

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
POLÍTICA**

JOSÉ RADA NETO

**AS AVENTURAS DE RAUL SEIXAS NO CAMPO MUSICAL:
TRAJETÓRIA ARTÍSTICA E RELAÇÕES COM A INDÚSTRIA
FONOGRÁFICA
(1967-1974)**

**FLORIANÓPOLIS
2012**

JOSÉ RADA NETO

**AS AVENTURAS DE RAUL SEIXAS NO CAMPO MUSICAL:
TRAJETÓRIA ARTÍSTICA E RELAÇÕES COM A INDÚSTRIA
FONOGRÁFICA
(1967-1974)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, para obtenção do título de mestre em Sociologia Política.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Gaspar Müller.

**FLORIANÓPOLIS
2012**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

NETO, JOSÉ RADA

AS AVENTURAS DE RAUL SEIXAS NO CAMPO MUSICAL :
TRAJETÓRIA ARTÍSTICA E RELAÇÕES COM A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA
(1967-1974) / JOSÉ RADA NETO ; orientador, Ricardo Gaspar
Müller - Florianópolis, SC, 2012.
348 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em Sociologia Política.

Inclui referências

1. Sociologia Política. 2. RAUL SEIXAS. 3. CAMPO
MUSICAL. 4. TRAJETÓRIA ARTÍSTICA. 5. INDÚSTRIA FONOGRÁFICA.
I. Müller, Ricardo Gaspar . II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Sociologia
Política. III. Título.

**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 durante o desenvolvimento da pesquisa. Sou grato também ao professor Jacques Mick e ao professor Tiago Losso – 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 ao apoio do amigo Almir de Souza, que além dos estímulos foi um leitor cuidadoso que teceu comentários importantes.

Um agradecimento especial para Roberta Alencar, pelo carinho, paciência e compreensão.

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. E por último, agradeço à CAPES pela concessão da bolsa de pesquisa, que viabilizou a realização do trabalho.

RESUMO

Esta pesquisa visa compreender a trajetória inicial de Raul Seixas dentro do campo musical, especialmente no período de 1967 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 decorrente da posse 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 1967 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 GRÁFICOS E TABELAS

GRÁFICO 01: QUANTIDADE DE MATÉRIAS PUBLICADAS EM JORNAIS E REVISTAS SOBRE RAUL SEIXAS (1972-1989)..	21
TABELA 01 – CLASSIFICAÇÃO DAS MELHORES MÚSICAS DE ROCK, ELABORADA POR RAUL SEIXAS.....	91
TABELA 02 – CLASSIFICAÇÃO DOS DISCOS POSSUÍDOS POR RAUL SEIXAS.....	91
TABELA 03: VENDAS DE PRODUTOS DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA NO BRASIL – 1968/1980.....	159
TABELA 04: VENDAS DE COMPACTOS E DE LPs NO BRASIL – 1969/1981.....	160
TABELA 05: RELAÇÃO DAS VENDAS DE LONG-PLAYS (LP) DE RAUL SEIXAS.....	284
TABELA 06: RELAÇÃO DAS VENDAS DE COMPACTOS SIMPLES E COMPACTOS DUPLOS DE RAUL SEIXAS.....	285

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01: CAPAS DE DISCOS: 01 – The Beatles: <i>With the Beatles</i> ; 02 – Raulzito e os Panteras: <i>Raulzito e os Panteras</i>	83
FIGURA 02: CAPAS DE DISCOS: 01 – The Beatles: <i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967)</i> ; 02 – <i>Tropicália ou Panis et Circencis (1968)</i> ; 03 – Caetano Veloso: <i>Caetano Veloso (1967)</i> ; 04 – Gilberto Gil: <i>Gilberto Gil (1968)</i>	126
FIGURA 03: CAPAS DE DISCOS: 01 – The Beatles: <i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967)</i> ; 02 – Frank Zappa and The Mothers of Invention: <i>We're Only in It for the Money (1967)</i> ; 03 – Sociedade da Grã-Ordem Kavernista: <i>Apresenta Sessão das Dez (1971)</i> capa; 04 – <i>idem</i> , contracapa.....	141
FIGURAS 4 e 5: PRIMEIRAS IMAGENS DE RAUL SEIXAS – APRESENTAÇÃO NA PHONO/73.....	210
FIGURA 06: CHAVE-SÍMBOLO DA SOCIEDADE ALTERNATIVA.....	216
FIGURA 07: PAULO COELHO E RAUL SEIXAS EM FOTOGRAFIA DE DIVULGAÇÃO DA MÚSICA "AL CAPONE".	242
FIGURA 08: CONTRACAPA E CAPA DO LP <i>KRIG-HA, BANDOLO!</i>	244
FIGURA 09: CAPA DO GIBI-MANIFESTO "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA"	249
FIGURA 10: ARTIGO 1.055 DO GIBI-MANIFESTO "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HÁ".....	250
FIGURA 11: ARTIGO 2.000 DO GIBI-MANIFESTO "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA".....	252

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO 1 - "NA VELHA BAHIA, EU IMITAVA LITTLE RICHARD": FESTIVAIS, BOSSA NOVA E ROCK'N'ROLL.....	58
1 VII Festival Internacional da Canção: o destaque como compositor e Intérprete.....	58
2 Os festivais da canção: instâncias de consagração.....	61
3 O fracasso do disco de estreia.....	77
4 Influências musicais ou formação de um capital cultural.....	87
5 Breve história do rock and roll: uma revolução comportamental	93
6 Rock'n'roll e bossa nova em terras tupiniquins.....	105
CAPÍTULO 2 – "SOCIEDADE KAVERNISTA": EXPERIMENTAÇÕES SONORAS DE UM PRODUTOR MUSICAL.....	116
1 Pop/rock: criação musical e crítica social nos anos 60.....	116
2 Tropicália, experimentalismo e mercado: o segundo disco.....	121
CAPÍTULO 3 – RAUL SEIXAS E A INDÚSTRIA CULTURAL: DE PRODUTOR MUSICAL A CONSAGRADO EM FESTIVAL.....	151
1 O campo musical dentro do campo do poder: limites da autonomia artística.....	151
2 Raulzito Seixas como produtor musical: relacionamento artístico e expansão da indústria fonográfica.....	157
3 VII FIC: de produtor da CBS à intérprete da Philips.....	178

CAPÍTULO 4 – MÍSTICO, REVOLUCIONÁRIO OU ARTISTA "COMERCIAL"?: RAUL SEIXAS OCUPA SUA POSIÇÃO NO CAMPO MUSICAL.....	195
1 A busca por espaço da nova geração de compositores/intérpretes: as estratégias de Fagner e Belchior.....	195
2 A estratégia de Raul Seixas e a consolidação de sua obra/imagem junto à crítica especializada.....	202
3 <i>Ia, Bandolo!</i> Cuidado, aí vem o inimigo: a parceria de Paulo Coelho e Raul Seixas.....	240
4 A revolução dos magos: "A Fundação de Krig-Ha" e a Sociedade Alternativa.....	248
5 Os magos ameaçados: a Sociedade Alternativa na mira da repressão.....	258
6 A posição de Raul Seixas no campo musical.....	271
7 O sucesso dos magos: Raul Seixas "é um bom negócio".....	282
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	289
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	294
DISCOGRAFIA PESQUISADA.....	305
FONTES.....	307
ANEXOS	

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 recebeu nenhuma divulgação por parte da gravadora Odeon, foi um fracasso de vendas no mercado e os integrantes da banda 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.

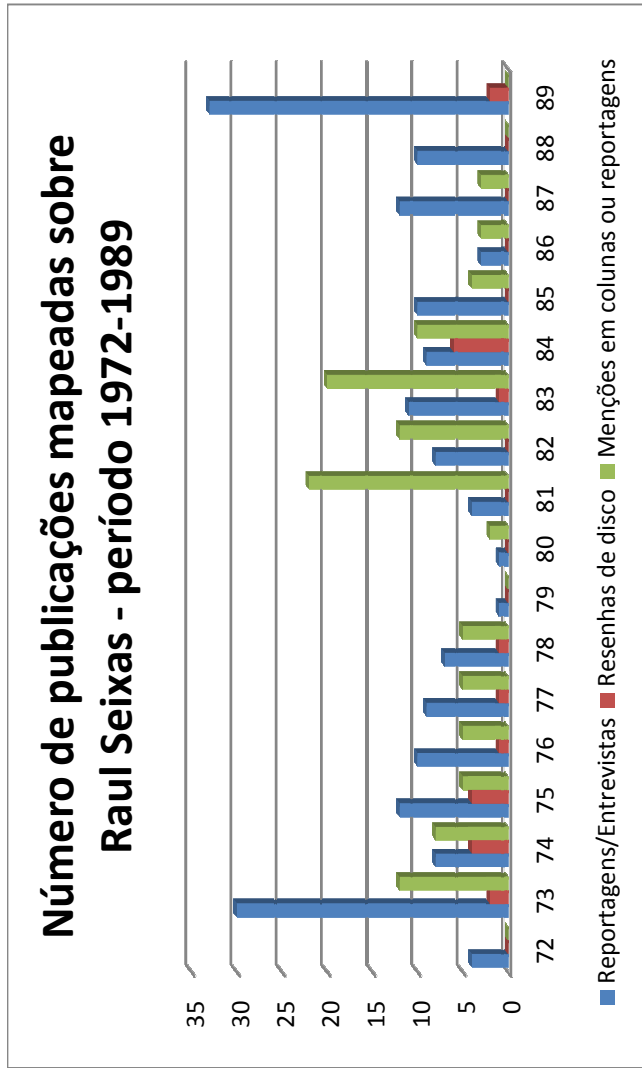
De 1973 a 1978, Raul Seixas vivenciou o auge de sua carreira, gravando discos que obtiveram boa receptividade no mercado, isto é, alcançando índices de vendagem semelhantes aos dos grandes artistas populares da época, como Tim Maia e Chico Buarque. Suas aparições na mídia, bastante frequentes nesse período, 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 seguir 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 Vênis. 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. Essas oscilações na carreira artística de Raul Seixas podem ser observadas no gráfico abaixo, traçado a partir das reportagens¹ que consegui mapear sobre o cantor:

¹ Dividi as reportagens a partir de três critérios diferentes: em primeiro lugar, as *reportagens/entrevistas* que foram produzidas sobre o cantor, e constituem o principal material utilizado na pesquisa; em segundo lugar, as *resenhas de discos*, que são esporádicas e muitas vezes estão misturadas em reportagens mais longas e, nesse caso (quando ultrapassavam o caráter de simples resenha), as classifiquei na categoria de reportagens; e, por último, o que chamei de *menções em colunas ou reportagens* diversas, que se referem a comentários sobre Raul Seixas ou comparações com outros cantores que não tinham nele o assunto principal; nesse caso, foram consideradas apenas aquelas que traziam alguma informação relevante (por exemplo, falar de Elvis e mencionar Raul Seixas como seu "pupilo" brasileiro, foi por mim considerado relevante, pois associa a imagem de Seixas ao rock, indicando qual era a percepção do cantor pela mídia).

GRÁFICO 01: QUANTIDADE DE MATÉRIAS PUBLICADAS EM JORNAIS E REVISTAS SOBRE RAUL SEIXAS (1972-1989).



Inicialmente, meu interesse era estudar a trajetória artística de Raul Seixas, tendo por base sua postura e suas disputas com outros artistas do campo musical. A intenção era estudar e entender sua obra musical, através das dimensões estilísticas, textuais e imagéticas, tendo como norte as possíveis implicações políticas de seu projeto de Sociedade Alternativa. Entender a dimensão política e os sentidos desta proposta – que se encontra presente em diversas canções e entrevistas ao longo de toda a trajetória de Raul Seixas – era o objetivo principal desta dissertação. No entanto, ao longo da pesquisa, esse foco inicial foi alterado, principalmente, porque as fontes mapeadas me possibilitaram levantar novas questões, que discuto mais adiante.

rara 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 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 às 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 Tárík 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.

Kika Seixas organizou ainda outras publicações que se tornaram referências para os pesquisadores e fãs. Uma delas foi o *Rock Book Raul Seixas* (1995), que trazia uma coletânea de trechos selecionados de matérias publicadas (sem referências a datas ou periódicos dos quais foram extraídos os trechos) ao longo das décadas de 1970/80, e que em sua maioria, não haviam sido publicadas na coletânea organizada por Passos. Além de trechos de reportagens e entrevistas, o livro traz diversas músicas de Seixas cifradas para violão. O outro livro organizado por Kika foi *Raul Rock Seixas* (1996), que trazia textos mais antigos do cantor, contos e poesias inéditos, fotos, desenhos, e mais trechos de matérias de jornais (também sem referências a datas e aos periódicos).

Uma importante antologia das músicas compostas por Raul Seixas foi organizada por Sylvio Passos e Toninho Buda, *Raul Seixas: uma antologia* (2000). Além das letras das canções (que estão incompletas, e não trazem nenhuma das músicas que Seixas compôs quando trabalhava como produtor musical na CBS), há um ensaio crítico de Toninho Buda, e uma cronologia e perfil biográfico escritos por Passos. Este livro também é bastante presente nos trabalhos sobre Seixas, sendo o ensaio de Buda frequentemente citado nas pesquisas, principalmente porque o autor conviveu com Raul Seixas em meados da década de 1980. Por outro lado, Sylvio Passos, foi o fundador do primeiro (e oficial) fã-clube, o *Raul Rock Club*, sediado em São Paulo, e tornou-se amigo íntimo de Raul Seixas, convivendo com ele de 1981 até sua morte em 1989, mas nunca escreveu nada a respeito dessa longa amizade, exceto cronologias e resumos biográficos.

Recentemente, o jornalista Sylvio Essinger organizou uma coletânea que contempla em ordem cronológica grande parte do material contido no baú de Seixas. Mas em lugar de publicar textos, o trabalho foi realizado a partir de imagens: foram fotografados documentos diversos e várias reportagens de jornais e revistas que estão na posse de Sylvio Passos, e organizados de acordo com as fases da carreira de Raul Seixas. O livro, intitulado *O baú do Raul revirado* (2005), devido à riqueza de imagens e da publicação de textos inéditos de Seixas, certamente é uma das mais importantes obras publicadas, sendo uma fonte indispensável para os pesquisadores do tema.

Já além das fontes escritas, é importante assinalar que existem cerca de treze fitas em VHS, editadas por Sylvio Passos, com imagens variadas de Raul Seixas ao longo de sua carreira: são principalmente momentos íntimos, entrevistas para diversas emissoras de televisão e shows (inteiros ou com trechos destacados). De modo geral, a qualidade do material é precária, com baixa definição das imagens (muitas delas caseiras) e problemas de áudio. Quanto à seleção e edição, também apresentam diversos problemas, principalmente pela repetição de cenas e cortes abruptos. Ainda assim, essas imagens trazem informações importantes sobre performances de Raul Seixas em shows diversos e entrevistas dadas ao longo da carreira.

Somadas à discografia² produzida por Raul Seixas, estas seriam as principais fontes dos trabalhos acadêmicos (e também dos apologéticos) que pesquisam o cantor (e em alguns casos, as cartas de fãs foram fontes privilegiadas para entender a recepção de sua obra). Uma exceção a esse quadro geral é o trabalho de doutorado da antropóloga Rosana da Câmara Teixeira (2008), que pesquisou a idolatria a Raul Seixas no universo dos fãs e foi além deste objetivo inicial, estendendo sua investigação também sobre o cantor. Para além dos diversos (e reveladores) depoimentos que colheu junto a pessoas próximas de Raul Seixas (trabalho que em grande parte ainda não havia sido feito), cabe destacar o levantamento de fontes em jornais e revistas que Rosana Teixeira realizou. Portanto, além de produzir um trabalho de investigação amplo acerca do imaginário dos fãs de Raul Seixas, ela também inaugurou uma nova gama de fontes possíveis de serem trabalhadas e de novas questões a serem estudadas.

² No final do trabalho há uma relação dos discos lançados em vida por Raul Seixas e também dos discos lançados postumamente, mas que contêm material inédito.

Se existia material relativamente abundante e pouco explorado em pesquisas acadêmicas, era fundamental tomar contato com essas novas fontes. As coletâneas organizadas por Sylvio Passos e Kika Seixas eram relevantes, mas não deixavam de ser uma seleção orientada por critérios que não estavam explicitados e influíam 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.

A primeira tentativa nesse sentido foi contatar Sylvio Passos e marcar um encontro para conversarmos a respeito do material que ele tinha. Aproveitando uma viagem para São Paulo, onde eu participaria de um congresso, marquei um encontro com Sylvio com um mês de antecedência, para a semana do evento, em maio de 2011. Mas quando cheguei a São Paulo, ao contatá-lo, ele me informou que em decorrência de um compromisso inesperado não poderia me encontrar. Diante das novas circunstâncias, estendi minha estadia por mais alguns dias para viabilizar um encontro, mas ainda assim não consegui.

Uma nova tentativa foi feita em julho de 2011, quando voltei a São Paulo para participar de outro evento. Na ocasião, procurei Sylvio um mês antes da minha ida, expliquei o tema da pesquisa e o meu interesse em conhecê-lo, e ele gentilmente me forneceu seu telefone para combinarmos o dia do encontro. Ao chegar a São Paulo, marcamos três encontros em dias e horários diferentes, escolhidos segundo a disponibilidade de Passos; mas em todos eles, pouco antes da hora marcada, o "entrevistado" alegou compromisso ou impossibilidade de última hora. Durante os quinze dias em que estive em São Paulo não consegui conversar pessoalmente com Passos e voltei para Florianópolis.

Esperei até meados de setembro de 2011 para retomar o contato com Sylvio Passos, pois ele me havia dito nas primeiras conversas, que em agosto teria concluído o processo de mudança de residência no qual estava envolvido. Isso interessava basicamente porque em algumas de nossas conversas por telefone – nas quais eu lhe havia pedido para ter acesso ao seu arquivo pessoal, que contém um material rico e variado sobre Raul Seixas – Passos alegou que todo o material estava encaixotado, e que por falta de espaço físico em sua moradia não seria possível que eu examinasse o conteúdo das caixas. Mas afirmou que tudo estaria normalizado, no máximo até agosto, data limite para concluir sua mudança de endereço. Na expectativa de tomar contato

com esse material, em sua maior parte herança deixada para Passos pelo próprio Raul Seixas, aguardei. E em setembro ele me deu a negativa final, afirmando que antes de dezembro nada poderia ser feito, e que talvez, demorasse ainda mais tempo. Em outras palavras, isto significava que Sylvio Passos não me permitiria consultar seu arquivo, tal como ele havia feito com outros pesquisadores – Passos apenas permitiu que jornalistas e cineastas³ consultassem seu acervo, e tal monopólio das fontes é o que, em parte, lhe empresta autoridade para tecer comentários ou dar entrevistas a respeito de Raul Seixas.

Durante esse período em que tentei encontrar Passos, também procurei em outras instituições, como o *Arquivo Público do Estado de São Paulo*, localizado na cidade de São Paulo. Neste arquivo, pesquisei alguns jornais (*Folha de S. Paulo/Notícias Populares* e *O Estado de S. Paulo/Jornal da Tarde*) no intuito de encontrar reportagens sobre o início da carreira de Seixas, mas o volume do material a ser "garimpado" revelou-se enorme e a tarefa muito maior do que imaginara. Ainda assim, encontrei reportagens importantes e inéditas (isto é, não estavam referenciadas em nenhuma outra pesquisa a que eu havia tido acesso) durante minhas visitas ao Arquivo.

Tentei também pesquisar no acervo da *Biblioteca Mário de Andrade*, na cidade de São Paulo, que possui um sistema de busca diferente do Arquivo estadual. Na Biblioteca é possível pesquisar a partir de pastas temáticas organizadas pelos funcionários da instituição que reúnem notícias de diversos periódicos ao longo da história, possibilitando ao pesquisador ir diretamente ao assunto desejado (quando disponível). Mas não me foi possível recolher o material pertencente a esta instituição, pois estava fechada para obras. Estabeleci contato através de email e me informaram que a reforma havia se estendido para além do prazo inicial, sem data marcada para a reabertura.

Pesquisei também o máximo que pude através da internet. No caso do jornal *Folha de S. Paulo*, praticamente todo seu acervo encontra-se disponível para consulta on-line. As ferramentas de busca do site do jornal permitem que se faça pesquisa através de palavras-

³ O documentário dirigido por Walter Carvalho, *O Início, o Fim e o Meio*, rodado em 2012 e também o livro organizado pelo jornalista Silvio Essinger, *O Baú do Raul Revirado* (2005), foram frutos de uma consulta aberta e ostensiva ao arquivo privado de Sylvio Passos. Por outro lado, na posição de pesquisador, o máximo que consegui foi uma entrevista rápida por telefone, na qual Passos me respondeu algumas perguntas e se comprometeu a me enviar os *links* (o que de fato fez) para baixar os vídeos sobre Raul Seixas acima descritos.

chave, o que me 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.⁴ 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.

Além do mapeamento na *Folha de S. Paulo*, realizei o mesmo procedimento no arquivo digital da revista *Veja*, cuja totalidade dos exemplares está disponível para consulta. O mesmo tipo de busca é viabilizado no site da *Veja*, com a diferença que deve ser realizada em cada exemplar diferente, abrindo edição por edição e iniciando a busca. Esse mapeamento também não havia sido feito, e me custou quase o mesmo tempo de trabalho que o da *Folha*, já que o processo de copiar as notícias era o mesmo. Também tentei realizar a mesma pesquisa no acervo do *Jornal do Brasil*, digitalizado pelo *Google*. Porém, devido à inexistência de mecanismos de busca, à baixa qualidade da digitalização, às diversas lacunas, edições em falta (o acervo não está completo) e à demora em visualizar as páginas, não foi possível uma pesquisa mais detalhada, do porte das anteriores. Apenas recorri a este acervo para complementar as fontes e não para mapeá-las.

Procurando outras fontes na internet, descobri um *blog* chamado *Velhidade*, criado por Eduardo Menezes em abril de 2009. Menezes

⁴ 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.

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, como revistas de menor circulação mas importantes na época, como *Pop*, *Hit-Pop*, *Jornal de Música* e outras. Além de entrevistas e reportagens sobre Raul Seixas, na íntegra e com as referências completas, encontrei entrevistas de diversos outros cantores e pessoas envolvidas com as esferas de produção musical, como o produtor musical Peninha Schmidt e o ex diretor da gravadora Philips, André Midani.

Outra fonte importante que encontrei na internet foram os exemplares completos das revistas *underground*, *A Pomba* e *2001* – a primeira publicada entre setembro de 1970 e julho de 1972, e a segunda, que teve apenas duas edições publicadas em meados de 1972. A intenção em localizar esses exemplares era constatar a existência e o conteúdo de um artigo publicado na *Pomba* que tratava sobre discos voadores. Foi por meio da leitura desse texto que Raul Seixas se motivou a procurar o autor na redação da revista, e que futuramente viria a ser seu parceiro em composições musicais: Paulo Coelho. Portanto, a história do encontro entre os dois parceiros através do interesse por discos voadores não é um mito, nem tampouco corresponde a versões posteriores divulgadas por Paulo Coelho em alguns de seus livros, muito menos à versão divulgada por Raul Seixas nos jornais publicados em 1973. Também foi importante encontrar esses exemplares, porque pude comprovar que Raul Seixas de fato colaborou com a revista *2001*, constando seu nome do editorial antes de ficar conhecido como cantor. Enfim, a disponibilização integral dos exemplares das revistas no blog de Elvira Vigna compõe parte das fontes que ainda não haviam sido exploradas em outros trabalhos.

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 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 e me forneceu 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. Ali estava o que procurei durante vários meses.

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 liberação⁵ de uma reportagem sobre Seixas publicada no extinto *Diário de Brasília* em julho de 1973, e que havia sido anexada como "prova" das ideias suas relativas do cantor no histórico elaborado pelo serviço secreto.

Também tentei consultar a documentação do *Arquivo Nacional* com sede no Rio de Janeiro, mas todo o acervo relacionado ao DOPS havia sido remanejado para a outra sede do Arquivo Nacional, em Brasília. Lá, eu poderia consultar e pesquisar aleatoriamente nas caixas que guardam os pareceres dos censores para encontrar composições de Raul Seixas (e parceiros) que porventura houvessem sofrido cortes ou vetos. Mas dada a abundância de material e a dificuldade para ir a Brasília e permanecer por um tempo relativamente longo (necessário para pesquisar, já que o acervo não está organizado por pastas temáticas nem por nomes de compositores), não foi possível recolher essas fontes.

De posse da vasta documentação levantada, procedi à leitura das fontes. Devido ao teor das reportagens publicadas no início da carreira de Seixas, outras questões se me afiguraram. 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

⁵ 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.

Seixas, que obteve adjetivações 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.

Nesse sentido, a ênfase inicialmente adotada de focar a pesquisa na interpretação da ideia de Sociedade Alternativa em seu sentido político ficou em segundo plano, deixando de ser o tema central para ser pensada como um aspecto importante (um posicionamento político) que ajudou a definir e orientar a trajetória de Raul Seixas no campo musical. Por outro lado, a compreensão da trajetória artística inicial de Seixas veio de ser um objetivo introdutório para tornar-se o tema central da dissertação. Dentro da ideia de trajetória estão contempladas as relações entre a produção artística do cantor e a indústria cultural, bem como o campo artístico e o contexto sócio-político da época. No que tange às suas ideias e propostas específicas, contidas tanto nas letras como nas entrevistas e textos póstumos, busquei incorporá-las e analisá-las sempre que fosse pertinente e necessário para compreender sua trajetória e posição no campo musical.

Acredito que o tema desta pesquisa – abordar a trajetória de Raul Seixas e as posições por ele ocupadas dentro do campo musical nos anos 60 e 70, bem como a contextualização de 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.⁶ 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

⁶ 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."

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 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,⁷ 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:

⁷ 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, nemê/ 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.

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.

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, basicamente "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, p258). 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 o 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 expreso 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* 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. 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. Assim, a 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). Longe de ser um destino, o *habitus* é um

sistema aberto de disposições constantemente submetido a experiências e que acaba modificado por elas; por outro lado, há uma probabilidade considerável de que as pessoas tenham predominantemente experiências em conformidade com as mesmas experiências que moldaram seu *habitus*, o que contribui para a reprodução das estruturas sociais (BOURDIEU; CHARTIER, 2011). Por ser produto da história, o *habitus* "produz história em conformidade com os esquemas engendrados pela história" (BOURDIEU, 2003, p.68), residindo aí o princípio da regularidade e da continuidade.

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. "Ínteres 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 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).

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 por galgar postos na hierarquia social ou conservar

suas posições. As diferentes classes distribuem-se no espaço social segundo sejam mais ou menos desprovidas da 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 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

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 de meados dos anos 1960 até meados 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. E para entender as posições ocupadas por Raul Seixas é necessário reconstruir, com o maior número de informações possíveis,

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 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.

as condições de existência que lhe moldaram o *habitus* e também qual era o volume total e o volume relativo de seus capitais.

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.

A validade descritiva não está circunscrita a determinadas condições 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.

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 ideia de uma categoria universal sem dar suficiente atenção às descontinuidades." (BOURDIEU; CHARTIER, 2011, p.118).

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 antagonica. 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 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 irredutível 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 re... 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 autores – 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 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

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 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".

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 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] *homogeneíza* 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, tanto na posição de produtor musical quanto na posição de artista. 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

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

indústria cultural, especialmente no que toca à segmentação 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 várias 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 de Raul Seixas de finais dos anos 60 a meados da década de 1970? 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, procurei esboçar as principais disputas que estavam em curso no campo musical dos anos 1960, especialmente o embate que então se travava entre os músicos da jovem guarda e os músicos oriundos ou vinculados ao universo da bossa nova que viriam a dar a forma do que posteriormente ficou conhecido como música popular brasileira (MPB). E para entender as transformações no campo musical da década de 1960, busquei pensar o papel que os festivais da canção desempenharam nesse momento histórico. No intuito de localizar qual posição Raul Seixas ocupava na estrutura do campo, procurei esboçar suas principais influências musicais, ou seja, qual seria basicamente seu capital cultural em termos de conhecimento musical. E para contrastar as diferenças entre as posições ocupadas pelos artistas segundo os gêneros musicais aos quais estavam vinculados, realizei uma breve comparação entre Raul Seixas e Caetano Veloso, onde o primeiro se ancora no mundo do rock'n'roll norte-americano enquanto o segundo se ata à tradição musical brasileira – especialmente a bossa nova –, mas que no final dos anos 60 e começos dos 70 se aproximam (musicalmente) através do pop/rock e por partilharem algumas influências da contracultura.

No segundo capítulo, discuto a transformação do rock'n'roll em pop/rock com a explosão dos Beatles no mundo e as influências que os grupos ingleses exerceram na concepção musical brasileira. Mais especificamente, procurei comparar a influência dos Beatles e da contracultura na elaboração do tropicalismo musical de Caetano Veloso e Gilberto Gil, e como ambos repercutiram no segundo disco (que continua muito citado e pouco estudado, rodeado de mitos) de Raul Seixas: *Sociedade da Grã-Ordem Kavarnista: apresenta sessão das dez* (CBS, 1971). Este disco, o mais experimental de todos os LPs gravados por Raul Seixas, representa o momento em que o cantor passa a dominar os procedimentos tecnológicos que viabilizaram as inovações sonoras

dos tropicalistas e dos Beatles em *Sgt. Pepper*. Mas para que ocorresse esse amadurecimento artístico de Seixas, foi essencial o aprendizado no estúdio, possibilitado pelo exercício do cargo de produtor musical.

No terceiro capítulo, procurei traçar um panorama da expansão da indústria fonográfica brasileira na década de 1970, discutindo os principais fatores que possibilitaram o crescimento e a consolidação do setor. Paralelamente, tentei entender como se organizavam as etapas da produção de discos e qual era o papel que o produtor musical desempenhava nessa estrutura. Esse ponto, pouco explorado nos trabalhos acadêmicos sobre Raul Seixas, é fundamental para entender sua produção musical após esse período (1970-1972). Isto porque as exigências do ofício e as experiências proporcionadas pelo posto de produtor, alteraram a percepção de Seixas acerca do funcionamento do campo musical e, por conseguinte, influenciaram a reelaboração de sua estratégia de entrada no campo.

Na segunda parte desse capítulo, procuro analisar como se deu a passagem da condição de produtor musical da CBS para a de artista contratado pela Philips. Para isso, foi importante entender (e não apenas descrever como exitosa) sua participação no VII Festival Internacional da Canção, ocorrido em 1972, e qual estratégia Raul Seixas empregou para se destacar de outros participantes, sem deixar de dialogar com o código específico desses eventos. E para amarrar a discussão iniciada no primeiro capítulo sobre o papel e a dinâmica dos festivais da canção, procuro apontar quais fatores contribuíram para inviabilizar a reprodução desses eventos, que teve no VII FIC o último do gênero.

No quarto capítulo, faço uma breve comparação das trajetórias de Fagner e Belchior para entender as diferentes estratégias de entrada no campo musical elaboradas por eles. A partir dos caminhos trilhados por Belchior e Fagner, procurei entender a estratégia utilizada por Raul Seixas para se destacar diante dos trabalhos de outros artistas. Procurei reconstruir o mais detalhadamente possível o início da trajetória artística de Raul após sua apresentação no VII FIC, privilegiando como se deu a recepção de sua obra pelos principais críticos musicais da época. 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.

Em linhas gerais, estes foram os principais pontos abordados ao longo da pesquisa. Optei por trabalhar o início de sua trajetória artística e não a totalidade da carreira – que foi relativamente longa (1972-1989) –, para poder entender as relações que Raul Seixas estabeleceu com as obras e os artistas contemporâneos seus. Compreender as tomadas de posição de Raul Seixas implicou entender as relações de força que estruturam o campo artístico e o espaço dos possíveis num determinado momento. E para analisar os posicionamentos de Seixas dentro do campo musical, a partir de diferentes fontes, procurei discutir detalhadamente os pontos explicitados em cada capítulo. Não tive intenção de responder definitivamente a todas as questões postas, mas acredito que essa perspectiva me permitiu contribuir para o debate acadêmico ao lançar luzes sobre alguns pontos que constantemente são citados (como a relação entre o disco *Sociedade Kavernista* e o tropicalismo ou as influências na obra de Seixas após sua experiência como produtor musical) em pesquisas, mas não são explorados.

CAPÍTULO 1

"NA VELHA BAHIA, EU IMITAVA LITTLE RICHARD": FESTIVAIS, BOSSA NOVA E ROCK'N'ROLL

Festival Internacional da Canção de 1972: o destaque como compositor e intérprete¹³

Em 1972 aconteceu o VII Festival Internacional da Canção (FIC), ligado à emissora de televisão rede Globo. Com a tentativa de retomar o clima e radicalismo dos antigos festivais e fazer do palco local para experiências novas, o evento se chocou nos interesses comerciais da emissora e principalmente na vigilância da censura. Ainda que não tenha alcançado plenamente seus objetivos, este festival foi capaz de revelar para um amplo público artistas como Raul Seixas, Fagner, Alceu Valença, Walter Franco, Sérgio Sampaio, dentre outros.

Segundo Zuza Homem de Mello, que à época trabalhava como técnico de som do FIC, a "primeira manifestação de grande entusiasmo ocorreu quando Raul Seixas imitando Elvis Presley apresentou a quinta concorrente, 'Let me sing' vestido de preto com jaqueta de couro, botas e cinturão com tachinhas" (MELLO, 2003, p.420) e no seu cabelo, destacava-se o topete acompanhado de costeletas ao estilo de seu ídolo. Defendeu uma composição própria intitulada "Let me sing, let me sing", espécie de síntese entre uma batida *country-blues*, dos primórdios do *rock and roll* e o baião de Luiz Gonzaga. Posteriormente, o cantor afirmaria que

Depois de sair da CBS, onde ganhava 4 mil cruzeiros por mês, decidi ser Raul Seixas. Então, usei, esse é o termo, aquele negócio de brilhantina, do rock do casaco de couro, como trampolim, como uma maneira de ser conhecido. Porque 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).

¹³ Este item foi composto visando unicamente introduzir a discussão a respeito dos festivais da canção e da participação de Raul Seixas nesses eventos. Em virtude dessa opção, realizei uma rápida síntese da performance de Seixas no VII FIC e do contexto da época, porém, estas questões serão retomadas com mais profundidade ao longo da pesquisa.

É muito provável que sua experiência como produtor musical¹⁴ e conhecedor da cena artística do período, tenha influenciado na escolha da música apresentada, pois a fusão do rock com o baião atrelados a uma letra em português com refrão em inglês, demarcava muito bem os limites de um experimento estético ao mesmo tempo em que se apoiava em um gênero musical valorizado e considerado de raiz (o baião).

O novo momento histórico também estava presente na letra, onde Raul Seixas explicava: “não vim aqui tratar dos seus problemas/ O seu messias ainda não chegou/ Eu vim rever a moça de Ipanema/ e vim dizer que o sonho/ O sonho terminou.”¹⁵ Em 1972, o sonho revolucionário antado na década de 1960, está definitivamente esmagado e amordaçado, e a maioria dos grupos armados de esquerda já haviam sido estraçalhados pela repressão militar que se abateu sobre eles (RIDENTI, 2003). O último foco de luta armada, a guerrilha do Araguaia, havia sido violentamente dizimado pelos militares, e muitos dos jovens insurgentes foram executados durante ou após o combate. Nesse momento histórico ficava claro a inviabilidade de se insurgir contra o governo optando pelo enfrentamento físico, dada a disparidade de forças entre os dois lados.

Mas também um outro "sonho"¹⁶ havia se diluído: o de ser a bossa nova o gênero principal de representação da música popular brasileira. Passados mais de dez anos do surgimento da batida criada por João Gilberto, muito da força existente na bossa nova havia se perdido ou se transformado, e mesmo os temas da canção engajada de meados da década de 1960, que valorizavam a cultura do *nacional-popular*¹⁷ –

¹⁴ Raul Seixas trabalhou como produtor musical da filial brasileira da gravadora Columbia Broadcast System (CBS), entre 1970 e 1972. Nesse período, Seixas produziu vários artistas populares, principalmente aqueles ligados ao iê-iê-iê romântico. No capítulo três, discuto as funções inerentes ao cargo de produtor musical e analiso algumas experiências de Raul Seixas na qualidade de produtor.

¹⁵ SEIXAS; WISNER. Let me sing, let me sing. LP **Os grandes sucessos do FIC de 1972**. CBS, 1972.

¹⁶ Além da referência à bossa nova, a expressão de que o sonho acabou também remete a John Lennon, que havia afirmado em uma canção, "the dream is over". O sonho de que os jovens iriam mudar o mundo através de seus novos comportamentos e valores ou através de suas práticas políticas de esquerda, parecia bem mais distante naquele momento histórico. Mas devido ao contexto em que a música foi apresentada (e ela foi composta especialmente para ser defendida no festival), acredito que o "sonho" ao qual alude se refira ao fim do predomínio da bossa nova como a principal influência musical da MPB.

¹⁷ A grande maioria das pesquisas acadêmicas e artigos a que tive acesso, empregam o termo *nacional-popular* sem procurar definir seu sentido. No entanto, é possível destacar que o termo está ligado às propostas de produção artística definidas nos Centros Populares de Cultura (CPC), mas "devido à natureza essencialmente polissêmica do signo musical, o nacional-

especialmente os elementos sociais ligados ao *morro* e ao *sertão* – tiveram que dividir espaço com posições estéticas outrora combatidas, como o *jazz* e o *rock*, cuja influência estrangeira fora então considerada perniciosa e produtora de posturas alienadas (CONTIER, 1998).

A "moça de Ipanema" era uma velha conhecida de Raul Seixas, dos tempos em que vivia em Salvador e fundou o primeiro conjunto de rock da Bahia. O espaço social que a bossa nova ocupava na capital baiana era o Teatro Vila Velha, muito frequentado por universitários e pela elite local. Era também onde se realizaram as primeiras apresentações de Caetano Veloso e de Gilberto Gil. Espaço que não se atirava o nascente rock brasileiro, encarnado por Raul Seixas, e que tinha seu *locus* no cinema Roma. O público também era sensivelmente distinto: jovens suburbanos e trabalhadores braçais. A divisão espacial se dava não apenas pelo ouvido, sendo o gosto pessoal um indicativo de uma determinada condição social. E no final de sua carreira, numa outra composição, intitulada "Rock'n'roll" (1989), em que dividia os vocais e os créditos com Marcelo Nova, Raul recordaria com uma ironia agressiva aqueles dias de elitismo:

Há muito tempo atrás, na velha Bahia
 Eu imitava Little Richard e me contorcia
 As pessoas se afastavam
 Pensando que eu tava tendo um ataque de
 epilepsia
 No Teatro Vila Velha, velho conceito de moral
 Bosta nova pra universitário, gente fina,
 intelectual¹⁸

Ironia é uma palavra inextricavelmente pertencente ao personagem Raul Seixas, uma característica presente não apenas em suas músicas, mas também em suas entrevistas e fotos de divulgação de sua imagem artística. E não deixa de ser irônico que durante sua

popular na música era *reinventado* politicamente, sob ângulos diversos: a) folclore + ufanismo + brasilidade; b) brasilidade + folclore + realismo socialista; c) brasilidade + patriotismo + folclore + populismo conservador; d) brasilidade + folclore + populismo de direita; e) modernismo nacionalista + Mário de Andrade + populismo de esquerda." (CONTIER, 1998, p.15. grifos do autor). Essa definição elaborada pelo historiador Arnaldo Contier ressalta a abrangência que o termo poderia assumir nas canções, especialmente naquelas produzidas durante a década de 1960 e inícios da década de 1970.

¹⁸ Raul Seixas; Marcelo Nova. Rock'n'roll. LP **A Painela do Diabo**, WEA, 1989.

apresentação¹⁹ no VII FIC, quando cantava os versos supracitados de "Let me sing", Raul Seixas dançasse rock vestido de Elvis Presley num festival que se propunha a retomar o clima de disputa e inovação estética que marcou os primeiros eventos desse tipo. E foi ao som do baião²⁰ e do rock que Raul Seixas se despediu da "moça de Ipanema" e de seu paradigma estético, que se desdobrou (com modificações) na obra de diversos cantores pertencentes à MPB que tiveram nos festivais da canção o espaço privilegiado para realizar experimentos musicais com letras críticas.

Os festivais da canção: instâncias de consagração

Inicialmente, os festivais da canção se destacaram no panorama cultural brasileiro após a organização pioneira de Solano Ribeiro do I Festival Nacional de Música Popular, pela extinta TV Excelsior, entre março e abril de 1965, cuja vencedora foi Elis Regina interpretando "Arrastão", composição de Edu Lobo e Vinícius de Moraes. Dado o sucesso do evento, no ano seguinte a Excelsior organizou seu II Festival, onde Caetano Veloso e Milton Nascimento estrearam como compositores. Mas a canção premiada neste segundo evento não seguia o mesmo paradigma de criação e interpretação da vencedora "Arrastão", cujas marcas eram a vocalização intensa acompanhada de um gestual bastante expressivo que destoavam por completo da performance intimista dos cantores de bossa nova, pouco afeitos ao excesso vocal ou instrumental. Mais próxima do paradigma inaugurado pela bossa nova, a canção vencedora foi "Porta-estandarte", uma marcha-rancho composta por Geraldo Vandré e Fernando Lona, "cuja temática podia ser vista como um elogio à união do povo, à força do canto coletivo e à esperança

¹⁹ Neste FIC, Raul Seixas defendeu duas composições próprias. Além da já citada, "Eu sou eu, Nicuri é o diabo", ao que parece foi interpretada também pelo cantor; mas afora o testemunho de Mello, não pude encontrar qualquer outra referência à sua apresentação, uma vez que os registros visuais não foram disponibilizados pela rede Globo. No LP *Os grandes sucessos do FIC de 1972*, que contém as 30 canções selecionadas entre 1.912 inscritas, a gravação de "Eu sou eu, Nicuri é o diabo" está na voz de Lena Rios. Portanto, mesmo que Mello esteja correto, e que Raul Seixas tenha realizado uma performance vestido de diabo amarelo, esta não causou um impacto importante como "Let me sing". Esta última conta com alusões em diversos autores, além de registros variados de imagens, o que reforça a ideia de uma maior importância desta performance do que em "Eu sou eu, Nicuri é o diabo".

²⁰ Vale lembrar que o baião era considerado um gênero cultural do *sertão* (isto é, da região interiorana e rural do nordeste brasileiro) e muito respeitado pelos cantores de MPB por representar um tipo de música brasileira "autêntica" ou de "raiz", de reconhecida qualidade.

do 'dia' que chegará com a felicidade e liberdade para todos. Três elementos, portanto, que se constituíram como *topoi* das chamadas 'canções de protesto' dos anos 60" (NAPOLITANO, 2001, p.152).

Embora formalmente mais próxima do minimalismo da bossa nova, "Porta-estandarte" fugia por completo ao repertório temático convencionalmente associado ao movimento, que exaltava as maravilhas da zona sul do Rio de Janeiro e o processo de modernização vivenciado pela classe média de fins dos anos 1950. As preocupações que orientavam os artistas engajados na elaboração de suas canções haviam se ampliado sensivelmente, e estavam marcadas por uma busca de *ig* uísmo social e demandas por maior liberdade política. Estes elementos podem ser observados na canção de Vandr , que coloca o cantador como alguém capaz de unir as pessoas em prol de mudanças na situa o, alguém que leva "certezas e esperanças pra trocar/ por dores e tristezas que bem sei/ um dia ainda v o findar/ um dia que vem vindo/ e que eu vivo pra cantar."²¹ Como complemento às palavras, a marchinha se adequava perfeitamente, tanto por ser um gênero popular quanto por não possuir muita ornamenta o sonora, o que permite o destaque da mensagem em prol da musicalidade.

No embalo do sucesso crescente dos programas musicais,²² a TV Record contratou Solano Lopes em 1966 para organizar seu festival nessa mesma fórmula,²³ montando uma estrutura material melhor do que a da Excelsior e organizando um amplo esquema publicitário. O sucesso alcançado pelo II Festival de MPB da TV Record,²⁴ em outubro de 1966, consagrou um novo panteão de cantores populares, e deu mais

²¹ Geraldo Vandr ; Fernando Lona. Porta-estandarte. LP **Convite para ouvir Geraldo Vandr **. RGE, 1988.

²² Alguns programas musicais de meados de 1960, como o *Fino da Bossa*, o *Bossaudade* e o *Jovem Guarda*, foram responsáveis por angariar um alto  ndice de audiência, além de atrair um público mais amplo para o então novo meio de comunica o, e que ainda não havia superado o rádio em importância (NAPOLITANO, 2004, p.54-55).

²³ Solano Ribeiro havia se inspirado nos tradicionais festivais de música de San Remo, na Itália, para forjar a estrutura dos festivais da Record, com suas três eliminatórias e uma final ssima.

²⁴ Embora a emissora tenha dado o nome de II Festival, na prática era o primeiro. A Record se justificava argumentando que organizara um evento similar entre novembro e dezembro de 1960, chamado I Festa da Música Popular Brasileira (MELLO, 2003, p.438). Mas o impacto desse evento foi mínimo, e a can o vencedora na interpreta o de Roberto Amaral "Can o do pescador" (composi o de Newton Mendonça) não parece ter influenciado o campo musical.

fôlego à MPB renovada. Até mesmo músicos de *iê-iê-iê*²⁵ foram aceitos, com a ressalva de se adequarem ao padrão musical do programa (o que significava interpretar canções mais engajadas e com uma estética mais próxima dos gêneros valorizados nesses espaços).

Esse festival projetou nacionalmente dois novos ídolos ao empatarem em primeiro lugar: Chico Buarque como compositor de "A banda" (interpretada por Nara Leão) e Geraldo Vandré e Théo de Barros com "Disparada" (interpretada por Jair Rodrigues). A consagração popular²⁶ alcançada por essas duas canções parecia indicar os caminhos que a MPB deveria trilhar para atingir o grande público, o que reforçava os parâmetros poético-musicais dos gêneros tradicionais da música brasileira, no caso, a marcha-rancho ("A banda") e a moda de viola ("Disparada"). No plano temático, as canções davam forma poética a diversos sentimentos difusos nesse momento histórico (especialmente entre o público de viés mais politizado), que oscilavam entre a passividade diante do autoritarismo banhada numa nostalgia melancólica de "A banda" e a exortação épica de uma vontade de agir para mudar a situação presente em "Disparada" (NAPOLITANO, 2001, p.164-65).

A ampliação do público consumidor de MPB para além do segmento universitário, também estava ligada a uma abertura musical maior do que a inicialmente realizada pela bossa nova. Desde a realização do show *Opinião* e dos concertos no teatro Paramount²⁷ até a realização dos festivais televisivos, a música dessa nova geração de compositores e intérpretes incluiu diversos outros gêneros musicais inicialmente negados pela bossa, mas a canção emebebista não descuidou do apuro formal, ou seja, "levaram a sério a adequação entre música e letra" (NAVES, 2010, p.41), um dos pontos mais característicos das canções de bossa nova. Portanto, essa nova configuração da MPB que se esboçava com alguma nitidez no nacional-

²⁵ O termo *iê-iê-iê*, refere-se aqui ao estilo musical identificado com a primeira fase dos Beatles. A canção-símbolo dessa fase do quarteto inglês seria "She Loves You", cujo refrão marcante era entoado em coro: *yeah-yeah-yeah*. De forma geral, o que se denomina de Jovem Guarda pode ser entendido como *iê-iê-iê*.

²⁶ Os compactos lançados com essas duas canções venderam mais de cinquenta mil cópias cada (NAPOLITANO, 2001, p.164).

²⁷ Considerado um dos principais templos da bossa nova em São Paulo em virtude dos vários shows que ali ocorreram entre 1964 e 1965. Marcos Napolitano (1999, p.60-65) considera estes eventos do Paramount como o "elo perdido" entre o circuito inicialmente mais restrito da bossa e a era dos festivais televisivos.

popular, era uma herdeira direta das inovações da bossa nova, mas extrapolava e ampliava as fronteiras do movimento de 1959.²⁸

Outro ponto capital para a configuração da MPB foi a reflexão dos compositores sobre a questão da brasilidade, já iniciada pelos bossanovistas. Para estes, a negação do samba-canção (um gênero de samba fortemente influenciado pelo bolero com letras que tematizavam fossas amorosas e infundáveis tipos de dor-de-cotovelo), bem como de outras canções fortemente marcadas pelo tango e pelas baladas norte-americanas (consideradas melodramáticas) era essencial para afirmarem uma outra visão de mundo. Tal visão estava calcada numa perspectiva de envolvimento econômico bastante otimista que procurava chamar aspectos positivos da sociedade ao estilo de Ary Barroso, mas que não reabilitava outros compositores mais ligados ao universo urbano da malandragem (que não combinava com a exaltação da modernidade), como Noel Rosa ou Wilson Batista.

Embora os artistas que haviam surgido depois da bossa nova tivessem aberto consideravelmente esse leque da brasilidade na música, a abertura mais radical teve início nos festivais da canção de 1967. Após o sucesso dos eventos anteriores, criou-se uma grande expectativa em relação às inovações estéticas e temáticas das canções que seriam apresentadas, e também por quem elas seriam defendidas. Nesse momento, "a importância do festival como plataforma de lançamento para os cantores novos incrementava o clima de disputa por espaço comercial" (NAPOLITANO, 2001, p.189) e exercia um poder de atração sobre cantores experientes e novatos de diversos gêneros musicais.

Mas esse poder de atração dos festivais não se restringia às possibilidades de êxito comercial dos artistas que sobressaíssem durante o certame, pois era um espaço capaz de agregar à imagem do artista ali consagrado um alto capital simbólico. Vencer ou se destacar em um festival era uma meta que muitos músicos almejavam não apenas pela possibilidade de incrementar as vendas de discos, mas principalmente porque o triunfo nesses espaços acabava por legitimar sua obra, garantindo ou possibilitando o destaque junto aos nomes mais prestigiados do campo de produção musical. E a longo prazo, este

²⁸ O ano de 1959 é considerado por vários estudiosos como o momento que marca a eclosão de um novo estilo de tocar samba e que ficou conhecido como bossa nova. O grande marco seria o disco gravado por João Gilberto, *Chega de Saudade* (Odeon, 1959). Embora muitos autores compartilhem dessa opinião, há outros que preferem pensar a bossa nova como uma transformação mais gradual da maneira de se fazer música brasileira, e não como uma ruptura.

capital simbólico acumulado pelo artista pode ser reconvertido em capital econômico, isto é, o prestígio oriundo da construção de um nome artístico legitimado pela crítica e por outros artistas reconhecidos poderia conquistar um espaço comercial amplo e de longa duração por não estar submetido aos modismos do sucesso imediato. Portanto, as disputas entre os artistas participantes dos festivais da canção não perdiam do horizonte as vantagens comerciais, mas o alvo era a conquista da legitimidade perante os pares ou a conquista da notoriedade da obra perante um público mais exigente. Se o campo artístico é um microcosmo de relações objetivas entre posições diferentes ocupadas por cada um dos seus agentes e/ou instituições, é possível perceber que é no horizonte

Dessas relações de força específicas, e de lutas que têm por objetivo conservá-las ou transformá-las, que se engendram as estratégias dos produtores, a forma de arte que defendem, as alianças que estabelecem, as escolas que fundam, e isso por meio dos interesses específicos que estão aí determinados (BOURDIEU, 1996a, p.60-61).

Um bom exemplo dessas disputas pode ser percebido nos embates que se deram entre os integrantes da corrente da jovem guarda e os da MPB. O crescente sucesso alcançado pela música de diversos conjuntos brasileiros com nomes em inglês inspirados pelo pop/rock dos Beatles, tornou-se mais evidente a partir de 1965, e vários artistas ligados à bossa nova ou à MPB, reagiram contra o que denominavam de "submúsica", como Elis Regina em entrevista publicada em 1966 na revista *Intervalo*:

Eu esperava encontrar o samba mais forte do que nunca. O que vi foi essa submúsica, essa barulheira que chamam de iê-iê-iê, arrastando milhares de adolescentes que começam a se interessar pela linguagem musical e são assim desencaminhados. Esse tal de iê-iê-iê é uma droga: deforma a mente da juventude. Veja as músicas que eles cantam: a maioria tem pouquíssimas notas e isso as torna fácil de cantar e de guardar. As letras não contêm qualquer mensagem: falam de bailes, palavras bonitinhas para o ouvido, coisas fúteis. Qualquer pessoa que se disponha pode fazer música assim, comentando a última briguinha com o namorado. Isso não é

sério nem é bom. Então, por que manter essa aberração?

Nós, brasileiros, encontramos uma fórmula de fazer algo bem cuidado para a juventude, sem apelar para rocks, twists, baladas, mas usando o próprio balanço do nosso samba. Será que vamos ser obrigados a pegar esses ritmos alucinantes e ultrapassá-los, para fazer deles a nossa música popular? Isso é ridículo. Cada um tem sua consciência. Cuidado, gente! Mais tarde ela vai pesar demais... (apud FRÓES, 2000, p.89).

osteriormente, Elis se arrependeria de haver se expressado dessa forma, mas naquele momento, sua declaração não era uma voz isolada. Ainda que a maioria dos músicos não se manifestassem de forma tão aberta, as acusações de lado a lado eram relativamente comuns.

Antes de Elis dar esse depoimento, Jorge Ben havia "mudado de lado", se desligando do *Fino da Bossa*, comandado por Elis e Jair Rodrigues, e passou a apresentar seu novo "samba-jovem" no programa *Jovem Guarda*, entendido na época como concorrente direto do primeiro. O sucesso granjeado por Jorge Ben no *Fino da Bossa* repetiu-se junto com a turma comandada por Roberto Carlos, gerando críticas de antigos companheiros, especialmente quando resolveu trocar seu antigo violão²⁹ acústico por um outro mais moderno, eletrificado. Diante da nova situação, Jorge Ben desabafou:

Recebo gelo, piadinha, indiretas e críticas dos subversivos do samba, a turma do samba social. Não tenho nada contra eles, mas deixem que eu cante minhas composições para o público que quiser, junto com os cantores que quiser e acompanhado pelo instrumento que me for mais conveniente.

A minha música é de cantores como Roberto e Erasmo – por sinal também podados pelos subversivos do samba. É simples, acessível, fácil de guardar. Por isso, sem o pernóstico do jazz importado e de letras sociais, ela é cantada por todo mundo, por crianças que mal sabem falar, por jovens e adultos. O que quer dizer: é sucesso,

²⁹ O violão era um dos instrumentos mais característicos dos artistas engajados, e juntamente com os instrumentos de percussão, representava a tentativa de produzir um samba mais "autêntico".

mesmo sofrendo esnobação dos subversivos"
(*apud* FRÓES, 2000, p.77-78).

Em um artigo publicado no *Correio da Manhã* (30/06/1966), no calor dessas disputas, Augusto de Campos identificava que o problema não era de ordem pessoal; ao contrário, o contato (normalmente amistoso) e a interação entre os músicos existia, tendo inclusive diversos momentos em que artistas de um programa se apresentavam no outro, "mas é evidente que há entre a 'velha guarda', a 'bossa-nova' e a 'jovem guarda' uma espécie de competição natural" (CAMPOS, 1974, p.52), mas que não é exatamente pelo mesmo público. Campos atribuía as críticas dos artistas vinculados à bossa nova e seus desdobramentos ao „meaçador crescimento de popularidade dos artistas da jovem guarda, mas ressaltava que o problema não era "externo", não eram eles que se apropriavam do público da bossa. O decréscimo de público interessado em música popular, para ele, teria como causa central uma transformação da direção impingida por João Gilberto à música: a do intimismo e da enxutez. E as críticas que dirige a Elis Regina são pontuais: com sua continuada apresentação na televisão, a cantora teria se tornado progressivamente mais virtuosística, exagerando na interpretação teatral das canções e se distanciando do estilo de canto típico da bossa nova. E na mesma direção, argumentava (provocativamente) que Roberto e Erasmo Carlos estariam mais próximos de João Gilberto do que a ornamentação exagerada de Elis; daí a empatia do público, que os perceberia como mais naturais. Para Campos, a grande lição a ser extraída do sucesso da jovem guarda, era não esquecer a lição inicial de João Gilberto.

O problema da perda de espaço da nova MPB, identificado por Augusto de Campos, será momentaneamente solucionado após o grande sucesso de público e de crítica do II Festival de MPB da TV Record. Nesse momento, a exaltação da MPB estava revestida de uma densa carga ideológica, e em 1966 assumia ares de "resistência" ao regime militar. O clima de oposicionismo que, timidamente, tomava conta da sociedade diante da institucionalização crescente dos militares no poder (tendo como sinais desse movimento o Ato Institucional nº2 e nº3) somado à perda de apoio da imprensa liberal, potencializou as expectativas políticas em torno da MPB. E o triunfo da MPB era interpretado por parte da mídia, como triunfo do próprio povo-nação. Para Napolitano (2004b, p.211), o II Festival da TV Record de 1966

foi alçado à condição de uma esfera pública não oficial, amplificada pelo caráter televisual do

evento. Nesta "esfera pública", o "povo", simbolicamente, voltava a se manifestar num contexto de repolitização geral da sociedade, triunfando nas canções de MPB que eram vistas como expressão de sua própria voz".

Parcelas da classe média e da crítica especializada perceberam o triunfo da MPB junto ao público como uma vitória sobre a alienação social e política, em grande parte representada pelos artistas da jovem guarda. A temática do "movimento" que abordava carros, garotas, bailes, roupas da moda e gírias juvenis era considerada como um dos *entraves* para a conscientização crítica dos jovens, e, no extremo, como um *trauma* de "entreguismo" e "subserviência", já que se desconsiderava a música brasileira "autêntica" e de qualidade em prol da cópia de artistas *pop* internacionais, como os Beatles.

Na fala supracitada de Elis Regina, pode-se perceber diversos pontos que retratam a música da jovem guarda como responsável por parte da alienação reinante, pois ela "deforma a mente da juventude" com suas letras de temáticas vazias, que falam apenas de "coisas fúteis". Muito diferente seria o papel desempenhado pela bossa nova e pela nova MPB, que seriam portadoras de "mensagens" críticas, além de possuir um apuro formal completamente desconhecido pelos músicos do iê-iê-iê. Estes são descritos como produtores de canções "fáceis", que qualquer pessoa seria capaz de compor (com seus temas banais, de "briguinhas de namorados") ou de tocar (tem poucas notas). Em outras palavras: nem de artistas eles poderiam ser chamados. A falta de conhecimento técnico do fazer musical somados à sua alienação político-social resultariam num produto que "não é sério nem é bom", e prejudicaria o trabalho de artistas comprometidos com a qualidade musical e a transformação política da sociedade, então "por que manter essa aberração?".

Esse tom de disputa aberta não era restrito aos artistas, e as relações de força nas disputas por legitimidade dentro do campo musical se davam também através das instituições que interferiam nas regras do jogo. Quando a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), em julho de 1967, resolveu cassar os registros provisórios de todos os músicos que não houvessem sido aprovados nos exames de teoria musical, a disputa entre emepebistas e a jovem guarda ganhou novo alento. A medida adotada pela OMB foi entendida "como um 'protecionismo' corporativista do campo da MPB" (NAPOLITANO, 2001, p.153), já que

ela atingia especialmente os músicos que tocavam iê-iê-iê e que não possuíam, em sua maioria, formação musical.

Outro acontecimento importante que traduz esse clima de rivalidade e que demonstra uma espécie de ofensiva de parte dos artistas ligados à nova MPB foi a "passeata contra as guitarras elétricas" ocorrido em 17/07/1967. Capitaneada por diversos nomes³⁰ destacados do panorama musical como, Elis Regina, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Zimbo Trio e o conjunto MPB-4, a passeata iniciou o trajeto pelo Largo de São Francisco, no centro de São Paulo, e teve como ponto final o tradicional templo da bossa, o teatro Paramount.

Marcos Napolitano (1999, p.184-85) lembra que a intenção inicial era divulgar o novo programa da Record, *Noite de MPB*, mas o clima de provocação que havia se estabelecido entre as duas correntes, gerava uma "disputa por mercado que ao mesmo tempo demarcava uma identidade político-cultural (...) [que] agregava ao 'produto' MPB um sentido 'político' que nem sempre era perceptível nas canções em si".

Essa vertente mais ofensiva não era partilhada por todos os artistas, nem mesmo no seio da nova MPB. Cantores como Caetano Veloso e Nara Leão, alimentavam posições bastante divergentes em relação aos mais puristas. Quando do episódio da "passeata", Caetano e Nara assistiam da janela de um apartamento do Hotel Danúbio "à passagem da sinistra procissão. Lembro que ela [Nara] comentou: 'isso mete até medo. Parece uma passeata do Partido Integralista'" (VELOSO, 1997, p.161). Apesar de estar umbilicalmente ligada ao surgimento da bossa nova (era no apartamento dos pais de Nara Leão, em Ipanema, no Rio de Janeiro, que se reunia inicialmente o pessoal que tocava o "samba moderno"), Nara jamais se manteve formalmente presa ao movimento. Ao gravar seu primeiro disco, *Nara* (Elenco, 1963), tratou de incluir diversas temáticas que fugiam por completo ao universo bossanovista, praticamente inaugurando a canção de protesto. E no final de 1964, grava seu segundo disco, *Opinião de Nara* (Philips, 1964), e rompe com sua imagem de musa da bossa nova, fazendo uma (auto)crítica às limitações políticas do movimento, e manifesta sua intenção de tornar-se uma cantora engajada (NAVES, 2010, p.58). Após defender "A banda" no Festival da Record de 1966, tornou-se o grande referencial musical de resistência ao regime e ampliou o alcance de sua

³⁰ Outros artistas, como Chico Buarque e Wilson Simonal, desistiram de participar da passeata e foram diretamente para o teatro da Record, onde seria gravado o programa (MELLO, 2003, p.181).

popularidade enormemente. Embora seu reconhecimento dentro do campo musical estivesse relacionado à estética da MPB que valorizava os elementos do *nacional-popular* (como as temáticas da vida nordestina ou os problemas sociais do *morro* nas cidades), isso não a impediu de se aproximar dos artistas que ocupavam posições opostas dentro do campo musical, como Roberto Carlos e Jerry Adriani, ídolos do movimento jovem guarda. Nas palavras de Sérgio Cabral – importante crítico musical na época e biógrafo de Nara Leão –, proferidas durante o seminário "Do samba-canção à tropicália":

O pessoal da MPB odiava o iê, iê, iê do Roberto Carlos; mas ela já tinha simpatia pelo Roberto Carlos, achava que o Roberto Carlos não era ruim como as pessoas diziam. E não tinha preconceito contra a guitarra elétrica, ao contrário dos grandes nomes da música popular brasileira da época. (...) Aliás, permaneceu simpática à música de Roberto Carlos a vida inteira. (...) Falar agora é fácil, mas as pessoas na época tinham preconceito, eu tinha preconceito" (In: DUARTE; NAVES, 2003, p.66).

Realizando a crítica das posições mais extremistas que alguns músicos pertencentes à nova MPB assumiam, e também à alienação com relação aos problemas sociais do país naquele momento que caracterizava os bossanovistas, Nara Leão não apenas apoiou artistas de iê-iê-iê, mas chegou a namorar com Jerry Adriani. E foi durante uma apresentação de Jerry na cidade de Salvador, em 1967, que Nara Leão lhe sugeriu que contratasse o grupo que havia sido designado para acompanhá-lo de improviso naquela noite: "Os meninos [referindo-se aos Panteras] tocam superbem, Jerry. Por que você não chama a turma pra tocar com você lá no Rio?"³¹ E Jerry Adriani faria o convite ao grupo de Raul Seixas, que ainda em 1967 viria ao Rio de Janeiro para tentar a vida artística na cidade maravilhosa. Mas esta proximidade com artistas de iê-iê-iê não significa que ela tenha alterado substancialmente sua posição no campo, como se percebe ao focar a canção "A estrada e o violeiro" (Sidney Miller), defendida por Nara e Sidney Miller em 1967, na final do III Festival de MPB da TV Record.³²

³¹ ADRIANI. O meu "cumpadi" Queixada. **Contigo! Especial Biografias**, São Paulo, p.4, 2004.

³² A canção "A Estrada e o Violeiro" foi premiada no final do festival, ganhando o prêmio na categoria de "melhor letra".

Nessa canção estavam presentes temas caros aos cantores engajados, como a aposta na força do canto enquanto potencial de transformação social, capaz de realizar uma espécie de correção da estrada da história operada pelo cantor: "se esse rumo assim foi feito/ sem aprumo e sem destino/ saio fora desse leito, desafio e desafino/ mudo a sorte do meu canto/ mudo o norte dessa estrada/(...) não há morte e não há nada/ que me faça sofrer tanto."³³ E logo após a interpretação desses versos por Sidney, Nara complementava: "vai violeiro, me leva pra outro lugar".

Ao optar por uma canção de temática engajada, comprometida com a transformação social, Nara Leão demarcava sua posição no campo, situando-se mais próxima do pólo da nova MPB do que da jovem guarda. Por seu turno, Caetano Veloso defendeu "Alegria, alegria" acompanhado pelo grupo de iê-iê-iê argentino Beat Boys e marcou uma nítida distância da temática da MPB engajada e nacionalista. Não havia espaço em sua canção para heroísmos ou enfrentamentos políticos ao estilo consagrado em outros festivais; o tema retratava cenas do cotidiano e não indicava direções ou rumos a seguir, apenas uma vontade de seguir em frente, de viver, sem tentar consertar o mundo nem aderir aos seus valores político-comportamentais, que se materializava num refrão simples e direto: "eu vou, por quê não, por quê não?". Recebido sob vaias pelo público do III Festival, Caetano conquistou a simpatia do auditório ao longo de sua performance e terminou a apresentação longamente aplaudido.³⁴

Não apenas na temática destoou a canção de Caetano de outras concorrentes, mas também na estética. No documentário *Uma noite em 67*, que reproduz trechos do III Festival da Record alternados com entrevistas de vários participantes do evento, Caetano explica sua intenção de inserir a guitarra elétrica na canção: "pra mim era uma decisão política botar uma guitarra elétrica na música, pra mim e pra Gil, fazer as canções com banda de rock, com guitarra elétrica, era uma

³³ Nara Leão; Sidney Miller. A estrada e o violeiro. LP 3º Festival da MPB (TV Record) vol.2, 1967.

³⁴ A canção de Caetano recebeu a quarta colocação na final do festival, mas foram tantos os pedidos de bis do público, que, ao receber o prêmio teve que cantar novamente "Alegria, alegria". O mesmo se passou com Chico Buarque, que recebeu a terceira colocação com "Roda viva", e teve que bisar a canção diante dos insistentes pedidos do público (MELLO, 2003, p.215).

atitude também política e diametralmente oposta à atitude da passeata contra as guitarras elétricas."³⁵

Embora Gilberto Gil houvesse participado da "passeata", a canção por ele defendida no festival da Record também se afastou da temática e da forma das concorrentes. A grande novidade contida em "Domingo no parque" era a concepção cinematográfica que a letra retratava juntamente com o arranjo elaborado pelo maestro Rogério Duprat. Longe de exaltar as qualidades de um povo heroico, a canção de Gil narra uma tragédia suburbana entre dois amigos apaixonados pela mesma mulher, que termina no assassinato do casal por aquele que há de ser rejeitado. Mas a complexidade da composição transcende a simples narrativa trágica e mescla de forma inovadora a ação com o cenário de parque de diversões no qual a história se desenrola. Como destacou Celso Favaretto (1996, p.19-20):

O processo de construção lembra as montagens eisensteinianas; letra, música, sons, ruídos, palavras e gritos são sincronizados, interpenetrando-se como vozes em rotação. Gil e Duprat construíram uma *assemblage* de fragmentos documentais: ruídos de parque, instrumentos clássicos, berimbau, instrumentos elétricos, acompanhamento coral. (...) Como *Alegria, Alegria*, a música de Gil define um procedimento de mistura, próprio da linguagem carnavalesca, associado à prática antropofágica oswaldiana.

A intenção de Gilberto Gil era produzir um trabalho nos moldes da fusão operada por George Martin, produtor musical dos Beatles, que mesclou o rock com o erudito. A seu pedido, Rogério Duprat procurou concretizar tal mistura, sem desconsiderar a participação de instrumentos musicais característicos da música brasileira, como o berimbau. E foi o trabalho de Duprat que possibilitou que "tamanho vácuo proveniente das diferentes genealogias musicais entre berimbau e guitarra pudesse desaparecer, fundindo-se ambos para se integrarem harmoniosamente com a orquestra" (MELLO, 2003, p.195). E para acompanhá-lo na apresentação, Gil convidou³⁶ o irreverente (e pouco

³⁵ In: CALIL, Ricardo; TERRA, Renato. DVD **Uma noite em 67**. 2010

³⁶ Conforme destacou Daniela Vieira dos Santos (2010), foi justamente o convite de Gilberto Gil que permitiu aos Mutantes se aproximarem do universo dos músicos emepistas, pois se não fosse por intermédio de Gil, dificilmente o grupo conseguiria adentrar os espaços ocupados

conhecido até então) conjunto de rock, Os Mutantes. Formado pelos irmãos Arnaldo e Sérgio Baptista, mais a cantora Rita Lee, Os Mutantes esbanjavam alegria e irreverência no palco, com suas roupas coloridas e suas guitarras em punho, causando um estranhamento no público mais acostumado a posturas sérias. Com essa fusão rítmica e cênica, "Domingo no parque" foi um dos destaques do festival ao mesmo tempo em que rompia com a forma mais ortodoxa de criação que orientava grande parte dos artistas vinculados à MPB. Era o princípio do que viria a ser conhecido como tropicalismo.

Outros artistas associados ao uso da guitarra elétrica,³⁷ como Roberto Carlos,³⁸ Erasmo Carlos e Demétrius, puderam se apresentar no II Festival da Record, com a ressalva de defenderem canções com temáticas diferentes do iê-iê-iê. Em entrevista para *Uma noite em 67*, Roberto Carlos explica que sua participação nos festivais tinha como contrapartida aceitar interpretar canções com temáticas e formas condizentes àquele espaço, e que a decisão de interpretar o samba "Maria, Carnaval e Cinzas" (Luís Carlos Paraná) não comportava alternativas: era ele ou nada. Esta condição fica explícita nessa passagem:

Entrevistador: o que que fez você escolher um samba pra cantar nesse festival?

Roberto Carlos: eu, na realidade, não escolhi, né? [risos] Eles me mandaram essa música com a seguinte proposta: eu aceitar ou não. E então... aliás, essa não, todas as músicas que eu cantei no festival, a proposta foi mais ou menos essa: "olha tem essa música aqui que a gente acha que você pode cantar no festival, acho que tem a ver com você. E vê o que cê acha". Então, bom, eu falei: acho que dá pra fazer.³⁹

por esses artistas. E mais ainda: foi a sua bem sucedida apresentação no Festival da Record de 1967 que abriu as portas da gravadora Philips para que Os Mutantes gravassem seu primeiro LP.

³⁷ A guitarra elétrica tem uma longa história na música brasileira, e começa bem antes da jovem guarda. Segundo Eduardo Visconti (2009), o instrumento tem um de seus primeiros registros fonográficos no Brasil em 1937, mas são gravações esporádicas que se tornam mais frequentes apenas posteriormente, dos anos 1950 em diante.

³⁸ Roberto Carlos também participou do II Festival de MPB da TV Record, de 1966, defendendo "Flor Maior" (Célio Borges Pereira).

³⁹ In: CALIL; TERRA. **Uma noite em 67**. 2010

resultado da participação de Roberto Carlos nesse festival foi paradoxal: mesmo sem obter reconhecimento por parte do público, sendo bastante vaiado em sua apresentação final, Roberto se classificou em quinto lugar e "Maria, Carnaval e Cinzas" foi a canção mais vendida de todo o festival.⁴⁰ Portanto, mesmo que o público mais afinado com um determinado formato de canções se negasse a aceitar o cantor, do ponto de vista dos agentes das indústrias da cultura sua participação era muito bem vista, já que ajudava a alavancar as vendas de discos relacionados ao evento e criava uma polêmica que trazia ainda mais visibilidade para o festival.

Em parte, a negação desse reconhecimento pode ser explicada por algumas atitudes que não se ajustavam ao espaço em questão, denunciando seu pertencimento a uma posição diferente daquela que tentava ocupar. Ou seja, dentro daquele espaço dos festivais, Roberto Carlos não compartilhava do mesmo código que os outros artistas, mesmo que incorporasse muitos pontos em comum na forma da canção. Exemplo de uma postura que o diferenciava dos outros participantes pode ser percebido quando a câmera foca um *close* de seu rosto, e Roberto faz o famoso gesto de encolher a ponta do nariz, um tipo de cumprimento sensual para suas fãs (cujas imagens do certame revelam várias delas cantando junto e aplaudindo com intensidade no auditório). E como Napolitano (1999, p.197, grifos do autor) identificou, esse era "um gesto aparentemente displicente, mas que nunca era visto entre os músicos de MPB, *que concentravam sua atenção para a plateia viva dos auditórios, como se estivessem num comício*".

Todavia, a dimensão alcançada por esses eventos exercia uma atração considerável em artistas que ocupavam posições diferentes dos cantores emebistas dentro do campo musical, já que o impacto da participação poderia abrir novas perspectivas estilísticas e comerciais para aqueles que fossem bem sucedidos no certame. Os interesses comerciais que permeavam a estrutura e a própria lógica de funcionamento desses festivais se fizeram sentir com intensidade crescente (especialmente os interesses das indústrias fonográfica e televisa) e acabaram esvaziando esses espaços enquanto *locus* de resistência política ao governo militar. Por outro lado, esses festivais

⁴⁰ Marcelo Fróes (2000, p.184) assim se referiu à apresentação de Roberto Carlos: "Roberto conseguiria se classificar no III Festival da MPB, ainda que um tanto vaiado pela platéia – que parecia não entender o que o rei do iê iê iê fazia ali, já que tanta rivalidade havia entre a Jovem Guarda e os ritmos mais tradicionais".

podem ser pensados como um processo de estabelecimento ou de instituição⁴¹ no sentido de Bourdieu (2002, p.100): os festivais seriam instâncias que objetivam e incorporam a "acumulação nas coisas e nos corpos de um conjunto de conquistas históricas, que trazem a marca das suas condições de produção e que tendem a gerar as condições da sua própria reprodução (...) [que] aniquila continuamente possíveis laterais".

Com isto desejo salientar que havia um conjunto de regras e de códigos que apesar de não serem rigidamente definidos, acabavam sendo eficientes na geração de um produto relativamente homogêneo, mesmo quando se agregavam artistas pertencentes a posições distintas o campo artístico. Por mais questionáveis que fossem, existiam regras⁴² para a aceitação e classificação das canções, que permitiam algumas temáticas abordadas nas letras e outras não, além de privilegiar determinados gêneros e excluir outros. Através desse código não escrito e que comportava diversas nuances, forjou-se um espaço de disputa, de concorrência entre os artistas que incorporavam as transformações musicais que resultaram na nova MPB. Espaço esse que limitava o

⁴¹ Marcos Napolitano (1999), em sua tese de doutorado também faz referência a esse conceito, mas o utiliza de outro modo. Quer o autor entender a MPB enquanto instituição, o que me parece uma forma equivocada de interpretar o conceito e a teoria de Bourdieu. Entendo a MPB enquanto gênero dominante do campo musical dos anos 60 e 70, mas não como uma instituição. Além do quê, a maneira de interpretar o conceito de instituição como algo que se abre e abarca outros gêneros como o rock e o jazz me parece ir contra a proposta de Bourdieu, que identifica um fechamento dos possíveis e das variações para além daquelas legitimadas pela instituição. Mas o que é mais problemático na proposta de Marcos Napolitano é que ele toma o conceito de instituição da teoria de Pierre Bourdieu e o aplica de forma isolada, sem levar em conta outros aspectos de sua teoria. O resultado é que o modo como Napolitano aplica este conceito acaba por estar em contradição com o uso que o próprio Bourdieu faz dele, pois o historiador substitui a noção de campo musical (ou campo da MPB) pela de instituição. Os riscos de operar essa substituição foram explicitados pelo próprio Bourdieu em uma nota de rodapé de *As Regras da Arte* (1996b, p.409. grifos do autor): "Não se ganha nada em substituir a noção de campo literário pela de 'instituição': além de ela correr o risco de sugerir, por suas conotações durkheimianas, uma imagem consensual de um universo muito conflituoso, essa noção faz desaparecer uma das propriedades mais significativas do campo literário, ou seja, *seu baixo grau de institucionalização*".

⁴² Zuza Homem de Mello destaca que na formação do júri do III Festival da Record, teve-se um cuidado especial nos critérios de seleção dos jurados, especialmente para equilibrar posições políticas antagônicas. A intenção era evitar problemas com o governo (se o júri fosse esquerdista) na forma de censura, e também com os artistas e a imprensa (se o júri fosse diretista), já que os primeiros eram mais identificados com posições antagônicas ao governo e poderiam debandar ou boicotar o evento, e os segundos porque poderiam silenciar a cobertura do certame ou prejudicar a sua divulgação. Tratava-se de equilibrar posições políticas e conhecimento técnico ou de "resolver uma equação com três variáveis: o conhecimento para a avaliação, a credibilidade junto à empresa e ao meio musical e a posição política" (MELLO, 2003, p.189).

possível ao provável, isto é, as inovações não poderiam se produzir fora de determinados parâmetros, fora da história incorporada pelos artistas nem fora da história reificada por esses festivais.⁴³ Mesmo permeados por interesses comerciais, os festivais não poderiam funcionar obedecendo a uma lógica puramente econômica em prol de suas regras próprias e da história acumulada naquele espaço, sob pena de negar as condições de sua reprodução.

É evidente que os festivais, da perspectiva dos músicos, não eram atraentes apenas pelo fato de vender compactos com as músicas defendidas nesses eventos, mas sim por serem espaços privilegiados para estabilizarem uma imagem junto ao público a longo prazo, além de alavancar a carreira a curto prazo. No caso de Roberto Carlos, na entrevista citada, ele admite que a importância de haver participado do III Festival da Record era a possibilidade de demonstrar para um público amplo e distinto do seu, que ele poderia cantar músicas diferentes do padrão jovem guarda. Para Os Mutantes, a participação na gravação de "Domingo no parque" junto com Gilberto Gil – canção muito bem recebida pela crítica – foi essencial para iniciar sua carreira artística, já que em seguida eles foram contratados pela Philips e gravaram seu primeiro disco. Outros artistas, como Gil e Caetano, estrearam enquanto compositores, e posteriormente como intérpretes, nos festivais da canção. Outros, como Elis Regina, se notabilizaram ao vencer um festival. Chico Buarque, que se tornou um dos grandes astros da MPB nos anos 1960, era presença marcante nesses eventos e também chegou a triunfar nesse espaço repetidas vezes.

Com isso não quero afirmar que existe uma correlação mecânica entre premiação e conquista do sucesso (duradouro), entre consagração e permanência. Geraldo Vandré é um bom exemplo desse tipo de situação, pois mesmo sendo premiado e destacado nesses eventos⁴⁴ não conseguiu

⁴³ É possível especular que a importância adquirida por esses festivais de MPB, se devia em grande parte à história reificada nesses espaços, ou seja, às lutas ocorridas nesses espaços e o reconhecimento (tanto do público como dos artistas) da legitimidade e validade de suas regras e formas de consagração, ao se levar em conta que os artistas da jovem guarda, especialmente Roberto e Erasmo Carlos juntamente com Wanderléa, tentaram criar um festival da juventude ainda em setembro de 1966, chamado I Encontro da Jovem Guarda. Mas tal festival, mesmo recebendo quase 1800 músicas para concorrer parece não ter tido quase nada de repercussão. E a influência do programa *Jovem Guarda* veiculado pela TV Record (responsável por um dos maiores índices de audiência na época), não foi suficiente para insuflar vida própria no evento.

⁴⁴ Geraldo Vandré foi bastante premiado nos festivais, vencendo com "Porta estandarte" (como compositor) o II Festival da TV Excelsior e com "Disparada" (como compositor), dividiu o primeiro com "A banda" de Chico Buarque no II Festival da TV Record, ambos no ano de

construir uma carreira duradoura como músico. Em seu caso, isto se deve tanto à radicalidade de suas posições estéticas e políticas (toda posição estética é também política), bastante agressivas e pouco sustentáveis comercialmente, quanto à conjuntura de repressão mais aguda que se desenvolveu no Brasil após o Ato Institucional nº5, que suspendeu direitos sociais básicos, permitindo aos militares censurar ou impor o exílio a diversos artistas e intelectuais antagônicos ao governo.

Portanto, esses eventos eram capazes de conferir um capital simbólico aos artistas participantes que poderia ser revertido a longo prazo num capital econômico (através de shows, filmes, discos de oletâneas, etc.), mas que servia também para marcar posições dentro do próprio campo musical. Entre os artistas, mesmo aqueles pertencentes a um grupo comum ou em posições aproximadas, dava-se a divisão entre os que haviam sido consagrados e aqueles que lutavam por melhorar suas posições. Isto porque a consagração dentro do campo não se podia medir apenas pelo sucesso comercial – algo que vários artistas da jovem guarda conseguiam –, mas pela posse do capital simbólico que cada um detinha. E uma das maneiras de adquirir esse tipo de capital era vencer ou obter destaque participando dos principais festivais da canção, ao menos daqueles que ocorreram entre 1965 e 1972, período denominado de "era dos festivais".⁴⁵

O fracasso do disco de estreia

Enquanto se iniciava o III Festival de MPB da TV Record, no final de setembro de 1967, um grupo vindo da Bahia adentrava os estúdios da gravadora EMI-Odeon para produzir seu primeiro LP, intitulado *Raulzito e Os Panteras*. A banda⁴⁶ – cuja formação original

1966. Dois anos depois alcançaria a segunda colocação no III Festival Internacional da Canção, com uma canção que marcaria época e que permaneceu no imaginário social: "Caminhando ou pra não dizer que não falei das flores" (como compositor e intérprete).

⁴⁵ Podem ser considerados os principais festivais: Festival Nacional de Música Popular Brasileira (TV Excelsior); Festival Internacional da Canção (TV Globo); Festival da Música Popular Brasileira (TV Record).

⁴⁶ Ao longo dos anos 1960 era comum que conjuntos de rock adotassem nomes nesse formato, com o nome do líder da banda em primeiro plano. A título de exemplo, pode-se citar Eric Burdon and the Animals, Rony Storm and the Hurricanes, Gerry and the Pacemakers, Freddie and the Dreamers, John and the Quarrymen (que daria origem aos Beatles), entre outras (CHACON, 1985, p.30).

era composta por Raulzito⁴⁷ Seixas (vocal), Carleba (bateria), Eládio (guitarra) e Mariano (baixo) – era um dos conjuntos de iê-iê-iê mais conhecidos da cidade de Salvador e muito requisitada como banda de acompanhamento de artistas vinculados ao gênero. O grupo chegou a tocar junto com os maiores nomes do iê-iê-iê, como Wanderléa, Ed Wilson, Wanderley Cardoso, Jerry Adriani e até mesmo Roberto Carlos. Nas suas memórias,⁴⁸ Seixas deixou registrado que

Os Panteras tinham prestígio paca na Bahia. Tínhamos aparelhagem e sabíamos o repertório dos Beatles todinho. Éramos o conjunto mais caro de Salvador. Daí descemos pro Rio de Janeiro. Chegamos no final da safra (ESSINGER, 2005, p.38).

Por azar chegamos no final da safra, não entendíamos nada do que se passava. Agnaldo Timóteo de um lado e Caetano, Gil e Mutantes do outro. Gostei muito das músicas de Caetano (ESSINGER, 2005, p.46).

O aludido "final da safra" fazia referência ao desgaste dos grupos de iê-iê-iê no mercado fonográfico, já que muitos cantores do gênero perdiam espaço e público. Um sinal de que os tempos estavam mudando, foi a saída de Roberto Carlos do comando do programa Jovem Guarda em janeiro de 1968, que ficou a cargo de seu parceiro Erasmo Carlos e de Wanderléa. Roberto seguiria seu caminho distanciando-se do rock para tornar-se um cantor de músicas românticas,

⁴⁷ Antes de lançar sua carreira solo, Raul Santos Seixas utilizou seu apelido de infância, Raulzito, para assinar suas composições. Portanto, ao longo do trabalho busca-se respeitar essa cronologia, referindo-se ao cantor como Raulzito para caracterizar a fase de sua carreira que vai até setembro de 1972, quando se apresentou no VII FIC. Na realidade, a primeira vez que ele assina uma produção ou canção como Raul Seixas é em seu segundo disco, *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista* (1971), mas seu lançamento enquanto artista ocorre apenas no VII FIC, onde seu nome tornou-se conhecido nacionalmente. A partir de 1973 ele assume como nome artístico apenas Raul Seixas, e assim permanece até o final de sua vida, em 1989.

⁴⁸ Existem alguns álbuns de retrato do grupo *Os Panteras* e de Raul Seixas, com diversas reportagens de jornais da época e comentários redigidos à mão pelo próprio Seixas. Este material todo está na posse de Sylvio Passos, responsável pela preservação do acervo outrora pertencente ao próprio Raul Seixas, que contém uma variada gama de materiais. Para a presente pesquisa, foram consultadas cópias de parte desse material publicadas no livro *O baú do Raul revirado* (2005), organizado e compilado por Silvío Essinger, devido à negativa de Passos em abrir seu arquivo "privado" para consulta. Ainda assim, foi possível extrair dados relevantes desse material, especialmente porque a maior parte dos textos manuscritos e dos álbuns de fotografias montados por Seixas foram reproduzidos sem cortes. Doravante, sempre que me remeter a Essinger como fonte, na verdade será apenas para marcar o local em que se encontra a fonte utilizada (jornais, documentos pessoais, manuscritos, contratos ou fotos), referindo-me ao original no texto.

itinerário que muitos artistas vinculados ao gênero também trilhariam ao longo da década de 1970. E quando o disco *Raulzito e os Panteras* chegou ao mercado em dezembro de 1967,⁴⁹ foi um fracasso de vendas. Com o declínio do interesse pelo trabalho dos músicos de iê-iê-iê e sem contar com qualquer promoção da gravadora EMI-Odeon – que havia gravado o disco apenas para cumprir a cota mínima de gravações com artistas nacionais, conforme determinava a lei – os jovens baianos viram seu sonho de estourar no Rio de Janeiro tornar-se pesadelo.

A tentativa de conquistar espaço no mercado fonográfico estruturado na cidade do Rio de Janeiro havia sido estimulada principalmente pelo cantor Jerry Adriani,⁵⁰ mas quando os quatro integrantes do Panteras desembarcaram na capital, a primeira pessoa que procuraram para mostrar seu trabalho foi Carlos Imperial, uma das figuras mais influentes no universo da jovem guarda. Esse encontro foi lembrado pelos integrantes da banda numa reportagem de José Pacheco Filho para a *Gazeta Mercantil*, em 2007:

[Ao desembarcar no Rio de Janeiro] Raulzito e Os Panteras foram procurar aquele que então dava as cartas na cena do rock, ou melhor da Jovem Guarda, no Rio, naquela época. Carlos Imperial era o "brasa" do assunto. No final de uma manhã de agosto de 1967, "Raulzito e Os Panteras" estavam a rigor na cobertura do manda-chuva da Jovem Guarda, em Copacabana. Segundo o baterista Carleba, depois das respectivas apresentações, o quarteto baiano começou a tocar para Imperial. Tocou a primeira e nenhuma reação do rei momo da Jovem Guarda. Veio a segunda e, antes desta terminar, Imperial

⁴⁹ Existem controvérsias a respeito da data do lançamento do disco, já que no LP foi impresso o ano de 1968, mas alguns pesquisadores – dentre eles Marcelo Fróes, que trabalhou com parte do acervo de gravadoras do período – alegam que a data correta de lançamento seria 1967. Em uma reportagem de José Pacheco Maia Filho, publicada em 2007 na efeméride de 40 anos de lançamento do referido LP, ele afirma que as gravações se deram entre setembro e novembro de 1967.

⁵⁰ Antigo cantor de músicas italianas, Adriani alcançou sucesso combinando romantismo e iê-iê-iê, principalmente ao gravar versões de sucessos italianos em português, tornando-se uma das estrelas da CBS, a mesma gravadora de Roberto Carlos, Lafayette e Ed Wilson. Também fez carreira como apresentador de programas musicais na TV, substituindo Wanderley Cardoso no *Excelsior a Go Go* (TV Excelsior) que competia com o afamado *Jovem Guarda* (TV Record), comandado por Roberto e Erasmo Carlos, "abrindo caminho para uma guerra de audiência e também para que finalmente acontecesse sua [Jerry Adriani] consagração definitiva em São Paulo, onde Roberto era o dono do pedaço." (FRÓES, 2000, p.93).

cortou: "Pára, pára!!! O conselho que dou a vocês é saírem daqui e irem direto para a rodoviária. Compre as passagens e voltem imediatamente para Bahia. Iguais a vocês existem milhões de bandas aqui, no Rio. Quanto a você – disse, dirigindo-se a Raul – Raulzito é lá nome de cantor de rock? Tá mais para cantor de música latina."⁵¹

Os Panteras sabiam⁵² que o apoio de Carlos Imperial poderia lhes abrir possibilidades importantes para seguir uma carreira profissional, como tocar nos programas musicais que estavam na moda. Mas essa primeira tentativa de obter apoio de um artista consagrado e influente que pudesse ajudá-los a entrar e ocupar uma posição no campo musical fracassou. Com a recusa de Imperial, Os Panteras contataram outras pessoas que pudessem auxiliá-los. Esse foi o caso do humorista Chico Anysio, que abriu espaço em seu programa para os quatro baianos, segundo lembrou Carleba:

Batemos na porta do Chico Anysio, e dissemos pra ele que a situação estava mal. Ele tinha esse programa [Chico Anysio Show] na TV Tupi, então disse pra gente: "Façam o seguinte: vocês se apresentam no programa um dia, daí vocês vão ficando por lá", porque era um programa ao vivo, não tinha *video-tape*, e, enquanto ele mudava de roupa, a gente tocava, distraíndo a platéia. Ficamos muito tempo no programa dele, e foi o que nos sustentou por um bom tempo [no Rio de Janeiro] (GAMA, 1996, p.46).

Em uma outra oportunidade, foi Roberto Carlos quem deu um pequeno apoio aos rapazes do Panteras. Enquanto eles aguardavam por uma entrevista nos corredores da gravadora CBS, o astro da casa os reconheceu⁵³ e, segundo Eládio, "Roberto deu a maior força e fomos

⁵¹ MAIA FILHO. Ouro de tolo: "Raulzito e Os Panteras", primeiro disco gravado por Raul Seixas. **Gazeta Mercantil**, p.8, 30 jun. 2007.

⁵² Em um depoimento dado a Thildo Gama (1997, p.51), Carleba relembrou o encontro com Carlos Imperial, e comentou que Raulzito estava ansioso para mostrar as músicas do grupo a ele. Segundo Carleba, Raul teria dito: "quem sabe ele [Carlos Imperial] bota a gente num programa desses aí!". A referência era aos programas musicais que faziam sucesso em meados de 1960, já que apresentar-se nesses espaços poderia contribuir para a construção ou consolidação da carreira artística de todos aqueles que ali se destacassem.

⁵³ Os Panteras eram conhecidos por Roberto Carlos devido a um show que fizeram juntos em Salvador, em 1965, para o concurso de Miss Bahia.

logo atendidos pelo pessoal da CBS."⁵⁴ Roberto Carlos os recomendou para o produtor musical da gravadora, e este teria confundido o estilo musical deles com o iê-iê-iê romântico de Renato e Seus Blue Caps, indicando o grupo para a gravadora EMI-Odeon, especializada no gênero.

Graças ao apoio de Roberto e aos estímulos de Jerry, os quatro baianos conseguiram registrar seu trabalho em disco. Mas por serem um grupo desconhecido e inexperiente em gravações, tiveram diversos problemas e vetos com o produtor Milton Miranda, que deixou pouca margem de decisão para o grupo: "Nossas músicas e tudo aquilo que gostaríamos de gravar ele [Milton Miranda] vetava"⁵⁵, lembrou Eládio. As gravações resultaram num disco muito diferente das expectativas iniciais do conjunto e não agradou aos músicos baianos. Mas ainda assim Jerry Adriani continuou apostando no talento do grupo e tornou-se padrinho da banda.

Em 1967, Jerry Adriani vivia uma fase de trabalho intenso, rodando um novo filme⁵⁶, *Salve-se Quem Puder*, que vinha no rastro do sucesso de *Jerry, A Grande Parada*, ao mesmo tempo em que realizava inúmeros shows acompanhado pelos integrantes dos *Panteras*, que passaram a ser "o conjunto de Jerry". Nos álbuns fotográficos de Raul Seixas existem várias referências manuscritas dessa fase, onde se lê que "Jerry Adriani nos ajudou a não morrer de fome" ou "acompanhávamos Jerry Adriani em todas as suas apresentações. Passamos a ser seu conjunto efetivo" (ESSINGER, 2005, p.46). E quando Jerry saiu para excursionar e não pôde levá-los como acompanhantes, teve início a "época da fome", um período de grandes dificuldades financeiras para o conjunto, que não conseguia sobreviver no Rio de Janeiro sem a ajuda de seu padrinho. A consequência dessa fase negativa, segundo uma reportagem da época, foi a necessidade do conjunto de ter que "vender seus instrumentos para não passar fome", fato do qual Jerry tomou

⁵⁴ MAIA FILHO, op. cit.

⁵⁵ MAIA FILHO, op. cit.

⁵⁶ Nessa época, vários cantores tentaram ampliar suas atividades televisivas para o cinema, a exemplo de Roberto Carlos, que gravou *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1967). Wanderléa também estreou um filme próprio, *Juventude e Ternura* (1967). Erasmo Carlos teve também seus planos e flertes com a sétima arte, mas foi obrigado a se contentar com um seriado na companhia de Wanderléa, o *Tremendão & Ternurinha* (1967), que contou com a participação de Caetano Veloso em um dos seus episódios. Em 1968 foi a vez de Ronnie Von tentar carreira no cinema com *A Greve do Sorriso*, depois de ter seu programa na TV Record, *O Pequeno Mundo de Romie Von*, cancelado. No início de 1968, o *Jovem Guarda* saíria do ar, permanecendo apenas o *Roberto Carlos à Noite* (FRÓES, 2000).

conhecimento quando os reencontrou, prontamente se dispôs a financiar um novo equipamento, justificando que "o conjunto é mesmo sensacional e merece ajuda. Quem não me acreditar, que ouça o LP que eles gravaram." (ESSINGER, 2005, p.45).

O LP *Raulzito e os Panteras* trazia uma foto dos quatro integrantes do grupo – Mariano, Eládio, Carleba e Raulzito –, sérios e sobre um fundo negro que destacava apenas o rosto dos quatro rapazes. A associação com outras capas dos Beatles era notável, e outros grupos de iê-iê-iê também já haviam trabalhado nesse formato:

FIGURA 01: CAPAS DE DISCOS: 01 – The Beatles: *With the Beatles* (Parlophone, 1963); 02 – Raulzito e os Panteras: *Raulzito e os Panteras* (Odeon, 1967).



Mas para um disco de estreia, com integrantes desconhecidos no mercado musical, chama a atenção a ausência de regravações de canções famosas, que poderiam impulsionar as vendas do LP ou facilitar sua entrada nas rádios. Exceto por duas versões, o disco era todo composto de canções próprias: uma versão de "Lucy in the sky with diamonds" (Lennon; McCartney, 1967) realizada por Raulzito Seixas, intitulada "Você ainda pode sonhar"; a outra, "Um minuto mais", era baseada em "I will" (Dick Glasser). E fica claro o desafio da experiência numa anotação marginal feita por Seixas num álbum fotográfico: "Gravamos nosso 1º LP na Odeon. Tivemos que compor e complicamos demais. Não tivemos idéia do que era ou não 'comercial' em matéria de música em português." (ESSINGER, 2005, p.41).

A seriedade da capa se complementava com a faixa de abertura, "Brincadeira" (Mariano), ao afirmar que "brincadeira no amor, não dá certo meu bem/ eu não quero que você fique triste também/ como já fiquei."⁵⁷ O coro que acompanhava Raulzito, repetindo as palavras finais das estrofes, era comum a diversos grupos de iê-iê-iê romântico da época, inspirados por sua vez, na fase inicial dos Beatles e da *surf music* dos Beach Boys. Várias outras canções do disco também tangenciavam o romantismo, explorando a temática do amor eterno ou profundo que causa imensa dor quando se acaba ou não se pode continuar, não raro terminando com pedidos melancólicos de regresso à amada que partiu. Outras, como "Triste mundo" (Mariano), se iniciavam com um lamento do protagonista, que afirmava estar sempre "só sem ter ninguém/ vivo a sofrer", mas que reencontrava as cores do mundo no amor, pois "quando se quer/ sempre se encontra um alguém/ que nos faz feliz/ procurando ser feliz também."⁵⁸ Mesmo em composições assinadas por Seixas, a temática do amor impera, com um diferencial: a tentativa de realizar jogos com as palavras. Exemplo é a suave "Vera verinha" (Raulzito; Eládio), que mescla nome próprio com o verbo: "Vera Verinha/ Vera verás/ que serás minha/ sempre serás."⁵⁹ "Alice Maria" (Mariano; Raulzito; Eládio) também segue essa linha, e foi considerada pelo grupo como a pérola⁶⁰ do disco: "Ali eu nasci/ ali na Bahia/ ali conheci/ Alice

⁵⁷ Mariano. Brincadeira. LP **Raulzito e os Panteras**. Odeon, 1967.

⁵⁸ Mariano. Triste mundo. LP **Raulzito e os Panteras**. Odeon, 1967.

⁵⁹ Raulzito; Eládio. Vera verinha. LP **Raulzito e os Panteras**. Odeon, 1967.

⁶⁰ Na contracapa do disco *Raulzito e os Panteras*, cada música possui um comentário (sem identificação do autor). Sobre "Alice Maria" foi escrito que: "Na opinião dos rapazes, essa é a obra mais bonita do álbum. O tema é de amor, podendo ser entendido em dois sentidos. A linha melódica lembra a música barroca".

Maria/ ali o amor/ ali se formou/ ali o amor/ ali se acabou/ Alice Maria/ adeus ao amor/ que ali se partia."⁶¹

Duas canções que fugiam desse formato romântico, eram "O dorminhoco" (Raulzito; Carleba; Eládio; Mariano) e "Você ainda pode sonhar". A primeira era uma gozação que narrava a vontade do protagonista de dormir e não ser perturbado por sua parceira depois de um dia "dando duro", alegando estar cansado e sem desejos de passear. É interessante notar que ao final da canção ouve-se um longo bocejo, que reafirmava o cansaço descrito na letra e emprestava um ar debochado para a música. O procedimento de incluir ruídos que dialogassem com o tema da letra ou complementassem a melodia havia sido amplamente explorado pelos Beatles e, num segundo momento, os tropicalistas também fizeram uso de recursos semelhantes em suas obras.

A segunda canção, traz elementos interessantes para pensar sobre o posicionamento do grupo no campo musical. Por um lado, gravar versões de músicas dos Beatles era algo amplamente difundido no universo dos artistas de iê-iê-iê e ensejava uma boa oportunidade de fazer sucesso. Diversos grupos⁶² que regravam músicas dos Beatles, inclusive artistas que não se identificavam com o estilo, como Agnaldo Timóteo,⁶³ as transformaram em sucessos populares. Por outro lado, a canção escolhida era representativa da "segunda fase" dos Beatles, mais ligada ao psicodelismo e despida do romantismo de "She loves you" e "I want to hold your hand".

A versão de "Lucy in the sky with diamonds" assinada por Seixas trazia diversas modificações na letra da canção original, desaparecendo qualquer referência a Lucy, a garota de olhos de caleidoscópios.⁶⁴ A descrição de uma ambiente onírico – com árvores de tangerina e céus de marmelada ou seus porteiros de massa de modelar com gravatas de espelho⁶⁵ – cedeu lugar à descrição⁶⁶ da possibilidade de sonhar. Ainda

⁶¹ Raulzito; Mariano; Eládio. Alice Maria. LP **Raulzito e os Panteras**. Odeon, 1967.

⁶² Sobre a relação entre regravações de canções dos Beatles por artistas da jovem guarda e o alargamento das vendas de LPs e compactos, consultar: FRÓES (2000).

⁶³ E, às vezes, o mesmo disco poderia conter mais de uma versão de músicas dos Beatles, caso da coletânea *O Astro do Sucesso* (1966), de Agnaldo Timóteo, que regravou "Yesterday" e "Michelle".

⁶⁴ No original: "a girl with kaleidoscope eyes".

⁶⁵ No original: "tangerine trees and marmalade skies" e "plasticine porters with looking glasses".

⁶⁶ Conferir com a versão de Raulzito Seixas: "Pense num dia com gosto de infância/ sem muita importância procure lembrar/ você por certo vai sentir saudades/ fechando os olhos verá/ doces

que contenha trechos alusivos ao clima *nonsense* da canção original, em "Você ainda pode sonhar" a sucessão de imagens fantásticas perde o destaque em detrimento da alusão à capacidade de sonhar, de ir além do dado imediato do cotidiano.

Diferentemente de grande parte dos conjuntos de iê-iê-iê que se identificavam com os Beatles e procuravam imitar-lhes o estilo, os rapazes de *Raulzito e os Panteras* declaravam à revista *Intervalo* que eles não pretendiam se comparar aos Beatles nem buscavam realizar transformações semelhantes às que eles propuseram na Inglaterra, mas tencionavam trazer em suas composições "um nôvo conceito em matéria de música jovem brasileira" e para isso eles "pesquisavam uma forma de compor um iê iê iê com mais conteúdo."⁶⁷ Essa intenção, embora não possa ser generalizada para todo o disco, está presente em "Por quê, pra quê?" (Eládio), onde se esboça um questionamento a respeito das classificações: "por quê o azul é azul/ por quê o lilás é lilás/ por quê o sim não é sul/ (...) pra quê definir o azul/ pra quê definir o lilás/ pra que distinguir sim de sul/ (...) será que um dia poderei saber/ por quê, pra quê, pra quê, por quê?"⁶⁸ Tal temática, de cunho existencialista, destoava da maioria das canções do universo da jovem guarda, usualmente focadas em aspectos materiais (carros, roupas, garotas, etc.) ou sentimentais; mas a melodia e o coro de vozes que engrossava o refrão e o final das frases eram os mesmos que estavam largamente presentes em outros artistas de iê-iê-iê.

Em outra reportagem, publicada na *Revista do Rádio e TV*, Raulzito Seixas explica que

Nosso [es]quema compreende uma renova[ção] completa do que todos conhec[em] como música jovem. Nesse prime[iro] disco, embora tenhamos obtido [su]cesso, ainda não foi possível m[os]trar o que pensamos de música p[ara] a juventude. (...)

meninas dançando ao luar/ outras canções de amor/ mil violinos e um cheiro de flores no ar/ você ainda pode sonhar/ você ainda pode sonhar" (versão: Raulzito. Você ainda pode sonhar. LP **Raulzito e os Panteras**. Odeon, 1967).

⁶⁷ A reportagem publicada na revista *Intervalo*, sob o título "O bom iê-iê-iê baiano", trazia a seguinte fala (supostamente de Raul Seixas, mas sem referência explícita): "Nós não pretendemos comparar-nos aos Beatles nem fazer no Brasil a revolução que eles fizeram lá na Inglaterra, mas que trazemos nas nossas músicas um nôvo conceito em matéria de música jovem brasileira, isso é verdade". Reprodução da reportagem sem referência da data (provavelmente de 1968) da revista *Intervalo* (ESSINGER, 2005, p.46).

⁶⁸ Eládio. Por quê, pra quê?. LP **Raulzito e os Panteras**. Odeon, 1967.

Não se espant[em] porém, se no meu próximo dis[co] eu incluir algumas músicas de p[ro]testo, gênero ao qual me sinto [fi]liado espiritualmente⁶⁹ (ESSINGER, 2005, p.43).

Nessa fala, fica nítido o desejo de se diferenciar dos artistas mais identificados com a jovem guarda, mas sugere que outras dificuldades tenham contribuído para a não realização do projeto. Conforme depoimento de Eládio, havia uma incompatibilidade de interesses do grupo com os interesses da gravadora Odeon: "de um lado havia a inexperiência de quatro rapazes, recém-chegados da Bahia, falando em qualidade musical, agnosticismo, mudança de conceitos e sonhos. Do outro lado, uma multinacional que só falava em 'comercial'." (ESSINGER, 2005, p.43). Assim, ao adentrar o campo musical via mercado fonográfico, o conjunto Raulzito e os Panteras teve sua primeira experiência sobre o funcionamento do processo de gravação, bem como das limitações inerentes às tentativas de inovação das formas musicais.

Portanto, embora devam ser situados dentro do campo musical no pólo ocupado pelos artistas de iê-iê-iê, a inclusão do grupo nessa categoria apresenta dissonâncias, como a intenção de transformar a forma e o conteúdo característicos desse gênero. Certamente, a intenção de revolucionar as regras e as formas de fazer inerentes ao campo são uma das armas de alteração das relações de força entre os agentes, que por meio das lutas simbólicas buscam alcançar reconhecimento entre os pares ou notoriedade externa (do público consumidor) e assim se firmar no campo, ocupando uma posição específica dentro dele.

Influências musicais: formação de um capital cultural

Mapear as principais influências musicais de Raul Seixas é relevante para o trabalho na medida em que ajuda a objetivar parte de seu capital cultural, que juntamente com seus capitais econômico e social, permite entender a posição ocupada/reivindicada por ele dentro do campo musical. Essa posição, por sua vez, apenas ganha sentido se inserida em relações com outras posições. Isto porque as propriedades que compõem uma posição só podem existir em relação de exterioridade ou proximidade com outras propriedades e determinam a identificação de cada um em posições distintas. E, dado que a "comparação é um dos

⁶⁹ Os trechos entre colchetes foram cortados da reprodução original e apresentam inferências minhas.

instrumentos mais eficazes, ao mesmo tempo de construção e de análise" (BOURDIEU, 2011, p.194), as trajetórias artísticas iniciais de Caetano Veloso e Raul Seixas serão contrapostas no intuito de ressaltar a especificidade da visão de cada um deles sobre o campo musical, devido a suas diferentes influências musicais e intelectuais, já que o capital econômico de ambos é aproximado, uma vez que pertencem ao universo da classe média baiana.⁷⁰

Tanto Caetano quanto Raul se preocuparam em registrar textualmente grande parte do desenvolvimento inicial de suas carreiras artísticas e as principais influências sonoras que os marcaram desde a infância. Caetano Veloso, que tem seu nome até os dias de hoje associado ao movimento tropicalista (que muito lhe emprestou legitimidade no campo musical), se preocupou em fornecer sua visão e explicação de como foi construída essa proposta artística desde sua perspectiva privilegiada de agente. Ao redigir *Verdade Tropical* (1997), Veloso se insere no amplo debate intelectual sobre o tropicalismo, considerado por muitos estudiosos o último movimento de vanguarda na música popular brasileira. O *status* de intelectual conquistado por Caetano ao longo de sua carreira, desde 1966 (quando propôs a famosa retomada da "linha evolutiva" da música popular brasileira) até os dias atuais, é amplamente reconhecido.⁷¹ E tanto sua posição no campo musical quanto no campo intelectual se reforçam mutuamente, com o intelectual emprestando créditos ao artista que transgride fronteiras e rompe com o *nomos* vigente ou com o artista de sensibilidade e criticidade agudas que traz novas formas de pensar a música intelectualmente.

No caso de Raul Seixas, o reconhecimento público como intelectual é muito mais tênue, e não raro, negado. Também escreveu

⁷⁰ Embora Caetano Veloso se refira a Raul Seixas como um "menino da burguesia" baiana, não me parece que exista uma diferença grande de condição social entre ambos. Com isto desejo salientar que as possibilidades materiais oferecidas pelas famílias de ambos poderia ser distinta, mas nada que limitasse o horizonte de experiências relacionadas à arte, como a necessidade de trabalhar desde cedo para ajudar nas despesas de casa.

⁷¹ Caetano Veloso tem uma atuação nos meios de comunicação bastante intensa. Ao longo de sua carreira publicou vários artigos em revistas e jornais (*Folha de S. Paulo*, *Pasquim*, *Jornal do Brasil*, *The New York Times*, entre outros) que tratavam sobre música e cultura no Brasil, polemizou com críticos musicais como José Ramos Tinhorão acerca da autenticidade das formas de fazer samba, proferiu palestras em instituições culturais (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), entre outras atividades. Além de *Verdade Tropical*, Caetano publicou outras duas coletâneas de textos: *Alegria*, *Alegria* (s/d) e *O Mundo Não É Chato* (2005).

um livro,⁷² intitulado *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor* (1983), publicado⁷³ pela Shogun Arte Editora – editora que pertencia a Paulo Coelho – que permanece sem reedição.⁷⁴ Recheado com desenhos do próprio punho e histórias de ficção, difere bastante do estilo erudito que Caetano imprime às suas memórias. Outro livro de Raul Seixas, *O Baú do Raul* (1992), foi lançado postumamente, e é composto de escritos casuais, poemas e letras inéditas colhidas de seu famoso baú,⁷⁵ e que foi organizado por sua ex-mulher Kika Seixas e pelo crítico musical Tárík de Souza. Uma espécie de continuidade deste último, *O Baú do Raul Revirado* (2005) foi organizado pelo jornalista Silvio Essinger, mais completo e com uma arrojada (e anárquica) parte gráfica, com reprodução de textos manuscritos, capas de discos, fotos raras e diversos jornais com reportagens de época. Mas não há em nenhuma dessas obras, o esforço de síntese intelectual ou de reconstituição de sua trajetória, mas antes fragmentos que ajudam a elucidar a obra e a pessoa por detrás do artista Raul Seixas. E é apoiado sobre parte desses fragmentos, além de reportagens em jornais e revistas, que pretendo aqui, reconstituir as influências que marcaram a formação musical de Raul Seixas e compará-la com a de Caetano Veloso.

O primeiro ponto em comum a ser ressaltado entre eles é a relação com o gênero rock, e com o que este representava para cada um deles. Para Raul Seixas, o rock chegou-lhe pela primeira vez na figura de Elvis Presley, mas "tinha também a coisa de Little Richard, Fats

⁷² Não tive acesso à edição do livro de Seixas, e me utilizei de informações veiculadas por diversas bibliografias.

⁷³ Também se pode tecer uma comparação entre os dois livros pela diferença entre as editoras. A Companhia das Letras, que lançou *Verdade Tropical*, se caracteriza pela qualidade reconhecida de suas edições, bem como pela seleção do *cast*, que conta com nomes amplamente reconhecidos no campo artístico nacional e internacional. No caso da Shogun (que não possui nem *site* na internet), trata-se de uma editora de baixa tiragem, e que traz ao mercado artistas sem grande expressividade, mais ligados ao universo marginal. Embora não me seja possível afirmar com clareza maiores distinções entre as duas editoras, é perceptível a diferença de reconhecimento intelectual de que gozam Veloso e Seixas no momento em que publicam seus textos (mesmo que se considere que a Cia. das Letras ainda não havia sido criada em 1983, Raul Seixas poderia ter publicado pela Brasiliense, que, guardadas as proporções, era umas das mais "respeitadas" casas editoriais, com um padrão semelhante à Cia. das Letras).

⁷⁴ Na realidade foi reimpressa uma nova tiragem em 1992, mas está esgotada desde então. Atualmente, um exemplar desse livro está cotado em R\$350,00, no site *Mercado Livre*.

⁷⁵ O "baú" de fato existiu: era uma enorme arca que Raul Seixas carregou consigo ao longo da vida, guardando diversos escritos pessoais, fotos, livros, revistas, poemas e outros documentos que narrassem a sua história.

Domino, Jerry Lee Lewis. Foi nesse contato que eu mergulhei no Rock'n Roll, como quem acha o caminho, aquele sonho maluco de ser cantor. O Rock passou a ser um modo de ser, agir e pensar" (SEIXAS, 1996, p.06). Na Bahia de finais dos anos 1950, Seixas imitava seu ídolo máximo, reproduzindo o clássico topete de Elvis e seu jeito de andar, matando aula para ficar ouvindo discos de rock numa lojinha perto de sua casa: "[eu] passava o dia todo com a farda do colégio encostado no balcão da loja Cantinho da Música, que hoje nem existe mais em Salvador. As vendedoras já me conheciam, eu ficava o dia todo ouvindo os discos novos de rock"(apud BAHIANA, 2006, p.118). Outra fonte importante para tomar contato com o universo do rock'n'roll foi a amizade⁷⁶ com garotos cujos pais trabalhavam no consulado dos Estados Unidos – localizado próximo da residência de Seixas, em Salvador – e que lhe emprestaram muitos discos que sequer haviam chegado ao mercado brasileiro naquele momento: eram discos de Elvis Presley, Fats Domino, Chuck Berry, Bo Diddley, Jerry Lee Lewis.

Esse contato desde tenra idade com a cultura do rock and roll norte-americano dos anos 1950 marcou profundamente o jovem Raul Seixas. Em um antigo caderno seu, que contém material produzido dos sete aos quinze anos,⁷⁷ estão registrados alguns detalhes reveladores,

⁷⁶ Esse tipo de contato pessoal capaz de abrir novos horizontes culturais, como o do rock and roll num contexto pouco favorecedor para sua divulgação no mercado, não foi exclusividade de Raul Seixas. Uma história semelhante aconteceu com Eric Burdon, vocalista do influente grupo de rock The Animals. Num depoimento seu de 1966, publicado na revista negra *Ebony*, Burdon lembrou como tomou contato com o rock and roll ainda pouco difundido na Inglaterra de inícios de 1960: "Foi em Newcastle [Inglaterra] que ouvi meu primeiro disco de *soul*. Eu morava num apartamento e, no andar de baixo, morava um sujeito da marinha mercante que ia frequentemente aos Estados Unidos. Ele trazia discos de suas viagens, desde Bill Haley (isso foi antes da loucura dos Beatles) até Dave Brubeck. Entre esses dois extremos havia algumas canções estranhas gravadas por gente de nomes estranhos como Fats Domino, Robert Johnson, Big Maybelle. Os primeiros discos em que realmente me amarrei foram *Don't Roll Those Bloodshot Eyes at Me*, de Wynonie Harris e *Sam Jones Snagged his Braces*, por Louis Jordan. Senti então que um dia tentaria cantar daquele jeito" (apud MUGGIATI, 1973, p.44).

⁷⁷ Essa inferência se baseia na reprodução de um trecho manuscrito com uma fotografia abaixo do texto: "Este livro foi feito desde 7 anos até 15 anos. O caderno de minha vida. O diário de Raul Seixas". Ao longo das páginas do livro de Essinger (2005, p.23ss.), estão reproduzidos diversos trechos desse diário, e as informações seguintes foram retiradas desse material. A jornalista Ana Maria Bahiana, que acompanhou a carreira de Raul Seixas desde o início, comentou sobre a existência desse material da seguinte forma: "Raul fez um álbum de fotografias. E anotou nas margens suas perplexidades, suas revoltas, seus sonhos. Escreveu também pilhas de papel e cadernos, desenhou, rabiscou. Mais que a história de sua vida, ou o registro de sua carreira, lá está a crônica de uma busca, muitas perguntas, e uma declaração de amor ao rock'n'roll, esse alimento forte que o segurou nas horas pesadas, nos sustos. Passar por essas fotos, hoje, é como ouvir um 78 rotações todo arrebitado" (BAHIANA, 2006, p.114).

como listas de cantores mais admirados ou os filmes vistos, que fornecem pistas importantes de suas influências iniciais. Por exemplo:⁷⁸

TABELA 01 – CLASSIFICAÇÃO DAS MELHORES MÚSICAS DE ROCK, ELABORADA POR RAUL SEIXAS

Melhores músicas de rock	Intérprete
Ready Teddy	Cliff R.
Jailhouse Rock	E. Presley
Baby, I don't Care	E. Presley
King Creole	E. Presley
Head Heanded Wourmen	E. Presley
Wear my sing around your neck	
I cry of you	
Sueli a night	
Make me know it	

Fonte: ESSINGER, 2005, p.30.

TABELA 02 – CLASSIFICAÇÃO DOS DISCOS POSSUÍDOS POR RAUL SEIXAS

Discos que tenho	Quantidade
Neil Sedaka	1
Ricky Nelson	1 e 2
Tommy Sands	1
Pat Boone	1
Lelie Tommy	1
Richard Tommys	1
Cliff Richard	2
Little Richard	3 – 1
Elvis Presley	10 + 1

Fonte: ESSINGER, 2005, p.30.

Mas nem todos os artistas destacados por Seixas estavam vinculados ao universo do rock and roll. Em uma anotação com a data

Cabe apenas acrescentar que o texto de Ana Maria Bahiana foi escrito em 20/03/1975 para a divulgação do LP *Novo Aeon*, de Raul Seixas.

⁷⁸ As duas tabelas que seguem foram reproduzidas na mesma ordem do original, respeitando as lacunas e a ortografia de Raul Seixas.

de 1957, feita em seu diário, há a seguinte observação: "o disco que eu mais gostei na vida, mais do que Rock'n Roll, mais que sambas, mais que mambo, foi 'Cubanacan'." (ESSINGER, 2005, p.31). Provavelmente, essa predileção por outros gêneros que não apenas o rock'n'roll norte americano tenha sua origem nas primeiras audições musicais vivenciadas em família:

Música, até o rock me pegar, era uma coisa bem secundária. Não que eu não gostasse. Mas era uma coisa intuitiva, eu só cantava o que me entrava no ouvido, não me preocupava em saber, procurar letra para aprender, nunca fui lá. Apenas cantava. Lá em casa se ouvia muito Luiz Gonzaga – "Chofer de praça", "Que mentira que lorota boa", a fase áurea de Luiz Gonzaga. Tinha também um tio meu, que ouvia todo tipo de música. Eu gostava muito de música cubana, mexicana, guarânicas, boleros, como "Subanacan" (sic), com os Lecuona Cuban Boys, "Espinita" (Raul cantarola divertido: "Sabes que me estás matando/ que estás acabando/ com mi corazón"), essas coisas. Eu cantarolava o que ouvia no rádio. O que todo mundo cantava (BAHIANA, 2006, p.115).

Mas o mundo do rock foi o que definitivamente atraiu o jovem Seixas, especialmente a figura de Elvis Presley. Em outra página de seu diário, ele elaborou uma pequena lista intitulada "Cantores que Mais Gosto", onde em primeiro lugar aparece em destaque Elvis Presley, seguido de Tommy Sands, Pat Boone, Ricky Nelson e Sérgio Murilo. Exceto por Murilo – cantor vinculado ao iê-iê-iê brasileiro –, todos os artistas citados são estrangeiros que estavam de algum modo filiados ao nascente rock and roll. A maior parte deles foi responsável por alterações fundamentais no mundo musical, estimulando novas formas de comportamento entre a juventude da época através de suas canções e de suas performances. Essas inovações oriundas do rock and roll são parte essencial da formação do capital cultural de Seixas e irão exercer uma grande influência na formatação de sua obra e de sua postura no campo musical.

Breve história do rock and roll: uma revolução comportamental

A primeira geração do rock and roll clássico, composta por Fats Domino, Bill Haley, Chuck Berry e Little Richard, surgida entre 1953 e 1955, era formada por artistas predominantemente negros (exceto Haley) e diferia da segunda geração, cujo expoente máximo foi Elvis Presley. Essa periodização proposta pelo professor Paul Friedlander em *Rock and Roll: uma história social* (2006), procura marcar quais seriam as características mais salientes dessas duas gerações, sem excluir que tenha existido uma interação e influência muito forte entre esses artistas, i que eles compartilharam várias referências musicais entre si. Mas a despeito dessa base comum, é possível apontar não apenas diferenças sonoras, mas também contextuais.

A primeira geração de músicos que liderou a explosão do novo gênero, teve como desafio inicial conquistar um espaço próprio para estabelecer o rock clássico no mercado (ainda restrito às pequenas gravadoras) para além de um modismo passageiro. Fats Domino, mais ligado ao *rhythm and blues*⁷⁹ no início de sua carreira, angariou bastante sucesso nos anos 1950, ganhou cinco discos de ouro antes de 1955 e provou que o nascente gênero musical era vendável. Com seu rock and roll alegre que tematizava um estilo de vida romântico e seu jeito relaxado de se vestir e cantar, Domino não incorporava aquela explosão sexual característica de Little Richard ou Elvis Presley, mas vendia uma quantidade impressionante de discos.⁸⁰

Bill Haley and His Comets foi o primeiro grupo de rock⁸¹ a ser contratado por uma grande gravadora (Decca), e Haley foi o primeiro astro branco do rock and roll, sintetizando estilos musicais de negros e brancos. Um dos grandes sucessos de Haley foi a regravação de "Rock Around the Clock", cujas vendas⁸² estouraram apenas depois de ser incluída como trilha sonora de *Sementes da Violência (Blackboard Jungle, 1956)*, filme que discutia questões raciais e tensões do mundo

⁷⁹ O *rhythm and blues* pode ser considerado o gênero que mais influenciou o rock and roll produzido na década de 1950. É basicamente uma mistura de blues rural, blues urbano, gospel e jazz (FRIEDLANDER, 2006).

⁸⁰ Segundo Friedlander (2006, p.50), Fats Domino vendeu mais de 30 milhões de discos e conquistou 18 discos de ouro ao longo de sua carreira.

⁸¹ Antes de se tornarem *Bill Haley and His Comets*, a banda se chamava *Bill Haley and the Saddlemen* e tocava basicamente country.

⁸² Friedlander informa que este *single* foi o mais vendido de toda a história do rock, contabilizando mais de 30 milhões de cópias desde então.

adolescente. E em maio de 1973, quando Raul Seixas gravou seu terceiro disco, intitulado *Os 24 Maiores Sucessos da Era do Rock*, pela Philips (no selo Polyfár), a faixa de abertura era justamente "Rock Around the Clock", numa versão mais acelerada e com vocais gritados, que destoavam do estilo mais contido de Haley.

Chuck Berry pode ser considerado o poeta-pai do rock and roll clássico, sendo o primeiro a narrar a experiência dos jovens dos anos 1950 "com uma linguagem poética e uma criatividade musical não alcançada por seus contemporâneos. Suas histórias de luta, amor e dança davam ao ouvinte um pastiche lírico que refletia a primeira tentativa de atingir a "experiência da juventude" (FRIEDLANDER, 2006, p.54). Enquanto outros roqueiros escreviam histórias de amor, Berry focava os problemas do universo adolescente, jovens que iniciavam sua experiência de rebeldia contra o modo de vida de seus pais. Canções como "School Days", narravam um dia monótono de um jovem dentro da escola que ansiava pelo término das obrigações para se divertir e relaxar dançando rock junto com os amigos. A nova dança e o entusiasmo que ela provocava foram tema de "Roll Over Beethoven", cujo protagonista pedia ao DJ que tocasse esse novo ritmo no qual seu coração batia, escorraçando aquele tipo de música clássica ao mandar Beethoven "cair fora" e avisar a Tchaikovski que os novos tempos já não lhes pertenciam.

Outra novidade trazida por Chuck Berry era sua performance no palco, especialmente quando ele saía dançando e alternava pulinhos numa perna só, mantendo a outra esticada. Outras vezes, tocava sua guitarra praticamente de joelhos e alternava movimentos para frente e para trás que sugeriam uma relação sexual com seu instrumento. Essa performance marcou época e estava repleta de uma energia contagiante e inovadora que influenciou diversos guitarristas que o sucederam.

O cinema também foi um recurso essencial para alavancar a carreira de vários roqueiros e Berry protagonizou ao menos três filmes⁸³ sobre rock and roll. Nessa época, foram rodados mais de vinte e cinco grandes filmes dedicados ao tema do rock and roll, selando a aliança do nascente gênero com o mercado cinematográfico de Hollywood. Guardadas as proporções, esse tipo de aliança entre setores da indústria cultural, tão vital para a popularização do rock nos anos 1950, também se sucedeu no Brasil dos anos 1960: a nascente MPB aumentou sua

⁸³ Os três filmes estrelados por Chuck Berry são: *Rock, Rock, Rock; Mr. Rock and Roll; Go Johnny Go*.

popularidade graças aos programas musicais da TV (festivais e programas semanais) ao mesmo tempo em que trouxe um público amplo (de classe média) para esse novo meio de comunicação, que então superava a importância do rádio em alcance de difusão.

Outra grande estrela desse período embrionário do rock clássico atendia pelo nome de Richard Pennimen, mais conhecido como Little Richard. Suas canções não possuíam a qualidade poética que Berry destilava, mas a inovação comportamental por ele inaugurada marcou sucessivas gerações de músicos. Com um estilo andrógino e espalhafatoso, ostentando roupas coloridas e um topete que oscilava entre 15 e 30 centímetros, sua figura era notoriamente escandalosa. A obscenidade sugerida por seu personagem podia ser encontrada nos gritos agudos e gemidos que permeavam sua música e também nos temas de algumas canções, como no clássico "Tutti-Frutti", cujo refrão original dizia: "Tutti frutti, que gostosura/ se não couber, não force/ você pode lubrificar, facilita."⁸⁴

Dividido entre o rock e a religiosidade, no auge de sua carreira decide ser ministro da Igreja Adventista do Sétimo Dia, e se dedica apenas ao estudo religioso por alguns anos. Em 1962, volta a se apresentar como cantor de sucessos profanos, mas apenas no final da década retoma integralmente seu antigo visual. Seu estilo de cantar influenciado pelo gospel e sua "performance ao vivo e voz emocionada (...) foram as principais bases de apoio do rock and roll dos anos 60. A personagem andrógina de Richard no palco se refletiu nos estilos de apresentação de Mick Jagger, David Bowie, Jimi Hendrix, Prince e outros" (FRIEDLANDER, 2005, p.62).

Essa primeira geração do rock and roll clássico esteve muito marcada pela influência da música negra (gospel, blues e rhythm and blues) e "sustentaram uma mensagem de liberdade e rebeldia em suas letras" (FRIEDLANDER, 2005, p.63). Embora muitas canções fossem críticas ao *modus vivendi* aceito, não apresentavam o teor de contestação que se encontraria em outros artistas da década de 1960, que clamaram por mudanças profundas no plano político e comportamental. Mas para os jovens que vivenciaram os anos 1950, o rock and roll pôde ser percebido como um canal para expressar a rebeldia e manifestar de

⁸⁴ Dada a obscenidade da letra, o produtor Blackwell convidou Dorothy La Bostrie para reescrevê-la, alterando substancialmente o refrão original "Tutti Frutti, good booty/ if don't fit, don't force it/ you can grease it, make it easy" para "Tutti Frutti/ all rooting" repetido várias vezes (FRIEDLANDER, 2006, p.60).

algum modo o inconformismo diante de políticos conservadores e maniqueístas, pautados pela ideologia da guerra fria.

Dando continuidade ao caminho aberto por esses artistas, é possível identificar uma segunda geração de roqueiros – que contempla o período de 1956-1959 –, cujos principais expoentes seriam: Jerry Lee Lewis, Buddy Holly, Bo Diddley, Gene Vincent, Everly Brothers, Ricky Nelson, Carl Perkins, e claro, Elvis Presley. Eles foram responsáveis por novas modificações no nascente gênero musical e conquistaram um espaço comercial ainda mais amplo do que seus antecessores, popularizando o rock and roll para a classe média americana. E embora a música contemplada nas letras tivesse perdido parte de seu vigor e se tornasse mais suave, a performance de palco e as histórias de vida de vários desses artistas ainda eram suficientemente escandalosas para despertar a rejeição dos segmentos mais conservadores da sociedade, que não raro identificavam rock'n'roll como sinônimo de delinquência juvenil.

Um bom exemplo desse tipo de situação que mescla sucesso, escândalo e perseguição é a carreira de Jerry Lee Lewis. Como a maioria dos roqueiros, era oriundo do sul dos Estados Unidos e pertencente a uma família operária de parcas condições financeiras. Seu pai chegou a ser preso por tráfico de bebidas alcoólicas e passou por dificuldades para sustentar a família nos anos da Depressão. Essa situação começou a se alterar após Lewis regravar "Crazy Arms" (Ray Price), originalmente uma canção próxima do country, mas reestilizada por ele num formato de rock. Percebendo seu potencial, a gravadora Sun Records conseguiu que ele participasse do popular programa de TV de Steve Allen, apostando que uma performance vibrante poderia ajudar a alavancar as vendas do disco em todo o país. Resultado: terceiro lugar nas paradas de julho de 1957 (FRIEDLANDER, 2006, p.78).

Esse sucesso meteórico era apoiado em letras bastante sensuais que combinavam com uma performance ousada e semelhante à de Little Richard. No palco, Lewis tocava seu piano com mãos, pés ou cotovelos, e com tal ímpeto, que não era incomum ter que substituir seu instrumento durante algumas apresentações. Seu estilo selvagem e mulherengo chegou ao ápice num show de uma turnê pela Inglaterra, quando anunciou seu casamento secreto com uma prima de terceiro grau, que tinha apenas treze anos de idade. Diante desse escândalo, a reação da mídia conservadora foi feroz, colaborando para afundar sua carreira. Posteriormente, Lewis desceu a níveis tão baixos, que por

alguns anos tocou em bares de beira de estrada e clubes noturnos,⁸⁵ reencontrando o rumo do sucesso somente após converter-se em cantor de músicas country. Para Friedlander (2006, p.80), o legado de Jerry Lee "foi esta rebeldia: uma personalidade ousada, um *performer* escandaloso e com uma estridente predileção musical".

Mas o artista mais representativo de toda essa segunda geração e principal divulgador do embrionário rock'n'roll foi Elvis Aaron Presley. Numa pequena gravadora⁸⁶ de Memphis, a Sun Records, teve início a carreira de Elvis em 1954. Ao regravar um clássico do *bluesman* Arthur "Big Boy" Crudup, "That's All Right (Mama)", Elvis fundiu música country com blues, rhythm and blues e uma influência remota do gospel, resultando num ritmo novo: o rockabilly. Esse novo estilo influenciou diversos outros músicos que então buscavam "combinar a emocionalidade áspera da música negra com suas raízes country" (FRIEDLANDER, 2006, p.70) e abriu um considerável espaço nas rádios locais. Mas seria a performance o principal impulsionador de sua carreira.

Nas apresentações ao vivo, o efeito que Elvis causava na plateia era arrebatador. Gingando os quadris, com seus cabelos longos e a voz rouca, ele incendiava o público e transmitia de uma maneira inusitada toda aquela energia que habitava o rock and roll. Até janeiro de 1956, predominou um Elvis mais rebelde, com nítidas raízes na música negra.

⁸⁵ Nessa fase de decadência profissional de Lewis é que Raul Seixas afirmou, em entrevistas, tê-lo conhecido numa boate dos Estados Unidos, chamada *Bad Bob*. Segundo Seixas, Lewis teria acompanhado ao piano enquanto ele cantava "Long Tall Sally" (Cf. SARDENBERG. Não pertence a grupo nenhum – entrevista com Raul Seixas. *Amiga!*, 1982. In: PASSOS, 1998, p.134-35). Independente da veracidade do ocorrido, a veiculação dessa história permitia que Raul Seixas associasse seu nome ao universo do rock'n'roll e indicava que uma das maiores lendas do gênero o aceitava no "grupo" (roqueiro). Juntamente com o suposto encontro com John Lennon, essa história foi muito lembrada em matérias publicadas sobre Seixas e lhe forneceu um importante capital simbólico, especialmente na década de 1980, quando o rock tornou-se o gênero dominante no campo musical, permitindo que Raul Seixas se diferenciasse da nova geração de músicos de rock.

⁸⁶ Na história de consolidação do rock and roll, ao longo da década de 1950, o papel desempenhado pelas pequenas gravadoras, situadas no sul dos Estados Unidos, foi central para o desenvolvimento do gênero. Era nessas gravadoras (também conhecidas como *indies*) que os artistas de *race music* (como o blues e rhythm and blues) encontravam espaço para materializar suas canções. Quase todos os grandes nomes da música negra começaram suas carreiras nelas, e outros como Bill Haley e Elvis Presley, antes de serem contratados por multinacionais foram artistas delas. A princípio, as grandes gravadoras não se interessaram pelo rock and roll feito por artistas negros, e trabalhavam sobretudo com a criação de *covers* por intérpretes brancos consagrados (como Pat Boone), que, não raro vendiam quantidades imensas de discos com canções que originariamente haviam tido uma repercussão mínima. Para mais detalhes, ver MUGGIATI (1973; 1985) e FRIEDLANDER (2006).

Posteriormente à sua saída da Sun Records para a multinacional RCA Victor, cercado por uma equipe de profissionais competentes e com amplo acesso à tecnologia de ponta da época, a sonoridade de Presley perdeu um pouco de sua identidade negra e tornou-se mais suave, atingindo um público muito mais amplo. Assessorado por um empresário perspicaz, Tom Parker, Elvis conseguiu diversas e sucessivas apresentações na televisão ao mesmo tempo em que emplacava *hits* nas paradas de sucesso norte-americanas.

Seu primeiro filme não tardou a ser realizado, e em novembro de 1956, Elvis estreou *Love Me Tender*. Seguindo o receituário de sucesso na indústria música-cinema, o "coronel" Tom Parker buscou conciliar aparições na televisão com a realização de filmes que ajudassem a divulgar o trabalho de Presley. Até seu alistamento no exército, em março de 1958, ele gravaria mais três filmes: *Loving You*, *Jailhouse Rock* e *King Creole*. Essa ascensão midiática em meios áudio-visuais forneceu uma imagem para os adolescentes que podia rivalizar com James Dean e sua "rebelia sem causa", novo símbolo da nascente juventude. Para o crítico musical e estudioso da história do rock, Roberto Muggiati (1984, p.21), "tudo começou com Elvis. Não apenas a música, mas aquela dimensão maior do rock – o culto da personalidade, a estrela que se transformou em *superstar*".

Essa dimensão que Muggiati aponta era um fenômeno novo para os músicos, já que o sucesso e a fama antes se davam através do rádio, sem colar uma imagem àquela voz. Através da televisão e do cinema, o quesito imagem passou a influenciar consideravelmente o sucesso (ou não) do músico. E com exceção de Bill Haley, todos os outros grandes cantores de rock possuíam melanina em demasia para figurarem como astros e galãs⁸⁷ para uma classe média branca marcada por divisões "raciais", que custara aceitar a sonoridade negra. E Presley trazia características associadas ao universo dos negros – seja na voz rouca ou na dança sensual – mescladas na figura de um típico norte-americano branco e bonito. No depoimento de Carl Perkins, autor de clássicos como "Blue Suede Shoes" e representante dessa segunda geração de roqueiros, fica clara essa nova situação:

Elvis não sabia o impacto que estava tendo nas pessoas. Veja, Elvis era musical, mas tinha o

⁸⁷ Para Friedlander (2006, p.75), Elvis não foi o mais talentoso de todos os *rockers* desse período, mas devido ao "preconceito racial existente naquele tempo [impedir] que um negro aparecesse como o messias do rock, Elvis agarrou a oportunidade – e o momento".

visual e ninguém antes dele tivera isso. Ele não percebia. Eu percebi porque toquei nos primeiros shows dele. Eu via as adolescentes quebrando as unhas e elas não se davam conta até a manhã seguinte. Eu as via chorar e quando não sabiam a razão, alguém as chacoalhava e dizia: "porquê está chorando?". E elas: "eu o amo! Eu o amo!" (*História do Rock and Roll*, 1995, vol.1).

A conquista do mercado musical se deveu em parte ao seu carisma e apelo popular, mas também a um "incisivo gerenciamento, divulgação brilhante e influência da indústria fonográfica. O plano de marketing, que incluía rádio, televisão, livros, filmes e todo tipo de parafernália, provou ser um projeto para posteriores carreiras de músicos pop" (FRIEDLANDER, 2006, p.75). E foi através desse projeto que Elvis solidificou o rock como um estilo de música popular, ajudando a dissociar a imagem de delinquência ou de perversão que os segmentos mais conservadores procuravam imprimir ao nascente gênero.⁸⁸ Ele foi a encarnação da sexualidade e da rebeldia difusa de uma juventude⁸⁹ que então possuía um espaço limitado para se expressar e se diferenciar da geração de seus pais.

A diferenciação das gerações, o abismo que gradualmente se alargaria entre pais e filhos, começou a ganhar fôlego nesse momento. Tratando do período denominado de Era de Ouro da economia mundial, o historiador Eric Hobsbawm destaca que a experiência dos pais dessa nova geração de adolescentes dos anos 1950 estava ainda bastante atada aos tempos de crise e de escassez de empregos que marcaram o período entre guerras, enquanto seus filhos cresciam numa era de pleno emprego

⁸⁸ Como ilustração dessa interpretação mais conservadora, é possível destacar a fala de Frank Sinatra numa sessão do Congresso dos Estados Unidos, em 1958: "Rock and Roll é a mais brutal, feia, desesperada e viciada forma de expressão que eu já tive o desprazer de ouvir. Ele é escrito e cantado na maior parte por estúpidos cretinos e por meio de suas reiteraões imbecis e letras hipócritas – obscenas – na verdade sujas... rock and roll consegue ser a música marcial para todo delinqüente de costeletas na face da Terra." (CHAPPEL; GARALOFO *apud* LIMA GRANDE, 2006, p.42). Dentro da perspectiva de Bourdieu, também se pode pensar esse tipo de fala como uma tentativa de descaracterizar ou minimizar o impacto que o rock and roll vinha imprimindo nas relações de força do campo musical norte-americano, já que Frank Sinatra era contratado pela RCA Records, e após a ascensão de Elvis Presley, teve que dividir espaço com ele na mesma gravadora.

⁸⁹ A categoria *juventude* utilizada ao longo do trabalho deriva das observações levantadas por Hobsbawm, que a define como um " grupo com consciência própria que se estende da puberdade – que nos países desenvolvidos ocorria vários anos mais cedo que nas gerações anteriores – até a metade da casa dos vinte, [e que] agora se tornava um agente social independente" (HOBSBAWM, 1995, p.317).

e ampla assistência de um Estado de Bem-estar Social. As preocupações e urgências que alimentavam uns e outros eram distintas, bem como as perspectivas e reivindicações que eram valorizadas em função da experiência histórica.⁹⁰ Mesmo nas classes menos abastadas, havia diminuído consideravelmente a necessidade de as crianças contribuírem financeiramente em casa e, quando elas entravam em idade apropriada para trabalhar (depois de catorze anos) e ganhavam seu próprio dinheiro, não era raro poderem dispor dele para seus próprios fins. O poder econômico disponível para um crescente número de jovens lhes possibilitou "descobrir símbolos materiais ou culturais de identidade" que representavam valores, sobretudo comportamentais, diferentes dos de seus pais.

Em meados dos anos 1950, a descoberta desse nicho de mercado jovem revolucionou a indústria fonográfica, alargando substancialmente o comércio de música popular, podendo-se "medir o poder do dinheiro jovem pelas vendas de discos nos EUA, que subiram de 277 milhões de dólares em 1955, quando o rock apareceu, para 600 milhões em 1959, e 2 bilhões em 1973" (HOBSBAWM, 1995, p.321). Lentamente, a cultura jovem foi se constituindo como matriz de uma revolução cultural que se propunha transformar especialmente os modos e os costumes, bem como as formas de gozar do lazer e do tempo livre.

Mas o que parecia ainda mais inédito era a inversão dos agentes sociais que davam o tom do mercado: este passou a operar cada vez mais sob a influência de elementos culturais das classes populares, especialmente com a influência da cultura negra. Gradualmente, as classes média e alta passaram a aceitar e consumir a música, as roupas e até mesmo a linguagem das classes baixas urbanas, tomando-as como modelos. E o

rock foi o exemplo mais espantoso. Em meados da década de 1950, subitamente irrompeu do gueto de catálogos de 'Raça' ou 'Rhythm and blues' das gravadoras americanas, dirigidos aos negros pobres dos EUA, para tornar-se o idioma universal dos jovens, e notadamente dos jovens

⁹⁰ A importância da experiência histórica e as expectativas oriundas dela, são um tema caro a Eric Hobsbawm. O historiador frisa essa ligação seguidas vezes ao longo de seus escritos – especialmente em *A Era dos Extremos* (1995) – no intuito de explicar (em parte) as mudanças sociais e culturais, e as novas configurações do núcleo familiar, que até então havia funcionado como um dos principais estruturantes da economia capitalista.

brancos (HOBSBAWM, 1995, p.324. Grifos do autor).

E a ascensão de Elvis Presley, com toda a sua capacidade de síntese entre elementos das culturas negra e branca, foi um dos grandes catalisadores de toda essa reviravolta cultural. Foi ele quem ajudou a romper barreiras sociais que apartavam brancos e negros, ao menos no mundo da música. Little Richard destaca que uma das principais contribuições de Elvis para o mundo da música, além de suas fusões rítmicas, foi que "[ele] fez com que os brancos começassem a cantar rock and roll."⁹¹ Também Sam Phillips, produtor e fundador da Sun Records, destacou o poder de integração e transformação da música:

A música negra do Sul e a música branca do Sul que conseguimos criar na Sun Records, com Elvis Presley como o catalisador e os artistas negros fantásticos que eu havia gravado antes, isso mudou o mundo e o conceito não só da música, mas o que pensamos de nosso semelhante.⁹²

Tamanho impacto que a música era agora capaz de causar, também se devia às novas tecnologias desenvolvidas durante a Segunda Guerra, que tiveram aplicações práticas no cotidiano e viabilidade comercial ao longo dos anos 1950 e 1960. Na realidade, a própria extensão do surto econômico da Era de Ouro do capitalismo esteve intimamente relacionada com a revolução tecnológica: multiplicaram-se produtos melhorados e inventaram-se outros. Materiais novos como o plástico, o náilon e o poliestireno começavam a ser explorados comercialmente, e outros, como a televisão e a fita magnética davam seus primeiros passos. O rádio, por exemplo, tornou-se bastante acessível e os novos modelos portáteis permitiam que a música fizesse parte do cotidiano das pessoas (HOBSBAWM, 1995, p.259-61). A criação dos discos de vinil (LP), em 1948, e as fitas magnéticas na década de 1960, forneceram novos suportes para a gravação de canções, e contribuíram não apenas para a melhoria da qualidade, mas também aumentaram as possibilidades de acesso (principalmente com a reprodução das fitas magnéticas, que poderiam ser realizadas sem a necessidade de aparelhos específicos, bastando um tocador com duas entradas para fita).

Em uma era de extraordinária revolução tecnológica não causa estranheza que as artes sejam predominantemente tecnológicas ou, em

⁹¹ Depoimento de Little Richard. In: SOLT. *A História do Rock'n'roll*. Vol.1, 1995 (DVD).

⁹² Depoimento de Sam Philips. In: SOLT. op. cit.

outras palavras, dependentes em larga medida dos novos aparatos tecnológicos. Para Hobsbawm (1995, p.485), a "tecnologia não apenas tornou as artes onipresentes, mas transformou a maneira como eram percebidas". A nascente sociedade de consumo massivo que desabrochou com força no pós-guerra, baseava-se num uso intensivo de imagens e sons que permeavam o cotidiano de publicidade e entretenimento. No caso específico da música, era notório como ela agora se mesclava ao dia-a-dia de um amplo público (que após o surgimento de Elvis Presley e do rock and roll, arrebanhava tanto setores da elite quanto classes subalternas), e não estava mais restrita aos momentos de lazer. Nesse sentido

A novidade era que a tecnologia encharcara de arte a vida diária privada e pública. Jamais fora tão difícil evitar a experiência estética. A "obra de arte" se perdera na enxurrada de palavras, sons, imagens, no ambiente universal do que um dia se teria chamado arte (HOBBSAWM, 1995, p.502).

Sem me aprofundar na discussão acerca do que seria ou não passível de definir pelo termo "arte", é perceptível a hesitação de Hobsbawm em aplicar esse termo ao rock (embora o empregue para o jazz). As realizações individuais dos artistas do jazz e as diferenças entre eles seriam tão identificáveis quanto as transformações ao longo da história da música clássica; mas no caso do rock, o historiador questiona se isso seria possível ou se faria sentido. Isso porque o rock estaria inextricavelmente amarrado à experiência do ouvinte com aquele tipo de música, e que a própria escolha dos grupos mais admirados estaria relacionada à fusão da vida da pessoa com determinado som. Não surpreende a pergunta que ecoa quase ao final do texto, depois de falar sobre a dificuldade que alguém que não foi contemporâneo dos Rolling Stones teria para desenvolver um apaixonado entusiasmo pela banda, pois "quanto da paixão por um som ou imagem hoje se baseia em *associação*: não porque a música seja admirável, mas porque 'esta é a nossa música'?" (HOBBSAWM, 1995, p.503. Grifos meus). Ou seja, a admiração pelo rock estaria mais condicionada pelos aparatos de comunicação massiva que introduzem a música no cotidiano dos jovens, mesclando-a com suas experiências, do que pela qualidade artística inerente ao gênero musical.

De outra perspectiva, Peter Wicke, em *Rock Music: culture, aesthetics and sociology* (1990), debate o *status* do rock and roll no cenário cultural, e afirma que pensá-lo dentro da concepção estética da

arte usualmente empregada é inadequado para compreender sua importância. Para Wicke, o rock seria uma espécie de "texto cultural" que só adquire seu sentido pleno quando é ressignificado pelo ouvinte a partir de sua realidade, mediado por todas as suas experiências cotidianas. Portanto, nesse ponto, ele se aproxima de Hobsbawm e atribui a importância do rock não apenas à musicalidade ou a uma suposta qualidade passível de se aferir, mas ao impacto e à ressignificação que o receptor (ativo) dessa nova forma de arte engendra. A diferença é que para Wicke, estas seriam novas experiências em arte, intimamente conectadas (e não induzidas, como sugere Hobsbawm) às tecnologias de comunicação de massa e mediadas pelo cotidiano dos destinatários (WICKE, 1990, p.25-27). Sendo que a mistura de gêneros musicais – com destaque para suas duas principais vertentes, o country-western branco e o rhythm and blues negro – que compõem a base do rock and roll também reflete essas novas experiências que acompanhavam a juventude:

O conservadorismo da música country de um lado e a energia e rebeldia do rhythm & blues por outro lado, tornou-se a essência do rock'n'roll, revelando uma ambivalência exatamente adequada à forma como os adolescentes do ensino médio se sentiam a respeito da vida. Querendo fazer tudo de maneira diferente de seus pais e, no entanto, querendo ter exatamente os mesmos benefícios, vendo a prosperidade e o consumo como as condições essenciais de uma vida "boa" (significativa), mas já não acreditando nessa vida como tal; essa foi a natureza do conflito interno com o qual esta geração de adolescentes lutou. O rock'n'roll reduziu isto a uma fórmula musical, expressando tanto a rebelião barulhenta como um secreto conformismo. Assim, o rock pôde se tornar o meio capaz de captar, absorver e transmitir as experiências contraditórias dos adolescentes⁹³ (WICKE, 1990, p.39).

⁹³ No original: "The conservatism of country music on the one hand and the rebellious energy of rhythm & blues on the other became the essence of rock'n'roll, revealing an ambivalence which exactly suited the way high school teenagers felt about life. Wanting to do everything differently from their parents and yet wanting to be exactly the same, seeing prosperity and consumption as the essential conditions of a meaningful life, but no longer believing in such life; this was the nature of the inner conflict with which this generation of teenagers struggled. Rock'n'roll reduced this to a musical formula, expressing both the noisy rebellion and the secret

Dividida entre a negação do esquema comportamental corporificado em instituições como a família e a escola, e a ânsia de obter todas as benesses materiais que tornaram a vida mais confortável no pós-guerra, a juventude encontrou no rock'n'roll um suporte capaz de expressar essas contradições. Mais especificamente, ela encontrou na figura de Elvis Presley um tipo que poderia ser exemplar dessas contradições, alguém que poderia ser imediatamente identificado como um igual, como "um deles". Jovem oriundo da classe trabalhadora, Elvis teve dificuldades para concluir seus estudos e obteve resultados modestos nos exames escolares. Pressionado pela necessidade de ganhar a vida, seguiu o exemplo do pai e foi trabalhar como motorista de caminhão, até que desentendimentos com seu chefe e sua insubmissão às regras da empresa (como manter os cabelos curtos) lhe custaram o emprego. Também como cantor, não se enquadrava nos modelos musicais de então, e mesclou gêneros distintos (criando o que se chamou de rockabilly). O fato é que Presley obteve reconhecimento e respeito dentro do campo musical sem aderir às regras que vigoravam naquele meio, mas também sem a intenção de subverter o funcionamento da indústria fonográfica. E ele se encaixava como um modelo ideal para adolescentes que "apenas desejavam ser *diferentes*, admitindo que não sabiam ao certo *como*; mas basicamente, eles não estavam questionando as regras da sociedade em que viviam" (Wicke, 1990, p.41. Grifos do autor), assim como Presley não questionava as regras da indústria em si. O que estava em jogo era encontrar um caminho próprio, que fosse diferente daquele que a escola e a família tentavam imprimir para a juventude. Mas não era uma recusa daquela sociedade em si. E o sucesso conquistado por Presley indicava que era possível ser diferente daquilo que seus pais representavam sem negar as conquistas materiais e sociais existentes e sem tomar do amargo cálice do conformismo. Portanto, embora o rock and roll estivesse permeado por uma rebeldia contra o *modus vivendi* de seus pais e tivesse ampliado as possibilidades de gozar do lazer e da sensualidade (através da dança), por outro lado, ele também contribuiu para que a juventude se integrasse e aceitasse a sociedade à qual pertenciam.⁹⁴

conformity. Thus, it could become the medium which was able to grasp, to absorb and to pass on the contradictory experiences of teenagers".

⁹⁴ Essa contradição (ou conflito) entre optar por um caminho mais rebelde ou mais convencional também esteve presente em cantores como Little Richard, que oscilou entre uma carreira profana e escandalosa, e uma carreira como cantor gospel, já na condição de pastor da igreja.

Rock'n'roll e bossa nova nas terras tupiniquins

Se o impacto do rock and roll esteve tão intimamente relacionado ao contexto da juventude e às formas como ela se apropriava desse novo gênero e de seus representantes, como teria sido o relacionamento de Raul Seixas na Bahia dos anos 1950 e 1960 com ele?

Analisando os álbuns de fotografias de Raul Seixas, encontram-se algumas imagens reveladoras do impacto do rock and roll em sua forma de se vestir. Há uma foto sua datada de 1957, com doze anos de idade segurando um violão como se estivesse tocando, em pé, com a camisa m parte desabotoada e com a gola levantada. No cabelo, o clássico *wope* à base de brilhantina, com alguns balões em volta das fotos com escritos à mão: "queria ser cantor de rock", "o rock era como uma chave que abriria as minhas portas que viviam fechadas" e "o rock era muito mais que uma dança. Pra mim era todo um jeito de ser" (ESSINGER, 2005, p.24). Em outra foto, colada ao lado da já citada, Seixas e seu amigo Waldir Serrão – o "primeiro rocker da Bahia" segundo Raul – fazem pose para a câmera: o primeiro com as mãos na cintura, camisa aberta e gola levantada, e o outro com as pontas dos dedos puxando o cinto da calça, com a camisa aberta e a gola igualmente levantada. Em ambas é possível perceber a influência do rock'n'roll no visual "rebelde", já que nesse tempo levantar a gola da camisa era uma atitude característica de insubmissão ao padrão de vestuário em vigor, que pouco diferenciava o estilo adulto de outro mais jovem. Levantar a gola da camisa pode ser entendido como uma forma simbólica de negar o modelo do mundo adulto tal qual se apresentava, mas que não significava uma recusa total a ele, até porque todo o restante da indumentária era o mesmo da utilizada pelos adultos.

Na mesma página desse álbum, em outra foto datada de 1958, encontram-se quatro rapazes sentados no chão com seus instrumentos em mãos, num momento de aparente descanso de ensaios caseiros. Em outro balão feito abaixo dessa foto, Seixas registrou: "com 11 anos ouvia os discos de Elvis e Little Richard até estragar os sulcos completamente". Um pouco abaixo, um outro balão completava: "ouvíamos: Elvis, Jerry Lee Lewis, Carl Perkins, Little Richard, Chuck Berry" (ESSINGER, 2005, p.24.). Em depoimento a Ana Maria Bahiana, o cantor afirmou:

O que me pegou foi tudo, não só a música. Foi todo o comportamento rock. Eu era o próprio rock, o *teddy boy* da esquina, eu e minha turma.

Por que antes a garotada não era a garotada, seguia o padrão do adulto, aquela imitação do homenzinho, sem identidade. Mas quando Bill Haley chegou com *Rock Around the Clock*, o filme *No Balanço das Horas*, eu me lembro, foi uma loucura para mim. A gente quebrou o cinema todo, era uma coisa mais livre, era minha porta de saída, era minha vez de falar, de subir num banquinho e dizer: eu estou aqui. Eu senti que ia ser uma revolução incrível. Na época eu pensava que os jovens iam conquistar o mundo (BAHIANA, 2006, p.116-17).

Outra fonte que fornece evidências da influência do rock'n'roll – mais especificamente de Elvis Presley – em seu comportamento, é um caderno de Seixas inteiramente preenchido com colagens de fotos de Elvis, que contém informações anotadas à mão sobre suas atuações em filmes, lançamento de discos, etc., além de outros objetos colecionados (calendário, livros, discos, etc.) que faziam alusão ao cantor. Nesse caderno, com organização impecável, está registrado grande parte da carreira inicial de Elvis, fase que interessava particularmente a Raul Seixas. Entre estes objetos de coleção está uma carteirinha de sócio do "Elvis Rock Club", um tipo de fã-clube fundado por Seixas e Serrão em treze de julho de 1959, na cidade de Salvador. A identificação com a figura de Elvis era tamanha que, num desenho feito por Seixas, o cantor norte-americano aparecia dentro de um círculo e ao redor havia palavras escritas que indicavam o seu "maior desejo", "ser popular no mundo inteiro ou ser 'artista de cinema' ou cantor" (ESSINGER, 2005, p.28).

A figura de Elvis Presley e o culto à sua pessoa, marcaram fundo o jovem Seixas. Não apenas a estética de galã que Presley encarnava o fascinava, mas também aquela sua rebeldia contra as convenções sociais que ele tão bem incorporava:

Quando Elvis veio com aquele estilo sexual, agressivo, ele quebrou aquele clima denso de machismo. Eu vi nele uma liberdade incrível, de sexo, de se mover, sendo homem. E não importava, pô! Foi um negócio incrível, a porrada que ele me deu com aquela dança dele. Elvis era considerado um maníaco sexual, cabelo cheio de brilhantina. As músicas dele eram pornográficas, sabe? É o que se dizia na época. Me lembro do pai de um amigo meu do Consulado que dizia que

Elvis era um *communist plot*, uma conspiração comunista"(BAHIANA, 2006, p.120).

Mas nem todos os jovens se sentiam fascinados pelo rock'n'roll, nem pela imagem e musicalidade de Presley. Caetano Veloso, contemporâneo de Seixas, vivendo em Santo Amaro, interior da Bahia, e depois em Salvador, tinha uma impressão bastante diferente acerca do *superstar* americano. Em seu livro *Verdade Tropical*, Veloso (1997, p.23) inicia o primeiro capítulo dizendo que se dependesse dele, Elvis Presley e Marilyn Monroe jamais teriam se tornado estrelas. O que o mantinha afastado dessa "tendência à americanização" que afetava alguns santamarenses não era o fato de haver neles uma "alienação das raízes regionais ou nacionais", e sim por esse estilo se tornar uma espécie de pastiche quando incorporado fora de seu contexto. Para Caetano, os jovens americanizados de Santo Amaro não incorporavam nenhum traço da rebeldia característica do rock and roll e estavam mais preocupados em copiar um estilo de roupas e de posturas que lhes aumentasse o *status* social do que em tecer críticas à "vida tacanha"⁹⁵ que levavam. Em sua perspectiva, os fãs de Elvis Presley eram apenas atualizações das exportações dos modelos que a indústria cultural norte-americana produzia, e que o Brasil acompanhava e consumia.⁹⁶

Utilizando-se de uma comparação entre João Gilberto e Elvis Presley sugerida pelo jornalista norte-americano Julian Dibell, Caetano discorre sobre a *função* desempenhada pelos dois artistas em seus países. Para ele, apesar do rock and roll recusar a sofisticação musical buscada pela bossa nova e primar pela simplicidade, os dois gêneros musicais se assemelhariam num ponto: "os [músicos] que desejavam transgredir as convenções e sair da mediocridade reuniam-se em torno daqueles movimentos" (VELOSO, 1997, p.41). Nessa perspectiva, ambos "movimentos" seriam pontos de apoio para todos aqueles que se insurgiam contra o conformismo que impregnava o ambiente cultural

⁹⁵ Mantive essa expressão tal como Caetano a empregou em seu livro. Faço apenas a ressalva que ele assim se refere a Santo Amaro, e não a Salvador: isto porque, na virada dos anos 50 para os 60, a capital baiana vivia um momento de efervescência cultural, contando com uma forte e diversificada presença de movimentos político-culturais de esquerda. Com a instalação da Petrobrás na cidade, se intensificou o processo de modernização da vida cultural da capital, que Marcelo Ridenti (2000) denominou *renascimento cultural baiano*.

⁹⁶ Nas palavras de Caetano Veloso (1997, p.30): "De modo que os fãs de Elvis Presley, quando apareceram, deveriam ser os representantes de um mero movimento de atualização do acompanhamento que fazíamos da cultura de massas americana. Mas decididamente eles não foram inicialmente recrutados entre os que partilhavam comigo as mesmas preocupações ou o mesmo tipo de sensibilidade".

dos anos 1950. E se Presley havia sido importante por representar um fenômeno cultural (o rock'n'roll) resultante de diferentes tradições musicais, realizando uma espécie de "revolução" ao traduzir para a classe média branca o "jargão rítmico e gestual dos negros", João Gilberto também teria realizado sua "revolução" musical, ressignificando e redefinindo a tradição da música brasileira. A importância encarnada pela bossa nova estaria relacionada ao fato de ter efetivado a modernização da música brasileira, que já vinha buscando um caminho através do trabalho de Dick Farney, Johnny Alf, dentre outros mais na década de 1940; e de ter possibilitado o pleno desenvolvimento do trabalho de outros músicos ao longo dos anos 1950 e inícios dos anos 1960, como Tom Jobim, Roberto Menescal, Carlos Lyra, Newton Mendonça, Sérgio Ricardo e Ronaldo Bôscoli. A bossa nova teria marcado sua posição central no panorama musical brasileiro fazendo emergir novas formas de feitura e fruição da música ao mesmo tempo em que "sugeriu programas para o futuro e punha o passado em nova perspectiva" (VELOSO, 1997, p.36).

Perscrutando sua relação com o mercado, Caetano constata que a bossa nova não foi um fenômeno de vendas massivas tal como o rock'n'roll havia sido, mas ela ampliou consideravelmente o espaço limitado que o samba (em suas diversas formas) encontrava para materializar-se em gravações de estúdio – como os discos de Nelson Cavaquinho e das escolas de samba, que tiveram maior aceitação pela indústria fonográfica depois da bossa. Mas após um período inicial de baixa popularização, a bossa nova teria alcançado um reconhecimento da parte do público brasileiro muito maior do que as canções do rock and roll; e como ilustração dessa tese, Caetano argumenta que qualquer cantor de MPB que toque "Chega de Saudade" para um grande público num espetáculo, será acompanhado em cada sílaba e nota pelas vozes dos ouvintes, enquanto o mesmo não ocorreria se as canções escolhidas fossem "Blue Suede Shoes", "Roll Over Beethoven", ou mesmo "Rock Around the Clock", clássicos do rock'n'roll amplamente difundidos nos Estados Unidos.

Seguindo esse raciocínio, cabe perguntar: por que o rock and roll não se tornou um fenômeno de massas no Brasil de meados do século XX? Para Caetano, o que dificultou sua popularização, além das características acima elencadas – o fato de estar emparedado por duas tradições musicais, o sentimentalismo do samba-canção e a sofisticação e contenção de excessos da bossa nova – era o tipo de consumidor que

tal gênero demandava. Seu gosto deveria ser suburbano, mas seu poder econômico (seja para comprar discos importados ou fazer um curso de inglês para compreender as canções) deveria ser relativamente alto, e a coincidência dessas duas características em larga escala era pouco provável. E o músico que desejasse desenvolver um estilo baseado no rock'n'roll, além dessas dificuldades, deveria superar um outro dilema: decidir por se afirmar como um "pária" ou um "privilegiado". Essa situação que Caetano descreve pode ser confirmada num depoimento de Raul Seixas sobre esses tempos de juventude:

A empregada lá de casa era minha fã. Chegou uma vez para minha mãe e disse que tinha dançado comigo. Minha mãe quase morreu... E eu ia dançar também com o pessoal da TR (uma transportadora de lixo). Era a moçada que curtia rock. A bossa nova era com o pessoal do Teatro Vila Velha. Na sociedade não se falava em rock, era coisa de gentinha. Eu frequentava o Iate e o Tênis Clube, que eram os clubes mais metidos a besta de Salvador. Chegava de gola levantada e ficava encostado num canto tomando Cuba Libre, enquanto os outros dançavam. Eu me sentia diferente, importante, tipo: "tô revolucionando tudo!" (ESSINGER, 2005, p.47).

Histórias como essa, foram rememoradas diversas vezes por Seixas ao longo de sua carreira. Em várias entrevistas ele confirmou a importância simbólica da gola levantada ou de mascar chicle como marcas de um inconformismo juvenil. E na conservadora cidade de Salvador dos anos 1950 e 1960, os espaços abertos para músicos que tocassem rock and roll (e não apenas *covers* dos Beatles, mais familiares ao gosto musical de uma elite) eram raros e frequentados por um público suburbano. Um desses espaços era o Cinema Roma, situado numa parte mais periférica de Salvador, na Cidade Baixa. Ali o grupo *Raulzito e os Panteras* – antigo *The Panthers* (1963-1965), e que primeiro havia se chamado *Os Relâmpagos do Rock* (1961-1962) – ensaiava e apresentava *covers* de clássicos do rock and roll e também dos Beatles, onde a performance inspirada em cantores como Little Richard, causava estranheza nos ouvintes que presenciavam o jovem

Raulzito se jogando no chão e se contorcendo, como num ataque de epilepsia.⁹⁷

O contraste musical com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa e Tom Zé, que ensaiavam em meados dos anos 1960 uma antologia de clássicos da música brasileira dos anos 30 até os 50, com ênfase em canções do gênero bossa nova e algumas composições próprias, não podia ser maior. De um lado os filhos de Elvis, do outro os filhos de João. Os primeiros no popular Cinema Roma, os segundos no exclusivo Teatro Vila Velha:

Os nossos shows do Vila Velha – que são o marco desse primeiro momento – conheceram um grande sucesso junto ao público predominantemente universitário e gozaram de prestígio na imprensa local. Os shows de Raul contavam com uma platéia grande, adolescente e suburbana e eram noticiados pela imprensa sem antipatia, mas não poderiam suscitar o respeito que nosso grupo de compositores, músicos e cantores de música popular brasileira moderna encontrava entre os chamados formadores de opinião (VELOSO, 1997, p.49).

A diferente receptividade do trabalho musical destes artistas indicava o grau de legitimidade que cada gênero musical gozava. Para a elite, incluindo aqui os estudantes universitários, a bossa nova era o que havia de mais representativo da modernidade brasileira. Era uma nova musicalidade que havia se formado, nacional e autêntica, que dialogava com o estrangeiro (o jazz), mas não sucumbia a ele. Antes o ressignificava, juntamente com toda a tradição musical brasileira. E a grande figura que sintetizava todas essas transformações era João Gilberto.⁹⁸ De certa forma, a entrada do Brasil na Era de Ouro do

⁹⁷ Em depoimento a Ana Maria Bahiana (2006, p.122), Raul Seixas afirmou: "A gente viajava pelo interior da Bahia, tocando rock pelo interior baiano, e as reações das pessoas, quando eu caía no chão com o microfone, era indescritível. Foi aí que eu descobri que gostava muito de estar no palco".

⁹⁸ A bossa nova não pode ser reduzida apenas às criações e inovações desencadeadas por João Gilberto. A professora Santuza Cambraia Naves (2000), em seu artigo "Da Bossa Nova à Tropicália" argumenta nessa direção, mostrando que entre os diversos músicos (Carlos Lyra, Tom Jobim, Roberto Menescal, entre outros) havia várias formas e concepções acerca do que seria a bossa nova, e quais elementos e caminhos seriam legítimos de serem vinculados a esse gênero. Mas o objetivo aqui não é discutir de modo aprofundado o que seria a bossa nova, e sim pincelar alguns pontos centrais a fim de destacar as diferentes concepções musicais de Caetano Veloso e Raul Seixas.

capitalismo teve como trilha sonora os acordes dissonantes de João Gilberto e suas temáticas otimistas e intimistas. Embora houvesse tentativas de sucesso em reproduzir versões de rocks norte-americanos e italianos com os irmãos Celly e Tony Campello em finais dos anos 1950, o gênero não conquistou a *intelligentsia* brasileira, que o percebia como alienígena e descolado de nossa cultura.

E nessa disputa por legitimidade e reconhecimento entre os artistas representantes de cada um dos dois gêneros, pode-se tomar como exemplo a apropriação que Raul Seixas e Caetano Veloso fizeram de um ícone do rock inglês, Mick Jagger. Veloso (1997) conta que no início dos anos 80, foi convidado a realizar uma entrevista com Jagger para um programa de televisão, e destaca desse encontro um episódio da conversa em que ele explica ao inglês que, apesar de ambos pertencerem à mesma geração, o rock tinha lhe parecido "primário e pouco estimulante" num primeiro contato porque para ele e para "muitos outros brasileiros a *bossa nova* tinha tido um apelo fortíssimo que nos orientara para outra direção" (VELOSO, 1997, p.35. Grifos do autor). Nesse momento, Jagger o interrompe para dizer que isso era positivo, porque "se não houvesse estilos diferentes em lugares diferentes" e a música fosse uniformizada, seria algo chatíssimo. Caetano interpretou que Jagger assim lhe dirigia para afirmar que não havia nada de errado no fato dele não ter se interessado desde cedo pelo rock'n'roll, mas sim pela bossa nova.

Desse diálogo descrito por Caetano, fica-se com a impressão de que um dos maiores nomes do rock mundial aprovava os caminhos musicais que o Brasil tomara, e por tabela, reconhecia a importância da bossa nova. Mas essa não era a única versão sobre o que Jagger pensava da música brasileira.

Quando Jagger visitou o Brasil no verão de 1968, ficou hospedado no Hotel da Bahia por alguns dias, onde trabalhava um amigo de Raulzito, o Lalado. Ao saber da notícia, Raul convenceu o amigo a apresentá-lo ao Stone, que se dispôs a conversar com ele sobre o que estava acontecendo no mundo em termos musicais. Segundo Eládio, que presenciou o encontro histórico, Raul foi logo se apresentando como "colega" de gravadora de Jagger (que também gravava pela Odeon) e a conversa engrenou.⁹⁹ Conforme uma nota de jornal publicada na época,

⁹⁹ MAIA FILHO. op. cit.

Mick Jagger, dos Rolling Stones, que esteve na Bahia com sua namorada Marianne Faithfull, encontrou-se com Raulzito dos Panteras e ouviu as composições do baiano. Gostou, aconselhou-o a tocar candomblé e a cantar macumba, porque, segundo concluiu depois de ouvir a música brasileira na fonte, a *bossa nova não passa de uma farsa* (ESSINGER, 2005, p.47. Grifos meus).

Provavelmente, o "conselho" de Jagger estava relacionado a uma experiência vivenciada por ele e por sua namorada, Marianne Faithfull, quando desembarcaram em Salvador. O casal aportou na capital baiana exatamente no dia em que ocorria a lavagem da igreja do Senhor do Bonfim e assistiram à cerimônia religiosa que muito os impressionou pela aglomeração de pessoas dançando ao som dos batuques e cânticos do candomblé. Segundo Marianne, "foi aquela experiência que levou Mick a usar um samba como base para 'Sympathy For the Devil'" (RONDEAU & RODRIGUES, 2008, p.118).

E o que parece ter marcado Mick Jagger em sua visita ao Brasil no final da década de 1960 foram os ritmos de percussão da cultura negra, que estavam muito mais próximos das misturas que compuseram o rock'n'roll do que as construções musicais da bossa nova. Mas independente da fidelidade da reprodução do diálogo entre Seixas e Jagger, interessa ressaltar que veicular tal história lhe emprestava legitimidade dentro do campo musical. Segundo essa história, Seixas não apenas conheceu um ícone do rock, mas mostrou composições suas que o agradaram. E para completar, Jagger desqualificava e chamava de farsa a bossa nova, principal tendência opositora e concorrente por legitimidade dentro do campo musical com o nascente rock brasileiro.

O Mick Jagger destacado por Caetano Veloso e por Raul Seixas acaba sendo importante por emprestar legitimidade aos projetos de cada um deles, segundo uma apropriação particular. Essas duas posições antagônicas que então se desenhavam no campo musical de finais dos anos 1960 estavam amparadas por diferentes tipos de capital cultural, constituídos por distintas tradições musicais (rock'n'roll e bossa nova), e que estimulavam tomadas de posição diferenciadas entre os dois agentes.

No caso de Raul Seixas, o rock'n'roll e sua paixão por Elvis Presley foram essenciais para seu posicionamento diante da música produzida em sua época de adolescente, mas outras influências se

somaram a estas e contribuíram para alterar sua percepção e sua tomada de posição em relação à música:

Eu era tímido e contra o estilo musical vigente na ocasião, a bossa nova. *Eu odiava bossa nova*. Eu não conseguia tocar aquele tipo de música e as letras não me diziam nada. Os Beatles foram uma explosão na minha cabeça. Eles abriram minha cuca; fizeram mais por mim em termos musicais do que o rock'n'roll propriamente dito. Me mostraram que era possível unir o rock e as coisas que eu tinha na cabeça, falar do meu mundo (SEIXAS, 1996, p.06. Grifos meus).

Nessa época, a bossa nova estava arretada em Salvador. E era uma guerra. De um lado o Teatro Vila Velha, de outro o Cinema Roma, que era o templo do rock, organizado por Valdir Serrão. A bossa nova significava ser nacionalista, ser brasileiro, eu me lembro perfeitamente. Gostar de rock era ser reacionário... entreguista, americanista. (Raul dá um meio riso.) E eu era o chefe do rock em Salvador... Tanto que, quando eu entrei na Faculdade de Direito, eu era superpichado, torto pelo pessoal do Direito e olhado como o idiota do rock, entreguista. (Raul ri muito.) (...) Mas eu agredia os moleques, agredia a cidade inteira usando umas camisas coloridas. Eu comprava pano de tapete, o mais louco possível, e eu mesmo criava o modelo das camisas. Tudo colorido, uma mau gosto desgraçado. E eu não gostava de bossa nova. Tinha ódio de bossa nova. Não conseguia tocar, não sabia aquelas drogas daqueles acordes dissonantes, e era chato pra mim. Barquinho... Upa Neguinho... aquelas coisas assim... tão fora da realidade da época... eu já sacava. Mesmo João Gilberto. Eu gostava dele porque ele cantava baixinho, mas não gostava daquelas letras dele, não. Eu não me ligava na cultura musical brasileira. Mesmo tocando, era com um *feeling* de blues (BAHIANA, 2006, p.123-24)

Ao negar a bossa nova como influência de sua formação musical, Seixas incorporou outras vertentes de música brasileira (como o baião e o repente), que fundiria posteriormente com suas influências culturais

estrangeiras, especialmente a norte-americana. Mas os ingleses, após 1962, com a explosão dos Beatles e dos Rolling Stones na cena musical mundial, seriam responsáveis por reformular em novas bases as criações formais dos roqueiros dos anos 50, bem como a herança do rhythm and blues e dos *bluesman* pioneiros. E no Brasil de finais dos anos 60 e princípios dos 70, Caetano Veloso de um lado e Raul Seixas de outro, seriam influenciados pelas criações musicais dos Beatles e do pop/rock em geral, influências comuns que lhes permitiram uma proximidade temporária nas posições que ocuparam no campo musical.

Mas apesar dessa proximidade, Caetano e Raul se situaram inerte em posições opostas, já que o primeiro iniciou sua trajetória como compositor e intérprete nos festivais da canção, espaço em que as influências da bossa nova eram dominantes. Consagrando-se nesses eventos, Caetano Veloso obteve um alto capital simbólico que foi essencial para que ele se posicionasse criticamente em relação às propostas do nacional-popular, que até 1967 eram dominantes no campo da MPB. Porém, deve-se notar que mesmo criticando as concepções mais estreitas de criação (temáticas e estilísticas) dos artistas da MPB, Veloso não abandona temas caros aos músicos vinculados à tradição da bossa nova, especialmente as discussões acerca da brasilidade. E quando ele incorpora as novidades do pop/rock, principalmente dos Beatles, é com a intenção de complementar ou expandir as possibilidades do fazer musical nacional, isto é, uma forma específica e brasileira de fazer música – e não uma importação ou assimilação musical, tal como a jovem guarda fazia.

Diferentemente, Raul Seixas adentra o campo musical pelo pólo mais heterônimo, o da jovem guarda. Suas composições da época de Raulzito e Os Panteras não dialogavam com as propostas do nacional-popular nem traziam influências musicais da bossa nova. A questão da brasilidade ou os posicionamentos de esquerda estavam completamente ausentes de seu trabalho, no qual predominava o tema do amor juvenil. Esse trabalho pautava-se em temáticas e posturas que, segundo a percepção dominante no campo, seriam alienadas e entreguistas. E embora os integrantes de Raulzito e Os Panteras afirmassem ter a intenção de produzir um trabalho diferente dos Beatles e da maioria dos grupos de iê-iê-iê, eles não tinham capital simbólico nem dominavam os meios (musicais e poéticos) necessários para alterarem as relações de força do campo. A herança musical de Raulzito – no espaço dos possíveis que a conjuntura do campo oferecia naquele momento

histórico – o inclinava a situar-se inescapavelmente no pólo dominado, já que o rock'n'roll e o pop/rock, naquele momento, não tinham espaço privilegiado nem a legitimidade cultural que a bossa nova possuía.

Para que o rock fosse aceito como uma influência musical importante no trabalho dos artistas vinculados à MPB, as discussões e propostas oriundas do movimento tropicalista foram fundamentais. Embora Caetano continuasse a se apoiar fundamentalmente na bossa nova, ele procurou dar continuidade à "linha evolutiva da música popular brasileira", processo que, segundo sua leitura particular, o trabalho de João Gilberto havia iniciado. E contra o suposto estreitamento dos materiais e influências que norteavam o nacional-popular na música, Caetano Veloso e Gilberto Gil procuraram incorporar determinados gêneros musicais estrangeiros (como o pop/rock) em seus trabalhos.

Essas propostas tropicalistas – que serão discutidas no capítulo seguinte – tiveram como resultados principais, uma maior abertura para a fusão rítmica e a problematização das relações que o artista e sua obra tinham com o mercado, questionando sobretudo a aura de pureza que muitos músicos reivindicavam. No início da década de 1970, o impacto desse movimento pode ser percebido através das criações (e posicionamentos) de vários músicos que não mais se pautavam pela estética da bossa nova e se apoiavam sobretudo na fusão do rock com elementos regionais, geração que ficou conhecida como pós-tropicalista.

Discuto a seguir quais as principais alterações que o tropicalismo produziu no espaço dos possíveis inscrito no campo musical de finais dos anos 60. Essas alterações foram essenciais para que Raul Seixas e Caetano Veloso se aproximassem ao longo da década de 1970, embora cada qual embasasse seu trabalho numa tradição musical distinta. No intuito de refletir sobre essa transformação, procurei analisar de que forma Raul Seixas incorporou e reprocessou as propostas tropicalistas e do pop/rock dos Beatles (e também de Frank Zappa) em um de seus trabalhos menos estudados, o disco coletivo *Sociedade da Grã-Ordem Kavarnista* (CBS, 1971).

CAPÍTULO 2

"SOCIEDADE KAVERNISTA": EXPERIMENTAÇÕES SONORAS DE UM PRODUTOR MUSICAL

Pop/rock: criação musical e crítica social nos anos 60/70

Essa nova geração de artistas do início dos anos 60 criava sua música partindo das contribuições dos pioneiros do rock'n'roll, fundindo as influências do blues e do rockabilly com elementos do mundo pop. Segundo a proposta de Friedlander (2006), as três principais bandas representativas desse período que ficou conhecido como "invasão inglesa",¹⁰⁰ seriam os Beatles, Rolling Stones e The Who. No entanto, interessa aqui, explorar mais diretamente algumas modificações no panorama musical e comercial introduzidas pelos Beatles, porque as alusões de Raul Seixas aos rapazes de Liverpool enquanto influência determinante de sua carreira são mais frequentes e profundas do que aos Stones e ao Who – embora apareçam em algumas entrevistas, juntamente com artistas como Frank Zappa e Bob Dylan.

Em 1960, o movimento que tivera início nos Estados Unidos e que ficou conhecido como rock and roll clássico havia perdido sua força e entrara em declínio. Por volta de 1959, seus principais representantes foram gradualmente perdendo espaço na mídia e no mercado, e alguns eram compulsoriamente afastados dos palcos: Chuck Berry foi indiciado e cumpriu pena de reclusão por dois anos; Little Richard se converteu à religião e abandonou os palcos; Elvis Presley havia se alistado no exército e lá permaneceu por dois anos; Buddy Holly havia morrido num acidente aéreo; e Bill Haley perdeu seu espaço e ficou praticamente esquecido. Toda aquela energia juvenil de traços comportamentais rebeldes havia perdido sua força musical. Diante desse novo quadro, a indústria fonográfica tentou retomar o antigo controle que exercia sobre a produção musical, buscando realizar uma espécie de "linha de montagem" musical: as canções eram feitas por compositores "profissionais", gravadas por músicos de estúdio contratados temporariamente e produzidas por grandes gravadoras. O resultado foi

¹⁰⁰ O termo refere-se ao estrondoso sucesso de vendas de discos de artistas ingleses no mercado norte-americano: "Só em 1964, vinte e duas semanas do ano tiveram grupos ingleses liderando a lista dos mais vendidos nos Estados Unidos. Era a invasão inglesa que começava" (MUGGIATI, 1985a, p.82).

uma profusão de ídolos adolescentes cantando rocks "artificiais" com pouco ritmo, veiculando mensagens românticas e ingênuas que dominavam as paradas de sucesso (FRIEDLANDER, 2006).

Duas tendências passaram a dominar o mercado norte-americano: de um lado o *twist* dançante, descendente do rock'n'roll, e de outro lado, a ascensão da *folk song*. O primeiro gênero, vinculado ao processo de produção da "linha de montagem", passava ao largo das questões políticas e sociais mais pungentes da época. As feições de crítica social e inclinação política apareceriam novamente, e com ainda mais ênfase, apenas na obra dos novos cancionistas de inspiração folclórica, cuja influência do blues que denunciava as injustiças e as desigualdades de direitos entre negros e brancos também se fazia sentir. O formato que viria a ser conhecido como "canção de protesto", despontou com força entre a juventude mais politizada nos Estados Unidos dos primórdios dos anos 60 e teve seus maiores expoentes nas figuras de Joan Baez e Bob Dylan. Com eles, a atividade artística não se limitaria a compor canções críticas: a participação em eventos públicos, seja cantando ou protestando nas ruas, também faria parte da vida politizada¹⁰¹ (MUGGIATI, 1985a).

Do outro lado do Atlântico, quando os Beatles surgiram na Inglaterra do início dos anos 60, tinham entre suas influências musicais os roqueiros clássicos Berry, Richard, Holly, Lewis, Everly Brothers, cantores de rhythm and blues como Ray Charles, Larry Williams, Isley Brothers, além do rockabilly de Carl Perkins e de outras canções pop americanas e inglesas do começo da década. Da fusão original desses elementos – com uma formação consagrada por Buddy Holly que incluía duas guitarras (solo e base), baixo e bateria – os Beatles criaram uma nova musicalidade, ampliando as possibilidades do fazer musical abertas pelos roqueiros da era clássica. Amparados por um empresário habilidoso, Brian Epstein, e por um talentoso produtor musical, George Martin, eles se tornaram um fenômeno do mundo pop com um alcance e um potencial comercial sem precedentes, dando início ao que o mundo conheceria mais tarde como *Beatlemania*.

Com essa primeira fase de tendência mais pop e temática romântica – cristalizada em canções como "She loves you", "Love me do", "Can't buy me love" – os Beatles conquistariam uma legião de fãs e influenciariam os rumos da música no mundo todo, inclusive no Brasil

¹⁰¹ Como exemplo dessa nova postura, Roberto Muggiati (1985a) cita a participação de Joan Baez em várias marchas ao lado do líder negro Martin Luther King.

(sobretudo na jovem guarda). Mas as letras não estavam ainda entre as preocupações centrais dos músicos, e nem Lennon se importava muito com veicular qualquer tipo de mensagem. No entanto, essa forma de pensar começa a ser alterada por vários fatores – como a influência de Bob Dylan e da contracultura –, e um tempo depois a mudança já era perceptível:

Uma metamorfose estava acontecendo, transformando a banda de músicos pop otimistas e despreocupados em artistas culturalmente consequentes. O rock, um gênero que nem mesmo seus mais sérios defensores poderiam chamar de filosoficamente importante, estava adquirindo uma dimensão "séria". E os Beatles estavam entre os pioneiros. A grande virada veio com o lançamento de *Rubber Soul* em dezembro de 1965. As canções que utilizavam a fórmula simples do amor romântico sumiram; elas foram substituídas por referências abstratas ("Norwegian Wood"), crítica social ("Nowhere Man"), (...) e a pesada "The Word", entoando a mensagem AMOR (FRIEDLANDER, 2006, p.132-33. Grifos do autor).

A transformação a que Paul Friedlander se refere foi um marco no cenário musical que influenciou diversas outras bandas de pop/rock. Pode-se tomar as criações que resultaram na criação de *Rubber Soul* como um marco na história do rock e da música em geral. A criação de um LP que trabalhava tantas temáticas até então inexistentes em artistas do mundo pop ao mesmo tempo em que lograva uma vendagem extremamente alta (cerca de 3 milhões de cópias no mundo todo) constituía uma novidade ímpar no mundo da música. Pela primeira vez, os Beatles produziram um álbum inteiramente autoral, onde nenhuma das canções era regravação de outros compositores.¹⁰²

¹⁰² O primeiro disco gravado pelos Beatles, intitulado *Please, Please Me* (1963), continha seis regravações de outros artistas e mais oito composições da dupla Lennon-McCartney. No segundo disco, *With the Beatles* (1963), e no quarto, *Beatles for Sale* (1964), a proporção permanece igual (com 6 *covers* e 8 composições próprias, em cada um deles). A exceção é para o terceiro LP, *A Hard Day's Night* (1964), trilha sonora do filme homônimo e por isso composto exclusivamente de canções próprias. No quinto disco, *Help!* (1965), essa proporção se altera substancialmente, e apenas dois *covers* estão incluídos nele. *Rubber Soul* (1965) dá continuidade a essa tendência de produção artística autoral e marca o momento de ruptura com o antigo padrão de gravação.

Esse fato sinaliza mudanças importantes na maneira de operar da indústria fonográfica, cujo investimento principal se dava na divulgação e venda de canções isoladas com potencial para se tornarem *hits*, comercializadas em compactos. As vendas de Long-plays (LP) eram capitaneadas pelo sucesso alcançado pelos *singles* nos meios de comunicação e, até então, o LP não era o principal produto gerador de lucro para as gravadoras e por isso poderia ser preenchido com *covers*. Com *Rubber Soul* esse conceito começa a se alterar, já que o álbum passa a ter uma espécie de organicidade que vai além de boas canções isoladas e sem conexão com as demais. Dada a qualidade do álbum, ele substituiu a venda do *single* como meio de troca predominante e tornou-se o principal catalisador dos lucros das gravadoras, que passaram a oferecer um produto completo e com maior valor agregado no mercado, aumentando seus lucros (FRIEDLANDER, 2006).

Conforme ressaltaram Adriano Fenerick e Carlos Marquioni (2008), o formato do LP (com maior capacidade de gravação do que o compacto) possibilitou uma nova maneira de relacionar *autor* e *obra*, e a transformação operada pelos Beatles consolidou a passagem do *intérprete/compositor* (já que os intérpretes eram o centro do mercado, independente de serem ou não compositores) para o *compositor/intérprete* (o compositor que prescinde do intérprete de reconhecido talento para divulgar com sucesso sua composição, interpretando-a ele mesmo). E o ápice dessa nova forma de criação autoral viria à tona em junho de 1967, com o lançamento de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

Nesse álbum está presente de forma sistemática uma contribuição fundamental dos Beatles para o desenvolvimento do pop/rock: o *uso da tecnologia tal qual um instrumento* (FRIEDLANDER, 2006, p.135). Não apenas o conceito no qual foi concebido o álbum (espécie de simulação de um concerto ao vivo de alter-egos dos integrantes da banda), com suas colagens e canções de temáticas relacionadas a preocupações sociais e artísticas da época foi inovador, mas principalmente o emprego da tecnologia para criar um produto artístico peculiar (como solos de guitarras invertidos ou simulação de sons variados, produzidos dentro do estúdio). Para Eric Hobsbawm, a "principal inovação do rock foi a tecnológica", pois foi o primeiro gênero a prescindir de instrumentos acústicos em prol de instrumentos elétricos e a utilizar a tecnologia eletrônica não só para produzir efeitos especiais, mas para compor um repertório em geral. O rock "foi a

primeira música a fazer dos técnicos de som e profissionais de estúdio parceiros em termos equalitários na criação de um número musical" (HOBSBAWM, 1990, p.20). E o trabalho do produtor musical George Martin pode ser pensado dentro dessa perspectiva, na medida em que foi essencial para possibilitar a confecção do produto final de *Sgt. Pepper*, tanto por seus arranjos de sons orientais e orquestrais, quanto pela sua exímia "manipulação da tecnologia de estúdio", que graças à técnica de superposição de gravações utilizada por ele ampliava o número de canais iniciais (quatro) para nove (FRIEDLANDER, 2006, p.136).

A ampla utilização de técnicas¹⁰³ dentro do estúdio permitiu a recriação de diversos tipos de colagens sonoras, como sons característicos de animais (cachorro, gato, galinha) dispostos na sequência de uma cadeia alimentar (onde o primeiro engole o seguinte, e assim sucessivamente), cujo final é a transformação do som emitido por uma galinha numa afinação de guitarra. Outras colagens rompiam com a separação entre música popular e música de vanguarda ao incorporar procedimentos utilizados por John Cage, além de trazer colaborações de músicos eruditos em formas improvisadas e criativas (FENERICK; MARQUIONI, 2008). No entanto, o ponto essencial a ser destacado é a abertura ampla e inusitada que esse trabalho dos Beatles forneceu aos artistas da música popular, que passaram a dispor de possibilidades técnicas e instrumentais absolutamente novas.

Juntamente com as inovações tecnológicas, a estética do disco, ou seja, a confecção da capa também ocupou a atenção dos músicos e da equipe técnica. A utilização da *pop art* (também presente nos desenhos da capa do disco anterior, *Revolver*) pelo renomado artista Peter Blake para compor a capa indica que ela foi "concebida visando proporcionar uma *embalagem* de qualidade visual inter-relacionada com o material sonoro gravado, no sentido que não apenas é plasticamente interessante, como [também] reitera a fusão de signos e culturas presente nas canções" (FENERICK; MARQUIONI, 2008, p.16). A capa, com suas colagens de diversos personagens reais e fictícios funcionava como complemento às colagens sonoras que costuravam as faixas musicais. Nas figuras estavam representados elementos do universo *pop* e do universo *cult*, da cultura ocidental e da oriental, da música pop e da

¹⁰³ Sobre os diversos procedimentos utilizados para produzir *Sgt. Pepper* em maiores detalhes, vale conferir o artigo de Fenerick e Marquioni (2008), que trata especificamente sobre esse disco dos Beatles, um dos raros artigos acadêmicos sobre os Beatles que está publicado em português.

erudita, da racionalidade ocidental e da espiritualidade oriental, revolucionários e poetas *beat* da contracultura, ocultistas e psicanalistas compunham as antíteses dispostas em um mosaico imagético que não recusava nenhuma influência.¹⁰⁴ E se o disco pretendia sugerir que aquela era uma outra banda, os quatro rapazes tampouco assumiam a indumentária e postura característicos da imagem da banda nos meios de comunicação (representados por bonecos de cera dos próprios Beatles com seus terninhos da época inicial), e no centro do disco, os quatro Beatles em fantasias que lembravam roupas militares de cores berrantes (associadas ao psicodelismo), cujo resultado era parecerem menos reais ue suas imitações de cera.

Tropicália, experimentalismo e mercado: o segundo disco

Essa segunda fase dos Beatles, ligada ao universo da psicodelia e da contracultura, com posturas estéticas e políticas vanguardistas não foi a principal influência do trabalho inicial de Raulzito Seixas. Apesar de incluir a versão de "Lucy in the Sky With Diamonds", o disco *Raulzito e os Panteras* não trazia experimentações sonoras ou estéticas semelhantes às de *Sgt. Pepper*, e sim mais próximas da primeira fase do conjunto inglês. Certamente a limitação da gravadora Odeon sobre a vontade dos músicos baianos em criar um disco que fugisse ao esquema da jovem guarda teve uma importância considerável para o formato final

¹⁰⁴ Adriano Fenerick e Carlos Marquioni (2008, p.16-17) exploram em detalhes essas associações entre os personagens e suas qualidades: "A colagem da capa do LP apresenta uma série de personagens ligados a algum tipo de cultura, quase sempre antagônicas ou desconexas, que agora se somam num enorme mosaico: imagens da cultura de massa (Marylin Monroe, Fred Astaire, Shirley Temple, Mae West, o "Gordo e o Magro", Tony Curtis, Marlon Brando, o "Tarzan", Diana Dors etc.) misturadas com imagens da alta cultura (Oscar Wilde, Lewis Carroll, Edgard Allan Poe, H. G. Wells, Aldous Huxley, George Bernard Shaw, Dylan Thomas etc.); a cultura ocidental (a grande maioria das imagens) ao lado da cultura oriental (religiosos e líderes indianos); música pop (Bob Dylan, os Rolling Stones, os próprios Beatles representados em estátuas de cera etc.) e música erudita de vanguarda (Karlheinz Stockhausen); a geração Beat (William Burroughs) e a revolução social que os anos 60 mantinham no horizonte (Karl Marx), compondo a contracultura da época; a racionalidade ocidental (Albert Einstein) ao lado da espiritualidade oriental (uma série de "gurus" da Índia), o ocultismo (Aleister Crowley) e a psicanálise (Carl G. Jung), a banda do Sgt. Pepper (os alter-egos dos Beatles) e o próprio Sgt. Pepper (uma estátua trazida do jardim da casa de John Lennon), tudo se somou e se juntou nessa enorme colagem proposta por Sgt. Pepper".

do LP, mas não se deve desconsiderar a inexperiência do conjunto como fator importante dessa limitação na capacidade de se expressar musicalmente: "influenciado por eles [Beatles] eu comecei a compor, mas no início as músicas eram um tanto esquisitas, eram uma mistura de Joan Baez com Peter, Paul & Mary, meio baião, meio Elvis, e as letras falavam geralmente 'meu amor me deixou'" (BAHIANA, 2006, p.124).

Por outro lado, é preciso considerar a dificuldade e o desafio de incorporar as novidades inauguradas pelos Beatles, a começar pela defasagem tecnológica que os estúdios brasileiros possuíam em relação aos ingleses e norte-americanos. A baixa qualidade sonora da gravação e dos instrumentos disponíveis no mercado nacional quando comparados com os utilizados por grupos estrangeiros também contribuía para a lista de dificuldades em criar algo semelhante. Dificuldades que aumentavam muito para um grupo de músicos iniciantes e de poucos recursos financeiros que poderiam estar recheados de intenções de ruptura, mas que não dominavam os *meios* (tecnologia) nem o *como* (novos procedimentos).

O caminho da incorporação do experimentalismo e da ruptura com as formas musicais predominantes no mercado brasileiro, a MPB e a jovem guarda, seria obra de outros baianos, com destaque para Gilberto Gil e Caetano Veloso. Dando continuidade às propostas estéticas inauguradas por eles no III Festival de MPB da TV Record, com "Alegria, alegria" e "Domingo no parque", os dois baianos introduziram uma série de novos procedimentos e critérios para elaboração das canções que reorganizaram todo o campo musical. Este movimento que ganhou a alcunha de tropicalismo, é bom frisar, não se limita à figura de Caetano e Gil – tendo também se desenvolvido em outras áreas artísticas¹⁰⁵ –, mas eles foram centrais para o desenvolvimento dessas novas propostas no âmbito musical.

Esses novos procedimentos foram se cristalizando lentamente, após um debate travado entre diversos artistas e intelectuais vinculados à bossa nova e suas transformações. A ideia de uma *linha evolutiva* que orientasse a atualização da música popular ganhou força com a publicação de parte desse debate na *Revista da Civilização Brasileira*

¹⁰⁵ O tropicalismo não pode ser considerado um movimento cultural homogêneo, em suas diversas áreas existem visões diferentes acerca do que seria o próprio movimento. O que havia em comum entre o grupo Oficina (O Rei da Vela, 1967), o cinema de Glauber Rocha (Terra em Transe, 1967) e a obra ambiciosa de Hélio Oiticica (Tropicália, 1967) era a vontade de romper com o paradigma nacional-popular dominante nas artes (NAPOLITANO, 2001).

(1966), que tratava dos desafios da música engajada diante da popularização do rock junto às camadas mais jovens. Apesar de estar associada a Caetano Veloso, a proposição de dar curso à "linha evolutiva" da música brasileira não foi uma ideia exclusiva dele, e teve diversas interpretações e propostas de outros agentes culturais sobre qual seria a tradição musical a ser atualizada e a melhor maneira de realizá-la.

A perspectiva de Caetano se diferenciava da de outros artistas, em primeiro lugar, por apresentar a tentativa de afirmar um projeto cultural dentro da estrutura da indústria cultural, mas sem aderir aos códigos dominantes. Tal projeto implicava uma incorporação crítica e iconoclasta dos estilos e temas embasados no nacional-popular, reprocessados num procedimento de vanguarda associado ao modernismo de Oswald de Andrade (NAPOLITANO, 2001, p.139-40). A negação do modelo de criação vigente entre os artistas vinculados à MPB, se dava pela recusa do uso exclusivo de materiais de pesquisa associados a gêneros de "raiz" ou de origem folclórica para enriquecer e atualizar as canções, especialmente com a inclusão de gêneros "menores" ou "inferiores" dentro da hierarquia cultural, como o rock e o pop. Em seu estudo clássico sobre o tropicalismo, Celso Favaretto (1996, p.28) assinalou que "em função da mistura que realizou, com os elementos da indústria cultural e os materiais da tradição brasileira, deslocou tal discussão dos limites em que fora situada, nos termos da oposição entre arte participante e arte alienada".

O procedimento oswaldiano de devorar as mais díspares influências culturais para recriar a tradição musical se alimentava tanto de elementos arcaicos (relacionados à tradição) quanto modernos (associados às inovações técnicas), utilizados sem qualquer temor de macular "uma suposta pureza nacional, já que a cultura brasileira é vista como rica e pujante o suficiente para deglutir tudo que possa vir de fora" (NAVES, 2000, p.42). Em uma entrevista dada ao poeta Augusto de Campos (1974), Caetano comenta a influência que os meios de comunicação de massa exercem sobre o formato da música, gerando uma espécie de entrave às inovações ao pressionar os artistas por novidades, pois muitos músicos acabam assumindo uma posição defensiva diante das cobranças do mercado. Mas para Caetano, esse tipo de posicionamento seria equivocado, pois a novidade exigida pelo mercado é entendida por ele em sua ambiguidade, tendo sua contraparte positiva na medida em que possibilita "que o novo aconteça como

música". Como exemplo, cita as inovações técnicas e poéticas presentes nos discos dos Beatles e de Jimi Hendrix, que teriam sido possibilitadas por essa exigência do mercado de apresentar novidades. E para Caetano, a bossa nova teve em seus primórdios uma força transformadora que se perdeu e através da sua proposta de retomada da linha evolutiva ela poderia aflorar novamente:

Aos poucos fui compreendendo que tudo aquilo que gerou a BN terminou por ser uma coisa resguardada, por não ser mais uma coragem. Todos nós vivíamos num meio pequeno, numa espécie de Ipanema nacional. Mas é claro que João Gilberto é outra coisa. Acho os discos de João um negócio sensacional. (...) E quando no Rio eu comecei a me enfasiar com o resguardo em seriedade da BN, o medo, a impotência, tendo tornado a BN justamente o contrário do que ela era, as coisas menos sérias começaram a me atrair. E a primeira dessas coisas foi a que mais assustaria os meus colegas de resguardo: o iê iê iê (CAMPOS, 1974, p.202).

Nessa perspectiva, tanto o iê-iê-iê brasileiro, o pop/rock¹⁰⁶ dos Beatles e de Jimi Hendrix, quanto a música engajada descendente da bossa nova são percebidos como materiais potencialmente utilizáveis para tecer um novo tipo de construção musical, desde que retalhadas e retrabalhadas pelo método antropofágico. E para compreender a afirmação de Caetano de que "só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação" (CAMPOS, 1974, p.63. Grifos do autor), é preciso entender o sentido que o termo *linha evolutiva* assume dentro da perspectiva do artista.

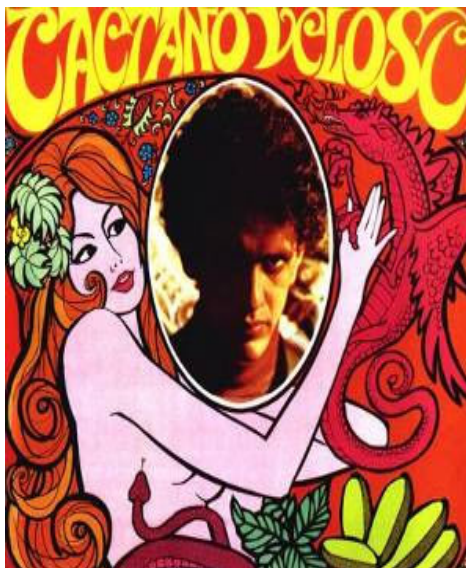
¹⁰⁶ Embora não haja uma definição exata do termo *pop/rock*, Roy Shuker (1999, p.08) procurou definir algumas características passíveis de serem atribuídas ao termo *pop*: "toda música pop é uma mistura de tradições, estilos e influências musicais. É também um produto econômico com um significado ideológico atribuído por seu público. De certo modo, a música pop abrange todo estilo musical que possua seguidores (...). Naturalmente, há controvérsia quanto aos critérios para a classificação "popular", assim como sua aplicação a determinados estilos e gêneros musicais. A venda de discos, o público de shows, o número de turnês, as transmissões pelo rádio e pela televisão são indicadores da popularidade de um estilo ou gênero musical". Portanto, o termo *pop/rock* foi empregado no presente trabalho no intuito de indicar um alargamento do que seria possível definir como rock, dado que a partir dos Beatles, foram incorporadas ao rock diversas influências musicais distintas que extrapolam qualquer classificação em categorias rígidas.

Conforme argumentou Antônio Cícero no seminário "Do Samba-canção à Tropicália", de uma perspectiva teórica, a ideia de linha evolutiva que Veloso propõe (samba – bossa nova – tropicália) *não se sustenta*. Para compreender a perspectiva de Caetano é necessário ter em mente o papel que ele atribui a João Gilberto¹⁰⁷ enquanto reformador, enquanto recriador da tradição musical brasileira. Para ele, João Gilberto era um marco na música brasileira porque soube "dar-um-passo-à-frente" e não porque suas inovações serviriam de modelo a ser seguido: o que realmente estava em jogo era deixar em aberto a possibilidade de utilizar toda informação musical na recriação e renovação da música popular, posição que se contrapunha à de grande parte dos músicos vinculados à MPB, que se orientavam pela busca das "raízes" da tradição musical e das manifestações folclóricas ainda não "corrompidas" pela civilização (CICERO, 2003).

O intuito de ampliar as possibilidades criativas do músico não se restringiu às inovações e construções da canção, tendo seus desdobramentos na elaboração de uma estética diferenciada que influenciou a elaboração das capas de discos, o figurino de palco e a performance. Tal como haviam feito os Beatles, os tropicalistas recorreriam ao trabalho de reconhecidos artistas de vanguarda (como Rogério Duarte e Hélio Oiticica) para compor capas de LPs, jogando com contrastes e cores fortes complementares ao conteúdo do disco:

¹⁰⁷ Caetano atribui a João Gilberto papel fundamental nesse processo de renovação musical, conforme se depreende do trecho em questão: "João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez" (CAMPOS, 1974, p.63).

FIGURA 02: CAPAS DE DISCOS (em sentido horário): 01 – The Beatles: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967); 02 – *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968); 03 – Caetano Veloso: *Caetano Veloso* (1967); 04 – Gilberto Gil: *Gilberto Gil* (1968)



As cores fortes que marcam as capas dos discos acima não são meramente ilustrativas. No caso de *Sgt. Pepper*, tão importante quanto as colagens que formavam as canções eram as imagens coladas que formavam o mosaico da capa. Havia um elo imaginário entre som e imagem, e a montagem da capa reiterava "não apenas o mosaico como também o colorido orquestral das canções, criando um diálogo entre as cores das imagens e as cores dos sons (diversidade timbrística) presentes em todo o LP" (FENERICK; MARQUIONI, 2008, p.17).

E o procedimento tropicalista de colagem e fusão de influências e tradições musicais se adequava perfeitamente à esse paradigma de criação artística que destacava as "cores das imagens" como capazes de representar as "cores do som". No LP de Gilberto Gil, é possível estabelecer diversas pontes entre as imagens coloridas e os procedimentos musicais, como a justaposição das duas fotos menores, onde a imagem à esquerda traz um Gil fantasiado de militar repleto de insígnias empunhando uma espada que contrasta com a foto mais à direita, onde o mesmo veste um macacão alaranjado com um volante na mão e de óculos escuros, semelhante a um piloto de corrida. Ambas as fotos podem ser pensadas como representativas das ambiguidades do Brasil retratadas pelo tropicalismo: a primeira como se fosse o peso dos elementos da tradição, do arcaico e do autoritário (cujo fardão militar pode remeter tanto ao governo militar quanto aos tradicionalistas da MPB, ambos preocupados em resgatar tradições e avessos a novidades) que contrastam e convivem com a modernidade, o desenvolvimento tecnológico (o volante de automóvel como signo da modernidade e da juventude), a liberdade irreverente da juventude (com seu macacão que remete às roupas coloridas dos hippies e os óculos escuros que emprestam um ar despojado). Na foto central, Gil aparece trajando o fardão da Academia Brasileira de Letras, com pince-nez, e parece indicar que ali não está presente um músico, mas um intelectual da cultura (postura reivindicada pelos tropicalistas) que chama a atenção justamente para o aspecto denso da poética do disco, apesar das colagens musicais dialogarem com elementos popularescos e kitsch. Por último, pode-se destacar a predominância das cores verde e amarelo, que indicam a importância da discussão sobre a brasilidade nas posturas tropicalistas.

Mas o mais representativo do movimento tropicalista dentre esses discos é a produção coletiva de *Tropicália ou Panis et Circensis*, da qual participaram Caetano, Gil, Gal Costa, Torquato Neto, Capinam,

Mutantes, Rogério Duprat, Tom Zé e Nara Leão. Nele estão presentes os diversos procedimentos (antropofâgicos e cafonas) e ingredientes da mistura tropicalista: alegorização do Brasil, poesia concreta, música pop, música folclórica e rock, carnavalização, choque do arcaico com o moderno, imagens oníricas e surrealistas, críticas à canção como objeto de consumo, críticas dos gêneros e estilos dominantes, além da discussão de temas básicos como nacionalismo, consumo e participação. *Tropicália* seria um "objeto-disco" onde a "capa e as músicas produzem conjuntamente uma significação geral, alegórica, (...) encenação das 'reliquias do Brasil' (...) [que] aparece em cada detalhe da capa, na combinação de letras, ritmos, arranjo e interpretação" (FAVARETTO, 1990, p.69). A análise que Celso Favaretto (1996, p.69-72) fez da capa do disco é reveladora de quão interligadas estão as músicas e as imagens:

Gal e Torquato formam o casal recatado; Nara, em retrato, é a moça brejeira; Tom Zé é o nordestino, com sua mala de couro; Gil, sentado, segurando o retrato de formatura de Capinam, vestido com toga de cores tropicais, está à frente de todos, ostensivo; Caetano, cabeleira despontando, olha atrevido; os Mutantes, muito jovens, empunham guitarras, e Rogério Duprat, com a chávina-urinol, significa Duchamp. As poses são convencionais, assim como o décor: jardim interno de casa burguesa, com vitral ao fundo, vasos, plantas tropicais e banco de pracinha interiorana. O retrato é emoldurado por faixas compondo as cores nacionais, que produzem o efeito de profundidade. (...) Na capa representa-se o Brasil arcaico e o provinciano; emoldurados pelo antigo, os tropicalistas representam a representação.

Esse procedimento tinha como resultado a composição de um mosaico estético e sonoro embasado num objetivo ideológico específico: negar a possibilidade da canção ser um veículo de ideias e estéticas coerente e orgânico por estar submetida à influência da indústria cultural (NAPOLITANO, 2001, p.265). Os tropicalistas assumiam a sua participação no mercado sem alimentar qualquer aura de pureza, que supostamente passaria incólume pelos interesses da indústria do entretenimento. Não se trata mais de tentar realizar uma

separação entre arte comercial e arte pura: os tropicalistas assumem radicalmente (e criticamente) o aspecto de mercadoria de sua obra. E como corolário dessas atitudes, estimulam que outros artistas da MPB engajada também reflitam sobre seu papel de produtores de arte que, através da mediação do mercado, se transformam em mercadorias a serem expostas e vendidas, como objetos de consumo (e não apenas enquanto produtos críticos ou revolucionários).

Marcos Napolitano (2001) destaca que o principal legado do tropicalismo para a música popular foi ter aberto um leque de novas possibilidades de escuta que a MPB engajada, de diretriz nacional-popular (e inspirada num outro projeto modernista, o de Mario de Andrade) não admitia. O tropicalismo ajudou a incorporar o ruído, o kitsch, o pop/rock e outros elementos estéticos repudiados pela classe média intelectualizada, juntamente e em igualdade de condições com as sutilezas e sussurros desenvolvidos pelas tendências mais modernas da MPB, que descendiam diretamente da bossa nova.

O fato é que essas novas proposições que os tropicalistas desenvolvem em suas obras (nas diversas áreas artísticas) ampliam e reconfiguram o que Bourdieu chama de "espaço de possíveis". Os agentes que estão envolvidos no campo musical se movem dentro de um espaço de possíveis que define o universo de problemas, as referências, as marcas intelectuais, os conceitos (ou "ismos") e os símbolos necessários para se entrar no jogo e disputar espaço com outros artistas através de criações individuais ou coletivas. Esse espaço de possíveis "funciona como uma espécie de sistema comum de coordenadas que faz com que, mesmo que não se refiram uns aos outros, os criadores contemporâneos estejam objetivamente situados uns em relação aos outros" (BOURDIEU, 1996a, p.54).

Analisando o segundo disco de Raul Seixas, lançado em 1971, pode-se perceber de que maneira ele se posiciona no campo musical e se situa em relação a outros artistas, compartilhando referências e acentuando diferenças. Fruto de um projeto coletivo, *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista: Apresenta Sessão das Dez* teve participação de Raul Seixas, Miriam Batucada, Sérgio Sampaio e Edy Star e foi gravado durante o período em que Seixas trabalhava como produtor musical na gravadora CBS. Num certo sentido, ele representa o momento em que Seixas passa a dominar os procedimentos tecnológicos que viabilizaram as obras experimentais que marcaram a história do rock, como o LP *Sgt. Pepper*.

Conforme já aludido, o domínio da tecnologia que os estúdios dispunham para a gravação, era cada vez mais um item fundamental da própria criação da obra, sendo o produtor musical ou o técnico de som um integrante quase tão importante quanto o músico no processo de gravação. Portanto, a diferença entre este trabalho e o primeiro de sua carreira não pode ser creditada apenas ao seu pertencimento ou identificação com o universo da jovem guarda: é mister reconhecer a importância da experiência como produtor musical para a consecução desse projeto coletivo. Mais tarde Raul Seixas se referiria a este tempo como um aprendizado valioso:

Como os Beatles, que aprenderam no estúdio, eu lá [na gravadora CBS, trabalhando como produtor musical] aprendi tudo, os macetes. Aprendi a fazer música comercial, fácil, intuitiva, bonitinha, que leva direitinho o que a gente quer dizer. Aí eu desisti de vez do livro que eu ia fazer, o tratado de metafísica. Decidi chegar ao livro através dos discos, dos sulcos, das rádios. É mais positivo. É melhor (BAHIANA, 2006, p.127).

Diversos efeitos sonoros e experimentações dão forma ao disco. A começar pela introdução, que sugere um espetáculo gravado ao vivo, cuja abertura instrumental remete inequivocamente às marchinhas que embalam as apresentações circenses itinerantes. Para reforçar o clima de um espetáculo circense, foi introduzida a narração de um apresentador que pede licença ao "respeitável público" para apresentar o "maior espetáculo da Terra", protagonizado pela "Sociedade da Grã-Ordem Kavernista".

Esse procedimento remete diretamente àquele utilizado pelos Beatles em *Sgt. Pepper*, que anunciam logo na primeira faixa que se trata de uma outra banda (a dos alter-egos dos Beatles), a banda do "Sargento Pimenta". E ainda na faixa inicial do disco, após a apresentação do pitoresco grupo musical, Lennon e McCartney pedem aos ouvintes que se acomodem e que os acompanhem, cantando junto com eles, participando do show. Em ambos os discos, trabalha-se com a ideia de uma banda fictícia realizando um espetáculo ao vivo, seja como show musical (Beatles), seja como espetáculo circense (Sociedade Kavernista). Mas é interessante ressaltar que dificilmente seria possível realizar apresentações ao vivo das construções musicais contidas nos

dois LPs, dada a profusão de efeitos tecnológicos e de mixagens (como sobreposição de vozes), além da diversidade instrumental necessária para reproduzir os sons contidos nas canções. Nem os Beatles faziam shows a esta altura de suas carreiras, nem há qualquer registro de apresentações dos kavernistas. Ambos foram discos concebidos para serem apresentações em si, pois não eram mais apenas produtos de técnicas musicais, já que somente foram possíveis por estarem intimamente relacionados com a tecnologia de estúdio.

Uma novidade introduzida pelos kavernistas e que também se relaciona ao uso da tecnologia de estúdio foi a utilização de vinhetas que antecedem o início das músicas, e que algumas vezes servem de introdução e outras de complemento ou justificação da canção em si. Esse procedimento não é exatamente uma criação dos kavernistas, já que Frank Zappa e sua banda, The Mothers of Invention, utilizavam vinhetas faladas em suas músicas. Mas a maneira sistemática empregada pelos kavernistas de utilizarem essas vinhetas confere a eles uma originalidade em relação a Zappa, pois elas estão presentes no início de quase todas as canções do disco.

Como exemplo dessa afirmação, cito a canção "Todo mundo está feliz" (Sérgio Sampaio), onde há uma vinheta curiosa que se complementa com o tema da canção. Fornecendo a impressão de que nos encontramos em uma rua movimentada, com ruídos de automóveis e algumas buzinas, ouve-se um pseudo repórter de voz arrastada e zombeteira simulando entrevistar um jovem:

- Está no ar! Estamos aqui, em plena Cinelândia [centro do Rio de Janeiro] gravando o programa *Brasa Viva*. Vamos entrevistar um transeunte: hei, você aí! Qualé o tipo de música que você prefere? Melodiosa ou barulhenta?
- Barulhenta, né? Eu sou jovem!¹⁰⁸

Dando continuidade à vinheta, ouve-se um tímido piano que logo cede passagem à batida forte da bateria, acompanhada por um coro insistente a repetir o refrão "todo mundo está feliz aqui na Terra". O tema central que configura a canção está reforçado pela vinheta, que alude aos programas da jovem guarda (sendo "brasa" uma das gírias

¹⁰⁸ SAMPAIO. Todo mundo está feliz. LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista: Apresentação das Dez*. CBS, 1971.

amplamente associadas à turma da jovem guarda e especialmente a Roberto Carlos) e ao rock (considerado música "barulhenta", mesmo no formato de iê-iê-iê) ao mesmo tempo que faz uma crítica àquele formato ingênuo de se posicionar no mundo, de negar qualquer relação com os acontecimentos que impregnam o cotidiano. De forma que a repetição exaustiva de "todo mundo está feliz aqui na Terra" funciona como uma crítica a essa suposta felicidade, que aparece muito mais como alienação diante do mundo: "hoje podia ser domingo/ ou segundo de janeiro/ pra mim vai dar no mesmo lugar/ vai dar na minha alegria/ e eu não quero mesmo nada/ eu não tenho nada a ver com isso."¹⁰⁹

Contudo, o exercício crítico que os kavernistas fazem distancia-se daquele praticado pela corrente dos músicos identificados com a MPB engajada de finais dos anos 1960. Não há uma denúncia sistemática da alienação juvenil nem um convite a mudar os rumos do mundo numa direção mais igualitária ou mais justa, seja através da espera do "dia que vai chegar" ou pela ação armada de pequenas organizações revolucionárias. A ênfase presente em *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista* é muito mais semelhante à dos músicos tropicalistas, especialmente pelo diálogo entre diversos gêneros musicais brasileiros com o rock e também pelo procedimento (carnavalização, paródia, etc.) de construção de algumas das letras.

Na canção "Parque industrial" (Tom Zé), gravada em *Tropicália ou Panis et Circencis*, Celso Favaretto (1996) identifica uma carnavalização debochada e irônica a respeito dos mitos oficiais, em particular o mito do desenvolvimento industrial como capaz de solucionar os problemas do Brasil. Na segunda estrofe da canção, sublinha-se ironicamente de que forma os produtos industriais colaboram para solucionar necessidades ou desejos que se tenha: "*tem garotas propaganda/ aeromoças e ternura no cartaz/ basta olhar na parede/ minha alegria num instante se refaz/ pois temos o sorriso engarrafado/ já vem pronto e tabelado/ porque é made, made, made/ made in Brazil.*"¹¹⁰ Nesse ponto, é perceptível uma semelhança com a composição de Raul Seixas e Sérgio Sampaio, "Êta vida", tanto na referência textual quanto no sentido crítico:

São Sebastião do Rio
tudo aqui é genial
na televisão à noite

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ TOM ZÉ. Parque industrial. LP *Tropicália ou Panis et Circencis*. Philips, 1968.

tem cultura e carnaval
tem garota propaganda
num biquíni que é demais.
 mas não era o que eu queria
 o que eu queria mesmo
 era estar em paz.¹¹¹

A crítica à reprodução massiva de imagens (cartaz, televisão) fetichizadas (a garota propaganda) que deveriam fornecer um alento para suportar o cotidiano, que graças às inovações técnicas do desenvolvimento industrial do Brasil tornariam o país um lugar ideal para se viver, está presente em ambas as canções. Nos tropicalistas, a crítica se faz através da carnavalização, que celebra na música a festa de uma nação maravilhada com as novas invenções que já vêm prontas para serem consumidas alegremente. A própria condição de país dominado e dependente, mascarada pela ideologia do progresso, é celebrada ironicamente pelos tropicalistas, cuja redenção o país alcança ao equiparar-se com as nações mais desenvolvidas e exportadoras de bens tecnológicos, imprimindo sua marca (made in Brazil) nos produtos. O parque industrial brasileiro é descrito como um misto de solução dos problemas crônicos do país e motivo de orgulho e satisfação para os brasileiros, de forma debochada, expondo tudo aquilo que o Brasil reivindicava como conquista ideal e a maneira que estas conquistas se materializavam no cotidiano. O resultado é um Brasil múltiplo, fragmentário, cuja imagem final é a de um mosaico muito diferente daquele Brasil idealizado pela ideologia nacional-ufanista.

Essa crítica ao fomento do desenvolvimento industrial e ao ufanismo está ausente em "Êta vida" e não há nela qualquer preocupação em desconstruir mitos nacionais ou mostrar a falsidade da imagem oficial do país. O que sobressai nessa canção é a recusa em aceitar que as condições materiais de vida determinem a satisfação por si só. A cidade do Rio de Janeiro, com seus jogos de futebol no Maracanã, suas praias ensolaradas e ofertas de compras (típicas de uma grande cidade) é solenemente rechaçada. Aliás, menos do que a cidade em si, a negação é a do estereótipo que ela representa (especialmente para os migrantes), de uma espécie de paraíso tropical. Assim, depois de conquistar seu espaço na cidade e desfrutar dos atrativos do lugar, o

¹¹¹ SEIXAS; SAMPAIO. Êta vida. LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista: Apresenta Sessão das Dez*. CBS, 1971 (Grifos meus).

protagonista percebe que as benesses materiais de classe média enquanto sonho de consumo não passam de uma imagem insípida:

Mas não era o que eu queria
 O que eu queria mesmo
 Era me mandar
 Mas êta vida danada
 Eu não entendo mais nada
 É que esta vida virada
 Eu quero ver.¹¹²

Se as canções tropicalistas (tomadas isoladamente ou em conjunto) propunham realizar a exumação dos mitos políticos, valores sc categorias ideológicas e simbólicas que embasavam o nacional-popular no Brasil e o universo de consumo da classe média (NAPOLITANO, 2001), não se pode estabelecer uma ponte imediata com as canções dos kavernistas. Mas diversos procedimentos de criação e de releitura da tradição musical brasileira, são comuns a ambos. Especialmente a influência da psicodelia dos Beatles e da contracultura em geral, cujas críticas ao modo de vida da classe média com suas tacanhas expectativas intelectuais e materiais eram alvo de deboches de tropicalistas e kavernistas.

Mas diferenças pontuais podem ser apontadas entre a perspectiva que os norteava: a imagem tropicalista está recheada de ironias, mas sua interpretação do que seria o Brasil é bastante negativa. Nas palavras de Caetano, "digam o que disserem, nós, os tropicalistas, éramos pessimistas, ou pelo menos namoramos o mais sombrio pessimismo", e que foi expresso em diversas canções da época (1967-1969) em "uma visão autodepreciativa da nossa vida cotidiana e do seu quase nenhum valor no mundo" (VELOSO, 2005, p.50-51). Por outro lado, os kavernistas primaram pelo bom humor (especialmente nas vinhetas dos discos) e não incorporaram o pessimismo tropicalista nem retrataram as mazelas sociais do país. Porém, é possível perceber em diversas canções dos kavernistas uma tensão entre cidade grande e vida interiorana, na qual a cidade aparece como o pólo negativo dessa relação.

Em "Soul tabaroa" (Antônio Carlos; Jocaifi), um xaxado divertido que brinca com a palavra inglesa que designa o *soul* enquanto gênero musical (vinculado ao gosto citadino) e que o protagonista o encarna na condição de verbo (ser tabaroa, interiorano), tem como refrão "será possível que cidade grande/ é só assanhamento/ não se tem amor?". A

¹¹² Ibid.

cidade também aparece como lugar que corrompe a ingenuidade no samba-canção que dá nome ao disco, "Sessão das dez" (Raul Seixas). Na debochada entoação que Edy Star¹¹³ empresta à canção (e que lembra a interpretação de Caetano no clássico kitsch "Coração materno", de Vicente Celestino), conta-se a história de um rapaz "inocente, puro e besta" que vai morar em Ipanema e conhece sua companheira numa sessão de cinema "maldita" (dez horas da noite), aceita as pipocas dela e em troca lhe oferece casamento, que dura mais de dez anos. No final, seguindo o tipo clássico de composição de samba-canção de fossa, o protagonista acusa à ex-amada de haver se aproveitado dele por esse tempo todo, apenas "curtindo com seu corpo" e produzindo tamanha desolação que o cinema se incendia e o intérprete simula estar em prantos no final da canção.¹¹⁴

É interessante notar que na introdução de "Sessão das dez", foi adicionada uma vinheta de quinze segundos, onde um coro gritado repete "eu comprei uma televisão, à prestação, à prestação/ eu comprei uma televisão/ que distração/ que distração", seguida de uma fala explicativa da intenção da música ("a nossa homenagem aos boêmios da velha guarda"), causa estranhamento para o ouvinte pela aparente ausência de sentido entre os dois temas. Mas a falta de sentido é apenas aparente, porque a televisão representa o modo de vida moderno, cuja fruição se dá num ambiente privado, e o cinema, invenção antiga (se comparada à televisão), representa um outro tipo de experiência social e temporal, onde a interação entre as pessoas é possível. Portanto, ter uma televisão indica a não necessidade de dirigir-se ao cinema enquanto "distração", o que inviabiliza de antemão a história vivida pelo protagonista da canção ("ver teatro e ver cinema era minha distração") e a relega ao passado.

Esse efeito surrealista produzido pela colagem da vinheta à interpretação melodramática de Edy, conferem à esta canção o aspecto inconfundível de paródia dos cancionistas da década de 1950, que escreveram composições ao estilo de Antonio Maria e seu clássico da fossa "Ninguém me ama". Mas o efeito final de "Sessão das dez" é muito diferente do aspecto taciturno desse tipo de samba-canção, graças

¹¹³ À época da gravação do LP *Sociedade Kavernista*, Edy Star ainda não havia incorporado o *Star* ao seu nome artístico, mas por ter ficado associado a ele, optei por manter a grafia completa.

¹¹⁴ SEIXAS. Sessão das dez. LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista: Apresenta Sessão das Dez*. CBS, 1971.

aos exageros do intérprete (ao simular o princípio de um choro no final da canção) e da letra, que se transformam em efeitos cômicos.

Em "Aos trancos e barrancos" (Raul Seixas), um samba que retrata um suposto ganhador do prêmio da loteria federal e que só assim conseguiu "subir na vida", a cidade não aparece como antítese do mundo interiorano, mas ainda mantém um aspecto entorpecedor:

Rio de Janeiro você não me dá tempo
De pensar com tantas cores
Sob este Sol
Pra que pensar
Se eu tenho o que quero
Tenho a nega e o meu bolero
A TV e o futebol.¹¹⁵

De forma geral, nas canções kavernistas prevalece uma desconfiança em relação às belezas naturais, aos atrativos culturais e aos bens materiais oferecidos pelas grandes cidades (especialmente da cidade do Rio de Janeiro, cuja alusão direta a elementos-símbolos e lugares da cidade – Ipanema, Leblon, aterro do Flamengo – estão presentes em mais da metade das músicas do disco). Na canção supracitada, o protagonista deixa-se envolver pela ilusão de alterar sua condição social ("morava no morro e agora moro no Leblon") trocando parte do seu orçamento destinado a necessidades básicas por uma remota esperança de enriquecer, pois ele opta em não comprar leite para levar o bilhete da roleta federal. O conjunto das ofertas (naturais, culturais e econômicas) da capital é retratado como fator que ilude ou ameniza as duras condições de vida da população e que acaba por contribuir para a conservação da estrutura social.

E o tema de "Aos trancos e barrancos" é o mesmo da canção de abertura do disco, "Êta vida", com uma diferença: na primeira, o protagonista se identifica plenamente com os atrativos do Rio de Janeiro e é seduzido pelo modo de vida da cidade, enquanto na segunda ele experimenta os encantos da cidade e reconhece que são agradáveis e sedutores, mas não se rende ao canto de sereia da modernidade tropical. Em "Êta vida", o protagonista marca sua posição, expressando que essa vida "não era o que eu queria/ o que eu queria mesmo era me mandar" e

¹¹⁵ SEIXAS. Aos trancos e barrancos. LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista: Apresenta Sessão das Dez*. CBS, 1971.

viver uma "vida virada" (que pode ser entendida como uma vida "pirada" ou desbundada).

Também é possível estabelecer uma ponte entre a canção de abertura do disco e a que o encerra. Se em "Éta vida" há uma negação do estilo de vida convencional e a expressão do desejo de seguir por um caminho alternativo, que tomaria o rótulo de "pirado" segundo o padrão mais tradicional, em "Dr. Paxeco" (Raul Seixas) têm-se o retrato debochado de um representante típico desse quadro tradicional. Enquanto na primeira predomina um tom alegre, conduzido por um iê-iê-iê misturado com samba, a segunda é bastante sombria e se inicia conduzida por um contrabaixo solitário em meio a sussurros sobrepostos (como se indicassem um complô), e toda a primeira metade da música não é cantada, mas narrada por uma voz imitando um locutor de rádio em câmara lenta e com eco, que apresenta a personagem:

Lá vai nosso heroi, dr. Paxeco
 Com sua careca inconfundível
 A gravata e o paletó
 Misturando-se às pessoas da vida.
 Lá vai dr. Paxeco
 O heroi dos dias úteis
 Misturando-se às pessoas que o fizeram.¹¹⁶

Após a narrativa desse trecho, foi introduzida uma colagem que simula uma "risada" que causa um estranhamento complementado pela entrada abrupta de um solo de guitarra estridente, criando uma tensão que se desfaz somente quando Raul Seixas dá continuidade à canção:

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

Dr. Paxeco vai doutorar
 Dr. Paxeco foi almoçar
 Do do do do do doutor
 Paxeco

¹¹⁶ SEIXAS, Dr. Paxeco. LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista: Apresenta Sessão das Dez*. CBS, 1971.

Perdido, dividido, dirigido
 Carcomido e iludido
 Tem nos olhos o cifrão
 Disfarça na fumaça
 E acha graça
 Sem saber que a rua passa
 Entre a massa e o caminhão.¹¹⁷

Doutor Paxeco é a caricatura do burguês, com seus trajes elegantes (gravata e paletó), falsos sorrisos e disfarces que lhe emprestam uma aparência de respeitabilidade e admiração. Símbolo de prestígio, o título de doutor confere distinção e indica a ocupação de uma alta posição na hierarquia social. Mas os elementos que compõem a personagem são descritos de forma irônica e indicam que essa superioridade não vai além das aparências, já que Paxeco não controla suas vontades por ser submisso aos caprichos do dinheiro. E é interessante notar que tanto dr. Paxeco quanto o protagonista anônimo de "Aos trancos e barrancos" são dois "heróis" enredados pelas "ilusões" que os cercam, seja pelas vantagens do poder ou pelos prazeres cotidianos, ambos conduzem suas vidas na busca de satisfação em aspectos materiais: Paxeco (ou a elite) age sorratamente para manter sua posição e o anônimo (ou o povo) deposita suas esperanças em ser contemplado pela sorte, num estado de passividade que se assemelha ao automatismo de Paxeco.

Interessante notar que a concepção de *povo* sugerida em "Aos trancos e barrancos" (cuja composição é assinada por Raul Seixas) não é portadora de nenhum tipo de redenção nacional ou de características romantizadas, tal como vários músicos da MPB engajada o haviam descrito em suas canções. Nem se desenha um tipo de povo alienado, que deveria ser de algum modo informado de suas condições opressivas por um trabalho de militância política. E antes que se busque um sentido exato na crítica realizada ao modo de vida da população urbana mais carente, vale atentar para a canção que no disco segue imediatamente à esta, e cujo título informa e embaralha qualquer intenção de interpretar racionalmente o conjunto da obra: "Eu não quero dizer nada" (Sérgio Sampaio).

Nesta canção – cuja abertura é uma citação de um trecho de "A day In the life", a música que encerra o álbum *Sgt. Pepper* – estão

¹¹⁷ Ibid.

fundidos diversos gêneros – incorporando balada com cha-cha-cha e rock – com uma letra *nonsense*, que cria um clima hilariante e descontraído. Com versos que sempre terminam afirmando "mas você é tão legal", interpretados com deboche por Edy, o tom piegas que a música assume casa perfeitamente com o desejo expresso de "não dizer nada". Essa falta de coerência que os versos de "Eu não quero dizer nada" expressam também são percebidos em outra canção do disco, "Eu acho graça", ambas compostas por Sérgio Sampaio.

"Eu acho graça" se inicia com uma vinheta reproduzindo o som de um telefone tocando, e em seguida ouve-se uma pergunta: "oi, orginho Maneiro? É verdade que agora você é hippie?". A resposta é um "podes crer" arrastado e debochado, que logo é repetido por um coro várias vezes até que este se transforma em um amontoado de sussurros, de onde sobressai o nome de Chacrinha (uma das figuras cultuadas pelos tropicalistas) com um solo de guitarra ao fundo. A letra, que não aborda nenhum tema específico, lembra uma coleção de frases que obedecem ao ritmo da música e não a qualquer ordenamento racional:

Ah, vou te contá contigo, eu tô
 Ah, vou te contá contigo, eu tô
 O tempo todo tô comigo, tô contigo
 E sigo na jogada
 Eu não tô com nada mesmo
 Eu tô de toca e tanga
 Eu tô na santa paz, oh nêgo
 O tico-tico e o teco-teco
 Todos tão por dentro da jogada
 E eu não tô com nada mesmo
 Eu tô muito tranquilo
 Eu tô dizendo adeus
 Passo pela praça e acho graça
 Falam mal de mim e eu acho graça
 Todo tempo ido tá contigo na manhã
 Todo tempo tido, tô contigo na manhã
 Na manhã, na manhã.¹¹⁸

Esse procedimento de composição, descompromissado com qualquer ordenação racional ou congruente das ideias, onde a sonoridade das palavras é explorada como complemento ou reforço da

¹¹⁸ SAMPAIO. Eu acho graça. LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista: Apresenta Sessão das Dez*. CBS, 1971.

música remete às propostas das vanguardas artísticas europeias do começo do século XX. O próprio Raul Seixas, dois anos depois, definiria *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista* como "um disco dadaísta, muito louco, algo assim como Frank Zappa nos primeiros tempos."¹¹⁹

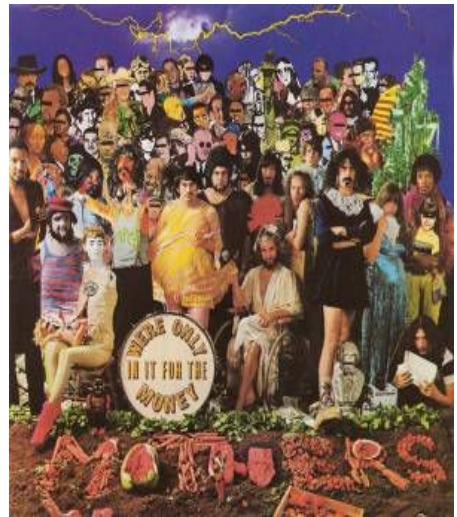
Devido à diversidade sonora e temática presente nesse disco, com seus procedimentos experimentais e efeitos do emprego da paródia e do deboche, torna-se complicado definir o disco ou enquadrá-lo sob um rótulo. Diferente da tropicália musical, que se constituiu num movimento que tinha premissas básicas de composição definidas sem que houvesse um modelo de canção tropicalista (como houve um momento de canção bossa nova), os kavernistas não chegam a propor diretrizes de criação, mas dialogam com as inovações de diversos artistas contemporâneos e produzem um trabalho original e provocante para os padrões da época. E tal como haviam feito os Beatles, Frank Zappa¹²⁰ e os tropicalistas¹²¹, a capa do disco da *Sociedade Kavernista* deixa de ser simples invólucro e assume o *status* de complemento visual das canções:

¹¹⁹ HUNGRIA. A renovação com Raul Seixas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 jun. 1973.

¹²⁰ Em uma reportagem publicada na *Revista Rolling Stone Brasil*, Daniel Dickanson, um conhecido de Raul Seixas dos tempos em que morava em Salvador e iniciava seu contato com o rock'n'roll norte-americano, contou que após retornar aos Estados Unidos com seu pai, em 1967, ele continuou mantendo correspondência com Raul, inclusive enviando discos através do correio diplomático. Dentre os objetos intercambiados, estão os discos de Zappa e dos Beatles citados acima: "Enviei para Raul *We're Only in It for the Money*, do Mothers of Invention, que inspirou [o disco *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista: Apresenta*] *Sessão das Dez*. Em junho de 1967, remeti *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles. Provavelmente, a cópia esteve entre as primeiras que chegaram ao Brasil" (BASTOS. Moleque maravilhosos. **Rolling Stone Brasil**, p.66, ago. 2009).

¹²¹ Após ter construído as relações entre Zappa, Beatles e a tropicália enquanto influências seminais da Sociedade Kavernista, encontrei um comentário interessante de Edy Star (em seu blog na internet) que reforça a validade dessa comparação. Edy responde à seguinte pergunta de um leitor: "*Na produção do SGOK vocês tiveram inspiração no disco "Sgt. Pepper's" dos Beatles e em Frank Zappa? (Por Leonardo Machado) – Oi Leonardo, acho que VC quis dizer 'concepção'... SIM.. e na Tropicália também... jogue tudo num liquidificador y tire o sumo com bananas y cajus...*" (ver:<http://staredy.blogspot.com/search?q=kavernista>. *Grafia original*).

FIGURA 03: CAPAS DE DISCOS (em sentido horário): 01 – The Beatles: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967); 02 – Frank Zappa and The Mothers of Invention: *We're Only in It for the Money* (1967); 03 – Sociedade da Grã-Ordem Kavernista: *Apresenta Sessão das Dez* (1971) capa; 04 – *idem*, contracapa



A foto da capa do disco dos kavernistas faz referência a diversos elementos que compuseram a foto de *Sgt. Pepper*, começando pela posição dos quatro integrantes no centro da foto, trajando roupas que se assemelham a fantasias. De camiseta vermelha, com um enorme símbolo da paz dependurado no pescoço, Raul Seixas é o protótipo de um hippie (e que contrastava com a imagem mais séria de seu cotidiano enquanto produtor musical); a seu lado, Miriam Batucada veste uma minissaia (símbolo da liberdade feminina naqueles tempos) e se configura num super-homem-mulher; Sérgio Sampaio, vestindo uma camiseta da seleção brasileira de futebol, representa o aspecto cultural brasileiro do disco, fazendo um contraponto à fantasia de Miriam, que alude a "invasão cultural" estrangeira; e por último, Edy Star lembra um calouro de programa de auditório, com seu casaco marrom berrante, com um brilho brega, cuja faixa poderia indicar a premiação em um certame organizado por Chacrinha. A combinação das fantasias alude diretamente aos elementos que compõem as músicas e aos procedimentos utilizados no disco: as influências estrangeiras e as influências da música brasileira, que resultam na mistura de rock com diversos ritmos nacionais; a fantasia de hippie e o desejo de seguir uma vida "virada"; e o calouro que simboliza o "amadorismo" do disco, com suas vinhetas que recusam qualquer postura séria ou profissional. Juntos, os quatro representam o próprio conteúdo do disco: são os personagens que compõem o espetáculo circense anunciado na primeira faixa do LP.

O cenário da foto, uma sala de cinema com detalhes barrocos, lembra o jardim de inverno da capa de *Tropicália* ao mesmo tempo em que a predominância do azul remete ao céu do fundo de *Sgt. Pepper*. O lugar escolhido – o cinema – representa o tema da música que dá título ao disco, mas é também uma referência amplamente presente no disco dos Beatles, que contém diversas imagens de personalidades vinculadas à sétima arte. E mais: o cinema foi o responsável pela divulgação e popularização do rock'n'roll na década de 1950, e desde então, roqueiros do mundo pop tiveram seu sucesso intimamente relacionado com a participação em filmes.¹²² Por último, pode-se assinalar uma referência também à contracapa de *Tropicália*, que trazia fragmentos de um *script*

¹²² Raul Seixas, além de um amante do cinema em geral, e dos filmes de Elvis e dos Beatles em especial, manifestou desejo de atuar em filmes diversas vezes ao longo de sua carreira. Dizia-se muito mais identificado com ofício de ator do que com o de cantor.

de uma suposta sequência de um filme, que na verdade comentava a intenção do disco.

As letras que formam o nome do disco, *Sessão das Dez*, tal como o procedimento adotado pelos Beatles e por Zappa, estão escritas em forma de imagens. Sobre o fundo branco da tela de cinema, estão desenhadas as letras como se houvessem sido escritas com sangue, remetendo às famosas sessões de cinema "malditas" (e "maldito" seria o destino do disco). Também nos LPs dos Beatles e de Zappa, o nome das bandas aparece feito respectivamente de flores e de restos de legumes, onde um remete ao pacifismo e o outro debocha dessa alusão.

A sátira de Zappa, ainda traz à tona a questão do envolvimento da música com os negócios, da arte e seu aspecto comercial; questão que os tropicalistas também haviam levantado, causando polêmica junto aos artistas engajados. E o aspecto comercial inerente ao trabalho do artista, mesmo que o formato fosse diferente do padrão, não escapou aos kavernistas. Na contracapa, em meio a diversas fotos dos integrantes em poses e ângulos pouco convencionais, legendas informavam e confundiam as possíveis intenções dos artistas, e uma delas merece destaque: "Ora, esse disco é comercial!". A sátira à sociedade de consumo que algumas canções traziam se estendia à embalagem do disco, assumido como um produto feito para ser consumido.

Na estrutura do disco também ficava clara a sátira ao aspecto comercial do disco, especialmente quando se analisa que a abertura circense (que remete ao carnaval e a ausência de seriedade) tem a sua contraparte no final do disco. Após a décima primeira canção, "Dr. Paxeco", que é a mais sombria do LP e que se destaca pela ausência de toques humorísticos, foi incluída uma vinheta intitulada "Finale" que retomava o tom circense da abertura, indicando o término do espetáculo anunciado na primeira faixa, encerrado sob vaias (prática muito comum nas apresentações realizadas nos festivais da canção). Mas a surpresa final fica por conta da reprodução do acionamento da descarga de uma privada, que pode ser interpretada como uma alusão ao rápido consumo e descarte dos produtos culturais na forma de mercadorias, bem como uma crítica ao conteúdo das produções massivas da indústria cultural. Sobre o resultado final desse disco, Edy Star comentou:

O disco era pura curtição, pois não estávamos afim de um movimento ou revolução político-social, embora levasse o pomposo y anárquico título de "Sociedade da Grã-Ordem Kavernista", depois de pronto nos deu a consciência de

havermos criado uma espécie de manifesto experimental contra a sociedade de consumo, o caos urbano, y os hippies de boutique... Y antes que a Censura, que já estava de olho em cima da gente, começasse a encher o saco y nos tirasse do mercado, saímos logo avisando: "eu não quero dizer nada!". O paradoxo de tudo, é que acabamos sofrendo pela própria auto-censura da CBS!¹²³

Cercado de mistério e de histórias míticas, o LP da *Sociedade Kavernista* ainda é pouco estudado e muito comentado. Dentre as versões mais difundidas pela bibliografia especializada – seja pela acadêmica ou apologetica – acerca das consequências da gravação desse disco sobre o desenrolar da trajetória de Raul Seixas, encontra-se a seguinte explicação, fornecida pelo próprio Seixas em um monólogo durante show realizado em 1974:

Em 1971, quando eu trabalhava na CBS, eu fui expulso da CBS. Eu trabalhava como produtor. O diretor me expulsou porque eu fiz um LP que se chamava *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista: Apresenta Sessão das Dez*. (...) Esse disco era um disco engraçado, não tinha nada de mais. Mas a própria CBS não gostou. Eu aproveitei uma viagem do diretor [Evandro Ribeiro] pros Estados Unidos e fiz o LP. Custou vinte e três milhões a produção do disco. Porque a linha da CBS era aquela linha – do como é que eles chamam? – Zé Povinho. "Isso aqui, meu filho, é uma fábrica de vender ilusões. Tem que vender!" Aí eu saí da fábrica de vender ilusões e entrei no iê-iê-iê realista e fiz o LP. (...) [conta a história da harpa egípcia] Tudo isso foi motivo pra minha expulsão da CBS. Aí entrei pra Philips, aquela coisa toda. Mas o disco não vendeu nada. Desapareceu misteriosamente do mercado, ninguém sabe o que aconteceu.¹²⁴

¹²³ Comentário de Edy Star publicado em seu blog pessoal. Cf.: <http://staredy.blogspot.com/search?q=kavernista> consultado em 23 jun. 2010. No texto reproduzido, mantive a grafia original, mas optei por corrigir os erros de português.

¹²⁴ SEIXAS. Monólogo. CD *Se O Rádio Não Toca* – ao vivo em Brasília em 1974. Eldorado, 1994.

Essa história narrada por Raul Seixas, de que teria se aproveitado da ausência do diretor da gravadora para extrapolar suas funções de produtor e exercer seu "verdadeiro" ofício – o de cantor – é uma das primeiras construções de sua imagem de rebelde, de personagem inconformista. E como se não bastasse a "traquinagem", suas exigências quanto à qualidade instrumental (como a harpa egípcia que teria vindo de São Paulo até o Rio de Janeiro para dar apenas um acorde no final de uma canção) empregada na consecução do disco teriam extrapolado os custos aceitáveis para a produção de um LP, desrespeitando a lógica mercantil inerente ao esquema de produção industrial da gravadora. O resultado dessa postura anárquica teria sido seu desligamento¹²⁵ do cargo de produtor musical da CBS, interrompendo uma carreira até então bem sucedida, com uma vida estável e comum.

Esse teria sido uma espécie de "ato anárquico inaugural", responsável pelo rompimento com uma vida acomodada e até certo ponto vitoriosa, que havia superado a "época da fome" quando tentou a sorte como cantor de iê-iê-iê junto com os Panteras, conquistando seu espaço com um cargo rentável de produtor, conforme ele cantou na autobiográfica "Ouro de Tolo".¹²⁶ E sua "expulsão" da CBS teria sido responsável ou ao menos estimulado a mudança de rumo que o levou a apostar na carreira de artista.

Recentemente, o único dos kavernistas que está vivo, fez alguns comentários sobre o processo de gravação desse mítico LP que contrariam as versões correntes divulgadas sobre ele. Amigo de infância¹²⁷ de Raul Seixas, Edy Star deu uma entrevista esclarecedora a esse respeito:

¹²⁵ Na imprensa, Raul Seixas também divulgava versões semelhantes àquela narrada durante o show já citado. Um bom exemplo é a versão contida num texto de Tárk de Souza, publicado no início da carreira de Seixas, logo após o lançamento de seu primeiro disco solo, *Krig-há, Bandolo!*: "A dispensa da companhia [CBS] (...) veio quando Seixas produziu, compôs e interpretou com Sérgio Sampaio, Miriam Batucada e Edy, (...) o LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista*, segundo o irônico Raul, um LP anárquico, pregando talvez a volta às cavernas" (SOUZA. Raul Seixas: o músico ambulante. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1973).

¹²⁶ Os versos que sugerem essa fase da biografia de Seixas são os seguintes: "eu devia estar contente/ porque eu tenho um emprego/ sou o dito cidadão respeitável/ e ganho quatro mil cruzeiros por mês/ (...) eu devia estar alegre e satisfeito/ por morar em Ipanema/ depois de ter passado fome por dois anos/ aqui na cidade maravilhosa" (SEIXAS. *Ouro de Tolo*. LP *Krig-Ha, Bandolo!*, Philips, 1973).

¹²⁷ Edy Star conheceu Raul Seixas na Bahia e chegou a participar do *Elvis Rock Club* (fundado por Seixas e Waldir Serrão) em Salvador no final dos anos 1950. Foi um dos únicos amigos

Num gosto de falar sobre a produção desse disco [*Sociedade da Grã-Ordem Kavernista*]... ficou tão mitificado, mas não foi bem assim.. Foi um disco normal, gravado num tempo normal, y a diretoria naturalmente sabia do disco, SÓ não sabia como seria... Foi usado o estúdio da gravadora, com horários marcados, y tudo certinho. Teve músicos, arranjos, coral, etc. Sim, teve gravações à noite, como qualquer disco... Mas não foi feito escondido na calada da noite, ou realizado em 24 horas...¹²⁸

Segundo a versão de Edy, a gravação de *Sociedade Kavernista* não foi fruto de um ato rebelde do produtor Raulzito Seixas e sim um trabalho consentido pela direção da gravadora. Ao que tudo indica essa é a versão mais verossímil sobre a produção desse LP, especialmente porque existem vários discos lançados no mercado pela CBS em 1972 cuja produção artística é creditada a Raulzito Seixas.¹²⁹ Portanto, se o disco dos kavernistas foi produzido normalmente, segundo os padrões de gravação recorrentes, que motivos teriam contribuído para sua retirada de circulação?

Cruzando as informações da entrevista de Edy com o monólogo de Raul, tem-se algumas indicações da resposta. Se a CBS era uma "fábrica de vender ilusões", com uma linha (ou estilo) definida (de cantores da jovem guarda e de música romântica) de produção, como encaixar uma obra tão experimental e ousada quanto a *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista*? Ou seja, o aval para a gravação havia sido dado, mas é provável que a diretoria da CBS "não sabia como seria" o resultado final do disco, talvez confiando no produtor da casa que conhecia de perto o estilo veiculado pela gravadora (e a direção artística

daqueles tempos que chegou a trabalhar com ele, tendo um compacto gravado e produzido por Raulzito Seixas na CBS.

¹²⁸ Entrevista de Edy Star feita por Bruno Paiva e publicada em seu blog. Cf.: <http://brunoluizpaiva.blogspot.com/2011/05/entrevista-com-edy-star-unico.html>. Grafia original. Consultado em nov. 2011.

¹²⁹ Os seguintes discos foram produzidos por Raulzito Seixas apenas em 1972: Sérgio Sampaio (compacto); Paulo Gandhi (compacto); Miriam Batucada (compacto); Jerry Adriani (compacto); Diana (compacto); Waldir Serrão (compacto); Diana (LP) (*fonte*: <http://www.jovemguarda.com.br/discografia-raul-seixas.php>). Este último, foi produzido em agosto de 1972, um mês antes de sua participação no VII Festival Internacional da Canção (FIC), quando se lançou oficialmente como cantor. Portanto, é mais provável que tenha sido fruto de uma escolha ser artista e não produtor.

é assinada pelo próprio Raul Seixas, em parceria com Mauro Motta, também produtor musical da CBS).

Assim, a questão da "desaparição do disco no mercado" pode ser melhor compreendida ao se utilizar parte das contribuições de Adorno e Horkheimer, especialmente quando eles descrevem o modo de operar característico da indústria cultural – e que também se aplica à este caso da indústria fonográfica. O processo de racionalização que orienta seu modo de operar, busca classificar os produtos culturais em determinadas categorias que estão mercadologicamente orientadas, cujo objetivo é serem facilmente reconhecíveis por um segmento específico o público consumidor. Esse esquematismo de que lança mão a indústria cultural, visa antecipar qualquer classificação para o consumidor, homogeneizando os produtos culturais segundo um estilo que seja perceptível a um público fiel. É o espírito capitalista e racional que penetra a esfera da cultura e busca organizar a produção nos moldes empresariais das indústrias, visando a maximização dos lucros (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

Renato Ortiz, em *A Moderna Tradição Brasileira* (2006) – seu estudo clássico sobre o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil – destaca que o processo de racionalização inerente à consolidação desse tipo de indústria efetivou importantes mudanças estruturais na forma de se organizar e distribuir a cultura na sociedade. Se durante as décadas de 1940 e 1950 esse processo ainda era incipiente e pouco rígido, nos anos 70 ele se consolida e aprofunda a divisão do trabalho entre os profissionais relacionados à produção cultural, diminuindo a fluidez e o intercâmbio entre as diversas áreas culturais à medida em que a produção de um filme ou de uma novela se tornavam menos amadores e cada participante de sua produção deveria executar uma função específica, num processo complexo que demandava um alto nível de integração. E conforme se desenvolve a especialização das funções dos agentes envolvidos na produção, o caráter de improvisação e o acúmulo de funções diferentes por um agente gradualmente perdem espaço em prol de uma organização mais acentuada. A profissionalização que resulta da consolidação desse modo de operar racionalizado não se restringe aos técnicos e diretores, que dispõem de uma parcela de autonomia cada vez menor, mas afeta o artista também, que vê sua capacidade criativa se enredar em novos limites. Não que a criatividade do artista se veja impossibilitada de se concretizar, mas sua "manifestação se torna cada vez mais difícil, encontra menos espaço, e

está agora subordinada à lógica comercial" (ORTIZ, 2006, p.147-48). Nessa perspectiva, a lógica em que opera a indústria cultural é a de estabelecer seus critérios como hegemônicos, tentando subordinar a criatividade do artista (e dos diretores e técnicos) ao padrão consagrado comercialmente.

Esta observação de caráter mais geral, encontra respaldo na nova configuração que a indústria fonográfica assumia na década de 1970. Segundo dados levantados por Rita Morelli (1991), o crescimento das vendas do setor entre 1965 e 1972 foi de 400%. Renato Ortiz (2006) também chama a atenção para o grande *boom* vivenciado pelas empresas produtoras de discos, que entre 1970 e 1976 obtiveram um crescimento de 1575% nas vendas. Paralelamente ao processo de expansão das vendas dá-se a racionalização dos modos de operar da indústria fonográfica, que tende a orientar a produção e a contratação de novos artistas segundo a segmentação do mercado consumidor, atribuindo cotas para cada gênero, baseadas em estimativas de vendas. Portanto, após o movimento tropicalista – cujos integrantes se utilizaram amplamente da criatividade para veicularem suas propostas, encontrando espaços dentro da televisão para pôr em prática diversos *happenings* que somente foram possíveis no contexto de uma baixa especialização dos modos de operar da TV, que permitia o desenvolvimento do improviso em proporções que alguns anos depois seriam inimagináveis – o que se verifica é uma redução do espaço em que se permitem improvisos criativos, sobrando pouco terreno para o exercício de novas experiências sonoras.

Em função da lógica comercial reduz-se o espaço para experimentalismos, na medida em que estas arriscadas criações dificilmente poderiam reverter os investimentos em lucros a curto ou médio prazo. Especialmente no caso da CBS, uma gravadora mais ligada aos gêneros populares (cuja grande estrela foi Roberto Carlos, campeão absoluto de vendas no mercado brasileiro) do que aos gêneros de "prestígio" (que agrupavam artistas com vendagem menores, mas com maior valor agregado, como diversos cantores de MPB), investir no trabalho de divulgação artística de um disco tão ousado e fora de padrões como o *Sociedade Kavernista*, com integrantes praticamente desconhecidos do grande público, seria contrariar a própria lógica em que a empresa vinha se desenvolvendo, o que explicaria a "censura" da

gravadora e a posterior retirada do disco dos kavernistas do mercado, que teria vendido apenas 800 cópias.¹³⁰

Apesar de não ter gerado dividendos artísticos positivos¹³¹ para nenhum dos quatro kavernistas – nem na forma de capital simbólico nem em lucros materiais –, a produção desse disco coletivo foi uma experiência importante para Raul Seixas. A familiarização com os procedimentos tecnológicos de criação disponibilizados pelos equipamentos de estúdio foram importantes não apenas para a produção de *Sociedade Kavernista*, já que muitos recursos utilizados nesse disco também foram incorporados nos trabalhos solos posteriores de Raul Seixas, como em *Krig-Ha, Bandolo!*¹³² (Philips, 1973). Mas além do aprendizado técnico, *Sociedade Kavernista* assinala que as influências musicais de Raul Seixas já não estavam restritas ao rock e à jovem guarda; as propostas tropicalistas e as fusões musicais legitimadas nas obras desses artistas também se constituíram em uma referência importante para Seixas. Muitas canções compostas por Raul Seixas ao longo da década de 1970 dialogariam com as inovações dos tropicalistas, especialmente nas fusões de rock com gêneros regionais. Mas não apenas o "grupo baiano" influenciaria Raul: os artistas por ele produzidos na CBS, especialmente aqueles ligados ao iê-iê-iê romântico e à música "cafona", seriam fundamentais para a formação de seu estilo. A partir de suas experiências como produtor musical de artistas populares é que Raul Seixas reelaboraria seu estilo musical e sua forma de compor. Isto porque paralelamente ao exercício da função de

¹³⁰ São raras as informações disponíveis sobre esse disco, o que, aparentemente, contribuiu para mitificar sua produção e destino final. No entanto, encontrei uma menção ao total das vendas (800 cópias) num documento datilografado e sem referências precisas nos arquivos do jornal *O Globo*, que trazia como título *Raul Seixas: compositor e autor – Eu sou eu Nicuri é o diabo (VII FIC)*, datada de setembro de 1972.

¹³¹ Me refiro a proventos materiais ou simbólicos que os kavernistas pudessem ter angariado naquele momento histórico. Atualmente, com o amplo processo de consagração da obra de Raul Seixas, ter participado desse disco certamente não é algo insignificante. Edy Star, por exemplo, já obteve diversos dividendos simbólicos em função de sua participação no disco, como dar entrevistas em programas de TV ou ser chamado a tocar *covers* de Raul Seixas em apresentações especiais (no *Toca Raul!*, evento que ocorre anualmente em São Paulo capital, a banda de Edy Star é uma das mais concorridas). Recentemente, teve seu único disco (gravado em 1974) relançado, algo que seria difícil concretizar sem o capital simbólico oriundo de sua participação no disco *Sociedade Kavernista*. No caso de Miriam Batucada e Sérgio Sampaio, eles não puderam se beneficiar dos dividendos simbólicos por terem falecido antes da consagração póstuma de Raul Seixas.

¹³² No último capítulo, discuto algumas características da produção desse disco, que incorpora de uma maneira mais madura diversos recursos que estiveram presentes em *Sociedade Kavernista* de forma experimental.

produtor, Raulzito compôs mais de 80 canções para os artistas que produziu e muitas se tornaram *hits* na época.

No capítulo seguinte procuro discutir quais eram as funções de um produtor musical para compreender como a percepção de Raul Seixas foi alterada em decorrência dessas experiências. Embora esse ponto seja pouco explorado nos trabalhos acadêmicos sobre o cantor, acredito que ele seja fundamental para entender a estratégia utilizada por Raul Seixas para se inserir no campo musical.

CAPÍTULO 3

RAUL SEIXAS E A INDÚSTRIA CULTURAL: DE PRODUTOR MUSICAL A ARTISTA CONSAGRADO EM FESTIVAL

O campo musical dentro do campo do poder: limites da autonomia artística

Antes de explorar os principais aspectos do modo de operar da indústria fonográfica que atuou no Brasil durante a década de 1970 e as relações de Raul Seixas como produtor musical da gravadora CBS, me parece necessário amarrar alguns pontos discutidos no capítulo anterior. Conforme ressaltai na Introdução, procurei evitar explicações que reduzissem a compreensão da obra como expressão do contexto sócio-histórico vivenciado pelo artista ou que remetessem a uma capacidade singular e particularmente notável do artista-criador (a figura do gênio) que transcende seu tempo ao materializar-se na obra.

O conceito de campo como um espaço no qual os criadores se movem e se situam uns em relação aos outros foi fundamental para entender as criações musicais desses artistas sem reduzi-las a expressões do contexto¹³³ ou da genialidade do artista. No capítulo anterior procurei destacar a produção do disco *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista* não como uma continuidade do desenvolvimento da carreira artística de Raul Seixas e sim como um projeto que dialogava com as inovações poético-musicais dos tropicalistas e do pop/rock inglês. A intenção foi pensar este trabalho como um posicionamento de Seixas em relação às obras de outras artistas e em relação ao espaço dos possíveis que estava dado naquele momento. Com isto, desejo salientar que as diversas experimentações sonoras realizadas pelos tropicalistas e pelos kavernistas não foram aleatórias ou descoladas de um referencial. As discussões sobre a inserção da cultura no mercado ou de quais seriam os gêneros musicais brasileiros mais legítimos, estiveram presentes nos trabalhos dos dois grupos, mas as tomadas de posição em relação a estas questões foram diferentes.

¹³³ Não que o contexto esteja ausente ou seja desimportante; mas quando o campo possui um relativo grau de autonomia, a influência dos eventos externos é matizada. Para dar uma ideia de como essa influência se processa, Bourdieu fez uso da metáfora do *prisma*: os eventos externos incidem no campo como a luz no prisma. Cf., Introdução, p.24.

Por outro lado, o campo musical não é um universo completamente autônomo. Mesmo que os artistas vinculados à MPB gozem de uma maior autonomia em relação aos artistas ditos "cafonas" ou de iê-iê-iê, todos estão sujeitos às regras e ao modo de operar da indústria fonográfica. Não basta situar-se em relação à produção artística do campo para ocupar uma posição em seu interior; é necessário que a obra ofereça um potencial de vendas minimamente atrativo para viabilizar sua inserção no mercado. Nesse sentido, é imprescindível considerar as estratégias e o grau de organização da indústria fonográfica, nesse período histórico, para perceber a capacidade de influência desse poderoso agente no campo musical.

Essa questão não é simples. Embora a indústria fonográfica tenha o poder de interferir no trabalho de seus artistas contratados, esse grau de interferência é variável e normalmente está relacionado à posição que o artista ocupa no campo. O volume de capital simbólico angariado pelo músico será um dos parâmetros de classificação de seu trabalho, que determinará sua maior ou menor autonomia (na escolha do repertório ou na divulgação do trabalho, por exemplo). Assim, é possível apontar uma divisão que resulta em dois modos de produção distintos dentro do campo musical: no lado mais autônomo (MPB), as obras e manifestos produzidos dialogam mais intensamente com a história e as regras do campo musical, enquanto no lado mais heterônimo, as demandas externas (como tendências do mercado ou modismos musicais) exercem maior influência no formato do trabalho final desses artistas.

Com isso não desejo afirmar que a autonomia era *dada* aos artistas; ao contrário, antes de tudo, a autonomia (relativa) dos músicos era uma *conquista* que se concretizava (ou não) por meio de suas lutas/disputas com outros agentes (músicos, críticos, produtores, censores, etc.). Muitas eram as tentativas de interferência e controle sobre a produção artística – tanto por setores da indústria cultural quanto por setores políticos –, resultando no estabelecimento de relações *tensas* entre os artistas mais autônomos e o campo de poder. Como exemplo, cito um posicionamento de Elis Regina publicado na revista *Manchete*, em 1970, que me parece emblemático das lutas que os artistas deveriam travar com os agentes externos ao campo musical para conservar ou aumentar sua autonomia ao longo da década de 1970:

General Olímpio Mourão Filho: Só tenho uma coisa a perguntar a você. A arte exige uma comunicação democrática, porque é destinada a

todos que possam compreendê-la e senti-la. Isso exclui, filosoficamente falando, o uso da arte para transmitir ideias políticas e religiosas que, por sua natureza, dividem os homens. Pergunto, se diante disso, que é de uma clareza meridiana, pode ser admitida a canção de protesto? Se não concorda, explique-se. Se concorda, me diga porque você interpretou uma canção de protesto num festival, tempos atrás?

Elis Regina: A única coisa que percebo com clareza meridiana é que o senhor me tenta impor um seu ponto de vista. Partindo de uma premissa imposta, qualquer raciocínio dentro dela seria prejudicado pela própria imposição. Acredito que um criador, um grande criador – eu sou apenas uma intérprete, general – é aquele que sabe dizer do seu estado de alma. Protestando, amando ou glorificando. Sua arte, se boa, atingirá aos protestantes, amantes e glorificantes. A cada um ou a todos indistintamente. Peço desculpas, general, mas discordo da arte com regulamento. Ao artista cabe – livremente – apenas propor (ARASHIRO, 2004, p.71).

Tentativas de enquadrar ou regular a produção musical ao longo dos anos 70 foram uma prática constante do governo militar, que atuou através de censores e da polícia política para intimidar ou até inviabilizar a produção e a carreira de artistas que expressassem opiniões ou visões antagônicas aos projetos oficiais. No caso de Elis Regina, muito do prestígio por ela conquistado, deveu-se a seus posicionamentos polêmicos e suas lutas contra todos que – do seu ponto de vista – ameaçassem a autonomia dos músicos.¹³⁴ E quando Elis apareceu nas comemorações das Olimpíadas do Exército, em 1972, regendo a orquestra de músicos numa apresentação transmitida pela televisão, muitos artistas e intelectuais rechaçaram a cantora, considerando-a traidora – o cartunista Henfil chegou a enterrá-la no cemitério dos mortos-vivos, símbolo dos aliados da ditadura. Embora

¹³⁴ Elis se insurgiu não apenas contra as arbitrariedades dos militares; ficaram famosas suas investidas contra o uso da guitarra elétrica na música brasileira, especialmente no samba. Também fez diversas críticas aos tropicalistas, identificando sua busca pelo "som universal" como adesão a um projeto de massificação da música empreendido pelas gravadoras multinacionais.

Elis tenha afirmado posteriormente que fora obrigada a estar presente no evento sob a ameaça de prisão (ECHEVERRIA, 2007), o episódio lhe causou problemas e abalou seu prestígio junto aos setores de oposição – que compunham parte significativa de seu público.

Sem me alongar nesses exemplos, desejo ressaltar que a tensão oriunda dessas disputas poderia resultar num acúmulo de capital simbólico para o artista insurgente, aumentando seu prestígio ou lhe emprestando notoriedade dentro do campo musical. Mas o preço pago pelo exercício dessa autonomia poderia ser alto: este foi o caso de Caetano Veloso e Gilberto Gil, presos no início de 1969 e posteriormente exilados. Outros compositores/intérpretes, como Geraldo Vandere e Chico Buarque, também foram perseguidos pelos militares em virtude de suas posturas/obras, resultando no exílio "voluntário" (pois não foi uma imposição oficial) de Chico e na fuga do país empreendida por Vandrê quando foi processado pela justiça militar.

A longo prazo, todos esses compositores e/ou intérpretes conseguiram reverter positivamente a condição de perseguidos, isto é, conseguiram agregar mais capital simbólico à sua imagem artística. Mas essa relação nada tem de automático: Odair José, compositor e intérprete muito apreciado pelas classes populares, também sofreria pressão de setores do governo militar para se ausentar "voluntariamente" do Brasil por cerca de um ano. Nesse período, a canção "Pare de tomar a pílula", gravada por Odair José, fazia grande sucesso e era amplamente veiculada pelas rádios. Mas por se chocar com interesses do governo – que estava implantando uma campanha de controle de natalidade das populações carentes (o maior grupo ouvinte de rádio) em parceria com uma entidade chamada Bemfam (Sociedade Civil de Bem-Estar Familiar no Brasil), e que tinha a distribuição de pílulas anticoncepcionais como método principal de atuação – a música teve sua execução vetada em todo o território nacional e marcou o momento em que Odair passou a ser alvo da censura. A partir desse episódio, o cantor foi obrigado a enviar todas as suas composições para análise dos censores, o que até então não lhe haviam requisitado (ARAÚJO, 2002). Mesmo alegando ter sido vítima da repressão e da interferência dos censores em seu trabalho,¹³⁵ Odair José não obteve dividendos simbólicos com esses

¹³⁵ A seguir, reproduzo alguns trechos de uma entrevista de Odair José concedida ao site Censuramusical.com que ilustram a interferência da censura em seu trabalho: "eles não explicavam muito porque censuravam a obra. Então, eu vinha tendo esse problema. Todo disco meu passou a ter problemas pra ser gravado. Nós chegamos numa época, depois da [música sobre a] pílula, que a gravadora Phonogram recebeu uma carta que vinha lá do alto comando de

episódios: raramente o cantor é lembrado quando se trata da resistência ao governo militar empreendida pelos artistas do período.

Uma possível explicação para essa diferença pode ser formulada levando em conta a posição ocupada pelo artista dentro do campo musical. No caso de Odair José, ele nunca teve seu trabalho reconhecido pelos artistas de MPB, isto é, ele não possuía nem o capital cultural nem o capital simbólico necessários para situar-se no pólo mais autônomo do campo, tendo seu trabalho associado aos modismos do gosto popular. Considerado como autor de um trabalho "simplório",¹³⁶ desprovido da sofisticação musical incorporada na obra de outros artistas da MPB ou mesmo do engajamento político,¹³⁷ Odair José era o protótipo do artista alienado e comprometido apenas com o sucesso. Exemplar dessa não aceitação de Odair no universo da MPB foi sua apresentação na Phono/73 – evento organizado pela gravadora Phonogram, que possuía em seu *cast* praticamente todos os grandes artistas de MPB da época – ao lado de Caetano Veloso. Nesse evento, que durou quatro dias

Brasília, sugerindo ao presidente da empresa, que era o André Midani, para que a gravadora não gravasse mais comigo. (...) Muitas vezes eu já compunha pensando na censura. Você passa a ter uma auto-censura, o que é pior do que você ser censurado. (...) Todo ano que fosse gravar um disco tinha que ir lá na censura para explicar onde é que eu poderia mudar e colocar novas palavras. (...) Eu tive problemas com a censura no sentido da imoralidade e fui perseguido. Eu fazia 12 canções e sete delas eram censuradas. O próprio produtor da gravadora pedia as letras para mandar para os censores. Então ficava muito complicado". Disponível na internet: www.censuramusical.com/includes/entrevistas/OdairJose.pdf. Consultado em agosto de 2011.

¹³⁶ Como exemplo da depreciação do cantor em vários setores da mídia, vale lembrar dois apelidos de Odair José: "Bob Dylan da Central" e "terror das empregadas". Ambos faziam referências irônicas ao seu estilo musical, sugerindo que o cantor somente poderia ser considerado como poeta ou galã pelo público situado no nível mais baixo da hierarquia social. Nesse caso, o *gosto* funciona perfeitamente como um indicativo da posição social – tal como Bourdieu propõe no modelo francês – onde à hierarquia cultural corresponde uma hierarquia social.

¹³⁷ Nem sempre os artistas considerados produtores de obras e posicionamentos entendidos como engajados politicamente era "real". Muitas vezes essas questões foram superdimensionadas, atribuindo a letras ou frases soltas numa canção, sentidos que não foram intencionalmente políticos. Como exemplo, cito uma fala de Chico Buarque, de 2007, comentando a música "Jorge maravilha" (Chico Buarque, 1974), que continha os famosos versos "você não gosta de mim/ mas sua filha gosta": "Nunca fiz música pensando na filha do Geisel, mas essas histórias colam, há invencionices que nem adianta mais negar. Durante a ditadura, de um lado ou de outro, as pessoas gostavam de atribuir aos artistas intenções que nunca lhes passaram pela cabeça. Achavam que a maioria dos artistas só fazia música pensando em derrubar o governo." (*apud* HOMEM, 2009, p.128). Sobre essa questão, consultar também NAPOLITANO (1999). Mas aqui interessa destacar que a imagem de um artista politizado e comprometido com a construção da nação eram posturas valorizadas e que aumentavam o capital simbólico daqueles que se ajustassem a tais classificações.

seguidos, se apresentaram os mais consagrados (e alguns novatos, como Raul Seixas) cantores de MPB, e Caetano convidou Odair para dividir o palco em uma canção:

Censuramusical: E o show [na Phono/73]? Como foi a reação do público?

Odair José: Foi uma vaia danada. Foi impossível de cantar. O Caetano já estava no palco e ele me chamou. Quando entrei foi só vaia, eu sentei, peguei o violão. O produtor do show era o Artur da Távola com o Nelson Motta. No palco, junto com a vaia, o Caetano falou algumas coisas, jogou o microfone no chão e saiu fora. Aí me falaram pra eu não sair que ele iria voltar. Não sai do palco e resolvi cantar sozinho a música da pílula ["Pare de tomar a pílula"]. Quando terminei, ele voltou e aí nós cantamos o que tinha que ser cantado ("Vou tirar você desse lugar") embaixo de vaias. O Caetano é muito inteligente, mas depois disso não tive muito contato com ele. Na época não dei muita importância para aquilo, mas com o passar do tempo é que eu percebi realmente que foi um momento especial.¹³⁸

A fala de Odair José ilustra com clareza a recusa de seu trabalho pelo público consumidor de MPB. Nem mesmo a presença de Caetano Veloso – que havia regressado há pouco tempo de seu exílio londrino e gozava de grande popularidade naquele momento – foi capaz de conter a rejeição que o público ali presente tinha pelas músicas de Odair. Portanto, perceber qual a posição que o artista ocupa no campo ajuda a entender a aceitação e consagração de seu trabalho obtida (ou não) junto a determinado público.

Para entender em que posição Raul Seixas se situou no início de sua carreira artística, procurei discutir dois pontos nesse capítulo: em primeiro lugar, busquei analisar a configuração da indústria fonográfica no Brasil da década de 1970 e as funções que cabiam ao produtor musical no processo de gravação e distribuição de fonogramas. Este ponto – pouco explorado pela bibliografia acadêmica existente sobre Seixas – me parece fundamental porque é através desse ofício, das experiências técnicas e comerciais inerentes a essa posição, que Raul

¹³⁸ Entrevista de Odair José para o site *Censura Musical*. Disponível na internet: www.censuramusical.com/includes/entrevistas/OdairJose.pdf. Consultado em out. 2011.

Seixas altera seu *habitus*. A experiência prática acumulada por Seixas como produtor será muito importante na elaboração de sua estratégia¹³⁹ e irá orientar suas tomadas de posição no campo musical. Em segundo lugar, procurei discutir como o VII Festival Internacional da Canção de 1972 fechou o ciclo da era dos festivais, em parte devido à alteração do equilíbrio de forças antagônicas que se encontravam nesses espaços (interesses comerciais, posicionamentos políticos, inovações musicais, entre outros). Entender a dinâmica básica que orientou esse festival é importante não apenas porque foi nos palcos desse evento que Raul Seixas se lançou como cantor e angariou um importante capital simbólico inicial, mas também porque sua apresentação no evento permite perceber a nova configuração do campo musical e a posição que Seixas ali ocupou. Para compreender como se deu sua participação e destaque nesse festival, discuto algumas das propriedades necessárias para um artista obter a consagração e o reconhecimento de seu trabalho nesse espaço.

Raulito Seixas como produtor musical: relacionamento artístico e expansão da indústria fonográfica

A consolidação do capitalismo tardio no Brasil, conduzida pelos militares golpistas de 1964, reorganizou a economia brasileira ao mesmo tempo em que buscou inseri-la no processo de internacionalização do capital. Seu esteio ideológico, a doutrina de Segurança Nacional, forneceu um norte para a atuação do Estado em pontos-chave, sendo a questão da "integração nacional" uma de suas preocupações centrais. A meta de garantir a "integridade da nação" se dava através de um discurso repressivo que buscava eliminar toda e qualquer prática dissidente ou contestatória aos valores propugnados pelo regime militar. Mas para concretizar a meta proposta não bastava o uso da repressão nem o simples fomento da economia, sendo vital a

¹³⁹ Conforme indiquei na Introdução, o uso do termo estratégia não está empregado no sentido de algo elaborado com intencionalidade cínica; ao contrário, a estratégia é entendida aqui tal como a antecipação de movimentos que um jogador faz em relação a outro. A estratégia seria fruto de uma experiência prática (e não uma elaboração abstrata, um plano traçado visando especificamente obter algo), que dada a frequência que ocorre permite antecipar ou prever os resultados de uma ação (tal como num jogo, onde ao observar determinado movimento do adversário, o jogador pode se antecipar e tentar neutralizar o oponente, sem que por isso sua ação seja algo racional, produto de um cálculo abstrato).

atuação junto aos meios de comunicação para garantir essa organicidade. De forma que, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado de bens materiais, o Estado autoritário incentiva a criação de novas instituições para atuar junto ao desenvolvimento da esfera de produção cultural. A criação de instituições e políticas capazes de influenciar os rumos da produção cultural se revela vital para a concretização dos interesses dos militares, já que as obras culturais podem ser portadoras de elementos simbólicos carregados de ideologia e de mensagens políticas capazes de se contrapor aos interesses do Estado. Nesse sentido, o papel que o Estado assume é ambíguo: atua como repressor ao mesmo tempo que é o principal fomentador da produção cultural (ORTIZ, 2006).

O investimento maciço do Estado brasileiro em infra-estrutura – com a criação da Embratel, a associação do Brasil ao sistema internacional de satélites (Intelsat), etc. – permitiu que os diversos setores da indústria cultural superassem as limitações estruturais que emperravam sua expansão. Renato Ortiz apresenta diversos dados que corroboram o crescimento dos setores de produção de bens culturais sob o impulso da modernização conservadora empreendida pelos militares, indicando que a meta da integração acaba por estabelecer uma ponte entre os interesses do governo (políticos) e os dos empresários do setor cultural (econômicos).

O crescimento da indústria fonográfica ao longo dos anos 70, deve ser pensado dentro dessa perspectiva integrada: ele foi fruto da relação complementar e interdependente que existia entre os vários setores (livros, revistas, discos, televisão, cinema, etc.), onde um impulsiona ou estimula a expansão do outro, e também através da estrutura e oferta de benesses ao setor pelo governo (como isenção de taxas ou estímulos financeiros na forma de publicidade). A tabela seguinte demonstra a expansão desse mercado:

TABELA 03: VENDAS DE PRODUTOS DA INDÚSTRIA FONOGRAFICA NO BRASIL – 1968/1980 (em milhões de unidades, somadas as vendas de compactos simples, compactos duplos e LPs)

Ano	Unidades
1968	14.818
1970	17.102
1972	25.591
1974	31.098
1976	48.926
1978	59.106
1979	64.104
1980	57.066

Fonte: ABPD, RJ: 03-95 *apud* DIAS, 2008, p.59.

Márcia Tosta Dias, em sua dissertação de mestrado publicada sob o título de *Os donos da voz* (2008), estudou as condições que possibilitaram a expansão da indústria fonográfica no Brasil, desde a década de 1970 até 1990. Aqui, procurei apontar os principais fatores destacados por Dias que estimularam o crescimento do mercado fonográfico brasileiro apenas ao longo da década de 1970, período em que o Brasil esteve entre os cinco maiores consumidores de fonogramas do mundo e consolidou a profissionalização do setor fonográfico no país.

Em primeiro lugar, cabe destacar a fértil produção musical de meados dos anos 60 e 70, especialmente aquela que já foi discutida no início do trabalho, como a jovem guarda, a MPB herdeira da bossa nova e o tropicalismo. Da nova MPB e da tropicália despontaram diversos artistas que se afirmaram para além de um público consumidor restrito e se estabeleceram como grandes vendedores de discos, rivalizando com artistas mais populares e ligados a modismos, como Odair José, Waldick Soriano e Roberto Carlos.

Outro fator importante está ligado à transformação operada no consumo do formato do disco: em 1969 a venda de compactos ainda superava largamente o consumo de LPs, mas no final da década de 1970 essa relação já se inverteu completamente, predominando a venda de LPs:

**TABELA 04: VENDAS DE COMPACTOS E DE LPs NO BRASIL
– 1969/1981 (em milhões de unidades)**

Ano	Compactos (simples e duplos)	LPs
1969	11.067	6.588
1975	13.213	16.995
1979	17.372	38.252
1981	11.360	28.170

Fonte: ABPD, RJ: 03-95 *apud* DIAS, 2008, p.60.

Conforme destaquei, o formato do LP como principal suporte da obra indicava mudanças mais profundas, como a valorização do compositor/intérprete em detrimento do intérprete consagrado; o que se explica pela maior estabilidade que confere às vendas do artista, já que ele passa a ter seu trabalho inteiro consumido e não apenas sucessos efêmeros e ocasionais (cujo suporte ideal para a venda isolada de música era o compacto). Da perspectiva das empresas produtoras, investir em um *cast* estável de artistas, segundo os segmentos do mercado musical, era menos arriscado e mais lucrativo a longo prazo do que investir no mercado de sucessos, já que nem o uso de fórmulas musicais era garantia de um retorno financeiro. Assim, a tendência da elaboração de um trabalho autoral – que no Brasil havia sido inaugurado timidamente pela bossa nova e depois pelos artistas da MPB renovada – que estivesse associado a um movimento cultural, gradualmente ganha maior espaço para se desenvolver dentro da indústria fonográfica na medida em que possibilita um incremento nas vendas do setor, estimulando a formação de um público fiel. E a década de 1970 é o momento em que se consolida definitivamente essa tendência no Brasil (DIAS, 2008; MORELLI, 1991; NAPOLITANO, 2001).

O terceiro fator diz respeito ao aumento do consumo de música estrangeira em detrimento de artistas nacionais. Para Rita Morelli (1991), a conjuntura repressiva que se instaura no Brasil pós AI-5 seria o principal responsável pelo baixo investimento em novos artistas pelas gravadoras, e na própria carreira de alguns de seus contratados, dado os prejuízos financeiros causados pela proibição ou recolhimento das lojas de discos censurados. Ocupando esse espaço vago, a música estrangeira teria despontado nas vendas, suprimindo principalmente o mercado jovem. Márcia Dias (2008) discorda desse diagnóstico, e cita o trabalho de Enor Paiano para se contrapor a esta tese, argumentando que muitas vezes

uma canção censurada poderia posteriormente fornecer um grande retorno financeiro, dada a publicidade às avessas que a censura lhe conferia.

Sobre os efeitos que a tesoura da censura imprimia à dinâmica do mercado musical, não cabem respostas simples. Embora o exemplo dado por Paiano e citado por Tosta – do sucesso alcançado pela música de Chico Buarque, "Cálice", quando foi finalmente liberada em 1978 – seja interessante e aponte para um estímulo das vendas pela ação da censura, não parece possível aplicar esse raciocínio para a maioria das obras vetadas. No caso de Raul Seixas, seus problemas com a censura se estenderam por toda sua carreira e não se limitaram ao período de maior repressão (1969-1974) e nem ao governo dos militares, pois ainda no governo civil de José Sarney (1985-1990) algumas composições suas se encontravam barradas. Não há dúvida de que em casos como o de "Rock das Aranha" (Raul Seixas; Cláudio Roberto, 1980), a ação da censura se reverteu em dividendos positivos, ajudando a divulgar a canção e o LP *Abre-te Sésamo* (cuja capa trazia uma tarja, escrito "censurado", indicando que a gravadora CBS buscou reverter a ação opressiva em lucro). Por outro lado, ter canções censuradas poderia atrasar por alguns meses a finalização do álbum ou até mesmo impossibilitar o lançamento do disco. Sem esquecer que muitas músicas censuradas, quando eram liberadas já não detinham a mesma importância, dado que as alterações contextuais traziam em seu bojo novas questões. Portanto, o efeito da censura sobre a divulgação e os ganhos comerciais das músicas vetadas devem ser examinados em cada caso específico.

O que se pode generalizar para os artistas vinculados ao gênero da MPB que sofriam censura, é o aumento do capital simbólico – e que a longo prazo pôde ser revertido em capital econômico, aumentando as vendas de seus discos. A aura de rebeldia ou de engajamento político que ser censurado atribuía à figura de um artista – sobretudo em tempos que valorizavam a criação autoral – foi muito mais importante para legitimar seu trabalho do que os ganhos materiais auferidos com ela. Mas sofrer censura não indica necessariamente nenhuma conotação política para a obra vetada, e grande parte das canções censuradas tinham como pano de fundo questões morais (como a já citada "Rock das Aranha"). E nem todos os artistas aumentavam seu capital simbólico por serem censurados, como por exemplo Odair José, que teve diversas composições vetadas mas nunca foi aceito pela classe média que consumia MPB.

Afora a questão da censura como causa imediata da diminuição da produção e do consumo de música brasileira, há que se destacar que a importação de matrizes estrangeiras era muito mais lucrativo para as multinacionais do disco que tinham subsidiárias no Brasil. Sem necessitar investir nas custosas etapas de gravação, bastava prensar, embalar e distribuir os produtos oriundos das matrizes (DIAS, 2008; MORELLI, 1991).

O quarto e último fator da expansão da indústria fonográfica a ser ressaltado diz respeito à forma peculiar de integração entre os setores da indústria cultural. A televisão, ao inserir canções em determinados momentos da história narrada nas novelas, associa um repertório musical previamente escolhido a situações e personagens que compõem a história contada. Através dessa interação, o consumo de uma remete a e impulsiona o consumo da outra, pois associa tal canção àquela novela, e vice-versa.

O estímulo dado ao setor fonográfico pode ser percebido através da comercialização das trilhas sonoras, cuja empresa emblemática desse segmento é a Som Livre. Criada em 1971 pela rede Globo, ela foi concebida unicamente para comercializar trilhas sonoras, se limitando a selecionar o repertório veiculado e pagar os *royalties* e direitos autorais, delegando a produção e distribuição a outras companhias. O crescimento espetacular da Som Livre – que em 1974 era responsável por 38% dos discos mais vendidos do mercado, em 1977 já era líder nele e em 1979 representava 25% das vendas totais de discos produzidos no Brasil – indica o impulso que esse nicho forneceu à expansão fonográfica. Mas a inclusão de músicas em novelas não impulsionava as vendas apenas das trilhas sonoras, aumentando também as vendas dos LPs (ou de compactos que continham a música em destaque) de artistas que haviam cedido as canções para a televisão (MORELLI, 1991, p.70-71).

Dado o incremento nas vendas de um artista que a inclusão de sua música em uma novela de sucesso poderia significar, a parceria entre música e televisão envolve um complexo processo de negociação. Márcia Dias (2008, p.64-66) argumenta que a disputa pelas trilhas sonoras pode ser entendida da seguinte maneira: quando o objetivo da gravadora é promover um artista novo, ela pode propor a divulgação de seu trabalho enquanto parte da trilha; se o artista em questão já estiver fazendo sucesso, divulgar sua canção de destaque na coletânea da novela pode interferir negativamente nas vendas de seu disco, e não será interessante; mas pode também ocorrer um intercâmbio: a emissora de

TV promove a canção do artista novo em troca da utilização do sucesso de um cantor consagrado. Dessa forma, seriam raras as músicas especialmente compostas para as trilhas sonoras de novelas, pois "não há convite para a elaboração criativa a um compositor ou intérprete, em função da novela. O processo é inverso – procede-se a uma negociação com as gravadoras, utilizando, nas trilhas sonoras, músicas já gravadas, que se identificam com as personagens e as situações das narrativas" (FREITAG *apud* DIAS, 2008, p.65-66).

Mesmo que esse seja o tipo padrão de negociação entre os setores da indústria cultural, tal modelo não pode ser aplicado ao caso específico de uma novela veiculada pela rede Globo em novembro de 1974, intitulada *O Rebu*. A novela, escrita por Bráulio Pedroso, fugia ao formato mais característico do gênero, e propunha várias inovações, como a alternância de três planos: o passado, cuja representação era a descrição de uma luxuosa festa onde se havia cometido um assassinato; o presente, onde se desenrolava uma investigação policial para determinar o assassino; e por último se veiculavam informações sobre os personagens que pudessem indicar o autor do crime e a vítima (que permaneceu desconhecida por vários capítulos). O tempo em que se passava a trama também era diferente, e restringia-se a apenas dois dias.¹⁴⁰ Inicialmente inspirada nos filmes de Hitchcock, sua exibição ocupou um horário (dez horas da noite) pouco comum para novelas, o que indicava a intenção de marcar sua especificidade em relação ao formato das demais produções. Com tantas inovações, não surpreende que a seleção das canções da trilha nacional fugisse aos padrões descritos por Márcia Dias, e fosse entregue a dois compositores que estavam no auge¹⁴¹ de sua popularidade: Paulo Coelho e Raul Seixas.

A produção da trilha sonora de *O Rebu* não se limitou à escolha das músicas dentro de opções previamente gravadas. Ao contrário, ela

¹⁴⁰ As informações sobre a novela de Bráulio Pedroso foram colhidas junto ao site oficial da rede Globo, na página que a emissora veicula informações sobre sua história.

Cf.: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-230100,00.html>.

Também utilizei como referência uma reportagem da **Folha de S. Paulo**, intitulada "O Rebu, uma novela que mostra no vídeo um pouco de Hitchcock", publicada em 4 nov. 1974. Esta matéria traz trechos de um depoimento dado por Pedroso a respeito das inovações de sua novela e uma breve descrição de suas personagens. Na internet, encontrei uma matéria da revista **Contigo!** (s/r.) que trazia trechos de uma entrevista com Bráulio Pedroso, na qual ele afirmava incorporar técnicas dos filmes de Hitchcock em seu novo trabalho.

¹⁴¹ A novela foi exibida a partir de novembro de 1974, época em que o disco *Gita*, havia atingido altas cifras de vendagem (mais de cem mil cópias). De modo geral, o ano de 1974 representou o auge da popularidade da dupla de compositores Raul Seixas/Paulo Coelho.

foi especialmente composta pela dupla Seixas/Coelho para a novela: exceto por três músicas,¹⁴² todas as canções do disco eram assinadas pela dupla ou por algum deles individualmente. O disco também fugia ao padrão de divulgação clássico que foi descrito acima, já que dentre todas as músicas, apenas "Água viva" (Raul Seixas; Paulo Coelho, 1974), já havia sido gravada no LP *Gita*, lançado por Raul Seixas em julho de 1974. Todas as demais canções da dupla (apenas três delas foram interpretadas por Seixas) eram inéditas e algumas nunca chegaram a ser gravadas por Raul Seixas.

Por outro lado, é possível perceber que o processo de reorientação entre televisão e música produziu efeitos palpáveis: a canção "Como vovó já dizia" (Raul Seixas; Paulo Coelho, 1974), incluída na trilha da novela, tornou-se um dos grandes sucessos da carreira de Seixas. E a forma utilizada para explorar seu potencial comercial foi seu lançamento em um compacto simples,¹⁴³ que era a forma convencional utilizada pela gravadora de diversos artistas para maximizar os lucros com o sucesso alcançado via TV.

Mas se "Como vovó já dizia" foi um de seus grandes sucessos musicais, foi também alvo da tesoura da censura. Esta canção, na primeira vez em que foi enviada ao Departamento da Polícia Federal responsável pela análise e liberação das letras, teve seu texto totalmente vetado. Da letra original apenas um frase do refrão pôde ser reaproveitada ("quem não tem colírio usa óculos escuro") e até o título foi modificado (de "Óculos escuro" para "Como vovó já dizia"). Outra canção também alterada¹⁴⁴ em função de uma suposta "conotação política" que induzia o povo a "levantar a cabeça" foi "Murungando" (Raul Seixas, 1974). Nesse caso específico, nada indica que a popularidade da trilha de *O Rebu* ou dessas duas canções tenha se

¹⁴² As três canções que não pertenciam à dupla eram: "Trambique" (Adilson Manhães; João Roberto Kelly), "Salve a mocidade" (Luiz Reis) e "Tema dançante" (Roberto Menescal). Na capa do disco, foi publicado uma frase que dá a entender que "Trambique" teria sido composta por Raulzito, mas Seixas não foi o intérprete desta canção nem a compôs (Elza Soares é a intérprete dela no disco em questão).

¹⁴³ O compacto em questão foi lançado ainda em 1974, certamente no intuito de aproveitar a evidência que a sua veiculação na novela lhe emprestava. Além de "Como vovó já dizia" foi incluída no lado B a música "Não pare na pista" (Raul Seixas; Paulo Coelho, 1974), que não fazia parte nem de *Gita* nem de *O Rebu*.

¹⁴⁴ Nesse caso específico, a alteração se limitou à troca da palavra *irmão* por *hippão*. As duas canções citadas que sofreram vetos foram analisadas por Rosana da Câmara Teixeira (2008). Rosana encontrou no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro diversas composições de Raul Seixas que haviam sido censuradas e publicou os pareceres emitidos pelos departamentos responsáveis pelos vetos.

beneficiado da publicidade às avessas da censura, embora a imagem de Raul Seixas de personagem rebelde e crítico fosse reforçada através desses contratempos (e também seus problemas com o governo).

De forma geral, seriam estes os principais fatores que motivaram a expansão da indústria fonográfica nos anos 1970 e que foram de vital importância para o desenvolvimento da carreira de Raul Seixas. Resta ainda analisar alguns aspectos da estrutura interna dessa indústria para que fique mais claro o papel ocupado por Seixas dentro de seus mecanismos de funcionamento antes de se lançar definitivamente à carreira artística, quando exerceu o cargo de produtor musical na gravadora CBS no período de 1970-72. Nesse sentido, a pergunta a responder é sobre qual o papel do produtor musical dentro do funcionamento da indústria fonográfica e em que grau seus conhecimentos técnicos influem no processo de produção artística, imprimindo (ou não) um formato específico ao trabalho final do músico, ou seja, ao fonograma.

Márcia Dias (2008, p.74) argumenta que, basicamente, a divisão de trabalho interna das *majors* dá-se entre duas esferas interdependentes: a do *planejamento* e a da *execução*. As atividades ligadas ao planejamento seriam as mais importantes por definirem os rumos e as estratégias que a empresa se utiliza para realizar os lançamentos artísticos, cujo núcleo central pode ser reconhecido na figura do diretor geral ou presidente da companhia, seguido do diretor artístico. Em torno das decisões tomadas por esses personagens gravitam as ações de outros departamentos, como as gerências de promoção, de repertório (nacionais ou estrangeiros), de fábrica e de estúdio. Em suma, as instâncias executivas estão subordinadas às estratégias adotadas pelos setores de planejamento. Porém, a figura do produtor musical ocupa uma posição ambígua no funcionamento desse esquema, pois ela trafega entre as duas esferas, já que é o coordenador da execução daquilo que foi planejado ao mesmo tempo que partilha da elaboração musical do produto, influenciando em seu formato final. Vejamos suas principais atribuições:

O trabalho do produtor musical tem dimensão ampla e se realiza em várias etapas do processo. Coordena todo o trabalho de gravação, escolhendo os músicos, arranjadores, estúdio e recursos técnicos. Pensa na montagem do disco, na sequência em que as músicas devem ser apresentadas e escolhe as faixas de trabalho (músicas que serão usadas para divulgação nas

rádios e na televisão). Cuida também para que seja cumprido o orçamento destinado ao projeto. (...) O lado "caça talentos" requer conhecimentos sobre o mercado e grande sintonia com as ofertas de shows, discos independentes, ou seja, toda movimentação musical que ainda não tenha sido capitalizada pelas grandes companhias.

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

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

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

Aí o produtor tem que conhecer música, para ter uma noção do que está acontecendo. Dar palpites nos arranjos (...), ficar o tempo todo ligado na afinação durante a gravação. Musicalmente, o produtor é geralmente um gerente. Toma conta mas não faz nada. (...) [No estúdio] Quando ninguém aguenta mais, o produtor inventa o "clima" que é uma maneira de fingir que está tudo bem, vamos nessa, toca mais uma vez, está quase bom, bla bla bla. E o pior é que funciona, todo mundo acredita e toca direitinho...

A maneira de cada produtor transar varia muito. Isso porque cada produtor tem uma escola. Os

dois falados, Bob Ezrin [produtor de Alice Cooper e do Kiss] e o George Martin [produtor dos Beatles e do Eagle], cada um consegue um resultado diferente. Bob é um técnico, por formação, e George é um músico. Aí entra outro lance. O domínio sobre os botões. O produtor que entende de botões consegue um resultado mais preciso. É claro, porque, na verdade, o produtor está lá para produzir uma fita, que depois vira disco. E uma fita, para ser bem feita, precisa de cuidados técnicos. Não é à-toa que, desses que eu disse, só tem o George Martin com escola de músico, os outros todos aprenderam do lado de cá do vidro, junto dos botões. Você pega um disco com um som chapante, pode ter certeza, tinha um bom produtor segurando a barra da qualidade. Quanto custa uma orquestra inteira? Onde tem uma harpa para alugar? Quantos microfones usa uma dupla de irmãos siameses? Quantas horas precisa para gravar isso tudo? O produtor sabe que não pode vacilar. Regular a grana da produção, o café, o horário, o tamanho das músicas.¹⁴⁵

Estas atribuições do trabalho do produtor musical destacadas por Márcia Dias e por Peninha Schmidt demonstram a complexidade e a importância da função desse agente. Mas embora seu trabalho seja central para o sucesso dos produtos veiculados no mercado, o grau de interferência que o produtor musical exerce sobre a obra do artista com o qual trabalha é variável, e está diretamente relacionado com uma outra divisão operada pelo modo de produção das grandes gravadoras: a diferenciação entre artistas de "prestígio" e artistas "comerciais" (MORELLI, 1991) ou entre artistas de "catálogo" e artistas de "marketing" (DIAS, 2008). Tal divisão pode ainda ser entendida nos termos propostos por José Miguel Wisnik (2004), que diferencia o tipo de produção "industrial" da produção "artesanal", assinalando que a convivência entre ambas dentro da indústria fonográfica seria sempre tensa e interpenetrante. Ou seja, a dicotomia apontada pelos autores estaria mais próxima de um tipo ideal e raramente a manipulação ou a autonomia artística se efetivam totalmente, dada a complexidade e extensão do processo produtivo e dos interesses nele envolvidos.

¹⁴⁵ SCHMIDT. Afinal, o que é produzir um disco?. **Pop**, São Paulo, mar. 1977.

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

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

Raul virou produtor de discos por meu intermédio. Ele começou a compor e a me mostrar as músicas. Eram canções bacanas. Fui o primeiro a gravar uma música dele, "Tudo que é bom dura pouco". Comecei a pressionar o Evandro Ribeiro, um dos chefões da CBS, a deixá-lo produzir os meus discos. O Evandro resistia. Dizia que éramos muito moleques, que iríamos fazer besteira, mas acabou concordando. O Raul produziu vários artistas da gravadora e três discos meus.¹⁴⁶

A relação de amizade existente entre Seixas e Adriani foi fundamental para que o primeiro voltasse a se integrar no campo musical.¹⁴⁷ Jerry Adriani pode ser considerado essencial na composição do capital social de Seixas; capital que lhe permitiu adentrar novamente

¹⁴⁶ ADRIANI, O meu "cumpadi" Queixada. **Contigo! Especial Biografias** – Raul Seixas, São Paulo, p.10, 2004.

¹⁴⁷ Raul Seixas afirmou em diversas entrevistas que recebeu o convite para trabalhar na CBS quando estava morando em Salvador, após o fracasso do disco *Raulzito e Os Panteras*. Segundo suas versões, Evandro Ribeiro teria lhe feito pessoalmente o convite, após se encontrarem em Salvador. Embora não mencione a interferência de Jerry Adriani como responsável por sua contratação, é bastante improvável que sem ela Raul Seixas fosse convidado a ocupar esse cargo, que era de grande importância no funcionamento da indústria do disco. Ainda mais porque Seixas não tinha experiência anterior, não era um músico de reconhecido talento e não tinha contatos com a diretoria da gravadora ou com o próprio Evandro Ribeiro.

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

–[Você] Era o Raulzito da CBS. Você não acha que esse período foi importantíssimo para a sua música? Porque depois disso você conseguiu aliar suas ideias loucas à música pop, de escala industrial. Foi dessa mistura que nasceu teu estilo.
 – Acho que sim. Saquei iê-iê-iê, maxixe, baião, tudo. *Peguei uma tremenda experiência musical, uma maneira de canalizar tudo isso.* Um macete. Uma manha.¹⁴⁸

Essa experiência musical acumulada nesses anos de produtor se materializou na obra de diversos cantores do *cast* da CBS, como Renato e seus Blue Caps, Leno e Lilian, Diana, Jerry Adriani, Wanderléa, Odair José, Tony e Frankye, Lafayette, Trio Ternura, Wanderley Cardoso, Edy, Sérgio Sampaio, Miriam Batucada, entre outros. Além de produzir compactos e alguns LPs para estes artistas, Raulzito Seixas assinou também diversas composições que se tornaram sucesso. O pesquisador Marcelo Fróes encontrou a maioria dessas canções nos arquivos da Sony&BMG em 1995 e editou uma trilogia intitulada *Deixa Eu Cantar*, com as gravações originais das músicas compostas e assinadas por Raulzito nesse período.¹⁴⁹ Sobre essa fase de produção de sucessos,

¹⁴⁸ SARDENBERG. Não pertenco a grupo nenhum – entrevista com Raul Seixas. **Amiga!**, São Paulo, 1982. In: PASSOS, 1998, p.133. (Grifos meus).

¹⁴⁹ Atualmente, a trilogia citada não está disponível no mercado, pois foi embargada por Kika Seixas, ex mulher de Raul Seixas e procuradora legal de sua filha, Vivian Seixas. Sobre esse

Mauro Motta, também produtor e parceiro musical de Raul Seixas afirmou que:

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

Através desse depoimento, fica clara a influência que o produtor musical exercia sobre a obra de um artista, contribuindo para "alavancar" sua carreira ao influir na música em si e na escolha de um repertório que fosse considerado capaz de atingir o sucesso. Sem dúvida, tais composições seguiam fórmulas musicais consagradas, mas que nem por isso garantiam qualquer relação automática com o sucesso. A produção de uma imagem que não fosse condizente com o perfil do artista muitas vezes se cristalizava num grande fracasso, que não raro era motivo de atrito e até de rompimento das relações entre artista e produtor. Osvaldo Nunes foi um dos que não se entenderam com as interferências do produtor Raulzito em sua obra, ficando bastante insatisfeito com o disco resultante do trabalho dessa "parceria". Nas palavras de Raul Seixas:

Me deram Osvaldo Nunes pra produzir. Eu vim inocente, puro e besta, peguei Osvaldo Nunes e fiz coisas incríveis. No final do disco a música começa a acelerar, entra em umas coisas cósmicas. O Osvaldo não entendeu nada, se aborreceu comigo; ninguém entendeu nada.¹⁵⁰

veto, Fróes disse que "a sensação é que há desejo de abafar as origens jovem-guardistas – nada bregas – de Raulzito" (BASTOS. op. cit., p.68). A versão a que tive acesso é "pirata", isto é, está disponível para download em programas de compartilhamento de arquivos entre usuários (do tipo *torrent*). A versão mais recente contém um quarto disco, com novas canções encontradas, contabilizando um total de 68 composições que Seixas assinou como Raulzito.

¹⁵⁰ RAUL SEIXAS – entrevista. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1973. In: SOUZA, 2009, p.225.

Desse período de aprendizado e experimentação, uma experiência importante de Raul Seixas foi a produção de um álbum conceitual, cuja intenção era reformular a carreira de Leno, da dupla Leno & Lilian. Considerado por alguns pesquisadores e jornalistas como o "elo perdido" da jovem guarda com o incipiente rock brasileiro, *Vida e Obra de Johnny McCartney* foi produzido sob condições especiais: Leno, com bons índices de vendagem, foi o escolhido da CBS para estreitar uma nova mesa de som que possibilitava gerar uma "sonoridade que ninguém tinha no Brasil, até então".¹⁵¹ Essa intimidade entre tecnologia e pop/rock, conforme destacado anteriormente, foi essencial para diversas inovações musicais do gênero, e nesse caso, possibilitou alcançar um padrão de qualidade mais próximo das produções estrangeiras. Mas o resultado final do disco não agradou nem a gravadora nem os censores, conforme as palavras de Leno:

Metade das letras foram censuradas pela ditadura, e pra completar, a CBS não achou comercial para um artista do seu *cast* que, como eu, vinha de dois grandes *hits* solo com canções românticas.¹⁵²

De quinze¹⁵³ composições selecionadas inicialmente, apenas quatro foram aproveitadas, integrando dois compactos duplos lançados na época e que não tiveram repercussão significativa. Mas as atividades como produtor não se limitavam a compor músicas para outros artistas, e por vezes se estendiam à criação de textos de contracapa e à própria montagem das capas. Foi este o caso de uma outra experiência, que se materializou no disco *Renato e Seus Blue Caps*, de 1970, que trazia na

¹⁵¹ LENO. Entrevista concedida ao site **Memorial Raul Seixas**, sem referência à data. Disponível em: www.memorialraulseixas.com/2012/01/entrevista-exclusiva-com-lenno.html. Consultado em 26 jan. 2012.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ O LP *Vida e Obra de Johnny McCartney*, gravado entre 1970 e 1971 foi lançado, em CD, por Marcelo Fróes em 1995 e contém apenas treze músicas – e não quinze como afirmou Leno na entrevista citada. Provavelmente, as canções que não entraram no disco foram excluídas por Raul Seixas, já que uma das funções do produtor musical é justamente realizar a seleção do repertório a ser gravado entre as composições reunidas. Este LP é a única obra que está em circulação e que foi produzida e em parte composta por Raul Seixas antes de seguir carreira solo, o que sugere uma preocupação da parte dos detentores de direitos de execução sobre sua obra em não veicular composições suas que estejam mais próximas de um iê-iê-iê romântico ou cafona. Neste disco em questão, sobressai um Raulzito Seixas musicalmente muito semelhante ao Raul Seixas que explodiria em 1973, mais próximo de um rock pesado do que de um twist ou pop/rock da jovem guarda.

contracapa um texto *nonsense* intitulado "A Lei da Insequapibilidade" escrito¹⁵⁴ por Renato Barros e por Raul Seixas:

A lei da insequapibilidade pode ser explicada baseando-se no método do Diafragma de Aquiles. Tomando-se por base os crepúsculos de diferentes dimensões, alia-se ao pentagrama diluvial pela quinta lei de Newton, referente à gravitação das histórias em quadrinhos em torno dos velocípedes (...) Insequapíveis? Sim, porém insequapíveis em certos aspectos, quando examinados pelo oblíquo lado da patinete.¹⁵⁵

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

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

Acreditei muito nesse cara [Sérgio Sampaio]. Acreditei tanto que ele me incentivou a voltar a ser artista outra vez. Você produz bem, porque não produz a você mesmo? dizia ele a toda hora. E fiz isso. Produzi um disco (meu favorito) com o Sérgio Sampaio, comigo, com Miriam Batucada e um excelente artista baiano chamado Edy. Cada um cantava suas músicas em faixas separadas

¹⁵⁴ Embora Raul Seixas não tenha assinado o texto em questão, segundo Renato Barros afirmou em reportagem, os dois teriam sido responsáveis pela confecção do pequeno "manifesto" *nonsense* (BASTOS. op. cit., p.68).

¹⁵⁵ BASTOS. op. cit., p.68.

num trabalho que resumia o caos da época. Ao nome do elepê, chamou-se *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista* apresenta "Sessão das 10". Este álbum merece algumas palavras a respeito. Todas as músicas exceto uma foram escritas por mim e por Sérgio. Foi uma caricatura incrível. Valeu a pena, apesar de ter vendido pouco. Nós nos divertimos muito. *Foi também a primeira vez que eu fiz algo para ser consumido e do qual me senti paranoicamente orgulhoso e feliz.* (...) O disco termina com o público vaiando (que é costume desde o grande advento de festivais) e uma descarga de privada pra terminar. Esse disco foi em 71. Foi a última coisa que eu fiz de bacana antes de colocar duas músicas no festival. Eu nunca liguei muito para festival, isto é, eu não gostava muito da coisa, mas Sérgio colocou uma música e me deu vontade de entrar no fogo. Sei lá porque escolhi "Let me sing, let me sing" porque era um rock, e porque não sei o que mais lá que os jornais falaram. E "Eu sou eu, Nicuri é o diabo" que é uma cucaracha. E ambas foram classificadas. Só isso.¹⁵⁶

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

A CBS foi uma escola onde consegui perceber toda a engrenagem comercial que pressiona o

¹⁵⁶ SEIXAS. Entrevista a Gay Vaquer. *Acervo Phonogram* – Departamento de Serviços Criativos, 9 ago. 1972.

artista, onde até mesmo o antigo nome que usava, Raulzito, a gravadora conservou em função da fácil comercialização. Só ali dentro pude observar o funcionamento do maquinismo maquiavélico das empresas de discos (SEIXAS, 1995, p.04).

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

De um lado, é possível afirmar que as disposições de Raul Seixas se ajustavam à posição de produtor, caso contrário ele não teria permanecido no cargo nem teria realizado as potencialidades inscritas em tal posição.¹⁵⁷ E por ser uma posição ambígua, que mesclava aspectos executivos com funções de planejamento, as disposições dos agentes que a ocupavam influam decisivamente no seu formato.¹⁵⁸ Lembro que Peninha Schmidt destacou que o resultado da gravação de um disco se deve, entre outros fatores, à formação original dos produtores – que podem ter um conhecimento mais musical ou mais técnico. No caso de Raul Seixas, suas disposições específicas lhe permitiram redefinir alguns aspectos de seu posto, como exercer também o papel de compositor das canções que outros artistas gravavam com ele. Esse foi o caso da gravação do disco solo de Leno, *Vida e Obra de Johnny McCartney* (1971), para o qual Raulzito compôs a maior parte do repertório a ser gravado e utilizou seus conhecimentos musicais

¹⁵⁷ Por potencialidades inscritas na posição de produtor musical entendo o desenvolvimento das funções que cabiam a este profissional (na década de 1970) e que foram discutidas no início deste capítulo. Sobre esse ponto, Bourdieu (1996b, p.299) assim se refere: "É através das disposições, que são elas próprias mais ou menos completamente ajustadas às posições, que se realizam determinadas potencialidades que se achavam inscritas nas posições".

¹⁵⁸ Nas posições que são pouco institucionalizadas (no sentido de não apresentar uma definição rígida de suas funções), as disposições que informam as práticas dos agentes podem contribuir para redefinir a própria posição: "Se bem que a posição contribua para constituir as disposições, estas, na medida em que são parcialmente o produto de condições independentes, exteriores ao campo propriamente dito, têm uma existência e uma eficácia autônoma, e podem contribuir para *constituir* as posições (BOURDIEU, 1996b, p.289-90. Grifos do autor).

de rock para viabilizar um trabalho inovador, em sintonia com as transformações que então se operavam no campo.

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

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

Por outro lado, ocupar a posição de produtor musical efetivou um ajustamento de seu *habitus* a algumas necessidades inscritas nesse posto. Trabalhar com artistas populares que ocupavam posições mais heterônomas no campo – cuja consagração estava intimamente associada ao cultivo do sucesso comercial – lhe possibilitou o desenvolvimento de uma percepção da lógica do mercado a partir do espaço em que estava situado: "Eu tinha carta branca para fazer o que

quisesse e fez o Jerry gravar um long-playing no estilo dos blues americanos, com letras elaboradas. Não vendeu quase nada. Descobri então que o veículo não estava de acordo com a mensagem."¹⁵⁹

Se o trabalho de produtor requer tanto conhecimento musical quanto conhecimento da configuração do mercado, não se pode esquecer que um dos principais aspectos de seu trabalho é o domínio "dos detalhes técnicos que poderão transformar um disco e um artista num produto musicalmente sofisticado, ou de sucesso" (DIAS, 2008, p.96). E o domínio desses detalhes técnicos foi alcançado por Seixas através de suas práticas na posição de produtor. A partir da experiência de produzir e empor para artistas populares, Raul Seixas pôde aprender quais fórmulas musicais ou temas de letras alcançavam destaque no mercado em determinadas condições.¹⁶⁰ Este conhecimento prático incorporado por ele alterou sua percepção do funcionamento do campo musical e, conseqüentemente, influenciou nas tomadas de posição que Raul Seixas teve ao longo de sua carreira artística. As melodias simples, sem rebuscamento ou muitas notas, semelhantes àquelas fartamente utilizadas pelos artistas de iê-iê-iê romântico ou "cafonas", estão presentes em grande parte de sua discografia, dividindo espaço com canções mais próximas de uma fusão rock/baião/repente. E o forte apelo popular de sua obra – boa parte de seu público eram as classes populares – no período de 1973 a 1978, pode ser explicado (em parte) pelo uso de melodias "cafonas" ou românticas.¹⁶¹

Mas diferentemente da maior parte dos artistas românticos, Raul Seixas possuía um montante de capital cultural e econômico elevado. Segundo Paulo César de Araújo (2003), a maioria dos músicos

¹⁵⁹ ARAÚJO. Raul Seixas: eu quero derrubar as cercas que separam os quintais. Revista **Manchete**, Rio de Janeiro, p.124, 25 ago. 1973.

¹⁶⁰ Conforme ressaltei ao longo da pesquisa, alcançar o sucesso e a consagração não dependem unicamente do uso de fórmulas ou da publicidade. A conjuntura de um determinado momento histórico e a configuração do campo musical são fatores fundamentais para que uma canção possa realizar-se (ou não) com sucesso. Embora as fórmulas musicais sejam fundamentais para a produção dos *hits*, não se pode explicar o sucesso de uma canção pelo simples uso de uma fórmula.

¹⁶¹ Luiz Tatit, pesquisador e professor da Universidade de São Paulo, também atribui a popularidade de Raul Seixas ao uso de melodias românticas: "Raul Seixas tem o dom da melodia romântica, aquela que agrada em cheio ao gosto popular." (LIMA; MASSON. O poeta que nunca morre: cinco anos após a sua morte, Raul Seixas conquista novos fãs e faz sucesso pelo país. **Veja**, São Paulo, p.154, 2 nov. 1994). Não concordo com Tatit sobre a questão de ser tal capacidade um "dom"; me parece mais factível atribuí-la ao aprendizado e às condições do campo musical daquele período histórico. Mas aqui interessa ressaltar que a popularidade de Seixas estava (em parte) vinculada ao uso desse tipo de melodia.

"cafonas" eram de origem humilde e muitos trocaram o tempo de estudo por atividades econômicas que assegurassem a sobrevivência deles ou de suas famílias: o cantor Wando, antes de se profissionalizar, trabalhava como feirante durante o dia e cantava à noite em bares do subúrbio; Odair José, sem contar com auxílio financeiro de seus familiares, viveu tempos difíceis para tentar a carreira artística no Rio de Janeiro e chegou a morar na rua quando migrou de Cachoeiro do Itapemirim, Espírito Santo.

Quase todos os "cafonas" encaravam a carreira musical como um trabalho no qual era preciso se destacar e obter sucesso, como em uma atividade qualquer. Poucos alimentaram ambições estéticas¹⁶² ou políticas e, de forma geral, não se envolveram em debates intelectuais – algo muito comum no universo da MPB. A questão do engajamento político ou da inovação musical eram temas completamente estranhos ao universo de preocupações dos "cafonas". Cito como exemplo a resposta de Agnaldo Timóteo à questão de qual teria sido sua percepção da crise política de 1968, que resultou na implantação do AI-5:

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

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

¹⁶² Odair José foi um dos raros artistas "cafonas" que almejavam inovar esteticamente. A produção de seu disco, *O Filho de José e Maria* (RCA Victor, 1977), uma espécie de ópera-rock-brega com letras que faziam uma releitura polêmica de acontecimentos religiosos, fugiu por completo ao estilo do cantor, resultando num grande fracasso. Após esse percalço, o cantor retomou o estilo e os temas que o consagraram junto às classes populares.

"cafonas" ocupam na hierarquia do campo musical não deixa de ser homóloga à posição que ocupam no espaço social.

E aqui reside uma diferença fundamental de Raul Seixas em relação aos "cafonas" e aos cantores de iê-iê-iê: a busca do sucesso não estava orientada para auferir lucro. O capital econômico da família Seixas era relativamente alto e poderia lhe fornecer uma estabilidade financeira que não o obrigasse a dedicar-se a atividades secundárias para manter sua posição social. Pierre Bourdieu (1996b, p.295) nos lembra que as "condições de existência que estão associadas a um alto nascimento favorecem disposições como a audácia e a indiferença aos lu materiais", atributos essenciais para arriscar um posto bem remunerado de produtor musical por uma carreira artística incerta. Mas o *senso de investimento* inerente aos agentes é uma das disposições que estão intimamente atadas à origem social e, pode-se afirmar que "de maneira geral, são os mais ricos em capital econômico, em capital cultural e em capital social os primeiros a voltar-se para as posições novas" (BOURDIEU, 1996b, p.295). A seguir, discuto a dinâmica do VII FIC e como Raul Seixas se destacou nesse evento, momento crucial para efetivar a troca de posição no campo, de produtor para artista.

VII FIC: de produtor da CBS à intérprete da Philips

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."¹⁶³

Uma das mudanças propostas por Ribeiro era o fim da classificação em primeiro ou segundo lugar. Por considerar esse sistema

¹⁶³ HUNGRIA. VII FIC, um festival para recuperar a imagem do festival – entrevista com Solano Ribeiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1972.

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.¹⁶⁴ Solano também alterou uma antiga regra – a que obrigava os artistas a gravarem as 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, i que muitos artistas se sentiam desprestigiados com a divulgação de seus insucessos.¹⁶⁵

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.¹⁶⁶ Segundo reportagem da *Revista Fatos e Fotos*, da perspectiva da Globo, o festival era encarado como "uma questão de mercado, com grandes implicações comerciais."¹⁶⁷ A emissora de TV pretendia fazer

¹⁶⁴ 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.

¹⁶⁵ HUNGRIA, op. cit.

¹⁶⁶ 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".

¹⁶⁷ 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.

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 implicou na redução de sua duração para atender aos interesses da grade de horários da Globo.¹⁶⁸

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 m reito 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.¹⁶⁹

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."¹⁷⁰ 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'."¹⁷¹

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

¹⁶⁸ 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.

¹⁶⁹ LEMOS, op. cit., p.18.

¹⁷⁰ Ibid., p.21.

¹⁷¹ SILVA. Acusações ao FIC. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 22 set. 1972.

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.

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.¹⁷²

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 entusiasmarem 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

¹⁷² LEMOS, op. cit., p.20.

e arrepiava do princípio ao fim. A letra é original e vigorosa, uma beleza de criação.¹⁷³

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."¹⁷⁴ 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 FESTIVAL, 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.¹⁷⁵

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."¹⁷⁶ 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 estreantes 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".

O que se percebe é que eram divergentes as expectativas em relação ao impacto do festival: para alguns ele realmente abria novas

¹⁷³ Ibid., p.21.

¹⁷⁴ RAUL Seixas e Sérgio Sampaio pensam em representar o Brasil. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 set. 1972.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ DUTRA. Sem sustos. Revista **Veja**, São Paulo, p.82, 20 set. 1972.

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 polícia¹⁷⁷ e conduzido para uma sala isolada, onde foi espancado. A cantora Alaíde 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

¹⁷⁷ 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).

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.¹⁷⁸

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.¹⁷⁹ 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."¹⁸⁰

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 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.

¹⁷⁸ FIC: Baden e Jorge Ben vencem a final nacional. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 02 out. 1972.

¹⁷⁹ SILVA. Explicação da TV Globo não convence. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 02 out. 1972.

¹⁸⁰ SILVA. O falecido FIC. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.41, 03 out. 1972.

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 anonimato¹⁸¹ 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 esse 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 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

¹⁸¹ 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.

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 envelhecimento¹⁸² 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.¹⁸³ Reivindicar e expressar suas diferenças (no sentido de que 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

¹⁸² 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.

¹⁸³ 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. Exemplos de como os artistas se inserem no campo serão explorados no próximo capítulo através das trajetórias de Fagner e Belchior.

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 conheciam¹⁸⁴ 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 auração 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:

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

¹⁸⁴ 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.

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 com 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 à época inovadora no 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."¹⁸⁵ 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
 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.¹⁸⁶

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

¹⁸⁵ RAUL SEIXAS. Compositor e autor – Eu sou eu, Nicuri é o diabo. Reportagem datilografada encontrada no arquivo do jornal **O Globo**, setembro de 1972.

¹⁸⁶ SEIXAS; WISNER. Let me sing, let me sing. LP **Os grandes sucessos do FIC de 1972**, CBS, 1972.

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. 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 do "sertão", representada pelo baião. Para o crítico musical Nelson Motta,¹⁸⁷

"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".¹⁸⁸

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

¹⁸⁷ 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."

¹⁸⁸ *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.

das regras e valores que orientavam as obras e as performances dos 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 re 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.

CAPÍTULO 4

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

A busca por espaço da nova geração de compositores/intérpretes: as estratégias de Fagner e de Belchior

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 festivais¹⁸⁹ 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 afluíam 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.¹⁹⁰

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 vêem 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

¹⁸⁹ O VII FIC não foi o primeiro festival do qual Raul Seixas participou. Em 1971, quando ocorreu o VI FIC, ele classificou uma canção em parceria com Leno, "Sentado no arco-íris", que foi defendida por Leno e o grupo Matéria Prima. Mas esta canção não passou das eliminatórias nem despertou a atenção dos críticos.

¹⁹⁰ Conforme analisado anteriormente, a problematização e a crítica em relação ao modo de vida proporcionado pelas grandes cidades, especialmente o Rio de Janeiro, esteve presente no disco *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista: Apresenta Sessão das Dez*.

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. No caso de Belchior e Marcus Vinicius, ao iniciar suas carreiras, ambos optaram pela estratégia do confronto e questionaram a legitimidade da obra dos artistas consagrados. Em uma reportagem da *Folha de S. Paulo*, publicada em setembro de 1973, Belchior denunciou que as grandes gravadoras não acreditavam no potencial de vendas dos novos trabalhos e, devido a essa descrença, procuravam revestir as novidades com uma roupagem velha e familiar ao público. Em face desse quadro, Belchior justificava que o seu "trabalho novo se põe contra, dialeticamente, o trabalho dos artistas que estão aí", contestando o que está estabelecido. E completava sua crítica afirmando que, apesar da postura das gravadoras, existia um mercado potencial para novos trabalhos: "O mercado para o novo é virgem e o mercado estabelecido está viciado e já cansou o público com a redundância de seus temas."¹⁹¹

Em outro momento desta reportagem, Belchior contesta especificamente a legitimidade dos artistas consagrados, sem meias palavras: "os mitos da música popular brasileira são como sacos de açúcar, sabonetes e desodorantes expostos nas prateleiras de supermercados – objetos de consumo. Não acho que eles sejam intocáveis, indiscutíveis, infalíveis."¹⁹² E Marcus Vinicius argumentou na mesma linha:

Ser compositor novo no Brasil hoje chega a ser até um desafio para o público e para a crítica. Todos olham para o compositor novo, descrentes e irônicos, e perguntam: mas é você quem quer substituir Caetano, Gil, Chico e Edu? Não se trata disso. Não estamos querendo derrubar nem substituir ninguém. Não temos padrinhos nem avalistas no mercado musical estabelecido. Queremos apresentar apenas as nossas

¹⁹¹ UM SHOW a palo seco, sem sal de frutas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.37, 14 set. 1973.

¹⁹² *Ibid.*

propostas para a discussão crítica ampla, sem mitologias. Por que não?¹⁹³

Através das falas de Belchior e Vinícius pode-se perceber que suas tomadas de posição definem-se em relação ao universo das tomadas de posição dos artistas dominantes, isto é, derivam seu sentido do estado das relações de força presentes no campo. O valor distintivo que seus trabalhos incorporam se deve à recusa ou negação das propostas dominantes, mas que ainda assim dialogam com a problemática que está sugerida pelas relações de força dentro do campo. Como expressou Belchior, sua posição se situava em uma relação negativa com o tropicalismo e as respostas oferecidas por esse movimento para os problemas do "bom gosto" musical que dominavam o debate sobre as criações musicais no início dos anos 70:

Estamos entrando no mercado para pôr em xeque suas proposições, pois se o tropicalismo atacou o "bom gosto" oficial da música brasileira, ele mesmo criou um novo critério que hoje está envelhecido e envilecido, ao longo de várias gerações. E é contra esse velho "bom gosto" deles que estamos chegando com nosso trabalho, dialeticamente.¹⁹⁴

Esta nova geração artística que despontava no cenário musical do início da década de 1970 ficou conhecida como pós-tropicalista.¹⁹⁵ 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. Conforme Rita Morelli (1991) mostrou em seu estudo sobre a trajetória e a elaboração da imagem pública de Belchior e

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ 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 emepébilistas.

de Fagner ao longo dos anos 70, o primeiro teria percorrido o caminho da crítica¹⁹⁶ enquanto o segundo teria optado pelo apadrinhamento.¹⁹⁷

No caso de Fagner, a apresentação de seu nome ao público pelo Departamento de Serviços Criativos da Philips-Phonogram, num *press-release* de 1972, que antecedia o lançamento de seu primeiro compacto duplo (após ter participado do VII FIC), o vinculava diretamente aos artistas consagrados, como Elis Regina, Ronaldo Bôscoli, Ivan Lins, Roberto Menescal (também produtor musical), Quarteto em Cy, Wilson Simonal, entre outros. Em diversos meios de divulgação, as primeiras aparições públicas de Fagner procuravam relacionar seu nome ao reconhecimento de sua obra por parte dos mais destacados artistas da geração anterior. A estratégia de divulgação adotada intencionava evidenciar que embora Fagner fosse desconhecido pelo público, era muito respeitado e admirado pelos artistas mais conhecidos. Como "prova" desse reconhecimento que Fagner gozava, antes de lançar seu primeiro LP, a Philips passou a distribuir um compacto às emissoras de rádio com depoimentos pessoais gravados por Nara Leão, Chico Buarque, Erasmo Carlos, Ronaldo Bôscoli,¹⁹⁸ entre outros. O

¹⁹⁶ Embora em 1971, Belchior admitisse estar tentando desenvolver um trabalho semelhante ao de Caetano e Gil.

¹⁹⁷ Segundo Rita 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.

¹⁹⁸ Um trecho do depoimento de Bôscoli diz o seguinte: "Dizer o quê de Fagner? Que sou padrinho de Fagner? Sim, realmente sou. Conheci Fagner nos bastidores de um teatro; a Elis estava ensaiando o espetáculo dela, ouvi as músicas de Fagner e fiquei fascinado por Fagner. Mais, talvez, por ele mesmo que pelas próprias músicas. Depois acabei descobrindo o enorme talento que ele tem e, só os de má fé ou os míopes não percebem que o talento do Fagner transborda por ele. Ele tem um vantagem terrível: que é deslocar a geografia do Brasil, a musical. Ele provou que o Brasil não acaba na Bahia, como muita gente pretende. Como muitos deslumbrados pretendem. O Brasil começa no sul e acaba no norte." (**Essas Pessoas Tem Um Recado Muito Importante Para Vocês** – compacto promocional de divulgação do LP *Manera Fru-Fru, Manera* – Fagner, 1973, Philips). Nesse depoimento de Ronaldo Bôscoli (então marido de Elis Regina) fica evidente a importância do capital social para a emergência e consolidação da trajetória de um artista: o apadrinhamento por Bôscoli está ligado ao fato de Elis Regina ter apoiado Fagner regravando canções de sua autoria e o apresentando a outros cantores de MPB (como o próprio Fagner admitiria em entrevistas). Outro aspecto relevante do depoimento de Bôscoli é a crítica velada que ele realiza ao trabalho dos tropicalistas (conhecidos como o "grupo dos baianos", especialmente porque Gil, Caetano, Gal e Bethânia eram baianos e tinham uma espécie de aliança entre eles, onde um apoiava e valorizava o

relacionamento de Fagner com esses artistas, bem como sua participação em eventos importantes (VII FIC, Phono/73), serviram como signos de prestígio para o cantor (MORELLI, 1991).

Se o apadrinhamento trouxe notoriedade para Fagner, também não lhe faltaram críticas, especialmente as que vinculavam a aceitação de sua obra à influência do prestígio emprestado pelos artistas consagrados. Rita Morelli sugere que essa estratégia de Fagner, apesar das críticas, a longo prazo foi capaz de consolidar seu prestígio no campo musical como artista atrelado ao pólo da MPB, mas que para isso foi fundamental sua postura crítica e seus rompimentos sucessivos com as gravadoras.

Um evento protagonizado por Fagner que ilustra esse tipo de relação tensa do artista com a indústria fonográfica foi o final de sua participação em um programa televisivo. Após lançar seu primeiro disco pela Philips em 1973, *Manera Fru-fru, Manera*, o cantor foi ao programa de Flávio Cavalcanti para divulgar seu trabalho. Mas depois da apresentação, Fagner brigou com um alto funcionário da Philips diante das câmeras de TV e declarou à imprensa:

Estou decepcionado com o esquema. Os artistas são tratados como peças de uma engrenagem comercial, e isso basta. Não podem falhar. Se o cara não vender mais de 50 mil discos e não se submeter ao modismo, está condenado ao fracasso, não vai ter chance. As gravadoras não querem investir em quem está começando, mesmo tendo a certeza de que o trabalho é bom (*apud* MORELLI, 1991, p.151).

Esse tipo de postura, repetida várias vezes ao longo de sua trajetória, foi importante para confeccionar a imagem de artista rebelde que acompanhou Fagner ao longo dos anos 70 e ajudou a consolidar seu prestígio nos meios musicais. Ao discurso crítico que denunciava o objetivo meramente comercial das gravadoras correspondia um visual rebelde, "do qual merecem destaque os cabelos compridos e a boina com estrela, tipo Che Guevara, que ele utilizaria até o final da década,

trabalho do outro), que não pouparam críticas aos intérpretes e compositores herdeiros da bossa nova (como Bôscoli). Nas palavras de Ronaldo Bôscoli, o trabalho de Fagner mostrava que o nordeste era muito mais rico e variado do que pretendiam os "deslumbrados" baianos. Assim, o apoio dele ao novato Fagner também fortalecia sua própria posição no campo, pois ajudava a deslegitimar o trabalho dos tropicalistas. E, ao longo da década de 1970, Fagner teria diversos desentendimentos com Caetano e Gil, travando discussões e trocando críticas mútuas pela imprensa.

inclusive na foto da capa do LP de 1978, que foi seu primeiro grande sucesso de vendas" (MORELLI, 1991, p.153).

Por outro lado, Belchior não se dispôs com o esquema de divulgação montado pelas grandes gravadoras e colaborou de várias formas com a publicidade de seu trabalho: buscou divulgar seu disco nas rádios, apresentou-se em diversos programas televisivos populares, fazia shows de divulgação em todos os lugares possíveis e não escondia sua vontade de promover sua obra. Com um trabalho inicial pautado em temáticas críticas e entrevistas provocativas, o prestígio de Belchior junto à crítica manteve-se até o sucesso alcançado com *Alucinação* (1º seu segundo disco).

Em seus dois trabalhos posteriores, a temática das canções torna-se menos ácida e mais física, corporal, ao mesmo tempo em que sua imagem passa a ser construída sobre atributos sensuais. Essa mudança na imagem pública de Belchior teria sido responsável pelo desprestígio crescente do artista junto à crítica, que identificava sua intenção de tornar-se *sex-symbol* como uma imagem deliberadamente fabricada para atingir o sucesso. Portanto, enquanto Fagner posicionava-se como um marginal dentro do esquema de produção das gravadoras, rompendo contratos e reclamando da falta de espaço para a emergência de novos trabalhos, Belchior mostrava-se consciente do modo de funcionamento do mercado e, ao invés de mostrar-se rebelde em relação a ele, o endossava. Segundo as concepções em vigor, Belchior teria migrado do circuito "cultural" em direção ao circuito "comercial", o que determinou em grande medida seu desprestígio pela crítica (MORELLI, 1991).

A entrada no campo musical e a trajetória percorrida por esses dois artistas são representativas das diferentes posições que os artistas poderiam ocupar no campo e também do valor distintivo que suas obras poderiam alcançar através de suas tomadas de posição extra-musicais – especialmente diante da crítica especializada. De modo geral, a dicotomia entre "arte pura" e "arte comercial" orienta também os parâmetros de percepção e julgamento dos agentes culturais. Nesse sentido, a trajetória de Fagner e sua postura crítica frente ao esquematismo da indústria cultural teriam se revertido em um alto capital simbólico ao final da década, sendo seu sucesso posterior percebido como fruto de um trabalho a longo prazo, gestado lentamente e de forma "autêntica". No caso de Belchior, a crítica teria sido mais incisiva por perceber em sua obra/imagem concessões à demanda do mercado existente, o que revelaria a intenção de reverter o investimento

artístico em lucros a curto prazo, característica dos trabalhos heterônimos pautados pelo modismo.

Esses momentos de duas trajetórias que exemplifico, encarnadas por Fagner e Belchior ao longo da década de 1970, são interessantes porque permitem levantar diversas questões e problemas referentes ao campo musical. Em lugar de tentar compreender e explicar a aceitação e reconhecimento das obras de Fagner e Belchior apenas a partir do sentido (e da qualidade) de suas canções, essa abordagem permite entender quais são os outros fatores que contribuem para a produção do valor da obra de arte. 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 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 não apenas a Fagner e Belchior, mas a todos que faziam parte dessa nova geração de músicos que emerge no alvorecer dos anos 70.¹⁹⁹

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. Ao longo desse capítulo, 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

¹⁹⁹ 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)."

por último, qual foi sua relação com o mercado e a indústria fonográfica?

A estratégia de Raul Seixas e a consolidação de sua obra/imagem junto à crítica

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 atrair 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.²⁰⁰

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 a uma banda fictícia, a Rock Generation, provavelmente para não "marcar" Seixas como cantor de rock, dado que o público consumidor

²⁰⁰ 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*.

desse gênero no Brasil, em 1973, ainda era muito restrito e os resultados das vendas do compacto anterior não eram animadores.²⁰¹ 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).²⁰²

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 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

²⁰¹ 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.

²⁰² 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.

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;²⁰³ 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 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

²⁰³ A exceção foram os nomes de Toquinho e Vinicius de Moraes, que não pertenciam ao *cast* da Philips.

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.²⁰⁴

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

Inspirada pelo sucesso²⁰⁵ 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.²⁰⁶ 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

²⁰⁴ 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.

²⁰⁵ 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).

²⁰⁶ PHONO-73, um concerto de música popular. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 abr. 1973.

resultante da parceira 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*.

orém, 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 narrava 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 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.²⁰⁷ 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.

²⁰⁷ 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.

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;²⁰⁸ 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",²⁰⁹ sugerindo uma continuidade musical entre distintas adições.

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 sequência²¹⁰ das

²⁰⁸ 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 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).

²⁰⁹ 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.

²¹⁰ 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.

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 macetes do xadrez". Em seguida, coloca o microfone no chão, se afasta do proscênio, pega um batom vermelho e com ele desenha uma "chave"²¹¹ 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 to o testemunhas!"²¹² 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."²¹³

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 respostas,²¹⁴ Raul Seixas ("Ouro de tolo") aparece citado como autor da "música mais importante lançada recentemente", ao lado de Gilberto Gil

²¹¹ 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.

²¹² "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).

²¹³ SEIXAS, COELHO. Loteria de Babilônia. LP **Phono 73 vol.1**, Philips, 1973.

²¹⁴ 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.

("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.²¹⁵ 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.²¹⁶

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*:

²¹⁵ 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

²¹⁶ 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 4 e 5: PRIMEIRAS IMAGENS DE RAUL SEIXAS – APRESENTAÇÃO NA PHONO/73



Fonte: KUBRUSLY. op. cit.



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 Rockefeller*. 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 cultural²¹⁷ – 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 apenas²¹⁸ 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:

²¹⁷ Cf. discussão no terceiro capítulo.

²¹⁸ 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".

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".²¹⁹

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 era 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 compacto²²⁰ com a música "Ouro de tolo", que teria sido "tão procurado que a gravadora precisou prensá-lo duas vezes em apenas uma semana."²²¹

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

²¹⁹ RAUL SEIXAS. *O Estado de S. Paulo/Jornal da Tarde*, São Paulo, p.23, 28 mai. 1973.

²²⁰ 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.

²²¹ PACHECO. op. cit.

brasileira mas de todo o comportamento do homem moderno.²²²

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 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

²²² Ibid.

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.²²³

Outra versão²²⁴ 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."²²⁵ 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. Vi que precisamos destruir as cercas que separam os quintais",²²⁶ diria ele aludindo aos versos finais de "Ouro de tolo".²²⁷ E para concretizar

²²³ NEPOMUCENO. Raul Seixas: o sucesso que veio do espaço. **Fatos e Fotos**, Brasília, 18 jun. 1973 (Grifos do autor).

²²⁴ 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.

²²⁵ RAUL Seixas – entrevista. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, 13 nov. 1973. In: SOUZA, 2009, p.226.

²²⁶ PENTEADO. A metamorfose de Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.41, 14 jun. 1973.

²²⁷ 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".

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 mantêm 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, entende. Quem é que pode explicá-las? A razão não pode mesmo."²²⁸

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.²²⁹ Mas sua importância simbólica é evidente nas capas de

²²⁸ PENTEADO. op. cit.

²²⁹ 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,

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.

FIGURA 06: 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.

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).

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.

Fui ao Teatro Record ver "Mixturação", terça-feira passada, com quatro amigos. Ainda estávamos meio apalermados com a beleza da letra, ou melhor, com a beleza da canção que o iniciante Belchior apresentara, quando você irrompeu no placo (sic), violão em punho, barbicha rala e cara indefinida. Antes de cantar "Ouro de tolo" você resolveu cantar "As minas do rei Salomão", uma música nova sua. Aos primeiros acordes, eles comentaram baixinho: "Bob Dylan". (...) Foi aí que nós compreendemos a barbicha rala, a batida do violão e aquela identidade secreta que suas músicas sempre têm. Você deve gostar muito de "It's alright, ma" e eu hei de convir com você que é uma das canções mais fortes do repertório de Dylan. Mas precisava copiar, Raulzito, precisa? Você vai comparar as duas canções, a "sua" e a de Dylan, vai provar que não é plágio. Não vai adiantar nada, Raul Seixas, você copiou o "processus" do trabalho de Dylan na curtição e jogou "antropofágica" desonestamente, a um público inteligente e capaz, mas pego desprevenido, num programa honesto e limpo, enganando a todos e se aproveitando de uma canção velha e desconhecida no Brasil. (...)

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.²³⁰

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 Erasmo 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

²³⁰ PINTO. Recado a Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.39, 7 jun. 1973. (Foram corrigidos erros de acentuação do original).

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 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.²³¹

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

²³¹ 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."

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)²³²

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

²³² 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.

fronteiras, defendê-las, controlar as entradas, é defender a ordem estabelecida no campo." (BOURDIEU, 1996b, p.255).

Mas nem todos os críticos partilhavam 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.²³³

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

²³³ FREIRE. Um rock que veio da Bahia: é Raul Seixas. **Pop**, São Paulo, p.88-89, ago. 1973.

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 emepelistas.

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 Cidade Maravilhosa, e fazer sucesso na vida artística, ganhar 4.000 cruzeiros por mês e comprar um Corcel 73, enfim, ser um 'cidadão respeitável'."²³⁴ 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

²³⁴ Ibid., p.88.

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 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**.²³⁵

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

²³⁵ HUNGRIA. A renovação com Raul Seixas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 jun. 1973 (Grifos do autor).

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."²³⁶

Mas Raul Seixas não foi o inventor ou o pioneiro nesse tipo de fusão rítmica.²³⁷ 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.

²³⁶ FREIRE, op. cit., p.89.

²³⁷ 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.

– Não me envergonho dessa minha fase, porque o Rausito era o anti-hermetiso (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 (...) É no ritmo tribal onde mais me encontro, numa força mágica, primitiva.²³⁸

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 Setvens. 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"

²³⁸ O GRITO de guerra de Raul Seixas. s/r., 15 jul. 1973.

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 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".²³⁹

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

²³⁹ SOUZA. Raul Seixas: o músico ambulante. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1973.

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 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 – as opiniões anteriores do jornalista foram reavaliadas. O descuido 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 série (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 – "Krig-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 ídolo tenha ideias sadias, mas que elas cheguem tão deturpadas a seu público. Você não acha, Raul?²⁴⁰

O ponto central do argumento de José Nêumanne é a (falta de) qualidade musical do trabalho de Raul Seixas. Se Tárk 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.

²⁴⁰ PINTO. As boas intenções de Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.44, 25 jul. 1973. (grafia original)

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 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.²⁴¹

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 que "é uma 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.

Raul Seixas – É quase a mesma linguagem que nós estamos usando pra tentar

²⁴¹ ARAÚJO, Celso Arnaldo. Raul Seixas: eu quero derrubar as cercas que separam os quintais. **Manchete**, Rio de Janeiro, p.124-127, 25 ago. 1973.

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.²⁴²

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.

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:

²⁴² RAUL Seixas – entrevista. op. cit., p.229.

– 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.²⁴³

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*,²⁴⁴ 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 tolo" por mais de 40 vezes seguidas²⁴⁵ e obtiveram uma significativa adesão das pessoas que circulavam pelo local, a ponto do fato ser noticiado no *Jornal Nacional*, da rede Globo.²⁴⁶ Mas essas atitudes poderiam sugerir uma intenção velada de obter publicidade:

²⁴³ SANTACRUZ. Não sou louco: Raul Seixas traz mensagens de outros mundos. *A Notícia*, 7 jul. 1973.

²⁴⁴ RAUL Seixas – entrevista. op. cit., p.227.

²⁴⁵ SOUZA. Raul Seixas: o músico ambulante. op. cit.

²⁴⁶ 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.

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 – É a ironia.

O Pasquim – É 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.²⁴⁷

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 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

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).

²⁴⁷ RAUL Seixas – entrevista. op. cit., p.227-28.

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.²⁴⁸

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 te 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."²⁴⁹ 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'".²⁵⁰

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

²⁴⁸ HUNGRIA. A renovação com Raul Seixas. op. cit.

²⁴⁹ BAHIANA. Raul Seixas – o músico e a imagem. s/r., 30 ago. 1973.

²⁵⁰ *Ibid.*

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."²⁵¹

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 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

²⁵¹ Ibid. (grifos do autor).

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."²⁵²

Roberto Menescal, que trabalhou com Raul Seixas e Paulo Coelho durante todo o período em que o cantor esteve vinculado à hiliplax (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 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."²⁵³

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.

²⁵² HUNGRIA. O "jogo dos divulgadores". s/r., 30 ago. 1973.

²⁵³ ATHAYDE. Raul Seixas e Paulo Coelho. op. cit.

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.²⁵⁴ As duas vinhetas incluídas no disco, também são bastante simbólicas: na abertura, ouve-se um Raul Seixas cantando rock aos nove anos de idade, 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 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."²⁵⁵ 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

²⁵⁴ 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.

²⁵⁵ SEIXAS. Mosca na sopa. LP **Krig-Ha, Bandolo!** Philips, 1973.

"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*.²⁵⁶ 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 tratar 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 selvagem, porém curável."²⁵⁷ 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",²⁵⁸ 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.²⁵⁹

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

²⁵⁶ SOUZA. op. cit.

²⁵⁷ OS DISCOS de Raul Seixas: voadores rumo ao sucesso. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 jan. 1974.

²⁵⁸ SEIXAS; COELHO. Al Capone. LP **Krig-Ha, Bandolo!** Philips, 1973.

²⁵⁹ 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.

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:

FIGURA 07: 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.²⁶⁰

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

²⁶⁰ 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".

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?

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 cti . 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 08: 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 propositalmente²⁶¹ 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,²⁶² 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 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

²⁶¹ 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.).

²⁶² 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. Cf. Capítulo 2.

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"²⁶³ (cujo título 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

²⁶³ Julio Hungria, em seu artigo sobre a renovação musical de Raul Seixas tomou essa música como exemplar das intenções do cantor, afirmando que 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.²⁶⁴

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 aflorado mais em Raul Seixas,²⁶⁵ Novos Baianos, Mutantes e em Rita Lee, artistas que se

²⁶⁴ SEIXAS; COELHO. Rockixe. LP **Krig-Ha, Bandolo!**, Philips, 1973.

²⁶⁵ Britto aponta que mesmo na obra dos representantes do lado mais alegre e otimista da contracultura no Brasil, existiram flertes com o pessimismo. Raul Seixas, por exemplo, tem sua canção "Paranóia" (Raul Seixas, 1975) associada ao universo do rock "noturno" (ou

valeram do humor como uma característica importante presente em seus trabalhos.

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 de rock 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.²⁶⁶

FIGURA 09: CAPA DO GIBI-MANIFESTO "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA" (setembro de 1973)



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

²⁶⁶ 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.

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 10: 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"²⁶⁷ da desagregação iminente da ordem social, o que permitiria a emergência do "novo":

²⁶⁷ 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 11: 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)²⁶⁸

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, atípico 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."²⁶⁹ 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.²⁷⁰

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, por Juliana Abonizio (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

²⁶⁸ SEIXAS; COELHO; RIOS. *A Fundação de Krig-Ha*. Gibi-manifesto, 31 jul. 1973.

²⁶⁹ RAUL SEIXAS – entrevista. *O Pasquim*. op. cit., p.222.

²⁷⁰ 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.

pueram 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 *ed 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 conexão 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."²⁷¹ 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 boas idéias liberais."²⁷² 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

²⁷¹ COELHO. As Sociedades Alternativas. *Planeta*, mai. 1974. In: OLIVEIRA, 1991, p.122.

²⁷² *Ibid.*, p.125.

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.²⁷³

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 *‘rig-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."²⁷⁴ 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 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

²⁷³ *Ibid.*, p.127.

²⁷⁴ MATTOS. Raul Seixas: "A Sociedade Alternativa é a chave da felicidade". **Fatos e Fotos**, Brasília, p.64, out. 1973 (Grifos do autor).

como a ecologia, já estão sendo utilizados nas manobras desta imensa arapuca.²⁷⁵

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 formado 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.

Os magos ameaçados: a Sociedade Alternativa na mira da repressão

As ideias²⁷⁶ 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

²⁷⁵ Ibid., p.65.

²⁷⁶ 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.

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 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.²⁷⁷ 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

²⁷⁷ 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.

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 alguém obrigou eles saírem. Eles é que se viram sem condições aqui.²⁷⁸

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'".²⁷⁹ 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.²⁸⁰ 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 Cavalcanti e confessa que a música foi feita com a intenção de

²⁷⁸ Depoimento de Roberto Menescal. Vídeo documentário **Raul Rock Club**, s/r. (grafia segundo a fala).

²⁷⁹ ATÉ Pelé ficou sob vigilância. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 3 dez. 1994.

²⁸⁰ 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).

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.²⁸¹

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

²⁸¹ 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).

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 "inédita". 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 panfleto, intitulado "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA", que foi distribuído clandestinamente, contendo propaganda subversiva com mensagens justapostas e subliminares.²⁸²

²⁸² 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.

Nas Fichas de Controle elaboradas sobre Paulo Coelho e Adalgisa Rios, eles aparecem como militantes do PCB²⁸³ 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."²⁸⁴ 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 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.

²⁸³ Note-se que Paulo Coelho aparece como pertencente aos quadros do PCB em "sua" ficha, e como pertencente ao PCBR na ficha sobre Raul.

²⁸⁴ Esta frase consta nas fichas de controles de Paulo, Raul e Adalgisa.

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 402.²⁸⁵

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

²⁸⁵ In: **Setor Certidões**, Pasta 003, f.380. (APERJ).

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.²⁸⁶ 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 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).²⁸⁷

Se em abril de 1974, Paulo Coelho e Raul Seixas estiveram em Brasília para dar explicações sobre o que seria a Sociedade Alternativa,

²⁸⁶ 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.

²⁸⁷ Interrogatório de Paulo Coelho em 28 de maio de 1974. In: **Sector Comunismo**, Pasta 128, f.305-297. (APERJ). Reprodução com a grafia original.

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 gibim to 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 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.²⁸⁸

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

²⁸⁸ 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.

Seixas e justifica a produção do gibi-manifesto em função disso.²⁸⁹ 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 – exceto alguns trechos iniciais, que seriam de Aristides Miranda.²⁹⁰ 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

²⁸⁹ 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'."

²⁹⁰ 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."

manifesto, antes de ser um programa de intenções, assinala diferenças e indica uma recusa às posições estabelecidas estruturalmente.²⁹¹ Produzir 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."²⁹² 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

²⁹¹ 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)." 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).

²⁹² VENTURA. A falta de ar. *Visão*, São Paulo, ago. 1973. In: GASPARI; HOLLANDA; VENTURA, 2000, p.60.

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 formalismo universitário, espécie de aprofundamento teórico e crítico sobre os problemas sociais, mas desvinculado de uma ação política mais imediata.²⁹³

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,²⁹⁴ 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 e

²⁹³ Ibid.

²⁹⁴ Vale lembrar que antes de se lançar como cantor individual, Seixas havia criado a "sociedade kavernista", que em nada se assemelhava à Sociedade Alternativa.

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.²⁹⁵

A coerção sofrida por Paulo Coelho,²⁹⁶ Adalgisa Rios e Raul Seixas²⁹⁷ ilustra os limites da autonomia que o campo artístico possuía 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

²⁹⁵ LOGULLO. Ele tem a força – entrevista com Paulo Coelho. **A-Z**, mar. 1990. In: OLIVEIRA, 1991, p.77-78 (Grifos meus).

²⁹⁶ 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".

²⁹⁷ 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 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.

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 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 desejava 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.²⁹⁸ 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, 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

²⁹⁸ 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."

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 arredios 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 fu 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...²⁹⁹

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.

²⁹⁹ MOURA. Raul Seixas. **O Jornal**, 20 out. 1973.

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 nunca afirmou 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."³⁰⁰ 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 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

³⁰⁰ SEIXAS. As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor. LP *Gita*, Philips, 1974.

construção bem sucedida de uma letra ou melodia.³⁰¹

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 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.³⁰²

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

³⁰¹ COELHO, Raul, o parceiro: uma inimizade íntima. **Jornal de Música**, São Paulo, nov. 1976.

³⁰² ATHAYDE, Eduardo. Raul Seixas e Paulo Coelho: a dupla de Ouro de Tolo – entrevista. **Pop**, São Paulo, jul. 1976.

"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.³⁰³ 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 emepistas 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

³⁰³ 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 imperialismo, e que os militares priorizavam a questão do desenvolvimento nacional.

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.³⁰⁴

Nas palavras de Raul Seixas, seu trabalho seria capaz de responder satisfatoriamente à questão de como conjugar popularidade com criticidade, ideal perseguido por vários emepebistas. E longe de ser uma capacidade inata ou genial, ela seria fruto de uma aprendizagem 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. 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

³⁰⁴ CABRAL. Raul Seixas: a ironia está no ar. **Diário de Brasília**, Brasília, 3 jul. 1973.

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.³⁰⁵

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 prenhes de elementos místicos, com um simbolismo que não era necessariamente valorizado pelos músicos e pelos críticos mais onsgrados, embora houvesse espaço no campo para expressá-los e 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."³⁰⁶ 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,

³⁰⁵ 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.

³⁰⁶ KUBRUSLY. Raul Seixas não incomoda – diverte. **Jornal da Tarde/ O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p.23, 29 ago. 1974.

ele lançou-a no Parque Anhembi, como um produto, talvez na véspera de uma feira de utilidades.³⁰⁷

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 es..... O crítico avaliava negativamente a proximidade de Raul Seixas com o rock e lamentava a opção do cantor pelo gênero "subdesenvolvido":

[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*.³⁰⁸

São vários os motivos que se podem elencar para afirmar que Raul Seixas não pertence ao campo da MPB. Seja pelo fato de atingir

³⁰⁷ Ibid.

³⁰⁸ CABRAL. Do lado errado. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 nov. 1975. (grifos do autor).

um público menos elitista, (diferenciando-o de outros cantores emepistas), 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.

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.*³⁰⁹

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

³⁰⁹ 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).

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.

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'."³¹⁰ E cabe perguntar: qual foi 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 em 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 1995.³¹¹ 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 1976,³¹² a partir dos dados fornecidos por Roberto Menescal, produtor-diretor da Philips.

³¹⁰ CAMBARÁ. Raul Seixas: cada cabeça é um mundo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 dez. 1976.

³¹¹ 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.

³¹² 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 05: 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> ³¹³	1973/1975	44 mil
<i>Novo Aeon</i>	1975	60 mil
<i>Há Dez Mil Anos Atrás</i> ³¹⁴	1976	100 mil
<i>Abre-te, Sésamo</i> ³¹⁵	1980	42 mil

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

³¹³ 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".

³¹⁴ 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).

³¹⁵ 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 06: 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" ³¹⁶	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 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'."³¹⁷ 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

³¹⁶ 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.

³¹⁷ ESTRÉIA hoje o primeiro... op. cit.

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."³¹⁸

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, compra 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.³¹⁹

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 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,³²⁰ muito respeitado e requisitado, também trabalhou com Raul de 1973 a 1978. A lista de músicos contratados e de instrumentos

³¹⁸ DISCO, um mercado em crise. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.37, 28 abr. 1977.

³¹⁹ Ibid.

³²⁰ 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).

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 o 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 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 insubmisso 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 estava relacionada ao formato que ela deveria seguir. A proposta era produzir um ensaio acadêmico que fosse relevante e que contribuísse com outros trabalhos que tomam a música como objeto de estudo, e para que isso fosse possível, procurei 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 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 à perspectiva 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. Por

exemplo: as condições em que foi gravado o LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista* não correspondem às versões costumeiramente divulgadas – que afirmam que o disco teria sido gravado às pressas para aproveitar a ausência do diretor da CBS, Evandro Ribeiro, resultando na demissão do produtor Raulzito –, que não raro tomam as explicações fornecidas por Raul Seixas como verdades prontas, sem as questionar. Nesse sentido, procurei ser cuidadoso e criterioso com as fontes, comparando versões distintas sobre o mesmo fato sempre que possível, sem me apegar a explicações unilaterais. Obviamente, não se trata de elaborar uma resposta definitiva sobre os problemas estudados, mas de qualificar e ampliar o conhecimento sobre o tema.

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.

Conforme procurei apontar, sua estratégia de entrada e estabelecimento no campo musical não é o resultado de um projeto cínico de ascensão artística. Suas experiências e a observação dos resultados oriundos dessas ações orientaram a formulação de sua estratégia, principalmente o aprendizado fornecido pelo exercício do cargo de produtor musical. Esse ponto – importante e pouco estudado – quase sempre é retratado em trabalhos sobre o cantor em seu aspecto mais prosaico, como se o trabalho de produtor houvesse fornecido a Raul Seixas a fórmula para produzir sucessos. Nada mais falso. Se isso fosse verdadeiro, todos os discos de Seixas teriam sido grandes sucessos comerciais. Para funcionar, o uso de fórmulas depende da conjuntura do campo para alcançarem determinados resultados. Não tenho dúvidas quanto ao aprendizado de Raul Seixas ter lhe fornecido parâmetros importantes para produzir um tipo de música com um alcance popular amplo, mas há que se considerar que esses resultados não são automáticos: muitas vezes um determinado padrão que obteve dividendos positivos pode resultar num completo fracasso comercial. E no caso dos artistas vinculados ao pólo mais autônomo do campo, o uso de fórmulas era sempre arriscado e passível de se reverter negativamente

para a imagem do artista, contribuindo para a depreciação do valor da obra.

Nesse sentido, 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"), pretendo perceber as gradações de liberdade e censura que a indústria fonográfica exercia nos trabalhos desses artistas. Para isso, foi necessário discutir o estágio de desenvolvimento que a indústria fonográfica havia alcançado no Brasil, especialmente na década de 1970. 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 indispos 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 contribuiu 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 nas décadas de 1960 e 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.65-111

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.

IOLLANDA, 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, Zuzana 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, Adauto (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, Lucília 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.

V O, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo; Companhia das Leuas, 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.

ASSINGER, 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.

St 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.

Á 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.

ENTEADO, 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.

R. 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.

EIXAS, 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.

ANOS 1980:

2 MIL acompanham enterro de Raul Seixas. **O Dia**, Rio de Janeiro, 23 ago. 1989.

A MOCIDADE alegre da música chega à TV. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 jun. 1981.

A TESOURA em ação. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 mar. 1983.

A ÚLTIMA linhagem do rock urbano. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 5 mai. 1985.

A ÚLTIMA viagem do pai do rock. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 22 ago. 1989.

AS MASSAGENS do Oriente e a "Discoteca" de sempre. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 nov. 1980.

ABRÃO, Sonia. Raul Seixas dá cano e fãs destroem danceteria. *s/r*.

ÁGUAS CLARAS", a música vai rolar. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 dez. 1981.

ALMEIDA, Miguel de. Raul Seixas, o careta do "rock de garagem". **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 jul. 1981.

_____. Raul Seixas, o poeta alternativo por excelência – entrevista. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 3 out. 1981.

_____. Três dias importantes para a MPB. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 set. 1981.

_____. Vinte mil voltam a Águas Claras. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 dez. 1981.

_____. Música, conversa e cansaço. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 dez. 1981.

_____. Um tesouro perdido na música popular. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 dez. 1982.

_____. O sarcástico folião Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 abr. 1983.

_____. Um festival para reviver o sonho. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2 jun. 1983.

_____. Festival de Iacanga começa com chuva e pouca música. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 3 jun. 1983.

_____. Raul Seixas, o herói de Iacanga. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 jun. 1983.

_____. João Gilberto emociona Águas Claras. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 6 jun. 1983.

_____. Saudáveis brincadeiras intelectuais. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 jun. 1983.

_____. Raul. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 13 out. 1983.

_____. Impressões de viagem, ao som de Águas Claras. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 5 mar. 1984.

_____. O arcaico e o urbano para os filhos de John Lennon. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 6 mar. 1984.

_____. Chuva dá o toque final ao fracasso de Águas Claras. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 8 mar. 1984.

_____. "Plunct" tem ódio à criança. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 24 mar. 1984.

_____. A volta do cowboy Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 mar. 1985.

_____. Raulzinho atira a última pedra. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 set. 1988.

_____. Raul Seixas contra o novo rock. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ?

_____. Raul Seixas e Marcelo Nova, juntos em disco e ao vivo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 abr. 1989.

_____. Os irmãos do diabo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 abr. 1989.

ANDRADE, Castilho de. Raul, voltando ao esoterismo. **Jornal da Tarde/O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 16 mar. 1988.

_____. O último disco. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 22 ago. 1989.

APÓS cancelamento de show, tumulto em danceteria deixa 11 feridos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 abr. 1985.

ASSUNÇÃO, Ademir. Eu não quero ser Tancredo – entrevista. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 fev. 1987.

BAHIANA, Ana Maria. Depois do pesadelo, um novo disco e o recomeço com a "cabeça feita". **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 abr. 1983.

BARBANTI JR., Olympio. O velho rock volta com Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1987.

_____. O velho rock volta com Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 31 dez. 1986.

BARBOSA, Emilse. Raul Seixas: na morte o segredo da vida. **s/r**.

BOA nova? **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 mar. 1983.

DOM DIA, sol! **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 fev. 1987.

CASTRO, Ruy. Mensagens políticas camufladas na MPB. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 dez. 1983.

CENSURA veta Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 fev. 1987.

CONFUSÃO com Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 6 set. 1983.

CHAGAS, Luiz. Pela metamorfose, do princípio ao fim. **Jornal da Tarde/O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 ago. 1989.

DESTAQUES de hoje na televisão. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 mar. 1980.

DESTAQUES na televisão – "Isca de Polícia" e o coronel-deputado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 jul. 1981.

DEZ MIL anos à frente. **Afinal**, 29 ago. 1989.

DOR de cotovelo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 9 out. 1984.

ECHEVERRIA, Regina. Fenômeno de idéias, projetos e canções. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 ago. 1989.

_____. Raulzito e Marcelo, no caldeirão do rock. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 2 jun, 1989.

ESCOBAR, Pepe. Anarquistas matam Srta. Niu Uêive. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 jul 1984.

EX PREFEITO nega culpa no caso do cantor Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29 mai. 1982.

FAERMAN, Marcos. Adeus, maluco beleza. **Jornal da Tarde/O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 ago. 1989.

_____. Eles choram por Raul. **Jornal da Tarde/O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 23 ago. 1989.

FÃS ATIRAM flores e cigarros sobre o caixão de Raul Seixas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 ago. 1989.

FERIADO aumenta interesse por festival. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 31 ago. 1981.

F(TIERI, André. Marcelo Nova e Raul gravam disco conjunto e o apresentam no Olympia. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2 jun. 1989.

_____. Parceria com Marcelo Nova consegue tirar o melhor do velho Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 jun. 1989.

_____. Morre aos 44, Raul Seixas, o maluco beleza. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 22 ago. 1989.

FRANÇA, Jamari. Raul Seixas: uma volta no Metrô Linha 743. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 jul. 1984.

FRANK, Marion. Volte logo, Raul. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 jul. 1986.

GAMAL, Eliane. Raul, no Coríntians, com um coro de cinco mil fãs. **Jornal da Tarde/O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 mai. 1983.

GARCIA, Lauro Lisboa. Ácido para corroer o ego dos dobbermans do sistema. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 ago. 1989.

_____. Para a posteridade. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 22 ago. 1989.

GIRON, Luís Antônio. Esta "Panela do Diabo" não poupa ninguém. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 ago. 1989.

_____. Criando polêmica. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 22 ago. 1989.

LIMA, Denise; RODRIGUES, Macedo. A metamorfose do rock: Raul Seixas 1945-1989. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 ago. 1989.

LOPES, Maria A. R. Raul Seixas: voltando ao disco, estreando em livro, pensando no cinema. **Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, 28 abr. 1983.

MACEDO, Paulo. O metrô de Raul Seixas. **s/r**.

MAFRA, Antônio. Raul Seixas: "Continuo jovem, só que estou mais sossegado". **O Globo**, Rio de Janeiro, 7 jul. 1984.

MAIS aventuras de Raulzito. **O Globo**, Rio de Janeiro, 30 abr. 1983.

MAKALÉ, Jards. Chico Buarque de Holanda. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 6 dez. 1981.

MALAVOLTA, Luiz. Maluco querido. **O Globo**, Rio de Janeiro, 23 ago. 1989.

MARCELO Nova estréia show e traz Raul Seixas de volta aos palcos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 3 nov. 1988.

MAURO, André. Difícil presente e saudoso passado. **s/r**.

MISSAS lembram a morte de Raul Seixas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 set. 1989.

MORRE o roqueiro Raul Seixas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 ago. 1989.

NETTO, Gabriel Priolli. Mocidade ainda não chegou à arte moderna. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 jul. 1981.

_____. "Mocidade" dá um passo atrás. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 jul. 1981.

O DIA em que o rock parou. **Veja**, São Paulo, 30 ago. 1989.

O QUE os artistas esperam de Jânio. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 nov. 1985.

O ROQUEIRO Raul Seixas está de volta. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 13 mar. 1985.

PADILHA, Gláucia. Morte de Raul Seixas leva fãs à loucura! **Contigo!**, São Paulo, ago. 1989.

PELA segunda vez, a música Mamãe, Eu Não Queria... **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 jun. 1984.

PESTANA, Paulo. Raul Seixas agora caminha noutra direção. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 ago. 1988.

PETTA, Rosângela. O velho rock em dose dupla. **Istoé**, São Paulo, 18 jul. 1984.

_____. O maluco beleza Raul Seixas lança 14º disco com 250 mil cópias vendidas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 mar. 1987.

PÚBLICO quase lincha cantor Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 mai. 1982.

RAUL Seixas, ao vivo, homenageando o rock. **O Globo** (?), Rio de Janeiro, 23 jun. 1984.

R. Seixas quase linchado em Caieiras. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 mai. 1982.

RAUL Seixas, embriagado, não consegue fazer "show" e multidão tenta linchá-lo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 mai. 1982.

RAUL Seixas, recuperado do "horível pesadelo". **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 mai. 1982.

RAUL Seixas moverá ação contra Feira. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mai. 1982.

RAUL Seixas prepara um novo disco. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29 jan. 1983.

RAUL Seixas: o guru virou cantor. **s/r.**, 1983 (?).

RAUL Seixas canta para cem mil crianças. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 3 dez. 1983.

RAUL Seixas, de novo no palco. **s/r.**, mar. 1985.

RAUL Seixas pinta no palco de fogo e deixa os fãs revoltados. **s/r.**, São Paulo, 18 mar. 1985.

RAUL Seixas volta após dois anos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 31 dez. 1986.

RAUL Seixas vetado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 fev. 1987.

RAUL Seixas internado por alcoolismo. **s/r.**

RAUL Seixas morre aos 44 anos em São Paulo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 22 ago. 1989.

RAUL Seixas – 1945-1989. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 ago. 1989.

RAUL Seixas tem enterro tumultuado na Bahia. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 ago. 1989.

REEDIÇÃO paulistana do festival de Iacanga. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 nov. 1981.

ROCK de caserna. **Veja**, São Paulo, 26 fev. 1986.

ROCK brasileiro perde o pai. **O Dia**, Rio de Janeiro, 22 ago. 1989.

ROCK réquiem. **Istoé Senhor**, São Paulo, 30 ago. 1989.

RODRIGUES, Apoenan. No caldeirão do demo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 abr. 1989.

_____. Uma vertigem visionária. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 ago. 1989.

_____. Guitarra no coração. **Istoé**, São Paulo, 18 mar. 1987.

_____. Raul Seixas e Marcelo Nova mostram no palco do Canecão que o diabo ainda é bom companheiro do rock. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 abr. 1989(?).

SANCHES, Ligia. De Erasmo para as mulheres. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 ago. 1981.

_____. Kubrusly descobriu a fórmula. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29 mar. 1982.

SANTOS, Vilmar dos. Raul Seixas abandona a contramão. **O Dia**, Rio de Janeiro, 17 out. 1988.

SE NÃO fosse a Censura. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 mar. 1983.

SHOWS – Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 abr. 1981.

SHOWS – Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 abr. 1981.

SHOWS – Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 jun. 1981.

SHOWS – Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1 jul. 1981.

SHOWS – Dias de tango, pauleira e as atrações caipiras. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 26 abr. 1982.

SILVA, José Antônio. A angústia moderna como sucesso popular. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 abr. 1981.

_____. "Cão Fila", nem no quilômetro dezesseis. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 24 abr. 1980.

SOARES, Dirceu. Festival de Águas Claras começa hoje. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 set. 1981.

_____. Em Águas Claras, os jovens fazem a festa. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 5 set. 1981.

_____. Sucesso e prejuízo na festa de Iacanga. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 8 set. 1981.

_____. Verão musical no Guarujá. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 22 jan. 1982.

_____. Jair Rodrigues canta no Festival de Verão. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 fev. 1982.

_____. No Gonzaga, música instrumental e as loucuras de Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 fev. 1982.

SOARES, Ricardo. Marcelo e Raul, dois baianos rebeldes, estão de volta à luta. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 3 nov. 1988.

SOUZA, Tárík de. Breve, em todas as bancas de jornais: a volta por cima de Raul Seixas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 jan. 1982.

_____. A volta do roqueiro filósofo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 mar. 1987.

TAIAR, Cida. Raul Seixas, a volta da mosca na sopa do rock. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 abr. 1981.

_____. Após o susto, Raul Seixas grava elepê. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 mai. 1982.

TALENTO, Blaggio. No enterro, mais tumulto. **Jornal da Tarde/O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 23 ago. 1989.

TRÊS músicas de Raul Seixas são vetadas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 13 fev. 1987.

UM SOLITÁRIO na trilha brasileira do rock'n'roll. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 ago. 1989.

VASCONCELLOS, Malu. Raul Seixas: o adeus do anjo travesso da MPB. **Manchete**, Rio de Janeiro, 2 set. 1989.

VICENTE, Laerte. Os sete dias que abalaram o Rock. **s/r.**, ago. 1989.

VILLAS, Alberto. It's Only Rock'n'Roll. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 fev. 1987.

ANOS 1990:

ABRAMO, Bia. "Guru maluco beleza" é imagem arrumada. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 set. 1992.

ALMEIDA, Carlos Helí de. O "maluco beleza" em cenas raras. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 jan. 1995.

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

ARAÚJO, Eugênio. Num café no centro da cidade, sem cheque especial nem violão. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 ago. 1998.

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

BANHARA, Angélica. Rita Lee encarna Raul Seixas em curta-metragem. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 26 nov. 1992.

BARROS, Bruna Monteiro de. Raul Seixas: chega às lojas "Documento"... **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 abr. 1998.

CARDOSO, Tom. Zé Ramalho homenageia cantor com disco. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 ago. 1998.

COELHO, Paulo. Raul Seixas: três anos depois de sua morte... **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 set. 1992.

CÔRTEZ, Celina. Voz da favela. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 set. 1994.

DIAS, Mauro. Livro apresenta Raulzito para a nova geração. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 23 dez. 1995.

DOIS DISCOS de Raul. Um graças a seu fã-clube. **Jornal da Tarde/O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 13 jan. 1992.

ESSINGER, Silvio. O mago dos 30 milhões de discos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 nov. 1997.

FERREIRA, Mauro. Baú de Raul Seixas ainda tem jóias raras. **O Dia**, Rio de Janeiro, 30 abr. 1998.

FESTA para Raul Seixas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 jun. 1995.

Flávia, Jamari. "Aqui fala Raulzito". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 jul. 1998.

_____. Profeta da libertação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 set. 1994.

JOE, Jimi. A rebeldia de Raul Seixas, em livro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 23 dez. 1991.

_____. Arca perdida de Raul Seixas está aberta. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 ago. 1992.

LEE, Rita. Nostradamus canta Mago Merlin. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 ago. 1998.

LIMA, João Gabriel de; MASSON, Celso. O poeta que nunca morreu: cinco anos após a sua morte, Raul Seixas conquista novos fãs e faz sucesso pelo país. **Veja**, São Paulo, p.152-58, 2 nov. 1994.

MAIA, Marcelo. Atlas dos malditos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 fev. 1992.

MANSUR, Alexandre. O baú do Raul. **Veja** (?), São Paulo, 19 ago. 1994.

MEDEIROS, Jotabê. Roqueiro era muito popular e até o confundiam com um messias. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p.D-7, 23 dez. 1995.

_____. Vídeo revela pré-história consistente do rock nacional. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 ago. 1998.

O LIVRO de um moleque inconformista. **O Dia**, Rio de Janeiro, 18 jan. 1992.

O PACOTE do maluco beleza. **O Dia**, Rio de Janeiro, 18 jan. 1992.

OROZCO, Marcelo. Será que o compositor aprovaria o novo CD? **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30abr. 1998.

RAUL Seixas ganha livro e show no Aeroanta. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 10 abr. 1990.

RESENDE, Juliana. Raul Seixas vira enredo do carnaval paulista. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 29 dez. 1994.

_____. Carnavalesco vai criar metamorfose ambulante. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 29 dez. 1994.

_____. Novo disco de Raul reúne preciosidades. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 29 dez. 1994.

RODRIGUES, Apoenan. A volta do maluco beleza. **Istoé Senhor**, São Paulo, 19 fev. 1992.

SIMÕES, Priscila. Revirando o baú do Maluco Beleza. **Jornal da Tarde/O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 1 jun. 1995.

SÓ, Pedro. Metamorfoses do "maluco beleza". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 jan., 1992.

_____. Cantor é hoje mina de ouro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 jan. 1992.

_____. Achados de Raul Seixas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 ago. 1992.

SOUZA, Tárík de. Acima dos modismos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 dez. 1994.

_____. A reverência ao "maluco-beleza". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 fev. 1992.

_____. O baú multimídia do bruxo Raul Seixas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 jun. 1992.

TORRES, Sergio. Sertanejos fazem homenagem deplorável a Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 set. 1993.

TRINDADE, Mauro. Ele merece, ele merece! **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 jun. 1990.

ANOS 2000:

ADRIANI, Jerry. O meu "cumpadi" Queixada. **Contigo! Especial Biografias** – Raul Seixas. São Paulo, 2004.

ANDRADE, Castilho de. Chega às lojas "Anarkilópolis", um Raulzito inédito. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 jun. 2003.

BARROS, Bruna Monteiro de. Toca Raul! **Jornal da Tarde/O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 ago. 2004.

BASTOS, Cristiano. Moleque maravilhoso. **Rolling Stone Brasil**, p.66, ago. 2009.

BASTOS, Rosa. Seis vezes Raul Seixas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 mar. 2004.

CALDEIRA, João Bernardo. A volta do Baú do Raul. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 31 ago. 2004.

FERREIRA, Mauro. Maluco encaixotado. **O Dia**, Rio de Janeiro, 22 out. 2002.

FRANÇA, Jamari. Raul Seixas cantado e dividido. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 abr. 2001.

GALVÃO, Eusébio. O baú não acaba nunca. **O Dia**, Rio de Janeiro, 7 jun. 2001.

JUNIOR, Gonçalo. De maluco, nada tinha. **Gazeta Mercantil**, 1 dez. 2002.

KACHANI, Morris. Toca Raul! **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 9 out. 2011.

_____. Negociação com as herdeiras levou um ano e meio. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 9 out. 2011.

LEITE, Edmundo. Sua parceria com Paulo Coelho pode virar filme – entrevista com Paulo Coelho. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p.D-10, 28 jun. 2003.

_____. Um marco histórico do pop. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 jun. 2003.

_____. Sua parceria com Paulo Coelho pode virar filme – entrevista Paulo Coelho. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 jun. 2003.

MAIA FILHO, José Pacheco. Ouro de tolo: "Raulzito e Os Panteras", primeiro disco gravado por Raul Seixas. **Gazeta Mercantil**, p.8, 30 jun. 2007.

MEDEIROS, Jotabê. Caixa revive paixão e perdição de Raul Seixas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 out. 2002.

_____. Desfile de jóias do anarquista raro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 jun. 2003.

NOVA, Marcelo. "Especulam sobre o que não sabem". **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 16 mai. 2000.

O INÍCIO, o fim e o meio. **Rio Cultura**, Rio de Janeiro, 24 fev. 2000.

PRETO, Marcus. Sociedade Alternativa. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 jul. 2009.

REGINATTO, Giuliana. A DJ Vivi Seixas toca, sim, Raul. **Jornal da Tarde/O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 ago. 2004.

REIS, Luiz Felipe. Metamorfoses de um maluco no auge. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2 fev. 2010.

ROCHA, Janaina. Novas polêmicas envolvem o mito Raul Seixas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 16 mai. 2000.

SANCHES, Pedro Alexandre. "Caso Raul" pressiona indústria fonográfica. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 fev. 2000.

_____. As desventuras de Zé Ramalho no país de Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 abr. 2001.

_____. Universal reata com o brega subversivo de Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 out. 2002.

_____. Tributo coroa mais uma onda pró-Raul. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 nov. 2004.

_____. Os alquimistas. **Cult**, São Paulo, ago. 2011.

SCHOTT, Ricardo. Baú é revirado, mas lado místico fica de fora. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 dez. 2008.

_____. Caça a Raul. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 ago. 2009.

VIANNA, Luiz Fernando. Livro remexe na memória de Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 nov. 2005.

VICTOR, Fabio. Livro sobre Raul tem ameaça antes de ser publicado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 dez. 2011.

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

ANEXOS

FIGURA 12 "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA"



FIGURA 13 "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA"



FIGURA 14 "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA"



FIGURA 15 "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA"



FIGURA 16 "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA"



FIGURA 17 "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA"



FIGURA 18 "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA"



FIGURA 19 "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA"



FIGURA 20 "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA"

6.900-A IMAGINAÇÃO NOS DÁ TRÊS PODERES



A SABER :

A ONIPÔTENCIA SEM FÔRÇA
A EMBRIAGUEZ SEM VINHO
E A VIDA SEM MORTE.

FIGURA 22 "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA"



FIGURA 23 "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA"



FIGURA 24 "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA"



FIGURA 25 "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA"



FIGURA 26 "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA"



FIGURA 27 "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA"



**GRÁFICO 02: DISTRIBUIÇÃO DA QUANTIDADE DE
REPORTAGENS SOBRE RAUL SEIXAS PUBLICADAS
NA DÉCADA DE 1970 (divididas por ano)**

**Percentual das principais
reportagens e entrevistas de Raul
Seixas que foram mapeadas e
divididas por ano ao longo da
década de 1970**

