dissertação (Mestrado em História). 1999. 465f. Universidade Estadual Paulista Campus de Assis, 1999.
- ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2002.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura o novo modernismo paulista em meados do século*. *Tempo Social*. São Paulo, v.9, n.2, outubro de 1997.
- _____. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. São Paulo: Edusc, 2001.
- _____. *Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950*. *Tempo Social*. São Paulo, v.17, n.1, junho de 2005.
- BAHIANA, Maria. *Importação e assimilação: rock, soul, discotheque*. In: WISNICK, José Miguel. *ANOS 70 ainda sob tempestade*, música, literatura, cinema e televisão. Rio de Janeiro: Europa Editora, 1979.
- _____. *Nada será como antes: MPB anos 70- 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A Construção Social da Realidade*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- _____. *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007.
- _____. *A Ilusão Biográfica*. In: MARIETA, Ferreira de Moraes; AMADO, Janaina (org.) *Usos e abusos da história oral*. São Paulo: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2002.
- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. *Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas na Contracultura Jovem*. Tese (Doutorado em História Social)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 2006, 260f. Universidade de São Paulo, 2006.

- BUARQUE, Mônica. *Culto-rock a Raul Seixas: entre a rebeldia e a negociação*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). 1998. 179f. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1998.
- CALADO, Carlos. *Tropicália*. A História de uma revolução musical. São Paulo. Editora 34, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.
- CASANOVA, Pascale. *A república Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*, A história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- DAPIEVE, Arthur. *BROCK: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- DOLABELA, Marcelo. *ABZ do rock brasileiro*. São Paulo: Estrela do Sul Editora, 1987.
- DEVIDES, Dílson César. *Raul Seixas e o Brasil pós-64: cultura, repressão, censura*. *DACEX: Revista de Letras*. Curitiba, v. 8, 2006. Disponível em: <http://www.dacex.ct.utfpr.edu.br/8dilson.htm>.
- ECHEVERRIA, Regina. *Raul Seixas* (biografia). São Paulo: EDITORA TRÊS LTDA, 1999.
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- _____. *Mozart a sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- _____. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- FAVARETO, Celso. *Tropicália: Alegria Alegria*. São Paulo: Edusp, 2002.
- FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998
- FRANS, Elton. *Raul Seixas: a história que não foi contada*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.
- GAMA, Thildo dos Santos (org.). *Raul Seixas: entrevistas e depoimentos*. (Coleção Mitos do pop). São Paulo: Pen Comércio e Comunicações, 1997.
- _____. *Raul Seixas a trajetória de um ídolo*. São Paulo: Pen Editora, 1995.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em uma artista brasileiro*. *MANA*. Rio de Janeiro, v.9 n.1, p.81-108, abril 2003.

- _____. *Heitor Villa-Lobos. O caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- HASKELL, Francis. *Mecenas e pintores, arte e sociedade na Itália barroca*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1997.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- JOAS, Hans. *Interacionismo Simbólico*. In: GIDDENS, Anthony; TURNER, Jonathan (orgs.). *Teoria Social Hoje*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.
- KOHLI, Martin. *Biography: Account, Text, Method*. In: MILLER, Robert. *Biographical Research Methods*. Vol. I, II, III. London: SAGE Publications, 2005.
- LEITE, Dante Moreira. *Ficção, Biografia e Autobiografia*. In: *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Editora da UNESP, 2007.
- LEVI, Giovanni. *Usos da Biografia*. In: MARIETA, Ferreira de Moraes; AMADO, Janaina (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. São Paulo: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- MEDÁGLIA, Júlio. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.
- MELLO, Zuza Homem de; SEVERINO, Jairo. *A canção no tempo* Vol 2. São Paulo: Editora 34, 1997.
- MICELI, Sergio. *O papel político dos meios de comunicação de massa*. In: SOSNOWSKI, Saul & SCHWARZ, Jorge (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp 1994.
- _____. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- _____. *Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura*. *Tempo Social*. São Paulo, v.15 n.1, p.63-69, abr. 2003.
- _____. *Nacional Estrangeiro*. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MILLER, Robert. *Biographical Research Methods*. Vol. I, II, III. London: SAGE Publications, 2005.
- MORAIS, Fernando. *O Mago*. São Paulo: Editora Planeta, 2008.
- MUGGIATI, Roberto. *Rock: o grito e o mito: a música popular como forma de comunicação e contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- NOGUEIRA, Cláudio Marques; NOGUEIRA, Maria Alice. *A sociologia da educação de Pierre Bourdieu: limites e contribuições*. *Educação e Sociedade*. Campinas, v.23, n.78, p. 15-35, abril de 2002.

- NAPOLITANO, Marcos. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. In: *4º Congresso da seção latino-americana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL)*, abril/2002. México, *Anais...* Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf>. Acesso em novembro/2008.
- OLIVEIRA, Francisco. *O elo perdido, classe e identidade de classe na Bahia*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PAVÃO, Alberto. *Rock Brasileiro 1955-65 trajetórias, personagens e discografia*. São Paulo: Edicon, 1989.
- PEREIRA, Simone Luci. *O nome, o olhar e a escuta da cidade: Memórias de ouvintes*. In: ULHÔA, Martha Tupinambá; OCHOA, Ana Maria. (org.). *Música Popular na América Latina: Pontos de Escuta*. 1 ed. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.
- PEVESNER, Nicolau. *Academias de arte passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- RIBEIRO, Júlio Naves. *De Lugar nenhum a Bora Bora: identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do “rock brasileiro dos anos 80”*. 2005. 173f. Dissertação (Mestrado em Antropologia)- Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papyrus, 1994.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.
- _____. *Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi, 1995.
- RONDELLI, Elizabeth; HERSCHMANN, Micael. *A mídia e a construção do biográfico, o sensacionalismo da morte em cena*. *Tempo Social*. São Paulo, v.12 n.1, p. 201-218, maio de 2000.
- ROSEN, Charles. *Poetas Românticos, críticos e outros loucos*. São Paulo: Ateliê Editorial Campinas, 2004.
- ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- SEIXAS, Raul. *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*. Rio de Janeiro: Editora Shogun, 1992.
- _____. In: PASSOS, Sylvio (org.). *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 1990.

- _____. In: SEIXAS, Kika; SOUZA, Tarik (org.). *O baú do Raul*. São Paulo: Globo, 1993.
- _____. In: ALVES, Luciane (org.). *Raul Seixas e o Sonho da Sociedade Alternativa*. São Paulo: Martin Claret, 1993.
- _____. In: SEIXAS, Kika (org.). *Raul Rock Seixas*. São Paulo: Ed. Globo, 1995.
- _____. In: PASSOS, Sylvio; BUDA, Toninho (org.). *Raul Seixas uma antologia*. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- _____. In: ESSINGGER, Silvio (org.). *O baú do Raul Revirado*. São Paulo: Ediouro, 2005.
- SILVA, Elizete Melo. *A jovem Guarda e os anos 60: uma festa de arromba*. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Estadual Paulista campus de Assis: São Paulo, 1996.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TEIXEIRA, Rosana Câmara. *KRIG-HA, BANDOLO! Cuidado, aí vem Raul Seixas!*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Ed. Caminho S.A, 1990.
- VELOSO, Caetano. In: SOUZA, Tárík (org.). *O Som do Pasquim: grandes entrevistas com astros da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976.
- _____. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WARNKE, Martin. *O artista da corte antecedentes dos artistas modernos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- WISNIK, José Miguel. *O Minuto e o milênio ou Por Favor, professor, uma década de cada vez*. In: *ANOS 70 ainda sob tempestade*, música, literatura, cinema e televisão. Rio de Janeiro: Europa Editora, 1979.
- _____. In: PAES, José Paulo (org.). *Cultura brasileira temas e Situações*. Editora Ática: São Paulo, 2002.

FONTES UTILIZADAS

Jornais e Revistas

Banco de Dados do *Jornal O Globo*.

Banco de Dados do *Jornal Estado de São Paulo* – Empresa do Grupo Folha.

Acervo *Editora Abril*.

Revista *Veja* (acervo digitalizado) disponível in:

<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>

Versão brasileira da *Revista Rolling Stone*, 1972-1973.

Sites Consultados

Site de divulgadores de Raul Seixas: <http://www.jayvaquer.com/raul/index2.html>.
Acessado em: 20 de Maio de 2010.

Site de letras musicais: <http://letras.terra.com.br/>. Acessado em: 15 de Março de 2010.

Site do acervo da revista *Veja*: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/>. Acessado em: 4 de Julho de 2010.

Site de fã clube: www.raulrockclube.com.br. Acessado em: 10 de janeiro de 2009.

Fontes de Jornais e Revistas:

A CRISE DO SOM JOVEM. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 95, p.76. 1 de Julho de 1970.

A LIÇÃO DE RESISTÊNCIA. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 28 de Outubro de 1979.

A LOUCURA POR ESTILO A PRUDÊNCIA COMO META. Se Raul Seixas chegar a deputado. *Jornal Globo*, Rio de Janeiro, 24 de Fevereiro de 1978.

A MÚSICA DO FUTURO NASCERÁ DA INTEGRAÇÃO DE TODAS AS CULTURAS. A cuíca viverá ao lado das guitarras. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, p. 31, 32, 33, 34 e 35. 13 de Junho de 1972.

A PRIMEIRA SEMANA DE ROCK'N ROLL NO BRASIL. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 16 de Fevereiro de 1974.

ALEXANDRE, Ricardo. EU MORRI HÁ DEZ ANOS ATRÁS. Há dez anos, o Brasil perdia Raul Seixas, o maluco beleza, o mentor da Sociedade Alternativa e guru de milhões. Hoje, poeira assentada sobre o túmulo, já é possível enxergar a verdade por

trás da fachada mística de Raulzito. Profeta? Messias? Bruxo? Ou simplesmente um personagem criado pela imaginação dos fãs? A história de Raul é mais bizarra que qualquer livro de magia. *Revista Trip*, Rio de Janeiro, edição 71. Agosto 1998. Disponível em: <http://www.casadobruzo.com.br/raul/trip.htm>. Acessado em: 16 de Julho de 2010.

ALMEIDA, Miguel de. O JOGO DE PALAVRAS TUPINIQUIM. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 05 de Setembro de 1984.

_____. RAULZITO ATIRA SUA ÚLTIMA PEDRA. O pai do rock brasileiro lança disco, ataca Gil e não perdoa seus filhos. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro. 29 de Setembro de 1988.

ÁLVARO, Márcio. ROCK CANDANGO INVADE O PAÍS. *Jornal da Tarde*, São Paulo. 30 de Abril de 1986.

ANDRADE, A. T. INVASÃO DOS BAIANOS NA MÚSICA NACIONAL. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 4 de Novembro de 1967.

ANDRADE, Castilho. RAUL, VOLTANDO AO ESOTERISMO. Raul Seixas tem novo LP nas lojas até fim do mês, com clima esotérico e discursos alternativos. *Jornal da Tarde*, São Paulo. 13 de Agosto de 1988.

ARAÚJO, Celso Arnaldo. RAUL SEIXAS EU QUERO DERRUBAR AS CERCAS QUE SAPARAM QUINTAIS. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro. 15 de Novembro de 1973.

ARAÚJO, Jorge. ROCK PESADO DE SP JÁ TEM ATÉ COOPERATIVA. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 2 Abril de 1985.

BAHIANA, Ana Maria. RAUL APRENDIZ DE FEITICEIRO. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro. 20 de Outubro de 1975.

_____. É RAUL SEIXAS A METAMORFOSE AMBULANTE. É rumba, é bolero, é rock, é carnaval, é Lecuana Cubana Boys, é orquestra americana, é Jacson do Pandeiro. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro. 16 de dezembro de 1976.

_____. SEM CHORO NEM VELA. *Jornal Opinião*, Rio de Janeiro. 8 de Novembro de 1976.

_____. RAUL SEIXAS DE VOLTA, Sem Barba, com Deus e Lobisomem no palco do Teresa Raquel. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro. 10 de Janeiro de 1978.

_____. ROCK VERÃO: o fim? Modos, Modas e manias na leva das águas de março. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 16 de Fevereiro de 1985.

_____. O ROCK BRASILEIRO NOS EMBALOS DA MÃE ÁFRICA. Não o fim, mas um novo nascimento. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro. 8 de Abril de 1986.

BARANTI, Olympio Junior. O VELHO ROCK COM RAUL SEIXAS. Após dois anos sem entrar em estúdio Raul Volta e lança um novo LP, que deve sair em março pela gravadora Copacabana. *Folha de São Paulo*, São Paulo. 31 de Dezembro de 1986.

CABRAL, Luis Carlos. O ROCK MADE IN BRASIL. De Hendrix a Rodrix, o som nacional da juventude transplantou-se para o país do samba e começa a dar um novo recado. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro. 17 de Junho de 1972.

CABRAL, Sérgio. DO LADO ERRADO. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro. 29 de Novembro de 1975.

CAETANO NO TEMPLO DO CAETANISMO. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 176, p.62, 63. 19 de Janeiro de 1972.

CALDEIRA, Jorge. MPB IS OVER. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 20 de Março de 1983.

CAMPOS, Augusto de. O PASSO À FRENTE DE CAETANO VELOSO E GILBERTO GIL. *Jornal Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. 19 de Novembro de 1967.

CASTRO, Ruy. ROCK CANTA OS MALES DA CRISE. Os atuais sucessos dos roqueiros são letras que falam de falta de dinheiro, assaltos, e imposto de renda. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 05 de Setembro 1984.

CAVERSAN, Luiz Carlos. A VOZ DO ROCK SOU EU MESMO SIM SENHOR: os novos roqueiros paulistanos não querem ser inúteis. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 11 de Agosto de 1984.

CELSO, Arnaldo de Araújo. RAUL SEIXAS, EU QUERO DERRUBAR AS CERCAS QUE SAPARAM QUINTAIS. Ele estudou filosofia na Bahia, formou um grupo de rock-and-roll, produziu discos para Jerry Adriani e agora estoura vendendo mais de 100 mil compactos de uma canção autobiográfica. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro. 15 de Novembro de 1973.

CHACAL. O ROCK BRASILEIRO BATEU DE FRENTE. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 13 de Julho de 1983.

COMO RAUL DIZIA. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro. 13 Agosto de 1975.

DESTAQUES DO ANO. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 278, p.50. 2 de Janeiro de 1974.

DEPOIS DE CAETANO. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 82, p. 62. 1 de Abril de 1970.

ECHEVERRIA, Regina. MUDANÇAS NA CENA DO ROCK. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 7 de Setembro de 1985.

ESTRÉIA HOJE O PRIMEIRO SHOW DE RAUL SEIXAS. Com uma música e muita simplicidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 29 de Setembro de 1973.

ÊXODO PAULISTA. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 114, p. 88. 11 de Novembro de 1970.

FESTA DE FÉRAS. Festival de Saquarema: no estádio municipal, a atração do rock. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 404, p.82. 2 de Junho de 1976.

FERREIRA, Carlos. MÓDULO MIL NAS BOCAS. Para eles o rock é a música popular-atual-universal, o som da grande tribo eletrônico-primitiva que troca milhões de informações por segundo. *Revista Rolling Stone*, Rio de Janeiro, edição 3, p.16. 4 de Abril de 1972.

FONSECA, Celso. RAUL SEIXAS O MITO VOLTA AOS PALCOS. Com Marcelo Nova, ele estréia amanhã o show Panela do Diabo, no Olimpia. *Jornal da Tarde*, São Paulo. 1 de Julho de 1989.

FORASTIERI, André. VOLTA AOS PALCOS EM 88 FOI TRIUNFAL. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 22 de Agosto de 1989.

FRAÇA, Jamari. O VAMPIRO INSACIÁVEL QUE JAMAIS ENVELHECE, No Brasil desde 55. *Jornal do Brasil*, São Paulo. 4 de Janeiro de 1985.

_____. RAUL SEIXAS: UMA VOLTA NO METRÔ LINHA 743. *Jornal do Brasil*, São Paulo. 4 de Julho de 1984.

FRANK, Marion. VOLTE LOGO, RAUL. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo. 22 de Julho de 1986.

GAL. *Revista Rolling Stone*, Rio de Janeiro, edição 20, p. 17. 12 de Setembro de 1972.

GANDRA, José Ruy. O PESO DO METAL NA ÉPOCA DO PESADELO. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 15 de Dezembro de 1984.

GIRON, Luís Antônio. A PRIMEIRA MORTE DO ROCKINHO BRASILEIRO. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 1 de Dezembro de 1985.

GONÇALVES, Marcos Augusto. LEGIÕES URBANAS SUBURBANAS E PROTESTANTES. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 9 de Setembro de 1986.

GOUVÊA, Carlos. ROCK, O nosso ainda é inexpressivo. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 27 de Julho de 1974.

_____. ROCK, O Brasil acaba de descobrir um velho produto: Rock'n'Roll. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 21 de Outubro de 1974.

_____. A IMPORTÂNCIA DA APARELHAGEM E DA ILUMINAÇÃO. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 01 de dezembro de 1975.

_____. ROCK, um bom começo. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 10 de janeiro de 1975.

_____. ROCK, Em 1975, nosso rock continua inexpressivo. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 5 de Janeiro de 1975.

_____. ROCK, Made In Brazil o rock maldito. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 3 de Fevereiro de 1975.

_____. ROCK, Festival de Iacanga: uma receita para o fracasso. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 20 de Janeiro de 1975.

_____. HALLELUJAH O FESTIVAL PROIBIDO. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 31 de Março de 1975.

_____. O SUCESSO E OS PROBLEMAS DO NOSSO ROCK, *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 08 de Dezembro de 1975.

_____. RAZÕES DO PESSIMISMO DA CRÍTICA. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 29 de Março de 1976.

HUNGRIA, Júlio. MPB O FUTURO ESTÁ NO ROCK? Uma pergunta para quem acredita que a história se repete. *Jornal O Globo*. 17 de Julho de 1975.

HUNGRIA, Júlio. AS RAÍZES. Onde estão as raízes? *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro. 17 de Junho de 1975.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro. 21 de Outubro de 1973.

KIKA SEIXAS A GUARDIÃ DO BAÚ. Entrevista de Kika Seixas a Jay Vaquer. Disponível em: <http://www.casadobruzo.com.br/raul/caros.htm>. Acessada em: 16 de Julho de 2010.

LAMPIÃO, Ednilton. O “MALUCO BELEZA” E SUA VIAGEM SUBTERRÂNEA. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 30 de Agosto de 1984.

LANCELLOTTI, Sílvio. AGORA PÚBLICO. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 239, p.82. 04 de Abril de 1973.

_____. NA ESTRADA DA BANALIDADE TRAFEGA A MPB. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 27 de Abril de 1983.

LEMOS, Fernando. LYSIAS, Cláudio. A BOLHA: o rock no terceiro mundo. *Revista Rolling Stone*, Rio de Janeiro, edição 1, p. 14, 15. 1 de Fevereiro de 1972.

LIMA, Denise. A METAMORFOSE DO ROCK. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro. 22 de Agosto de 1989.

LOPES, Maria Amélia da Rocha. RAUL SEIXAS, VOLTANDO AO DISCO, ESTREANDO EM LIVRO, PENSANDO EM CINEMA. *Jornal da Tarde*, São Paulo. 1 de Fevereiro de 1983.

MEDÁGLIA, Júlio. ROCK IN RIO, ÚLTIMA MEDITAÇÃO. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 27 de Janeiro de 1985.

MERLINO, Tatiana. O MITO RESISTE. *Revista Caros Amigos*, São Paulo. Edição especial 49. Agosto de 2009. Disponível em:
http://carosamigos.terra.com.br/index_site.php?pag=revista&id=128&iditens=290.
Acessado em: 27 de Agosto de 2010.

MOTTA, Nelson. QUANDO O SONHO COMEÇAVA. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro. 1 de Junho de 1975.

MPB EM LETRA E FORMA. Há muito o que ler sobre ela. Difícil às vezes, é encontrar os livros. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 11 de Abril de 1975.

NEVES, Hezequiel. TOQUES. *Revista Rolling Stone*, Rio de Janeiro, edição 20, p. 7. 12 de Setembro de 1972.

O BALANÇO DAS HORAS E DOS DIAS E DOS ANOS. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro. 8 de Junho de 1979.

O FIM DAS MOSCAS. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 244, p.92. 7 de Novembro de 1974.

O NOVO TOM DO IÊ-IÊ-IÊ. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 69, p. 64. 31 de Dezembro de 1969.

O REI DO BAIÃO, CAPINAM ENTREVISTA LUIZ GONZAGA. *Revista Rolling Stone*, Rio de Janeiro, edição 3, p.7,8 e 9. 4 de Abril de 1972.

O RECRIADOR. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 264, p.111. 26 de Setembro de 1973.

O SACÁSTICO FOLIÃO RAUL SEIXAS. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 23 de Abril de 1983.

O SEXO É A ATRAÇÃO. Sem imagens eróticas, sem apelos sensacionalistas, sem escândalo, as TVs exclusivamente culturais destroem os tabus dos assuntos proibidos. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 54, p. 62. 17 de Setembro de 1969.

O SINATRA DO SERTÃO. O fenômeno Waldik Soriano: 19 anos de vida artística, 18 LPs de grande sucesso, incrível prestígio no Norte, Centro e Nordeste do Brasil, mas um desconhecido para as platéias de São Paulo e Rio. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 31, p. 66. 09 de Abril de 1969.

O SOME A IMAGEM DE GAL. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 93, p.84. 17 de Junho de 1970.

OS DISCOS DE RAUL SEIXAS: VOADORES PARA O SUCESSO. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro. 27 de Janeiro de 1974.

OS MALES DO EROTISMO. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 56, p. 63. 1 de Outubro de 1969.

PACHECO, Diogo. O GARIMPEIRO. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 248, p.101. 6 de Junho de 1973.

PENIDO, José Márcio. O POBRE ROCK NACIONAL. O diretor assistente da VEJA escreve a Mick Jagger para contar que panorama espera o Rolling Stones. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 352, p.86, 87, 88, 89 e 90. 4 de Junho de 1975.

PETTA, Rosângela. O VELHO ROCK EM DOSE DUPLA. *Revista ISTOÉ*, São Paulo. 18 de Setembro de 1984.

_____. UAH-BAP-LAH-BAP-LAH-BEIN-BUN!O MALUCO BELEZA LANÇA SEU 14º DISCO COM 250 MIL COPIAS VENDIDAS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 23 de Março de 1987.

PINTO, José. O QUE É O ROCK-BRASIL: Apenas um iê-iê-iê de final de semana. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 27 de Outubro de 1985.

RAUL SEIXAS ANTIBIÔNICO. Em um novo disco. *Folha de São Paulo*, São Paulo. 10 de Janeiro de 1979.

RAUL SEIXAS AO VIVO, HOMENAGEANDO O ROCK. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo. 23 de Junho de 1984.

RAUL SEIXAS Cada cabeça é um mundo. *Folha de São Paulo Ilustrada*, São Paulo. 27 de Novembro de 1976.

RAUL SEIXAS DÁ SEU GRITO DE GUERRA E VEM AÍ COM 1 LP. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro. 27 de Junho de 1973.

RAUL SEIXAS, Na morte o segredo da vida. *Revista Amiga*, São Paulo. 11 de Setembro de 1989.

RAUL SEIXAS ONDE ESTAVA ONTEM. A filosofia ficou mesmo para mais tarde. *Revista Realidade*, Rio de Janeiro. 3 de Janeiro de 1974.

RAUL SEIXAS PREPARA UM NOVO DISCO. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo. 29 de Janeiro de 1983.

RAUL SEIXAS UMA SOCIEDADE ALTERNATIVA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 20 de Setembro de 1973.

REVISTA MANCHETE, Rio de Janeiro. 07 de Dezembro de 1974.

RISO DE VITÓRIA. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 749, p. 113. 12 de Janeiro de 1983.

ROCK BRASILEIRO: PARA AQUECER O INVERNO; Mais energia e menos virtuosismo. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro. 04 de Julho de 1985.

ROCK DE RAUL SEIXAS: RETROSPECTIVA NO PALCO. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo. 15 de Março de 1985.

RONDEAU, José Emílio. O ROCK ESTÁ MADURO. *Jornal do Brasil*, São Paulo. 20 de Março de 1987.

SEIXAS, Kika. KIKA SEIXAS A GUARDIÃ DO BAÚ. Entrevista a Gay Vaquer. Disponível em: www.casadobruzo.com.br. Acessado: 12 de Outubro de 2010.

SEIXAS, Maria Eugênia. ENTREVISTA À REVISTA CAROS AMIGOS. *Revista Caros Amigos*, São Paulo. 1999. Disponível em: <http://www.casadobruzo.com.br/raul/caros.htm>. Acessado em: 7 de Julho de 2010.

SEM BARBA, COM DEUS E LOBISOMEM NO PALCO DO TERESA RAQUEL. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro. 16 de Novembro de 1976.

SEM SUSTOS. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 211, p.82. 20 de Setembro 1972.

SION, Carlos Alberto; MADRADO, Paulo. ROCK À BRASILEIRA. Carlos Alberto Sion e Paulo Madrado debatem o desenvolvimento do rock entre nós. Eles sabem que uma nova mentalidade está sendo criada através do rock, no mundo inteiro. *Revista Rolling Stone*, Rio de Janeiro, edição 6, p.20. 18 de Abril de 1972.

SOUZA, Tárík. DEPOIS DE CAETANO. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 82, p. 62. 1 de Abril de 1970.

_____. O RECRIADOR. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 264, p.111. 26 de Setembro de 1973.

_____. COMPACTO. Gita, com Raul Seixas; LP Philips Phonogram. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 313, p.79. 4 de Setembro de 1974.

_____. GITA. *O Globo*, Rio de Janeiro. 04 de Setembro de 1974.

_____. VENTOS DEMAIS. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 278, p.50. 2 de Janeiro de 1974.

SOUZA, Okky de. A VITÓRIA DA OUSADIA: o rock nacional lança um sopro de vida na música popular, ganha público e consagra Ritchie como o grande novo ídolo das paradas. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 804, p.72. 1 de Fevereiro de 1984.

_____. REI AVENTUREIRO. *Revista Veja*, edição 900, p.165. 4 de Dezembro de 1985.

UMA BATUCADA DE ROCK: sem comprar briga com ninguém o rock nacional vai alegremente ocupando espaço no mapa musical do país. Ele é reflexo sonoro dos anos 80. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 852, p.36. 2 de Janeiro de 1985.

UM MÚSICO QUE FEZ O ROCK NASCER NA BAHIA. *Revista Amiga*, São Paulo. 18 de Setembro de 1989

UM RETRATO MUSICADO. Através das letras dos jovens roqueiros, a geração de 80 e de como se vive hoje. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 870, p.132, 133. 8 de Maio de 1985.

VILHENA, Bernardo. VOCÊS QUEREM OUVIR ROCK. *Jornal do Brasil*, São Paulo. 25 de Maio de 1985.

ZOBARAN, Sérgio. ROCK ENROW Brasileiro, órfão, indigente, mas com um fã clube imenso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 3 de Abril de 1977.

Fonte áudio-visual:

Discografia:

1968 - *Raulzito e os Panteras*. LP, vinil, mono.78 rpm. Rio de Janeiro: ODEON, MOFB 3516.

1971 - Raulzito, Sérgio Sampaio, Miriam Batucada e Edy Star. *Sociedade de Grã-Ordem Kavernista apresenta sessão das 10*. LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio de Janeiro: CBS, sem número.

1973 - Vários compositores. *Rock Generation* (Raul Seixas e um cantor desconhecido). Os 24 maiores sucessos da era do *rock*- LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio de Janeiro: POLYFAR/PHONOGRAM, 2494.509.

1973 - Raul Seixas. *Krig-há, bandolo!* LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio de Janeiro: PHILIPS/PHONOGRAM, 6349.078.

1974 - Raul Seixas. *Gita*. LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio do Janeiro: PHILIPS/PHONOGRAM, 6349.113.

1975 - *20 anos de rock*. 6349.131(reedição de Os 24 maiores sucessos da era do *rock* que seria reeditado novamente em 1985 com o título 30 anos de *rock*) Ver referências do primeiro lançamento em 1973.

1975 - Raul Seixas. *Novo Aeon*. LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio do Janeiro: PHILIPS/PHONOGRAM, 6349.161.

1976 - Raul Seixas. *Há dez mil anos atrás*. LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio do Janeiro: PHILIPS/PHONOGRAM, 6349.300.

1977 - Vários compositores. Raul Seixas e Glória Vaquer. *Raul Rock Seixas*. LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio do Janeiro: FONTANA/PHONOGRAM, 6470.603.

1977 - Raul Seixas. *O dia em que a terra parou*. LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio do Janeiro: WEA/ WARNER BROS, BR.36.129.

1978 - Raul Seixas. *Mata Virgem*. LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio do Janeiro: WEA/WARNER BROS, BR. 36.090

1979 - Raul Seixas. *Por quem os sinos dobram*. LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio do Janeiro: WEA/WARNER BROS, BR. 36.129.

1980 - Raul Seixas. *Abre-te, Sésamo*. . LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio do Janeiro: CBS, 138.194.

1983 - Raul Seixas. *Raul Seixas*. LP, vinil, estéreo, 78 rpm. São Paulo: ESTÚDIO ELDORADO, 74.83.0410.

1984 - Vários compositores. Raul Seixas. *Raul Seixas ao vivo - único e exclusivo*. LP, vinil, estéreo, 78 rpm. São Paulo: ESTÚDIO ELDORADO, 85.84.0429.

1984 - Raul Seixas. *Metrô linha 743*. LP, vinil, estéreo, 78 rpm. São Paulo: SOM LIVRE/SIGLA, 403.6307.

1985 - Raul Seixas. *Let me sing my rock and roll*. LP, vinil, estéreo, 78 rpm. São Paulo: Raul Rock Club - 0001/RRC.

1986- Raul Seixas. *Raul Rock Volume 2*. LP, vinil, estéreo, 78 rpm. Rio de Janeiro: FONTANA/ POLYGRAM, 830.325-1.

1987- Raul Seixas .*Uah-Bap-Lu-bap-lah-béin-bum!* LP, vinil, estéreo, 78 rpm. São Paulo: COPACABANA, 15.000.

1988 - Raul Seixas. *A pedra do gênesis*. LP, vinil, estéreo, 78 rpm. São Paulo: COPACABANA, 12.967.

1989 - Raul Seixas e Marcelo Nova. *A panela do diabo*. LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio do Janeiro: WEA/WARNER BROS, 670.8086.

CDs com entrevistas e especiais

Disc I: 58'

1-) Rádio "Mocidade Independente" com Nelson Motta. TV Bandeirantes 4/07/1981, entrevista com Raul Seixas, 15'.

2-) Programa "Rock Show" Rádio Excelsior FM São Paulo 04/07/1981. Entrevista com Raul Seixas, 25'.

3-) Rádio Jornal do Brasil, RJ 29/10,1974. Entrevista com Raul Seixas, 6'.

4-) Programa "Gil Gomes" Sobre o Incidente em Caieras/SP ocorrido em 17/05/1982. Entrevista com Raul Seixas, 8'.

5-) Jornal Hoje TV Globo/ SP 23/09/1982, 1'.

6-) Programa "Nelson Rubens", SP 07/08/1983, 3'.

DISC II: 66'

1-) Programa "Rock do Bolinha", Joaçaba/ SC, entrevista com Raul Seixas, 09/04/1975, 6'.

2-) Programa "Música Popular Brasileira", Rádio Cultura AM/SP. Entrevista com Raul Seixas, 19/01/1976, 30'.

3-) Programa "Música Popular Brasileira", Rádio Cultura AM/SP. Entrevista com Raul Seixas, 04/01/1978, 30'.

DISC III: 60'

1-) Programa "Galeria" Rádio Eldorado FM/SP. Entrevista com Raul Seixas, 01/05/1983, 60'.

DISC IV: 39'

1-) Programa "Você Faz o Show" TV Record/ SP 05/10/1983, 13'.

2-) Programa "Blota Jr. Show" com Maurício Kubrusly, Rádio Excelsior FM 24/08/1983, 3'

3-) Programa "Senhor Sucesso" TV Record/ SP, 22/06/1983, 3'.

4-) Depoimento de Raul Seixas para a Rádio Bandeirantes FM/SP, 12/04/1983, 9'.

DISC V: 73'

1-) Programa "Música Popular Brasileira". Rádio Cultura AM/SP, 30/09/1983, 27'.

2-) Programa "Fábrica do Som" Rádio Cultura/SP, 07/03/1983, 12'.

3-) Programa "TV mulher" com Marília Gabriela TV Globo/SP, 01/03/1983, 10'.

4-) Entrevista à Pedro Bial "Jornal Hoje" TV Globo/SP, 06/09/1983, 24'.

DISC VI: 57'

1-) Programa "Radiofonia 70" Rádio USP FM/SP, 21/ 09/1985, 57'.

DISC VII: 55'

1-) Raul Seixas Especial na "99 FM" de Fernandópolis/SP, 07/05/1987, 55'.

DISC VIII: 54'

1-) Programa "MPB 2000" Rádio Brasil 2000 FM/SP, 29/07/1987 45'.

DISC IX: 57'

1-) Programa "Radiografia 70" Rádio USP FM/SP, 21/09/1985, 57'.

DISC X: 74'

1-) Especial Raul Seixas e Marcelo Nova, Rádio Globo FM/SP, 23/07/1988, 74'.

DISC XI: 56'

1-) Especial Raul Seixas e Marcelo Nova "Rádio Transamérica" FM/SP, 04/04/1988 56'.

DISC XII: 73'

1-) Especial Raul Seixas Rádio, Entrevista com Maria Eugenia, "Transamérica FM" Salvador BA, 28/06/1989, 73'.

DISC XIII: 43'

1-) Especial "Um ano sem Raul Seixas" Transamérica FM/SP, 21/08/1990, 43'

DISC XIV: 50'

1-) Especial "10 anos sem Raul Seixas" depoimentos: Cássia Eller, Sergio Hings, Boris Casoy, Kika Seixas, Vivian Seixas e Marcelo Nova. Rádio "89 FM" SP 21/08/1999, 50'.

DISC XV: 64'

1-) Especial "Eu nasci há 55 anos atrás" Radio Brasil 2000 FM/SP, 23/04/1995, 64'.

Fitas VHS com entrevistas, imagens e apresentações

VOLUME 1- Grandes momentos de Raul Seixas entre 1979 e 1989. Entre eles: entrevista e prévia do show de lançamento do LP *Mata Virgem*; entrevista e prévia do show de lançamento do LP *Abre-te, Sésamo!*; show completo do cantor na Praia do Gonzaga; entrevista com Raul Seixas sobre o incidente de Caieiras, onde foi confundido com um impostor de si mesmo.

VOLUME 2- Momentos de Raul Seixas entre 1973 e 1989. Entre eles: Clip alternativo de *How Could I Know* e *Sunseed*; imagens do exílio; gravação do álbum *Krig-há, Bandolo!*; *Festival Phono 73*; depoimento de Paulo Coelho; show no *Hollywood Rock* em 1975; shows de Raul Seixas e Marcelo Nova em Salvador em 1988; entrevista de ambos no programa *Jô Soares Onze e meia*.

VOLUME 3- Imagens de Raul Seixas entre 1983 e 1989. Entre elas: Show realizado em 1983 no Ginásio do Ibirapuera-SP; show com Marcelo nova no Olympia-SP em 1989; participação de ambos no Domingão do Faustão; reportagens acerca da morte do cantor.

VOLUME 4- Imagens gravadas entre 1974 e 1991. Entre elas: Raul Seixas cantando *Gita* na entrega do *Troféu Imprensa* em 1975; Raul Seixas sem barba cantando marchinhas de carnaval com Wanderléa em 1978; participação do festival de Iacanga em 1983; clip de *Cowboy fora da lei*; clip *Pastor João* e tributos póstumos. (Contém algumas imagens em baixa qualidade, guardadas pelo RRC em virtude do valor histórico).

VOLUME 5 - Imagens feitas entre 1973 e 1989. Entre elas: Clip alternativo de *A verdade sobre a nostalgia*; show de Raul Seixas e Marcelo Nova em Santa Bárbara d'Oeste. (Também contém imagens em má qualidade)

VOLUME 6 - Gravações realizadas entre 1981 e 1991. Entre elas: entrevista com o cantor no teatro Pixinguinha-SP em 1981; participação do cantor no II Festival de Águas Claras, em 1981; entrevista sobre a mudança para São Paulo; participação no programa do Chacrinha; entrevista no programa Gabi em 1985.

VOLUME 7 - Imagens do período entre 1974 e 1989. Entre elas: clips inteiros de *Gita*, *O trem das sete*, *Sociedade Alternativa*, *Rock Around The Clock*, *Carimbador Maluco*, *Geração da Luz*, *Judas* e *Cowboy Fora da Lei*; trechos de diversos shows e entrevistas.

VOLUME 8 - Imagens raras de Raul Seixas cortando o próprio cabelo em 1973; especial MTV *Rock* história realizado em 1995 com participação de Maria Eugênia Seixas, Cláudio Roberto, Marcelo Nova, Plínio Seixas, Kika Seixas, Os Panteras, Paulo Coelho, entre outros.

VOLUME 9 - Grandes momentos como a apresentação do cantor no festival de Juiz de Fora em 1983; reunião da família Seixas em 1987, além de clips e programas póstumos.

VOLUME 10 - Imagens como o ensaio e o show de Raul Seixas e Marcelo Nova em Araraquara, em 1989; reportagens sobre o lançamento de CDs póstumos; trechos do desfile da escola de samba que homenageou o cantor em 1995, entre outras.

ESPECIAL - Curta-metragens que homenagearam o cantor, como: *Tanta estrela por aí*, de Tadeu Knudsen, no qual Rita Lee faz o papel do roqueiro, entre outras.