

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

JOSÉ RADA NETO

**O "IÊ-IÊ-IÊ REALISTA" DE RAUL SEIXAS:
TRAJETÓRIA ARTÍSTICA E RELAÇÕES COM A INDÚSTRIA
CULTURAL (1972-1974)**

**FLORIANÓPOLIS
2013**

JOSÉ RADA NETO

**O "IÊ-IÊ-IÊ REALISTA" DE RAUL SEIXAS:
TRAJETÓRIA ARTÍSTICA E RELAÇÕES COM A INDÚSTRIA
CULTURAL (1972-1974)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Ciências Sociais do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Gaspar Müller.

**FLORIANÓPOLIS
2013**

Aqui tem que colocar a folha original da banca (não pode ser scaniada)

AGRADECIMENTOS

Essa pesquisa é o resultado de um longo trabalho, do qual participaram direta ou indiretamente muitas pessoas que contribuíram para seu formato final. Sem elas, seria ainda mais difícil concluir essa pesquisa.

Agradeço, principalmente, a meus pais, José Rada Júnior e Maria Regina de Paula Rada, pelo apoio incondicional que recebi e pelo exemplo de retidão e dedicação que me deram. Sem o estímulo deles, a realização dessa pesquisa e muitas outras coisas, seriam impossíveis.

Agradeço ao meu orientador, Ricardo Müller, pela confiança no trabalho e pelas conversas e toques fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa. Sou grato também ao professor Jacques Mick e ao professor Celso Frederico – presentes na banca de qualificação – pelos valiosos apontamentos e comentários, que me ajudaram a definir de forma mais precisa as questões a serem analisadas. Sou grato também à professora Rosana Teixeira, pela acolhida no Rio de Janeiro, as conversas e dicas, e também por contribuir para a pesquisa partilhando suas fontes de jornais e revistas comigo.

Aos amigos que suportaram com paciência as várias conversas monotemáticas e as muitas ausências em decorrência da pesquisa, meu muito obrigado! Sem a compreensão de todos vocês, esse trabalho teria sido ainda mais difícil.

Agradeço também a todos aqueles que colaboraram de alguma maneira com a realização dessa pesquisa. Agradeço aos profissionais das instituições de pesquisa que consultei, a Biblioteca Nacional, o Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, o Arquivo Público do Estado de São Paulo e o arquivo do jornal O Globo. Em todas essas instituições pude contar com o importante apoio desses profissionais.

RESUMO

Esta pesquisa visa compreender a trajetória inicial de Raul Seixas dentro do campo musical, especialmente no período de 1972 a 1974. Entender quais foram as posições ocupadas por Raul Seixas no campo, suas relações com a indústria fonográfica e com as obras e posicionamentos de outros artistas constituem o objetivo do trabalho. Através do referencial teórico-metodológico de Pierre Bourdieu foi possível analisar as criações musicais de Raul Seixas bem como suas propostas extra-musicais (como a Sociedade Alternativa) sem recorrer às explicações que reduzem a obra ao contexto ou que justificam sua produção como resultante de capacidades especiais, como a figura do gênio.

Palavras-chave: Raul Seixas; trajetória artística; campo musical; indústria fonográfica.

ABSTRACT

This research aims to understand the initial trajectory of Raul Seixas in the musical field, especially in the period of 1972 to 1974. Understand what were the positions taken by Raul Seixas in this field, its relations with the music industry and with the works and positioning of other artists constitute the objective of the work. Through theoretical and methodological framework of Pierre Bourdieu it was possible to analyze the musical creations of Raul Seixas and his extra-musical proposals (such as the Alternative Society) without resorting to explanations that reduce his work to the context or that justify his production as a result of ownership of special abilities, like the figure of a genius.

Keywords: Raul Seixas; artistic career; musical field; recording industry

LISTA DE TABELAS

TABELA 01 – RELAÇÃO DAS VENDAS DE LONG-PLAYS (LP) DE RAUL SEIXAS.....	159
TABELA 02 – RELAÇÃO DAS VENDAS DE COMPACTOS SIMPLES E COMPACTOS DUPLOS DE RAUL SEIXAS.....	160

LISTA DE FIGURAS

FIGURAS 1 e 2: PRIMEIRAS IMAGENS DE RAUL SEIXAS – APRESENTAÇÃO NA PHONO/73.....	79/ 80
FIGURA 03: CHAVE-SÍMBOLO DA SOCIEDADE ALTERNATIVA.....	87
FIGURA 04: PAULO COELHO E RAUL SEIXAS EM FOTOGRAFIA DE DIVULGAÇÃO DA MÚSICA "AL CAPONE".	114
FIGURA 05: CONTRACAPA E CAPA DO LP <i>KRIG-HA, BANDOLO!</i>	116
FIGURA 06: CAPA DO GIBI-MANIFESTO "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA".....	121
FIGURA 07: ARTIGO 1.055 DO GIBI-MANIFESTO "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HÁ".....	122
FIGURA 08: ARTIGO 2.000 DO GIBI-MANIFESTO "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA".....	124

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO 1 - DE PRODUTOR MUSICAL DA CBS À INTÉRPRETE DA PHILIPS.....	50
1 VII Festival Internacional da Canção: o destaque como compositor e Intérprete.....	50
2 A busca por espaço da nova geração de compositores/intérpretes.....	67
CAPÍTULO 2 – A ESTRATÉGIA DE RAUL SEIXAS: CONSOLIDAÇÃO DE SUA OBRA/IMAGEM JUNTO À CRÍTICA.....	70
1 A estratégia de Raul Seixas.....	70
2 <i>Krig-Ha, Bandolo!</i> Cuidado, aí vem o inimigo: a parceria de Paulo Coelho e Raul Seixas.....	111
CAPÍTULO 3 – MÍSTICO, REVOLUCIONÁRIO OU ARTISTA "COMERCIAL"?: RAUL SEIXAS OCUPA SUA POSIÇÃO NO CAMPO MUSICAL.....	120
1 A revolução dos magos: "A Fundação de Krig-Ha" e a Sociedade Alternativa.....	120
2 Os magos ameaçados: a Sociedade Alternativa na mira da repressão.....	131
3 A posição de Raul Seixas no campo musical.....	145
4 O sucesso dos magos: Raul Seixas "é um bom negócio".....	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	168
DISCOGRAFIA PESQUISADA.....	179
FONTES.....	181

INTRODUÇÃO

Raul Santos Seixas (1945-1989), natural de Salvador/BA, foi um dos compositores/intérpretes mais conhecidos da música brasileira. Iniciou suas atividades musicais na cidade de Salvador em princípios da década de 1960, gravando seu primeiro LP, *Raulzito e os Panteras*, em 1967. O disco não foi divulgado pela gravadora Odeon, resultando em um fracasso de vendas que inviabilizou o destaque artístico dos integrantes da banda, que continuaram desconhecidos no Rio de Janeiro, cidade que na época era um dos principais pólos da produção musical. Frustrados em sua tentativa de profissionalização, os músicos passaram a acompanhar o cantor Jerry Adriani em suas excursões, trabalhando como banda de apoio, e ao final de uma temporada repleta de dificuldades regressaram à Bahia.

Em 1970, Raul Seixas voltaria à cidade maravilhosa para ocupar um dos cargos de produtor musical da gravadora Columbia Broadcast System (CBS), exercendo essa função até meados de 1972. Ao longo desse período, Seixas produziu discos para diversos artistas populares e também compôs músicas que se tornaram sucesso nas vozes de alguns desses intérpretes. Esse período de aprendizado musical e sucesso profissional findaria com a sua inscrição no VII Festival Internacional da Canção (1972), no qual teve duas canções classificadas e obteve seu primeiro destaque como artista no Rio de Janeiro. Caracterizado de Elvis, a performance de Raul Seixas nos palcos do certame foi recebida positivamente e marcou sua transição profissional: após essa apresentação, Seixas rompe com a CBS e é contratado por Roberto Menescal para integrar o quadro artístico da maior gravadora de então, a Philips/Phonogram.

De 1973 a 1978, Raul Seixas vivenciou o auge de sua carreira ao gravar discos que obtiveram boa receptividade no mercado, isto é, que alcançaram índices de vendagem semelhantes aos dos grandes artistas populares da época, como Tim Maia e Chico Buarque. Suas aparições na mídia, bastante frequentes nesse período, também atestam sua popularidade, embora seu trabalho não fosse aceito com unanimidade pelos críticos musicais. Muitas dúvidas a respeito da legitimidade ou autenticidade de sua obra eram levantadas por diversos críticos especializados na produção musical, enquanto outros tomaram a pena em sua defesa, tentando entender suas ideias e posturas.

A partir de 1979 sua vitalidade artística e física começa a declinar. Os problemas de saúde, especialmente os relacionados ao consumo contínuo de álcool e drogas, lhe submeteram a diversas internações e afastamentos temporários dos palcos. Além da fragilidade de sua saúde, suas diversas brigas com as gravadoras foram gradualmente lhe estreitando as possibilidades de trabalho, especialmente porque o mercado fonográfico da década de 1970 era dominado por um pequeno número de gravadoras multinacionais. Muitas delas não quiseram mais trabalhar com o artista na década seguinte e Raul Seixas chegou a ficar quase três anos (1980 a 1983) sem conseguir gravar um disco.

Com oscilações cada vez mais frequentes no desenrolar de sua trajetória, o cantor alternava gravadoras, sucessos e "fracassos" nas vendas de discos, fazia grandes shows e faltava seguidas vezes em outras apresentações, recuperava sua saúde para ser novamente internado em clínicas ou hospitais. Na década de 1980, especialmente após 1985, a decadência de sua carreira artística era notória. Por quase cinco anos ficou completamente afastado dos palcos, e só voltaria a fazer shows em 1988, na companhia de Marcelo Nova, compositor/intérprete e líder da banda de punk/rock Camisa de Vênus. Raul Seixas faleceria em 21 de agosto de 1989, poucos dias antes do lançamento oficial do LP da dupla, *A Panela do Diabo* (WEA, 1989), que lhe rendeu outro disco de ouro.

Longe de tentar dar conta de toda a carreira de Raul Seixas, esta pesquisa¹ tem como objetivo estudar apenas sua trajetória inicial, especialmente ao longo de 1973, ano em que obteve a consagração artística e se destacou no campo musical brasileiro. Para tanto, foi necessário lançar mão do mais variado número de fontes, como as capas dos discos, as imagens que o cantor divulgava de si nos meios de comunicação, as performances nos shows registrados em áudio e em áudio-visual, diários e documentos pessoais, entrevistas, documentos produzidos pela polícia política, entre outros. O intuito era ampliar o material disponível para além da análise da letra da canção, prática amplamente utilizada nos estudos acadêmicos que abordavam a música

¹ É importante ressaltar que esta pesquisa segue o mesmo tema da minha dissertação de mestrado, *As Aventuras de Raul Seixas no Campo Musical: trajetória artística e relações com a indústria fonográfica (1967-1974)*, produzida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Federal de Santa Catarina, em 2012.

como objeto de estudo, ao menos até o final dos anos 1990. Desde então, as pesquisas vêm incorporando outros materiais, inclusive aplicando conhecimentos musicológicos na análise das canções e, principalmente, relacionando a produção artística não apenas com o contexto sócio-político mas também com as condições materiais de produção. Até mesmo o conceito de indústria cultural, antes negligenciado ou descartado em diversos trabalhos, passou a estar no centro da problemática de trabalhos mais recentes.

Quando estava iniciando a pesquisa, eu havia conseguido o material básico de praticamente todas as pesquisas que haviam sido produzidas tematizando a obra de Raul Seixas. Esse material era composto de um livro organizado por Sylvio Passos, *Raul Seixas por ele mesmo* (1998), que contém diversas entrevistas dadas por Seixas ao longo de sua carreira, acrescido de algumas reportagens e artigos publicados por críticos sobre o cantor. Esta coletânea é certamente a mais importante fonte das entrevistas do cantor que se encontram publicadas e é referência amplamente presente nos trabalhos já realizados sobre o artista. Em alguns trabalhos, essa coletânea chega a ser a única referência de documentos publicados no período sobre Raul Seixas.

Outro livro essencial para a pesquisa havia sido organizado por uma de suas ex esposas (entre 1979 e 1985), Ângela Maria de Affonso Costa, vulgo Kika Seixas. Kika era a detentora do famoso baú que Raul Seixas arrastou consigo ao longo de sua vida, reunindo toda a sorte de materiais sobre sua trajetória pessoal e artística. Dentre todo o material acumulado (certidão de nascimento, álbuns de fotografias diversos, discos, fitas com músicas inéditas, diários pessoais, cartas, bilhetes, poesias, escritos avulsos, etc.), Kika selecionou parte dele e o entregou para o crítico musical Tárk de Souza organizar, o que resultou na publicação do livro *O baú do Raul* (1992). Com diversas revelações pessoais e textos que comentam direta ou indiretamente sua produção (e as condições dessa produção), a obra é uma das fontes mais importantes para os pesquisadores que se debruçam sobre o tema.

Porém, as coletâneas organizadas por Sylvio Passos e Kika Seixas são relevantes, mas não deixam de ser uma seleção orientada por critérios que não estão explicitados e influem em maior ou menor medida na construção de uma imagem de Raul Seixas muito relacionada à concepção deles. Portanto, era preciso obter outras fontes, capazes de enriquecer as possibilidades da pesquisa.

Pesquisei também o máximo que pude através da internet. No caso do jornal *Folha de S. Paulo* e da revista *Veja*, praticamente todo o acervo encontra-se disponível para consulta on-line. As ferramentas de busca desses sites permitem que se pesquise através de palavras-chave, o que possibilitou uma detalhada busca por todos os *links* elencados. Apesar de digitalizado, o processo de pesquisa é lento, variando ao sabor da velocidade da conexão disponível e da "veracidade" dos conteúdos dos *links*, pois muitos não estão relacionados ao objeto de pesquisa e necessitam ser verificados um a um.²

Procurando outras fontes na internet, descobri um *blog* chamado *Velhidade*, criado por Eduardo Menezes em abril de 2009. Menezes escaneou seu acervo de revistas sobre música publicadas na década de 1970 e as disponibilizou para visualização. Em seu *blog*, pesquisei publicações de escassa disponibilidade em arquivos – revistas de menor circulação que foram importantes na época – como *Pop*, *Hit-Pop*, *Jornal de Música* e outras.

O site *Censuramusical.com* também contribuiu com alguns dados para a pesquisa, já que disponibiliza entrevistas de pessoas ligadas ao tema da censura sobre a música produzida na ditadura militar (1964-1985). Assim, encontrei uma interessante entrevista com Odair José reclamando dos vetos que sofreu; um depoimento de uma censora sobre sua atividade; uma entrevista com João Carlos Müller, advogado da

² No total, foram cerca de 900 *links* pesquisados, isto é, que faziam referência de alguma forma às palavras-chave; e claro, em muitas vezes não se tratavam de Raul Seixas (mas de outros Seixas). Ainda assim foi necessário verificar *link* por *link*, pois não havia outro meio de localizar as referências que me interessavam. O processo de armazenamento dos dados também é custoso, já que se necessita copiar através de *print-screen* cada trecho da notícia (e algumas requerem mais de quatro páginas de cópias de trechos para formar uma única notícia completa) e colar através do programa *Paint*, recortando os trechos que não servem e colando em uma nova página. Para realizar o mapeamento completo de todas as notícias referentes a Raul Seixas nas páginas da *Folha* ao longo das décadas de 1970/1980 foram necessários mais de vinte dias de trabalho intenso. Cabe salientar também que a ferramenta de busca é passível de erro, como ignorar algumas vezes em que a palavra-chave aparece. Isto se comprovou porque duas reportagens que eu havia encontrado no Arquivo de São Paulo não apareceram na pesquisa digital. Porém, os resultados dessa pesquisa foram positivos, já que encontrei reportagens e entrevistas inéditas.

Philips responsável por negociar as liberações de composições de seus artistas que tinham problemas com a censura, entre outras. Também foi possível acessar diversos pareceres (digitalizados a partir dos originais) dos censores vetando ou exigindo cortes nas composições de vários artistas ao longo dos anos 1970.

Basicamente, essas seriam as principais fontes que localizei em minhas pesquisas pela internet. Paralelamente ao processo de investigação em sites e blogs, mantive contato com a professora da Universidade Federal Fluminense (UFF) e pesquisadora Rosana da Câmara Teixeira, a qual muito gentilmente se propôs a me encontrar quando eu fosse à cidade do Rio de Janeiro para realizar outras pesquisas. Marcamos um encontro no início de dezembro para conversarmos sobre o trabalho que eu estava fazendo e sobre o material que ela havia logrado recolher. Rosana prontamente se dispôs a partilhar suas fontes de revistas e jornais e me permitiu tomar cópias de todo esse vasto material recolhido, além de me fornecer informações interessantes a respeito de algumas pessoas (empresários, parceiros de composição, produtores musicais, etc.) importantes na vida de Raul Seixas.

Aproveitando minha estadia no Rio, visitei também a *Biblioteca Nacional* e encontrei outras fontes relevantes para a pesquisa. Mas o arquivo que mais contribuiu para minha pesquisa foi o pertencente ao jornal *O Globo*. Ao entrar em contato com o responsável pelo arquivo do jornal, o Sr. Marcelo me informou que eles também mantinham pastas de recortes temáticos sobre determinados assuntos e pessoas famosas, constantemente atualizadas. Solicitei as pastas relativas a Raul Seixas, e no dia marcado para realizar a pesquisa me deparei com um enorme volume de recortes de jornais com as mais diversas notícias sobre o cantor, desde *press-releases* (material de publicidade produzido pelas gravadoras) de 1972 até notícias publicadas em 2011 (de vários periódicos). Todo esse material poderia ser selecionado e repassado para o setor de fotocópias do jornal, que me entregou todo o montante solicitado no mesmo dia.

Outra instituição importante que visitei foi o *Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro* (APERJ). Alguns meses antes de ir ao Rio de Janeiro, fiz uma pesquisa no site da APERJ e preenchi um formulário onde requisitei uma pesquisa temática preliminar no intuito de saber se havia material referente a Raul Seixas, pois este arquivo havia recebido uma doação de material oriundo dos arquivos da polícia política, com variados tipos de documentação. Após algumas semanas, os

responsáveis gentilmente me enviaram uma pequena listagem com as pastas onde havia documentos que citavam diretamente Raul Seixas, com a observação de que a pesquisa deveria ser realizada pessoalmente. Agendei uma data e passei dois dias pesquisando as pastas escolhidas, onde encontrei: um depoimento de Paulo Coelho e de sua esposa Adalgisa Rios, que comentavam sua relação com Raul Seixas e com a Sociedade Alternativa; fichas de informativos de Paulo e Raul, produzidas pela Divisão de Informação (DI) do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS); ficha de controle das atividades de Raul Seixas pelo DOPS; entre outros documentos. Não é permitido fotografar ou fotocopiar o material (somente fazer anotações manuscritas das informações contidas nos documentos), mas obtive a liberação³ de uma reportagem sobre Seixas publicada no extinto *Diário de Brasília* em julho de 1973, e que havia sido anexada como "prova" das ideias subversivas do cantor no histórico elaborado pelo serviço secreto.

De posse da vasta documentação levantada, procedi à leitura das fontes. A partir desse material, eram muitas as referências que se poderiam traçar entre a trajetória artística de Seixas e suas relações com a indústria fonográfica, especialmente através das formas de publicidade adotadas para divulgar sua imagem/obra. Analisando os documentos, encontrei novos dados sobre as vendas e a popularidade do cantor que me permitiram traçar algumas comparações com outros músicos contemporâneos de sua época. Também as reportagens que externavam a opinião dos críticos musicais do período foram importantes para compreender que valores norteavam suas percepções sobre o trabalho dos artistas e entender as expectativas que alimentavam em relação à música e, por conseguinte, como apreciavam os trabalhos dos músicos comentados. Isto me permitiu entender melhor como foi a receptividade do trabalho de Raul Seixas, que obteve adjectivações variadas da parte dos críticos, oscilando entre a exaltação e a desclassificação. Dessa forma, compreender como se deu o processo de construção de sua imagem pública passou a ser um dos objetivos da pesquisa.

Acredito que o tema desta pesquisa – abordar a trajetória de Raul Seixas e as posições por ele ocupadas dentro do campo musical nos anos iniciais na década de 1970, bem como a contextualização de

³ Fiz a solicitação de reprodução desse material preenchendo o formulário indicado, e após a análise do pedido, me enviaram as cópias da reportagem digitalizada via email. Provavelmente, a liberação ocorreu por ser uma notícia de jornal e não um documento produzido pelo DOPS.

suas propostas e ideias inscritas no espaço dos possíveis daquele momento histórico – possa contribuir para superar as visões que buscam fazer do cantor uma espécie de "gênio" destinado ao sucesso independente de qualquer aspecto material e contextual.⁴ Desejo ressaltar que Raul Seixas não é nem profeta nem predestinado, mas um artista formado por toda a problemática de seu tempo histórico, bem como por suas experiências culturais e relacionamentos sociais, a partir dos quais aderiu a determinados valores e ideias ao mesmo tempo em que se insurgiu diante de outros. Não pretendo aqui resolver de forma definitiva como se deu a trajetória e a consagração artística de Raul Seixas, nem decifrar suas orientações político-filosóficas (se ele era anarquista, místico ou alienado) e o sentido último de suas canções, mas sim explorar elementos que indiquem de forma objetiva sua relação com outros artistas (e suas ideias, problemáticas, etc.) e com os agentes vinculados à indústria cultural (jornalistas, críticos, produtores musicais, empresários, etc.).

Perspectiva teórica: apontamentos preliminares

Para proceder à análise dos dados recolhidos durante a pesquisa fiz uso de diversas categorias sociológicas, principalmente daquelas desenvolvidas ao longo da obra de Pierre Bourdieu. Especialmente suas duas categorias centrais, *habitus* e *campo*, foram utilizadas para pensar o objeto da pesquisa. Outras categorias de Bourdieu também foram mobilizadas para analisar o objeto da pesquisa: os diferentes tipos de capital (econômico, cultural, social, simbólico), a trajetória artística, o espaço social, envelhecimento artístico, *illusio*, em suma, categorias que possibilitam estudar aspectos (obra, problemática, estilos, etc.) de uma

⁴ Essas visões foram divulgadas sobretudo por pesquisadores autônomos e jornalistas, mas também estão presentes em alguns trabalhos acadêmicos. Destes, destaco a dissertação de Paulo dos Santos, defendida na PUC-SP em 2007, com o título "Raul Seixas: a mosca na sopa da ditadura militar – censura, exílio e tortura (1973-1974)". No trabalho de Santos está explicitada essa perspectiva do gênio e profeta: "Raul, certamente, viveu à frente de muitos artistas e intelectuais de sua época. Fatos que relatava em suas músicas ocorrem nos dias atuais." (SANTOS, 2007, p.13). A mesma perspectiva anima a tese de doutorado de Luiz Alberto de Lima Boscato, defendida na USP em 2006, com o título "Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem."

economia dos bens simbólicos. Como espécie de complemento aos conceitos de Bourdieu, incorporei na pesquisa as contribuições dos teóricos da escola de Frankfurt sobre o modo de produção das indústrias ligadas à cultura, com destaque para o trabalho de Theodor Adorno e Max Horkheimer, *A Dialética do Esclarecimento* (1985), especialmente o capítulo que trata sobre as características de produção da *indústria cultural*. Os principais aspectos desses conceitos estão esboçados nas páginas seguintes e, após a apresentação inicial dessas definições, encontram-se alguns apontamentos sobre a maneira pela qual estes conceitos foram incorporados para realizar a pesquisa, ou seja, quais os ajustes necessários para dialogar com o objeto da pesquisa.

Começemos por Pierre Bourdieu. As contribuições de Bourdieu que orientaram o desenvolvimento desta pesquisa foram decisivas para romper com diversas pré-noções amplamente disseminadas quando se trata de abordagens que privilegiam a obra ou a biografia de alguma pessoa tomada como objeto de estudo. Uma dessas pré-noções que procurei desnaturalizar, reside justamente na classificação que se faz de pessoas cuja obra ou biografia gozam de grande reconhecimento, retratadas como geniais ou gênios criadores. Essa concepção de uma individualidade criadora capaz de cultivar deliberadamente sua originalidade – cuja individualidade seria única e insubstituível – induz a que se tenha uma atitude de reverência diante do objeto. Essa atitude ajuda a promover uma espécie de culto romântico da biografia que conduz o pesquisador a tentar integrar a história pessoal do artista ao seu projeto estético, já que este seria a expressão de sua singularidade. Para romper com essa perspectiva é preciso perceber que esse culto à biografia pertence a um sistema ideológico gestado pelos artistas românticos, que vincularam "criação" artística à expressão da "pessoa" do artista, estabelecendo princípios de um "aristocratismo intelectual" e de "uma representação carismática da produção e da recepção das obras simbólicas" (BOURDIEU, 2007, p.185) que ainda hoje se faz presente.

No intuito de escapar a estas armadilhas, procurei conduzir a pesquisa sem me ater exclusivamente à obra de Raul Seixas, isto é, sem buscar imergir nela em busca de um sentido e um significado únicos (que estão sobretudo dentro da cabeça do pesquisador). Tampouco procurei narrar sua vida como um todo coerente, tomando-a como o princípio explicativo de sua obra – e que em casos de personagens de exceção, não raro se atribuem a eles qualidades de clarividência

divinatória,⁵ uma incorporação tácita da "ideologia do dom ou da predestinação" (BOURDIEU, 1996b, p.213). Antes de ressaltar a especificidade da obra de Seixas como fruto de um projeto criador individualizado, procurei compreendê-la dentro de um determinado campo ideológico no qual ela está inserida e, principalmente, em relação com a obra de outros artistas. Segundo Bourdieu (1996b, p.217-18), esse procedimento permite ao pesquisador sair do círculo de uma interpretação subjetivista, já que:

A representação carismática do escritor como "criador" leva a colocar entre parênteses tudo que se acha inscrito na posição do autor no seio do campo de produção e na trajetória social que para ali o conduziu: de um lado, a gênese e a estrutura do espaço social inteiramente específico no qual o "criador" está inserido, e constituído como tal, e onde seu próprio "projeto criador" se formou; do outro lado, a gênese das disposições a uma só vez genéricas e específicas, comuns e singulares, que ele introduziu nessa posição.

⁵ Como exemplo dessa afirmação de Bourdieu, cito a tese de doutorado de Luiz Boscato. O autor, analisando uma canção de Raul Seixas afirmou o seguinte: "Naquele período de transição entre as décadas de 1970 e 1980, numa época em que boa parte da classe artística e dos intelectuais tinha fé no PT – o Partido dos Trabalhadores, fundado em 1982 (sic), como projeto de alternativa política para o Brasil –, o *anarquista Raul Seixas antecipou em vinte anos o fiasco em que resultaria essa crença*, jogando na cara de todos os que apostavam nessa empreitada, a cáustica ironia de *Só Pra Variar*: '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.'" (LIMA, 2007, p.160. grifos meus). Nessa passagem, Raul Seixas deixa de ser um artista que produz tendo em conta as questões de seu tempo e transforma-se em verdadeiro profeta, um gênio capaz de antecipar os fracassos ou sucessos de seus contemporâneos. No geral, a tese de Luiz Boscato se assemelha mais a um texto de militância contracultural (ele cita até seus próprios poemas como fontes da pesquisa) do que a um trabalho acadêmico, com diversas interpretações que, antes de questionar os possíveis sentidos da obra de Seixas, ressaltam as convicções pessoais do autor.

Em outras palavras, Bourdieu aponta para a importância de guiar o estudo de obras culturais se utilizando de dois conceitos-chave: *campo* e *habitus*, respectivamente referidos no trecho citado. Isto porque a criação artística não pode vir à tona deslocada de todo seu contexto e problemas específicos ao universo de criadores; e tampouco o artista pode prescindir de sua visão de mundo (estruturada através de suas experiências sócio-culturais) para tomar suas decisões e orientar sua criação. A obra de arte "nasce da relação entre um *habitus* socialmente constituído e uma posição no espaço de produção em que se exprime toda a necessidade presente e passada desse espaço." (BOURDIEU, 2003, p.37).

Mas antes de prosseguir nos desdobramentos das principais características desses dois conceitos centrais, convém questionar: o tipo de análise sociológica pleiteada por Pierre Bourdieu não termina por aniquilar o criador ao enfatizar a reconstrução do universo das determinações sociais que se exercem sobre ele, reduzindo sua obra ao puro produto de um meio? Esta perspectiva não terminaria por reduzir a obra de Raul Seixas a um produto do meio artístico da década de 1970, lhe negando qualquer especificidade? Não, se considerarmos que este tipo de análise "permite descrever e compreender o trabalho específico que o escritor [ou músico] precisou realizar, a um só tempo contra essas determinações e graças a elas, para produzir-se como criador, isto é, como *sujeito* de sua própria criação." (BOURDIEU, 1996b, p.124. grifos do autor).

Nessa perspectiva, mais do que apontar os traços da personalidade ou imputar capacidades divinatórias aos criadores, interessa reconstituir o universo ideológico no qual estão imersos e dentro do qual se relacionam. Esses "universos de especialistas funcionam como microcosmos relativamente autônomos, como espaços estruturados (...) de relações objetivas entre posições" (BOURDIEU, 1996b, p.232), onde as relações (de concorrência ou de aliança, por exemplo) estabelecidas entre os diferentes produtores são o "verdadeiro princípio das tomadas de posição". A criação, mais do que fruto de uma vocação ou expressão de uma vontade particular independente, está vinculada à posição que o agente ocupa no campo e ao tipo de relação que estabelece com os demais agentes, ocupantes de posições próximas ou distantes. O campo não é apenas um espaço social estruturado onde os agentes ocupam posições distintas, mas é também o lugar onde se desenrolam disputas ou lutas simbólicas entre esses mesmos agentes,

produtores que concorrem entre si tendo um fundo comum, um conjunto de referências e de problemas amplamente partilhados. Assim, o campo é também um campo de forças, onde as lutas travadas entre os produtores visam conservar ou transformar a relação de forças instituída num dado momento histórico:

As estratégias dos agentes e das instituições que estão envolvidos nas lutas literárias, isto é, suas *tomadas de posição*, (específicas, isto é, estilísticas, por exemplo, ou não-específicas, políticas, éticas etc.), dependem da *posição* que eles ocupem na estrutura do campo, isto é, na distribuição do capital simbólico específico, institucionalizado ou não (reconhecimento interno ou notoriedade externa), e que, através da mediação das disposições constitutivas de seus *habitus* (relativamente autônomos em relação à posição), inclina-os seja a conservar seja a transformar a estrutura dessa distribuição, logo, a perpetuar as regras do jogo ou a subvertê-las. Mas essas estratégias, através dos alvos da luta entre os dominantes e os pretendentes, as questões a propósito das quais eles se enfrentam, também dependem do estado da problemática legítima, isto é, do espaço de possibilidades herdado de lutas anteriores, que tende a definir o espaço de tomadas de posição possíveis e a orientar assim a busca de soluções e, em consequência, a evolução da produção (BOURDIEU, 1996a, p.63-64. Grifos do autor).

Nessa perspectiva, não há dúvida de que a criação artística obedece a um conjunto de problemas e de referências comuns ao campo, e que não se pode ocupar uma posição nesse espaço sem levar em conta a história das conquistas e das criações que ali tiveram lugar ou mesmo ignorar as regras (não expressas) que orientam a produção dentro do campo:

Se se sabe que cada campo – música, pintura, poesia ou, em outra ordem, economia, linguística, biologia, etc. – tem sua história autônoma, que determina suas regras e suas apostas específicas, vê-se que a interpretação

por referência à história própria do campo (...) é a condição prévia da interpretação com relação ao contexto contemporâneo, quer se trate dos outros campos de produção cultural, quer do campo político e econômico (BOURDIEU, 1996b, p.227-28).

A história do campo gera as regras e a problemática comum a esse espaço – entendida como um conjunto de questões ou posicionamentos aos quais não se pode elidir –, envolvendo os agentes numa espécie de jogo, cujas estratégias elaboradas através de seus *habitus* buscam atingir alvos (conservar ou transformar as relações de força do campo), orientando as definições de cada agente, isto é, suas tomadas de posição no presente, materializadas nas obras estéticas ou posturas políticas. As lutas entre os agentes (ou grupos) pela definição do modo de produção cultural legítimo contribuem para reproduzir a crença e o interesse pelo jogo, a *illusio*, um tipo de adesão ao jogo (e suas regras) que supõe um investimento a ser realizado pelos agentes, que faz com que o jogo valha a pena ser jogado, retirando os agentes da indiferença ao mesmo tempo em que os inclina a operar a partir das distinções pertinentes de um ponto de vista da lógica do campo (BOURDIEU, 1996b, p.258).

Mas nem por isso se deve entender que exista um nomóteta capaz de enunciar regras; ao contrário, a constituição de um campo pressupõe justamente a anomia, que na prática significa que não existem instâncias capazes de definir os critérios que tornam ou não alguém um músico, um pintor ou um escritor. Qualquer um pode sentir-se no direito de lutar a propósito da legitimidade em ocupar um desses postos, e a própria luta que se desenvolve no interior desses campos em busca do poder de nomear quais os detentores das propriedades necessárias para pertencerem a tais categorias indica que qualquer definição é fruto de um estado particular do equilíbrio de forças. E embora o campo artístico seja o menos institucionalizado de todos os campos (econômico, político, científico, etc.), com poucas instâncias de consagração, ainda assim existem regularidades imanentes a ele, como sanções, censuras, repressões e recompensas, sem que haja um nomóteta que as tenha instituído (BOURDIEU; CHARTIER, 2011, p.73-74). Mas, por mais autônomo que seja um campo, o resultado das lutas pela alteração da relação de forças nunca está completamente imune às influências externas. O resultado das disputas entre "conservadores" e "inovadores"

ou "velhos" e "novos", em vários momentos depende do "estado das lutas externas e do reforço que uns e outros possam encontrar fora" (BOURDIEU, 1996a, p.65) do campo, por exemplo, na emergência de novas clientelas para as obras heréticas.

Se o campo pode ser considerado como uma rede de relações objetivas entre posições, e cada posição pode ser definida por sua relação objetiva com outras posições – e toda posição exige do agente um conjunto de propriedades pertinentes e específicas para ocupá-la, permitindo situar essas propriedades em relação à estrutura da distribuição global das propriedades – é possível afirmar que quaisquer posições dependem,

em sua própria existência e nas determinações que impõem aos seus ocupantes, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição das espécies de capital (ou de poder) cuja posse comanda a obtenção dos lucros específicos (...) postos em jogo no campo. Às diferentes *posições* (que, em um universo tão pouco institucionalizado quanto o campo literário ou artístico, não se deixam apreender senão através das propriedades de seus ocupantes) correspondem *tomadas de posição* homólogas, obras literárias ou artísticas evidentemente, mas também atos e discursos políticos, manifestos ou polêmicas etc. – o que obriga a recusar a alternativa entre a leitura interna da obra e a explicação pelas condições sociais de sua produção ou de seu consumo (BOURDIEU, 1996b, p.261-62).

Isto porque as disposições associadas a determinada origem social não podem ser automaticamente revertidas em tomadas de posição. A posição ocupada na estrutura do campo (em sintonia com um determinado *habitus*) será responsável por orientar a percepção e a apreciação das possibilidades de agir inscritas no espaço de possíveis, sendo que "as mesmas disposições podem conduzir o agente a tomadas de posição estéticas ou políticas muito diferentes segundo o estado do campo com relação ao qual têm de determinar-se" (BOURDIEU, 1996b, p.299). O *habitus*, é aqui entendido como um sistema de

disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente "reguladas" e "regulares" sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente (BOURDIEU, 2003, p.53-54).

O *habitus*⁶ é o princípio de encadeamento de ações, de práticas que são organizadas como estratégias sem ser de fato o produto de uma intenção estratégica – a noção de *estratégia* enquanto cálculo cínico (do qual muitas vezes os artistas são acusados) não será encampada pela presente pesquisa, e sim no sentido de estratégias que são frutos de experiências práticas que organizam a percepção do funcionamento dos campos, e que por isso informam qual seria a forma mais adequada de agir diante de um contexto específico. As respostas do *habitus* se definem sempre diante de um contexto, uma situação específica, enfim, diante de um campo de possibilidades objetivas inscritas no presente, que são coisas a fazer ou não fazer, a dizer ou não dizer.⁷ Assim, a

⁶ Embora o conceito de *habitus* seja fundamental no pensamento de Bourdieu, não o utilizei ao longo dessa pesquisa. Na minha dissertação de mestrado, *As Aventuras de Raul Seixas no Campo Musical* (UFSC, 2012), procurei reconstituir parcialmente as influências que moldaram o *habitus* de Raul Seixas e como isso se refletiu em suas tomadas de posição naquele contexto específico.

⁷ Longe de ser o produto de uma conduta calculada, o *habitus* se vale de um corpo de conhecimentos adquiridos através de experiências cotidianas, cuja repetição ou regularidade permite ao agente "prever" os resultados de uma ação, orientando sua prática segundo a elaboração de um esquema. Ao mesmo tempo em que o *habitus* engendra ações, ele também é fruto de toda a gama de condicionamentos histórico-sociais vivenciados pelo agente. Os esquemas do *habitus* estão inscritos nas práticas mais "espontâneas" dos indivíduos, como a maneira de andar, o sotaque, a forma de sentar à mesa, cantar ou coçar a cabeça, e nas mais profundas, já que eles "envolvem os princípios mais fundamentais da construção e avaliação do mundo social,

ou seja, aqueles que exprimem mais diretamente a divisão do trabalho (...) ou divisão do trabalho de dominação" (BOURDIEU, 2008, p.434). Essa capacidade de avaliação do mundo social, inerente ao *habitus*, orienta os agentes a se ajustarem em posições que sejam compatíveis com suas propriedades, produzindo práticas e acumulando bens adequados às suas posições no espaço social. É ele que fornece um conhecimento prático aos agentes do que "será o sentido e o valor social da prática ou do bem escolhido, considerando sua distribuição no espaço social" (BOURDIEU, 2008, p.434). Porém, a prática nunca é uma resposta mecânica ou determinada pelo *habitus*; antes, a prática é o resultado da relação dialética entre um determinado *habitus* e as condições do exercício desse *habitus* (uma *conjuntura* específica), podendo um mesmo *habitus* gerar práticas muito diferentes segundo as condições objetivas do contexto (BOURDIEU, 2003, p.58). O *habitus* é um *princípio operador* que possibilita a interação entre dois sistemas de relações, as estruturas objetivas e as práticas. Segundo a definição de Sergio Miceli (2007, p.XLI), "O *habitus* completa o movimento de interiorização de estruturas exteriores, ao passo que as práticas dos agentes exteriorizam os sistemas de disposições incorporadas".

De certo modo, o *habitus* incorporado traz as marcas da posição presente e passada que os indivíduos ocupam na estrutura social. As disposições duráveis que regulam a percepção e as práticas dos agentes trazem as marcas da posição social e da distância social entre as posições, o que significa que as interações entre os indivíduos nunca estão livres desses condicionantes, podendo reafirmar ou reduzir essas distâncias que se manifestam pela harmonia (ou não) dos *habitus* ou dos *ethos* e dos gostos (BOURDIEU, 2003, p.67-68). Gerado sob determinadas condições materiais de existência, os esquemas constitutivos do *habitus* são ao mesmo tempo éticos e estéticos, e exprimem a necessidade inscrita nessas condições em sistemas de preferências cujas oposições reproduzem, de forma velada e transfigurada, as diferenças relacionadas à posição ocupada na estrutura do espaço social, que são assim transmutadas em distinções simbólicas. "Às diferentes posições no espaço social correspondem estilos de vida, sistemas de desvios diferenciais que são a retradução simbólica de diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência" (BOURDIEU, 2003, p.73), sendo o *gosto* – entendido como a propensão e aptidão a se apropriar material ou simbolicamente de uma categoria de objetos ou práticas classificadas ou classificadoras – a fórmula generativa que está no princípio do estilo de vida. E cada aspecto ou dimensão do estilo de vida pode simbolizar todas as outras, já que as oposições entre as classes (ou frações de classe) podem se exprimir tanto no uso da fotografia

prática dos agentes é regulada por este sistema de disposições duráveis e transferíveis (isto é, que podem gerar práticas em esferas diferentes das que originaram estas disposições), que funciona como uma "*matriz de percepções, de apreciações e de ações*" (BOURDIEU, 2003, p.57. grifos do autor).

Para compreender as condições de produção dos *habitus* é preciso construir um espaço social tridimensional, cujas dimensões são "definidas pelo volume e estrutura do capital, assim como pela evolução no tempo dessas duas propriedades – manifestada por sua trajetória passada e seu potencial no espaço social" (BOURDIEU, 2008, p.107). As diferenças primárias que se estabelecem nesse espaço e que distinguem as classes sociais, estão relacionadas ao *volume global dos capitais* (capital econômico, capital cultural e capital social), entendido como o conjunto de recursos e poderes que podem ser mobilizados pelos agentes nas lutas para galgar postos na hierarquia social ou conservar suas posições. As diferentes classes distribuem-se no espaço social segundo a posse de capital cultural e econômico. Porém, a divisão em grandes grupos ou classes esconde diferenças mais sutis que se manifestam no interior desses agrupamentos, e para percebê-las é necessário operar uma outra classificação, baseada na *distribuição desigual das espécies de capital* que compõem o capital global. Através da utilização desse índice, é possível perceber que no interior de uma mesma classe podem existir dois conjuntos de posições homólogas que se opõem, como as frações mais providas de capital econômico (como os empresários) e as frações que dependem do capital cultural (como os professores universitários), organizadas segundo uma estrutura em quiasma. A posse desigual dessas espécies de capital influencia diretamente as estratégias que os agentes desenvolvem para manter ou aumentar seu capital global, segundo as possibilidades inscritas na

quanto nas preferências em pintura e música. Se os sistemas de classificação são engendrados pelas condições sociais, isto é, pela estrutura objetiva de distribuição desigual dos bens materiais e simbólicos, inconscientemente, toda escolha tende a reproduzir as relações de dominação (ORTIZ, 1983, p.17). Por isso, a dominação social pode ser percebida na relação que o indivíduo estabelece com a hierarquia das obras culturais legítimas, cuja capacidade de apreciação (que nada mais é do que as diferentes disposições estéticas geradas sob condições de existência específicas) revela a posição que o agente ocupa no espaço social (BOURDIEU, 2003).

estrutura social: no caso dos agentes que ocupam uma posição mais elevada na hierarquia social graças ao acúmulo de capital cultural, estarão mais propensos a investir na educação dos filhos e em práticas culturais mais raras – que permitam uma maior distinção –, enquanto os agentes que possuem um capital econômico vasto podem assegurar sua posição sem se submeterem às sujeições do sistema escolar, o que torna menos indispensável o investimento cultural para reproduzir sua situação social (BOURDIEU, 2008).

É importante ressaltar que na própria noção de espaço reside a ideia de diferença, de separação entre um conjunto de posições distintas e coexistentes, definidas umas em relação às outras, por proximidade ou distanciamento e por relações de ordem. A distinção (comumente percebida como natural), seja ela de porte ou de maneiras, "é de fato *diferença*, separação, traço distintivo, resumindo, propriedade *relacional* que só existe em relação a outras propriedades" (BOURDIEU, 1996a, p.18. grifos do autor). E a posição ocupada no espaço social de acordo com a posse relativa dos diferentes tipos de capital é que comandará as representações desse espaço e as tomadas de posição em disputas para conservá-lo ou alterá-lo.

Antes de prosseguir na exposição sobre as propriedades específicas do campo de produção artístico, é preciso definir as características básicas dos conceitos que tratam dos diferentes tipos de capital. O *capital cultural* pode ser definido pelo conjunto de qualificações intelectuais fornecidas pelo sistema escolar ou transmitidas pela família. Este tipo de capital pode se manifestar de três formas distintas: como uma disposição duradoura (inscrita no sotaque da fala ou no domínio do código gramatical), como um bem cultural (a posse de livros, quadros, discos, filmes) ou institucionalizado (diplomas, certificados, cartas de recomendação). Embora esteja associado a uma progressão escolar, esse tipo de capital tem como fonte de transmissão importante a "herança" familiar, que se manifesta na intimidade com leituras e músicas ou idas a museus, capazes de ajustar o *habitus* do herdeiro às exigências do sistema escolar. As diferenças de desempenho escolar, menos do que diferenças de capacidade, se devem em grande parte à distribuição desigual dessa herança cultural familiar. O *capital econômico* – que tende a ser correlacionado ao capital cultural – é o conjunto de recursos patrimoniais (posse de terras, imóveis, meios de produção) ou de rendas (que podem ser fruto de propriedades, como o recebimento de aluguéis ou juros, ou fruto de um exercício profissional,

como honorários de serviços ou um salário). Já o *capital social* pode ser entendido como o conjunto de contatos, as relações socialmente úteis que podem ser mobilizadas e fornecer "apoios" ao longo da trajetória social dos agentes. Essa rede de relações que o agente estabelece pode ser revertida em lucros materiais ou simbólicos, segundo uma conjuntura específica. Por último, o *capital simbólico*, que funciona como um crédito ou autoridade conferidos a um agente devido ao reconhecimento da posse relativa dos outros três tipos de capital, espécie de consagração num campo específico.

Feitas estas considerações a respeito de conceitos básicos que ajudam a precisar o sentido e o alcance das categorias de *habitus* e campo, resta ainda definir o que seria a trajetória artística. A noção de trajetória está intimamente relacionada com a categoria de campo, e não deve ser confundida com a noção de biografia:

É com relação aos estados correspondentes da estrutura do campo que se determinam em cada momento o *sentido* e o valor social dos acontecimentos biográficos, entendidos como *colocações* e *deslocamentos* nesse espaço ou, mais precisamente, nos estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo, capital econômico e capital simbólico como capital específico de consagração. (...)

Toda trajetória social deve ser compreendida como uma maneira singular de percorrer o espaço social, onde se exprimem as disposições do *habitus*; cada deslocamento para uma nova posição, enquanto implica a exclusão de um conjunto mais ou menos vasto de posições substituíveis e, com isso, um fechamento irreversível do leque dos possíveis inicialmente compatíveis, marca uma etapa de *envelhecimento social* que se poderia medir pelo número dessas alternativas decisivas, bifurcações da árvore com incontáveis galhos mortos que representa a história de uma vida (BOURDIEU, 1996b, p.292. grifos do autor).

O conceito de trajetória fornece elementos que permitem escapar da análise biográfica – que privilegia a relação entre

individualidade e criação artística – para focar na posição que o artista ocupa no campo (de acordo com as propriedades inscritas em seu *habitus*) e as relações que ele estabelece com outros artistas, percebendo os caminhos que ele percorre nesse espaço, onde cada escolha ou decisão está balizada por um conjunto de questões (estilísticas ou temáticas, por exemplo) a serem resolvidas, por uma problemática comum em um dado momento histórico, como um conjunto de tomadas de posição relativas à estrutura que organiza o campo. Este conceito de trajetória ajuda a pensar a obra artística para além das capacidades individuais de um criador privilegiado e também escapa das explicações que reduzem a criação às determinações externas. A obra é entendida como produto de um determinado *habitus* que orienta sua criação tendo como parâmetro as posições e as tomadas de posição dos outros agentes no interior da estrutura de um campo que é relativamente autônomo – um campo não é um universo completamente fechado e não está alheio às influências de acontecimentos externos (como uma crise econômica ou a mudança de um regime político), mas há que se considerar que ele é capaz de exercer um efeito de *refração* (cujo *coeficiente* está relacionado ao *grau de autonomia* do campo), tal qual um *prisma*, sobre essas influências, que nunca se manifestam de forma mecânica (BOURDIEU, 1996a, p.60-61).

Se a noção de trajetória visa entender a série de posições sucessivamente ocupadas pelo agente nos diferentes estados do campo, não se pode esquecer que é apenas relacionalmente que estas posições ganham sentido, como publicar um livro por tal ou qual editora, ou compor músicas neste ou naquele gênero. É no interior de um estado determinado do campo (que forma o espaço dos possíveis), que o agente avalia – conforme suas disposições incorporadas – qual direção⁸ tomar segundo as possibilidades oferecidas. Daí que

⁸ Frequentemente, estas escolhas ocorrem de maneira inconsciente: "Se nota uma correspondência extraordinária entre a hierarquia de posições (a dos gêneros e, no seu interior, a de maneiras) e a hierarquia das origens sociais, logo, de disposições associadas. Assim, para dar apenas um exemplo, é notável que seja no interior do romance popular que, com maior frequência do que qualquer outra categoria de romances, é deixado aos escritores saídos das classes dominadas e do sexo feminino, onde encontramos, entre os escritores relativamente favoritos, um tratamento mais distanciado e uma quase paródia" (BOURDIEU, 1996a, p.72). Mas a correspondência entre as determinações sociais que informam os *habitus* dos agentes e a vinculação a

Não podemos compreender uma trajetória (ou seja, o *envelhecimento social* que, ainda que inevitavelmente o acompanhe, é independente do envelhecimento biológico), a menos que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou; logo, o conjunto de relações objetivas que vincularam o agente considerado – pelo menos em certo número de estados pertinentes do campo – ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e que se defrontaram no mesmo espaço de possíveis (BOURDIEU, 1996a, p.82. grifos do autor).

Portanto, reconstruir ao menos em parte os estados sucessivos das relações e das posições oferecidas pela estrutura do campo musical no início da década de 1970 é essencial para entender a trajetória específica de Raul Seixas. Para que as lutas travadas no campo ganhem sentido, para entender as tomadas de posição de Seixas nesse universo e as disputas nas quais ele se envolveu, é importante identificar as principais questões que norteavam o debate intelectual travado entre os músicos – debate que não se resumia à seleção e valorização das temáticas trabalhadas, mas também à classificação de quais eram as posições estilísticas mais ou menos legítimas.

Porém, antes de dialogar com os conceitos de *habitus* e campo, parece pertinente questionar: é possível valer-se dessas duas categorias da obra de Bourdieu para estudar a realidade brasileira? Há sentido em falar de um campo musical no Brasil ao longo dos anos 1960/1970? Quais as limitações ou empecilhos que a especificidade da formação de um mercado de bens simbólicos no Brasil apresenta?

O conceito de *habitus* parece não implicar em especificidades contextuais ou descontinuidades históricas que limitem sua utilização. Sua validade descritiva não está circunscrita a determinadas condições

um gênero não é automática, pois entre as disposições e as tomadas de posição, existe o campo como um universo de regras e questões próprias. Isto significa que de acordo com um estado particular do campo, as tomadas de posição (as obras) poderão ser diferentes, o que indica que não há correspondência automática entre uma determinada condição social e uma opção estética, embora esta relação tenda a ser forte.

históricas, pois a incorporação de esquemas decorrentes das condições de existência produz *habitus* diferentes, mas que mantêm sua função básica inalterada, que é orientar as práticas. Por outro lado, o conceito de campo não pode ser pensado em qualquer contexto histórico ou em todas as sociedades. É uma categoria que tem uma historicidade específica, que necessita de uma configuração sócio-histórica particular para que possa ser operacionalizado. Nos trabalhos de Pierre Bourdieu, como a *Economia das Trocas Simbólicas* (2007) ou *As Regras da Arte* (1996b), o surgimento do campo como universo artístico dotado de relativa capacidade autônoma está associado à efetivação de três condições básicas: o surgimento de um público consumidor suficientemente vasto, capaz de proporcionar aos produtores de bens simbólicos condições mínimas de independência; formação de um numeroso corpo profissional de produtores e empresários de bens simbólicos; e a multiplicação e diversificação das instâncias de consagração e das instâncias de difusão, capazes de classificar e selecionar as obras baseadas em critérios de legitimidade cultural. No caso da França, estas condições são materializadas apenas ao longo do século XIX, sendo problemático empregar a categoria de campo para estudar períodos anteriores a esse ou mesmo para sociedades com tradições históricas distintas, como o Brasil, ainda que se considere o mesmo momento histórico.

Num seminário organizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em abril de 2002, houve um debate sobre a obra de Pierre Bourdieu que contou com a participação de diversos professores brasileiros e franceses, entre eles José Murilo de Carvalho e Roger Chartier. No debate, José Murilo levantou uma questão interessante sobre a aplicação do conceito de campo, relacionando-o com o advento da modernidade:

O conceito de campo é, sem dúvida, muito rico, mas creio que ele inclui certa tensão entre história e sociologia. Porque, obviamente, ele se refere a uma realidade que é historicamente definida, qual seja, a diversificação e a multiplicação das esferas de atividade. Então, creio que não é à toa que Bourdieu tratou principalmente do século XIX, ou, mais exatamente, de um fenômeno da modernidade quando esses campos, essas áreas começaram a se definir. Nesse sentido, eu pergunto se a ideia

de campo não é parte de uma sociologia da cultura mais ampla, mas cujo uso se restringe especificamente à modernidade. Por exemplo, eu creio que, no caso brasileiro, o uso da ideia de campo para o nosso século XIX é problemático, porque uma das características principais desse século no Brasil é a indiferença entre esferas, entre o campo intelectual, o campo artístico e o campo político, por exemplo. Então, nesse sentido, creio que o conceito é rico, mas tem a limitação definida pela sua própria historicidade (BOURDIEU; CHARTIER, 2011, p.117).

Na fala de José Murilo fica nítida a impossibilidade de uma aplicação mecânica da categoria de campo ao universo brasileiro sem levar em conta as especificidades contextuais.⁹ Se o conceito de campo está ligado ao advento da modernidade, ele não pode ser pensado para a realidade brasileira antes do início do século XX. Para Renato Ortiz (2006, p.27), a separação entre as esferas cultural e política se dá, no caso brasileiro, mais tardiamente ainda: no caso da literatura, esta teria se emancipado das ciências sociais e da ideologia somente na década de 1940. O mesmo teria se passado com as ciências sociais, que se emancipam das demandas políticas do presente e do ensaísmo, se tornando um saber propriamente científico apenas ao longo dos anos 40. Mas ainda que ocorram estas separações entre as esferas, devido às diferenças na configuração entre os quadros europeus e brasileiros, não há aqui uma "nítida diferenciação entre um pólo de produção restrita e outro de produção ampliada" (ORTIZ, 2006, p.25). As contradições entre uma cultura de mercado e uma cultura artística, no caso brasileiro, não se manifestam de forma antagônica. Dois exemplos são reveladores dessa indiferenciação entre os pólos de produção: a literatura, que se difunde e se legitima sobretudo através da imprensa, e o teleteatro, fundado por interesses da área "erudita", e que diante da impossibilidade

⁹ No debate, Roger Chartier esboçou uma posição semelhante à de José Murilo: "Creio que trabalhar com Bourdieu aplicando mecanicamente a categoria de campo seria introduzir a idéia de uma categoria universal sem dar suficiente atenção às descontinuidades." (BOURDIEU; CHARTIER, 2011, p.118).

de se desenvolver na forma de cinema, se volta para a televisão. Para Ortiz (2006, p.29), esse trânsito entre esferas regidas por lógicas distintas teve duas consequências: ao mesmo tempo que essa abertura permite que determinados grupos culturais ocupem espaços de criação regidos pela lógica comercial, ela enreda os intelectuais numa relação de dependência desses canais de caráter empresarial que dificulta a construção de uma visão crítica sobre o tipo de cultura que eles produzem. O caso brasileiro se distingue do modelo produzido por Bourdieu na medida em que a hegemonia cultural aqui existente é bastante precária. Dito por outras palavras, Renato Ortiz (2006, p.64-65) considera que a leitura da luta de classes que Bourdieu faz através da análise do estilo de vida e da escolha estética dos indivíduos, não pode ser aplicada no Brasil, especialmente por haver aqui uma "interpenetração da esfera de bens eruditos e a dos bens de massa [que] configura uma realidade particular que reorienta a relação entre as artes e a cultura popular de massa".

Esse quadro se complica um pouco mais quando se leva em conta a descrição das propriedades inerentes à ideia de campo. A princípio, todos os campos possuiriam uma gama de características em comum: um posicionamento dentro do campo do poder, distribuição de posições através do montante de capital, relações de força, disputas para conservar ou transformar as relações de força, estratégias de manutenção ou subversão, interesses específicos, etc. Mas ao mesmo tempo que há pontos em comum, cada campo é também um mundo à parte, dotado de leis de funcionamento próprias que lhes emprestam uma forma específica e irreduzível a qualquer outra (BOURDIEU, 1996a, p.88). No caso do campo de produção de bens simbólicos, sua estrutura deriva da oposição que se estabelece entre o *campo de produção erudita*, cuja produção destina-se (ao menos de forma imediata) aos demais produtores de bens culturais, que são ao mesmo tempo os pares e concorrentes no campo, e do outro lado, o *campo da indústria cultural*, que está organizado para produzir bens destinados a um público amplo. Através dessa oposição, pode-se caracterizar algumas peculiaridades a tais universos, como o fato de o campo erudito tender a gestar suas próprias normas de produção e os critérios válidos de apreciação de seus produtos, cuja lei fundamental é a da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural do grupo de pares, enquanto o campo da indústria cultural obedece à lei da concorrência que visa à conquista do maior mercado possível (BOURDIEU, 2007, p.105). Essa oposição é o que

leva os dois modos de produção a se diferenciarem no processo de recepção dos bens simbólicos, pois à medida em que o campo erudito obedece à sua dinâmica própria e progride através de rupturas cumulativas com os modos de produção anteriores, ele fecha-se sobre si mesmo e dificulta sua recepção fora de um círculo restrito (consumidores mais favorecidos, que dispõem de um alto capital cultural), cumprindo assim sua função de distinção social.

Embora as observações de Renato Ortiz sejam pertinentes – pois a separação e diferenciação entre as esferas de produção (erudito x popular) apontadas por Bourdieu não são encontradas no caso brasileiro –, não creio que elas impliquem na impossibilidade de se pensar a produção musical no Brasil (após meados da década de 1950) dentro do referencial de campo. Ao contrário, diversos pesquisadores – Enor Paiano, José Roberto Zan, Eduardo Vicente, Daniela Ghezzi – vêm apontado para a possibilidade de se identificar sinais da constituição de um campo da música popular no Brasil. Para Paiano (*apud* MORELLI, 2008), é durante a década de 1960 que se constitui um campo da MPB, no qual vigora enquanto critério de hierarquização o engajamento (ou não) no processo de construção da nação orientado pelos parâmetros do nacional-populismo de esquerda e também pela rejeição (ou não) da conquista de um mercado amplo respaldado pelo sucesso comercial. Por sua vez, Eduardo Vicente parece também partilhar com Paiano "a mesma tese acerca da emergência do campo da MPB, ou pelo menos de uma esfera de circulação restrita de música popular na década [de 1960]" (MORELLI, 2008, p.92-93). Também a tese de Daniela Ghezzi (2011), recentemente defendida, aponta para a constituição de um campo da MPB, destacando que

(...) a bossa nova, em diversos aspectos, foi um divisor de águas na produção musical popular no Brasil. Na mudança de uma fase pioneira, marcada pela incipiência tanto das indústrias da cultura como da própria produção musical, para outra, mais moderna, foi possível observar a emergência de condições para a autonomização de um campo de produção simbólica. A partir disso, a produção musical passaria a ser organizada a partir de suas leis internas, de forma a criar uma identidade própria que abrigou diversas noções de legitimidade, todas elas pertinentes à coletividade – ou parte dela.

É em torno dessa identidade, norteadora da produção musical do período, que emerge a idéia de MPB. Acredito que a autonomização desse campo, que venho chamando de campo da MPB, seja não só fruto da modernização pela qual o país passou nos anos 50, como também adense a compreensão da sociedade brasileira nas décadas de 50 e 60 em virtude de sua pertinência cultural (GHEZZI, 2011, p.19).

O campo de produção musical brasileiro certamente possui peculiaridades em relação à descrição de sua estrutura no contexto francês, mas os diversos trabalhos que vêm se utilizando desse referencial apontam para a viabilidade de seu emprego. Uma estratégia plausível para pensar parte dessas diferenças está no emprego da categoria *campo da MPB*, entendido como espaço que abrigava os produtores musicais classificados a partir de critérios específicos (como abordagem de determinadas temáticas ou utilização de gêneros musicais mais ou menos legítimos) e que engendrava uma hierarquia entre as práticas musicais, onde a produção musical de circulação mais restrita (a MPB) era considerada portadora de uma qualidade superior àquelas oriundas das esferas de circulação ampliada (pop/rock ou música cafoná). Configurado desta forma, o campo musical permite a "coexistência antagônica de dois modos de produção e de circulação que obedecem a lógicas inversas" (BOURDIEU, 1996b, p.163): o campo da MPB assumindo como valores a denegação econômica (no sentido de buscar não o lucro econômico a curto prazo, mas o acúmulo de capital simbólico) e a produção a partir das exigências específicas orientadas pela história autônoma do campo, em oposição à lógica de produção "comercial", cuja prioridade é a difusão, o sucesso imediato e temporário, cujas obras procuram adequar-se da forma mais proveitosa à demanda externa.

Cabe assinalar que embora essa oposição possa ser identificada, ela não se encaixa exatamente nos termos descritos por Bourdieu, especialmente pelo fato de que o campo de produção "pura"¹⁰ não se

¹⁰ No texto "O mercado de bens simbólicos", originalmente publicado em 1970, que está incluído na coletânea organizado por Sergio Miceli (2007), os termos utilizados por Bourdieu são campo de produção erudita e campo da indústria cultural. Já em seu livro *As Regras da Arte* (1996b), há também

encontra isolado do mercado, tendo como clientes unicamente seus pares-concorrentes. Isso significa que a autonomia atribuída aos produtores "puros", voltados unicamente para a inovação baseando-se apenas na história interna do campo e em suas relações com outros produtores, não pode ser aplicada ao campo da MPB sem que se recorra ao conceito de indústria cultural. Por outro lado, este conceito cunhado por Adorno e Horkheimer (1985) não pode ser diretamente empregado como instrumento de análise do objeto da pesquisa, pois a peculiaridade do contexto cultural brasileiro – uma produção musical de viés crítico e engajado politicamente durante as décadas de 1960 e 1970 – ficaria obscurecida se considerássemos a indústria cultural simplesmente como produtora e disseminadora da ideologia dominante.

Na concepção de Adorno, a arte produzida em moldes industriais é incompatível com a possibilidade de exercer a crítica social, pois a própria crítica se torna apenas uma característica de um produto vendável e não um elemento capaz de suscitar a reflexão ou o pensamento divergente. Os produtos da indústria cultural são produtos moldados pela ideologia dominante; e o pensamento ideológico não seria o oposto da verdade, mas a supressão da diversidade. Para o teórico da escola de Frankfurt, a ideologia se manifesta no próprio mecanismo de troca que iguala produtos com valor de uso diferente, subordinando-os à sua equivalência abstrata, seu valor de troca:

É óbvio que no setor dos bens da cultura o valor de troca se impõe de maneira peculiar. Com efeito, tal setor se apresenta no mundo das mercadorias precisamente como excluído do poder da troca, como um setor de imediatidade em relação aos bens, e é exclusivamente a esta aparência que os bens da cultura devem o seu valor de troca. Ao mesmo tempo, contudo, fazem parte do mundo da mercadoria, são preparados para o mercado e são governados segundo os critérios deste mercado.

(...) Se a mercadoria se compõe sempre do valor de troca e do valor de uso, o mero valor

um capítulo intitulado "O mercado dos bens simbólicos", onde Bourdieu altera os termos utilizados para descrever essas oposições, indicando que existem dois pólos no campo: o de produção "pura" e o de produção "comercial".

de uso – aparência ilusória, que os bens da cultura devem conservar, na sociedade capitalista – é substituído pelo mero valor de troca, o qual, precisamente enquanto valor de troca, assume ficticiamente a função de valor de uso (ADORNO, 1996, p.78).

É justamente essa inversão operada (e mascarada) pela indústria cultural que caracteriza o fetichismo da arte: as obras produzidas dentro da lógica do mundo da mercadoria obedecem aos critérios do mercado, são produzidas para serem consumidas tão rapidamente quanto qualquer mercadoria, embora seja imprescindível manter a ilusão de que seus produtos sejam criações singulares efetivadas através da subjetividade de um criador. Tal mecanismo de equivalência é o próprio segredo da "ideologia [que] *homogeneiza* o mundo, igualando espuriamente fenômenos distintos e, assim, desfazer isso exige uma 'dialética negativa', que se esforça (...) por incluir no pensamento o que é heterogêneo a ele" (EAGLETON, 1997, p.116. Grifos do autor). E o paradigma mais importante dessa razão negativa é a arte "séria", que seria capaz de realçar o diferencial, o específico, o não-idêntico ante um mundo cada vez mais massificado e homogêneo. Mas é precisamente essa possibilidade que a arte encerra de expressar as diferenças que é solapada quando a produção da cultura se pauta pela lógica capitalista: ao inserir a cultura nos moldes de produção e difusão industrial ocorre um intenso processo de homogeneização de seus produtos, que passam a deter um valor de uso subordinado a seu valor de troca. Portanto, para Adorno, qualquer possibilidade de contestação ou de criação engajada através dos mecanismos da indústria cultural está condenada de antemão a reproduzir (ou se subordinar) de algum modo a ideologia dominante.

Adotar essa perspectiva de Adorno inviabilizaria o tipo de análise que proponho na presente pesquisa, pois se (quase) todos os artistas que integram o campo da MPB estão inseridos em relações com as diversas vertentes da indústria cultural (cinema, rádio, revistas, gravadoras, televisão), suas obras seriam forçosamente produtos de entretenimento mais ou menos homogêneos, variando em estilo apenas para contemplar a todos os gostos, atingir todos os tipos de público. Nesse sentido, a ida do artista ao mercado equivaleria à sua cooptação ideológica, impossibilitando a criação de uma obra autônoma. Inspirando-me na perspectiva adotada por Marcos Napolitano (2001), diria que em lugar de cooptação houve uma *tensão* entre os interesses do

mercado e os dos artistas críticos ou engajados. Longe de ser um processo unilateral de dominação dos *media* sobre o trabalho dos artistas, as relações que os artistas estabelecem com as instâncias da indústria cultural dependem largamente de sua posição no campo musical e do desenvolvimento existente, num dado período histórico, das forças produtivas e das tecnologias disponíveis. Assim, existiria uma relação conflituosa e tensa entre os artistas que atuam em busca de uma maior autonomia produtiva e os agentes da indústria cultural que buscam exercer o maior controle possível sobre o produto final, visando maximizar seus lucros. E nenhum dos dois agentes pode prescindir do outro: o artista que busca atingir um público amplo para sua obra não pode desprezar os meios de divulgação e produção em grande escala; as gravadoras (e também a televisão e o rádio) não podem otimizar seus lucros sem explorar todos os nichos do mercado, e por conseguinte, não podem impor a todos os artistas as mesmas condições, interferindo com a mesma intensidade na obra de artistas tão diferentes como um Chico Buarque e um Odair José.¹¹

Mesmo autores que desenvolveram suas pesquisas sobre a cena musical brasileira ancorando-se no conceito de indústria cultural, identificam estas diferenças de tratamento dispensadas pelas gravadoras aos seus diferentes artistas. Rita Morelli (1991), ao pesquisar a indústria fonográfica diferenciou dois tipos de classificação gestados pelas gravadoras e que vigoravam nos anos 70: de um lado os artistas de "prestígio", de outro, os artistas "comerciais". Márcia Dias (2008), numa perspectiva de longa duração do estabelecimento e desenvolvimento da indústria fonográfica no Brasil, também identificou esta divisão¹² entre

¹¹ Não me refiro aqui à qualidade ou importância de um ou outro artista, mas sim à capacidade de negociação de cada um deles com os agentes da indústria fonográfica; capacidade que está intimamente vinculada com a posse dos diferentes tipos de capital (social, econômico, cultural, simbólico). Isto porque os diferentes graus de autonomia sobre a criação final de que gozavam os músicos brasileiros não podem ser explicados através do índice de vendas alcançado. Este ponto será retomado e aprofundado no decorrer do trabalho.

¹² Dias (2008, p.30) considera que os produtos culturais "diferenciados" – isto é, que preservam uma maior autonomia na sua produção bem como um conteúdo crítico ou de maior sofisticação – encontram espaço dentro da indústria cultural, especialmente porque eles podem ser utilizados para reforçar a dominação dessas indústrias: "as agências instituem tais produtos

dois tipos de artistas, chamando-os de artistas de "catálogo" e artistas de "marketing". Propondo uma interpretação que permite fugir ao caráter homogeneizador que pressupõe o conceito de indústria cultural, poderíamos citar a perspectiva de Miguel Wisnik (2004, p.169-176) que evidencia os aspectos artesanais de parte da produção musical da década de 1970 em oposição à massificação:

Continua em vigor na música comercial-popular brasileira a convivência entre dois modos de produção diferentes, tensos mas interpenetrantes dentro dela: o *industrial*, que se agigantou nos chamados anos 70, com o crescimento das gravadoras e das empresas que controlam os canais de rádio e TV, e o *artesanal*, que compreende os poetas-músicos criadores de uma obra marcadamente individualizada, onde a subjetividade se expressa lírica, satírica, épica e parodicamente. (...) Ora, no Brasil a tradição da música popular, pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido.

É justamente esse aspecto de tensão entre os artistas e a indústria cultural que procurei explorar ao longo da pesquisa, destacando as relações de Raul Seixas com a indústria fonográfica. Outro ponto explorado que teve como norte o conceito de Adorno e Horkheimer, diz respeito ao desenvolvimento do processo de racionalização no modo de operar da indústria cultural, especialmente no que toca à segmentação

como símbolo de sua preocupação com a 'qualidade' e como instrumento de legitimação de sua atuação".

do mercado consumidor. Acompanhar a segmentação do mercado brasileiro nos anos 60 e 70 permite entender quais os gêneros musicais que as gravadoras consideravam viáveis economicamente e como tais prioridades repercutiram no campo artístico, limitando escolhas ou abrindo novos espaços para os músicos profissionais. Tal processo de racionalização, que consiste em criar categorias de produtos específicas para cada segmento consumidor, é um modo de operar das diversas indústrias da cultura que continua em vigor desde o início do século XX.

Diversos trabalhos têm demonstrado que a globalização e o modo de operar da indústria fonográfica acentuaram algumas características identificadas por Adorno e Horkheimer, como a concentração de diferentes investimentos e segmentos empresariais num mesmo grupo econômico (um bom exemplo é a Sony, que produz desde aparelhos eletrônicos até discos e filmes) e o quase monopólio do mercado mundial de cultura por um restrito número de empresas (DUARTE, 2003; DIAS, 2008; FENERICK, 2008). Tais configurações são fundamentais para que se possa entender a influência que essas indústrias apresentam no consumo de música no Brasil (e no mundo) de hoje e do passado. Por conseguinte, procurei utilizar pesquisas que tratam do desenvolvimento histórico dos diversos setores da produção cultural no intuito de perceber que possibilidades estavam dadas num determinado momento e não em outro. Isto porque o grau de integração entre o rádio, a televisão, as gravadoras, a imprensa, etc. num dado momento histórico é sempre variável e influencia diretamente as possibilidades de criação artística: penso aqui, sobretudo nos festivais da canção (1965-1972), que tiveram sua dinâmica alterada substancialmente à medida em que estas relações foram se transformando.

Outro tipo de influência que essas indústrias exerceram foi através da criação de novas tecnologias que moldaram diretamente as possibilidades da produção musical, como foi o caso da invenção do *Long-play* (LP), que viabilizou gravações de um maior número de canções num único suporte físico, terminando por modificar toda a concepção do que era gravar um disco. Acompanhar essas transformações tecnológicas, ou seja, "as condições de produção fonográfica e sua relação com a indústria cultural" (ZAN, 2001, p.105) é crucial para pesquisar a música popular.

Basicamente, foram estes apontamentos feitos por diversos teóricos e pesquisadores que serviram de bússola para orientar a

presente pesquisa, permitindo-me elaborar respostas para questões inicialmente formuladas: qual foi a trajetória artística inicial de Raul Seixas? Que relações o músico baiano travou no campo musical? Em quais disputas estéticas e ideológicas ele se envolveu? Como se cristalizou sua imagem artística dentro dos mecanismos da indústria cultural ao longo da década de 1970?

No primeiro capítulo procuro analisar como se deu a participação de Raul Seixas no VII Festival Internacional da Canção, ocorrido em 1972, e qual estratégia o cantor empregou para se destacar de outros participantes sem deixar de dialogar com o código específico desses eventos. O destaque positivo obtido por Raul Seixas no VII FIC foi fundamental para viabilizar a passagem da condição de produtor musical para a de artista, pois foi em virtude de sua apresentação que o cantor logrou ser contratado por Roberto Menescal, então produtor da gravadora Philips/Phonogram.

No segundo capítulo exploro detalhadamente como se desenrolou o processo de criação da obra e da imagem de Raul Seixas. Longe de ser fruto de um talento ou dom excepcionais, o destaque obtido por Seixas dentro do campo musical foi o resultado de um longo trabalho recheado de acertos e de erros que lhe permitiram "fazer seu nome", isto é, produzir uma imagem/obra capaz de encontrar um público próprio e se destacar diante do trabalho de outros artistas. Em lugar de me limitar a interpretar as propostas de Raul Seixas veiculadas em suas músicas e posicionamentos diversos, procurei entender como se deu o processo de produção do valor de sua obra – que não é apanágio do artista, mas dos agentes e instituições que integram o campo, direta ou indiretamente.

E como a valorização da obra de arte está relacionada à posição que o artista ocupa na hierarquia que organiza o campo musical, procurei entender a posição de Raul Seixas nesse universo. Dois fatores me pareceram particularmente relevantes para entender a posição "nova" que Raul Seixas ocupou no campo musical: a elaboração de sua proposta da Sociedade Alternativa e as relações com a indústria fonográfica. A forma como os agentes que integram o campo perceberam esses dois pontos foi fundamental para a classificação de Raul Seixas na hierarquia cultural.

CAPÍTULO 1 DE PRODUTOR MUSICAL DA CBS À INTÉRPRETE DA PHILIPS

VII Festival Internacional da Canção de 1972: o destaque como compositor e intérprete

O VII Festival Internacional da Canção (FIC), de 1972, foi o último do gênero. A rede Globo tentou restituir o antigo prestígio e expectativa que marcaram o auge dos festivais de música através da contratação de Solano Ribeiro, prestigiado produtor desse tipo de certame. O declínio da qualidade musical e do interesse do público em relação aos últimos FICs, organizados por Augusto Marzagão, foram catalisadores da tentativa de alterar o formato do evento. Segundo Solano Ribeiro, o VII FIC iria tornar-se um instrumento capaz de divulgar a música brasileira no exterior, "mas não só isso, também como instrumento de renovação da música brasileira aqui. (...) E quanto ao capítulo da renovação da MPB eu vejo, primeiro, o problema de uma renovação de nomes."¹³

Uma das mudanças propostas por Ribeiro era o fim da classificação em primeiro ou segundo lugar. Por considerar esse sistema irrelevante para o destaque de novos compositores/intérpretes, propôs apenas a classificação final de duas composições da fase nacional da disputa, sem ordenação, para competir na fase internacional com as demais concorrentes dos diversos países inscritos.¹⁴ Solano também alterou uma antiga regra – a que obrigava os artistas a gravarem as

¹³ HUNGRIA. VII FIC, um festival para recuperar a imagem do festival – entrevista com Solano Ribeiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 jul. 1972.

¹⁴ A estrutura do evento era basicamente a seguinte: os compositores inscreviam suas canções, que eram examinadas por um júri previamente designado. As canções selecionadas (no caso, 30 canções de um total de 1.912 inscritas) eram divididas em três noites de apresentações, com duas eliminatórias contendo 15 músicas cada, entre as quais se selecionavam sete. Na fase final da etapa nacional, as 14 canções escolhidas pelo júri eram apresentadas novamente, e apenas duas se classificavam para disputar a fase internacional com outras dez canções (já selecionadas), representantes de diversos países. E apenas na final internacional as canções eram discriminadas em primeiro e segundo lugar.

canções inscritas no certame pela editora do festival – que contrariava os interesses das diversas gravadoras e de seus contratados, gerando impasses e até desinteresse na participação dos músicos consagrados. Outra nova regra que visava eliminar o descontentamento de alguns compositores foi a manutenção do sigilo acerca das canções recusadas, já que muitos artistas se sentiam desprestigiados com a divulgação de seus insucessos.¹⁵

Embora Solano Ribeiro possuísse um grau de autonomia relativamente grande para reestruturar o festival e pudesse alterar regras que prejudicassem o impacto do evento, sua liberdade não poderia interferir nos interesses da rede Globo. Se a emissora abdicava de seus interesses materiais imediatos (como explorar diretamente a obra dos artistas) era porque aumentar o interesse do público pelo evento se mostrava mais compensador financeiramente: quanto maior a audiência, mais caro custava anunciar nos intervalos do programa. Isto porque a preocupação central da emissora não era com a qualidade do certame ou com a renovação musical, mas com a conquista da audiência do público jovem.¹⁶ Segundo reportagem da *Revista Fatos e Fotos*, da perspectiva da Globo, o festival era encarado como "uma questão de mercado, com grandes implicações comerciais."¹⁷ A emissora de TV pretendia fazer do novo FIC um "caminho para uma futura feira de música *pop*, muito mais próxima do 'som que a juventude está curtindo'." E para alcançar esse objetivo foram feitas algumas concessões, mas não a ponto de prejudicar os interesses comerciais da emissora. O formato do evento, por exemplo, teve que ser reestruturado segundo padrões televisivos, o que

¹⁵ HUNGRIA, op. cit.

¹⁶ Diversas reportagens publicadas no início da década de 1970 fazem referência à conquista do mercado jovem. De modo geral, parece existir a ideia de que os jovens (entre 15 e 25 anos de idade) não compunham parte significativa do público televisivo nem do público consumidor de música. Portanto, eram um importante nicho de mercado a ser "conquistado".

¹⁷ LEMOS. O festival da canção ataca mais uma vez. *Revista Fatos e Fotos*, Brasília, p.17, 22 set. 1972. Esta matéria, uma das mais significativas fontes que reuni sobre o VII FIC e o início da trajetória artística de Raul Seixas me foi cedida por Rosana da Câmara Teixeira. Agradeço à pesquisadora pela colaboração e gentileza em partilhar suas fontes.

implicou na redução de sua duração para atender aos interesses da grade de horários da Globo.¹⁸

Se o aspecto comercial era o foco da emissora de televisão, os organizadores do evento afirmavam objetivos diferentes, dos quais se destacam três: abandonar velhos esquemas do FIC, isto é, seu vínculo mais estreito com canções comerciais e alargar o espaço para inovações; compromisso com a transparência e liberdade das decisões dos jurados; e trazer novos valores para fortalecer a MPB. Mais do que competição entre compositores anônimos e famosos, os organizadores pretendiam fornecer um panorama da música mundial contemporânea e permitir uma comparação com a música produzida no Brasil.¹⁹

Com essas premissas norteadoras, o VII FIC se reaproximava do formato dos festivais que marcaram a década de 1960, trazendo para o primeiro plano o debate sobre a possibilidade de novos caminhos para a MPB que conjugassem renovação e popularidade. Para o escritor Roberto Freire, jurado do festival, o VII FIC teria alargado ainda mais o espaço para experimentações sonoras ao acabar com o "ufanismo da música nacional, que para ser boa tinha que ser samba. (...) Todas as variações e misturas são permitidas, desde rock com baião até tango com samba, mas tudo dentro do maior bom-gosto e seriedade."²⁰ Menos preso aos parâmetros comerciais dos antigos festivais da canção organizados por Marzagão, o espaço para compositores e intérpretes que fugissem desse formato foi ampliado, pois "se o FIC desse ano [1972] fosse igual aos outros, 'Cabeça' jamais seria classificada, bem como 'Viva Zapátria', 'Serearei' e 'Let me sing'."²¹

Com poucos veteranos e muitos novatos, as expectativas em torno do certame ressurgiram, principalmente pela polêmica causada por alguns desses novos nomes. Walter Franco, por exemplo, compositor e intérprete de "Cabeça", foi destaque em diversas reportagens da época por ser autor de uma canção de viés concretista e experimental. "Cabeça" agradou a diversos críticos e jurados, sendo apontada como uma das favoritas para vencer a fase nacional, mas não contava com uma receptividade positiva da parte do público.

¹⁸ Exemplo dessa redução foi a diminuição do número de músicas que integram a final da fase nacional, que antes somavam 48 e passaram para 30. LEMOS, op. cit., p.17.

¹⁹ LEMOS, op. cit., p.18.

²⁰ Ibid., p.21.

²¹ SILVA. Acusações ao FIC. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 22 set. 1972.

Porém, antes do início do festival, as especulações sobre os prováveis destaques também mencionaram Raul Seixas como um deles, único participante do festival que conseguiu classificar duas composições próprias, "Let me sing" (em parceria com sua mulher, Edith Wisner) e "Eu sou eu, Nicuri é o diabo":

Um veterano – Baden Powell – e dois novatos – Sérgio Sampaio e Raul Seixas – estão sendo apontados como os prováveis ganhadores do Galo de Ouro Nacional do VII FIC. A opinião é de todos os que viram os ensaios, iniciados uma semana antes do primeiro espetáculo, ou ouviram a fita original – enviada ao júri prévio, para a seleção – e depois, no Maracanãzinho, já tendo passado pela mão de um arranjador.²²

Essa era também a opinião de um dos membros da comissão responsável pela seleção das canções do festival, o pianista e compositor César Camargo Mariano. Para ele, a maioria dos compositores consagrados havia inscrito músicas "fraquinhas", e praticamente todas as "boas músicas (...) foram compostas por gente desconhecida". Para Mariano esta seria a prova da "vitalidade da criação musical brasileira", e dentre todas as concorrentes por ele analisadas, destacou que:

Quatro músicas me entusiasmaram de modo especial. Todas revelam expressões autênticas de talentos. São originais, não seguem fórmulas pré-concebidas. São arrojadas na criatividade e estão *ligadas* à vida brasileira. Guarde o nome delas, porque, vençam ou não vençam, essas músicas vieram para ficar: "Viva Zapátria" [Sirlan], "Let me sing" [Raul Seixas], "Vou botar meu bloco na rua" [Sérgio Sampaio] e "Um abraço pra velha" [Mutantes]. É difícil dizer qual é a melhor. Mas fiquei realmente impressionado com "Let me sing", não só pela beleza da melodia, mas também pelo arrojo do compositor. A música vai do rock'n'roll ao baião com sotaque da Bahia, eletriza e arrepia

²² LEMOS, op. cit., p.20.

do princípio ao fim. A letra é original e vigorosa, uma beleza de criação.²³

Raul Seixas e Sérgio Sampaio, destacados por alguns críticos como exemplos dessa renovação musical, não concordavam quanto ao caráter inovador da maioria dos artistas participantes do evento e se acreditavam plenamente capazes de representar o Brasil na final internacional. Seixas afirmou que "o mundo está em crise musical, em crise de criação: é o negror dos tempos na música."²⁴ E Sérgio Sampaio argumentou na mesma direção, afirmando que todo festival é feito para abrir perspectivas musicais, e que bem ou mal isso ocorre. O problema do VII FIC, para Sampaio, estaria na apresentação das grandes estrelas internacionais, como David Clayton-Thomas (que venceria o certame) e Moustakis, que não trouxeram nada que apontasse novos caminhos musicais; a exceção, para ambos, seria o argentino Astor Piazzola. Mas o melhor show, na opinião dos dois amigos, havia sido o de Gilberto Gil, recém egresso de seu exílio londrino. Paradoxalmente, para Sampaio e Seixas, Gilberto Gil – que participou apenas como convidado especial, sem defender nenhuma composição – teria sido o mais inovador de todos os músicos ali presentes.²⁵

Outros críticos, como Maria Helena Dutra, também levantavam dúvidas quanto à capacidade de renovação musical do evento. Para Dutra, o problema principal era que o evento havia se desvirtuado de seu principal objetivo, que era divulgar a música em si. Assumindo outras funções que não esta, o festival teria eclipsado a música como a principal atração, se assemelhando a uma destilaria, de "onde fluem também com igual (e às vezes maior) espaço os rios políticos e comerciais, que indicam os cursos da música brasileira."²⁶ No artigo citado, a autora reclamava da baixa participação de artistas consagrados e também da repetição de fórmulas musicais e de crítica política presentes na obra de diversos estreates e de alguns veteranos (como Baden Powell). Os poucos que escaparam da condenação e receberam elogios foram Hermeto Paschoal, Walter Franco, Fagner e Raul Seixas, percebidos como inovadores ou "sinceros".

²³ Ibid., p.21.

²⁴ RAUL Seixas e Sérgio Sampaio pensam em representar o Brasil. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 set. 1972.

²⁵ Ibid.

²⁶ DUTRA. Sem sustos. Revista **Veja**, São Paulo, p.82, 20 set. 1972.

O que se percebe é que eram divergentes as expectativas em relação ao impacto do festival: para alguns ele realmente abria novas possibilidades para a música brasileira, e para outros, não avançava quase nada e se enredava numa espécie de círculo vicioso, no qual imperavam interesses comerciais mesclados a intenções políticas populistas. E se a expectativa antes do principiar do evento era dúbia e comportava esperanças de uma renovação musical e ressurgimento da força dos antigos festivais, durante sua realização ela se desfez ou ao menos ficou muito abaixo do esperado.

Os problemas do VII FIC não se limitaram a uma (suposta) pouca inventividade artística dos competidores ou repetição de fórmulas. O "negror dos tempos" se fez sentir com intensidade no desenrolar de alguns episódios permeados por intervenções e variadas pressões criadas pelos militares sobre os participantes do evento. A noite da final da fase nacional, ocorrida em 30/09/1972, foi a mais tumultuada de todo o evento. Motivo: a destituição sumária de todo o júri na véspera da decisão. Alegando um veto político à permanência de Nara Leão na presidência do júri – que teria dado uma entrevista ao *Jornal do Brasil* criticando o governo dias antes – a rede Globo destituiu todos os jurados e nomeou um júri de emergência, constituído apenas de estrangeiros que mal podiam compreender a letra das canções, quanto mais captar significados que se escondessem sob o jogo de palavras (e que a Globo tentou justificar, oficialmente, com o argumento de que esse júri seria mais imparcial na decisão tomada e aumentaria as chances de eleger candidatos nacionais mais competitivos para a fase da final internacional).

Diante da arbitrariedade da decisão, o corpo de jurados destituídos produziu um manifesto para ser lido no dia da final nacional, denunciando o abuso e destacando as duas canções que eles haviam eleito como vencedoras: "Cabeça", de Walter Franco e "Nó na cana", de Ari do Cavaco e César Augusto. Ao subir no palco e tentar ler o manifesto, Roberto Freire teria sido arrastado por agentes da polícia²⁷ e conduzido para uma sala isolada, onde foi espancado. A cantora Alaíde

²⁷ Alguns jornais apontam os seguranças do festival como os agentes que agrediram e retiveram Roberto Freire numa sala à parte, e outros indicam que eram agentes da polícia infiltrados no palco. Independente dos autores, o resultado da agressão a Freire não foi irrelevante, pois fraturou duas costelas no episódio (POEIRA de Estrelas. Revista **Veja**, São Paulo, p.70-71, 11 out. 1972).

Costa tentou explicar o que estava ocorrendo nos bastidores, mas teve o som de seu microfone cortado várias vezes, e se retirou do palco irritada, sem realizar sua apresentação musical. José Bonifácio, vulgo Boni, diretor da TV Globo, correu ao encontro de Freire nos bastidores, e autorizou a leitura do manifesto, desde que fossem feitos cortes nas partes que criticavam a postura da emissora. Entre tantas confusões e arbitrariedades, foi anunciada a decisão do júri de "emergência", que elegeu "Fio Maravilha" (Jorge Ben), interpretada por Maria Alcina e "Diálogo", de Baden Powell e Paulo César Pinheiro, como representantes da final nacional.²⁸

A explicação da intervenção no júri dada pela Globo, não convenceu a todos (embora no contexto autoritário e repressivo daquele momento fosse plausível). Walter Silva, jornalista que esteve envolvido como jurado do evento, atribuía razões de cunho financeiro para a decisão tomada pela emissora. Isto porque, Maria Alcina, intérprete da canção vencedora, havia sido contratada pela emissora antes de vencer o certame e era uma de suas apostas de exportação da música brasileira. O corpo de jurados presidido por Nara Leão, antes de anunciar a escolha final, havia manifestado abertamente interesse em eleger outras concorrentes (as duas anunciadas no manifesto), o que se chocava com os interesses de promoção da emissora. Este choque teria sido o motivo real do afastamento dos jurados, e não um veto político.²⁹ E em outro artigo, Silva reiterava que o evento teria se revestido de uma autenticidade que não passava de aparência, e no fim, "o FIC satisfaz apenas aos interesses dos editores e promotores do festival".³⁰

Não cabem dúvidas quanto aos interesses comerciais que estavam por trás do evento. Exemplar é o caso da indústria fonográfica, que antes da final nacional, já havia produzido compactos e LPs com as músicas que estavam inscritas no festival. Phonogram, Continental e Som Livre, não tardaram a suprir (e alimentar) a demanda do público: cada gravadora explorou ao máximo as canções destacadas no festival, preferencialmente na voz dos intérpretes originais – o que nem sempre era possível, pois muitos artistas eram contratados exclusivos de

²⁸ FIC: Baden e Jorge Ben vencem a final nacional. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 02 out. 1972.

²⁹ SILVA. Explicação da TV Globo não convence. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 02 out. 1972.

³⁰ SILVA. O falecido FIC. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.41, 03 out. 1972.

determinada gravadora; em decorrência desse obstáculo, o mercado era inundado com as mais diferentes versões das mesmas músicas, e quem quisesse obter as versões com os intérpretes originais era obrigado a comprar mais de um disco com as mesmas canções.

Embora permeado de interferências por parte da indústria cultural, não concordo com a conclusão de Walter Silva, pois o FIC conseguiu atingir alguns de seus objetivos iniciais, dentre eles, o de revelar novos nomes da música brasileira. Nos palcos do VII Festival Internacional da Canção, alguns nomes saídos do anonimato³¹ se tornaram conhecidos do grande público: Hermeto Paschoal, Walter Franco, Sirlan, Sérgio Sampaio, Fagner, Alceu Valença, Renato Teixeira e Raul Seixas. Se a inovação da música brasileira estava entre os objetivos do festival, ele cumpriu – em parte, porque nem todas as canções foram inovadoras, principalmente as vencedoras – sua meta nesse quesito. O que não significa que a equação inovação *versus* popularidade tivesse sido resolvida satisfatoriamente.

Walter Franco, um dos mais ousados artistas que se apresentaram, viu sua "Cabeça" ser a canção mais vaiada pelo público, que não assimilou positivamente a novidade minimalista. Hermeto Paschoal, um dos destaques do evento, não conseguiu apresentar sua música na noite da final nacional, tendo seus animais (porcos e galinhas) que faziam parte do arranjo da canção, vetados pela censura. Sirlan, um dos compositores destacados na nova geração, não logrou engrenar uma carreira artística. Devido ao teor crítico de sua canção "Viva Zapátria", tornou-se um dos alvos preferidos dos censores, que se esmeraram em decifrar suas composições, constantemente engavetadas. O cerco da censura lhe valeu a rescisão de contrato com três gravadoras, e pouco a pouco, o impulso recebido do FIC se desfez, até que no lançamento de seu primeiro LP, poucos se lembravam de seu nome (MELLO, 2003).

As inovações propostas por muitos desses músicos não lograram alcançar popularidade, resultando em uma nova tendência de artistas: os "malditos". Vários deles "serão grandes campeões de encalhe de discos, ao mesmo tempo que prestigiados pelos críticos e pelo

³¹ É certo que nem todos esses artistas eram desconhecidos ou iniciantes, mas em sua maioria, não tinham contato ou o reconhecimento de seu trabalho por um público amplo, constituído em sua maioria, por elementos de classe média. Daí a importância da participação no evento, que divulgava a obra do músico e poderia lhe abrir novas possibilidades de incrementar a carreira, como ser contratado por alguma grande gravadora.

público jovem mais ligados à contracultura, retomando um espírito que estava sem seguidores desde o colapso do Tropicalismo, em 1969." (NAPOLITANO, 2002a, p.08).

De forma geral, o fracasso em triunfar pode encontrar suas justificativas nos erros de julgamento e percepção do público que ocorrem ao longo da história, e nesse caso, a noção de "artista maldito" confere "uma existência reconhecida à defasagem real ou suposta entre o sucesso temporal e o valor artístico." (BOURDIEU, 1996b, p.248). Porém, a categoria de artista maldito comporta uma ambiguidade indesejada e, no limite, perigosa: pode disfarçar ou ocultar o fracasso sem rodeios do artista "frustrado" que não encontra um público para seu trabalho. E o envelhecimento³² acompanhado da repetição das sanções negativas sobre suas tentativas de produção artística, tendem a tornar insustentável o prolongamento dessa posição indeterminada dentro do campo artístico (BOURDIEU, 1996b).

Mas se inovar comporta riscos, também é uma das maneiras de um jovem artista entrar no campo e ocupar uma posição específica dentro dele.³³ Reivindicar e expressar suas diferenças (no sentido de que

³² O sentido aqui empregado para envelhecer não está relacionado a idade biológica, mas artística. Isto significa que um "jovem artista" pode ter uma idade biológica mais avançada do que um artista socialmente envelhecido. Envelhecer artisticamente está relacionado ao fato de se haver realizado escolhas que impliquem numa redução do possível ao provável, isto é, ao tomar determinadas posições automaticamente isto implica na recusa de outras.

³³ Conforme ressaltou Bourdieu (1996b), a ruptura com os dominantes seria um dos modos de entrada no campo. Outra maneira seria o apadrinhamento da carreira do novato por um artista consagrado, o que implica um reconhecimento ou continuação dos valores defendidos pelos dominantes dentro do campo pelo recém-chegado – e essa opção também é arriscada, já que os "continuadores" podem ter seu trabalho entendido como "menor" do que os "originais" ou até mesmo desinteressante e antiquado por não dialogarem com novas propostas.

No entanto, vale lembrar que a ruptura dos heréticos nunca é total, pois ela de algum modo dialoga e se apóia na tradição artística do campo ou no conhecimento acumulado coletivamente pelas obras produzidas ao longo da história e, é em nome dessa história ou de algum aspecto até então pouco valorizado por ela, que os novatos reivindicam sua alteração/inação.

existir é diferir), permite ao novato tecer uma identidade própria em oposição aos artistas envelhecidos socialmente (aqueles já consagrados). Essas *marcas distintivas* são fundamentais nas lutas pela sobrevivência artística que se desenrolam no campo e visam delimitar as propriedades mais visíveis e superficiais ligadas a um conjunto de obras ou de produtores individuais. E o processo de "fazer um nome" no campo artístico, trazendo modos de expressão novos que se chocam com as categorias de percepção e apreciação estabelecidos, se apresenta aos novatos como um dos caminhos capazes de angariar *valor distintivo* às suas obras. Mesmo causando desconcerto no julgamento do público e da crítica, os recém-chegados são os mais interessados na descontinuidade, na ruptura, na diferença e na revolução da hierarquia estabelecida no campo justamente pelo fato de que eles só podem marcar época se alterarem as categorias de apreciação que legitimam as obras e tomadas de posição dos artistas dominantes.

E os festivais eram espaços que possibilitavam o desenrolar das lutas por reconhecimento entre os concorrentes (através de suas diferentes propostas artísticas) ao mesmo tempo em que testavam o grau de aceitação das tomadas de posição (materializadas nas obras) dos artistas pelo público. As gravadoras que atuavam no mercado nacional, já conheciam³⁴ a dinâmica desses eventos e sabiam do potencial de vendas que vários desses artistas selecionados representavam: não apenas vendas de compactos e coletâneas de sucessos (que tinham duração efêmera) e sim a longo prazo, com uma constância razoável para que fossem enquadrados como artistas de "catálogo" ou de "prestígio". A possibilidade de formar ou reforçar um *cast* de artistas expressivos, capazes de cativar um público fiel ao longo dos anos e manter um índice de vendas considerável e constante, era um estímulo para que as grandes gravadoras buscassem contratar antecipadamente alguns dos participantes dos festivais. Esse foi o caso de Raul Seixas e de Sérgio Sampaio, contratados por Roberto Menescal, então produtor musical pela Philips, que assim narrou o encontro deles:

Exemplos de como os artistas se inserem no campo serão explorados no próximo capítulo através das trajetórias de Fagner e Belchior.

³⁴ Conforme argumentado anteriormente, grande parte das estrelas da MPB na década de 1960 foram "reveladas" nos diversos festivais da canção. No caso do VII FIC, as expectativas quanto ao impacto do evento (que estava decadente e desacreditado) ressurgiram, estimulando as apostas das gravadoras em resultados positivos da disputa.

Eu conheci o Raul de terno, com maletinha 007, o homem mais sério do festival! Aí começamos a conversar e ele me mostrou umas coisas e eu pensando "esse cara é interessante", mas não sabia qual era ainda, ele era compositor, produzia disco, cantava alguma coisa. E eu perguntei "o que mais que tem aí no festival que você conhece que é bom?". Ele falou "tem a música do Sérgio Sampaio, 'Eu vou botar meu bloco na rua'". Aí eu contratei logo o Sérgio e falei "Raul você vai cantar no festival?" "Acho que eu vou, minha música é uma música de Elvis Presley". E eu olhando aquele cara caretérrimo, mas pensei, vou contratar esse cara também. "Vem cá, vou contratar sua música também, vamos fazer juntos então, você encara mesmo?" "Vou encarar, ponho a roupa de Elvis Presley e tudo". E contratei os dois no festival, na intuição. Eu falei para o André Midani, que era o presidente da Polygram na época, "André contratei um cara, mas contratei mesmo, por 3 anos" "Mas o cara é o quê?" "Eu não sei o que ele é, não sei se vai ser cantor, se vai ser compositor, não sei." (*apud* TEIXEIRA, 2008, p.51).

No caso de Raul Seixas, sua imagem ainda estava associada ao compositor de músicas "comerciais" que trabalhava como produtor musical de artistas da jovem guarda ou "cafonas". Não era ainda reconhecido como compositor/intérprete. A "prova" da viabilidade dele construir uma carreira artística seria sua apresentação nos palcos do VII FIC, e que por isso deveria conter elementos de uma encenação que fosse capaz de revelar sua peculiaridade em relação a outros artistas. Mas a intenção de realizar uma performance ao estilo de Presley não deve ser entendida como simples fruto de uma jogada de marketing – embora não deixasse de ser parte dela –, pois Elvis era também um dos maiores ídolos de Raul Seixas. O fato é que se caracterizar de Elvis Presley para cantar "Let me sing" num festival da canção que, tradicionalmente, havia sido palco de propostas musicais relacionadas ao universo da MPB, implicava também em marcar uma posição dentro desse cenário.

Nesse sentido, romper com os paradigmas estéticos e temáticos presentes na obra de diversos cantores que participaram de certames semelhantes era uma forma de granjear um valor distintivo para sua obra. Proposta arriscada, que poderia lhe render o estranhamento e a recusa do público diante de sua música. Daí a importância de dialogar com a tradição musical desses eventos: a opção de misturar o ritmo do baião com a influência do rock certamente ajudou a minimizar o estranhamento de sua criação. A semelhança que Seixas afirmava existir entre a música caipira norte-americana e a música interiorana do nordeste foi materializada nessa fusão rítmica que resultou em "Let me sing", considerada inovadora pelo modo de fundir música estrangeira e música nacional.

Seria o caso de atribuir a Raul Seixas uma intenção de transformar, inovar ou propor soluções para os impasses de criação que vários artistas vinculados ao gênero da MPB procuravam superar? Ao que tudo indica a resposta é negativa, pois Seixas considerava que as duas composições por ele classificadas no VII FIC eram "um trabalho primitivo, parte ínfima de um trabalho que chegará a 100% de realização. Meu trabalho não pretende propor nenhuma solução ou delimitar caminhos para a MPB. Preocupo-me, apenas, em citar fatos."³⁵ E que "fatos" seriam estes, aos quais alude?

Com a ascensão dos militares da linha dura – amparados nos poderes quase ilimitados respaldados juridicamente pelo Ato Institucional nº5 – a polícia política e outros órgãos encarregados de censurar e vigiar as manifestações culturais que disseminassem valores contrários aos defendidos pelo governo, ganharam força e apoio institucional. Os canais de expressão, após 1968, se fechavam ainda mais, e a própria linguagem sofria para se manifestar, revestindo-se de ambiguidades e ambivalências tais, que não raro terminava por subsumir qualquer sentido dentro do próprio texto, que tornava-se hermético. E Raul Seixas, mesmo sem tocar diretamente em temas políticos, parecia dialogar tanto com a canção engajada e sua ideologia quanto com a paranóia militar quando o baião embalava sua voz nos versos de "Let me sing":

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

³⁵ RAUL SEIXAS. Compositor e autor – Eu sou eu, Nicuri é o diabo. Reportagem datilografada encontrada no arquivo do jornal **O Globo**, setembro de 1972.

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

Num vim aqui querendo provar nada
 Num tenho nada pra dizer também
 Só vim curtir meu rockzinho antigo
 Que num tem perigo
 De assustar ninguém

So, let me sing, let me sing
 Let me sing my rock and roll
 Let me sing, let me swing
 Let me sing my blues and go.³⁶

Portanto, mesmo que não propusesse inovações musicais ou caminhos para a "evolução" da MPB, havia em sua canção um diálogo com a tradição e a transformação da música que estava sendo produzida no Brasil. Também havia uma recusa em tratar dos mesmos temas da canção engajada, especialmente daquelas que cantavam o "dia que virá" e anunciavam diferentes "messias" que derrubariam a ditadura militar instalada em 1964 para instaurar a igualdade social e realizar a redenção de um povo oprimido.³⁷ Ao se despedir da "moça de Ipanema" e anunciar que sua influência estético-político havia caducado, Raul Seixas marcava sua diferença em relação à bossa nova e aos projetos de artistas engajados oriundos desse gênero. Expressava sua diferença ainda quanto à utilização de novos materiais sonoros para compor, se associando ao rock'n'roll clássico, e associando este à música brasileira

³⁶ SEIXAS; WISNER. Let me sing, let me sing. LP **Os grandes sucessos do FIC de 1972**, CBS, 1972.

³⁷ Ao longo da década de 1960 ocorreram diversos embates entre os músicos que defendiam a canção engajada, mais próximos de posturas esquerdistas e contra a ditadura, e os músicos que entendiam sua atividade como ligada ao entretenimento. Discuto de forma mais detalhada a forma como Raul Seixas se posicionou diante dessas questões no primeiro capítulo da minha dissertação, *As Aventuras de Raul Seixas no Campo Musical* (UFSC, 2012).

do "sertão", representada pelo baião. Para o crítico musical Nelson Motta,³⁸

"Let me sing" já era uma afronta num festival de música brasileira e pior, ou melhor, [Raul Seixas] apareceu de Elvis com um topetão e cantou o tal do "Let me sing", em inglês, "let me sing my rock'n'roll e let me sing my blues and go". Quando ele entrou na segunda parte, o Maracanãzinho explodiu, porque na segunda parte entrava triângulo, zabumba e tudo. E ele: "tenho quarenta e oito quilo certo, quarenta e oito quilo de baião, num vou cantar como a cigarra canta, mas desse meu canto eu não abro mão".³⁹

O sucesso de sua apresentação nos palcos do VII FIC deveu-se, em grande parte, à essa mistura rítmica que valorizava a música brasileira, mas que não se alimentava apenas da tradição musical nacional. Também sua performance (dançando ao estilo que consagrou seu ídolo Elvis Presley), ajudou a demarcar um distanciamento em relação aos artistas já consagrados pelos festivais anteriores, despertando o interesse da crítica e do público pelo seu trabalho, como o próprio Raul reconhece: "eu só passei a existir depois daquela encenação, daquele teatro que eu fiz. Combinar rock com baião foi a fórmula certa para chamar a atenção, mas foi só o começo." (SEIXAS, 1995, p.09).

Em uma poesia sobre os festivais da canção – publicada postumamente – é possível identificar a percepção de Raul Seixas acerca das regras e valores que orientavam as obras e as performances dos

³⁸ Há um outro comentário interessante de Motta (2000, p.252-53) sobre essa apresentação de Raul Seixas: "O Maracanãzinho delirou com aquele magrelo topetudo que tocava sua guitarra e dançava como Elvis Presley e depois xaxava como Luiz Gonzaga e na sua música fazia uma crítica debochada e inteligente do confronto musical entre o rock e a música brasileira."

³⁹ *O som do vinil – Raul Seixas: o maluco beleza e seu primeiro disco solo*. Vídeo-documentário, s/d. Disponível na internet: muu.globo.com/O-Som-do-Vinil/Raul-Seixas--o-maluco-beleza-e-seu-primeiro-disco-solo.shtml. Consultado em out. de 2011.

artistas de MPB nesses eventos. No texto transparece sua recusa em buscar elementos folclóricos – especialmente da cultura africana, uma das matrizes do samba – ou fundadores da brasilidade para compor sua obra, optando por trazer novidades musicais atuais (como o rock) ao mesmo tempo em que se negava a adotar a postura mais característica de artistas da MPB engajada (como Geraldo Vandré e Sidney Miller), que atuavam nos palcos dos festivais como se estivessem num comício:

Brasil brasileiro
 Brasil qu'inda é de Cabral
 Falo em favela e terreiro
 Ganho logo o Festival
 Internacional,
 Hein,
 Da Canção Popular
 E não é pra ganhar?
 É importante
 A cara arrogante
 O negócio é assim
 Grita o seu samba
 Sei que você é bamba
 Levante o braço no fim
 Pra ver, rapaz,
 É aplauso que não acaba mais
 (...)
 Festival? Ah! É legal.
 Não vê o Caetano
 Menino de tutano
 Juntou com os Mutantes
 Todo alegre e confiante
 Quis mostrar evolução
 Mas a massa irreverente
 Gente boa que entende
 Mostrou logo educação
 Ah! Meu Brasil
 De Cabral, de Portugal
 E Gilberto Gil
 Reze três Padre Nosso
 Pendure a arara no pau
 Mate a galinha se mele de sangue
 Ô Mãe Benta

Ziriguidum, auê, Ogum!
 Brasil africano
 Das velhas tradições
 O tempo passou
 Quatro mil aviões, gente na lua
 E você sempre o mesmo...
 (SEIXAS, 1996, p.14-15)

Nos versos acima, nota-se uma preocupação em acompanhar as novidades, em se sintonizar com as novas perspectivas abertas mundialmente e não em resgatar a "autêntica" tradição brasileira. Também a performance realizada por Seixas no VII FIC diferia radicalmente da de artistas mais ligados à MPB ortodoxa. Os valores e regras que orientavam as disputas nos espaços dos festivais haviam mudado e os gêneros e performances que ali se destacavam não estavam mais restritos ao formato inicial. E se o rock se encontrava agora dividindo espaço e disputando as preferências de um mesmo público com a MPB, é porque algo importante havia ocorrido entre o final dos anos 1960 e o alvorecer dos 1970:

Depois da participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil no Festival da TV Record de 1967, a MPB não seria mais a mesma. O impacto do movimento tropicalista, ao longo de 1968, exigiu a revisão das bases estéticas e valores culturais que norteavam a MPB e, no limite, obrigaram a uma abertura estética do "gênero" a outras influências que não os "gêneros de raiz" ou materiais folclóricos (NAPOLITANO, 2002b, p.67).

Mas se o VII Festival Internacional da Canção comportou alterações quanto aos critérios de participação e ampliou o espaço para outros estilos musicais, ele seria o último do gênero e marcaria o fim da "era dos festivais". As condições necessárias para garantir a reprodução desses eventos enquanto instituições ou instâncias de consagração artística ficaram definitivamente prejudicadas com o desenrolar do certame e seus resultados. As interferências da rede Globo, com suas decisões arbitrárias sobre a composição do júri e as tentativas de explorar ao máximo os dividendos econômicos gerados pelo evento alteraram o frágil equilíbrio de interesses que estruturavam o festival.

Também a ação dos censores e a presença de agentes da polícia política – que faziam ameaças físicas e vetavam as obras consideradas afrontosas aos valores e interesses propagados pela ditadura militar – no palco e disfarçados em meio ao público, contribuíram para compor um ambiente repressivo e pouco propício para a criação e a inovação artística. Principalmente, porque a história reificada nesses eventos e a história incorporada pelos artistas que ali se apresentaram estava intimamente relacionada a uma postura combativa ou de resistência frente às arbitrariedades da ditadura militar; postura que foi sendo gradualmente coibida pela institucionalização dos militares no poder – acompanhada de uma escalada da repressão e da censura, cujo momento mais autoritário se deu no período do governo Médici (1969-1974) – e o fechamento dos canais de comunicação com o público (seja pela censura, ameaça de prisão ou exílio), que comprometiam a viabilidade e as possibilidades de manifestação dos artistas mais críticos.

Por ser o campo artístico caracteristicamente pouco institucionalizado, as instâncias de consagração aptas a julgar e distinguir positivamente os artistas e as obras estão elas próprias em luta permanente por sua legitimação. Logo, estas instâncias são sempre relativizáveis e contestáveis aos olhos dos agentes (artistas, críticos, produtores, empresários, etc.) que integram o campo. E a alteração do equilíbrio das forças que compunham esses eventos, como já vinha acontecendo nos festivais de 1970 e 1971, se intensificou durante o VII FIC e comprometeu profundamente a legitimidade que amparava seus julgamentos e resultados, isto é, seu poder de consagração. O amplo descrédito que tomou conta de artistas e críticos após os resultados do VII FIC, comprometeu definitivamente a existência do evento, que conheceu sua última edição em 1972.

Porém, se os resultados oficiais do VII FIC eram contestáveis (devido à influência dos interesses comerciais e da repressão), vários artistas que ali se apresentaram puderam se beneficiar de sua participação, não somente através da publicidade que o evento proporcionou, mas também devido ao capital simbólico proporcionado pelo reconhecimento das propostas e posturas que ali tiveram lugar. Sérgio Sampaio, Walter Franco, Fagner e Raul Seixas, por exemplo, tiveram seus trabalhos consagrados no evento e suas apresentações foram lembradas posteriormente como momentos marcantes e importantes na trajetória de cada um deles. No caso de Raul Seixas, grande parte das matérias e reportagens que foram publicadas sobre ele

no início de sua carreira aludem ao destaque obtido pelo cantor em sua performance no festival. Além disso, sua contratação pela Philips ocorreu por ter participado do evento e marcou sua passagem da função de produtor musical para a posição de cantor. Portanto, apesar de comprometer definitivamente as condições necessárias para sua reprodução, o VII Festival Internacional da Canção ainda foi capaz de consagrar e alavancar a carreira de parte dos artistas participantes.

A busca por espaço da nova geração de compositores/intérpretes

Se o ano de 1972 marcou o final da "era dos festivais", também assinalou a entrada no campo de uma nova geração de compositores. Quase todos eles estiveram presentes nos festivais de 1971 e 1972 (tanto nos Festivais Internacionais da Canção, da rede Globo, quanto nos Festivais Universitários, da TV Tupi) e obtiveram visibilidade para seus trabalhos, mas não apresentavam as mesmas propostas da geração consagrada nos festivais dos anos 60. Em suas obras afloravam outras perspectivas, orientadas pela condição migrante e o sentimento de estar deslocado em relação às grandes cidades ao mesmo tempo em que problematizam a sobrevivência cultural dentro do mercado.

São exemplos dessa nova geração, artistas como Raul Seixas, Zé Ramalho, Belchior, Fagner, Geraldo Azevedo, Marcus Vinicius, Alceu Valença, Ednardo, Walter Franco e Sérgio Sampaio (estes dois, os únicos que não eram nordestinos). Para Ana Maria Bahiana, eles trouxeram novos elementos fundamentais (a cultura nordestina, aspectos de vanguarda e uma dose substancial da influência do rock), e

principalmente o modo como esse novo grupo os manipula, no sentido da síntese, da dissecação, mistura, fusão, o modo como eles vêm e trabalham esses dados é fundamental para a revitalização não apenas da música de extração universitária, mas de todo o processo musical brasileiro.

De um modo geral, todos eles passam por um caminho semelhante, diverso do grupo imediatamente antecessor, nutrido em primeiro lugar de bossa nova. É o caminho de toda uma geração, no Brasil – ouvem música popular de origens diversas na infância e adolescência, são marcados pelo rock na juventude e retomam as

primeiras influências depois, nesta década [1970], de formas diversas, com outra leitura (In: NOVAES, 2005, p.48).

Quase todos os músicos pertencentes a esse "grupo" novo lutavam para conquistar seu espaço e se posicionavam contra os grandes nomes do cenário musical. Esta nova geração artística que despontava no cenário musical do início da década de 1970 ficou conhecida como pós-tropicalista.⁴⁰ Alguns desses artistas se posicionavam negativamente em relação à herança dos tropicalistas e questionavam a validade das premissas que orientavam o trabalho dos artistas estabelecidos, enquanto outros buscaram destacar-se a partir do reconhecimento de sua obra pelos artistas já consagrados.⁴¹

Analisar qual estratégia (de aliança ou conflito com os artistas estabelecidos) é adotada, ajuda a entender a trajetória inicial de um artista, mas não explica seu sucesso ou estabelecimento no campo. É

⁴⁰ A denominação de pós-tropicalista não significa que exista uma continuidade ou ruptura em relação aos trabalhos musicais do "grupo dos baianos" (termo que fazia referência à origem comum dos músicos que deflagraram o tropicalismo), mas sim que estes artistas não se vinculam ao pólo mais tradicional ou ortodoxo da MPB (influenciado pela cultura do nacional-popular e que trabalhava mais diretamente com materiais folclóricos ou de "raiz"). As experimentações e fusões musicais (e a influência da contracultura) que muitos desses artistas realizaram os diferenciavam dos artistas mais ortodoxos, mas nem por isso indicavam uma ruptura ou uma postura inconciliável com a obra dos emepistas.

⁴¹ Conforme Rita Morelli (1991) mostrou em seu estudo sobre a trajetória e a elaboração da imagem pública de Belchior e de Fagner ao longo dos anos 70, o primeiro teria percorrido o caminho da crítica enquanto o segundo teria optado pelo apadrinhamento. Segundo Morelli (1991, p.156): "é possível perceber que Belchior já tinha optado por uma forma de contestação que não deixava de ser também estratégica em relação ao objetivo de ascensão no campo artístico, embora fosse, enquanto tal, diametralmente oposta em relação ao apadrinhamento [de Fagner]." Os dois artistas em questão foram tomados por Morelli como representantes do grupo de compositores/intérpretes que surgem no início dos anos 70, e através do estudo sobre a formação da imagem pública (tanto pelos próprios artistas e suas gravadoras, quanto pela crítica especializada) de Belchior e Fagner é possível entender alguns aspectos e problemas da conjuntura dessa época e da relação artista-indústria cultural.

preciso levar em conta diversos fatores, especialmente a produção de discursos sobre a obra que é realizada não só pelo artista, mas por todos os agentes que integram o campo musical, pois "o discurso sobre a obra não é um simples adjuvante, destinado a favorecer-lhe a apreensão e a apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor." (BOURDIEU, 1996b, p.197). Por último, é necessário investigar como se travou a relação do artista com o mercado e a indústria cultural, tema caro a todos que faziam parte dessa nova geração de músicos que emerge no alvorecer dos anos 70.⁴²

Para entender a trajetória inicial de Raul Seixas no campo musical, procurei problematizar suas tomadas de posição e os fatores que contribuíram para a construção de sua imagem artística. Procurei utilizar fontes de diversas procedências para responder às seguintes questões: qual foi a estratégia de Raul Seixas para entrar no campo musical e "fazer seu nome"? Que posição Seixas ocupou no campo? Quais foram suas tomadas de posição extra-musicais e a percepção da crítica especializada a respeito delas e de sua obra? E por último, qual foi sua relação com o mercado e a indústria fonográfica?

⁴² Sobre as relações desses artistas com o mercado, Ana Maria Bahiana (In: NOVAES, 2005, p.48) destacou que essa "nova leva [de artistas que surgiram nos anos 70] se mostrava mais disposta a pensar de imediato os problemas do mercado, a considerar a possibilidade do sucesso, da popularidade, da fama e das vendagens. Com mais timidez, retomavam em certa medida as propostas da Tropicália, do contato e da indagação direta sobre a música de massa, seja bolero ou rock'n'roll. E, justamente por isso, muitas vezes se colocavam em tensão diante desses nomes egressos dos anos 60 – embora a ruptura, muitas vezes ameaçada, não tenha de fato acontecido, ficando apenas no plano das citações, teorias e até rugas pessoais (como a que envolveu Caetano Veloso e Fagner)."

CAPÍTULO 2

A ESTRATÉGIA DE RAUL SEIXAS: CONSOLIDAÇÃO DE SUA OBRA/IMAGEM JUNTO À CRÍTICA

A estratégia de Raul Seixas

Após ser contratado pela Philips e obter uma repercussão positiva de sua apresentação no VII Festival Internacional da Canção, Raul Seixas gravou seu primeiro compacto, com "Let me sing, let me sing" e "Teddy boy, rock e brilhantina" (Raul Seixas, 1972). No intuito de aproveitar a publicidade oriunda do festival, a Philips lançou ainda em setembro de 1972 este compacto que deveria apresentar o trabalho de Seixas e sondar sua receptividade. A canção escolhida para figurar ao lado de "Let me sing", dialogava musical e tematicamente com ela, pois mesclava influências culturais da década de 1950 – os teddy boys ligados à cultura do rock and roll, com sua estética "rebelde", de casacos de couro, brilhantina nos cabelos e brigas de rua – com referências à década de 1970 – como a violência policial que contrastava com os ideais de paz propagados pelos hippies. Também a sonoridade de ambas era semelhante e aludia diretamente ao rock and roll dos anos 50, especialmente aos rocks que consagraram Elvis Presley: em "Let me sing" a performance fazia referência à dança de Elvis e em "Teddy boy..." a personagem da música dançava "ao som de Elvis'n'roll".

Tomando como referência as duas canções desse compacto de lançamento de Raul Seixas, tudo indica que a Philips tentou, inicialmente, vender e vincular a imagem de seu novo contratado para um público mais ligado ao rock do que ao universo da MPB – mas não obteve resultados expressivos.⁴³

Um outro projeto da gravadora, indica a associação do trabalho de Seixas ao rock: em maio de 1973, o cantor lançaria seu primeiro LP pela Philips, *Os 24 Maiores Sucessos da Era do Rock*, inteiramente produzido a partir de versões de rocks clássicos dos anos 1950 e 1960, estrangeiros e brasileiros. Mas na capa do disco, os créditos foram dados

⁴³ Provavelmente, esse compacto não obteve nenhum destaque, pois não encontrei qualquer menção a ele na imprensa. Raul Seixas também não chegou a gravar nenhuma das duas canções em LPs, que foram incluídas por Sylvio Passos numa coletânea produzida em 1985, *Let Me Sing My Rock'n'roll*.

a uma banda fictícia, a Rock Generation, provavelmente para não "marcar" Seixas como cantor de rock, dado que o público consumidor desse gênero no Brasil, em 1973, ainda era muito restrito e os resultados das vendas do compacto anterior não eram animadores.⁴⁴ Raul Seixas somente apareceria como o intérprete desse LP após se consagrar como um dos maiores vendedores de discos do Brasil, quando foi feita uma reedição comemorativa intitulada *Raul Seixas: 20 Anos de Rock* (Philips, 1975).⁴⁵

A carreira artística de Raul Seixas, no período de setembro de 1972 a maio de 1973, não emplacou e se mantinha como uma promessa. Esse quadro se reverteria a seu favor apenas depois de sua apresentação

⁴⁴ O lançamento de compactos simples era uma das formas de sondar a receptividade do trabalho de um artista e, quando bons resultados eram alcançados, a gravadora se dispunha a investir num trabalho mais caro, o *long-play*. Mas não se pode esquecer que os compactos também eram uma alternativa de capitalizar ao máximo os lucros das vendas de uma canção que estivesse com uma demanda alta; já que o compacto era mais acessível economicamente do que o LP, um maior número de ouvintes poderiam adquiri-lo.

⁴⁵ O crítico musical Nelson Motta dedicou um artigo em sua coluna no jornal *O Globo* para comentar o relançamento desse disco. Nesse artigo, Motta discute a importância da influência da música estrangeira (especialmente o rock'n'roll) na produção musical nacional ao mesmo tempo em que reflete sobre a perda da ingenuidade que marcou o tempo da jovem guarda e dos rocks de Celly Campello diante da escalada da repressão, a partir do final da década de 1960. Mas o que interessa aqui é destacar como Motta associa a imagem e o trabalho de Raul Seixas à cultura do rock: "Poucos artistas no Brasil estariam tão à vontade e teriam tal paixão e *know how* para um trabalho desse porte como Raul Seixas. (...) Apoiado em sua formação musical rock e contando com o estímulo de uma volta aos tempos certamente mais alegres e menos preocupados da adolescência e dos sonhos, Raul faz neste disco seu melhor trabalho de intérprete, desde sua aparição com "Let Me Sing". (...) O próprio Raul Seixas e sua turbulenta carreira são documentos vivo (sic) de uma geração criada a partir do vigor do rock'n'roll e incendiada pelos sonhos e repressões de tempos mais duros que o mundo passou a viver de lá para cá." (MOTTA. Quando o sonho começava. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 jun. 1975). Acrescento apenas que o projeto desse disco era de Nelson Motta e Roberto Menescal (ambos eram produtores da Philips nesse momento) e, Raul Seixas, foi apenas convidado a gravá-lo.

em outro "festival", a Phono/73 – desta vez organizado por uma gravadora, a Philips/Phonogram, e não por uma emissora de televisão. Neste evento realizado no Palácio de Convenções do Parque Anhembi, em quatro noites consecutivas, entre 10 e 13 de maio de 1973, a Philips pretendia recriar o clima dos festivais da canção. Conforme lembrou Nelson Motta (2000, p.263), que na época também trabalhava como produtor musical da Philips,

Mesmo sendo um festival sem prêmios, promovido por uma gravadora, na platéia do *Phono 73* os ânimos estavam exaltados. O público e a imprensa ansiavam por novidades, surpresas, intervenções políticas, rebeldia e resistência. A Philips esperava gravar tudo ao vivo e lançar em três discos, valorizando e movimentando seus talentos em duetos, somando públicos, lançando novas músicas e novas versões de antigos sucessos, misturando suas estrelas estabelecidas com as jovens revelações musicais.

Diferentemente dos antigos festivais, a Phono/73 não era um concurso nem havia competição entre os participantes. Apenas os artistas que eram contratados da Philips puderam participar;⁴⁶ e isto não era pouco. Na época, a gravadora possuía em seu *cast* praticamente todos os principais compositores/intérpretes da MPB e do nascente rock nacional: Elis Regina, Chico Buarque, Gilberto Gil, Fagner, Caetano Veloso, Gal Costa, Nara Leão, Os Mutantes, Jorge Mautner, Jards Macalé, Erasmo Carlos, Jorge Ben, Tim Maia, Raul Seixas, Ivan Lins, Maria Bethânia, entre outros. As duas grandes exceções eram Milton Nascimento (contratado da Odeon) e Roberto Carlos (pertencente à CBS). E provocativamente, o *slogan* do evento era: "só nos falta o Roberto".

O objetivo da realização do evento também era semelhante (em parte) ao dos festivais: divulgar o trabalho dos artistas para um público amplo e contabilizar os lucros auferidos com a venda de LPs (com a vantagem de não haver concorrência com outras gravadoras, como ocorria nos festivais). Mas o investimento para viabilizar a produção da

⁴⁶ A exceção foram os nomes de Toquinho e Vinicius de Moraes, que não pertenciam ao *cast* da Philips.

Phono/73 foi tão elevado que, mesmo vendendo ingressos a preços relativamente altos e obtendo lucro com a venda das músicas apresentadas, dificilmente seria possível cobrir as despesas do evento. Segundo os cálculos apresentados pelo jornalista Maurício Kubrusly, os gastos teriam sido da ordem de Cr\$ 700 mil, enquanto a venda de ingressos era estimada em Cr\$ 190 mil,

Mas é provável que não sejam bastante explícitos sobre o que este investimento renderá a longo prazo, inclusive em termos de prestígio e divulgação. Ou seja, muito mais do que a vendagem do álbum de três LPs, que será lançado com trechos da gravação ao vivo do espetáculo, ou a soma das bilheterias do filme documentando as cinco (sic) noites.

Não se trata exatamente de um segredo, mas de uma tática comum dentro do jogo pela conquista de um mercado em extraordinária expansão. E a Phonogram é uma das firmas que mais tem crescido no setor. Parte de uma organização que atua em mais de 50 países, a subsidiária brasileira cresceu tanto que nos últimos anos passou do 26º para o 6º lugar entre as maiores vendedoras de discos do grupo em todo mundo. E é possível que termine este ano em 5º lugar, superando a filial italiana e só ficando abaixo dos mercados dos Estados Unidos, Inglaterra, França e Alemanha. Para que isto aconteça, confirmando a expansão esperada para este ano (27%), o sucesso da Phono/73 é condição essencial.⁴⁷

As perspectivas de crescimento, tanto da Philips em particular quanto do mercado fonográfico brasileiro, motivaram que a gravadora se lançasse em um projeto grandioso e de retorno imediato incerto, como a Phono/73. Mas os executivos da Philips não se enganaram, pois o mercado brasileiro cresceria em média 20% ao ano no período de 1972 a 1980 (DIAS, 2008), garantindo o retorno do investimento a longo prazo, já que muitos de seus contratados – como Raul Seixas e Fagner – que

⁴⁷ KUBRUSLY. A festa que vai reunir a música brasileira em São Paulo. **O Estado de S. Paulo/Jornal da Tarde**, São Paulo, p.29, 23 abr. 1973.

ainda não haviam consolidado seu trabalho, se tornariam grandes vendedores de discos ao longo dos anos 70.

Inspirada pelo sucesso⁴⁸ alcançado no disco que reuniu Chico Buarque e Caetano Veloso, *Juntos e Ao Vivo* (Philips, 1972), a organização do evento havia determinado que cada artista apresentaria individualmente duas canções conhecidas e uma inédita, para, em seguida, formar uma dupla com algum outro artista da casa.⁴⁹ A tática adotada resultou em trabalhos memoráveis, como o encontro das duas musas da tropicália, Gal Costa e Maria Bethânia, interpretando um clássico de Dorival Caymmi, "Oração a mãe menininha". Outra dupla que despertou o interesse do público e da crítica, foi a reunião de Gilberto Gil com Chico Buarque para cantar uma composição feita especialmente para o evento. Mas "Cálice", que foi a primeira canção resultante da parceria Chico/Gil, teve problemas com a censura e sua apresentação foi vetada. Ainda assim, a dupla decidiu apresentá-la, cortando todo o texto e cantando apenas a melodia da canção, mas nem isso foi possível: os microfones de Chico e de Gil foram desligados pelos técnicos de som sucessivas vezes durante a execução da canção. Indignado com o corte do som de seu microfone, Chico Buarque resolveu encerrar seu show mais cedo e, antes de sair do palco, apresentou Fagner para a plateia. Fagner, um dos estreantes, também teve problemas com a censura e não pode cantar "Sete vidas", uma das canções novas preparadas especialmente para a Phono/73.

Porém, a mais polêmica das duplas, certamente foi a união de Caetano Veloso a Odair José. Odair havia sido contratado pela Philips recentemente e Caetano resolveu convidá-lo para dividir os vocais de uma canção que narra o amor de um homem por uma prostituta, "Vou tirar você desse lugar" (Odair José). Debaixo de vaias insistentes (apagadas em estúdio quando a canção foi incluída no primeiro volume

⁴⁸ Gravado em dezembro de 1972, *Chico e Caetano: Juntos e ao Vivo*, este disco havia vendido mais de 140 mil cópias até maio de 1973. Esse expressivo resultado teria estimulado a formação de duplas artísticas inusitadas durante a Phono/73 com o intuito de testar a recepção do público diante de tais uniões, a fim de aplicar a fórmula e repetir o sucesso com outros artistas (REVELAÇÕES da Phono-73: os melhores da música popular brasileira. **O Estado de S. Paulo/Jornal da Tarde**. São Paulo, p.20, 19 mai. 1973).

⁴⁹ PHONO-73, um concerto de música popular. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 abr. 1973.

da coleção de LPs *Phono/73*), a dupla executou a canção e, ao final, Caetano proferiu uma crítica ao preconceito do público que se tornaria histórica: "não há nada mais Z do que um público classe A". Elis Regina, recebida com frieza pelo público no início de sua apresentação, terminou cantando em dueto com Gilberto Gil e foi aplaudida de pé.

No caso de Raul Seixas, que teria formado dupla com o Quinteto Violado, não foram disponibilizados os registros desse encontro – nos discos da *Phono/73* há apenas uma música apresentada por Seixas individualmente. Provavelmente, os resultados dessa união tenham ficado abaixo da expectativa dos organizadores do evento e não foram incluídos nos 3 LPs que documentaram os quatro dias de shows.⁵⁰ Mas ainda que não houvesse sido significativo o impacto da dupla Seixas-Quinteto, esta era uma oportunidade única para um "desconhecido" ganhar espaço e visibilidade junto ao público de classe média e, para isso ocorresse, a canção defendida deveria ser emblemática.

A sua escolha foi realizar um *medley* que se iniciava com "Tutti-Frutti", de Little Richard, seguido de "Let me sing", finalizando com "Loteria de Babilônia", composta em parceria com Paulo Coelho;⁵¹

⁵⁰ Nos 3 LPs da *Phono/73* não foram sequer incluídos todos os artistas que se apresentaram, como por exemplo, Hermeto Paschoal. Embora os critérios de seleção adotados não tenham sido explícitos, os organizadores afirmavam a intenção de fornecer um amplo panorama da música brasileira que estava sendo produzida tanto por novos compositores quanto pelos consagrados. Mas tendo em vista que os artistas mais consagrados tinham um apelo comercial maior, pode-se admitir que os duetos inéditos que eles formaram fossem mais interessantes de registrar em disco. E, claro, alguns encontros poderiam ter resultados medíocres, justificando a não inclusão deles nos discos.

⁵¹ Em "Loteria de Babilônia", Raul Seixas teria apenas musicado o texto entregue a ele por Paulo Coelho. A questão de quem escrevia as letras das músicas que Raul Seixas gravou na época da parceria com Paulo é polêmica e permanece em aberto. Mas em uma entrevista de Paulo e Raul, dada conjuntamente para a revista *Pop*, em 1976, os dois frisaram que todo seu trabalho era resultado de brigas e disputas entre eles. E quando a produção era harmônica os resultados eram medíocres, por isso, "o conflito, o duelo, a guerra, tudo isso era inevitável. Dá pra perceber isso em *Loteria da Babilônia*: foi nossa primeira música, passou inteiramente despercebida, tendo sido gravada no LP *Phono 73* e em *Gita*. Nessa música eu dei a letra

tudo tocado como se fosse uma só canção. O resultado era uma fusão peculiar que mostrava a trajetória e as influências que compunham a musicalidade de Raul Seixas: "Tutti-Frutti" trazia à tona as raízes da primeira geração do rock'n'roll norte-americano e que se encaixava perfeitamente com a composição de "Let me sing", misto de Luiz Gonzaga e Elvis Presley; e tudo se completava em "Loteria de Babilônia",⁵² sugerindo uma continuidade musical entre distintas tradições.

Mais instigante ainda é pensar através das imagens do evento em questão, disponibilizadas recentemente. Vestindo uma calça de veludo dourada, com uma jaqueta roxa justa, sem camisa, um grande sol dourado dependurado no pescoço e calçando compridas botas, Raul já não era mais a imagem de Elvis. Ainda permanecia com um estilo rocker, mas com marcas peculiares. O cabelo havia crescido e a barbicha, que seria sua marca mais característica ao longo de toda sua carreira, também já estava incorporada. A transmutação do produtor de discos no intérprete performático se consolidava ali.

Embora as imagens de *Phono 73: O Canto de Um Povo* (2005) apresentem diversos problemas com a qualidade e sequência⁵³ das gravações, elas mostram um Raul Seixas bastante ousado e teatral. Após cantar a primeira parte de "Loteria de Babilônia", Seixas repete várias vezes que "é necessário gritar, é necessário gritar e cantar rock, é necessário gritar e cantar rock, e demonstrar o teorema da vida e os

pronta ao Raul, que fez a música. Depois, nunca mais repetimos esse processo." (ATHAYDE. Raul Seixas e Paulo Coelho: a dupla de Ouro de Tolo – entrevista. **Pop**, São Paulo, jul. de 1976).

⁵² Essa canção, no encarte do DVD do documentário sobre a *Phono/73*, aparece como "As minas do rei Salomão". Na verdade, essa questão permanece em aberto, porque as imagens do DVD mostram Seixas cantando "Loteria de Babilônia" e não "As minas do rei Salomão". Mas nada impede que na *Phono/73* Raul Seixas houvesse interpretado essa canção também, pois dois meses após sua apresentação no Anhembi ele cantaria "As minas do rei Salomão" no programa de TV *Mixturação*. No entanto, aqui optei em descrever sua apresentação baseado nas imagens disponibilizadas no documentário em questão.

⁵³ As imagens da apresentação de Raul Seixas estão com a sequência invertida, mas a gravação do áudio no LP *Phono/73* está na ordem correta e sem cortes. Porém, os trechos de "Let me sing" só estão disponibilizados no vídeo.

macetes do xadrez". Em seguida, coloca o microfone no chão, se afasta do proscênio, pega um batom vermelho e com ele desenha uma "chave"⁵⁴ que preenche quase todo seu peito nu. Enquanto isso, a banda continua tocando sem diminuir o ritmo e o coro repete "all right" sem parar. Ao retomar o microfone, Raul Seixas brada: "está lançada aqui a semente, a semente de uma nova idade; de uma novidade de que vocês todos são testemunhas!"⁵⁵ Logo depois, a música continua exatamente na parte da letra em que se ouve: "tudo que tinha que ser chorado, já foi chorado/ você já cumpriu os doze trabalhos/ reescreveu livros dos séculos passados/ assinou duplicatas/ inventou baralhos", e finaliza dizendo que "você não tem perguntas pra fazer/ porque só tem verdades pra dizer/ pra declarar."⁵⁶

Os resultados de sua apresentação não tardaram a aparecer. O *Jornal da Tarde*, que publicou uma reportagem especial sobre as revelações da Phono/73, citou Raul Seixas (8º colocação) entre os dez artistas mais destacados da música brasileira, ao lado de João Gilberto, Paulinho da Viola e Jorge Ben. Para sondar a opinião dos músicos que se apresentaram na Phono/73 sobre o próprio evento e os rumos da música brasileira, o *Jornal da Tarde* elaborou um questionário com 15 perguntas e entregou uma cópia para cada artista participante. Nas

⁵⁴ Esta "chave" será um símbolo utilizado por Raul Seixas em diversas ocasiões no decorrer de sua carreira. De modo geral ela esteve presente na capa de diversos discos do cantor, e se encontrava envolta por um círculo, que continha: *Imprimatur Sociedade Alternativa*. Muito se especulou acerca do sentido deste símbolo, e o próprio Raul inventou uma considerável gama de histórias sobre esta chave; mas em linhas gerais, *Imprimatur* era o selo da igreja católica para designar as obras liberadas pela censura no período da Inquisição. Mais adiante há uma reprodução desse símbolo.

⁵⁵ "Loteria de Babilônia" teve sua versão ao vivo incluída no LP *Gita* (1974, Philips). Mas ao trecho citado acima foi acrescentado uma frase: "a Sociedade Alternativa está nascendo aqui", que não fazia parte da versão lançada no disco *Phono/73* vol.1. Provavelmente, essa frase foi acrescentada à música para dar uma dimensão mais integrada às canções de *Gita*, pois neste disco foi lançada a música "Sociedade Alternativa" (Raul Seixas; Paulo Coelho, 1974).

⁵⁶ SEIXAS, COELHO. Loteria de Babilônia. LP **Phono 73 vol.1**, Philips, 1973.

respostas,⁵⁷ Raul Seixas ("Ouro de tolo") aparece citado como autor da "música mais importante lançada recentemente", ao lado de Gilberto Gil ("Filhos de Gandhi"), Chico Buarque ("Construção") e Walter Franco ("Cabeça"). Na questão "tem problemas com a censura?", quase todos os artistas responderam positivamente, mas o jornal destacou que "o recorde talvez esteja com Raul Seixas, com 17 músicas censuradas". Sobre qual seria o trabalho mais importante apresentado na *Phono/73*, Chico Buarque (11 menções) e Gilberto Gil (9 menções) foram os mais citados, mas Raul Seixas também aparece, junto com Caetano Veloso, Fagner, Luiz Melodia e Jorge Ben.⁵⁸ Em outra reportagem, Maurício Kubrusly assim se referiu à apresentação de Seixas na *Phono/73*:

Raul Seixas – outro vaiado, com outro **rock**, o excelente "Loteria de Babilônia", dele e de Paulo Coelho. Quase recitando, ao invés de cantar, Raul Seixas torna-se ainda mais agressivo, fiel à linha que escolheu. Confirma que é um dos nomes mais importantes entre os novos.⁵⁹

Nesse artigo, Kubrusly procurou fazer uma avaliação das contribuições para a renovação musical a partir das músicas incluídas no primeiro LP *Phono/73*. Vários artistas consagrados, como Wilson Simonal ou Jair Rodrigues, foram criticados em suas performances, enquanto outros, como Caetano em companhia de Odair José ou Jorge Mautner, foram destacados como inovadores. Raul Seixas foi incluído ao lado desses últimos, figurando com destaque na foto (reproduzida abaixo) que compõe a reportagem, sendo esta uma de suas primeiras imagens veiculadas na mídia. Artista ainda sem rosto para o grande público, sua imagem ficaria muito associada aos registros fotográficos de sua apresentação na *Phono/73*:

⁵⁷ Por serem perguntas qualitativas, muitas delas comportavam respostas diversas. Por isso, algumas dessas questões não apresentaram respostas consensuais ou então foram redigidas com base em médias.

⁵⁸ REVELAÇÕES da *Phono-73*: os melhores da música popular brasileira. **O Estado de S. Paulo/Jornal da Tarde**. São Paulo, p.20, 19 mai. 1973

⁵⁹ KUBRUSLY. Nestes três discos, um painel, não uma revolução. **O Estado de S. Paulo/Jornal da Tarde**, São Paulo, p.21, 24 mai. 1973 (Grifos do autor).

FIGURAS 1 e 2: PRIMEIRAS IMAGENS DE RAUL SEIXAS – APRESENTAÇÃO NA PHONO/73



Fonte: KUBRUSLY. op. cit.



Seixas: metamorfose ambulante

Fonte: PACHECO. O garimpeiro. *Veja*, São Paulo, p.101, 6 jun. 1973.

Antes da apresentação de Seixas no Anhembi, eram escassas as notícias a seu respeito e, quase sempre, estavam relacionadas à sua performance do VII FIC. Essa situação começa a se alterar rapidamente a partir de maio de 1973, crescendo o interesse pelo seu trabalho. Além da coletânea *Phono/73*, Raul Seixas teria uma música, "Caroço de manga" (Raul Seixas; Paulo Coelho, 1973), incluída na trilha sonora da novela *A Volta de Beto Rockfeller*. Provavelmente, a inclusão de "Caroço de manga" na trilha da novela foi parte da estratégia adotada pela Philips para divulgar o "novato" Raul Seixas. Esse tipo de estratégia – fruto de acordos entre os setores da indústria cultural – era bastante utilizada pelas gravadoras para divulgar artistas pouco conhecidos, pois permitia que um público amplo conhecesse sua canção e a associasse a determinado personagem da novela.

"Caroço de manga" seguia a mesma linha de "Let me sing", "Teddy boy, rock e brilhantina" e "Loteria de Babilônia". Era basicamente um rock inspirado nos clássicos da década de 1950, cuja letra ainda trazia referências ao universo do rock: "pegue essa motocicleta/ e vá mostrar quem é você/ bota o seu blusão de couro/ agora é que eu quero ver". Palavras como "blusão de couro", "motocicleta", "rock", "xadrez" eram comuns nessas composições iniciais, assim como a melodia delas também era semelhante.

O tema dessas composições iniciais se altera totalmente apenas⁶⁰ em "Ouro de tolo" (Raul Seixas, 1973). Diferentemente das canções anteriores, "Ouro de tolo" é uma balada que remete diretamente ao estilo de Bob Dylan, com suas letras extensas e quase faladas. O tema de cunho autobiográfico (sem deixar de ter elementos fictícios), retratava as angústias de um cidadão que ascende socialmente e se frustra com a falta de sentido existencial do próprio sucesso e do mundo moderno. Provocativa, esta canção seria uma espécie de passaporte para a divulgação de seu nome e imagem na mídia:

A barbicha rala, o rosto feio. Um jeito manso e complicado de explicar as coisas. Artista ainda sem imagem, figura não decorada, nome que é preciso repetir aos balconistas das lojas de discos. É, Raul Seixas. E ainda não basta. Necessário completar: Raul Seixas, o cara que canta "Ouro de tolo".⁶¹

Esta reportagem, publicada apenas 4 dias depois do destaque dado a Seixas no artigo de Kubrusly, é uma das primeiras sobre Raul Seixas. No trecho reproduzido acima, fica claro como Raul Seixas ainda

⁶⁰ Existe uma outra composição de Raul Seixas, desse mesmo período, que também foge ao estilo rock – mas que não lhe trouxe nenhum destaque. Em 1973, Nelson Motta produziu um LP chamado *O Carnaval Chegou* (Philips, 1973), com diversos cantores (Caetano Veloso, Sérgio Sampaio, Wilson Simonal, Fagner, Gal Costa, entre outros) gravando marchinhas e sambas; e Raul Seixas compôs e cantou um samba feito especialmente para este disco, "Eterno carnaval". Mas segundo Motta (2000, p.265), "O disco foi (...) ignorado na imprensa, nas rádios, nas ruas e nos bailes e resultou em completo fracasso".

⁶¹ RAUL SEIXAS. *O Estado de S. Paulo/Jornal da Tarde*, São Paulo, p.23, 28 mai. 1973.

era um nome relativamente desconhecido do grande público, apesar de não o ser para a crítica musical. A popularização de seu nome junto ao público ocorreria a partir do sucesso alcançado pelo compacto⁶² com a música "Ouro de tolo", que teria sido "tão procurado que a gravadora precisou prensá-lo duas vezes em apenas uma semana."⁶³

Em uma reportagem de Diogo Pacheco, publicada na revista *Veja* em 6 de junho de 1973, Raul Seixas era apresentado como o autor de "dezoito composições proibidas pela Censura" que teria emplacado o sucesso de "Ouro de tolo". Comentando o tema da música, Seixas teria dito que "Toda a inércia, toda a satisfação burguesa com as coisas menores não tem sentido nenhum":

Por isso ele pensa iniciar logo um movimento de reestruturação total do comportamento humano.

Pergunta Seixas candidamente: "Se Cristo renovou, por que não posso fazê-lo também?"

Versos à parte, toda essa inusitada autodefinição religiosa está presente em "Ouro de tolo". (...) No fundo, porém, Raul Seixas parece ser muito ingênuo. E essa ingenuidade tem contaminado de tal forma seu público (na Phono 73, realizada pela Phonogram, em maio, sua aparição foi apoteótica) que o próprio compositor acaba acreditando ser realmente um novo Messias – não só da música brasileira mas de todo o comportamento do homem moderno.⁶⁴

Declarações como essa foram muito comuns nas primeiras reportagens e entrevistas de Raul Seixas. Em diversas delas, Seixas se apresentava como alguém imbuído de uma missão a ser realizada, espécie de autor de uma nova filosofia capaz de influir na libertação das

⁶² Este compacto continha "Ouro de tolo" e "A hora do trem passar" (Raul Seixas; Paulo Coelho, 1973). Não encontrei referências à sua data de lançamento, mas baseando-me na cronologia das reportagens que pesquisei, esse compacto deve ter sido divulgado em meados de maio de 1973, provavelmente durante ou logo após a Phono/73.

⁶³ PACHECO. op. cit.

⁶⁴ Ibid.

pessoas. A revista *Fatos e Fotos* de 18 de junho de 1973, destacou os objetivos que o autor de "Ouro de tolo" esperava conquistar:

Raul Seixas, baiano, 27 anos, uma espécie de Elvis Presley de Itapoã, leitor de Nietzsche e Kafka, seguidor do Zen-Budismo, casado com uma americana e testemunha ocular da existência de discos voadores, é o responsável pelo mais recente êxito comercial da música popular brasileira: *Ouro de Tolo*, estranha canção que critica o *abestalhamento* de uma sociedade preocupada, apenas, com apartamentos, carros, dinheiro, emprego e sucesso, já tendo vendido alguns milhares de discos. (...)

Agora, com *Ouro de Tolo*, pretende não apenas atingir os primeiros lugares das paradas, como "modificar o próprio panorama cultural brasileiro".

Raul Seixas não faz por menos: será, mesmo, o líder de um movimento de comportamento ainda mais significativo do que a Tropicália. Dizendo-se um mero instrumento de captação de forças que vêm de outros mundos, afirma que *Ouro de Tolo* não passa de um "presente do espaço": estava com a mulher e um casal de amigos, na Barra da Tijuca, quando a canção lhe veio inteira à cabeça, com seus 48 versos já ordenados. (...)

Ouro de Tolo é o que os compositores e disc-jóqueis costumam chamar de *estouro*. Lançado em compacto simples pela Philips, obteve tanto sucesso que a gravadora já está preparando um LP com Raul. (...) Raul Seixas espera muito mais do que chegar ao topo de uma parada de sucessos. Pois ele acredita que sua música não é simples música, mas uma nova filosofia, um novo modo de ver as coisas.

– *Ouro de Tolo* é a minha biografia. Estou aqui cumprindo uma missão: abrir os olhos das pessoas.⁶⁵

Outra versão⁶⁶ fartamente divulgada na imprensa era sobre o encontro de Raul e Paulo Coelho. Segundo várias reportagens, após a aparição de um disco voador metálico, envolto num campo alaranjado, numa praia quase deserta, Raul teria visto um homem correndo ao seu encontro. Muito eufórico, Paulo teria perguntado se ele também havia presenciado o fenômeno, e então, começaram a conversar e sentiram que ambos tinham uma missão a desempenhar nesse mundo: "Foi como se a gente tivesse feito uma viagem no próprio disco [voador]. E vendo a problemática toda do planeta."⁶⁷ Em outra entrevista, Raul associaria o efeito dessa aparição misteriosa à composição de "Ouro de tolo": "Subi muito alto, olhei o mundo e as pessoas lá de cima. Vi o ridículo de tudo.

⁶⁵ NEPOMUCENO. Raul Seixas: o sucesso que veio do espaço. **Fatos e Fotos**, Brasília, 18 jun. 1973 (Grifos do autor).

⁶⁶ O encontro de Raul com Paulo rendeu muitas histórias inventadas por eles e que serviram para divulgar o trabalho de ambos, especialmente em 1973. O mais provável, porém, é que Raul Seixas tenha ido à redação da revista *underground*, *A Pomba*, interessado em conhecer o autor de um artigo que tratava sobre discos voadores. O artigo, "Vida extra terrena", foi escrito por Paulo Coelho e publicado na edição nº4, ano II, de *A Pomba*, e mesclava informações científicas com especulações filosóficas, defendendo a plausibilidade da existência de vida inteligente fora da Terra e, conseqüentemente, da viabilidade de discos voadores nos visitarem. O cantor Leno, amigo e parceiro de Raul Seixas dos tempos de produtor, afirmou que ele teria emprestado esse artigo para Raul, dado que ambos tinham interesse no assunto – Raulzito fez uma canção especialmente para Leno, que se chamava "Objeto voador", depois regravada por ele em seu disco *Gita* (1974) com modificações e um novo título, "S.O.S.". Leno afirma ter estado presente nesse primeiro encontro de Paulo e Raul. Por outro lado, Paulo Coelho divulgou versões "fantasiosas" sobre esse encontro, mas em algumas entrevistas afirmou ter sido recebido na casa de Seixas, por ele e sua mulher, com cerveja e salgadinhos. A divergência seria quanto à presença de Adalgisa, então esposa de Paulo, que Leno afirma não ter participado do encontro; e Paulo, por seu lado, nunca afirmou que Leno esteve presente.

⁶⁷ RAUL Seixas – entrevista. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, 13 nov. 1973. In: SOUZA, 2009, p.226.

Vi que precisamos destruir as cercas que separam os quintais",⁶⁸ diria ele aludindo aos versos finais de "Ouro de tolo".⁶⁹ E para concretizar essa "missão", afirmava que recém havia fundado uma nova sociedade, chamada "Krig-Ha":

Cujo símbolo só difere do símbolo da vida dos egípcios por ter, no pé, uma chavinha. Os membros da sociedade ainda são poucas (sic): Raul Seixas, Salomé Naoline (sic) (sua mulher), Adalgiza Arada (sic), Paulo Coelho, John Lennon, Cachorro Urubu, S. Francisco de Assis, Gurdjieff e Zé Celso Martinez Correa (última e entusiástica adesão). Mas eles mantém intercâmbio com pessoas e sociedades afins do mundo inteiro. As ambições que Raul Seixas alimenta, em relação a este "movimento cultural-ético", são pouco modestas. "Ou eu conquisto o planeta ou então desapareço daqui". (...) Olho para este rapaz branco e magrinho. Estará me gozando? Não serão estas declarações parte de uma campanha publicitária? Estará sendo sincero? Não sei, pois eu também "prefiro ser essa metamorfose ambulante do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo".

"Na realidade não sou cantor. Me vejo aqui, dando entrevista, gravando na Philips e acho incrível. Mas, na verdade, tudo não passa de um veículo para a minha missão. Escute, não se pode usar a lógica nem a razão para explicar Deus. Lógica e razão são coisas da terra. E eu divido as coisas em Coisas da Terra, Coisas do Universo e Coisas da Coisa. E as Coisas da Coisa, minha filha, essas é que são o negócio,

⁶⁸ PENTEADO. A metamorfose de Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.41, 14 jun. 1973.

⁶⁹ Seriam estes os versos: "porque longe das cercas embandeiradas/ que separam quintais/ no cume calmo do meu olho que vê/ assenta a sombra sonora/ dum disco voador".

entende. Quem é que pode explicá-las? A razão não pode mesmo."⁷⁰

O símbolo a que Raul Seixas aludia e que supostamente representaria a sociedade de Krig-Ha era o mesmo que ele havia desenhado em seu peito com batom vermelho, durante sua apresentação na Phono/73. Em outras entrevistas ele atribuiria significados diversos a esse símbolo, como se fosse uma espécie de ponto comum entre culturas diferentes.⁷¹ Mas sua importância simbólica é evidente nas capas de três LPs gravados pela Philips: em *Krig-Ha, Bandolo!* (1973) a "chave" está desenhada na palma da mão direita de Seixas; em *Gita* (1974) e *Novo Aeon* (1975), o símbolo se encontra dentro de um círculo, no canto da foto da capa, com a seguinte "mensagem": *Imprimatur – Sociedade Alternativa*.

⁷⁰ PENTEADO. op. cit.

⁷¹ Na entrevista ao *Pasquim*, Seixas disse: "Aquele símbolo é o símbolo de *Amon-Rá*, acrescido de uma chave. Esse símbolo tem uma história interessante. Quando o Paulo Coelho, meu parceiro, tava em Amsterdã, em 1967, ele tava usando um símbolo hippie no pescoço. E veio um sujeito estranhíssimo e arrancou o símbolo do peito dele e colocou esse símbolo, sem a chave. E disse: 'Não é nada disso. Agora é isso.' Ele ficou assustadíssimo com aquele símbolo no pescoço, mas começou a usar. E nós fomos uma vez, há pouco tempo, escrever uma peça, que nós vamos lançar para o ano. Fomos lá em Mato Grosso, numa tribo de índio. E numa barraquinha de índio tava vendendo esse mesmo símbolo. Uma coisa incrível. (...) Com a chave. Aí nós questionamos ele. 'Por que você fez esse símbolo?'. Era de lata. Ele falou que não sabia por quê. Aconteceu, ele fez assim. Nós batizamos o símbolo como se fosse o símbolo da sociedade." (In: SOUZA, op. cit., p.221).

FIGURA 03: CHAVE-SÍMBOLO DA SOCIEDADE ALTERNATIVA



O estranhamento que Raul Seixas causava em seus entrevistadores, seja através de suas pretensões filosófico-musicais ou de suas afirmações sobre discos voadores, era uma constante nessas primeiras reportagens. Jogando com ideias filosóficas mescladas a um humor irônico, Seixas desconcertava seus interlocutores. Muitos o adjetivaram como "louco", "perturbado", sofrendo de uma "confusão mental" e "paranóico". Outros recusavam por completo suas críticas e posicionamentos, negando qualquer traço de coerência ou de filosofia em seu trabalho.

José Nêumanne Pinto foi um dos críticos que se indignaram com essas (im)posturas do cantor e redigiu um longo "Recado a Raul Seixas" nas páginas da *Folha de S. Paulo*. A intenção de Nêumanne Pinto era comentar o sucesso de "Ouro de tolo" e o lançamento de uma outra canção, "As minas do rei Salomão" (Raul Seixas; Paulo Coelho, 1973), bem como as críticas de Seixas ao "logicismo idiota" que seria inerente aos tempos modernos:

Não bastava você ser o Elvys (sic) Presley tupiniquin da Rede Globo no FIC e agora você vem de Bob Dylan (caboclo) da Philips na Phono 73, Raulzito? Pelo menos seu baião-roque "Let me sing", apesar de tudo, foi honesto do seu ponto de vista. Mas é honesto fazer o que você está fazendo agora, Raul Seixas?

Quem não teve tempo, disposição e paciência para ir ao Parque Anhembi curtir Phono 73 está conhecendo você do rádio, onde, justiça seja feita, sua "Ouro de tolo" reina de forma absoluta e total. Há até quem diga que essa cançãozinha que você fez – uma tentativa de desmitificar os valores da classe média urbana brasileira – é uma versão estilizada do velho sucesso de Erasmo Carlos, "Sentado à Beira do Caminho". Alguns amigos meus – gente de fino gosto – tem aplaudido particularmente seu trabalho de letrista e reconhecem que do ponto de vista musical suas canções são uma miscelânea do que já foi feito.

Você acha isso meio desonesto. Afinal de contas, é preferível o Raulzito, autor das baladas de Wanderley Cardoso, Jerry Adriani e Renato e seus Blue Caps, ao Raul Seixas metido a filósofo, encarapuçado de gênio tendo como credenciais o orgulho da baianidade e da bagagem de uma pretensão inexplicável para um rapaz da sua idade e com seus curtos conhecimentos culturais. Você não acha desonesto descobrir o já descoberto, fazer canções já feitas? (...)

Não vou dizer que você chega a copiar Bob Dylan, mas uma coisa você não pode negar: como produtor da CBS você conheceu Dylan, se deslumbrou (é possível) com ele, mas se deslumbrou principalmente com o processo de criação do autor norte-americano, passando a repeti-lo sem revesti-lo com um mínimo de originalidade. (...)

Você precisa ouvir umas verdades, Raulzito, precisa.

1 – Não se envergonhe de ser o Raulzito das baladas da CBS. Jerry Adriani, Wanderley Cardoso e Renato e seus Blue Caps, pelo menos, são mais autênticos que você.

2 – Limite-se a cantar e não invista contra a lógica, porque você não tem "estofa" para isso.

Não pense que os "objetos que não servem para nada foram descobertos" por você. O "gadgat" (...) existe desde que está instalada a sociedade de consumo.

3 – Não pense que você é um gênio. No Brasil existem muitos bons compositores e letristas, mas, certamente, você não está entre eles, só porque pertence à mesma gravadora deles.

Eu sei que há mais gente culpada pelo que você passou a ser do dia para a noite, Raulzito. Existe toda uma mentalidade estratificada em busca de deuses frágeis como você. Mas também não precisa você copiar até o John Lennon quando disse que é igual a Jesus Cristo. Precisa?

Por fim pense bem, rapaz, não é com sua falta de originalidade que você vai destruir a lógica (que você chama inadvertidamente de "logicismo idiota"). Não pense que imitando bons autores e gurus você vai destruir Pascal, Descartes, etc. e ser um bom autor e um bom guru.

PS – O nome disso que você faz, meu caro, não é antropofagia, nem citação. É apropriação indébita.⁷²

Essa longa crítica de José Nêumanne Pinto às posturas e ambições de Raul Seixas traz diversos elementos que permitem entender a dinâmica do campo musical do início dos anos 1970. Em seus argumentos, José Nêumanne associa as "criações" de Raul Seixas a imitações (ou apropriações indébitas) de ícones do rock como Elvis e Dylan: sem qualquer originalidade, o cantor teria sido uma espécie de fantoche das poderosas empresas envolvidas na organização do FIC e da Phono/73. Não bastassem as imitações de ícones da cultura norte-americana, Raul Seixas estaria agora tentando criticar valores da classe média brasileira através de uma "cançãozinha" inspirada no "processus" de criação de Bob Dylan e, que nada mais seria do que uma "versão estilizada" de uma outra canção, "Sentado à beira do caminho", de

⁷² PINTO. Recado a Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.39, 7 jun. 1973. (Foram corrigidos erros de acentuação do original).

Erasmus Carlos. Assim, um dos pontos centrais do argumento de Nêumanne Pinto é a *inautenticidade* de Raul Seixas: copia o estilo de Dylan, se fantasia de Elvis, imita as entrevistas de John Lennon, recria em cima de velhos sucessos nacionais ao mesmo tempo que esconde suas origens "românticas" ou "cafonas" dos tempos de produtor e compositor da CBS e, por fim, se transforma numa caricatura de gênio ou filósofo, denunciado por seus "curtos conhecimentos culturais".

Outras comparações de Nêumanne Pinto evidenciam a hierarquia que classificava as criações musicais no campo. Quando o crítico se refere a Belchior, fica nítido o critério utilizado por ele para diferenciar os dois trabalhos: não apenas a letra de Belchior é elogiada, mas a qualidade da canção em si (a soma da música e da letra). Belchior aparece como um criador autêntico e não como um simples letrista; já o trabalho de Raul Seixas como letrista é admirado pelos "amigos" de Nêumanne Pinto, mas sua música é repudiada, considerada uma "miscelânea do que já foi feito". Esse estilo musical de Seixas seria derivado de sua experiência como produtor musical de Jerry Adriani e Wanderley Cardoso, período que supostamente marcou seu aprendizado de compositor inspirado no estilo de Dylan. E a "miscelânea" musical de seu trabalho decorreria justamente de mesclar as influências de Bob Dylan com Jerry Adriani e Renato e seus Blue Caps, resultando numa obra ainda menos autêntica do que a dos artistas que Seixas produziu. Assim, Belchior e Raul Seixas, apesar de serem estreantes no campo musical, são classificados em pólos opostos: o trabalho de Belchior possuiria as propriedades necessárias para situar-se ao lado de artistas da MPB, enquanto Seixas, com suas influências de rock e iê-iê-iê, não produziria uma obra de qualidade comparável a estes artistas.⁷³

Por fim, os "conselhos" que José Nêumanne dá a Raulzito funcionam como *chamadas à ordem*, um tipo de convite para que ele

⁷³ Marcos Napolitano (2004, p.85) lembra que no começo dos anos 70 houve um interesse grande pela "música jovem", como o rock e o pop, gêneros que foram incorporados por várias vertentes musicais brasileiras. Mas essa incorporação não se dava de qualquer maneira nem poderia ser predominante, caso contrário, não seria aceita como MPB (o mais prestigioso "gênero" musical na década de 1970): "naquela época, nem toda canção feita no Brasil, em português, era considerada MPB. A sigla se tornava quase um conceito estético e, sobretudo, político, traduzindo uma música engajada, com letra sofisticada, de bom nível e, de preferência, inspirada nos gêneros mais populares, como o samba."

ocupe seu "verdadeiro lugar" no campo musical. O primeiro desses conselhos se refere à posição que Seixas ocupava antes de se profissionalizar como compositor/intérprete: que não se envergonhasse de estar vinculado aos artistas de iê-iê-iê romântico. Sua tentativa de atuar como compositor de músicas "críticas" (capacidade esta que não era reconhecida nos artistas "cafonas") é percebida como artificial e incompatível com a posição antes ocupada. Seixas não possuiria as propriedades necessárias para situar-se entre os artistas de MPB, isto é, suas pretensões filosófico-musicais não possuiriam o "estofa" necessário para figurarem como verdadeiras críticas, algo que era reconhecível no trabalho dos artistas mais autônomos (e autonomia é um qualidade que Nêumanne não atribui a Raul Seixas, dado sua manipulação imagética pela Globo ou pela Philips). Portanto, Raul Seixas deveria se limitar a cantar sem filosofar, tal como ocorria aos artistas populares: elaborar reflexões ou críticas sociais era tarefa dos artistas vinculados ao pólo da MPB.

O último dos "conselhos" era categórico: que Seixas não se imaginasse um gênio nem um bom compositor (apesar das muitas críticas positivas e do sucesso de "Ouro de tolo") só porque era contratado da Philips e dividia o estúdio com os mais prestigiados artistas brasileiros. Esse ponto foi reforçado em outro texto escrito por José Nêumanne alguns dias depois do artigo acima citado:

OSMOSE – O genialismo dos autores de música brasileira é conseguido agora pelo processo químico da "osmose". Se um cara toca bateria acompanhando Gilberto Gil já passam (sic) a ser gênio; se é elogiado por Elis Regina idem, se senta na mesa do bar com Caetano Veloso, nem falar. Exemplo forte: a Philips – gravou lá é gênio. Raulzito (vulgo Raul Seixas) e Odair José, que compunham para a classe C, passaram a ser "curtidos" pela nata da intelectualidade só porque gravam no mesmo selo de Vinicius, Toquinho e Chico. (JNP)⁷⁴

⁷⁴ PINTO. Recado – osmose. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.40, 9 jun.1973. Nesse texto, José Nêumanne Pinto comete o equívoco de afirmar que Toquinho e Vinicius eram contratados da Philips, quando na realidade ambos pertenciam ao *cast* da gravadora RGE.

Esse tipo de argumento indica que existia não apenas uma divisão simbólica entre os trabalhos dos artistas, mas também uma divisão espacial. Ser contratado da Philips (especializada em MPB) ou da CBS (especializada em música romântica) poderia emprestar um capital simbólico específico para determinado artista, embora não fosse determinante para a aceitação de seu trabalho por um determinado público – diferente do que aponta Nêumanne, essa relação nada tem de automático.

De certa forma, o que o texto de Nêumanne defende é a manutenção da fronteira simbólica que separava compositores populares – que agradavam predominantemente um público de classe C – dos compositores de MPB, consumidos por um público mais elitizado, a "nata da intelectualidade". Essa postura de Nêumanne Pinto demonstra como as "lutas por definição (ou classificação) têm como aposta fronteiras (entre os gêneros (...)), e, com isso, hierarquias. Definir as fronteiras, defendê-las, controlar as entradas, é defender a ordem estabelecida no campo." (BOURDIEU, 1996b, p.255).

Mas nem todos os críticos partilham desse ponto de vista. Roberto Freire – que conheceu Raul Seixas durante sua apresentação no Maracanãzinho, quando havia sido um dos jurados destituídos na final do VII FIC – destacou "Ouro de tolo" como uma canção ousada e crítica, próxima dos trabalhos de artistas engajados, não identificando como problemático o fato dela se apoiar sobre uma melodia "fácil":

Com *Ouro de Tolo* você consegue um sucesso paradoxal, porque espinafra o próprio sucesso, durante o surgimento dele e dentro de seu veículo, isto é, com *Ouro de Tolo* mesmo. Isso é inédito, ousado e muito arriscado. Mas acontece que o povo gosta de sinceridade e se identifica com quem lhe serve de modelo ou espelho de sua realidade. Porém só daria certo, como deu, se o autor possuísse talento, além de coragem. *Ouro de Tolo*, sua quase autobiografia bem-humorada, é uma denúncia poética que serve a todos nós; daí a recebermos e assimilarmos sorrindo, porém pensando num fenômeno mais geral, do qual o seu pau-de-arara é apenas um personagem exemplar.

De certa forma, *Ouro de Tolo* completa o ciclo iniciado alguns anos atrás com *Pau-de-Arara* de Vinicius de Moraes e Carlos Lyra. (...)

Outra coisa importante em *Ouro de Tolo* é o fato de, embora nordestino, o seu personagem se exprimir através de uma canção bem ao gênero atual, música de melodia bonita e facial (sic), de estilo internacional, própria para o consumo rápido.⁷⁵

Diferente de Nêumanne, que havia identificado em "Ouro de tolo" uma apropriação do tema de "Sentado à beira do caminho", Roberto Freire a entendeu como uma continuidade do tema desenvolvido por Carlos Lyra e Vinicius de Moraes sobre a condição dos retirantes que lutam para triunfar no "sul maravilha" (para fazer referência a uma expressão muito utilizada por Henfil em seus quadrinhos que abordavam essa temática). Esse ponto é interessante porque evidencia como as obras derivam seu sentido da relação que estabelecem com outras obras; daí a importância de entender as criações de determinado artista tendo como referência as problemáticas e hierarquias do campo artístico.

No caso de "Ouro de tolo", quando é compreendida tendo como referência a música de Erasmo Carlos, ela adquire uma dimensão muito mais intimista, como se tratasse apenas de um caso de decepção individual mesclada a uma sensação de fracasso e impotência da personagem diante da vida. Dessa perspectiva, "Ouro de tolo" torna-se menos uma crítica aos valores comportamentais da classe média do que a descrição poética de uma desilusão pessoal. E a comparação com "Sentado à beira do caminho" ainda revela mais um ponto: ela associa "Ouro de tolo" ao universo do iê-iê-iê, frequentemente desqualificado diante das obras dos emepistas.

Quando se realiza o cotejamento de "Ouro de tolo" com a canção de Vinicius e Carlos Lyra, ela ganha uma dimensão muito mais abrangente: a personagem da música adquire importância por sua condição aludir às dificuldades encontradas pelos migrantes nordestinos em se estabelecerem nas grandes cidades. Nas palavras de Freire: "Sinto que não há muita diferença entre comer giletes para sobreviver na

⁷⁵ FREIRE. Um rock que veio da Bahia: é Raul Seixas. **Pop**, São Paulo, p.88-89, ago. 1973.

Cidade Maravilhosa, e fazer sucesso na vida artística, ganhar 4.000 cruzeiros por mês e comprar um Corcel 73, enfim, ser um 'cidadão respeitável'." ⁷⁶ Ao realizar essa aproximação temática com "Pau-de-arara", o sentido de crítica social em "Ouro de tolo" ganha muito mais destaque, tornando-se uma "denúncia poética" de amplo espectro, capaz de referir-se à condição de milhares de brasileiros. Mas além da ênfase crítica, essa comparação permitia que Raul Seixas fosse situado ao lado de artistas engajados, como Carlos Lyra, integrando o campo da MPB. Exatamente o contrário do que a aproximação com Odair José, feita por José Nêumanne, sugere.

Julio Hungria, escrevendo sobre as criações musicais de Raul Seixas que compunham seu LP *Krig-Ha, Bandolo!* (1973, Philips), esboçou uma terceira perspectiva, que não vinculava seu trabalho aos artistas de iê-iê-iê nem aos artistas de MPB, mas situava-o como um artista "revolucionário", capaz de abrir novos caminhos para a produção musical. Argumentando que, no céu da música popular brasileira, seriam raras as aparições de estrelas-guia dotadas de suficiente brilho para indicar novos rumos, Hungria cita João Gilberto e Hermeto Paschoal como exemplos de

artistas verdadeiramente revolucionários e inovadores [que] têm sido reconhecidos e têm contribuído com suas idéias e intenções – mesmo quando se custa a aceitá-los e se custa a admitir idéias e intenções.

Nesta próxima semana, uma nova estrela (desse porte) estará brilhando neste mesmo céu tão pouco iluminado da música nacional: Raul Seixas, baiano, 28 anos, terá seu primeiro LP finalmente editado pela Phonogram. (...)

Como a mosca da sopa, ele é insistente – e não se permite em nem uma frase sequer um instante mais alienado: ele está sempre dizendo coisas, querendo dizer coisas, afirmando, instigando, crítico, cáustico – e profundamente popular ao mesmo tempo.

Ele faz música popular – o **rock** ("a subcultura do **rock'n'roll** dos últimos anos 50") é sua informação/formação musical. E mesmo

⁷⁶ Ibid., p.88.

quando segue a escola de cantor-ator que Caetano desenvolveu, e mesmo quando cita o mestre (que confessa admirar) e mesmo quando faz (como na primeira faixa) uma colagem pontuada, seca, curta, não está meramente copiando em cima da influência recebida – se pode dizer, no máximo, que ele desenvolve seu trabalho pessoal utilizando dados oferecidos por Caetano (que digeriu e aperfeiçoa a seu modo).

E então, Tim Maia e **rock** rural, versos ingenuamente rimados como os de Celi Campelo ou Erasmo Carlos, tudo mais que Caetano permitiu ou realizou, vem à tona: como o semi-anarquismo em **Metamorfose Ambulante**.⁷⁷

Na percepção de Hungria, Raul Seixas teria sido autor de um trabalho realmente inovador, sendo comparado a dois dos mais reconhecidos e prestigiados criadores da música brasileira, João Gilberto e Hermeto Paschoal. Duas características mereceram destaque no argumento de Hungria: a capacidade de formular suas ideias críticas e "cáusticas" nas letras das canções e a popularidade alcançada através de seu estilo musical. Exemplos do resultado dessa fusão peculiar entre criticidade e popularidade seriam as canções "Mosca na sopa" e "Metamorfose ambulante", incluídas no LP *Krig-Ha, Bandolo!*. Desse modo, Seixas se destacaria no panorama musical não por haver inovado musicalmente – como fizeram Gilberto e Hermeto – mas pela capacidade de mesclar elementos que estariam tradicionalmente apartados dentro da tradição musical: popularidade e criticidade. Esse ponto também havia sido endossado por Roberto Freire, que após elogiar "Ouro de tolo", explicou que sua expectativa em relação à música era "a necessidade de que haja compositores conseqüentes em suas idéias e, ao mesmo tempo, de sucesso popular."⁷⁸

⁷⁷ HUNGRIA. A renovação com Raul Seixas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 jun. 1973 (Grifos do autor).

⁷⁸ FREIRE, op. cit., p.89.

Mas Raul Seixas não foi o inventor ou o pioneiro nesse tipo de fusão rítmica.⁷⁹ Não por outro motivo, Julio Hungria o vincula aos caminhos abertos por Caetano Veloso, responsável pela reorganização do campo musical ao mesclar elementos de pop/rock com a MPB, então centrada no "bom gosto" da bossa nova e da música de "raiz". Mas na opinião do crítico, Raul Seixas não seria um "seguidor" ou mero "copista" das criações de Caetano, pois ele "digere" essas informações e as mescla com outras influências, como o rock da década de 1950. Devido a essa capacidade peculiar de transitar por diversas influências musicais nacionais (tropicalismo, iê-iê-iê, rock rural) e estrangeiras (rock'n'roll, pop/rock), Seixas teria conseguido criar uma nova musicalidade.

E nas diversas entrevistas que deu a jornais e revistas em 1973, Raul Seixas frequentemente reforçava essa imagem de criador influenciado por distintos gêneros musicais, tanto nacionais quanto estrangeiros. Em julho de 1973, por exemplo, ele afirmou:

– Uso todos os elementos que compõem minha formação musical. Tudo o que o Brasil sente e fala, como Roberto Carlos, Luís Gonzaga (sic), Caetano. E Rausito (sic), é claro.

– Não me envergonho dessa minha fase, porque o Rausito era o anti-hermetico (sic). A música de vanguarda elaborada é para um grupo pequeno. E eu estou visando uma música bem fácil, brasileira, que o povo cante. Coloquei idéias novas dentro de coisas antigas, como o baião, maxixe e baladas. (...)

– Elvis Presley me influenciou muito. Toda sua maneira de ser, seu comportamento, foram vividos por mim intensamente quando garoto

⁷⁹ Penso aqui, sobretudo, na fusão que os tropicalistas realizaram entre os diversos gêneros musicais: por exemplo, as misturas de pop/rock com gêneros musicais considerados de "raiz" ou folclóricos. Mas, embora os tropicalistas tenham dialogado com elementos de canções populares, a recepção de seu trabalho foi bastante restrita. Apenas Caetano Veloso e Gilberto Gil teriam conseguido melhores resultados nesse quesito, pois Torquato, Capinam, Tom Zé e os Mutantes continuaram tendo seus trabalhos consumidos por um público restrito na década de 1970.

(...) É no ritmo tribal onde mais me encontro,
 numa força mágica, primitiva.⁸⁰

Tárik de Souza, comentando o lançamento do LP *Krig-Ha, Bandolo!*, também identificou essa fusão de tradições musicais distintas ao longo do disco. Para o crítico, o trabalho de Raul Seixas teria enorme potencial comercial devido à experiência adquirida por ele nos tempos em que era produtor musical da CBS. Os conhecimentos de compositor e produtor do tempo em que assinava como Raulzito lhe teriam permitido cruzar características dos trabalhos de Caetano Veloso e Roberto Carlos com Bob Dylan e Cat Stevens. E tal como Hungria já havia apontado, Tárik de Souza também ressaltou que Caetano e Gilberto Gil foram figuras essenciais para que Seixas pudesse ter realizado um LP sem uma "linha sonora rígida":

Combinando sua larga experiência de "fazer música fácil", com letras mais elaboradas onde diz o que é permitido, Raul Seixas pode explodir como um novo Roberto Carlos, lembrando o impacto da aparentemente simples e luminosa "Alegria, Alegria" de Caetano Veloso em 67. Seu hino, "Ouro de Tolo" vence barreiras inexpugnáveis de divulgação. Mesmo os bolsões proibidos aos criadores mais intelectualizados (programas de disc-jockeys no rádio, animadores da Tv) rendem-se à fluência de sua música, na verdade um pastiche não escondido do som Roberto-Erasmo Carlos (vide "Sentado à beira do caminho"). E, vertiginosamente, comentado até pelo público de rua que forma filas nas lojas de discos para ouvir sua execução, "Ouro de Tolo" vendeu 60 mil exemplares em poucos dias. E seu Lp, lançado esta semana, pela Philips, deverá ficar no mínimo na faixa de vendagem da gravadora ocupado pelo cantor e compositor "soul" Tim Maia (em torno de 120 mil cópias por lançamento). (...)

Numa posição que oscilaria entre os extremos de Bob Dylan e Cat Stevens, Raul Seixas, filho

⁸⁰ O GRITO de guerra de Raul Seixas. *s/r.*, 15 jul. 1973.

da geração Caetano-Roberto Carlos, talvez encarne uma espécie de simbiose dos dois. Se a bossa nova era algo fechado como um clube de elite (...), Caetano abriu todas as possibilidades de escolha. Mais ou menos na linha da célebre frase de Gilberto Gil: "há várias formas de fazer música brasileira e eu prefiro todas".

Por isso o Lp de Raul não tem uma linha sonora rígida. Às vezes indica até certa pobreza de melodia e respectiva simplificação harmônica. Mas é o que Raul usa conscientemente para conquistar maior faixa de público, tentando transmitir as mensagens de uma nova sociedade, que, simplistamente, fica chamada de "Krig Ha".⁸¹

Novamente, o destaque dado à produção de Seixas se refere aos dois elementos já assinalados por Julio Hungria: popularidade e criticidade. "Explodir como um novo Roberto Carlos" significava possuir um potencial de vendas extraordinário, já que Roberto foi o maior vendedor de discos no Brasil, raramente ficando fora das listas de "mais vendidos". E o potencial de vendas que a obra de Raul Seixas parecia possuir (dado o sucesso de "Ouro de tolo"), sendo bem recebida e divulgada nos meios geralmente hostis aos artistas de viés crítico ou intelectualizado, era algo incomum no campo da MPB. A "pobreza da melodia" de suas músicas deixa de ter uma conotação depreciativa justamente por conseguir uma grande aceitação popular. Na opinião de Tárík de Souza, o importante seria o fato de Raul lograr passar suas "mensagens" em letras bem elaboradas, onde ele "diz o que é permitido" (lembrando a sombra da censura que pairava sobre as criações artísticas), embora alguns pontos do trabalho estejam mal explicitados, como a fundação da "sociedade Krig-Ha".

Sobre a questão da popularidade alcançada por Seixas em seu LP *Krig-Ha, Bandolo!*, José Nêumanne Pinto expressou uma visão divergente da maioria dos críticos. Para ele, a pobreza de arranjos e melodias das músicas de Seixas não poderia ser considerado algo positivo por alcançar grande aceitação popular; ao contrário, este seria o

⁸¹ SOUZA. Raul Seixas: o músico ambulante. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 22 jul. 1973.

ponto mais problemático de seu trabalho. Comentando o lançamento do LP de Raul Seixas para a *Folha de S. Paulo*, em 25 de julho de 1973 – um mês e meio depois de sua primeira crítica ao trabalho de Seixas – algumas opiniões anteriores do jornalista foram reavaliadas. O descrédito inicialmente manifestado por Nêumanne a respeito da capacidade de letrista do cantor deixa de ser enfatizado e o crítico passa a admitir que "há inclusive pronunciamentos filosóficos que resultaram em bons versos" na música "Metamorfose ambulante" ou então que "Ouro de tolo" seria "uma balada dylaniana com um manifesto anti-classe média desenvolvido nas entrelinhas da letra" que alcançou grande sucesso comercial. Sucesso este que teria sido aproveitado pela gravadora para lançar o "primeiro" disco de Raul Seixas, que poderia vender bastante:

Mas além de ser potencialmente comercial, que outras virtudes teria o disco? Mais defeitos, pois as boas intenções de Raul Seixas ficaram mais no seu papo tímido e no seu raciocínio pessoal do que no resultado final de seu trabalho.

Ora, estamos vivendo uma serie (sic) crise quantitativa no mercado de música popular, é verdade, mas um sujeito com boas intenções como Raul, poderia trabalhar um pouco mais em cima de seu objeto artístico antes de lançá-lo na praça. Pois realmente o disco tem tantos defeitos, que ninguém pode captar suas idéias depois de ouvi-lo.

Isso tudo, apesar das boas intenções expressas inclusive no título do LP – "Kirg-Ha-Bandolo" (sic), o grito de guerra de Tarzan numa selva, onde as poucas mentes lúcidas gritam quase em vão. No entanto, o otimista Raul Seixas deveria lançar seu grito solitário em alguma direção, o que não acontece.

É muito difícil dedicar um disco ao envio de uma mensagem em entrelinhas, em letras de canções, se não se o cerca de um mínimo cuidado técnico musical e até mesmo gráfico (capa, apresentação do disco). No entanto, o disco de Raul Seixas é de um amadorismo quase infantil.

Por exemplo: ele faz duas vezes brincadeiras inconsequentes com o gravador (reproduzindo-se aos nove anos cantando rock na introdução e alterando a rotação da fita ao dizer algumas frases no final do disco).

Nos versos, Raul foi mais feliz. (...) As letras conseguem deixar mais ou menos claras as intenções de Raul, inclusive explicando o título do LP (...).

Mas as boas intenções do autor não ultrapassam o campo da palavra em si. (...)

Tomara que Raul Seixas venda mesmo seus 50 mil discos. E com o dinheiro que conseguir de direitos autorais, pare um pouco para estudar música, composição, arranjo e para ordenar as idéias, pois elas estão claras no seu trabalho de poeta, mas se perdem, se confundem e até passam a nada significar dentro do caótico contexto musical em que as coloca. Pois é muito triste saber que um idolo tenha ideias sadias, mas que elas cheguem tão deturpadas a seu público. Você não acha, Raul?⁸²

O ponto central do argumento de José Nêumanne é a (falta de) qualidade musical do trabalho de Raul Seixas. Se Tárík de Souza considerava a "simplificação harmônica" e a "pobreza de melodia" das canções como uma maneira aceitável de conquistar um público amplo, Nêumanne entende que são justamente esses pontos que prejudicam o entendimento geral das ideias de Seixas. À falta de apuro musical, o crítico acrescenta o "amadorismo" da produção musical, devido principalmente à elaboração da capa e contracapa, bem como da utilização de vinhetas na abertura e finalização do disco. O resultado seria um disco "sujo", com muitos elementos sobrepostos que mais confundem o ouvinte do que colaboram para o entendimento da "mensagem em entrelinhas" que Seixas estaria tentando expressar. Embora Nêumanne não acuse o cantor de praticar "apropriações indébitas" como havia feito anteriormente, também não o reconhece como pertencente ao universo da MPB. Seu "amadorismo" quase

⁸² PINTO. As boas intenções de Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.44, 25 jul. 1973. (grafia original)

infantil" estaria muito mais próximo dos músicos de iê-iê-iê e "cafonas" – que raramente possuíam formação musical; daí outro "conselho" de Nêumanne: começar a estudar música para tornar-se capaz de produzir um trabalho consistente e claro.

Mas analisando as reportagens de 1973 que mapeei, a perspectiva de José Nêumanne não coincide com a da maioria dos críticos e jornalistas que entrevistaram Raul Seixas, que em geral avaliaram positivamente sua obra. Segundo Celso Arnaldo Araújo, que em agosto de 1973 escreveu uma longa reportagem para a revista *Manchete* – realizando uma espécie de balanço sobre o "fenômeno" Raul Seixas e sua aceitação pela mídia –, grande parte dos críticos atribuíam traços de genialidade ao trabalho de Seixas, mas que muitas dúvidas foram levantadas a respeito da "personalidade" do artista. Declarações polêmicas e contraditórias dadas por Raul Seixas, amplamente divulgadas na imprensa, teriam comprometido sua imagem artística, apesar de seu trabalho gozar de uma recepção positiva:

É provável que nenhum compositor da nova safra da MPB esteja retratado com tanta fidelidade em suas letras como Raul Seixas. Não é necessário conversar com ele para conhecer suas opiniões e descobrir 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 dos discos de Jerry Adriani, Raul Seixas passou a compositor contundente e perigoso (18 músicas proibidas pela censura em 1973). **Ouro de Tolo**, cuja venda está atingindo cem mil cópias, 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 num 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 e despistá-las. Mas, aos amigos mais chegados, confessa-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”. (...)

Para que todos tenham acesso à sua mensagem, Raul uniu a experiência adquirida quando produzia discos de iê-iê-iê aos conhecimentos filosóficos e a 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 época como essa. No caso, fui **designado** para ser cantor no Brasil, mas não só cantor, porque o que estamos tentando fazer é muito mais amplo, é 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. Quando vi o disco voador pensei que ele fosse a resposta que procuro. Depois percebi que não, porque se a gente consegue vê-lo, é uma coisa palpável. E Deus é aquilo que me falta para compreender o que não compreendo."

As ambições de Raul Seixas são enormes. Ele afirma que esse LP é o 1º de uma série de quatro, cada qual representando um dos elementos de Aristóteles: Terra, Fogo, Água e Ar. **Terra** é esse seu **Krig-Ha-Bandolo**, que

mexe com problemas sociais, nitidamente terrenos.⁸³

O texto de Araújo enfatiza diversos pontos que já haviam sido assinalados por outros críticos, como o fato de Raul Seixas ter se transformado num compositor "perigoso", com muitas músicas proibidas pela censura. E ter problemas com a censura – a julgar pela recorrência com que este fato é destacado nas reportagens – aparece como indicativo de uma verve crítica acentuada: é justamente a "habilidade de letrista", capaz de se expressar em "linguagem clara" e quase "panfletária" que recebe a admiração de grande parte da crítica.

O ponto frágil ou questionável seriam as afirmações contraditórias e ambíguas que Raul Seixas fazia questão de formular em suas entrevistas. As muitas histórias sobre visões de discos voadores, lutas pela abolição do dinheiro, usos de símbolos abstratos e ao mesmo tempo universais como a "chave", a utilização de histórias em quadrinhos para fundamentar as bases de seu trabalho ("Krig-Ha, Bandolo" seria o grito do Tarzan: "Cuidado, aí vem o inimigo!"), as afirmações filosóficas e enigmáticas ("que o mel é doce me nego a afirmar, mas que parece doce afirmo plenamente"), as citações do Apocalipse bíblico, enfim, todo o misticismo e magicismo que Raul Seixas encarnava eram motivos de dúvidas e questionamentos dos críticos:

O Pasquim – Isso nos interessa! O magicismo. Os sinais, suas letras, tá tudo ligado a um magicismo seu. Você brinca muito com isso, não? Iê-iê-iê realista, magicismo, ironia mágica, seja lá o que for. Pra botar isso bem curto: qualé?

Raul Seixas – Vamos citar o Apocalipse bíblico. Foi escrito numa época incrível, você tinha que falar uma linguagem simbólica, uma linguagem mágica. Mas o Apocalipse é uma coisa que se adapta a qualquer época.

O Pasquim – Principalmente a atual. É, algumas épocas mais do que as outras, alguns lugares mais do que os outros.

⁸³ ARAÚJO, Celso Arnaldo. Raul Seixas: eu quero derrubar as cercas que separam os quintais. **Manchete**, Rio de Janeiro, p.124-127, 25 ago. 1973.

Raul Seixas – É quase a mesma linguagem que nós estamos usando pra tentar dizer, tentar chegar a um objetivo. Não é um objetivo de uma verdade absoluta, porque ninguém aqui quer chegar a uma verdade absoluta e impô-la. Apenas se quer abrir portas. Pras verdades individuais.

O Pasquim – Então você quer abrir uma porta na cabeça de quem está te ouvindo. (...) Mas ao mesmo tempo há o perigo de você se fechar dentro do magicismo! Há esse perigo, você vê esse perigo? (...) É isso que preocupa, se você está consciente.⁸⁴

Muitas reportagens frisaram esse ponto: se Raul Seixas seria um caso de lucidez e inteligência aguçada, capaz de se expressar com um simbolismo mágico que remetia diretamente a temas e problemas de seu tempo histórico – como indica a concordância do repórter do *Pasquim* sobre a perfeita adaptação do simbolismo do Apocalipse para aquele momento histórico, dado que a truculência da repressão deixava pouco espaço para a expressão artística de viés crítico, que precisava valer-se das entrelinhas – ou se ele seria um caso de loucura e completa falta de coerência ideológica, mais maluco que filósofo. Numa reportagem do jornal *A Notícia*, de 07 de julho de 1973, a pergunta que dá título à parte final do texto de Beatriz Santacruz é justamente esse ponto: "Misticismo ou loucura?"

Raul Seixas volta a falar do movimento. Classifica-o como da maior importância. Parece que nele mais do que o desejo de expor sua doutrina (sic). Mas de impor sua verdade.

– A coisa não pode ser feita sozinha. É um movimento do mundo inteiro. Está acontecendo. Não há forças para impedi-lo. A sociedade, aparentemente tão sólida, também tem seu calcanhar de Aquiles. Atingida, ela torna-se frágil, fácil de ser destruída. No momento certo, haverá um (sic) reviravolta total.

⁸⁴ RAUL Seixas – entrevista. op. cit., p.229.

O compositor apalpa o chão onde está sentado, as pernas cruzadas, uma posição de ioga. Pega o óculo e um cigarro, e exemplifica, lembrando que se trata apenas de uma idéia para demonstrar a profundidade da mudança:

– Um negócio assim como acender cigarro com óculos.

– O mundo está pronto para outra etapa. Para um Novo com ene maiúsculo. Está tudo no ar. Nosso trabalho é liberar esse processo que já está se desencadeando. Não é determinar saídas. É aproveitar o que já está aí.

Depois acrescenta uma quase justificativa:

– Sei que sou considerado louco ou místico por muitos. Isso não importa. Os rótulos não têm importância. O importante é que eu possa continuar minha missão.⁸⁵

Essas dúvidas a respeito da lucidez do cantor, não raro, se transformaram em dúvidas a respeito da autenticidade dessas declarações: seriam sinceras ou apenas uma jogada de marketing? Raul Seixas teria interesses verdadeiros em discos voadores ou apenas utilizaria essas histórias para obter destaque na mídia? Até que ponto as formas de divulgar seu trabalho postas em prática seriam congruentes com as propostas veiculadas? Por exemplo, a entrevista que Raul Seixas e Paulo Coelho deram dentro de um avião sem condições de voar, que estava parado no Aterro do Flamengo e, simularam para a repórter da revista *Manchete* que fariam uma viagem (Paulo trazendo uma mala e a mulher de Raul vestida de aeromoça servindo café e biscoitos) pelo Rio de Janeiro, deixando-a apavorada. Esse tipo de postura, segundo Raul afirmou em entrevista para *O Pasquim*,⁸⁶ teria a intenção de estimular o uso da imaginação e ir além dos limites da lógica e da razão. Outro exemplo seria a "passeata" pela avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, em junho de 1973: Seixas e Coelho, acompanhados apenas de suas mulheres, começaram a circular pelas ruas cantando "Ouro de

⁸⁵ SANTACRUZ. Não sou louco: Raul Seixas traz mensagens de outros mundos. **A Notícia**, 7 jul. 1973.

⁸⁶ RAUL Seixas – entrevista. op. cit., p.227.

tolos" por mais de 40 vezes seguidas⁸⁷ e obtiveram uma significativa adesão das pessoas que circulavam pelo local, a ponto do fato ser noticiado no *Jornal Nacional*, da rede Globo.⁸⁸ Mas essas atitudes poderiam sugerir uma intenção velada de obter publicidade:

O Pasquim – (...) o fato de colocar nas suas entrevistas que você viu um disco voador, o fato de você ter feito a tua procissão e a entrevista que você deu à *Manchete* dentro do avião no aterro... (...) Isso tá subordinado a uma filosofia geral de trabalho em cima de humor, correto?

Raul Seixas – E a ironia.

O Pasquim – E a ironia. Essa tua atuação faria parte de tua filosofia de trabalho?

Raul Seixas – Faz parte sim.

O Pasquim – Mas ela não poderia soar para certas pessoas como um esquema promocional, uma jogada promocional?

Raul Seixas – É, mas chega um certo ponto em que esse manto... No princípio pode parecer, mas com o encaminhar das coisas o véu vai cair. Isso é indubitável.⁸⁹

A possibilidade de Seixas estar utilizando a imagem de místico ou de artista "marginal" (no sentido de não corroborar o esquematismo de divulgação montado pelas gravadoras) como forma de dar visibilidade ao seu trabalho não escapou aos críticos. Para Julio Hungria, a questão da publicidade e promoção em cima do trabalho artístico era algo "inevitável". O resguardo do artista em relação ao mercado e aos modismos que ele dissemina – perspectiva comum em

⁸⁷ SOUZA. Raul Seixas: o músico ambulante. op. cit.

⁸⁸ Em entrevista ao jornal *Estado de S. Paulo* a respeito de quem teria tido a ideia da "passeata", Paulo Coelho respondeu: "Ter idéia não basta. O que importa é que ele teve coragem de fazer. Foi um momento histórico. Saiu até no *Jornal Nacional*. Foi surpreendente. Começou só comigo, com ele [Raul Seixas] e nossas mulheres, e terminou com uma multidão carregando a bandeira da sociedade alternativa". (LEITE. Sua parceria com Paulo Coelho pode virar filme. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p.D-10, 28 jun. 2003).

⁸⁹ RAUL Seixas – entrevista. op. cit., p.227-28.

vários músicos da MPB antes que o tropicalismo problematizasse essa questão – era muito mais uma proposta romântica do que prática. Portanto, na opinião de Hungria, as posturas de Seixas poderiam estar permeadas de "espetáculos de modismo" mas não invalidariam o resultado de seu trabalho:

Pode haver uma dose de premeditação nisso tudo. Pode não ser exatamente uma atitude anárquica consciente diante do sistema convencional de promoção de discos – ir o cantor para o meio da Avenida Rio Branco, chamar a atenção. A dose de modismo, no entanto, será sempre inevitável. Mesmo quando o artista se resguardar como um frade. E, eventuais espetáculos de modismo à parte, Raul Seixas é, finalmente, um artista realmente novo a agregar-se ao elenco nacional de astros e estrelas. Que precisa e deve ser ouvido o quanto antes, neste LP [*Krig-Ha, Bandolo!*], pelo aficionado realmente interessado em música popular brasileira.⁹⁰

Ana Maria Bahiana, em uma reportagem de 30 de agosto de 1973, buscou investigar até que ponto a produção da imagem de místico corresponderia realmente ao artista. Para isso, tomou depoimentos de Othon Russo, gerente de promoção da CBS que foi colega de Raul nos tempos em que ele era produtor musical, André Midani, diretor-gerente da Philips/Phonogram, Jerry Adriani, cantor e amigo pessoal de Seixas, Guilherme Araújo, empresário do cantor, além do próprio Raul Seixas. Seu objetivo era "investigar até onde uma imagem criada para um artista pode ajudá-lo ou atrapalhá-lo [e] se ele [Raul Seixas], além da imagem a vender, tem uma essência considerável e um trabalho de qualidade concreta e palpável a oferecer ao ouvinte."⁹¹ O ponto de partida era identificar se Raul Seixas seria realmente um místico, espécie de "messias cósmico da contracultura brasileira" ou se "foi a própria fábrica que enfatizou de maneira *torta* apenas um lado do artista – para vender aquilo que chamam de 'uma imagem'."⁹²

⁹⁰ HUNGRIA. A renovação com Raul Seixas. op. cit.

⁹¹ BAHIANA. Raul Seixas – o músico e a imagem. *s/r.*, 30 ago. 1973.

⁹² *Ibid.*

Para viabilizar sua pesquisa, Bahiana procurou dar voz a diversos personagens envolvidos com o artista a fim de esclarecer esse ponto. Jerry Adriani, ao ser questionado sobre o interesse de Seixas pelo tema dos discos voadores, afirmou que esta era uma inquietação antiga, presente nas diversas conversas entre os dois desde os tempos em que trabalharam juntos. Mas

Passar de um interesse antigo a um mito de *guru* não é difícil: "talvez até as pessoas me vissem assim porque o tempo é de caos". Não teria sido exatamente como Othon Russo colocou – "essa *jogada* dele agora, de ver disco voador, ser *guru*, eu acho válida, tudo é válido hoje em dia. Quem não tiver uma imagem que não cola, não vende. Ele fez uma boa imagem, o público entrou *na dele*. A Phonogram foi muito feliz." Não terá sido exatamente assim – no caso específico de Raul – ainda que Othon possa ter razão no geral. Guilherme Araújo situa, de fora, a questão: "Quando decidi trabalhar com Raul, ele estava praticamente trabalhando para o Departamento de Divulgação da Phonogram, recebendo cachês ridículos de Cr\$ 300, Cr\$ 400, para ir à TV divulgar *Ouro de Tolo*. Eu acredito que haja um interesse sincero da parte de Raul em discos voadores – eu mesmo conheço tantas pessoas com o mesmo interesse – mas o departamento de divulgação sempre reforça mais o lado que acha mais forte de um artista. Então, eles vendiam Raul às TVs e jornais como o *cara* que viu o disco voador. Não os culpo: afinal são para isso os departamentos de divulgação; eles ganham para isso."

Mas não era apenas por isso que ia surgindo o líder místico Raul Seixas. Um pouco "por descuido", um pouco "por ingenuidade", ele teria feito o "jogo dos divulgadores": "Foi na época de *Ouro de Tolo*. Eu tive outra queda existencial; foi quando eu vi o disco na Barra. E foi a partir de *Ouro de Tolo* que senti uma necessidade psicológica de botar *pra* fora tudo

o que estava dentro de mim há 14, 15 anos, todas as minhas antigas questões. Inocentemente eu fiz isso, desandei a falar, entregar, abrir o verbo, sem saber que as pessoas não estavam preparadas para entender meu mundo, pois cada pessoa tem seu mundo próprio. Foi quando eu conheci Paulo Coelho e todas as noites nós conversávamos exaustivamente sobre esses assuntos, o homem, a natureza do universo, essas coisas. Então, no dia seguinte, eu acordava com a cabeça cheia disso e vinham os jornalistas e eu dizia tudo isso que estava na minha cabeça, falando como se eles fossem apenas amigos de *papo*. E o jornalista tem essa deformação natural, de procurar apenas a notícia, ver tudo sob essa ótica, e me interpretava como um *guru*."

Hoje, Raul sabe os perigos de se expor inadvertidamente, e não lhe interessa em nada ser colocado no pedestal dos orientadores cósmicos. "Agora eu sei como posso ser tragado pelas coisas, mas não pretendo simplesmente deixar de falar o que eu tenho na cabeça. Quero dizer, sabendo como vai ser a reação de quem escutar. Então eu separo radicalmente minhas preocupações metafísicas e existenciais – isso é uma coisa minha, pessoal, não quero fazer disso uma coisa sensacionalista – do meu trabalho real, que estou fazendo aqui na Terra. Não importa que eu seja um *cara* assim, preocupado com a essência do universo. E me importa muito esse contato com o público."⁹³

Na argumentação de Ana Maria Bahiana, sobressai um Raul Seixas que seria uma espécie de exceção no jogo publicitário. No caso de Seixas, por "ingenuidade" e "descuido", ele teria sido transformado pelos jornalistas em um guru místico, mas seus interesses por discos voadores e questões filosóficas seriam autênticos e não uma "jogada

⁹³ Ibid. (grifos do autor).

publicitária" armada para despertar a atenção da mídia. Também o Departamento de Divulgação da Phonogram teria contribuído para fomentar essa imagem de guru, realçando o lado mais comercial do artista ao divulgar Raul Seixas como o "cara que viu o disco voador". Portanto, Raul não seria o responsável direto pela fabricação de uma imagem de guru ou de místico, com forte apelo comercial; ao contrário, o artista teria sido utilizado pelos mecanismos da indústria cultural em função de sua inexperiência com o mundo midiático.

Mas para Meggy Tocantins, assessora de imprensa da Phonogram, as coisas não teriam se passado exatamente assim. Meggy reconhece que os Departamentos de Serviços Criativos das gravadoras influenciam na concepção de imagem pública de seus artistas, pois é preciso "criar ou estimular uma notícia, várias notícias, para tornar um artista ou um disco um acontecimento comentado". Porém,

No caso específico de Raul Seixas, (...) ela afirma que toda a onda criada em torno do artista não fazia parte de "um esquema de planejamento da Phonogram". E contesta a afirmativa de que seu Departamento de Divulgação estivesse vendendo Raul Seixas aos jornais e às TVs "como o cara que viu o disco voador": "Raul é um cara muito criativo, tudo o que ele fez, foi por conta dele, o nosso trabalho, no caso, foi de apoiá-lo, programando as suas atividades no Rio – no meu caso, entrevistas com a imprensa." Ela diz que "não estimulamos nunca a imprensa a apresentar Raul como o cara que viu disco voador" – mas confessa: "Não vou dizer que não achamos aquilo positivo – foi promocional."⁹⁴

Roberto Menescal, que trabalhou com Raul Seixas e Paulo Coelho durante todo o período em que o cantor esteve vinculado à Philips (1972-1977), afirmou em diversas entrevistas que várias dessas "jogadas promocionais" foram boladas pelos três, em conjunto. A entrevista no Aterro, a passeata com "Ouro de tolo", as visões de disco voador, entre outras atividades, teriam sido arquitetadas com o intuito de trazer visibilidade para a obra de Seixas. Em uma entrevista conjunta de

⁹⁴ HUNGRIA. O "jogo dos divulgadores". *s/r.*, 30 ago. 1973.

Paulo e Raul para a revista *Pop*, em julho de 1976, ao serem questionados a respeito da história de que Seixas havia visto um disco voador, Coelho foi enfático na resposta: "Foi uma jogada publicitária. Não passou disso."⁹⁵

Raul Seixas conseguiu explorar com muita habilidade os aspectos simbólicos de sua obra – o que não significa que estes símbolos e ideias fossem deliberadamente criados com o intuito de obter destaque (e, portanto, falsos), mas que a forma empregada para divulgar essas propostas é que foi habilidosa. Nas entrevistas que deu, Seixas ressaltou inúmeros significados simbólicos presentes em sua obra, mesclando misticismo com citações filosóficas, críticas sociais e posturas irônicas. O cantor fazia parecer que o sentido de suas canções se integrava numa concepção filosófica única, que muitas vezes era explicada ou comentada em seus pronunciamentos. E a utilização de uma linguagem metafórica, permeada de elementos fantásticos, lhe forneceu uma ampla maleabilidade que dificultava qualquer definição pontual a respeito do artista, que pôde se beneficiar dessa ambiguidade em diversas situações, mas não escapou de ser acusado de oportunista ou de buscar fabricar uma imagem para se destacar e obter sucesso.

Krig-Ha, Bandolo! Cuidado, aí vem o inimigo: a parceria de Paulo Coelho e Raul Seixas

O mesmo simbolismo disseminado nas entrevistas também está presente em seu LP *Krig-Ha, Bandolo!* Na elaboração da capa e contracapa do LP, bem como na ordenação e seleção do repertório, a experiência de Raul Seixas dos tempos de produtor musical parece ter sido essencial para materializar esse simbolismo de forma eficiente.⁹⁶ As duas vinhetas incluídas no disco, também são bastante simbólicas: na abertura, ouve-se um Raul Seixas cantando rock aos nove anos de idade, quase gritando, e parece frisar sua maior influência musical, o rock'n'roll dos anos 1950. Após essa "apresentação" do cantor, ouve-se novo grito: a pronúncia de um "eu" alongado e que se completa com a frase "sou a mosca", seguida de um rufar de tambores com palmas. Em seguida, um berimbau dá os primeiros acordes e passa a ser acompanhado de

⁹⁵ ATHAYDE. Raul Seixas e Paulo Coelho. op. cit.

⁹⁶ Raul Seixas, juntamente com Marco Mazzola, foram os responsáveis pela direção musical do disco. Já a capa e a contracapa foram montadas por Raul Seixas e sua esposa Edith, Paulo Coelho e sua esposa Adalgisa.

tambores que simulam "um ponto de candomblé" enquanto Seixas canta que é "a mosca pousou em sua sopa/ eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar."⁹⁷ Na segunda parte, entra a batida mais característica do rock, quando o cantor anuncia que "nem o DDT pode me exterminar". Além das mudanças rítmicas (recurso explorado de maneira similar em "Let me sing"), também foi incluído o som de um sintetizador que simula o zumbido de uma mosca, recurso que denota a importância da utilização da tecnologia como se fosse um instrumento musical extra. Tal prática foi bastante recorrente no universo do pop/rock, e basta lembrar que em *Sgt. Pepper* o som de uma guitarra imita uma galinha ou que Os Mutantes fizeram diversas experiências com efeitos tecnológicos em seus discos.

O diálogo entre o rock e a tradição musical brasileira (agora com uma manifestação musical popular de caráter religioso) se materializava em "Mosca na sopa" (Raul Seixas, 1973); mas a canção seguinte, "Metamorfose ambulante" já apontava em outra direção. Diminuindo a intensidade do ritmo, "Metamorfose ambulante" era um *blues* existencialista que contrastava com "Mosca na sopa" e dava o tom (menos frenético) do restante das canções do lado A. Outras influências da cultura musical dos Estados Unidos também são perceptíveis em "Dentadura Postiça" (Raul Seixas, 1973) e "As minas do rei Salomão" (Raul Seixas; Paulo Coelho, 1973), respectivamente classificadas por Tárík de Souza como um *spiritual song* e um *country*.⁹⁸ Ambos são estilos que estiveram presentes na base das fusões que resultaram no rock'n'roll clássico dos anos 1950 e que tanto influenciaram a formação musical de Raul Seixas.

Na abertura do lado B, "Al Capone" (Raul Seixas; Paulo Coelho, 1973), um novo *hard rock*. Essa faixa, na época considerada como uma das mais comerciais do disco, contou com uma boa recepção por parte da crítica, que frequentemente teceu elogios à forma utilizada para retratar personagens históricas como Jimi Hendrix, Júlio César e Lampião. O "rock simples e dançante" da música teria propiciado sua popularidade ao mesmo tempo que a letra "dá credibilidade a seu trabalho por parte das camadas mais conscientes, que encontram nessa letra motivo de pensamento e advertência, tudo dentro de um humor

⁹⁷ SEIXAS. Mosca na sopa. LP **Krig-Ha, Bandolo!** Philips, 1973.

⁹⁸ SOUZA. op. cit.

selvagem, porém curtível."⁹⁹ O "motivo de advertência" que poderia ser encontrado na letra, estava relacionado a passagens como "Hei, Lampião, dá no pé, desapareça/ pois eles vão à feira exibir tua cabeça",¹⁰⁰ que poderia ser lida como uma alusão ao tratamento que o Estado dispensava a todos os insurgentes – principalmente àqueles que pegaram em armas e aderiram a grupos guerrilheiros –, mas sem aderir ao um clima pessimista e sombrio de muitas canções que aludiam à repressão.¹⁰¹

O uso do humor e da ironia foi uma das características mais marcantes no trabalho inicial de Seixas e Coelho e, de forma geral, os críticos enfatizaram que a presença do humor em meio a questões filosóficas e abordagens de temas críticos teria sido responsável pela aceitação do trabalho da dupla por um público mais "consciente" e também pela sua aceitação popular. Um bom exemplo da exploração do humor para divulgar o trabalho da dupla é o registro fotográfico de Paulo Coelho e Raul Seixas posando de mafiosos. Essa foto, produzida para divulgar a canção "Al Capone", permitia a Seixas forjar mais uma imagem na mídia, que além de roqueiro místico pôde encarnar a personagem de gângster norte-americano:

⁹⁹ OS DISCOS de Raul Seixas: voadores rumo ao sucesso. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 jan. 1974.

¹⁰⁰ SEIXAS; COELHO. Al Capone. LP **Krig-Ha, Bandolo!** Philips, 1973.

¹⁰¹ Sobre esse aspecto, vale conferir o artigo de Paulo Henriques Britto (2003). Nele, o autor explora como a *temática noturna* esteve presente no rock da primeira metade da década de 70, no Brasil, impregnando a música com sentimentos de desencanto e frustração. O pessimismo teria estado presente na obra de vários artistas e grupos musicais brasileiros ligados a temas e valores da contracultura, contrastando com o humor e as perspectivas mais otimistas da contracultura nos E.U.A.

FIGURA 04: PAULO COELHO E RAUL SEIXAS EM FOTOGRAFIA DE DIVULGAÇÃO DA MÚSICA "AL CAPONE" (1973).



Se "Al Capone" foi escolhida para abrir o lado B devido a seu forte apelo comercial, "Ouro de tolo", seu maior sucesso em 1973, foi eleita para fechar o LP. Isto porque, se o ouvinte desejasse escutar "Ouro de tolo", deveria ouvir todas as outras faixas do lado B antes. Essa prática, muito comum na indústria fonográfica, procurava otimizar o consumo das músicas que formavam o disco: as mais "comerciais", com maior potencial de divulgação, ficavam nos extremos e "puxavam" as demais canções. Mas se a seleção e ordenação das faixas seguia um padrão bastante difundido na época, a vinheta final do LP destoava por completo desse formato convencional. Artista ainda pouco conhecido por um público amplo quando foi lançado seu "primeiro" LP, a vinheta incluída após "Ouro de tolo" sugeria uma espécie de apresentação de quem seria o autor dessa canção tão popular. Como se fosse uma gravação casual, sem música, a voz do cantor ecoa:

Tá gravano aí, meu nêgo? Já? Tá legal. Meu nome é Raul Santo Seixa, eu sô baiano de quem-guém-héim, oito hora di mula, doze di trem. Mas que o mel é doce é coisa de que me nego afirmar, mas que parece doce eu afirmo plenamente. É, parece que é isso. Deus é o que

me falta para compreender o que eu não compreendo. Eu disse, Deus é aquilo me falta para compreender o que eu não compreendo.¹⁰²

O estranhamento que essa vinheta causava no ouvinte era ampliado pelo recurso de se alterar a rotação da fita, aumentando e diminuindo a velocidade com que as duas frases finais eram pronunciadas. E essas duas frases também foram divulgadas em diversas entrevistas do cantor. Mas em um disco com tamanho potencial comercial chama atenção a presença e o estilo das duas vinhetas, de abertura e encerramento: num primeiro momento, está o cantor de rock desde tenra idade; num segundo momento, está o enigmático cantor-filósofo. São duas "apresentações" que mais desconcertam do que esclarecem "quem" seria Raul Seixas.

A utilização de vinhetas não era novidade no trabalho de Seixas, pois em seu disco coletivo, *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista*, esse recurso havia sido intensamente explorado. E em *Krig-Ha, Bandolo!* as duas vinhetas parecem amarrar o trabalho, sugerindo uma concepção única para todo o LP (semelhante ao disco dos kavernistas), fato que era reforçado nas entrevistas.

Além do caráter enigmático que as vinhetas emprestavam para o disco, a capa e a contracapa também contribuíam para reforçar essa característica. A foto da capa do LP, com Raul Seixas sem camisa sobre um fundo negro com uma leve luz acima de sua cabeça, trazia apenas seu nome e o de seu LP, em letras góticas. O "medalhão do Nepal" era o único adereço que cobria seu corpo magro, com as costelas saltadas; o olhar irônico, com as pálpebras semi abertas, numa atitude que parecia querer piscar para o ouvinte enquanto suas mãos espalmadas e levemente contraídas, sugeriam que o cantor estaria a ponto de "dar um bote" em alguém: no inimigo que o título do LP anunciava ou no ouvinte desprevenido?

¹⁰² Vinheta de encerramento de *Krig-Ha, Bandolo!* (com a grafia representando a pronúncia). Não pude confirmar se o título correto seria apenas "Raul Santos Seixas" ou "Tá gravando aí, meu nego", pois encontrei as duas denominações na internet. Na verdade, encontrar essa vinheta foi bastante difícil, pois ela foi excluída das edições seguintes, provavelmente, por não ser nada comercial e, também, por Seixas já haver consolidado seu nome artístico, tornando desnecessária essa "apresentação".

A chave na palma da mão direita de Raul também permitia uma associação mais remota com a figura de Jesus Cristo: em lugar das marcas da crucificação, a chave que era o símbolo comum de todas as culturas. A magreza, a barba e a posição dos braços também reforçavam a semelhança. E em muitas entrevistas, Seixas comparou seu trabalho de divulgar uma nova filosofia às tentativas de Cristo em propagar sua mensagem, principalmente porque ele se dizia um eleito, um escolhido para desempenhar uma missão.

FIGURA 05: CONTRACAPA E CAPA DO LP KRIG-HA, BANDOLO! (Philips, 1973).



Na contracapa, mais elementos simbólicos estavam presentes. A foto de Seixas – com um olhar sereno, trajando a mesma jaqueta e o medalhão do Nepal que compuseram sua indumentária na apresentação na Phono/73 – estava envolta por um círculo, logo acima dos primeiros degraus de uma escada. E a metáfora da escada havia sido explorada por Raul em suas entrevistas, que frequentemente dizia que seu trabalho deveria ser dividido em fases ou níveis, comparando-o a galgar os degraus de uma escada. A foto, cuidadosamente recortada para caber dentro do corredor da escada, parecia sugerir que Seixas já havia subido alguns degraus; e seu rosto transmitia uma expressão de tranquilidade, como se ele estivesse "iluminado", fazendo referência, talvez, à condição de guru ou de místico.

Os escritos no canto superior esquerdo, "KRIG-HA, BANDOLO!" e logo abaixo "ROCKIXE" – respectivamente o título do disco e de uma canção, cuja letra foi inteiramente reproduzida – bem como o nome do artista, "RAUL SEIXAS", grafado no canto superior direito, remetiam propositalmente¹⁰³ às pichações em muros e lugares públicos, uma forma de protesto muito utilizada nas manifestações de maio de 1968 e durante a ditadura militar no Brasil. A referência à impossibilidade de se manifestar abertamente ficava sugerida no uso desse artifício e, ao mesmo tempo, sugeria que o disco continha um tipo de manifestação semelhante.

O uso de imagens para grafar o nome do artista ou da obra que contivessem ou remetessem a outros significados, era um recurso que já havia sido utilizado pelos Beatles e por Frank Zappa,¹⁰⁴ e o próprio Raul Seixas, em seu disco coletivo, *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista*, escreveu o título do LP, "Sessão das dez", em letras vermelhas que remetiam à imagem de sangue escorrendo das telas de cinema, bem ao estilo de filmes de terror das sessões malditas (ou sessão das dez). E naquela ocasião, segundo Edy Star, Raul Seixas mandou inúmeras vezes a capa de volta para a gráfica, porque não acertavam o tom do vermelho, que deveria sugerir algo "gosmento" – e o cuidado que Seixas dedicou à elaboração da capa do disco coletivo sugere que em seu disco de estreia pela Philips esse apuro tenha sido igual ou ainda maior.

Outra característica de *Krig-Ha, Bandolo!* que remetia aos Beatles era a impressão da letra de "Rockixe" na contracapa. Esse procedimento havia sido inaugurado pelos rapazes de Liverpool, que trouxeram aspectos críticos para suas letras, onde as ideias do trabalho autoral passaram a ser tão relevantes quanto a musicalidade do grupo. E Raul Seixas e Paulo Coelho parecem ter eleito "Rockixe"¹⁰⁵ (cujo título

¹⁰³ Sobre a elaboração da capa de *Krig-Ha, Bandolo!*, Paulo Coelho afirmou em entrevista ao jornal *Estadão*: "Eu me lembro da gente pensando na capa, em que ele [Raul Seixas] está com um medalhão. E na contracapa, uma pichação da letra de *Rockixe*. Na época, a pichação era a única manifestação possível." (LEITE. Sua parceria com Paulo... op. cit.).

¹⁰⁴ Os Beatles, em *Sgt Peppers* se valeram de flores que remetiam ao pacifismo para escrever o nome da banda e Frank Zappa se utilizou de legumes e frutas pobres para escrever o nome de sua banda, parodiando os Beatles.

¹⁰⁵ Julio Hungria, em seu artigo sobre a renovação musical de Raul Seixas tomou essa música como exemplar das intenções do cantor, afirmando que

aludia à fusão de rock com maxixe) como a canção emblemática do LP, pois reproduziram toda sua letra numa velha parede em forma de pichação:

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

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

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

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

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

Você é forte, faz o que deseja e quer
 Mas se assusta com o que eu faço, isso eu já
 posso ver

Seixas "é um artista realmente novo e, mais do que isso, gravemente consciente debaixo da aparente euforia de sua arte". Na sequência, Hungria cita o segundo e o quinto verso a fim de demonstrar o lado crítico e inovador do cantor. (HUNGRIA. A renovação... op. cit.)

E foi com isso, justamente, que eu vi
 Maravilhoso, aprendi que eu sou mais forte que
 você.¹⁰⁶

Se a intenção era utilizar a metáfora da pichação para se manifestar contra o autoritarismo e o fechamento dos canais de livre expressão pela ditadura militar, vários trechos da letra reforçavam essa finalidade. Versos como "eu tinha medo do seu medo do que eu faço/ medo de cair no laço que você me preparou" ou "você é forte, faz o que deseja e quer" poderiam ser interpretados como as práticas de controle, censura e repressão dos militares a todos aqueles que propugnassem valores contrários ao governo. Mas diversamente do clima pessimista que tomava conta de vários artistas mais críticos, os versos finais sugeriam a possibilidade de se inverter essa relação de força. A personagem da música descobre que a força não é apenas física, e que suas atitudes ("o que eu quero, eu vou conseguir") e seu novo *way of life* (com as calças coloridas e cintos cintilantes) também amedrontavam ao "forte", encontrando aí um poder ainda maior do que aquele do opressor, uma forma de contestação que não deixava de ser política.

Essa perspectiva se afinava muito mais com os ideais propalados pela contracultura do que com as práticas de resistência cultural de viés esquerdista. Mas conforme argumentou Paulo Henriques Britto (2003), mesmo artistas brasileiros que flertaram com valores da contracultura norte-americana no pós-tropicalismo, produziram obras profundamente marcadas pelo desencantamento e pessimismo. Enquanto uma parcela da classe média brasileira passa a fazer uso de roupas coloridas e cabelos compridos, diversos músicos desse período "produzem um punhado de canções que, longe de tematizar o amor livre, o psicodelismo ou a contestação do sistema político, privilegiam temas como o medo, a solidão, a derrota, o exílio, a loucura." (BRITTO, 2003, p.194). Devido à recorrência desses temas – identificados por Britto nas obras de Caetano, Gil, Macalé, Torquato, Capinam, Sampaio, Tom Zé, entre outros – teria predominado uma *temática noturna* no rock pós-tropicalista. O lado "solar" da contracultura, teria a florado mais em Raul Seixas, Novos Baianos, Mutantes e em Rita Lee, artistas que se valeram do humor como uma característica importante presente em seus trabalhos.

¹⁰⁶ SEIXAS; COELHO. Rockixe. LP **Krig-Ha, Bandolo!**, Philips, 1973.

CAPÍTULO 3

MÍSTICO, REVOLUCIONÁRIO OU ARTISTA "COMERCIAL"?: RAUL SEIXAS OCUPA SUA POSIÇÃO NO CAMPO MUSICAL

A revolução dos magos: "A Fundação de Krig-Ha" e a Sociedade Alternativa

Raul Seixas e Paulo Coelho, em diversas ocasiões ao longo de 1973, afirmaram estar envolvidos na criação de um "movimento" capaz de fornecer novos valores comportamentais e ajudar na libertação das pessoas. A proposta do "movimento" que a dupla de compositores desejava articular incluía transformar radicalmente a organização da sociedade, inclusive sua forma tradicional de pensar e explicar o mundo. A sociedade de consumo era encarada por eles como algo fadado a se auto destruir, que exauria as pessoas e os recursos naturais de forma insustentável. O racionalismo e a ciência eram entendidos como limitações à concepção de um novo mundo: por isso, em lugar de utilizar a lógica para explicar o mundo, Paulo e Raul propunham o uso da imaginação. Somente através do uso da imaginação seria possível sair do estado de passividade e encontrar forças para se insurgir contra o modo de vida estabelecido e suas "verdades absolutas". E a principal arma de combate de todos esses inconformados era a utilização sistemática da ironia.

Essas ideias foram divulgadas por Raul Seixas nas suas entrevistas e reportagens iniciais, e estiveram presentes também no corpo de um gibi-manifesto que foi lançado paralelamente ao seu LP *Krig-Ha, Bandolo!*. Inicialmente concebido para acompanhar o disco, por sugestão da gravadora, o gibi-manifesto foi distribuído apenas durante os shows de Raul Seixas, quando ele estreou nos palcos do teatro Thereza Rachel em outubro de 1973.

A intenção do manifesto era "explicar" as músicas do disco através das ideias do texto, sugerindo que "A chave da compreensão do long-play está em ouvir o disco lendo 'A Fundação de Krig-Ha'", conforme a contracapa do mesmo informava. O texto redigido por Raul Seixas e Paulo Coelho se valia de uma linguagem apocalíptica, recheada com humor e ironia, enfatizados através dos desenhos de Adalgisa Rios

(esposa de Paulo), que lembravam histórias em quadrinhos – daí a denominação de gibi-manifesto.¹⁰⁷

FIGURA 06: CAPA DO GIBI-MANIFESTO "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA" (set. 1973)



¹⁰⁷ Devido ao tamanho do gibi-manifesto "A Fundação de Krig-Ha", optei por reproduzi-lo em sua totalidade apenas nos Anexos da pesquisa. Para ilustrar algumas ideias contidas no texto, reproduzi somente três páginas do manifesto nesse capítulo. Mas a leitura do texto junto com os desenhos ajuda a entender alguns pontos da proposta, principalmente porque o humor e o uso de alguns símbolos se perdem quando se faz apenas a leitura do texto.

Muitos dos símbolos que Raul Seixas utilizava para caracterizar seu trabalho estavam presentes no gibi-manifesto. Por exemplo, a referência aos quatro elementos "que compunham o universo", terra, fogo, água e ar, foi explorada nas páginas do manifesto, cuja conclusão era que "nós estamos no elemento terra e caminhamos para o elemento fogo". E nas entrevistas, esse ponto havia sido destacado diversas vezes por Raul, que afirmava estar desenvolvendo um trabalho dividido em níveis, e que o estágio do elemento terra era apenas inicial e logo sofreria uma transformação radical, relacionada ao elemento fogo. A própria linguagem em que foi elaborado o texto estava repleta de elementos mágicos, religiosos e ficcionais:

FIGURA 07: ARTIGO 1.055 DO GIBI-MANIFESTO "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA"



Diferente do desencanto presente na obra de vários artistas desse período, Paulo e Raul constataam as dificuldades do presente e o pessimismo das pessoas quanto às possibilidades de mudança – especialmente no caso brasileiro, marcado pela truculência da ditadura – mas vislumbram a possibilidade da mudança. O "monstro sist" (ou o sistema capitalista), descrito como uma entidade abstrata e concreta com uma capacidade de sedução enorme, é o verdadeiro inimigo. Mais do que o governo ditatorial em si, é a sociedade pautada pelo consumo, com seus valores e regras que conformam o indivíduo, que eles se propõem a combater.

A proposta de Paulo e Raul não era a implementação de um outro tipo de governo, mas o combate a tudo que oprimia o indivíduo. Por isso, a repressão que os militares exerciam naquele momento não era entendida como um distanciamento negativo de um governo mais democrático, e sim como um indicativo (o uso da força de forma acentuada) da perda de controle dos "carrascos" sobre a sociedade. Estes seriam "sinais"¹⁰⁸ da desagregação iminente da ordem social, o que permitiria a emergência do "novo":

¹⁰⁸ Chamo a atenção para o desenho da "chave" na mão do personagem que denuncia a perda de "controle dos carrascos", que é o símbolo da Sociedade Alternativa e está presente nas capas de discos e nas entrevistas de Raul Seixas.

FIGURA 08: ARTIGO 2.000 DO GIBI-MANIFESTO "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA"



Em seguida, o texto se utiliza de metáforas para indicar que a transformação já estava em curso e que a sociedade assentada no modo de produção capitalista, estaria condenada a ruir. Numa linguagem apocalíptica, os autores exortavam a todos que tivessem a "alma semeada" pela imaginação a se reunirem para buscar um novo lugar, "fora" do "monstro sist":

2.001 – Abram seus olhos, porque a ironia acordou e habita em tôdas as coisas. E a ironia é uma das poucas formas que a imaginação tem para se manifestar agora. Houve uma época em que caíram sementes na terra. As pessoas caminharam pela geração da espada e pela

geração da flor. A semente pede luz de sol. É preciso permitir isso.

3.000 – A semente poderá brotar quando a imaginação se unir. O passo imediato começa quando a imaginação coletiva tem meios de se manifestar, porque através dela se adquire a liberdade de imaginação individual. A colaboração de vários indivíduos, apesar de suas maneiras e de seus pontos de vista, fazem da imaginação algo bastante significativo na erradicação definitiva dos conflitos humanos. A diversidade de conceitos leva ao respeito, ao reconhecimento e a compreensão.

6.900 – A imaginação nos dá três poderes. A saber: a onipotência sem força, a embriaguez sem vinho e a vida sem morte.

4.000 – Cada homem tem seu caminho e sua forma de agir. A nossa foi Krig-ah. Destruiremos, sem compromisso algum as crenças e opiniões arraigadas durante séculos de cultura. Somos mais parecidos com bárbaros que com Robespierre. Aprendemos a ler no grande livro os segredos da chuva e das pedras. Krig-ah é apenas o estágio do momento.

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

7.000 – Antes de sair do monstro sist, porém, procurar todos que tiveram a alma semeada, e dizer que o sol brilha lá fora, e que nos ajudem a procurar... o local... deste sol.

FINAL – Nós estamos no elemento terra e caminhamos para o elemento fogo.

PS. A coisa mais penosa do nosso tempo é que os tolos possuem convicção e os que possuem

imaginação e raciocínio vivem cheios de dúvida e indecisão.

Rio, 31/7/73

THE END

Mas a gente inda nem começou

(vide cachorro urubu)¹⁰⁹

Muitos pontos destacados no texto do gibi-manifesto são coerentes com as declarações de Raul Seixas à imprensa, como a afirmação de que seu "movimento" estaria dialogando com pessoas do mundo inteiro que compartilhassem de interesses semelhantes. As afirmações divulgadas por Seixas a respeito de que John Lennon (além de outras figuras históricas) estaria de algum modo vinculado ou engajado em um trabalho de "tomada de consciência" semelhante a este, através de seu próprio movimento, a Nutopia, datam dessa época. Na entrevista dada ao *Pasquim*, o cantor afirmou que "estamos nos correspondendo com pessoas que fazem parte dessa sociedade, inclusive com John Lennon e Yoko Ono. Eles fazem parte da mesma sociedade, só que com outro nome."¹¹⁰ Posteriormente, Seixas diria ter sido recebido por Lennon em seu apartamento, conversando longamente sobre os problemas do mundo e sobre a "Sociedade Alternativa". Mas para além da evidente tentativa de granjear capital simbólico e emprestar legitimidade ao seu "movimento", a associação de Seixas com o ex Beatle indica que suas influências musicais e culturais estavam muito mais afinadas com as propostas contraculturais.¹¹¹

Muitas posturas e ideias propagadas por Raul Seixas em suas canções, entrevistas e no gibi-manifesto, dialogam intensamente com propostas contraculturais. A presença dessas influências na obra do cantor foram estudadas por Rosana Teixeira (2008) e, principalmente,

¹⁰⁹ SEIXAS; COELHO; RIOS. **A Fundação de Krig-Ha**. Gibi-manifesto, 31 jul. 1973.

¹¹⁰ RAUL SEIXAS – entrevista. **O Pasquim**. op. cit., p.222.

¹¹¹ Embora eu não pretenda me aprofundar nessa discussão, acredito que Raul Seixas estivesse muito mais próximo da influência do internacional-popular do que das propostas do nacional-popular que os artistas da MPB incorporavam. Em lugar de voltar-se para o engajamento no processo de construção da nação, Seixas incorpora e dialoga com propostas internacionais (como a contracultura e o rock) que seriam partilhadas mundialmente. Sobre o internacional-popular e seus símbolos, cf. ORTIZ, 2003, pp.105-46.

por Juliana Abonízio (1999) em sua dissertação de mestrado e Luiz Lima (2007) em sua tese de doutorado. Ao longo dos trabalhos destes autores fica claro o diálogo estreito que Seixas estabeleceu com as propostas libertárias de uma Nova Era, anunciada como um acontecimento iminente, bem como a crença na magia enquanto alternativa viável para um conhecimento científico pautado na lógica e na racionalidade. E se muitas dessas posturas e declarações do cantor puderam ser interpretadas como jogadas publicitárias (o que de fato foram), reduzi-las a esse aspecto seria ignorar o envolvimento mais profundo do cantor com essas questões.

Raul Seixas e Paulo Coelho, especialmente em 1974, "trilharam o caminho do ocultismo, através da participação em uma ordem esotérica denominada *Ordo Templi Orientis*, a O.T.O." (TEIXEIRA, 2008, p.61). Após essa imersão no magicismo/ocultismo, a dupla tomaria contato com o *Livro da Lei*, escrito pelo "mago" inglês Aleister Crowley, figura polêmica e enigmática que havia despertado o interesse de vários roqueiros no início da década de 1970. Jimmy Page, guitarrista do grupo Led Zeppelin, alimentava um interesse profundo por ocultismo e magia, a ponto de comprar a Boleskine House, antiga propriedade de Crowley localizada às margens do lago Ness, na Escócia. Além disso, "Page colecionava manuscritos de Crowley, livros e *memorabilia*" (FRIEDLANDER, 2006, p.336. Grifos do autor). Ozzy Osbourne, ex vocalista da banda Black Sabbath, compôs uma canção sobre o famoso ocultista – chamada "Mr. Crowley" – e comentou a importância de Crowley no meio musical:

Eu nunca fiz isso, esse troço de magia negra. O motivo por que fiz "Mr. Crowley" em meu primeiro disco solo (Blizzard of Ozz, 1980) foi que todo mundo estava falando sobre Aleister Crowley. Jimmi Page (sic) comprou a casa dele, e um de meus membros da banda trabalhou com um dos membros da banda dele. Pensei: "Senhor Crowley, quem é você? De onde você é?" Mas as pessoas ouviam a música e diziam: "Definitivamente esse cara é do mal, está nessa de bruxaria." (In: LEVY; WENNER, 2008, p.410).

O fato é que Raul Seixas e Paulo Coelho se basearam nas declarações de princípios elaborada por Crowley no *Livro da Lei* para

compor "Sociedade Alternativa" (Raul Seixas; Paulo Coelho, 1974), cujo lema "faze o que tu queres pois é tudo da lei" é praticamente uma transcrição de um trecho do livro, "faze o que queres, há de ser tudo da lei" (SEIXAS; BUDA, 2000, p.68). Esta canção viria a se tornar um verdadeiro hino, entendida como uma espécie de síntese das propostas e ideias que Seixas afirmou em sua obra produzida na década de 1970 e, em suas apresentações ao vivo era o momento de catarse do espetáculo, onde o cantor recitava os preceitos básicos estabelecidos por Crowley no meio da música. Mas "Sociedade Alternativa" foi importante também em outro aspecto: ela forneceu um caráter de "movimento" para o trabalho que Paulo e Raul vinham desenvolvendo. Além de se associar a outros movimentos internacionais embasados por práticas contraculturais, a ideia de que havia um movimento com propostas críticas que recusava a adesão à sociedade estabelecida e seus valores comportamentais, foi capaz de agregar um grande número de "adeptos" ou de "interessados" em suas propostas.

A respeito desse assunto, Paulo Coelho publicou um artigo, "As Sociedades Alternativas", na revista *Planeta*, em maio de 1974, onde analisava a emergência do movimento *hippie* e suas formas de contestação aos valores estabelecidos, bem como a descrença desses jovens nas possibilidades de alterar a organização social através das formas políticas tradicionais. Porém, em 1971, o sonho *hippie* havia acabado, tal como John Lennon anunciou em sua famosa canção; mas não implicava necessariamente no fim da contracultura. Para Paulo teria sido exatamente a "decadência do movimento hippie [que] provocou a mais importante e a mais radical transformação da contracultura: o nascimento das sociedades alternativas."¹¹² É esta "nova fase" da contracultura implicava outras formas de ação, abandonando os meios "subterrâneos" ou *undergrounds* de manifestação em prol da maior popularização possível de propostas críticas que apontassem saídas para os impasses da civilização. Esta nova estratégia foi formulada a partir do congresso de Berkeley, em 1971, que publicou uma declaração de princípios que expressava sucintamente as novas táticas: "o que for possível utilizar da velha sociedade nós utilizaremos sem escrúpulos: meios de comunicação, dinheiro, estratégia, know-how e as poucas e

¹¹² COELHO. As Sociedades Alternativas. **Planeta**, mai. 1974. In: OLIVEIRA, 1991, p.122.

boas idéias liberais."¹¹³ A partir desse congresso, que estimulou a criação de sociedades alternativas em todo o mundo, deflagrando um "movimento compacto e indetectável", é que teria se originado o projeto de fundar um movimento semelhante no Brasil:

Em setembro de 1973, Raul Seixas, Adalgisa Halada, Salomé Nadine e o autor deste artigo fundaram no Brasil a Sociedade Alternativa. Em fevereiro deste ano [1974], participaram de um congresso reunindo as principais sociedades alternativas do mundo, apresentando sua declaração de direitos (baseada em Aleister Crowley, notório mago inglês que se autodenominou a Besta do Apocalipse). A Sociedade Alternativa do Brasil foi reconhecida mundialmente em 17 de fevereiro de 1974, e a esta altura conta com 3 mil membros.¹¹⁴

Em uma das primeiras reportagens que Raul Seixas menciona a existência da Sociedade Alternativa no Brasil, ele argumentou na mesma linha do texto de Paulo. Citando trechos do gibi-manifesto que aludiam à ironia como uma das únicas formas de manifestação possíveis naquele momento, o cantor explicou que aquele seria um momento de transição (da fase terra para o elemento fogo) presente na concepção de seu LP *Krig-Ha, Bandolo!* E anunciava a criação da Sociedade Alternativa no Brasil representada por ele, Paulo, Salomé e Adalgisa, que seria uma espécie de filial da Sociedade Alternativa Internacional, supostamente representada por Jonh Lennon e Yoko Ono. E Seixas a definiu da seguinte forma: "A Sociedade Alternativa é uma idéia, uma semente que existe hoje em todo o planeta. É uma concepção metafísica da verdade individual, e nunca a verdade absoluta."¹¹⁵ Complementando essa definição abstrata, o cantor buscou evidenciar qual seria a proposta de ação oriunda dessa sociedade:

A proposta, através dos *shows*, é muito audaciosa para que as teorias vigentes possam assimilar de imediato. É assustadora para quem

¹¹³ Ibid., p.125.

¹¹⁴ Ibid., p.127.

¹¹⁵ MATTOS. Raul Seixas: "A Sociedade Alternativa é a chave da felicidade". **Fatos e Fotos**, Brasília, p.64, out. 1973 (Grifos do autor).

vive dentro da arapuca, comendo alpiste (sociedade de consumo). Nossa proposta é louca para aqueles que protestam à margem da grande máquina, sem com isso causar qualquer influência. É preciso que se entre na arapuca, que se estude seu mecanismo e, como uma criança, aprender a armar e desarmar essa arapuca, que se tornou tão frágil justamente por ser tão complicada. E a arapuca é o sistema. Tudo o que se faz, ele canaliza, absorve para a direção que quer, faturando em cima de coisas novas, como aconteceu com os *hippies* e agora fatura em cima da ecologia. Por isso, cada um tem o dever de, segundo suas aptidões, mostrar o mundo, o teorema da vida e as técnicas do grande xadrez. Mostrar também que o *Alpiste Pop*, assim como a ecologia, já estão sendo utilizados nas manobras desta imensa arapuca.¹¹⁶

Nessa fala de Seixas fica explícito sua crítica à postura de artistas e pessoas ligadas à contracultura "marginal", produzida e consumida por pequenos grupos que não causariam impacto nenhum. Contra o argumento que a proposta da Sociedade Alternativa seria algo comercial e destituído de poder crítico, o cantor afirma que seu objetivo é abalar as estruturas da sociedade operando dentro do próprio mecanismo. Esta seria a maneira mais eficiente de "desmontar a arapuca". E para quem vive conformado e apegado aos valores estabelecidos, essas propostas poderiam ser "assustadoras", dado que a desconstrução das "verdades absolutas" norteadoras das práticas cotidianas implicaria um processo de concepção da "verdade individual" oriundo de questionamentos profundos.

¹¹⁶ Ibid., p.65.

Os magos ameaçados: a Sociedade Alternativa na mira da repressão

As ideias¹¹⁷ e posicionamentos de Raul Seixas e Paulo Coelho foram capazes de mobilizar não apenas a atenção dos meios de comunicação. Grandes contingentes de pessoas foram atraídas por essas ideias (e pela música em si) que pregavam práticas alternativas ou divergentes do modelo que a ditadura buscava impor, o que acabou despertando a suspeita dos militares. Segundo Nelson Motta (2000, p.274), Paulo e Raul

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

¹¹⁷ Não é o objetivo desta pesquisa esclarecer se essas ideias formam um todo coerente ou não ao longo da obra de Raul Seixas. Muitos pesquisadores já se dedicaram a interpretar os sentidos e significados da obra de Seixas, mas ainda faltam estudos mais criteriosos a respeito do alcance e da importância do desdobramento da ideia de Sociedade Alternativa. Muitas das entrevistas de Seixas foram utilizadas para dar sentido a afirmações e posturas do cantor sem levar em conta o momento em que foram feitas e as relações que elas teriam com os respectivos momentos históricos e, principalmente, com a força dessas propostas no campo musical. Aspectos da parceria de Coelho e Seixas também devem ser analisados para entender como este tema aparece ou desaparece nos discos, pois em muitos trabalhos, privilegia-se apenas as posturas de Raul Seixas. Falta entender também quais são os sentidos que termos específicos apresentam em determinados momentos para definir o que seria a Sociedade Alternativa, ou seja, historicizar os conceitos e termos empregados pelo cantor para expressar suas ideias. Menos do que tentar "provar" a coerência do pensamento de Raul Seixas estabelecendo relações aleatórias entre diversas partes de sua obra, faltam pesquisas que problematizem como, porquê e com quem, o cantor alterou suas propostas e ideias ao longo de sua trajetória, abandonando algumas e retomando outras. Por exemplo, em seu penúltimo disco, *A Pedra do Gênesis* (1988, Copacabana), o Raul Seixas retoma vários símbolos relacionados ao início de sua carreira, como o da "chave" com os escritos "*Imprimatur: Sociedade Alternativa*", além de produzir uma canção, "A lei", a partir de trechos do *Livro da Lei*, de Aleister Crowley.

depoimentos e finalmente libertados, assustadíssimos.

Após esse contato hostil com o governo, que identificou nas canções e posicionamentos de Paulo e Raul práticas "subversivas" e contrárias ao regime, a dupla de compositores teria optado pelo auto-exílio.¹¹⁸ Sobre esse aspecto, Roberto Menescal comentou que

Não houve um exílio, um exílio oficial. Houve problemas. E a coisa da Sociedade Alternativa foi tão forte que eles perderam um pouco a noção do tamanho da coisa. Quando você vê 50 mil pessoas [gritando] "Viva a sociedade alternativa, viva!", aquela coisa fanática, você acha que o mundo inteiro tá assim. E não tá. Tão aquelas 50 mil pessoas, que é uma multidão, mas que pára ali. E eles acharam, em certa época, que eles conquistaram o mundo. O pessoal lá de cima, do governo e tal, entrou em contato com eles, tipo assim: "vem cá e como é que é esse negócio de Sociedade Alternativa, é interessante, vem aqui porque o governo tá interessado com esse negócio pra juventude". Enquanto chamaram eles lá, foram rebuscar [revistar] no apartamento deles todo e entraram *mermo*, viraram tudo de cabeça pra baixo mesmo. Quando eles voltaram, eles foram presos. Foram presos mesmo, foram pra debaixo do Galeão, tinha ali um esconderijo. E a gravadora doida atrás, localizando eles e a gente conseguiu, conseguiu tirá-los de lá. Quer dizer, o exílio foi a partir disso. Não que

¹¹⁸ A questão do exílio foi estudada por Paulo dos Santos (2007), que, por intermédio de Sylvio Passos, conseguiu cópias do passaporte de Raul Seixas. Mas as datas dos documentos oficiais, produzidos pelo Dops, não correspondem às datas dos carimbos no passaporte de Raul. Portanto, há muitas lacunas e pontos não explicados nessa história (e o trabalho de Santos não avança nessa questão), mas ao que tudo indica, Roberto Menescal tem razão: o que houve foi um auto-exílio que durou alguns meses, motivado pela perseguição e, conseqüentemente, medo das represálias dos militares.

alguém obrigou eles saírem. Eles é que se viram sem condições aqui.¹¹⁹

Numa reportagem da *Folha de S. Paulo*, publicada em 3 de dezembro de 1994, sobre pessoas que haviam sido vigiadas pelos agentes da polícia política, Raul Seixas e Paulo Coelho apareciam ao lado de Fernando Henrique Cardoso e Ruth Cardoso. A reportagem informava que Raul Seixas teria sido "chamado a depor no Deops" para explicar o sentido da letra de "Ouro de tolo", classificada como "canção de protesto". No interrogatório, Seixas teria sido questionado se a "música era um ataque ao cantor Roberto Carlos", respondendo que "era um ataque ao 'sistema representado por Roberto Carlos'."¹²⁰ Em seguida, a matéria afirma que a ligação de Raul Seixas ao "subversivo" Paulo Coelho havia sido ressaltada em sua ficha, elaborada pelo Deops.

Esse ponto da trajetória de Raul Seixas ainda permanece cheio de lacunas e informações contraditórias. Por exemplo, a afirmação de que Seixas teria sido "chamado a depor" no Deops é verdadeira, fato que ocorreu em inícios de maio de 1974. Mas a afirmação atribuída ao depoimento de Raul não procede, pois na época, o objetivo da polícia era recorrer ao cantor para localizar e prender Paulo Coelho.¹²¹ As pastas do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) que pude consultar, não contêm qualquer documento que reproduzam um depoimento ou interrogatório de Raul Seixas; apenas Paulo Coelho e Adalgisa Rios tiveram seus interrogatórios transcritos e arquivados. As afirmações da *Folha* se baseiam numa leitura equivocada da Ficha de Controle elaborada pela polícia a respeito de Raul Seixas: os agentes produziram tal informação a partir de uma reportagem (e não de um depoimento do cantor) do extinto *Diário de Brasília*, que foi anexada ao seu prontuário como "prova" de uma postura subversiva do cantor:

Raul Seixas acha engraçado a aceitação de "Ouro de Tolo" por pessoas como Flávio

¹¹⁹ Depoimento de Roberto Menescal. Vídeo documentário **Raul Rock Club**, s/r. (grafia segundo a fala).

¹²⁰ ATÉ Pelé ficou sob vigilância. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 3 dez. 1994.

¹²¹ Essa afirmação pode ser confirmada pela consulta ao Pedido de Busca que visava localizar Paulo Coelho e Adalgisa Rio através de informações que seriam fornecidas por Raul Seixas. Cf. Pedido de Busca n.191/74-E. In: **Setor Certidões**, Pasta 003, f.384. (APERJ).

Cavalcanti e confessa que a música foi feita com a intenção de criticar não a pessoa de Roberto Carlos, e sim todo o esquema que ele representa atualmente. (...)

O nome do LP é "Krig-Ha, Bandolo", expressão tirada dos livros de Tarzan e que significa "aí vem o inimigo". Não é necessário identificar o inimigo e ele conta que escreveu, com Paulo Coelho, um manifesto destinado a acompanhar o disco. Paulo é o letrista de quase todas as músicas e teve uma grande participação na elaboração de todo o trabalho. Adalgiza, sua mulher, uma das integrantes da Sociedade Krig-Ha, Bandolo, com ramificações internacionais e dedicada à pesquisa do esotérico, ilustrará o panfleto que será apresentado como uma história em quadrinhos.

"Não me lembro do texto do manifesto. Só recordo um trecho, que diz assim: a imaginação me dá três poderes: a onipotência, sem força, a embriaguez sem vinho e um outro, do qual também não me lembro."

(...)

O disco é construído basicamente em cima do rock e segue uma idéia inicial, dividida em quatro partes, que correspondem aos elementos Terra, Fogo, Água e Ar. "A primeira fase representa a Terra e os seus problemas. O fogo significa a eclosão, a liberação, a transformação da coisa".

– Zé Celso, do Oficina e Paulo Coelho, acreditam que estamos prestes a entrar nessa fase, que deverá explodir com toda força antes do final da década. Eu não sou místico, pelo contrário, sou até cético, costumo afirmar que Deus é ateu, mas sou obrigado a reconhecer que um universo mais livre vai tomando conta. E

isso aos poucos sem que ninguém perceba ou possa evitá-lo."¹²²

Os grifos no texto representam as partes que foram destacadas pelos agentes da polícia, indicando, provavelmente, os pontos mais "comprometedores" das posturas de Raul Seixas. Frases ou palavras como "manifesto", "panfleto", "sociedade com ramificações internacionais" ou "aí vem o inimigo" indicariam o caráter subversivo da obra do compositor. A última parte do texto, que apontava para a iminência de uma "nova fase" que deveria "explodir com toda força", sem que ninguém pudesse evitar, também havia sido assinalada.

A julgar pela Ficha de Controle que foi produzida a respeito de Raul Seixas, o compositor despertou a atenção da polícia desde sua primeira grande aparição pública em 1973, quando cantou na Phono/73. No histórico de sua ficha consta a seguinte informação:

JUNHO 1973 – De 10 a 13 de maio de 1973, realizou-se na Cinemateca do Museu de Arte Moderna/SP, a FONON 73, onde compareceu o epigrafado, juntamente com mais 32 artistas da música popular brasileira. O encontro teve como local o Palácio das Convenções/SP, com capacidade para 3.500 pessoas. Cada artista tinha que apresentar 2 músicas, sendo uma delas "inérita". A coordenação esteve a cargo do Sr. ARMANDO PITTIGLIANI. O encontro não foi transmitido ao vivo, nem em "vídeo-tape", por qualquer emissora de TV. A FONON 73 apresentou todo o gênero de música popular brasileira.

DEZEMBRO 1973 – Autor da música de protesto, intitulada "OURO DE TOLO", que segundo o nominado, foi feita com a intenção de criticar não a pessoa de Roberto Carlos e sim todo o esquema que ele representa atualmente. Juntamente com PAULO COELHO (PCBR) e ADALGISA RIOS (PC do B), escreveu um

¹²² CABRAL. Raul Seixas: a ironia está no ar. **Diário de Brasília**, Brasília, 3 jul. 1973. Reportagem anexada à Ficha de Controle de Raul Seixas produzida pelo Deops. In: **Setor Secreto**, Pasta 131, f.189-E;189-H, 28 mai. 1974. (APERJ).

panfleto, intitulado "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA", que foi distribuído clandestinamente, contendo propaganda subversiva com mensagens justapostas e subliminares.¹²³

Nas Fichas de Controle elaboradas sobre Paulo Coelho e Adalgisa Rios, eles aparecem como militantes do PCB¹²⁴ e PC do B, respectivamente. Mas nessas fichas, o destaque que os policiais deram não foi para atividades partidárias e sim para o envolvimento de ambos com a produção do gibi-manifesto, panfleto que "foi distribuído clandestinamente, contendo propaganda subversiva com mensagens justapostas e subliminares."¹²⁵ Porém, a construção do texto sugere indiretamente que o conteúdo "subversivo" do material tenha uma ligação com propaganda "comunista": após apresentar os envolvidos, são informadas suas credenciais ideológicas, isto é, seus vínculos partidários ilegais, para em seguida anunciar a prática de um ato contrário ao governo. Em outras palavras, a distribuição "clandestina" de "panfletos" com "propaganda subversiva" seria decorrente dos vínculos dos acusados com organizações de esquerda.

O tratamento dispensado aos compositores também foi semelhante ao que os agentes da polícia política praticavam com pessoas suspeitas de atuarem em organizações de viés esquerdista ou antagônicas ao governo e, em maio de 1974, Raul Seixas e Paulo Coelho, enquanto prestavam depoimento, tiveram suas residências invadidas e revistadas em busca de materiais que comprovassem o envolvimento deles com atividades "subversivas". Embora não estejam

¹²³ In: **Setor Secreto**, Pasta 131, f.189-D, 28 mai. 1974. (APERJ). A ficha de controle não contém outras informações relativas a atividades que Raul Seixas tenha realizado posteriormente, o que permite levantar a hipótese da existência de mais material a ser "revelado". Especialmente porque o episódio da ida de Seixas e Paulo Coelho a Brasília para dar explicações sobre as intenções subjacentes à proposta da Sociedade Alternativa, ao que tudo indica, de fato ocorreu. E é pouco provável que esse fato tenha chamado a atenção de autoridades militares em Brasília e nada tenha sido investigado e catalogado ao longo de 1974 sobre Seixas e Coelho.

¹²⁴ Note-se que Paulo Coelho aparece como pertencente aos quadros do PCB em "sua" ficha, e como pertencente ao PCBR na ficha sobre Raul.

¹²⁵ Esta frase consta nas fichas de controles de Paulo, Raul e Adalgisa.

disponíveis muitos documentos sobre esse assunto, existe um parecer – expedido por Jayr Gonçalves Motta, responsável pela Turma de Capturas do DOPS, que informa as ações tomadas em relação a um Pedido de Busca emitido anteriormente, ordenando a localização e prisão de Paulo Coelho e Adalgisa Rios – que comprova que os compositores foram perseguidos pela polícia:

Senhor Chefe:

Cumprindo o solicitado no P.B.-SP/SAS nº0967, referente ao PB 191/74 E-I EX-DI (Departamento de Informações) 2657/74, esta turma diligenciou e apurou o seguinte:

a) Raul Santos Seixas a cerca de dois anos não reside à Rua Almirante Pereira Guimarães, 72 Apto 202, no Leblon, conforme consta no P.B., e sim à Av. Epitácio Pessoa, 54 Apto 307, Lagoa.

b) Convidado que foi aqui comparecer o fez no dia de hoje acompanhado do compositor Paulo Coelho de Souza (Paulo Coelho), companheiro de Adalgisa Eliana Rios de Magalhães, com o qual vive maritalmente.

c) Visto o item nº2 do P.B. determinar a localização e prisão de Paulo Coelho e Adalgisa Rios, procedi a detenção de Paulo Coelho como também de Adalgisa Rios.

d) Imediatamente foi feita a apreensão de aproximadamente 33 pacotes contendo cada um 200 folhetos denominados (gibi) com o título "A Fundação de Krig-ha", nas residências: Av. Epitácio Pessoa, 54 Apto 307 (19 pacotes) onde reside Raul Seixas e na Av. Padre Leonel França, 110 Apto 102, fundos (4 pacotes), onde reside Paulo Araripe (tio de Paulo Coelho).

e) Esclareço a V.Sa., que, a distribuição do material apreendido, foi feita em setembro de 1973, nos teatros Das Nações, em São Paulo e Tereza Raquel, no Rio de Janeiro – GB.

f) Assim se qualificam os detidos: Adalgisa Rios e Paulo Coelho de Souza, brasileiro, branco, solteiro, natural do Estado da Guanabara, nascido em 27/08/1947, filho de

Pedro Queima Coelho de Souza, tendo a profissão de compositor e portador da Cédula de Identidade emitida pelo Instituto Félix Pacheco nº2.095.515 e residindo atualmente à Rua Voluntários da Pátria, 54 Apto 402.¹²⁶

No documento não há qualquer menção à detenção de Raul Seixas, indicando que apenas Paulo Coelho e Adalgisa Rios teriam sido presos, embora a polícia houvesse revistado a casa dos dois compositores, apreendendo várias caixas com material "subversivo". E por quê Raul Seixas não foi preso? Uma possível explicação para esse fato é que o envolvimento de Paulo e Adalgisa com grupos de esquerda teria despertado as suspeitas dos militares. Essa hipótese é reforçada pelo conteúdo da transcrição do interrogatório a que foram submetidos Paulo e Adalgisa, durante o qual ambos relataram quais eram suas relações com organizações de esquerda – principalmente no depoimento de Adalgisa, que durou dois dias e teve que contar detalhes de sua participação na esquerda estudantil. Mas alguns trechos do interrogatório de Paulo Coelho sugerem que os policiais também estavam interessados em desvendar as verdadeiras relações que Paulo mantinha com Raul e, especialmente, quais seriam os propósitos da Sociedade Alternativa.¹²⁷ Ao ser questionado sobre suas atividades políticas e a participação na elaboração do "folheto" de "Krig-Ha", Paulo Coelho teria respondido:

12 – Que ainda em 1973 o depoente e RAUL SEIXAS concluíram "que o mundo vive um intenso período de tédio" (sic); que por outro lado, verificaram que a carreira de um cantor, quando não vem acompanhada de um

¹²⁶ In: **Setor Certidões**, Pasta 003, f.380. (APERJ).

¹²⁷ A ênfase do inquiridor sobre a relação de Paulo com Raul pode indicar uma tentativa de investigar Seixas indiretamente, já que sua detenção sem maiores informações a respeito de suas atividades poderia despertar reações hostis na imprensa. Basta lembrar que em 1973 e 1974, Raul Seixas (e não Paulo Coelho, que atuava mais nos bastidores) era uma figura conhecida nacionalmente e frequentava com assiduidade os meios de comunicação. Portanto, a prisão do cantor deveria se pautar por elementos minimamente coerentes e indicativos de práticas contra o governo, algo que apenas o gibi-manifesto e a reportagem do *Diário de Brasília* não poderiam fornecer.

movimento forte, tende a encerrar-se rapidamente; que o declarante e RAUL SEIXAS, então, resolveram "capitalizar o fim do hippismo, e o súbito interesse despertado pela magia do mundo" (sic); que o depoente passou a estudar os livros de uma Sociedade Esotérica chamada "OTO"; que o depoente e RAUL SEIXAS resolveram, então, fundar a "SOCIEDADE ALTERNATIVA", a "qual foi registrada em cartório para evitar falsas interpretações" (sic); que em abril de 1974 o depoente e RAUL SEIXAS estiveram em BRASÍLIA e expuseram os preceitos da "SOCIEDADE ALTERNATIVA" aos Chefes da Polícia Federal e da Censura, que colocaram "que a intenção não era ir contra o Governo, mas inclusive interessar a juventude num outro tipo de atividade" (sic).¹²⁸

Se em abril de 1974, Paulo Coelho e Raul Seixas estiveram em Brasília para dar explicações sobre o que seria a Sociedade Alternativa, eles não convenceram os "Chefes da Polícia Federal e da Censura" do caráter inofensivo do "movimento". Ao contrário, provavelmente suas histórias e o alcance popular das músicas que Raul Seixas cantava, tenham despertado ainda mais suspeitas, pois em maio de 1974, os militares invadiriam suas casas e produziriam um interrogatório formal com Paulo e Adalgisa. E no depoimento de Paulo há uma preocupação em dirimir suspeitas quando ele afirma que a "intenção não era ir contra o Governo". Adalgisa Rios, em seu depoimento, foi ainda mais enfática a esse respeito, procurando ressaltar que não havia nenhum sentido, nem aparente nem nas entrelinhas, em todo o trabalho de elaboração do gibimaneifesto e que tampouco a Sociedade Alternativa seria um movimento contrário aos interesses do governo:

6 – Que a origem do folheto "KRIG-HA, BANDOLO" prende-se ao fato de uma necessidade de divulgação do disco de RAUL SEIXAS, e sua idéia surgiu numa reunião na

¹²⁸ Interrogatório de Paulo Coelho em 28 de maio de 1974. In: **Setor Comunismo**, Pasta 128, f.305-297. (APERJ). Reprodução com a grafia original.

gravadora PHILIPS, aprovada por produtores e pelos artistas citados; que então, copiando-se vários trechos de vários livros diferentes, começou-se a montar o folheto, que deveria ser confuso e que fizesse menção a uma possível explicação dos textos nas músicas do disco sugerido a ser comprado.

7 – Que foi criada a chamada "SOCIEDADE ALTERNATIVA", onde a idéia era de não ser contra ou a favor de nada, e sim propor uma outra solução, alternativa, neutra, que chamasse atenção; que o nome do folheto (o mesmo da capa do disco) surgiu num momento de euforia de PAULO COELHO DA SILVA que lendo a revista "TARZAN", subiu numa mesa imitando-o e proferiu "KRIG-HA, BANDOLO", nome imediatamente aceito pelos demais presentes.¹²⁹

O argumento de Adalgisa Rios procurou explorar os aspectos comerciais do trabalho como justificativa para sua produção, eliminando qualquer intenção crítica que poderia existir na obra. E ela tem razão quando aponta que havia necessidade de divulgação do disco de Raul Seixas e justifica a produção do gibi-manifesto em função disso.¹³⁰ Deve-se considerar que o gibi – que era distribuído apenas nos shows – servia de estímulo para que o público comprasse o LP depois de assistir as apresentações de Seixas. Porém, a afirmação de Adalgisa de que teriam sido copiados trechos de várias fontes diferentes e, conseqüentemente, não teriam nenhum sentido, está em contradição com as afirmações de Paulo em seu depoimento, que disse ter sido responsável, juntamente com Raul, por todo o conteúdo do texto –

¹²⁹ Interrogatório de Adalgisa Rios em 29 e 30 de maio de 1974. In: **Setor Comunismo**, Pasta 128, f.298-278. (APERJ). No caso do interrogatório de Adalgisa Rios, ele se deu no dia seguinte ao de Paulo Coelho, e teve duração de dois dias, totalizando 11 horas de inquérito.

¹³⁰ Conforme argumentei, no próprio gibi-manifesto havia uma frase que ressaltava esse aspecto: "A chave da compreensão do long-play está em ouvir o disco lendo 'A Fundação de Krig-Ha'."

exceto alguns trechos iniciais, que seriam de Aristides Miranda.¹³¹ Ao que tudo indica, Adalgisa procurou convencer os interrogadores da ausência de mensagens "subliminares" no texto do gibi-manifesto e também no título do LP, que nada mais seria do que uma maluquice de Paulo Coelho (e não uma mensagem velada que caracterizava os militares como o "inimigo") protagonizada em uma reunião de trabalho.

Não desejo mitigar o caráter comercial inerente à confecção do gibi-manifesto, visto que era uma forma de publicidade ousada e original. O fato da própria gravadora ter sido a financiadora do folheto, imprimindo milhares de exemplares para serem distribuídos gratuitamente durante as apresentações de Raul Seixas já demonstra o seu potencial publicitário. Por outro lado, o envolvimento de Paulo Coelho e Raul Seixas com diversas ideias disseminadas em seus trabalhos não pode ser explicado apenas como uma jogada para dar visibilidade ao seu trabalho. Em todas essas tomadas de posição, se misturavam diversos elementos, como a intenção de conquistar o público, fundar um movimento, realizar pesquisas esotéricas, ocupar uma posição destacada no campo musical, entre outras. E redigir um manifesto não significa necessariamente fundar um movimento novo com propostas definidas e coerentes; num campo com relativa autonomia, com posições definidas e reconhecidas, produzir um manifesto, antes de ser um programa de intenções, assinala diferenças e indica uma recusa às posições estabelecidas estruturalmente.¹³² Produzir

¹³¹ Tanto Paulo quanto Raul afirmaram em diferentes circunstâncias terem escrito juntos quase todo o texto, copiando alguns trechos de um artigo que Aristides Miranda de Albuquerque publicou na primeira edição da revista *2001*. Essa revista havia sido fundada por Paulo Coelho e deveria seguir uma linha mais "intelectual" do que a revista *A Pomba*. Porém, a revista não obteve sucesso e acabou no segundo número (no qual Raul Seixas consta como parte do corpo de colaboradores). Mas no primeiro volume há um editorial escrito por Aristides Albuquerque que traz algumas frases que foram reproduzidas no gibi-manifesto, como por exemplo: "Abram seus olhos. A ironia acordou e habita todas as coisas" ou "O grande poder das crianças está em não oferecer perigo."

¹³² Sobre a produção de manifestos, Bourdieu (1996b, p.271) assinalou que "quanto mais se avança na história, isto é, no processo de autonomização do campo, mais os manifestos (basta pensar no "Manifesto do surrealismo") tendem a reduzir-se a manifestações puras da diferença (sem que se possa por isso concluir daí que são inspirados pela busca cínica da distinção)."

um manifesto funciona como parte de uma estratégia que os "novatos" podem lançar mão para ocupar uma posição no campo e se distinguirem de outros artistas consagrados e situados. Recusar o que são e o que fazem seus predecessores mais consagrados no campo, tudo aquilo que os define (seja a forma musical ou poética), é uma maneira de empurrar para o passado tudo aquilo que impede a emergência do "novo". Essas mudanças que os recém-chegados podem desencadear no campo ameaçam a legitimidade dos agentes consagrados e estabelecidos e, por isso, quando os novatos afirmam sua identidade (que é também sua diferença), tornando-a "conhecida e reconhecida ("fazer um nome"), impondo modos de pensamento e de expressão novos, em ruptura com os modos de pensamento em vigor, [estão] (...) destinados a desconcertar por sua 'obscuridade' e sua 'gratuidade'." (BOURDIEU, 1996b, p.271).

Algo semelhante pode ser dito sobre a Sociedade Alternativa. Quando Paulo Coelho afirma que ele e Raul Seixas haviam percebido que a carreira de um cantor tende a encerrar-se em pouco tempo se não estiver acompanhada de um "movimento forte" e, diante dessa constatação, decidem "capitalizar o fim do hippismo" criando a Sociedade Alternativa, esta não deixa de ser uma estratégia para ganhar visibilidade dentro do campo musical. E era uma estratégia que poderia render um alto capital simbólico para Raul Seixas (e para Paulo Coelho mais indiretamente) caso o movimento se consolidasse no panorama artístico daquele momento, pois como havia apontado Zuenir Ventura em um artigo publicado na revista *Visão*, em agosto de 1973, "o traço mais marcante" da cultura brasileira no pós AI-5 seria justamente "a falta de tendências coletivas ou movimentos."¹³³ Para o jornalista, a produção cultural no Brasil, em 1973, estava orientada em três direções distintas (mas não excludentes): a cultura de massa, de simples entretenimento; a contracultura, que apesar de crítica e produzida à parte do mercado, era frequentemente absorvida por este e acabava expressando uma visão resignada sobre o mundo; e, por último, o

Esse último aspecto é muito importante, porque a noção de estratégia que empreguei ao longo desse capítulo está intimamente relacionada a essa definição, isto é, a estratégia não é produto de um cálculo cínico, e sim do *habitus* que orienta as tomadas de posição no "jogo" (as disputas no campo).

¹³³ VENTURA. A falta de ar. *Visão*, São Paulo, ago. 1973. In: GASPARI; HOLLANDA; VENTURA, 2000, p.60.

formalismo universitário, espécie de aprofundamento teórico e crítico sobre os problemas sociais, mas desvinculado de uma ação política mais imediata.¹³⁴

Nessa conjuntura, organizar e consolidar um movimento cultural (de teor crítico) poderia ser um meio de obter notoriedade dentro do campo artístico e granjear valor distintivo para a obra. E Raul Seixas parece ter investido nesse aspecto, pois desde suas primeiras entrevistas (após sua apresentação na Phono/73) ele frisou que sua música seria parte de algo maior: inicialmente denominado apenas como "o movimento", mais tarde passou a se chamar "sociedade Krig-Ha", terminando com a denominação de Sociedade Alternativa. Porém, essas tentativas não devem ser entendidas como frutos de uma estratégia cínica que almejasse apenas a conquista do sucesso,¹³⁵ pois o envolvimento do cantor com a Sociedade Alternativa perdurou por toda sua carreira, ainda que os sentidos atribuídos por ele ao termo tenham variado consideravelmente ao longo dos anos. Da parte de Paulo Coelho, também existiu um envolvimento estreito com as propostas desse movimento, mas a experiência com a repressão militar abalou seu otimismo:

Eduardo Logullo – Como surgiu a Sociedade Alternativa?

Paulo Coelho – Criamos a Sociedade Alternativa sem saber muito bem o que era. Tentávamos aglutinar pessoas em torno de um novo mundo, que era a idéia do movimento hippie já em plena desintegração. Aquilo começou a dar certo, mas o lado mágico era o que gostávamos de fazer.

E. L. – Que tipo de magia vocês faziam?

P. C. – Eu não gosto muito de falar sobre isto. Existiam rituais das sociedades secretas, das quais Crowley havia participado. (...) Eu e Raul praticávamos esses rituais, propagando-os um pouco através da música. (...) Num dia, eu estava em casa, achando que tudo era fantástico

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Vale lembrar que antes de se lançar como cantor individual, Seixas havia criado a "sociedade kavernista", que em nada se assemelhava à Sociedade Alternativa.

e perfeito, que iríamos conseguir que *os resultados da Sociedade Alternativa fossem a grande alternativa política do país*. No dia seguinte, tudo tinha acabado.

E. L. – Como assim?

P. C. – Não posso explicar em detalhes. Certa noite, no dia 27 de maio de 74, tudo caiu. As coisas desabaram como se alguma coisa caísse e deixasse a Terra arrasada. Isso envolveu outras coisas, baixarias, prisão... Nós havíamos publicado um folheto com o *Manifesto do Krig-Ha* e consideraram subversivo.

E. L. – Você foi em cana?

P. C. – Fiquei em cana, primeiro no Dops, depois nem sei mais onde. (...) Fiquei uns quatro ou cinco dias. A cana não quer dizer nada em comparação à paranóia que me acompanhou por mais de cinco anos. (...) Bom, nessa fase acabou também meu casamento com Raul Seixas, embora tenhamos feito outros discos depois.¹³⁶

A coerção sofrida por Paulo Coelho,¹³⁷ Adalgisa Rios e Raul Seixas¹³⁸ ilustra os limites da autonomia que o campo artístico possuía

¹³⁶ LOGULLO. Ele tem a força – entrevista com Paulo Coelho. **A-Z**, mar. 1990. In: OLIVEIRA, 1991, p.77-78 (Grifos meus).

¹³⁷ Para Paulo Coelho, a experiência de ter sido preso parece ter sido especialmente traumática. A entrevista citada foi realizada em 1990, e ainda assim ele se lembrou da data em havia sido preso, 27 de maio de 1974 (o interrogatório citado data de 28 de maio de 1974). Em outras entrevistas, Paulo acrescentou que forças ocultas e demoníacas o estavam perseguindo e, por isso, ele havia rompido com a Sociedade Alternativa e com Aleister Crowley. A prisão, aparece então como um castigo divino por ele ter se envolvido com "demônios".

¹³⁸ Não existem documentos que confirmem que Raul Seixas esteve preso ou que tenha sofrido algum dano físico provocado pela polícia, mas o cantor afirmou repetidas vezes que foi vítima de tortura e maus tratos quando supostamente esteve detido no Dops. Além dessas afirmações do cantor, sua mãe – que o estava visitando em maio de 1974, quando ele teve sua casa revistada pelos agentes do Dops – contou em entrevistas que lavou e limpou

no início da década de 1970. A interferência de forças externas no trabalho artístico poderia inviabilizar por completo a produção e divulgação de determinadas obras; e não foram poucos os artistas brasileiros impedidos de expressarem suas percepções durante a ditadura militar (1964-1985). A ameaça da prisão, do exílio e da censura, era uma constante para aqueles que buscavam expressar posições políticas, críticas ou em prol de mais liberdade num momento em que os militares tentavam impor um projeto autoritário de "modernização conservadora". E muitas dessas tomadas de posição antagônicas ao governo se revertiam em capital simbólico para o artista que assim procedesse, não apenas pela posição política adotada, mas também por defender a autonomia do próprio campo artístico.

Na fala de Paulo Coelho reproduzida acima, o compositor afirmou que a Sociedade Alternativa era entendida por ele e por Seixas como "a grande alternativa política para o país". Em sua explicação, não há qualquer incompatibilidade entre política e magia, provavelmente porque o magicismo baseado em Crowley estava permeado de elementos anárquicos que poderiam funcionar como opção de contestação política – especialmente pela recusa das instituições sociais como o Estado, a igreja e a família. Mas independente do sentido subjacente à proposta da Sociedade Alternativa – não é o objetivo dessa pesquisa interpretá-lo –, o certo é que seus autores estiveram sob vigilância do governo e optaram pelo auto-exílio diante das dificuldades encontradas para trabalharem. Esse tipo de situação também foi vivenciada por diversos músicos ligados à MPB (mas não só, pois Odair José também se viu obrigado a passar uma temporada longe do Brasil), embora na maior parte dos casos a coerção experimentada estivesse mais no plano da violência simbólica, especialmente através da censura ou autocensura.

A posição de Raul Seixas dentro do campo musical

Mas o "movimento" da Sociedade Alternativa não proporcionou a Raul Seixas o capital simbólico que outros artistas vinculados à MPB angariaram por terem enfrentado problemas semelhantes com o

vários ferimentos de Seixas após ele ter regressado da ida ao Dops. Segundo Maria Eugênia Seixas, Raul não chegou a ficar preso mais do que algumas horas, tendo sido liberado na madrugada do dia seguinte ao que foi levado.

governo. O reconhecimento da crítica em relação à sua obra, de forma geral, passa ao largo da questão política, e mesmo seu (auto) exílio raramente é mencionado quando se estuda a perseguição aos artistas mais críticos. Na realidade, a proposta da Sociedade Alternativa parece ter contribuído para afastar Raul Seixas das posições existentes no campo da MPB.

Com a Sociedade Alternativa, Raul Seixas demarcou seu lugar no campo musical, construindo e ocupando uma nova posição. E com isto não desejo afirmar que Seixas fosse portador de uma originalidade ímpar ou dotado de capacidades geniais, mas sim que o cantor detinha as propriedades necessárias (como um alto capital econômico e cultural) para não apenas ocupar uma posição como também contribuir para definir essa posição.¹³⁹ Como parte de sua estratégia de entrada no campo artístico, Raul Seixas (juntamente com Paulo Coelho) mobilizou e criou diversos símbolos que emprestaram *valor distintivo* ao seu trabalho.

Sua participação em eventos importantes, como o VII Festival Internacional da Canção e a Phono/73, foi lembrada em quase todas as reportagens iniciais sobre o cantor e funcionaram como signos de prestígio, como uma espécie de "carta de apresentação" capaz de lhe emprestar um capital simbólico inicial. E para que Raul Seixas pudesse obter esse capital simbólico oriundo do reconhecimento de seu trabalho,

¹³⁹ Não se trata de afirmar que Raul Seixas realizou algo extraordinário ao contribuir para constituir uma nova posição. Se por um lado as posições já consolidadas contribuem para determinar ou mesmo exigir as propriedades necessárias dos candidatos para ocupá-las, "por outro lado, pelo fato de que as posições que oferece são pouco institucionalizadas, jamais garantidas juridicamente, logo, muito vulneráveis à contestação simbólica (...), o campo de produção cultural constitui o terreno por excelência das lutas pela redefinição do 'posto'." (BOURDIEU, 1996b, p.290). Conforme destaquei no capítulo 3, os agentes que se voltam para posições novas possuem, em geral, um senso de investimento aguçado que está relacionado a um alto nascimento. Na definição de Bourdieu (1996b, p.295), as "condições de existência que estão associadas a um alto nascimento favorecem disposições como a audácia e a indiferença aos lucros materiais, ou o senso da orientação social e a arte de pressentir as novas hierarquias, que inclinam a voltar-se para os postos mais expostos da vanguarda e para os investimentos mais arriscados, já que antecipam a demanda, mas também, com muita frequência, os mais rentáveis simbolicamente e a longo prazo."

foi fundamental seu diálogo com a história do campo, isto é, com a problemática (estilística e poética) que compunha o espaço dos possíveis daquele momento histórico e daquele espaço social (os festivais). Com isso desejo salientar que não basta explicar a produção musical de Raul Seixas a partir de suas influências iniciais, como o rock and roll dos anos 1950 ou a partir das inovações poético-musicais dos Beatles; embora essas influências sejam perceptíveis e importantes em sua obra, esta somente pode se materializar dentro do campo musical e das problemáticas específicas de um determinado momento histórico. Portanto, embora a produção musical de Seixas seja orientada por seu *habitus*, suas tomadas de posição não decorrem automaticamente de suas disposições, pois elas dependem do espaço dos possíveis que está dado ou que está em estado potencial no campo, que são coisas que podem ser feitas ou não, que podem ser ditas ou não, dessa ou de outra maneira e que será entendida como mais ou menos legítima. É apenas dentro do campo, com sua conjuntura específica, que as tomadas de posição ganham sentido, pois elas se definem umas em relação às outras e nunca de forma independente e isenta de referenciais.

E por que Raul Seixas ocuparia uma posição relativamente nova dentro do campo musical? Por realizar fusões de ritmos nordestinos com rock? Seria muito simplista justificar o preenchimento de uma nova posição por Seixas apenas ressaltando esse tipo de fusão. Conforme destaquei no início desse capítulo, vários artistas que haviam recém chegado no campo operavam fusões semelhantes, pois o rock havia sido um elemento importante na formação musical desses novos cantores. E o tropicalismo havia aberto as fronteiras da MPB para a emergência de trabalhos que não tinham necessariamente a bossa nova como parâmetro de criação, embora o diálogo com a tradição musical brasileira fosse indispensável para ser aceito dentro do campo da MPB. Nesse sentido, a fusão musical operada por Raul Seixas não o distingue dos novos músicos que adentram o campo no alvorecer da década de 1970; ao contrário, ela o situa em uma posição muito próxima à desses "novatos".

Muitos desses recém chegados, como Belchior, optaram pela estratégia do confronto em relação às obras dos artistas consagrados, buscando obter destaque e visibilidade para seu trabalho a partir de uma relação negativa com a hierarquia estabelecida. No caso de Raul Seixas, a estratégia de confrontar a hierarquia (estética e poética) do campo também foi fundamental para se afirmar, mas com um diferencial importante: a incorporação de melodias características de obras

populares. Esse ponto é essencial para entender as classificações dúbias que os críticos fizeram da obra de Seixas no início de sua carreira. Conforme procurei demonstrar, críticos como José Nêumanne rechaçavam a música de Raul Seixas devido à presença de melodias "simples" ou "pobres", que não possuiriam nenhuma outra qualidade além do aspecto comercial. Embora o crítico reconhecesse "boas intenções" na parte poética do trabalho, o conjunto dele estaria comprometido pela ausência de "qualidade" musical, e as chamadas à ordem que Nêumanne faz em relação ao trabalho de Seixas visam justamente delimitar que seu lugar não é ao lado dos artistas consagrados da MPB, já que ele não possuiria as propriedades necessárias (conhecimento musical) para ocupar essa posição.

Outros jornalistas não identificaram esse ponto como comprometedor e argumentaram que a penetração de ideias críticas em meios notadamente arremidos à reflexão (como programas televisivos ou estações de rádio "comerciais") era uma novidade que merecia destaque. Mas o problema da classificação segundo os parâmetros que orientavam a percepção dos agentes não havia sido resolvido, afinal, sua trabalho se assemelharia mais às criações da MPB (devido às letras), dos "cafonas" (herdeiros do iê-iê-iê romântico) com suas melodias simplórias ou da agressividade do rock (já que muitos críticos identificaram o rock como a base de seu trabalho e postura)? Diante dessas tentativas de classificação (que são formas de distribuir o capital simbólico), Raul Seixas se auto classificaria como cantor de "iê-iê-iê realista", espécie de fusão entre MPB e música "cafona":

[Raul Seixas] Repara que estão querendo classificá-lo. Que não sabem se ele é classe A ou C. "Afinal, minhas músicas não têm acordes dissonantes – o que é C – mas falam do teorema da vida – o que é A. Então, eu entro onde?"

– Yê-yê-yê realista, é isso. Faço rock, mas não posso dizer que faço rock. Então digo que faço isso – yê-yê-yê realista – para que me classifiquem. Uma decorrência natural do esgotamento do yê-yê-yê romântico, aquele onde as crianças saem de férias...¹⁴⁰

¹⁴⁰ MOURA. Raul Seixas. **O Jornal**, 20 out. 1973.

Embora muitos críticos procurassem classificá-lo como pertencente à MPB devido à qualidade poética de suas letras, Seixas negaria pertencer a tal "grupo". Musicalmente, ele se aproximaria dos artistas "cafonas" ou de iê-iê-iê romântico, fundindo-os com as criações do pop/rock e outras influências de gêneros musicais brasileiros. Mas o distanciamento em relação à MPB assinalado pelo cantor se deve, também, à importância que a pesquisa musical tinha na obra de muitos representantes do gênero. Não apenas os acordes dissonantes da bossa nova orientavam as criações musicais desses artistas, mas também uma pesquisa de ritmos folclóricos ou de "raiz" que dialogavam com uma tradição musical urbana (samba, marchinha, choro). E a formação musical de Seixas passou ao largo dessas influências: o rock'n'roll, o iê-iê-iê, a música "cafona", eram gêneros que não demandavam conhecimento musical apurado.

Outro ponto que diferenciou as tomadas de posição de Raul Seixas dos artistas da MPB era a questão do engajamento. Se na década de 1960 prevaleceram as propostas oriundas dos Centros Populares de Cultura (CPC) que privilegiavam o nacional-popular, enfatizando aspectos que resgatassem as tradições culturais populares "autênticas" (através de materiais folclóricos ou de raiz) ao mesmo tempo que traziam mensagens de união e conscientização do papel do povo na construção da nação, nos anos 70 o engajamento no processo de construção de uma nação moderna e democrática foi avocado por diversos artistas. Talvez por conta dessa configuração, Raul Seixas tenha afirmado em uma canção: "Acredite que eu não tenho nada a ver/ com a linha evolutiva da Música Popular Brasileira/ a única linha que eu conheço/ é a linha de empinar uma certa bandeira."¹⁴¹ A preocupação com a temática da construção da nação – que marcou especialmente a obra de artistas ideologicamente afinados com a esquerda, mas que também esteve presente nas propostas tropicalistas – não foi assumida por Raul Seixas, que dialogou com as propostas contraculturais e fundou sua "filial" da Sociedade Alternativa.

Mas foi justamente a percepção de elementos de crítica social e política (e também de traços filosóficos) em suas letras que permitiram a classificação de Seixas no campo da MPB – que era onde estavam situados todos os artistas considerados críticos. Não fosse a

¹⁴¹ SEIXAS. As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor. LP **Gita**, Philips, 1974.

identificação desses traços em seu trabalho por parte da crítica, certamente ele teria sido classificado como um artista "comercial", no sentido de estar desprovido de qualquer "conteúdo". E várias vezes Raul Seixas e Paulo Coelho exploraram o aspecto comercial de seu trabalho como contraponto para criticarem os posicionamentos engajados de músicos ligados à MPB:

Porque nós somos comerciais para espantar o tal fantasma da "indústria do lazer". Se alguns pobres "pesquisadores" se arvoram em "operários da arte", então nós podemos dizer que somos os "executivos da arte". Um operário serve à arte. Um executivo comanda a arte, é isto o que nós somos. A tecnologia está a nosso serviço, desde a tecnologia de fazer um disco que venda muito até a técnica de já mais ou menos conhecer a construção bem sucedida de uma letra ou melodia.¹⁴²

Nessa fala de Paulo Coelho está explícita a recusa aos dois pólos mais dinâmicos da MPB: a pesquisa musical (com a busca do "popular") e o engajamento na defesa do povo. Outro ponto importante que está destacado na fala de Coelho é a relação com o mercado. Ser "comercial" e utilizar fórmulas de composição musical ou poética para alcançar o sucesso não é visto como uma "concessão" ao mercado. Ao contrário, Paulo busca explicitar que é justamente o domínio da técnica e da tecnologia o diferencial de seu trabalho em parceria com Raul, que seria capaz de combater o que ele chama de "fantasma da indústria do lazer" – isto é, os produtos fabricados em série que nada mais fazem do que entreter os consumidores. Por não estarem presos a preocupações estéticas (como a pesquisa musical ou a expressão poética rebuscada), o trabalho de Paulo e Raul teria muito mais impacto do que as propostas intelectualizadas de engajamento, pois estas não eram assimiladas pelo povo enquanto a linguagem mais comercial poderia "deflagrar reações nas pessoas":

Grande parte dos artistas brasileiros está preocupada com a estética. Veja Aldir Blanc e João Bosco. Acho o *band-aid na ponta do*

¹⁴² COELHO. Raul, o parceiro: uma inimidade íntima. **Jornal de Música**, São Paulo, nov. 1976.

calcanhar, uma imagem linda. Mas é estática. Eu e o Raul falamos comercialmente e mais diretamente ao povo. Não são conselhos. Somos como espoletas, deflagrando reações nas pessoas. (...) No momento, só vejo o Raul e eu fazendo um trabalho nesse nível. O Belchior está perto, mas ainda é muito intelectualizado, não por pudor, mas por não possuir o manejo hábil das ferramentas. O Raul é incrível nesse ponto, e me ensinou muito.¹⁴³

Assim, o que era um ponto negativo, visto como déficit por alguns críticos, Paulo Coelho transforma em trunfo. Quem estaria em "falta" seria justamente o grupo de artistas "preocupados com a estética" e que não dominam as ferramentas necessárias para "falar ao povo" e "provocar reações". Esse posicionamento revela não só as intenções de Paulo e Raul, mas também que eles dialogam com o *código específico* de conduta e de expressão que compõem o espaço dos possíveis no campo musical daquele momento, que são "problemas a resolver, possibilidades estilísticas ou temáticas a explorar, contradições a superar, ou mesmo rupturas revolucionárias a efetuar" (BOURDIEU, 1996b, p.266). E a busca de caminhos inovadores conjugados com a popularidade das criações musicais foi um dos problemas que gerou um amplo debate no campo (especialmente nos festivais da canção), influenciando os músicos a se posicionarem e proporem soluções. Uma das questões que pareceram urgente a muitos músicos era "falar ao povo", conscientizar, desencadear reações sem perder a qualidade estética do trabalho. O caminho populista, com sua linguagem panfletária e imediatista que muitos artistas seguiram na década de 1960 havia sido questionado (principalmente pelos tropicalistas) e estava desacreditado nos anos 70. Com a escalada da repressão após o AI-5, a questão que passou a nortear o trabalho artístico (no campo da MPB) era a resistência cultural à ditadura, entendida como o inimigo comum.¹⁴⁴

¹⁴³ ATHAYDE, Eduardo. Raul Seixas e Paulo Coelho: a dupla de Ouro de Tolo – entrevista. **Pop**, São Paulo, jul. 1976.

¹⁴⁴ Não quero afirmar que essa visão tenha sido unânime da parte dos artistas críticos. Alguns deles, com Glauber Rocha, chegaram a se aproximar da ditadura por entender que o grande adversário era o

Nesse novo cenário que se desenha no início da década de 1970, a abertura da MPB aos gêneros musicais menos prestigiados via tropicalismo, bem como as influências da contracultura, puderam dividir espaços dentro do campo, desde que houvesse um código de expressão (e censura) comum que viabilizasse o diálogo.

E Paulo Coelho e Raul Seixas utilizaram esse código para se posicionarem dentro do campo musical. Através da estratégia do confronto, buscaram não apenas deslegitimar as formas de criação, mas também os resultados alcançados pelos emepelistas em seu trabalho. Para eles, os músicos consagrados não teriam fornecido respostas satisfatórias aos problemas colocados pela história do campo. Daí a justificativa em inovar estilisticamente, produzindo canções populares que pudessem encontrar um público amplo, mas sem abrir mão de "propagar uma mensagem":

– Ninguém tentou, ainda, transmitir idéias novas, de vanguarda, através de uma música que mantivesse o seu caráter popular. Descobri que poderia fazê-lo ao ver o país interior (sic) cantando Doce, Doce, Amor do repertório do Jerry. Então me veio à cabeça aquele negócio lógico. Se eu tivesse escrito uma música chamada Amargo Amargo, Amor, ela teria sido cantada da mesma maneira.¹⁴⁵

Nas palavras de Raul Seixas, seu trabalho seria capaz de responder satisfatoriamente à questão de como conjugar popularidade com criticidade, ideal perseguido por vários emepelistas. E longe de ser uma capacidade inata ou genial, ela seria fruto de uma aprendizagem dentro do próprio campo musical. Conforme procurei demonstrar no terceiro capítulo, as disposições incorporadas por Raul Seixas no exercício do posto de produtor musical seriam responsáveis pela reelaboração de sua estratégia de entrada no campo, quando havia tentado se estabelecer como cantor de iê-iê-iê. A sua experiência de trabalho como produtor e a observação dos resultados conquistados com determinadas técnicas é que norteou seus posicionamentos posteriores.

imperialismo, e que os militares priorizavam a questão do desenvolvimento nacional.

¹⁴⁵ CABRAL. Raul Seixas: a ironia está no ar. **Diário de Brasília**, Brasília, 3 jul. 1973.

Semelhante a um jogo no qual o jogador antecipa os movimentos do adversário sem por isso elaborar um cálculo racional, Seixas orientou suas tomadas de posição na expectativa de alcançar determinados resultados. Quer dizer que ele soube jogar com diversos elementos, como o simbolismo de suas músicas, das capas dos discos, das entrevistas, além das fusões musicais e das performances de palco, partindo de sua experiência e da observação dos resultados obtidos através dessas práticas.

Diante dessa afirmação, seria possível atribuir o sucesso de Raul Seixas à utilização de uma fórmula? Seria muito fácil explicar seu sucesso pela utilização de uma fórmula. Mas a resposta não parece ser tão simples. Afinal, após ter sido bem sucedido, parece claro que essa conquista se deva ao uso de fórmulas. Mas deve-se lembrar que no momento em que se está elaborando a estratégia de entrada ou de permanência no campo, os resultados quanto a ela são imprevisíveis. Se forem positivas as sanções recebidas, elas funcionarão como um estímulo para que o artista permaneça ou aprofunde sua estratégia; caso contrário, ele se verá impelido a reformulá-la ou mesmo abandoná-la, sob pena de ser excluído ou estigmatizado como um "artista maldito". E vale lembrar que as estratégias e as tomadas de posição não produzem sempre os mesmos efeitos. Quando a conjuntura do campo se altera e novas problemáticas surgem, as tomadas de posição anteriores podem parecer ultrapassadas, perdendo sua eficácia simbólica, o que obriga o artista a reformular sua estratégia.¹⁴⁶

O fato é que a estratégia de Raul Seixas e de seu parceiro Paulo Coelho lhes possibilitou ocupar uma posição nova no campo, de difícil classificação. Sua assimilação no campo da MPB era problemática, não apenas pela musicalidade em si, mas também pela divulgação de discursos puros de elementos místicos, com um simbolismo que não era necessariamente valorizado pelos músicos e pelos críticos mais consagrados, embora houvesse espaço no campo para expressá-los e

¹⁴⁶ Apenas para ilustrar esse ponto, pode-se tomar as diferentes tomadas de posição de Raul Seixas na década de 1970 e 1980. Na primeira, o artista dialoga muito mais com a MPB, pois esta era dominante na hierarquia do campo musical; ao longo dos anos 80, Seixas procura se diferenciar dos novos roqueiros que dominam o campo, atribuindo ao seu trabalho características mais autênticas que a dos "novatos", afirmando que suas influências remontam ao rock and roll clássico, algo que eles não conheceriam.

uma parcela da crítica (mais ligada à contracultura do que a posições de esquerda) considerasse a proposta da Sociedade Alternativa inovadora e provocativa.

Um exemplo que ilustra a rejeição às propostas de Seixas por parte da crítica especializada é o artigo escrito pelo jornalista Mauricio Kubrusly em agosto de 1974, intitulado "Raul Seixas não incomoda – diverte". Nele, o autor discorre sobre o messianismo de Seixas, indicando que essa estratégia o teria transformado em "imperador das paradas de sucesso dos subúrbios do Brasil."¹⁴⁷ O público que Seixas atingiria através "das bem construídas letras de seus rockzinhos" seria totalmente diferente do público consumidor de MPB. Seguindo ainda a argumentação de Kubrusly, esse sucesso só poderia ocorrer junto a um público popular e/ou "superficial":

Esta pretensa "revolução" (as aspas são indispensáveis) sensibiliza demais determinado público, que confunde o homem de Nazaré com Antônio Marco, Herman Hesse com religião hindu e não está interessado em transformações verdadeiras. Porque a "Sociedade Alternativa" só poderá mudar alguma coisa em utopias como Chico City. E na vida e na carreira do próprio Raul Seixas, é claro. Tanto que, coerentemente, ele lançou-a no Parque Anhembi, como um produto, talvez na véspera de uma feira de utilidades.¹⁴⁸

De acordo com essa perspectiva, as propostas da Sociedade Alternativa nada teriam além de um caráter comercial. Até mesmo a forma de lançamento seria condizente com seu conteúdo de mero produto a ser consumido por um público pouco exigente. Portanto, seu trabalho seria muito mais "comercial" do que "artístico"; esta última, uma característica inerente à produção engajada dos emepebistas.

Para Sérgio Cabral, o problema não seria de "conteúdo", mas de estética. O crítico avaliava negativamente a proximidade de Raul Seixas com o rock e lamentava a opção do cantor pelo gênero "subdesenvolvido":

¹⁴⁷ KUBRUSLY. Raul Seixas não incomoda – diverte. **Jornal da Tarde/ O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p.23, 29 ago. 1974.

¹⁴⁸ Ibid.

[Raul Seixas] É um criador de inúmeras propriedades, sendo uma delas raríssimas em nossas músicas: o humor. Muitos já tentaram fazer humor em música, mas isso não é para qualquer um, é uma característica dos eleitos. Acho-o com todas as condições para escrever um maravilhoso musical para o teatro, pois reúne tudo o que se exige de um autor de coisas desse tipo: tem dinâmica, tem explosão, tem ritmo, etc. E o seu mundo não teria nenhuma limitação se não fosse a sua fixação pelo *rock*. Não conheço nada mais subdesenvolvido, mais pobre do que o chamado *rock* brasileiro. Os seus cultores são maus compositores, maus instrumentistas, são subdesenvolvidos. (...) Mas Raul Seixas é um caso à parte. (...) 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 Lp [Novo Aeon, 1975] dá a impressão de que o que deixa Raul Seixas realmente satisfeito é quando está no *rock*.¹⁴⁹

São vários os motivos que se podem elencar para afirmar que Raul Seixas não pertence ao campo da MPB. Seja pelo fato de atingir um público menos elitista, (diferenciando-o de outros cantores emepébistas), seja pelo seu diálogo estreito com o rock (algo identificado por diversos críticos, embora não se possa afirmar que seu trabalho se limite a esse gênero) ou ainda pelos discursos místicos (estranhos à maior parte das obras de MPB), o certo é que Raul Seixas não se amolda às posições disponíveis no campo. Se ele está dentro do campo da MPB, dialogando com (e recusando) as propostas e problemáticas presentes nas obras de vários artistas vinculados ao gênero, Seixas não deixa de ser uma espécie de "corpo estranho" no universo da MPB. Por ocupar uma posição nova, não muito ajustada às classificações correntes, Raul Seixas não pôde angariar capital simbólico da mesma maneira que outros artistas.

¹⁴⁹ CABRAL. Do lado errado. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 nov. 1975. (grifos do autor).

Penso sobretudo na proposta da Sociedade Alternativa, que tanto incomodou os militares e pouco prestígio rendeu à dupla: seja pela proposta ter sido interpretada como um "produto" (afinal a musicalidade de Seixas era "comercial") ou pelo exílio "voluntário" de Paulo e Raul, que não parece ter sido levado a sério nem pela crítica nem pelas pesquisas acadêmicas sobre música e ditadura. Isto porque as classificações engendradas no campo (por todos os agentes que participam: críticos, artistas, produtores, divulgadores, etc.) atribuem qualidades e características a determinadas obras que nem sempre correspondem à intenção do artista. Na realidade, o valor da obra não está na própria obra, mas no valor atribuído e socialmente reconhecido nela. *A crença no valor da obra é produzida no interior do campo artístico* e foge ao controle e às intenções do artista.¹⁵⁰

Portanto, mais do que interpretar os possíveis sentidos que a obra e as ideias de Raul Seixas (e de Paulo Coelho também) poderiam ter, procurei pensar quais foram as estratégias e argumentos que o cantor desenvolveu para entrar no campo artístico e conseguir "fazer seu nome", isto é, expressar suas diferenças e passar a existir naquele espaço. Por outro lado, de nada adiantaria analisar apenas sua estratégia sem tentar entender o impacto que ela causou entre os agentes do campo. Se o conjunto dos agentes envolvidos com a indústria cultural participa da "produção do valor da obra através da produção da crença no valor da arte em geral e no valor distintivo de determinada obra de arte" (BOURDIEU, 1996b, p.259), não seria possível entender a posição que Raul Seixas ocupa no campo musical sem recorrer ao reconhecimento que esses agentes dão ao seu trabalho.

¹⁵⁰ Um exemplo interessante para perceber a construção da crença no valor da obra de arte é o caso de Chico Buarque, que tem sua imagem fortemente associada à produção de músicas "políticas", mas que em sua opinião, não representam seu trabalho: "Na minha música, a música de circunstância, a música de resposta, contestação, etc., representa uma parte muito pequena, se você for pegar tudo que eu fiz naquele tempo e até mesmo nos anos 70. Agora, algumas coisas foram feitas sob o impacto de emoções muito fortes, de desafios violentos, você enfrentava uma barra muito pesada... E algumas músicas ficaram muito marcadas por isso, algumas poucas músicas, que quantitativamente e qualitativamente são insignificantes." (In: NAVES; COELHO; BACAL, 2006, p.191).

O sucesso dos magos: Raul Seixas "é um bom negócio"

Por último, gostaria de lembrar que os resultados das lutas travadas por capital simbólico e valor distintivo no interior do campo também dependem do reforço que as tomadas de posição artísticas possam encontrar no exterior. Penso sobretudo na conquista do público que um artista deveria realizar, sem por isso fazer concessões à demanda do mercado. Não me refiro ao pólo mais heterônomo do campo, onde os artistas tinham uma margem de liberdade pequena para determinar os rumos de sua produção, mas ao pólo mais autônomo – cuja liberdade artística é, sem dúvida, limitada pela lógica da indústria fonográfica, mas muito mais pelo espaço dos possíveis inscrito no campo.

Encontrar um público para a obra era um problema fundamental que todos os artistas deveriam solucionar, sob pena de tornarem-se "malditos" e não encontrarem espaço para produzirem e se efetivarem no campo. Este foi o caso de Walter Franco, cujo trabalho possuía um alto capital simbólico devido ao reconhecimento que a crítica especializada emprestava à sua obra, mas a inviabilidade comercial de seus discos vetou-lhe os meios de permanecer no campo.

Nesse ponto, Raul Seixas teve sua posição no campo reforçada pelo público que encontrou para sua obra. Conforme argumentei, um dos pontos em que o trabalho de Seixas (e de Coelho) se apoiou para criticar os posicionamentos e as preocupações estéticas dos músicos de MPB foi a conquista da popularidade. Portanto, cativar um público amplo não era necessário apenas para se efetivar no campo (via mercado fonográfico), mas também justificar e legitimar seus posicionamentos. E os altos índices de vendas lhe renderam uma autonomia ainda maior para produzir e gravar suas músicas, principalmente depois da composição de "Gita" (Raul Seixas; Paulo Coelho, 1974), uma canção que extrapolava os formatos convencionais, não apenas pelo tamanho da letra e pela ausência de refrão, mas também pela duração (total de 4'46"), que ultrapassava a média de três minutos que era padrão na indústria fonográfica. E o enorme sucesso dessa canção, tão fora das fórmulas convencionais, lhe possibilitou chegar a "uma posição invejável na sua gravadora [Philips] (ele tem a liberdade de criar o que e como quiser) graças a uma música, 'Gita'."¹⁵¹ E cabe perguntar: qual foi

¹⁵¹ CAMBARÁ. Raul Seixas: cada cabeça é um mundo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 dez. 1976.

o tamanho desse sucesso? Quais os índices de vendas que Raul Seixas alcançou no início de sua carreira?

Embora seja muito comum os estudiosos (apologéticos e acadêmicos) da obra de Seixas afirmarem que o LP *Gita* (Philips, 1974) obteve um saldo altamente positivo, os dados relativos a essa afirmação nem sempre são explicitados. Comumente fala-se em 600 mil cópias vendidas. Mas vendidas quando? Porque os discos de Raul Seixas não cessaram de vender e, após sua morte, o volume de LPs e CDs comercializados cresceu ainda mais do que no primeiros anos de carreira, chegando a 300 mil discos vendidos somente no ano de 1995.¹⁵² Com a intenção de responder essa questão, elaborei uma tabela (reproduzida abaixo) com a quantidade de unidades vendidas dos compactos e dos LPs lançados por Raul Seixas em parceria com Paulo Coelho, até novembro de 1976,¹⁵³ a partir dos dados fornecidos por Roberto Menescal, produtor-diretor da Philips.

¹⁵² Estes números se referem à soma de todos os discos de Seixas vendidos no ano de 1995. MEDEIROS. Roqueiro era muito popular e até o confundiam com um messias. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p.D-7, 23 dez. 1995.

¹⁵³ A exceção foi a inclusão do LP *Abre-te, Sésamo* (CBS, 1980) entre os dados. No caso dos dados de vendas dos compactos, não encontrei informações referentes a todos eles, mas optei por manter a referência ao disco para indicar a existência do mesmo no mercado.

TABELA 01: RELAÇÃO DAS VENDAS DE LONG-PLAYS (LP) DE RAUL SEIXAS ATÉ NOVEMBRO DE 1976:

Nome do LP	Ano de lançamento	Unidades vendidas
<i>Krig-Ha, Bandolo!</i>	1973	67 mil
<i>Gita</i>	1974	143 mil
<i>20 Anos de Rock</i> ¹⁵⁴	1973/ 1975	44 mil
<i>Novo Aeon</i>	1975	60 mil
<i>Há Dez Mil Anos Atrás</i> ¹⁵⁵	1976	100 mil
<i>Abre-te, Sésamo</i> ¹⁵⁶	1980	42 mil

Fonte: FORTES. Raul, o produto: lucro certo. **Jornal de Música**, nov. 1976

¹⁵⁴ Inicialmente, este LP foi lançado em 1973, com o título *Os 24 Maiores Sucessos da Era do Rock* (Philips, 1973), e não constava o nome de Raul Seixas como intérprete. Em 1975, aproveitando os resultados positivos das vendas de *Gita*, o LP foi relançado com o título *Raul Seixas: 20 Anos de Rock* (Philips, 1975). Os números de LPs vendidos representam a soma das duas "versões".

¹⁵⁵ Os dados referentes a este LP representam a *estimativa* de vendas calculada por Roberto Menescal, então produtor musical e gerente de produtos da Philips (FORTES. Raul, o produto: lucro certo. **Jornal de Música**, nov. 1976).

¹⁵⁶ SOUZA. Breve, em todas as bancas de jornais: a volta por cima de Raul Seixas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 jan. 1982. Optei por relacionar este LP (gravado pela CBS) para dar uma dimensão da quantidade de discos que Raul Seixas vendeu após sair da Philips. Mesmo não alcançando números tão expressivos quanto no início da carreira, Seixas continua um bom vendedor de discos – o contrário do que afirmam diversos pesquisadores, que comumente descrevem os discos produzidos entre 1977 e 1980 como "fracassos comerciais". O LP seguinte, gravado pela Eldorado, em 1983, e intitulado apenas *Raul Seixas*, ultrapassaria a casa das 100 mil cópias e lhe renderia um segundo disco de ouro.

TABELA 02: RELAÇÃO DAS VENDAS DE COMPACTOS SIMPLES E COMPACTOS DUPLOS DE RAUL SEIXAS ATÉ NOVEMBRO DE 1976:

Músicas do compacto	Ano de lançamento	Unidades vendidas
"Ouro de tolo"; "A hora do trem passar" ¹⁵⁷	1973	180 mil
"Gita"; "Não pare na pista"	1974	250 mil
"Como vovó já dizia"; "Um som para laio". (O Rebu)	1974	?
(A) "Medo da chuva"; "Sociedade Alternativa" (B) "Como vovó já dizia"; "O trem das sete".	1974	?
(A) "Tente outra vez"; "Paranóia" (B) "A maçã"; "Peixuxa".	1975	?
"Eu nasci há dez mil anos atrás"; "Love is magick"	1976	100 mil

Fonte: FORTES. Raul, o produto: lucro certo. **Jornal de Música**, nov. 1976

Essa quantidade de discos vendidos é grande ou pequena? Quantos discos a gravadora espera que seu artista venda? Segundo o próprio Raul Seixas destacou em uma reportagem para o *Jornal da*

¹⁵⁷ Os dados referentes a este compacto foram colhidos em uma reportagem de 26 de setembro de 1973 (ESTRÉIA hoje o primeiro show de Raul Seixas. **Jornal da Tarde/O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p.19, 26 set. 1973), pois eles não foram mencionados nos dados fornecidos por Menescal. Portanto, este compacto pode ter vendido um número maior de unidades até a data considerada para os demais, novembro de 1976.

Tarde, em setembro de 1973, "com três mil discos vendidos, uma fábrica se dá por satisfeita com seu artista. Se este vende dez mil, é considerado 'um estouro'."¹⁵⁸ Embora sejam escassas as informações divulgadas a respeito da quantidade mínima de cópias que um artista deveria vender para não dar prejuízo às gravadoras, esse número parece oscilar entre 2.500 e 3.500 unidades. Em uma reportagem da *Folha de S. Paulo*, publicada em abril de 1977, o pianista Antônio Adolfo – músico experiente e reconhecido, que tocou em diversos discos de grandes nomes da MPB – relatou as dificuldades encontradas por ele para gravar um trabalho solo e se lançar no mercado, pois as gravadoras não acreditavam que sua obra fosse vendável. A solução encontrada por Adolfo foi pagar do próprio bolso os custos da gravação, que, para não dar prejuízo, deveriam vender cerca de três mil cópias. E na mesma reportagem, se afirma que "o consumo da música erudita é tão pequeno que uma vendagem de 2.500 cópias (...), pode ser considerada satisfatória."¹⁵⁹

Esse número mínimo de vendas para cobrir as despesas da gravação e distribuição dos fonogramas varia também em função dos gastos de estúdio, pagamento dos músicos, arranjadores, técnicos, confecção de capas, etc. Sobre esse ponto, Paulo Genaro, vice-presidente de vendas da gravadora Warner Elektrica Atlantic do Brasil (WEA) destacou que:

Barato, mesmo, é cantor que começa: a gravadora escolhe seus músicos, o maestro que vai fazer o arranjo, determina o tempo de aluguel do estúdio, e pronto. O negócio complica quando tem muita orquestra, muito arranjo, uma capa mais cheia de coisas. Aí, tem de ser um cantor de sucesso garantido, senão dá prejuízo.¹⁶⁰

Quanto mais autonomia um artista tem sobre seu trabalho, mais cara fica a produção desse trabalho – considerando que a exigência quanto aos resultados estéticos seja maior do que nas produções populares. No caso de Raul Seixas, ainda que seu trabalho tenha muita

¹⁵⁸ ESTRÉIA hoje o primeiro... op. cit.

¹⁵⁹ DISCO, um mercado em crise. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.37, 28 abr. 1977.

¹⁶⁰ Ibid.

repercussão nas classes populares, a produção de seus discos era relativamente elaborada. A presença de orquestras e coro de vozes era recorrente em seus discos lançados durante a década de 1970, e o maestro Miguel Cidras, figura destacada no meio musical, trabalhou com Seixas em vários discos diferentes. O produtor musical Marco Mazzola,¹⁶¹ muito respeitado e requisitado, também trabalhou com Raul de 1973 a 1978. A lista de músicos contratados e de instrumentos utilizados nas gravações tampouco era pequena. Enfim, os discos de Raul Seixas tinham um orçamento caro e, para não dar prejuízo, deveriam vender razoavelmente bem. E os números apresentados nas tabelas indicam que a cota mínima de vendas foi largamente superada em todos os discos elencados. Nesse sentido, é possível afirmar que Raul Seixas teve sua estratégia de entrada e permanência no campo musical reforçada pelos altos índices de vendas que sua obra alcançou. Mas isto não significa que sua relação com a indústria fonográfica tenha sido harmônica. Mesmo sendo um bom vendedor de discos, Seixas teve um relacionamento *tenso* com as gravadoras, como se percebe a partir do seguinte comentário do cantor:

28/06/1976

Dia de pôr voz em *Há 10.000 Anos*.

Meu aniversário. Ninguém tem a menor consideração.

Eu sei que tenho um sucessão nas mãos e fui ao estúdio completamente bêbado. Pra me vingar do sistema, enchi o saco dos diretores e produtores com ironia e sarcasmo. O período ia passando e eu comendo peixinho frito... curtindo com a gravadora... Lavei a alma. Meu presente de aniversário (SEIXAS; SOUZA, 1992, p.74).

Até 1977, Raul Seixas foi contratado da Philips – a mais importante gravadora que havia naquela época – e, apesar de participar

¹⁶¹ Os discos produzidos por Marco Aurélio Mazzola já venderam mais de 30 milhões de cópias, até o ano de 1997, e ele ganhou 69 discos de ouro (100 mil cópias) e 41 discos de platina (250 mil cópias). É considerado o produtor musical mais bem sucedido do Brasil (ESSINGER. O mago dos 30 milhões de discos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 nov. 1997).

dos esquemas promocionais que o Departamento de Divulgação elaborava (juntamente com Roberto Menescal), são muitos os relatos de situações conflituosas. Vários exemplos de situações semelhantes protagonizadas por Seixas poderiam ser citados, mas o que me interessa aqui, é destacar que a ida ao mercado não pressupõe a cooptação do artista. As relações dos artistas (ao menos no caso dos artistas mais autônomos) com as regras e modos de operar da indústria fonográfica são sempre tensas e marcadas por interesses divergentes, onde os primeiros buscam condições de produção e divulgação mais favoráveis, e a indústria procura transformar a obra artística num produto vendável e que garanta o maior retorno econômico possível. Portanto, se Raul Seixas foi um "produto" altamente lucrativo para as indústrias do disco, não se pode esquecer que muitas atitudes suas se chocaram diretamente com interesses das gravadoras, lhe revertendo um considerável capital simbólico (pela fama de insumisso e rebelde às leis do mercado) ao mesmo tempo em que seu espaço de trabalho no mercado fonográfico foi reduzido em função da fama de artista irresponsável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a realização desta pesquisa, uma das principais preocupações que me assaltaram era separar ao máximo a posição de "fã" e pesquisador. Realizar um trabalho "apologético", que celebrasse e exaltasse Raul Seixas sob a perspectiva de um "artista à frente de seu tempo" ou "artista genial", foi exatamente o que procurei não fazer. Partindo dessa perspectiva, mais de vinte livros sobre o cantor foram publicados desde 1993 e até mesmo alguns trabalhos acadêmicos seguiram esse caminho. Talvez o exemplo mais paradigmático desse tipo de produção seja a tese de doutorado em história de Luiz Lima, "Vivendo a Sociedade Alternativa" (2006, USP), na qual além de procurar "defender" e validar o pensamento de Raul Seixas (que muitas vezes é apenas uma interpretação muito pessoal de Lima), o autor chega a montar a divisão de capítulos de sua pesquisa em Terra, Fogo, Água e Ar, porque foi essa divisão que Raul Seixas atribuiu inicialmente a seu trabalho.

Um dos caminhos que me pareceu necessário percorrer para contornar esse tipo de abordagem foi expandir tanto quanto possível o leque das fontes. Conforme argumentei na Introdução, os livros organizados por Sylvio Passos e Kika Seixas eram reuniões importantes de fontes, mas eram sobretudo seleções que atendiam às perspectivas e aos critérios de ambos, subordinados aos interesses de divulgação do trabalho de Raul Seixas e de uma determinada imagem do cantor. Críticas de jornalistas, como as que José Nêumanne Pinto redigiu a respeito de Raul, podem ser completamente irrelevantes (e inconvenientes) para divulgadores, mas para pesquisadores são fundamentais. Portanto, para produzir um trabalho que trouxesse uma perspectiva crítica e que problematizasse outras questões (nem sempre de interesse dos divulgadores) sobre a obra de Raul Seixas era preciso ampliar as informações disponíveis.

Mas não foi minha intenção desconstruir o "mito" Raul Seixas nem questionar até que ponto as obras e interpretações sobre suas músicas e ideias correspondem às intenções do cantor. Porém, é certo que ao problematizar determinadas questões e cotejar com as fontes que mapeei, alguns desses mitos sobre Seixas foram postos em xeque.

Busquei também não explicar as tomadas de posição de Raul Seixas apenas através das disposições adquiridas ao longo de sua

trajetória. Explicar sua obra em função de suas experiências e gostos iniciais – principalmente o rock'n'roll e as leituras de filosofia na biblioteca de seu pai – simplifica a questão e oculta outros pontos importantes. Acredito que os acontecimentos biográficos não possuem sentido em si mesmos, mas apenas em relação ao momento ou contexto no qual estão sendo afirmados. Dizer que desde tenra idade Raul Seixas tomou contato com a cultura da rebeldia juvenil inerente ao rock'n'roll não significa que ele seguiria necessariamente o caminho do rock, pois se no campo musical não estivesse inscrita a possibilidade de se trabalhar com esse gênero, não teria qualquer sentido afirmar sua especificidade a partir de um gênero que não gozava de reconhecimento. O mesmo pode ser dito sobre as assertivas de que Raul Seixas teria se inclinado (como ele mesmo gostava de contar) a produzir canções de cunho filosófico por ter lido diversos filósofos quando era adolescente. Mas e se a abertura dos Beatles e de Bob Dylan não houvesse ocorrido? Se eles não houvessem conquistado e mostrado a viabilidade de divulgar ideias próprias nas músicas e influenciar milhões de pessoas ao redor do mundo, abrindo espaço para outros artistas produzirem trabalhos semelhantes, teria Raul Seixas inevitavelmente seguido esse caminho apenas por ter estudado filosofia? Acredito que não.

O que o estabelecimento de associações automáticas entre disposição e tomada de posição oculta é justamente a importância do campo como espaço para materializar as tomadas de posição. Entender a produção simbólica dos compositores/intérpretes que se destacaram ao longo das décadas de 1960 e 1970 sem problematizar as possibilidades inscritas na história do campo, induz a pensar que o sentido dessas obras reside apenas em seu interior. Daí a tentativa de vários estudiosos de desvendarem os sentidos mais profundos que essas obras teriam, explicando-as por meio da biografia do artista em questão. Seguindo esse caminho, não é difícil chegar à conclusão de que tal obra é genial e seu autor está "à frente de seu tempo". Justamente o que procurei evitar.

Ao longo da pesquisa, busquei compreender as tomadas de posição (estilística, temática ou ideológica) de Raul Seixas sem perder de vista as tomadas de posição dos demais artistas, pois é apenas dentro do campo (e relacionalmente) que elas ganham sentido. Essa perspectiva me possibilita sustentar que a posição que Raul Seixas ocupou no campo musical não está descolada de todas as outras posições estabelecidas, sendo um equívoco afirmar que seu trabalho não dialoga com as demais propostas, como se suas ideias fossem absolutamente originais (o que

nos levaria novamente à figura do gênio, o "criador incriado"). Ao contrário, Raul Seixas ocupou essa posição "nova" por ter dialogado com os ocupantes de outras posições e também por possuir um conjunto de propriedades que lhe permitiram reformular/refazer a sua posição no campo. Portanto, longe de ser um artista "à frente de seu tempo", Raul Seixas é essencialmente fruto de seu tempo e não pode ser compreendido deslocando-o de seus referenciais.

Também me pareceu importante discutir o conceito de indústria cultural para perceber o tipo de relação existente entre os artistas e o mercado. Em lugar de afirmar que as indústrias do disco necessariamente corrompem o trabalho artístico ou que elas não interferem no resultado final da produção, discuti como a classificação na hierarquia artística do campo (e, conseqüentemente, a distribuição de capital simbólico) influencia nessa questão. Longe de afirmar a autonomia (da MPB) ou a cooptação (do iê-iê-iê ou dos "cafonas"), procurei perceber as gradações de liberdade e censura que a indústria fonográfica exercia nos trabalhos desses artistas. Mas independente de qual seja o campo privilegiado, me parece que as relações entre os artistas e o mercado (via indústria fonográfica) foram sempre tensas.

Às diferentes gradações que essa relação tensa poderia assumir correspondia um maior ou menor capital simbólico que o artista poderia reverter para seu trabalho: se indispor com o modo de operar e as regras da indústria fonográfica poderia ser interpretado como sinal de um trabalho "autêntico" que não fazia concessões à demanda do mercado. Por outro lado, colaborar com os esquemas publicitários e participar das jogadas promocionais das gravadoras poderia ser encarado como uma busca por lucros econômicos imediatos, incompatíveis com uma atividade artística autônoma, o que terminava por desvalorizar a obra. Mas angariar capital simbólico se indispondo com a indústria do disco na década de 1970 também comportava riscos, principalmente porque era muito reduzido o número de gravadoras que dominavam o mercado. Raul Seixas, que passou por diversas gravadoras e se indispôs com quase todas elas, teve muita dificuldade para conseguir gravar um disco no início da década de 1980 (devido à sua fama de artista "intratável" e irresponsável), mesmo tendo um histórico com altos índices de vendas.

Também tentei mostrar que a relação de Raul Seixas com o mercado, em diversos momentos, não foi conflituosa e sim de parceria. Se havia atitudes de rebeldia e recusa a determinadas exigências das gravadoras, também havia uma colaboração estreita em muitos outros

pontos. A divulgação de sua imagem na mídia e as jogadas publicitárias (muitas vezes montadas em cima de ideias e crenças "autênticas") foram uma constante na carreira de Seixas. O cantor não se indispunha a participar dos programas de televisão populares que existiam na época (comandados pelos apresentadores Chacrinha, Sílvio Santos, Flávio Cavalcanti, etc.) nem se negava a dar entrevistas para qualquer tipo de jornal e revista. Ao contrário: muitas histórias e posturas foram pensadas justamente para obter destaque e divulgar seu trabalho. Mas isso não o torna um artista puramente "comercial" nem impede que suas ideias sejam "verdadeiras" ou "sinceras".

Enfim, muitas outras questões continuam em aberto. Mas acredito que esta pesquisa tenha contribuído para entender como se deu a trajetória inicial de Raul Seixas, destacando como sua obra foi percebida pela crítica especializada e qual foi sua estratégia em relação a outros artistas. Mais do que ressaltar a originalidade de Raul Seixas e suas propostas em relação aos outros artistas da época, procurei pensar suas propostas e ideias inscritas no espaço dos possíveis oferecido pelo campo musical estruturado na década de 1970.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABONÍZIO, Juliana. *O Protesto dos Inconscientes: Raul Seixas e Micropolítica*. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1999.

ADORNO, T. W. "Sobre música popular". In: COHN, G. (org.). *Adorno*. São Paulo: Ática, 1986. (Coleção Grandes Cientistas Sociais)

_____. "O fetichismo na música e a regressão da audição". In: *Os pensadores*: Adorno. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1996, pp.65-108.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira – 1967-1972*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996a.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. "Trabalhos e projetos". In: ORTIZ, R. (Org.). *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Olho d'Água, 2003.

_____. "Esboço de uma teoria da prática". In: ORTIZ, R. (Org.). *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Olho d'Água, 2003.

_____. "Gostos de classe e estilos de vida". In: ORTIZ, R. (Org.). *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Olho d'Água, 2003.

_____. "O mercado de bens simbólicos". In: MICELI, S. (Org.). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (coleção estudos, nº20)

_____. "Campo do poder, campo intelectual e *habitus* de classe". In: MICELI, S. (Org.). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (coleção estudos, nº20)

_____. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. "O campo político". *Revista Brasileira de Ciência Política*. nº5. Brasília: jan-jul de 2011. pp.193-216.

BOURDIEU, P.; CHARTIER, R. *O sociólogo e o historiador*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BRITTO, Paulo Henriques. "A temática noturna no rock pós-tropicalista". In: NAVES, S. C.; DUARTE, P. S. (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará : FAPERJ, 2003, pp.191-200.

BUARQUE, Mônica. *Culto-rock a Raul Seixas: entre a rebeldia e a negociação*. (dissertação de mestrado - UFF). Rio de Janeiro, 1998.

CICERO, Antônio. "O tropicalismo e a MPB". In: NAVES, S. C.; DUARTE, P. S. (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará : FAPERJ, 2003, pp.201-214.

CONTIER, Arnaldo. "Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto". *Revista Brasileira de História*, 18/35, ANPUH / Humanitas, 1998, p.13-52.

COSTA, Caio Túlio. *O que é anarquismo*. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Coleção Ouvido Musical).

DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. Anos de chumbo, piração e amor. São Paulo: Editora Senac, 2003.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2008.

EAGLETON, Terry. "De Adorno a Bourdieu". In:_____. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 1997. pp.115-142.

ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*. São Paulo: Ediouro, 2007.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FENERICK, José Adriano. "A globalização e a indústria fonográfica na década de 1990". *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*. v.10, n.16, jan.-jun. 2008. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História. p.123-139.

FENERICK, J. A.; MARQUIONI, C. E. "*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*: uma colagem de sons e imagens". In: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Vol.5, ano5, n.1. Uberlândia, UFU, 2008.

FICO, Carlos. *Como eles agiam: os subterrâneos da ditadura militar – espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Ed. 34, 2000. (coleção Todos os Cantos)

GALVÃO, Luiz. *Anos 70: novos e baianos*. São Paulo: Ed.34, 1997.

GHEZZI, Daniela Ribas. *De um porão para o mundo: a vanguarda paulista e a produção independente de LP's através do selo Lira Paulistana nos anos 80 – um estudo dos campos fonográfico e musical*. 275 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

_____. *Música em transe: o momento crítico da emergência da MPB (1958-1968)*. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

GROPPO, Luís Antonio. 312 f. *O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80*. Dissertação

(Mestrado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

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

HOBSBAWM, Eric J. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

HOLLANDA, H. B.; PEREIRA, C. A. M. (orgs). *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

LIMA, Luiz. *Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas e seu tempo*. Tese (Doutorado em História) Universidade de São Paulo (USP), São Paulo: Terceira Margem, 2007.

LIMA GRANDE, Sérgio Vinícius de. *O impacto do rock no comportamento do jovem*. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

MARMO, Hérica. *A canção do mago: a trajetória musical de Paulo Coelho*. São Paulo: Futuro Comunicação, 2007.

MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003. (coleção Todos os Cantos)

MICELI, Sergio. "Introdução: a força do sentido". In: BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.VII-LXI.

_____. "Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura". *Revista Tempo Social – USP*, abril 2003, p.63-79.

MORELLI, Rita C. L. *A indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas, Editora da Unicamp, 1991.

_____. "O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea". *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v.10, n.16, jan.-jun. 2008, pp.87-101. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo II: necrose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

MUGGIATI, Roberto. *Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. *Rock: do sonho ao pesadelo*. São Paulo: L&PM, 1984.

_____. *Rock: os anos heróicos e os anos de ouro (1954-1966)*. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

_____. *Rock: os anos da utopia e os anos da incerteza (1967-1984)*. Vol. 2. São Paulo: Brasiliense, 1985b.

MUGNAINI JR., Ayrtton. *Breve história do rock*. São Paulo: Claridade, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

_____. "A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural". IV Congresso IASPM. Cidade do México, 2002a.

_____. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002b.

_____. *Cultura brasileira: utopia e massificação*. São Paulo: Contexto, 2004a.

_____. "Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968). In: REIS, D. A. & RIDENTI, M. & MOTTA, R. P (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004b.

_____. "A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)". In: *Revista*

Brasileira de História – Brasil: do ensaio ao golpe (1954-1964). São Paulo, ANPUH, vol. 24, nº 47, jan-jun, 2004c.

NAPOLITANO, Marcos e VILLAÇA, Mariana Martins. "Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate". In: *Revista Brasileira de História* – Dossiê: arte e linguagens. São Paulo: ANPUH/Humanitas Publicações, vol.18, nº 35, 1998.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. *Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.15, nº43, junho de 2000.

_____. *A música popular e sua crítica no Brasil: a canção crítica e outras canções*. s/ref.

NAVES, S. C.; COELHO, F. O.; BACAL, T. (orgs.). *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

NOVAES, Aduauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

_____. (org.). *História da vida privada no Brasil*. Livro 4. São Paulo: Cia. Das Letras, 1997.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. "À procura de uma sociologia da prática". In: ORTIZ, R. (Org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. (coleção Grandes Cientistas Sociais: 39)

_____. "A porosidade das fronteiras nas Ciências Sociais". In: ORTIZ, R. (Org.). *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Olho d'Água, 2003.

PAES, Maria Helena S. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1993.

PARAIRE, Philippe. *50 anos de música rock*. Portugal/Lisboa: Pergaminho, 1992.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo P. Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.

RIBEIRO, Júlio Naves. *Lugar nenhum ou Bora Bora?: narrativas do "rock brasileiro anos 80"*. São Paulo: Annablume, 2009.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. "Cultura e Política: os anos 1960-1970 e sua herança". In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de A. N. (orgs.). *O Brasil republicano*. Livro 4: O tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

RONDEAU, José E. & RODRIGUES, Nelio. *Sexo, drogas e Rolling Stones: histórias da banda que se recusa a morrer*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ROSS, Alex. *Escuta só: do clássico ao pop*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ROSZAK, Theodore. *A Contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Como dois e dois são cinco: Roberto Carlos (& Erasmo & Wanderléa)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *Um literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Rocco, 2000.

SANTOS, Daniela Vieira dos. *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes*. São Paulo: Annablume, 2010.

SANTOS, Vitor Cei. *Novo Aeon: Raul Seixas no torvelinho de seu tempo*. (dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

TEIXEIRA, Rosana da Câmara. *Krig-há, bandolo!:* cuidado, aí vem Raul Seixas. (tese de doutorado). Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

VICENTE, Eduardo. "Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999". *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v.10, n.16, jan.-jun. 2008, pp.103-21. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

VISCONTI, Eduardo. *A trajetória da guitarra elétrica no Brasil*. 2009. Disponível em: www.musicosdobrasil.com.br

WICKE, Peter. *Rock music: culture, aesthetics and sociology*. New York: Cambridge University Press, 1995.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZAN, José Roberto. "Música popular brasileira, indústria cultural e identidade". *Eccos revista científica*, junho, ano/vol.3, n.01. Centro Universitário Nove de Julho, 2001, pp.105-122.

BIBLIOGRAFIA JORNALÍSTICA E MEMORIALISTA

HOMEM, Wagner. *Histórias de canções*: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.

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

_____. *Vale tudo*: o som e a fúria de Tim Maia. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo; Companhia das Letras, 1997.

_____. *O mundo não é chato*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

_____. *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, s/d.

BIBLIOGRAFIA DE FONTES PUBLICADAS

ARASHIRO, Osny. *Elis Regina por ela mesma*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.

CAMPOS, Augusto de (org.). *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

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

GAMA, Thildo (org.). *Raul Seixas: entrevistas e depoimentos*. São Paulo: Pen Editora, 1997.

GASPARI, E.; HOLLANDA, H. B.; VENTURA, Z. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

LEVY, Joe; WENNER, Jann S. (orgs.). *Rolling Stone: as melhores entrevistas da revista Rolling Stone*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.

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

PASSOS, Sylvio (org.). *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 1998.

PASSOS, Sylvio; BUDA, Toninho (orgs.). *Raul Seixas: uma antologia*. São Paulo: Martin Claret, 2000.

SEIXAS, Kika (org.). *Raul Rock Seixas*. São Paulo: Globo, 1996.

SEIXAS, Kika (org.). *Rock book: Raul Seixas*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1995.

SEIXAS, Kika; SOUZA, Tárík de (orgs.). *O baú do Raul*. São Paulo: Globo, 1992.

SOUZA, Tárík de (Org.). *O som do pasquim – entrevistas*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2009.

FILMOGRAFIA

O som do vinil – Raul Seixas: o maluco beleza e seu primeiro disco solo. Disponível na internet: muu.globo.com/O-Som-do-Vinil/Raul-Seixas--o-maluco-beleza-e-seu-primeiro-disco-solo.shtml. Consultado em out. de 2011.

CALIL, Ricardo; TERRA, Renato. *Uma noite em 67.* 2010, 85min.

CARVALHO, Walter. *Raul: o início, o fim e o meio.* 2012, 100 min.

SOLT, Andrew. *A história do rock'n'roll.* 1995, 10 volumes.

PHONO/73: o canto de um povo. 2005, 35 min.

RAUL ROCK CLUB – acervo com 13 vídeos contendo imagens diversas de Raul Seixas, editadas por Sylvio Passos, com aproximadamente 2 horas de duração cada um dos vídeos.

SITES

www.censuramusical.com

www.raulseixaseterno.blogspot.com.br

www.raulsseixas.wordpress.com

www.memorialraulseixas.blogspot.com

www.jayvaquer.com

www.staredy.blogspot.com

www.jovemguarda.com.br

www.apomba.vigna.com.br

www.abpd.org.br

www.veja.abril.com.br/acervodigital

www.acervo.folha.com.br

www.dicionariompb.com.br

www.discosdobrasil.com.br

www.memoriaglobo.globo.com

DISCOGRAFIA PESQUISADA

- Raulzito e Os Panteras. LP **Raulzito e Os Panteras**. Odeon, 1968.
- Raul Seixas; Miriam Batucada; Sérgio Sampaio; Edy. LP **Sociedade da Grã-Ordem Kavernista: Apresenta Sessão das Dez**. CBS, 1971.
- Raul Seixas. LP **Os 24 Maiores Sucessos da Era do Rock**. Polyfar, 1973 (relançado em 1975 com o título **20 Anos de Rock**, pelo selo da Philips).
- Raul Seixas. LP **Krig-Ha, Bandolo!** Philips, 1973.
- Raul Seixas. LP **Gita**. Philips, 1974.
- Raul Seixas. LP **Novo Aeon**. Philips, 1975.
- Raul Seixas. LP **Há Dez Mil Anos Atrás**. Philips, 1976.
- Raul Seixas. LP **Raul Rock Seixas**. Fontana, 1977.
- Raul Seixas. LP **O Em Que a Terra Parou**. WEA, 1977.
- Raul Seixas. LP **Mata Virgem**. WEA, 1978.
- Raul Seixas. LP **Por Quem os Sinos Dobram**. WEA, 1979.
- Raul Seixas. LP **Abre-te, Sésamo**. CBS, 1980.
- Raul Seixas. LP **Raul Seixas**. Eldorado, 1983.
- Raul Seixas. LP **Raul Seixas ao Vivo – Único e Exclusivo**. Eldorado, 1984.
- Raul Seixas. LP **Metrô Linha 743**. Som Livre, 1984.
- Raul Seixas. LP **Let Me Sing My Rock and Roll**. Raul Rock Club, 1985.
- Raul Seixas. LP **Raul Rock, vol.2**. Fontana, 1986.
- Raul Seixas. LP **Uah-bap-ly-bap-lah-béin-bum!** Copacabana, 1987.
- Raul Seixas. LP **A Pedra do Gênesis**. Copacabana, 1988.
- Raul Seixas. LP **A Panela do Diabo**. WEA, 1989.
- Raul Seixas. LP **Eu, Raul Seixas – ao vivo**. Philips, 1991.

Raul Seixas. LP **O Baú do Raul**. Philips, 1992.

Raul Seixas. LP **Raul Vivo**. Eldorado, 1993.

Raul Seixas. LP **Se o Rádio Não Toca – ao vivo**. Eldorado, 1994.

Raul Seixas. CD **Documento** (música inédita).

Raul Seixas. CD **Anarkilópolis** (música inédita). Som Livre, 2003.

Raul Seixas. CD **O Baú do Raul Revirado** (música inédita). ?, 2006.

Raul Seixas. CD **20 Anos Sem Raul Seixas** (música inédita). ?, 2009.

Vários Artistas. LP **3º Festival da MPB (TV Record) vol.2**, 1967.

Vários Artistas. LP **Tropicália ou Panis et Circencis**. Philips, 1968.

Vários Artistas. LP **Os grandes sucessos do FIC de 1972**. CBS, 1972.

Vários Artistas. LP **Phono 73**, (3 vols). Philips, 1973.

Beatles. **With the Beatles**. Parlophone, 1963.

Beatles. LP **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.** , 1967.

Caetano Veloso. LP **Caetano Veloso**. Philips, 1967.

Geraldo Vandré. LP **Convite para ouvir Geraldo Vandré**. RGE, 1988.

Gilberto Gil. LP **Gilberto Gil**. Philips, 1968.

FONTES

ANOS 1970:

A ESTRÉIA de Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 26 set. 1973.

A LUTADORA – entrevista Mercedes Sosa. **Veja**, São Paulo, 1 dez. 1976.

A TRANSFORMAÇÃO de Elis. **Veja**, São Paulo, 28 jan. 1976.

AS DUAS invasões da música brasileira. **Veja**, São Paulo, 11 mar. 1970.

AS 14 músicas de hoje no FIC. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 set. 1972.

ACERTAR na mosca deverá ter sido... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 out. 1973.

AGUARDEM, Raul Seixas – sensacional estréia em teatro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 set. 1973.

ALCÂNTARA, Ricardo. Candidatos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1 jan. 1978.

ARAÚJO, Celso Arnaldo. Raul Seixas: eu quero derrubar as cercas que separam os quintais. **Manchete**, Rio de Janeiro, p.124-127, 25 ago. 1973.

_____. Raul Seixas: o coringa do baralho. **Manchete**, Rio de Janeiro, 7 dez. 1974.

ATHAYDE, Eduardo. Raul Seixas e Paulo Coelho: a dupla de Ouro de Tolo – entrevista. **Pop**, São Paulo, jul. 1976.

_____. Caetano: "Cansei de sacudir as estruturas". **Pop**, São Paulo, ago. 1975.

_____. Raul Seixas: sou o guru de uma nova era – depoimento de Raul Seixas. **Pop**, São Paulo, nov. 1975.

_____. Raul Seixas e Paulo Coelho: a dupla do Ouro de Tolo – entrevista Raul Seixas e Paulo Coelho. **Pop**, São Paulo, jul. 1976.

_____. Um macaco no planeta de Raul Seixas. **Pop**, São Paulo, abr. 1976.

BAHIANA, Ana Maria. Raul Seixas – o músico e a imagem. *s/r.*, 30 ago. 1973.

_____. Esta é a Lei: Faze o que tu queres. **Jornal de Música**, (?) 1975.

_____. Raul Seixas: o aprendiz de feiticeiro, o demolidor. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 nov. 1975.

_____. É Raul Seixas, a metamorfose ambulante. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 dez. 1976.

_____. Raul Seixas de volta. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 jan. 1978.

CABRAL, Luís Carlos. Raul Seixas: a ironia está no ar. **Diário de Brasília**, Brasília, 3 jul. 1973.

CABRAL, Sérgio. Do lado errado. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 nov. 1975.

CAMBARÁ, Isa. Frenéticas: as feiticeiras do rock encantam o Rio. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 jun. 1977.

_____. Raul Seixas: cada cabeça é um mundo – entrevista. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 dez. 1976.

CALAGE, Eloí. Raul Seixas: depois do ouro, a mosca. **O Jornal**, 28 jul. 1973.

COELHO, Paulo. Raul, o parceiro: uma inimizade íntima. **Jornal de Música**, São Paulo, nov. 1976.

COMO Raul dizia. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 ago. 1975.

DEU MOSCA na sopa de Raul Seixas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 jan. 1974.

DIANEZI FILHO, Vicente. Cantor nacional dá mais lucro às multi. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 dez. 1977.

DIREITOS Autorais – informativo SICAM. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 22 dez. 1974.

DISCO, um mercado em crise. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.37, 28 abr. 1977.

DROP-OUT, o sonho acabou. **Rock Espetacular 2**, s/r., 1977.

DUCLOS, Nei. Raul Seixas, um anarquista muito rouco. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 nov. 1977.

_____. Tomzé, torcendo a regra do jogo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 31 mar. 1978.

DUTRA, Maria Helena. Sem sustos. **Veja**, São Paulo, p.82, 20 set. 1972.

_____. "Rock" de cara amarrada. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 jan. 1978.

ECHEVERRIA, Regina. Maluco beleza. **Veja**, São Paulo, 30 nov. 1977.

ESSINGER, Silvio. O mago dos 30 milhões de discos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 nov. 1977.

ESTRÉIA hoje o primeiro show de Raul Seixa, com uma nova música e muita simplicidade. **Jornal da Tarde/O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 26 set. 1973.

"EU QUERO fazer filmes em Hollywood" – entrevista Raul Seixas. **Revista Música**, dez. 1977.

FASE nacional do FIC terá novo júri sábado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 set. 1972.

FESTIVAIS. **Rock Espetacular 2**, s/r., 1977.

FIC: Baden e Jorge Ben vencem a final nacional. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2 out. 1972.

FIC seleciona as primeiras músicas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 set. 1972.

FONTA, Sérgio. A loucura por estilo, a prudência como meta. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 fev. 1978.

FORTES, Liana. Raul, o produto: lucro certo. **Jornal de Música**, São Paulo, nov. 1976.

FREIRE, Roberto. Um rock que veio da Bahia: é Raul Seixas. **Pop**, São Paulo, p.87-89, ago. 1973.

"GLOBO de Ouro" homenageia hoje Nelson Gonçalves. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 mai. 1975.

GOUVÊA, Carlos. Cely, Tony e Burmah no encerramento da semana do rock. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 dez. 1974.

_____. Contemplados com o troféu de 74. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 dez. 1974.

_____. Razões do pessimismo da crítica. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29 mar. 1976.

_____. Rock – 1965-1975, a melhor safra do rock. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2 jun. 1975.

_____. Rock – o nosso rock ganha um novo rei: Erasmo Carlos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 jan. 1975.

_____. Rock – a primeira semana de rock'n roll no Brasil. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 16 dez. 1974.

_____. Rock – Emerson: "Os grupos de rock dos EUA são medíocres". **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 31 mar. 1975.

_____. Rock – o Brasil acaba de descobrir um velho produto: Rock'n'Roll. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 out. 1974.

_____. Rock – Rio e São Paulo iniciam o ano do rock. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 jan. 1975.

GUILHERME Araújo apresenta Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 out. 1973.

GUILHERME Araújo apresenta Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 nov. 1974.

GUIMARÃES, Josué. Raul Seixas, um cantor desenganado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 jan. 1977.

HOLLYWOOD Rock, um festival em disco. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 31 mar. 1975.

HUNGRIA, Julio. VII FIC, um festival para recuperar a imagem do festival – entrevista com Solano Ribeiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 jul. 1972.

_____. A renovação com Raul Seixas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 jun. 1973.

_____. O jogo dos divulgadores. **s/r.**, 30 ago. 1973.

IMPERIAL, Carlos. Raul Seixas, o novo rei. **Amiga!**, São Paulo, (?) 1973.

JÁ PROIBIDAS cem músicas este ano. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 set. 1972.

KUBRUSLY, Maurício. A família transnordestina. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2 jul. 1978.

_____. A festa que vai reunir a música brasileira em São Paulo. **O Estado de S. Paulo/Jornal da Tarde**, São Paulo, p.29, 23 abr. 1973.

_____. Nestes três discos, um painel, não uma revolução. , p.21, 24 mai. 1973

_____. Raul Seixas não incomoda – diverte. **Jornal da Tarde/O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p.23, 29 ago. 1974.

KUCK, Claudio. Tráfego constante na estrada. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 jan. 1974.

LAMENTAMOS cancelar a temporada de Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 26 nov. 1976.

LEITE, Paulo Moreira. Raul Seixas: "Não adianta ficar fora da máquina". **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 22 nov. 1977.

LEMONS, Tite de. O festival da canção ataca mais uma vez. **Fatos e Fotos**, Brasília, p.16-21, 22 set. 1972.

"MAMÃE garante: o presidente sou eu!". **Pop**, São Paulo, jan. 1978.

MATTOS, Maria Helena. Raul Seixas: "A Sociedade Alternativa é a chave da felicidade". **Fatos e Fotos**, Brasília, p.64-65, out. 1973.

MORAES, Renato. A afirmação definitiva de uma geração de briga. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 31 mai. 1976.

MOTTA, Nelson. Quando o sonho começava. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 jun. 1975.

_____. Novas opções, novas discussões. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 mai. 1974.

_____. Raul Seixas: Sargentelli's Lonely Hearts Club Band. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 dez. 1975.

_____. Raul Seixas: o delirante e talentoso elogio da mentira. **O Globo**, Rio de Janeiro, 8 jan. 1978.

_____. Raul Seixas: os delírios de um compositor quase maldito. **Pop**, São Paulo, jan. 1977.

MOURA, Roberto. Raul Seixas. **O Jornal**, 20 out. 1973.

NAHUM, Gilberto. Raul Seixas, o místico de consumo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29 set. 1973.

NEPOMUCENO, Rosa. Raul Seixas: o sucesso que veio do espaço. **Fatos e Fotos**, Brasília, 18 jun. 1973.

NO FIC, hoje, Jorge Ben e os Mutantes. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 set. 1972.

O'MEARA, Gabriel. Raul, o músico: queria ser americano. **Jornal de Música**, São Paulo, nov. 1976.

O CARA do Ouro de Tolo. **Pop**, São Paulo, jun. 1973.

O CONSELHEIRO – entrevista Roberto Carlos. **Veja**, São Paulo, 10 mar. 1976.

O GRITO de guerra de Raul Seixas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 jul. 1973.

O JOGO aberto de Raul Seixas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 jan. 1978.

O NOVO som de Raul. **Pop**, São Paulo, mar. 1976.

O PROVOCADOR – entrevista Belchior. **Veja**, São Paulo, 23 jun. 1976.

O REBU, uma novela que mostra no vídeo um pouco de Hitchcock. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 nov. 1974.

OS BAIANOS, de novo. **Veja**, São Paulo, 30 jun. 1976.

OS DISCOS de Raul Seixas: voadores rumo ao sucesso. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 jan. 1974.

OLIVEIRA, José Carlos. O Galaxie cor de ouro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 jan. 1974.

PACHECO, Diogo. O garimpeiro. **Veja**, São Paulo, p.101, 6 jun. 1973.

PENIDO, José Márcio. "Viva a cachaça!" – entrevista João Bosco/Aldir Blanc. **Veja**, São Paulo, 4 fev. 1976.

PENTEADO, Regina. A metamorfose de Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.41, 14 jun. 1973.

_____. Fagner, ave migratória, ser universal. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2 jul. 1975.

PHONO-73, um concerto de música popular. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 abr. 1973.

PINTO, José Nêumanne. Recado a Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.39, 7 jun. 1973.

_____. Recado – osmose. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.40, 9 jun.1973.

_____. As boas intenções de Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.44, 25 jul. 1973.

POEIRA de Estrelas. **Veja**, São Paulo, p.70-71, 11 out. 1972.

PRESENTÃO – Lampião. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 dez. 1977.

RAUL, de novo na estrada. **Pop**, São Paulo, jan. 1976.

RAUL Seixas com Yoko e Lennon. s/r., 16 abr. 1974.

RAUL Seixas dá seu grito de guerra e vem aí com 1º Lp. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 jun. 1973.

RAUL Seixas: o som contra o sistema. **Última Hora**, 11 dez. 1973.

RAUL Seixas, o sucesso e as lendas. **s/r.**, 1973.

RAUL Seixas, uma sociedade alternativa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 jan. 1974.

RAUL Seixas, viagens maravilhosas: bruxaria e rock. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1 mar. 1974.

RAUL Seixas "versus" Triângulo do Diabo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 mar. 1975.

RAUL Seixas antibiônico, em um novo disco. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 10 jan. 1979.

RAUL Seixas e Sérgio Sampaio pensam em representar o Brasil. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 set. 1972.

RAUL Seixas. Compositor e autor – Eu sou eu Nicuri é o diabo. *s/r.* , set. 1972.

RAUL Seixas. **Revista Música**, ago. 1973.

RAUL Seixas. **O Estado de S. Paulo/Jornal da Tarde**, São Paulo, p.23, 28 mai. 1973.

RAUL Seixas. **Realidade**, jan. 1974.

RAUL Seixas. Krig-Ha, Bandolo – Phonogram. **Pop**, São Paulo, jul. 1973.

RAUL Seixas. Gitã – Phonogram. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2 set. 1974.

RAUL Seixas. Gitã – Phonogram. **Pop**, São Paulo, out. 1974.

RAUL Seixas. 20 Anos de Rock – Phonogram. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2 jun. 1975.

RAUL Seixas. Novo Aeon – Phonogram. **Pop**, São Paulo, jan. 1976.

RAUL Seixas. O Dia Em Que a Terra Parou – WEA. **Pop**, São Paulo, nov. 1977.

RAUL Seixas. Mata Virgem – WEA. **Pop**, São Paulo, mar. 1979.

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

RAULZITO ataca de cinema. **Pop**, São Paulo, mar. 1977.

RAULZICES. **Veja**, São Paulo, 8 dez. 1976.

RECADO – Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 3 out. 1973.

REVELAÇÕES da Phono-73: os melhores da música popular brasileira. **O Estado de S. Paulo/Jornal da Tarde**. São Paulo, p.20, 19 mai. 1973.

REYS, Aloysio. Raul Seixas, o único – entrevista Raul Seixas. **Jornal de Música**, São Paulo, nov. 1976.

SANTACRUZ, Beatriz. Não sou louco: Raul Seixas traz mensagens de outros mundos. **A Notícia**, 7 jul. 1973.

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

SEIXAS, Raul. Recado. **Pop**, São Paulo, out. 1976.

_____. Elvis, segundo Roberto, Raul e Rita. **Pop**, São Paulo, out. 1977.

SEMANA começa com muito som. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 mar. 1978.

SEM SUSTOS. **Veja**, São Paulo, 20 set. 1972.

SILVA, José Antônio. Mulato assanhado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 jan. 1978.

SILVA, Walter. Acusações ao FIC. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 22 set. 1972.

_____. Caetano falou assim. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 abr. 1975.

_____. Estão nos derrotando? **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 31 mar. 1975.

_____. Explicação da TV Globo não convence. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2 out. 1972.

_____. O falecido FIC. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.41, 3 out. 1972.

_____. Um novo começo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 8 abr. 1974.

_____. Vivendo o clima. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 set. 1972.

SILVEIRA, Helena. Haverá mais tempero neste FIC? **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 set. 1972.

SOARES, Dirceu. O Clube dos Cafonas cada vez aumenta mais. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 5 jul. 1978.

SOB o sol de Saquarema, as ondas do surf e o som do rock. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 31 mai. 1976.

SOUZA, Tárík de. Raul Seixas: o músico ambulante. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 22 jul. 1973.

_____. Gita. **Veja**, São Paulo, 4 set. 1974.

SURF, a liberdade que vem do mar. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 16 ago. 1976.

SURF e rock levam 50 mil a Saquarema. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 mai. 1976.

UM BALANÇO histórico do rock brasileiro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 mai. 1978.

UM SHOW a palo seco, sem sal de frutas. **Folha de S. Paulo**, p.37, 14 set. 1973.

VIA-SACRA – Odair José. **Veja**, São Paulo, 8 jun. 1977.

WOLFENSON, Silvia. Raul: sou apenas um aprendiz de maluquete! – entrevista Raul Seixas. **Pop**, São Paulo, out. 1977.

ZWETSCH, Valdir. André Midani: "Rock brasileiro? Ainda não nasceu" – entrevista André Midani. **Pop**, São Paulo, abr. 1975.

OUTRAS FONTES IMPRESSAS:

BAHIANA, Ana Maria. Raul Seixas: 20 Anos de Rock. **Release Informativo Phonogram** do LP Novo Aeon. 20 mar. 1975.

COELHO, Paulo. Novo Aeon. **Release** (mimeo) Informativo Phonogram do LP Novo Aeon, nov. 1975.

VAQUER, Gay. Entrevista com Raul Seixas. **Release** (mimeo) Informativo Phonogram. 9 ago. 1972.

INSTITUIÇÕES CONSULTADAS

Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ)

Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP)

Arquivo Nacional – RJ

Arquivo do jornal O Globo – RJ

Biblioteca Nacional – RJ