

Amanda Muniz Oliveira

**“FAÇA O QUE TU QUERES, POIS É TUDO DA LEI”:  
REPRESENTAÇÕES DO DIREITO  
NO ROCK DE RAUL SEIXAS**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Direito.

Orientador: Prof. Dr. Horácio Wanderlei Rodrigues.

Florianópolis  
2016

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

OLIVEIRA, Amanda Muniz

"Faz o que tu queres pois é tudo da Lei" :  
representações do Direito no rock de Raul Seixas / Amanda  
Muniz OLIVEIRA ; orientador, Horácio Wanderlei RODRIGUES -  
Florianópolis, SC, 2016.

252 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Ciências Jurídicas. Programa de Pós  
Graduação em Direito.

Inclui referências

1. Direito. 2. Direito e Rock. 3. Estudos Culturais. 4.  
Raul Seixas. I. RODRIGUES, Horácio Wanderlei. II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós  
Graduação em Direito. III. Título.

Amanda Muniz Oliveira

**“FAÇA O QUE TU QUERES POIS É TUDO DA LEI”:  
REPRESENTAÇÕES DO DIREITO NO ROCK DE RAUL  
SEIXAS**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre em Direito”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Direito.

Florianópolis, 24 de fevereiro de 2016.

---

Prof. Arno Dal Ri Júnior, Dr.  
Coordenador do Curso

**Banca Examinadora:**

---

Prof. Horácio Wanderlei Rodrigues, Dr.  
Orientador - UFSC

---

Prof.<sup>a</sup> Adriana Rocha, Dr.<sup>a</sup>  
UNIFOZ

---

Prof. Arnaldo Bastos Santos Neto, Dr.  
UFG

---

Prof.<sup>a</sup> Leilane Serratine Grubba, Dr.<sup>a</sup>  
IMED

---

Prof. Márcio Ricardo Staffen, Dr.  
IMED

---

Prof. Rafael Peteffi da Silva, Dr.  
UFSC

Para Rodolpho.



## AGRADECIMENTOS

Como já cantava o eterno Maluco Beleza, “Sonho que se sonha só, é só um sonho que se sonha só. Mas sonho que se sonha junto, é realidade...”.

Em primeiro lugar, agradeço ao Professor, Orientador, Doutor, Motoqueiro e Mestre *Jedi* nas horas vagas, Horácio. Muito obrigada pela confiança e pela oportunidade dada a esta *padawan* para que desenvolvesse, no Direito, suas ideias. *Vida longa e próspera e que a força esteja com você.*

Ao meu “Paulo Coelho” pessoal, parceiro de pesquisa e parceiro de vida: Rodolpho. Obrigada pelas sugestões, pelas indicações, pelos puxões de orelha quando me desviei do foco central do trabalho, pelo companheirismo, pela compreensão, pelas louças lavadas e comidas preparadas para que eu não perdesse um só minuto de escrita. Não posso esquecer de agradecer pelas séries e animes apresentados e assistidos quando precisei relaxar, pelas divagações acadêmicas nos botecos dessa ilha e por ser meu porto seguro.

Aos meus pais Ildeu e Silvana, por todo o apoio, auxílio, e conversas intermináveis sobre Raul. E também à minha irmã Andressa, por me demonstrar que a *zueira* realmente não tem limites. A compreensão de todos vocês foi fundamental para o término dessa dissertação. Obrigada por entender as minhas abdicções.

“Mas o que é isso?” Não posso esquecer dos amigos mais “arretados”, vindos diretamente da Paraíba: Wanda, Paulo e Guilherme. Obrigada pelas conversas (acadêmicas ou não), por me incentivarem nos momentos mais difíceis e tornarem meus dias muito mais alegres. Ainda desbravaremos muitos autores, gordices e farofadas juntos.

Ao Professor Guilherme Sauerbronn, do Mestrado em Música da UDESC que gentilmente me recebeu como aluna especial, mesmo eu sendo totalmente leiga em teoria musical. A grande sacada dos estudos culturais veio de suas aulas e conversas.

À Professora Maria de Fátima Piazza, da Pós-Graduação em História da UFSC, por ter me recebido como aluna ouvinte e como membro do Laboratório de História e Arte – Labharte. As referências indicadas me foram extremamente úteis.

Agradeço aos Professores Alysson Luiz Freitas, César Porto e Helen Uihôa, do Mestrado em História da UNIMONTES, por terem me aceito como aluna especial. Grande parte do referencial teórico e metodológico utilizado neste trabalho veio das referências trabalhadas em sala.

Não poderia deixar de agradecer ao grupo cultural e alcoólico, fiéis às redes de sociabilidade boêmia: Karine, Talita, Emily, Cecília. As conversas regadas a chopes e cervejas ajudaram a recarregar as baterias para a escrita desta pesquisa.

Gostaria ainda de agradecer a todos que de forma direta ou indireta me possibilitaram ter leitura e “cabeça” para desenvolver e concluir essa pesquisa: aos amigos do jiu-jitsu UFSC, ao pessoal do *Literato*, ao Zé Alexandre que sempre me ajudou e incentivou à equipe do blog *Superjurídico*, aos membros do NECODI e também a CAPES, pelo auxílio financeiro.



O que importa em minha casa é a luz vermelha, meus tubos de ensaio, meus livros, meu violão e minha janela aberta para ver onde joga meus experimentos. Estudo o esoterismo, suas práticas e métodos, a antipsicanálise, e faço minhas pesquisas... Para isso foi preciso um fácil diploma de professor de filosofia e várias lidas nas bíblias branca e negra, e até na História da Civilização, de Edgar Burns. Eu fico em casa, meus experimentos vão para a rua.

(Raul Seixas)



## RESUMO

O presente trabalho procura identificar possíveis representações de Direito no rock de Raul Seixas. A partir da perspectiva dos estudos culturais, especialmente do autor Douglas Kellner, será demonstrado como e porque o rock pode ser considerado valiosa fonte de pesquisa. Na sequência, será demonstrado de que forma os juristas tem trabalhado com as temáticas interdisciplinares como *direito e música* e *direito e rock*, no intuito de identificar possíveis falhas. Assim, utilizando as orientações metodológicas de Douglas Kellner e Marcos Napolitano, será realizada uma análise de 10 canções de Raul Seixas, produzidas entre os anos 1974 e 1988, com o objetivo de nelas identificar possíveis representações de Direito.

**Palavras-chave:** Direito e rock. Estudos culturais. Raul Seixas.



## ABSTRACT

This thesis seeks to identify some possible representations of Law in the Raul Seixas rock. From the perspective of cultural studies, especially the Douglas Kellner author, we will demonstrate how and why the rock can be considered a valuable source of research. Following, we will demonstrate how the lawyers have been working with interdisciplinary issues such as *law and music* and *law and rock*, in order to identify possible failures. Thus, using the methodological guidelines of Douglas Kellner and Marcos Napolitano, we will be analyze 10 songs from Raul Seixas, produced between the years of 1974 and 1988 in order to identify in them possible representations of law.

**Keywords:** Law and Rock. Cultural Studies. Raul Seixas.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A Lei como partitura.....	30
Figura 2 – Um novo modo de ouvir o Direito.....	31
Figura 3 – O rock e suas danças.....	59
Figura 4 – Passeata contra a guitarra elétrica.....	70
Figura 5 – O manifesto do iê-iê-iê contra a onda da inveja.....	71
Figura 6 – Capas de discos.....	74
Figura 7 – Raul Seixas no Festival da Canção de 1972.....	118
Figura 8 – Crowley na capa de álbum dos Beatles.....	129
Figura 9 – Raul Seixas e o violão sem cordas.....	138
Figura 10 – Raul deitado no chão em rede nacional.....	138
Figura 11 – Raul tocando ao vivo.....	139
Figura 12 – Raul embriagado derruba pedestal.....	139
Figura 13 – Secos & Molhados.....	149
Figura 14 – Gita.....	152
Figura 15 – O símbolo da Sociedade Alternativa.....	153
Figura 16 – Leitura do Liber Oz.....	156
Figura 17 – Videoclipe Sociedade Alternativa.....	156
Figura 18 – Novo Aeon.....	157
Figura 19 – O dia em que a terra parou.....	163
Figura 20 – Raul de rosto limpo.....	164
Figura 21 – Por quem os sinos dobram.....	168
Figura 22 – Lançamento de Abre-te Sésamo.....	176
Figura 23 – Abre-te Sésamo.....	177
Figura 24 – Uah-Bap-Lu-Bap-La-Bein-Bum!.....	183
Figura 25 – A Pedra do Gênesis.....	189







## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>19</b>
1.1 Objetivos e problema de pesquisa.....	20
1.2 Hipótese e justificativa.....	21
1.3 Referencial teórico e metodologia.....	22
1.3.1 Teoria de Base.....	22
1.3.2 Técnicas de pesquisa utilizadas no Capítulo 3.....	27
1.3.3Técnicas de pesquisa utilizadas no Capítulo 4.....	34
1.4 Ordenação do tema.....	41
<b>2 “LET ME SING MY ROCK AND ROLL”: O ROCK COMO FONTE DE ESTUDO.....</b>	<b>43</b>
2.1 “Muita estrela, pouca constelação”: Theodor Adorno e a música popular como produto da indústria cultural.....	43
2.2 “Quem não tem papel, dá o recado pelo muro”: a cultura de massas como forma de se compreender a sociedade.....	50
2.2 “Minha espada é a guitarra na mão”: Rock e contestação.....	58
<b>3 “DIREITO EU TENHO, MAS ANDA ESCONDIDO”: POSSIBILIDADES DE ESTUDO ENTRE DIREITO E ROCK.....</b>	<b>77</b>
3.1 Quando o jurista encontra a canção: pesquisas sobre Direito e Música.....	77
3.1.1 Direito, Música e Interpretação.....	77
3.1.2 Analogias entre Direito e Música.....	80
3.1.3 Direito e Teoria Musical.....	82
3.1.4 Direito, Música e Sociedade.....	82
3.1.1 Crítica às abordagens entre Direito e Música.....	84
3.2 Quando o jurista encontra a guitarra: pesquisas em Direito e Rock.....	86
3.2.1 Relações diversas entre Direito e Rock.....	86
3.2.1 Rock, Direito e Representações.....	87
3.3 Quando o filósofo e o historiador encontram o rock: propostas metodológicas a partir de Douglas Kellner e Marcos Napolitano....	89
3.3.1 Douglas Kellner e a Cultura da Mídia.....	89
3.3.2 Marcos Napolitano e a Música Popular.....	101
<b>4 RAUL SEIXAS: UM COWBOY FORA DA LEI?.....</b>	<b>109</b>
4.1 “Há muito tempo atrás, na velha Bahia...”: algumas notas sobre Raul Seixas.....	109
4.2 “Eu já passei por todas as religiões, filosofias políticas e lutas”: direito, ocultismo e anarquismo em Raul Seixas.....	122
4.3 “Que Lei é essa?”: representações do direito no rock de Raul Seixas .....	136



4.3.1 Performance e recepção <i>raulsexística</i> .....	137
4.3.2 “Mas todo o sentimento dos 70 onde é que fica?” – O Brasil dos anos 70 e as músicas <i>raulsexísticas</i> (1974-1979).....	142
4.3.2.1 Sociedade Alternativa – 1974.....	149
4.3.2.2 Novo Aeon – 1975.....	157
4.3.2.3 Sapato 36 – 1977.....	162
4.3.2.4 A Ilha da Fantasia – 1979.....	167
4.3.3 “Hey, anos 80: charrete que perdeu o condutor!” – O Brasil dos anos 80 e as músicas <i>raulsexísticas</i> (1980-1988).....	170
4.3.3.1 Anos 80 -1980.....	176
4.3.3.2 Conversa pra boi dormir – 1980.....	180
4.3.3.3 À beira do pantanal – 1980.....	181
4.3.3.4 Quando acabar o maluco sou eu – 1987.....	183
4.3.3.5 Cowboy fora da lei – 1987.....	185
4.3.3.6 A Lei – 1988.....	189
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>195</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>199</b>
<b>ANEXO A – LIBER OZ (ORIGINAL EM INGLÊS).....</b>	<b>213</b>
<b>ANEXO B – LIBER OZ (EM PORTUGUÊS).....</b>	<b>214</b>
<b>ANEXO C – GIBI MANIFESTO – A FUNDAÇÃO DE KRIG-HÁ.....</b>	<b>215</b>
<b>ANEXO D – ANARKLAND.....</b>	<b>231</b>
<b>ANEXO E – LETRA DA MÚSICA SOCIEDADE ALTERNATIVA.....</b>	<b>233</b>
<b>ANEXO F – LETRA DA MÚSICA NOVO AEON.....</b>	<b>235</b>
<b>ANEXO G – LETRA DA MÚSICA SAPATO 36.....</b>	<b>237</b>
<b>ANEXO H – LETRA DA MÚSICA ILHA DA FANTASIA.....</b>	<b>238</b>
<b>ANEXO I – LETRA DA MÚSICA ANOS 80.....</b>	<b>239</b>
<b>ANEXO J – LETRA DA MÚSICA CONVERSA PRA BOI DORMIR.....</b>	<b>241</b>
<b>ANEXO K – LETRA DA MÚSICA À BEIRA DO PANTANAL.....</b>	<b>243</b>
<b>ANEXO L – LETRA DA MÚSICA QUANDO ACABAR O MALUCO SOU EU.....</b>	<b>245</b>
<b>ANEXO M – LETRA DA MÚSICA COWBOY FORA DA LEI.....</b>	<b>247</b>
<b>ANEXO N – LETRA DA MÚSICA A LEI.....</b>	<b>248</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Nunca fui fã de Raul Seixas. Apaixonada pelo heavy metal e suas guitarras em fúria, nunca havia prestado a devida atenção no trabalho do pai do rock brasileiro. Gostava de *Gita*, *Eu nasci há dez mil anos atrás* e *Ouro de Tolo*, apenas por considerá-las as melhores opções para se ouvir no carro dirigido por meu pai, junto da família, e assim passei boa parte da minha vida sem prestar atenção em Raul ou qualquer outro rock nacional, com poucas exceções. Ironicamente, descobri depois que Raul também não era grande fã de música brasileira, o que me deixou com menos peso na consciência.

O interesse pelo roqueiro baiano se deu após uma conversa com aquele que viria a ser o orientador desta pesquisa: o Professor Horácio Wanderlei Rodrigues. Ciente do meu interesse em trabalhar com propostas de estudo entre direito e *arte*<sup>1</sup>, ele indagou se eu já havia prestado atenção nas músicas de Raul, como *A Maçã*, *Medo da Chuva* e *Sociedade Alternativa*, nas quais o cantor parecia clamar um direito absoluto à liberdade. Já havia ouvido tais canções, mas nunca havia percebido qualquer tipo de conexão com o direito. O desafio havia sido lançado.

Obviamente, precisei me informar sobre esta figura até então negligenciada por mim. E fui, aos poucos, descobrindo o quão importante, sedutor e impactante era o cantor Raul Seixas. Mais que isso: Raulzito, o Guru da Sociedade Alternativa, o anarquista contracultural, o propagador da *Lei de Thelema* no Brasil, o filósofo, o homem, o marido, o pai... As diversas facetas de Raul fizeram desta pesquisa um trabalho prazeroso.

Entretanto, é preciso esclarecer desde já uma questão que me foi posta por um colega: refere-se ao fato de Raul Seixas *tocar ou não tocar* rock. Adianto que, apesar de me referir à sua obra musical como rock, Raul não só não se entendia como *roqueiro*, como outros gêneros musicais como bolero, baião, tango e *country*, podem ser encontrados em suas canções. Mas por que, então, insistir em vincular Raul e rock? É que mesmo se aventurando em outros estilos musicais e negando o título de roqueiro, é o rock and roll dos anos 50 e o rock dos anos 60 que irão exercer influência direta sobre Raul. E não apenas o estilo musical: elementos como vestimentas, atitudes, posições políticas e apolíticas, e

---

<sup>1</sup> Apesar desta pesquisa ter sido escrita tendo como referência os *estudos culturais*, conforme explicado no item 1.3.

especialmente a *contracultura*, estarão presentes na figura de Raul, como demonstraremos nos Capítulos 2 e 4.

Além disso, é necessário ter em mente que ao recusar o título de roqueiro, Raul não está negando a importância do rock, mas sim o etiquetamento de sua obra. Conforme abordaremos no Capítulo 4, a valorização do indivíduo e a exclusividade de cada ser humano (“todo homem e toda mulher é uma estrela”, como ele cantava em Sociedade Alternativa) são extremamente importantes para Raul. Se assumir enquanto mais um roqueiro, seria abrir mão de sua exclusividade como ser humano; é por isso que indagado sobre seu estilo musical, o cantor responde: “Eu sou eu mesmo, o do raulseixismo, faço uma linha mais individualista (SYLVIO PASSOS, 1990, p.137)”.

Esclarecidos tais pontos, no intuito de melhor explicar como se deu nossa pesquisa, optamos por dividir a introdução nos seguintes tópicos: a) objetivos e problema de pesquisa; b) hipótese e justificativa; c) referencial teórico e metodologia; e d) ordenação do tema.

Assim, passamos aos objetivos e problema de pesquisa.

## 1.1 OBJETIVOS E PROBLEMA DE PESQUISA

Durante o desenvolvimento do projeto de pesquisa, nosso objetivo foi modificado. Inicialmente, o intuito seria identificar o direito à liberdade na obra de Raul Seixas. A ideia era checar em quais pensamentos políticos este direito à liberdade melhor se encaixaria: libertarianismo, liberalismo, anarquismo etc. Na medida em que as referências necessárias foram coletadas, porém, este viés tornou-se inviável, pois cada um destes pensamentos se desdobram em vertentes diversas, o que tornaria o trabalho extenso e volumoso.

Resolveu-se, então, restringir o alcance e procurar identificar elementos de anarquismo na obra de Raul. O problema, porém, permaneceu: eram muitos autores (alguns divergentes entre si) e muitas incertezas sobre as influências diretas, visto que não há como se comprovar o que Raul leu ou deixou de ler.

Foi então que percebi que estava trilhando um caminho inverso: ao invés de dominar pensamentos políticos e verificar em quais deles Raul melhor se encaixava, era necessário ir ao próprio Raul e, a partir disso, trabalhar com indícios. Desta forma, a ideia inicial de identificar o direito a liberdade na obra do roqueiro foi abandonada, e substituída pela identificação de uma possível ideia definida de direito no rock de Raul. Em outras palavras, o problema de pesquisa eleito foi o seguinte: é possível identificar representações do Direito no rock de Raul Seixas?

## 1.2 HIPÓTESE E JUSTIFICATIVA

A resposta provisória a esta questão, levou em consideração que o rock de Raul, como mídia e produto da indústria cultural, obedece a regras de mercado.

Todavia, não se pode ignorar que os diversos produtos midiáticos são, também, palco de disputas político-ideológicas diversas, uma vez que o espectador/consumidor/ouvinte não é um sujeito passivo. A produção e o texto em si, para serem bem sucedidos, necessitam da boa recepção por parte do público; este, por sua vez, tende a valorizar o que lhe é, de alguma forma, familiar.

Desta forma, nossa hipótese foi a de que Raul Seixas, artista sucesso de público, sistematizou em suas canções visões de mundo discutidas em seu tempo (1971-1989, ou seja, *parte* do período ditatorial brasileiro) e espaço. Assim, entende-se que dentre tais visões, há representações da sociedade, do cenário político e, também, do *Direito*.

Como justificativa, entendemos que a chamada cultura de massas, expressão utilizada para designar tanto os meios de comunicação quanto as formas de entretenimento propagados pelos meios midiáticos, ainda é encarada com desconfiança por pesquisadores de diversas áreas. Vistos como formas de manipulação e alienação, novelas, programas televisivos e músicas populares – todos produtos dessa cultura – aparentemente parecem não ter nada a contribuir para a compreensão da sociedade em que se vive.

Todavia, os textos transmitidos pela mídia em suas diversas formas – músicas, filmes, novelas, telejornais etc. – tem exercido papel relevante no meio social. Se por um lado orientam-se pela lógica de mercado, típica da dita indústria cultural, não podem ser produzidos sem levar em consideração o público ao qual se destinam. O espectador só consume o que lhe apetece, o que de alguma forma o toca; simultaneamente os textos midiáticos devem não apenas corresponder a essa expectativa, mas reforçar categorias sociais, ideologias e opiniões. A mídia, assim, influencia e é influenciada pelos fatores sociais de seu contexto histórico, social e político.

A partir dessa constatação, o estudo das representações do Direito no rock de Raul Seixas justifica-se pois o rock e seus elementos extramusicais foram utilizado como forma de denúncia e oposição aos poderes hegemônicos, sendo adotado como veículo de manifestação



contracultural, e vinculando-se a movimentos sociais diversos<sup>2</sup>. Ademais, Raul Seixas é considerado um dos pioneiros do ritmo no Brasil, compondo e estourando as paradas de sucesso com suas músicas de forte cunho contestador, não por acaso, em plena ditadura militar. Canções como *Sociedade Alternativa*, *A Lei* e *Novo Aeon* transmitem uma mensagem clara de uma ideia de direito a ser conquistado: um direito voltado à emancipação e à liberdade, contra toda forma de opressão.

Levando em consideração que os produtos midiáticos possuem relevância para os estudos sociais em geral, e que o Direito é uma ciência diretamente conectada à sociedade, faz-se relevante um estudo com esta temática no intuito de verificar se e como a mídia, ou melhor o rock, transmite representações relativas ao Direito, seja para acusá-lo de legitimador de opressões, seja para exaltá-lo como forma de libertação.

### 1.3 REFERENCIAL TEÓRICO E METODOLOGIA

Explicaremos a seguir a escolha e justificativa da teoria de base a ser utilizada. Na sequência, item 1.3.2 e item 1.3.3, explicaremos as técnicas de pesquisa seguidas, no intuito de escolher fontes e referências a serem usadas em cada capítulo.

#### 1.3.1. Teoria de Base

Tradicionalmente os estudos interdisciplinares entre Direito e manifestações culturais tem priorizado a perspectiva artística, em especial a literatura. Tem-se, por exemplo, a *Rede Brasileira de Direito e Literatura*<sup>3</sup>, organizadora de diversos eventos sobre o assunto<sup>4</sup>, além da Revista *Anamorphosis*<sup>5</sup>, a primeira em território nacional a dedicar-se exclusivamente ao tema, o programa *Direito e Literatura*, produzido pelos Professores Lênio Streck e André Karam Trindade e veiculado na TV Unisinos e TV Justiça<sup>6</sup>, e uma rápida consulta em sites de busca pela

---

<sup>2</sup> Importante destacar que essa postura crítica aqui mencionada refere-se principalmente ao surgimento do rock (décadas de 60 e 70). Desde então, diversas vertentes desse gênero musical foram surgindo, o que torna o ritmo multifacetado e, portanto, nem sempre socialmente engajado. Exemplos dessas vertentes são o heavy metal, o punk rock, o black metal, o metal sinfônico, o emocore, dentre diversos outros.

<sup>3</sup> Site oficial: <<http://migre.me/sIp3r>>. Acesso em 30 out. 2015.

<sup>4</sup> Como por exemplo o *Colóquio Internacional de Direito e Literatura*, realizado anualmente. Para mais informações: <<http://migre.me/sIp3z>>. Acesso em 30 out. 2015.

<sup>5</sup> Revista Online, disponível em: <<http://migre.me/sIp3P>>. Acesso em 30 out. 2015.

<sup>6</sup> Mais informações em: <<http://migre.me/sIp4q>>. Acesso em 30 out. 2015

internet demonstrarão a diversidade de livros lançados sobre este assunto<sup>7</sup>.

A situação se modifica, porém, quando se trata do campo dos estudos culturais (*cultural studies*) referente à chamada *cultura de massa*: poucos são os estudos direcionados a analisar a relação entre estes e o Direito<sup>8</sup>. Não se pretende afirmar a inexistência de estudos nesta área do saber, mas antes a dificuldade de se encontrá-los, em contraposição à facilidade de se encontrar pesquisas relacionadas a Direito e Literatura, como expressão artística.

Importante frisar desde já a existência de uma diferenciação entre *arte* e o que se costuma chamar de *cultura de massas*. Para efeitos deste trabalho, será adotada a classificação de Jorge Coli (1995, p.10), segundo o qual a definição de arte depende de um discurso autorizado a legitimar determinada obra enquanto tal: “Esse discurso é o que proferem o crítico, o historiador da arte, o perito, o conservador de museu. São eles que conferem o estatuto de arte a um objeto.” Além do discurso, Coli (1995, p.11) aponta que o local onde se encontra determinado objeto também auxilia na sua classificação como objeto artístico:

Nossa cultura também prevê locais específicos onde a arte pode manifestar-se, quer dizer, locais que também dão estatuto de arte a um objeto. Num museu, numa galeria, sei de antemão que encontrarei obras de arte; num cinema ‘de arte’, filmes que escapam à ‘banalidade’ dos circuitos normais; numa sala de concerto, música ‘erudita’, etc. Esses locais garantem-me assim o rótulo ‘arte’ às coisas que apresentam, enobrecendo-as. No caso da arquitetura, como é evidentemente impossível transportar uma casa ou uma igreja para um museu, possuímos instituições legais que protegem as construções ‘artísticas’. Quando

---

<sup>7</sup> A partir do site *Google*, utilizamos como chave de busca as palavras *livro direito e literatura*. Dentre os diversas obras, foram encontradas: *Direito e Literatura: da realidade da ficção a ficção da realidade*, organizado por André Karam Trindade e Lênio Streck; *Direito e Literatura: estudos jurídicos baseados em obras literárias da segunda metade do século XIX*, de Andres Botero; *Fabricando Histórias: Direito, Literatura, Vida*, de Jerome Bruner e *Direito e Literatura: Ensaio Críticos*, organizado por André Karam Trindade (rol meramente exemplificativo). Busca realizada em 30 out. 2015.

<sup>8</sup> A partir do site *Google*, utilizamos como chave de busca as palavras *estudos culturais e direito*. Apenas um trabalho envolvendo a proposta dos estudos culturais em si foi encontrado, a saber, *O Direito dos “de baixo”*, dissertação de mestrado de Luana Silva. Disponível em: <<http://migre.me/sIp4J>> Busca e acesso em 30 out. 2015.

deparamos com um edifício tombado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional podemos respirar aliviados: não há sombra de dúvida, estamos diante de uma obra de arte. Desse modo, para gáudio meu, posso despreocupar-me, pois nossa cultura prevê instrumentos que determinarão, por mim, o que é ou não arte.

O próprio Autor (1995, p. 11) adverte, porém, que a situação não é assim tão pacífica. Mas em linhas gerais, tais classificações são úteis para diferenciar a arte de um dos objetos de estudo do presente trabalho: a chamada *cultura de massas*.

Conforme John Thompson (1998, p. 30) a palavra *massa* por si já é enganosa; “Ela evoca a imagem de uma vasta audiência de muitos milhares ou até milhões de indivíduos [...] [mas isso] dificilmente representa as circunstâncias de muitos produtos da mídia [...]”. Para o referido Autor (1998, p.30) *massa* relaciona-se mais com disponibilidade do que efetivo acesso: “o que importa [...] [não é a] quantidade de indivíduos que recebe os produtos, mas [o fato] de que estes produtos estarão disponíveis em princípio para uma grande pluralidade de destinatários.”

Além disso, Thompson (1998, p.31) afirma que o termo *massa* também pode induzir a crença de que os espectadores são “um vasto mar de passivos”. Porém, “Devemos [...] descartar a suposição de que a recepção em si mesma seja um processo sem problemas, acrítico, e que os produtos são absorvidos pelos indivíduos como uma esponja absorve água.”

Por essas razões, o rock de Raul Seixas não será entendido como *arte* ou como *produto de massa*, mas sim como mídia, em consonância ao trabalho desenvolvido por Douglas Kellner (2003, p.01), que afirma vivermos em uma *media culture* ou, como em Kellner (2001, p.09), *cultura da mídia*<sup>9</sup>. Segundo Kellner (2003, p.01):

Media culture consists of systems of radio and the reproduction of sound (albums, cassettes, CDs, and their instruments of dissemination such as radios, cassette recorders, and so on); of film and its modes of distribution (theatrical playing,

---

<sup>9</sup> A obra foi traduzida para o português sob o título *A Cultura da Mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*, por Ivone Benedetti e publicada pela editora EDUSC.

video-cassette rental, TV showings); of print media ranging from newspapers to magazines; and to the system of television which stands at the center of media culture. Media culture is a culture of the image and often deploys sight and sound.

The various media—radio, film, television, music, and print media such as magazines, newspapers, and comic books—privilege either sight or sound, or mix the two senses, playing as well on a broad range of emotions, feelings, and ideas. Media culture is industrial culture, organized on the model of mass production and is produced for a mass audience according to types (genres), following conventional formulas, codes, and rules. It is thus a form of commercial culture and its products are commodities that attempt to attract private profit produced by giant corporations interested in the accumulation of capital. Media culture aims at a large audience, thus it must resonate to current themes and concerns, and is highly topical, providing hieroglyphics of contemporary social life<sup>10</sup>.

A cultura da mídia tem sido estudada por Kellner (2003, p. 04) dentro da tradição dos estudos culturais. Conforme salientado anteriormente, é difícil encontrar estudos dedicados à relação entre o mundo jurídico e esta perspectiva teórica, o que pode ser explicado por Renato Ortiz (2004, p. 120), que afirma que, no Brasil, há uma inexistência destes estudos como área disciplinar, embora os temas

---

<sup>10</sup> “A cultura de mídia é constituída por sistemas de rádio e reprodução de som (discos, fitas, CDs, e seus instrumentos de disseminação, como aparelhos de rádio, gravadores, etc.); de filme e seus modos de distribuição (cinemas, videocassetes, apresentação pela TV); pela imprensa, que vai desde jornais a revistas; e pelo sistema de televisão, situado no cerne deste tipo de cultura. Trata-se de uma cultura da imagem, que explora a visão e a audição. Os vários meios de comunicação - rádio, cinema, televisão, música e imprensa, como revistas, jornais e histórias em quadrinhos – privilegiam ora os meios visuais, ora os auditivos, ou então misturam dois sentidos, jogando com uma vasta gama de emoções, sentimentos e ideias. A Cultura da Mídia é industrial; organiza-se com base no modelo de produção em massa e é produzida para a massa de acordo com tipos (gêneros), seguindo fórmulas, códigos e normas convencionais. É, portanto, uma forma de cultura comercial, e seus produtos são mercadorias que tentam atrair o lucro privado produzido por empresas gigantescas que estão interessadas na acumulação de capital. A cultura da mídia almeja grande audiência; por isso, deve ser eco de assuntos e preocupações atuais, sendo extremamente tópica e apresentando dados hieroglíficos da vida social contemporânea”. (KELLNER, 2001, p. 09).

abordados pelos estudos culturais estejam presentes, sob outros enfoques.

Mas o que vem a ser *estudos culturais*? Longe de ser uma disciplina, são, conforme Ana Carolina Escosteguy (2001, p.156) “uma área onde diferentes disciplinas interatuam, visando ao estudo de aspectos culturais da sociedade”. É que de acordo com Ortiz (2004, p.123),

A tradição das ciências sociais, nos seus diversos ramos disciplinares, confinava a esfera da cultura a certos gêneros específicos: na literatura, a discussão estética; na antropologia, a compreensão das sociedades indígenas, do folclore e da cultura popular; na história, a reflexão sobre as civilizações [...].

A essa perspectiva tradicional, os estudos culturais se contrapõe. Segundo Marisa Costa, Rosa Silveira e Luis Sommer (2003, p.36), o gosto das multidões é incorporado, passando a ser também objeto de estudo. O cinema, os quadrinhos, a literatura popular, novelas e seriados televisivos são exemplos de produções estudadas. Para Storey (*apud* Escosteguy, 2001, p. 153) a partir da análise dessas produções, “[...] é possível reconstituir o comportamento padronizado e as constelações de ideias compartilhadas pelos homens e mulheres que produzem e consomem os textos e as práticas culturais daquela sociedade”. Desta forma, conforme Costa, Silveira e Sommer (2003, p.38):

Um noticiário de televisão, as imagens, gráficos etc. de um livro didático ou as músicas de um grupo de *rock*, por exemplo, não são apenas manifestações culturais. Eles são artefatos produtivos, são práticas de representação, inventam sentidos que circulam e operam nas arenas culturais onde o significado é negociado e as hierarquias são estabelecidas.

É dentro desta perspectiva que o presente trabalho se insere. Uma vez que os estudos culturais transcendem a rígida separação em disciplinas e áreas do saber, em busca de uma abordagem multidisciplinar do elemento cultura, além de escaparem à dicotomia *arte/cultura de massas*, entendemos que buscar o elemento jurídico presente na mídia – no caso, no rock – não apenas auxilia a

compreensão do Direito a partir de uma perspectiva completamente nova e muito mais presente no meio social, mas também pode oferecer subsídios aos pesquisadores dos estudos culturais, da música e do rock; uma vez que o Direito não é elemento primordial de análise destes pesquisadores, diversas lacunas no entendimento desta linguagem podem ser supridas.

Para tanto, nosso foco será a música, mais especificamente o rock. Além de possuir o elemento textual em suas letras, a música possui ainda os elementos melodia<sup>11</sup>, público<sup>12</sup> e encontra-se mais acessível a toda e qualquer pessoa, de qualquer classe social, seja via rádio, internet, televisão, MP3 player, dentre outros. Trata-se de uma linguagem um pouco mais democrática, embora ainda possua suas limitações<sup>13</sup>. O rock, por sua vez, relaciona-se a um contexto de oposição e resistência, por parte da chamada contracultura, a ser abordada no Capítulo 2. Ademais, conforme Marcos Napolitano (2005, p.08) “a música [...] torna-se mais compreensível quanto mais forem os focos de luz sobre ela. Focos que devem ter origem em várias Ciências Humanas, como a sociologia, a antropologia [...]”. E, porque não, o Direito.

### 1.3.2. Técnicas de pesquisa utilizadas no Capítulo 3

Apesar de termos escolhido um marco teórico externo ao Direito, nos pareceu necessário verificar os trabalhos já existentes sobre direito e música, no intuito de localizar possíveis contribuições a presente pesquisa.

Coletar informações sobre pesquisas em direito e música não é uma tarefa fácil. As buscas realizadas na Biblioteca Universitária da UFSC foram infrutíferas, bem como as realizadas na biblioteca da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Desta forma, foi necessário recorrer à internet<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Que por si só já é uma outra linguagem, que tentaremos abordar, apesar das limitações em nossa formação.

<sup>12</sup> Não que as demais produções não possuam público, mas a troca entre o artista que interpreta uma canção e a audiência para quem canta é um elemento mais forte; nos shows e concertos, acontece de forma imediata e intensa.

<sup>13</sup> Como será abordado adiante, graças ao caráter democrático da música, ela pode ser uma linguagem que aliena, mas também permite resistência.

<sup>14</sup> Optamos por buscar especificamente nos sites *Google* e *Google Acadêmico*, em razão da facilidade de se achar exatamente os termos correspondentes. Apenas para exemplificar, procuramos as termos *direito e rock* e *direito e música* no site *SciELO*, e não encontramos resultados.

Em nossas tentativas no site de busca *google* procuramos, genericamente, pelas palavras *direito e música*. Dentre diversas colunas e sites de opinião, encontramos dois resultados que mereceram atenção. O primeiro deles foi o blog *Direito na Música*, criado como parte de Projeto de Extensão desenvolvido pelos cursos de Direito e Música da Universidade Federal de Sergipe – UFS<sup>15</sup>. Embora desatualizado<sup>16</sup>, o blog oferece uma lista de livros e artigos acadêmicos publicados sobre o assunto, além do contato dos coordenadores do grupo.

As referências encontradas neste blog foram: a) *Uma metáfora: música e direito*, de Mônica Sette Lopes; b) *A cegueira da justiça: diálogo iconográfico entre direito e arte*, de Marcílio Franca; c) *Encontros entre direito e literatura: pensar a arte*, de Clarice Sohngen e Alexandre Pandolfo; e d) *A filosofia da música: temas e variações*, de Aaron Ridley. Checadas as sinopses das obras, concluiu-se que apenas a primeira tratava especificamente do tema direito e música, motivo pelo qual foi selecionada como referência para a presente dissertação<sup>17</sup>.

Também procuramos os currículos dos professores coordenadores do projeto, a saber, Profa. Dr. Carla Eugenia Caldas Barros e Prof. Dr. Christian Alessandro Lisboa, no intuito de verificar possíveis publicações sobre o assunto. Encontramos apenas um trabalho escrito pela primeira: um simples resumo do livro *Uma metáfora: direito e música*, motivo pelo qual não será utilizado<sup>18</sup>.

O segundo resultado que nossa busca retornou foi o da *Rádio Justiça*, no qual encontramos um programa de rádio chamado *Direito é Música*, apresentado por Mônica Sette Lopes. Segundo informações do site:

Produzido na Rádio UFMG pela professora Mônica Sette Lopes, também Desembargadora do Tribunal Regional do Trabalho de Minas Gerais, o programa tem o objetivo de chamar a atenção e criar a curiosidade nos ouvintes para aspectos problemáticos do conhecimento do direito e da ética, em dimensão filosófica e/ou concreta,

<sup>15</sup> Disponível em: <<http://migre.me/sj0MC>>. Acesso em 04 dez. 2015.

<sup>16</sup> A última publicação data de 03 de abril de 2014.

<sup>17</sup> O livro encontra-se esgotado na editora e livrarias. Assim, tentamos contato com a Autora, que prontamente nos enviou a obra por correio.

<sup>18</sup> Mais informações: BARROS, Carla Eugenia Caldas. Direito e música: dois caminhos e um só rumo. In: Diké - Revista do mestrado em direito da Universidade Federal de Sergipe / Programa de Pós-Graduação em Direito. Vol. 1, n. 1 (jul./dez. 2011). -- São Cristóvão: Editora UFS, 2011. Disponível em: <<http://migre.me/sk9KF>> Acesso em 05 dez. 2015.

mediante a ilustração com música, numa apropriação metafórica ilimitada. A narrativa sobre os percalços dos fazeres da justiça e sobre as várias dimensões do conflito que devem ser tratadas pelo direito são tema recorrente e inesgotável. Como constitui atividade de extensão orientada pela professora, alguns dos programas partem de sugestão dos alunos de graduação e de pós-graduação da Faculdade de Direito da UFMG ou de outras instituições, havendo campo ainda para a participação dos ouvintes com sugestões, ideias e críticas<sup>19</sup>.

Apesar da proposta ter despertado nossa atenção, acreditamos que o seu viés é mais opinativo- reflexivo que acadêmico, razão pela qual excluímos os programas apresentados de nosso âmbito de referências.

Realizamos também busca no *google acadêmico*, utilizando o termo *direito e música*, de forma que, além de diversos artigos sobre direito autoral e direito do consumidor, excluídos de nossa análise, encontramos dois artigos que mereceram atenção: *Direito, interpretação e norma jurídica: uma aproximação musical do Direito*, de Cássio Scarpinella Bueno, e *O Estado moderno: direito e música na Era Vargas*, de Jefferson Antonione Rodrigues.

Descobrimos<sup>20</sup> que o *Laboratório Internacional de Investigação em Transjuridicidade – LABIRINT*<sup>21</sup>, vinculado à Universidade Federal da Paraíba - UFPB, possui numeroso acervo bibliográfico de obras e artigos acadêmicos de diversos países sobre o tema Direito e Arte. Disponível gratuitamente na internet<sup>22</sup>, foi neste acervo de cento e oito obras que pudemos encontrar grande parte dos trabalhos dedicados a direito e música<sup>23</sup>. Seleccionamos aqueles escritos em inglês, português, francês e italiano, de forma que os artigos em alemão e demais idiomas foram excluídos. Além disso, checamos as referências dos trabalhos seleccionados, de forma a tentar abranger o máximo de escritos possíveis em relação ao assunto.

<sup>19</sup> Disponível em: <<http://migre.me/sj1pb>>. Acesso em 04 dez. 2015.

<sup>20</sup> Descoberta feita em razão de redes sociais.

<sup>21</sup> Mais informações em: <<http://migre.me/sj1ra>>. Acesso em 30 de nov. 2015.

<sup>22</sup> Disponível em: <<http://migre.me/sj1so>>. Acesso em 30 de nov. 2015.

<sup>23</sup> Excluímos da nossa seleção o artigo de Olivier Morand, *Vie et mort d'une redevance: Le droit de l'Opéra*, uma vez que se refere à análise legislativa de imposto criado por Napoleão, em 1811, que incidia sobre a Academia Imperial de Música, fugindo do foco de nosso trabalho ao tratar da música como objeto jurídico.



Buscamos também no *google* os termos *seminário direito e música*, no intuito de verificar a realização de eventos sobre o assunto, com possíveis publicações de anais. Encontramos, porém, apenas dois eventos, sem publicações. Um deles foi o seminário realizado na Universidade Federal da Paraíba – UFPB, em junho de 2011 *Direito e Música: a lei como partitura*, e o outro foi organizado pela União das Escolas Superiores de Rondônia – UNIRON, sendo denominado *Direito e Música: um novo modo de ouvir o Direito*.

Figura 1 – A Lei como Partitura

**Seminário sobre  
Direito e Música  
A Lei como Partitura**

**9 e 10  
de junho**  
Audatório do Centro  
de Ciências Jurídicas  
CCJ - UFPB

Idealização e coordenação: **Prof. Dr. Marcílio Franca**  
Departamento de Direito Público, CCJ/UFPB

**PRIMEIRA AUDIÇÃO**  
19h30min - 21h30min | quarta-feira | 9 de junho  
O Canto Musical: a Tese entre Criação/Intenção, Interpretação e Atenuação  
**Prof. Dr. El-Eli Moura**  
Compositor, regente e teórico de música. Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em música da UFPB.  
Contraponto: **Prof. Ms. Alvaro Rangel Ribeiro**  
Departamento de Direito Privado, CCJ/UFPB

**SEGUNDA AUDIÇÃO**  
19h30min - 21h30min | sexta-feira | 10 de junho  
A Partitura e seus Limites: Reflexões sobre Alguns dos Parâmetros Musicais e o Processo de Construção Interpretativa  
**Prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino**  
Diretor do Violino do Departamento de Música da UFPB com intensa atuação como solista e instrutor.  
Contraponto: **Prof. Dr. Gustavo Ribay**  
Departamento de Direito Privado, CCJ/UFPB

**Informações:**  
www.zarinho.com.br/zarinho/direitoemusica  
direitoemusica@zarinho.com.br

Realização: Apoio cultural: **Zarinho Centro de Cultura** **Participe!**  
ENTRADA LIVRE

Disponível em: < <http://migre.me/sj0Y6>>. Acesso em 04 dez. 2015

Figura 2 – Um novo modo de ouvir o Direito



Disponível em: < <http://migre.me/sj13K>>. Acesso em 04 dez. 2015.

No acervo online no *Labirint*, encontramos entrevista com o organizador do seminário *A Lei como Partitura*, o Professor Marcílio Franca, na qual ele oferece um panorama geral dos debates traçados no evento:

Convidei dois colegas professores doutores do departamento de Música da UFPB para respondermos juntos a três questões: o que é interpretação? Qual é o papel do interprete na construção dos sentidos? E o que é que distingue uma boa interpretação de uma má interpretação? Essas três questões são válidas tanto no Direito quanto na música. Ou seja, o jurista não tem o monopólio da verdade. Os professores Eli-Eri Moura, doutor em composição e regência e Felipe Avelar de Aquino doutor em violoncelo irão mostrar que a música, mesmo sem letra, tem muito que ensinar ao Direito. Dois professores de Direito farão o contraponto: Gustavo Rabay e Alfredo Rangel. Juristas profissionais e músicos nas horas vagas<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Disponível em: < <http://migre.me/sk9S3>>. Acesso em 06 dez. 2015.

Ainda no que se refere a eventos, também encontramos no acervo do *Labirint* um artigo de Desmond Manderson e David Caudill, intitulado *Modes of law: music and legal theory – an interdisciplinary workshop introduction*. Neste trabalho, os Autores (1999, p.1325-1329) fazem um breve resumo dos debates ocorridos no evento *Modes of law: music and legal theory – an interdisciplinary workshop*, organizado pela *Benjamin N. Cardozo School of Law* no ano de 1998 nos Estados Unidos. De acordo com Manderson e Caudill (1999, p.1327), os trabalhos apresentados tiveram três eixos principais: analogias entre direito e música; a questão da interpretação e dos sentidos, nas duas áreas; e a música como força de mudança política. Este terceiro eixo, em especial, mostra-se relevante para a presente pesquisa; todavia, não encontramos anais ou gravações do evento<sup>25</sup>.

Com um número significativo de trabalhos selecionados, decidimos não realizar novas buscas na internet com termos em outros idiomas (como *law and music*, ou *diritto e musica*), pois se no Brasil o assunto ainda é relativamente recente, Ian Gallacher (2007, p. 304) afirma que Timothy Hall conseguiu rastrear pesquisas sobre o tema desde o século XIV. Ademais, a busca por tais trabalhos não constitui o cerne de nossa pesquisa, pois nosso objetivo em utilizá-los é verificar se e como os juristas estão dispostos a ouvir os apelos sociais presentes nas canções.

Escolhidos os trabalhos, pudemos verificar que as relações entre direito e música são exploradas de diversas maneiras. Para melhor explicar os motivos de nossa recusa em utilizar tais trabalhos como marco teórico, ou mesmo como guia metodológico, optamos por classificar os trabalhos da seguinte forma: a) Direito, música e interpretação; b) Analogias entre Direito e Música; c) Direito e Teoria Musical; d) Direito, música e sociedade e e) Críticas aos estudos de direito e música. Essa classificação é meramente didática e não se pretende absoluta, pois criada apenas com base nos trabalhos selecionados. Essas vertentes serão explicadas e aprofundadas no Capítulo 3.

No que se refere às pesquisas sobre direito e rock, enfrentamos os mesmos problemas relativos às pesquisas de direito e música. Partindo, então, para a busca online no *google*, as palavras usadas foram *direito e rock*. Desta forma, descobrimos o livro *Direito & Rock: O BRock e as expectativas da Constituição de 1988 e do junho de 2013*, de Germano

---

<sup>25</sup> Encontramos apenas uma breve nota sobre o evento no site da *Benjamin N. Cardozo School of Law*. Mais informações: <<http://migre.me/sk9Tp>>. Acesso em 06 dez. 2015.

Schwartz, a partir do qual encontramos diversas referências nacionais e internacionais<sup>26</sup>. Encontramos também uma coluna de opinião sobre direito e rock, escrita por Schwartz<sup>27</sup>, divulgação de diversos eventos nos quais ele palestrou sobre o tema<sup>28</sup> e um vídeo no qual o Autor é entrevistado sobre o livro<sup>29</sup>.

Interessante achado foi a página *Direito, Rock e Contracultura*<sup>30</sup>, a partir da qual descobrimos que as relações entre direito e rock haviam sido trabalhadas em diversos momentos na Universidade Luterana do Brasil - ULBRA, desde o ano de 2009<sup>31</sup>. Todavia, a página encontra-se desatualizada desde 2012 e não foi possível encontrar nenhuma produção acadêmica sobre o tema. Uma busca pelos currículos lattes dos Professores organizadores dos eventos, Ronaldo Laux e Luis Marcelo Mendes, retornou apenas uma apresentação de trabalho sobre o tema direito e rock, sem publicação.

Outros resultados foram blogs cujos títulos continham as palavras direito e rock<sup>32</sup>, embora não relacionassem diretamente os dois temas, eventos diversos sobre o tema<sup>33</sup>, cujas publicações foram incluídas, quando existentes e colunas de opinião de autores diversos<sup>34</sup>.

---

<sup>26</sup> Conseguimos encontrar quase todas as referências utilizadas pelo Autor, específicas sobre direito e rock. A única não localizada foi: Bazemore, G. 2000. Rock and roll, restorative justice and the continuum of the real world: a response to "purism" in operationalizing restorative justice. *Contemporary Justice Review*, Volume 3 (4), p. 459-477.

<sup>27</sup> Mais informações: <<http://migre.me/skHNu>>. Acesso em 07 dez. 2012.

<sup>28</sup> Mais informações: <<http://migre.me/skHPk>>, <<http://migre.me/skHQq>> e <<http://migre.me/skHRR>>. Acesso em 07 dez. 2012.

<sup>29</sup> Disponível em: <<http://migre.me/skHTF>>. Acesso em 07 dez. 2015.

<sup>30</sup> Disponível em: <<http://migre.me/skHVg>>. Acesso em 07 dez. 2015.

<sup>31</sup> Mais informações: <<http://migre.me/skHX8>> Acesso em 07 dez. 2015.

<sup>32</sup> Mais informações: <<http://migre.me/skIed>>, <<http://migre.me/skIfc>> e <<http://migre.me/skIgd>>. Acesso em 07 dez. 2015.

<sup>33</sup> Nos dias 1º e 2 de Abril de 2009, a Universidade de Limoges, na França, realizou o Primeiro Colóquio Sobre Direito e Rock, cujos artigos apresentados foram organizados em forma de livro, pelos professores Wanda Mastor, Jean-Pierre Marguénaud e Fabien Marchadier. No Brasil, os estudos de Direito e Rock também começam a ganhar forma, especialmente na área de criminologia. Foi realizado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, em 2009 o Primeiro Minicurso de Criminologia Avançada, com o tema Criminologia Cultural e Rock. Devido ao grande sucesso, houve em 2010 a segunda edição do evento, também realizado na UFRGS, com o título II Criminologia Cultural e Rock. Em 2011 o minicurso foi dobrado em Seminário, também intitulado Criminologia Cultural e Rock, e ainda desenvolvido na UFRGS. O sucesso teria sido tão grande, que o evento foi realizado ao longo de 2011 e 2012 em diversas Universidades do sul do país, como a Universidade Federal de Santa Maria, Católica de Pelotas, Rio Grande, Passo Fundo, Luterana do Brasil e PUCRS. Os trabalhos apresentados no seminário realizado na Federal do Rio Grande do Sul foram organizados pelos professores José Antônio Gerzson Linck, Marcelo Mayora, Moysés Pinto Neto e Salo de Carvalho no livro *Criminologia Cultural e Rock*, em 2011. Simultaneamente a estes eventos acadêmicos, os Professores Felipe Cardoso Moreira de Oliveira e Moyses Pinto Neto, criaram em 2011 um programa na web intitulado *Criminologia de Garagem*, no qual

No que se refere ao *google acadêmico*, encontramos apenas um artigo que trata especificamente de direito e rock: *O controle do direito e a sociedade alternativa de Raul Seixas: uma análise da proposta (in)sustentável da cidade das estrelas*, de Daniele Pereira e Marco Aguiel.

Importante ressaltar que excluímos de nossa seleção todos os trabalhos relativos às questões de Propriedade Intelectual e/ou Direitos Autorais, uma vez que se tratam de estudos jurídicos dogmáticos, e não propriamente de relações entre direito e rock.

Selecionado um número significativo de trabalhos, optamos também por não realizar novas buscas na internet com termos em outros idiomas, já que a intenção é oferecer um panorama genérico do que tem sido produzido sobre direito e rock. Não encontramos dentre as referências estudos de crítica à forma como os juristas tem pesquisado tais relações.

### 1.3.3 Técnicas de pesquisa utilizadas no Capítulo 4

Por fim, necessário explicar a seleção de fontes utilizadas para nossa análise no Capítulo 4. Em razão do grande número de escritos sobre Raul Seixas, foi necessário delimitá-las. Optamos por pesquisar teses e dissertações de diferentes áreas e instituições, tanto para utilizá-las em nossa pesquisa como para, a partir delas, encontrar referências confiáveis. Para tanto, realizamos pesquisa no *Banco de Teses e Dissertações da CAPES*<sup>35</sup> e na *Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações*<sup>36</sup>, utilizando o termo *Raul Seixas*.

Para nossa surpresa, o primeiro retornou apenas 05 registros, a saber: *As formas fonográficas e a construção do cotidiano na obra de Raul Seixas*; *Eu devia estar contente: a trajetória de Raul Santos Seixas*; *Raul seixas: um produtor de mestiçagens musicais e midiáticas*; *As aventuras de Raul Seixas no campo musical*:

---

pretendiam discutir problemas criminológicos a partir do rock – projeto este que se encontra suspenso. O programa pode ser acessado pelo site: <<http://migre.me/skIjE>>. Também temos o seminário Direito, Guerra e Rock, realizado em 2010 e 2011 na Faculdade de Direito da Serra Gaúcha, em Caxias do Sul, e o workshop Direito & Rock, realizado na mesma Universidade em 2012.

<sup>34</sup>Mais informações: <<http://migre.me/skIhL>> , <<http://migre.me/skIIE>> , e <<http://migre.me/skIkz>>. Acesso em 07 dez. 2015.

<sup>35</sup> Pesquisa realizada em 18/12/2016. Disponível em: <<http://migre.me/sIp5q>>. Acesso em 09/01/2016.

<sup>36</sup> Pesquisa realizada em 18/12/2016. Disponível em: <<http://migre.me/sIp5E>> . Acesso em 09/01/2016.

*trajetória artística e relações com a indústria fonográfica (1967-1974) e Contribuições da psicanálise para a clínica de enfermagem em drogadição: do drogadito aos ditos dos drogados.* Tal fato explica-se porque apenas as teses e dissertações defendidas a partir de 2011 estão disponíveis nessa plataforma. Com exceção do último resultado, que não trata sobre o tema pesquisado, totalizamos quatro trabalhos.

A segunda, retornou 12 resultados, a saber: *As aventuras de Raul Seixas no campo musical; A questão social expressa na obra musical de Raul Seixas; Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem; Eu devia estar contente : a trajetória de Raul Santos Seixas; As formas fonográficas e a construção do cotidiano na obra de Raul Seixas; Um cowboy fora da lei: Raul Seixas, uma revolução molecular na música brasileira; A sociologia de Raul Seixas: a arte como espelho social de sua época; Folhas volantes: impressos revolucionários na canção popular brasileira; Representações da infância, da adolescência e da juventude nas crônicas e na prosa ficcional de Raul Pompéia; A prateleira do rock brasileiro: uma análise das estratégias midiáticas utilizadas nos discos de rock brasileiro nas últimas cinco décadas; Uma análise funcionalista; e Seismic pattern recognition using time-frequency analyses.* O número reduzido de trabalhos pode ser explicado pela necessidade de cadastro das Universidades junto a esse sistema de busca. Todavia, conseguimos selecionar mais quatro trabalhos específicos sobre Raul Seixas, abandonando os demais por fugirem de nosso foco.

Selecionadas oito teses e dissertações, procuramos checar as fontes e referências utilizadas, relativas especificamente a Raul Seixas, de forma a selecionar para nosso trabalho aquelas que aparecessem mais de uma vez.

No que se refere às bibliografias, obtivemos o seguinte resultado:

- a) Todos os trabalhos usaram os livros *Raul Seixas por ele mesmo* e *Raul Seixas: uma antologia*, ambos organizados por Sylvio Passos ;
- b) Os livros *O protesto dos inconscientes: Raul Seixas e a micro política*, de Juliana Abonízio e *Raul Seixas: o sonho da sociedade alternativa*, de Luciane Alves, apareceram em 6 trabalhos;
- c) Os livros *Raul Rock Seixas*, organizado por Kika Seixas, *O baú do Raul* organizado por Tárík de Souza, e *O Baú do Raul*

- Revirado*, organizado por Silvio Essinger, apareceram em 5 trabalhos;
- d) Os livros *Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no Panorama da Contracultura Jovem*, de Luiz Boscato, apareceram em 4 trabalhos;
  - e) Os livros *Krig-ha, Bandolo! Cuidado, aí vem Raul Seixas*, de Rosana Teixeira, apareceram em 3 trabalhos; e
  - f) O artigo *Raul Seixas e o Brasil pós-64: cultura, repressão, censura*, de Dílson Devides, e os livros *Raul Seixas: a história que não foi contada*, de Elton Frans; *Raul Seixas: entrevistas e depoimentos*, organizado por Thildo Gama; *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*, do próprio Raul Seixas; *Raul Seixas: a mosca na sopa da ditadura militar: censura, tortura e exílio*, de Paulo Santos; *A metáfora e a retórica do medo nas letras de músicas de Raul Seixas: um drible à censura*, de Elaine Barcelos; *Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no seu Tempo*, de Luiz Lima; *Raul Seixas: Um Produtor de Mestiçagens Musicais e Midiáticas*, de Cibele Jorge; *Raul Seixas Filosofias Políticas e Lutas: a verdade absoluta* de Mário Lucena e *Raul Seixas e a modernidade: uma viagem na contramão*, de Sonielson Silva, apareceram em 2 trabalhos, cada um.

Desses 19 trabalhos referenciados, apenas 4 não foram encontrados, a saber: *As Aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*, considerado uma obra rara; *O protesto dos inconscientes: Raul Seixas e a micro política*, livro esgotado; *Raul Seixas e a modernidade: uma viagem na contramão*, também esgotado e a dissertação *Culto-rock a Raul Seixas: entre a rebeldia e a negociação*, que não consta no banco de Teses e Dissertações da Universidade Federal Fluminense – UFF, Universidade na qual foi desenvolvida. Todos os demais livros foram lidos, embora nem todos foram utilizados em nosso trabalho, em razão do volume de informações repetidas.

Importante ressaltar que, após adquirir os livros acima, percebemos que a obra *Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no seu Tempo*, de Luiz Lima, e *Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem*, de Luiz Boscato, são do mesmo autor. Os escritos são similares, contendo poucas alterações, mas utilizamos os dois no desenvolvimento desta dissertação.

Resolvemos incluir também, o livro *Raul Seixas: Estudos Interdisciplinares*, lançado em 2015 e que contem artigos acadêmicos de

muitos dos Autores das obras acima mencionadas, a partir de diferentes perspectivas teóricas e metodológicas.

Se há uma abundância de material bibliográfico relativo ao cantor, no que se refere às fontes primárias não é diferente. Na medida em que fizemos as leituras das teses e dissertações encontradas nos bancos de dados mencionados, chegamos à conclusão de que era necessário verificar não apenas livros, mas também vídeos, áudios e sites relativos a Raul Seixas. Como o material é vasto, optamos por iniciar nossa seleção com base nas referências utilizadas pelos trabalhos anteriores.

Nas teses e dissertações selecionadas, haviam referências aos seguintes vídeos:

- a) Raul Seixas – 30 Sucessos (DVD);
- b) 20 anos sem Raul Seixas (DVD);
- c) Raul Seixas em entrevista à apresentadora Marília Gabriela em 1983;
- d) Raul Seixas e Marcelo Nova em entrevista no programa de Jô Soares, em 1989;
- e) *Tanta estrela por aí*, curta-metragem de Tadeu Knudsen, lançado em 1993;
- f) Uma coleção de 13 volumes intitulada *Vídeo documento*, feita pelo fã clube oficial de Raul Seixas<sup>37</sup>;
- g) *Pra todo mundo ouvir*, documentário presente no acervo do fã clube oficial de Raul Seixas;
- h) *O início, o fim e o meio*, documentário de Walter Carvalho; e
- i) *Por toda a minha vida: Especial – Raul Seixas*, documentário de Ricardo Waddington.

Em nossa pesquisa online, não encontramos apenas os dois primeiros vídeos. No total, foram mais de 30 horas de material audiovisual assistido, entre depoimentos, documentários, entrevistas e shows, que nos revelaram informações extremamente úteis, como por exemplo, a visão de Raul sobre política, a explicação do cantor para metáforas usadas em suas músicas, dentre outras. Novamente esclarecemos que nem todos foram utilizados neste trabalho, por conterem informações repetidas ou não relevantes.

---

<sup>37</sup> Todos os *Vídeo documentos* estão disponíveis em: <<http://migre.me/sHT4w>>. Acesso em 15 jan. 2016.



No que se refere aos áudios, foram referenciados nas teses e dissertações selecionadas:

- a) Raul Seixas e Marcelo Nova em entrevista à Rádio Transamérica, em dezembro de 1988;
- b) Raul Seixas em entrevista à Rádio Catarinense, de Joaçaba – SC, no dia 20/11/1976;
- c) Rádio “Mocidade Independente” com Nelson Motta, em 04/07-1981;
- d) Programa “Rock Show” Rádio Excelsior FM São Paulo 04/07/1981;
- e) Rádio Jornal do Brasil, RJ 29/10,1974;
- f) Programa “Gil Gomes”, em 17/05/1982;
- g) Programa “Rock do Bolinha”, Joaçaba/ SC, entrevista com Raul Seixas, 09/04/1975;
- h) Programa “Música Popular Brasileira”, Rádio Cultura AM/SP, em 19/01/1976;
- i) Programa “Música Popular Brasileira”, Rádio Cultura AM/SP. em 04/01/1978;
- j) Programa “Galeria” Rádio Eldorado FM/SP. Entrevista com Raul Seixas, 01/05/1983;
- k) Programa “Você Faz o Show” TV Record/ SP 05/10/1983;
- l) Programa “Blota Jr. Show” com Maurício Kubrusly, Rádio Excelsior FM 24/08/1983;
- m) Programa “Senhor Sucesso” TV Record/ SP, 22/06/1983;
- n) Depoimento de Raul Seixas para a Rádio Bandeirantes FM/SP, 12/04/1983;
- o) Programa “Música Popular Brasileira”, em 30/09/1983;
- p) Programa “Fábrica do Som” Rádio Cultura/SP, 07/03/1983;
- q) Programa “Radiofonia 70” Rádio USP FM/SP, 21/ 09/1985;
- r) Raul Seixas Especial na “99 FM” de Fernandópolis/SP, 07/05/1987;
- s) Programa “MPB 2000” Rádio Brasil 2000 FM/SP, 29/07/1987;
- t) Especial Raul Seixas e Marcelo Nova, Rádio Globo FM/SP, 23/07/1988;
- u) Especial Raul Seixas Rádio, “Transamérica FM” Salvador BA, 28/06/1989;
- v) Especial “Um ano sem Raul Seixas” Transamérica FM/SP, 21/08/1990;

- w) Especial “10 anos sem Raul Seixas” depoimentos: Cássia Eller, Sergio Hings, Boris Casoy, Kika Seixas, Vivian Seixas e Marcelo Nova. Rádio “89 FM” SP 21/08/1999;
- x) Especial “Eu nasci há 55 anos atrás” Radio Brasil 2000 FM/SP, 23/04/1995

Não encontramos na internet os áudios indicados nos itens: E, F, M, N, P, Q, R, T e U. Os demais foram ouvidos, embora a maioria não tenha oferecido informações pertinentes para o presente trabalho.

Quanto aos websites, selecionamos apenas aqueles criados por pessoas próximas a Raul Seixas, a saber: o site do Fã-Clube Oficial<sup>38</sup>, criado por Sylvio Passos, amigo íntimo de Raul; e o site de Jay Vaquer<sup>39</sup>, guitarrista da banda de Raul e seu ex-cunhado.

Mesmo com a coletânea de todo esse material, algumas dúvidas ainda permaneceram em aberto; todavia, afirmaremos apenas as informações recolhidas das fontes coletadas, ou explicaremos as diferentes versões, quando for o caso.

No que se refere à escolha das canções a serem analisadas, é preciso destacar que como a música possui uma linguagem própria no que se refere a sua melodia, o elemento textual (as letras) serão mais enfatizadas. Isso não impede, todavia, que sejam apontadas confluências e integrações entre letra e melodia, ainda que de forma leiga.

Foram excluídas da seleção para análise as canções dos anos 60, década na qual Raul participou do grupo Raulzito e os Panteras, bem como as canções gravadas no álbum Sociedade da Grã-Ordem Kavernista, porque precedem a carreira do artista como *Raul Seixas*.

As canções inéditas lançadas após a morte do Artista foram excluídas por não terem sido veiculadas no momento histórico delimitado. Também foram excluídas as canções compostas por ele e interpretadas por outros artistas, pois tais músicas são associadas a outros cantores intérpretes.

A escolha foi feita com base na busca de palavras-chave que fazem remissão ao Direito. Tais palavras foram: *lei, direito, juiz, advogado, norma, justiça, contrato, legalidade, regras e código*. Apenas as palavras *lei, direito juiz e advogado* foram encontradas nesta delimitação, de forma que encontramos as seguintes músicas:

---

<sup>38</sup> Disponível em: < <http://migre.me/slp6f>>. Acesso em 16 jan. 2016.

<sup>39</sup> Disponível em: < <http://migre.me/slp6H>>. Acesso em 16 jan. 2016.

- a) *Sociedade Alternativa* (Raul Seixas e Paulo Coelho, 1974);
- b) *Novo Aeon* (Raul Seixas, Cláudio Roberto e Marcelo Motta, 1975);
- c) *Sapato 36* (Raul Seixas e Cláudio Roberto, 1975);
- d) *A ilha da fantasia* (Raul Seixas e Oscar Rasmussen, 1979);
- e) *Anos 80* (Raul Seixas e Dedé Caiano, 1980);
- f) *Conversa pra boi dormir* (Raul Seixas e Cláudio Roberto, 1980);
- g) *À beira do pantanal* (Raul Seixas e Cláudio Roberto, 1980);
- h) *Quando acabar o maluco sou eu* (Raul Seixas, Lena Coutinho e Cláudio Roberto, 1987);
- i) *Cowboy fora da lei* (Raul Seixas e Cláudio Roberto, 1987); e
- j) *A Lei* (Raul Seixas, 1988).

Na busca, a palavra *direito* também foi encontrada nas seguintes músicas: *Quando você crescer* (Raul Seixas, Paulo Coelho e Jay Vaquer, 1976), *O Homem* (Raul Seixas, 1976), *Você* (Raul Seixas e Cláudio Roberto, 1977), e *Mamãe eu não queria* (Raul Seixas e Kika Seixas, 1984). Porém, a palavra *direito* aparece no sentido de certo, antônimo de errado, motivo pelo qual essas músicas foram excluídas da seleção.

A palavra *direito* também aparece na música *Banquete de Lixo* (Raul Seixas e Marcelo Nova, 1989), mas optamos por excluir a canção de nosso âmbito de análise porque o seu significado refere-se mais ao sentido de autorização:

Muitas mulheres eu amei e com tantas me casei  
 Mas agora é Raul Seixas que Raul vai encarar  
 Nem todo bem que conquistei, nem todo mal que  
 eu causei  
 Me dão *direito* de poder lhe ensinar  
 [Grifou-se]

Na música *Cambalache* (regravada por Raul Seixas em 1987), encontra-se presente a expressão *fora-da-lei*, que, diferentemente da música *Cowboy fora-da-lei*, a qual faz uma referência à lei no sentido de

ordem instituída, refere-se a *ladrão*, motivo pelo qual também optamos por excluí-la de nossa análise:

Que a ninguém mais importa se nasceste honrado  
Se é o mesmo que trabalha noite e dia como um  
boi  
Se é o que vive na fartura, se é o que mata, se é o  
Que cura  
Ou mesmo *fora-da-lei*  
[Grifou-se]

Além disso, ela é uma regravação, não sendo composta originariamente por Raul, mas por Enrique Santos Discépolo.

#### 1.4 ORDENAÇÃO DO TEMA

A presente dissertação foi estruturada da seguinte maneira: inicialmente, explicaremos como e porque o rock em geral deve ser encarado como uma fonte de pesquisa. A partir dos estudos culturais, tentaremos demonstrar a importância deste gênero musical para se compreender a sociedade e o direito, situando a sua origem e consolidação histórica enquanto ritmo de contestação.

Feito isso, analisaremos de que forma o jurista tem se dedicado aos estudos interdisciplinares entre direito e música e direito e rock, visto que nossa pesquisa não é a primeira do gênero. Identificadas às falhas cometidas nestes trabalhos, explicaremos as propostas metodológicas de Douglas Kellner e Marcos Napolitano para se trabalhar com o *documento* música.

Por fim, tentaremos utilizar as orientações dos dois autores supracitados para identificar e analisar possíveis representações do Direito na obra de Raul Seixas, no intuito de sistematizar essas representações e assim, identificar *o que era o Direito* para o roqueiro baiano.



## 2 “LET ME SING MY *ROCK AND ROLL*”<sup>40</sup>: O ROCK COMO FONTE DE ESTUDO

Mais do que uma fonte de entretenimento e diversão, a música, como produto da subjetividade humana, é capaz de veicular mensagens e pensamentos diversos a praticamente todos os que com ela tem contato. O simples fato de ouvir uma canção, ainda que seu conteúdo não nos agrade, pode nos levar a assobiá-la por dias, de forma que a memorizamos sem sequer termos tal intenção.

Não é por acaso que esquecemos a data do aniversário dos avós, mas nos lembramos do telefone da farmácia cantado em um jingle; valendo-se da audição, a música penetra nosso inconsciente sem que possamos nos defender.

Também não é por acaso que os regimes ditatoriais, como a própria Ditadura Militar no Brasil, se incomodem tanto com as canções – especialmente as populares. A música veicula mensagens e inspira ideais, sendo muito mais acessível que outras produções culturais, como a literatura: basta ouvir dois ou três minutos para se tenha contato com determinado ponto de vista.

Desta forma, iremos demonstrar neste capítulo como e porque a música deve ser considerada uma fonte de pesquisa jurídica. Seguindo a corrente dos estudos culturais, primeiramente abordaremos a cooptação da música pela chamada indústria cultural, para em seguida apontar as razões pelas quais mesmo como produto de venda, a música pode fornecer interessantes perspectivas sobre a sociedade na qual se insere.

Por fim, analisaremos o contexto de criação e produção do rock, bem como sua vinculação à juventude e movimentos de contestação, demonstrando assim, sua importância específica como fonte de pesquisa para o Direito.

### 2.1 “MUITA ESTRELA, POUCA CONSTELAÇÃO”<sup>41</sup>: THEODOR ADORNO E A MÚSICA POPULAR COMO PRODUTO DA INDÚSTRIA CULTURAL

A *Escola de Frankfurt* é apontada por Douglas Kellner (2001, p.44) como uma das precursoras dos estudos culturais<sup>42</sup>. Conforme

<sup>40</sup> Trecho da música *Let me sing*, de Raul Seixas, cujo refrão é “Let me sing, let me sing / Let me sing my rock and roll” (Me deixe cantar, me deixe cantar, me deixe cantar meu *rock and roll*, tradução nossa).

<sup>41</sup> Trecho da música *Muita estrela, pouca constelação*, de Raul Seixas e Marcelo Nova, na qual os cantores criticam a captação do rock pela indústria cultural.

Janine Mogendorff (2012, p. 152), sua história inicia-se em 1923, com a fundação do *Instituto de Pesquisa Social*, vinculado à Universidade de Frankfurt. Diversos foram os autores que contribuíram para a consolidação do Instituto, mais tarde conhecido como Escola de Frankfurt: Theodor Adorno, Max Horkheimer, Erich Fromm, Herbert Marcuse e Walter Benjamin são citados pela Autora como os mais conhecidos. Apesar de tratarem sobre temas diversos, estes Autores encontravam-se inseridos em um paradigma marxista, cuja principal preocupação era compreender o desenvolvimento das sociedades capitalistas no século XX. Para Mogendorff (2012, p. 152): “o projeto teórico inicial de cunho fortemente marxista deu lugar a um projeto filosófico e político único, ao propor uma teoria crítica que fosse capaz de apreender a sociedade do início do século XX.”

Em relação à cultura, Kellner (2003, p.29) cita o trabalho dos frankfurtianos Leo Löwenthal, que tratou da literatura popular e Herta Herzog, que se dedicou aos estudos das novelas de rádio. Mas, conforme Marcos Napolitano (2005, p. 21) foi Theodor Adorno, o primeiro a problematizar a música popular, mesmo a partir de um viés negativista, conforme será explanado.

Paulo Arantes (1996, p.06) nos conta que além de filósofo, Adorno foi sociólogo e compositor e também musicólogo, conforme Waldenyr Caldas (1991, p.33) sendo que a música é um tema recorrente em vários de seus trabalhos. Segundo Napolitano (2005, p.23-24), o pensamento adorniano relativo à cultura encontra-se sistematizado na obra *Dialética do Esclarecimento*, escrita em parceria de Max Horkheimer. No capítulo intitulado *A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, Adorno e Horkheimer (1985, p.99-138) discorrem de forma mais estruturada sobre o conceito de Indústria Cultural, já abordado em outros trabalhos.

Para Adorno e Horkheimer (1985, p.99-100), existe certa singularidade cultural, moldada por um poder econômico e capaz de

---

<sup>42</sup> Graeme Turner (2005, p.34) afirma que em 1869 na Inglaterra, Matthew Arnolds já havia realizado duras críticas à *cultura de massa*, contrapondo-a ao declínio da cultura popular tradicional em seu livro *Culture and Anarchy*. O Autor aponta ainda a existência de um grupo de Autores responsável pela revista *Scrutiny* como pioneiros nas críticas à cultura de massas; tem-se por exemplo a obra *Culture and Environment* de F. R. Leavis e Denys Thompson's, publicada em 1933 e o livro *Fiction and the Reading Public*, de Q. D. Leavis, lançado em 1932. Umberto Eco (1990, p. 36-39) cita ainda Nietzsche, Ortega y Gasset e Dwight MacDonalđ, como críticos dessa cultura, motivo pelo qual os chama de apocalípticos – como se a cultura de massas fosse um mal escatológico. Porém, conforme Waldenyr Caldas (1999, p.33) são os autores de Frankfurt quem sistematizam as primeiras análises marxistas do assunto, gerando, assim, grande repercussão.

submeter o indivíduo ao poder absoluto do capital. Tal fato nem sequer apareceria de modo disfarçado; os Autores (1985, p. 100) explicam: “O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem.” Essa cultura mercantilizada e a serviço do poderio econômico forma uma verdadeira indústria, pois gera lucros e rendimentos. Daí a utilização do termo Indústria Cultural: um mercado de venda de *cultura*, nas suas mais diversas manifestações, mas com o intuito de propagar e naturalizar ideologias da classe dominante.

Nesta obra encontram-se os contornos gerais da crítica à Indústria Cultural como um todo; a rádio, o cinema e a televisão são os alvos de Adorno, e uma análise detalhada destas críticas extrapolaria os limites propostos para o presente trabalho. A crítica de Adorno à música popular, especificamente, encontra-se em outros artigos<sup>43</sup>, sendo um dos principais *O fetichismo na música e a regressão da audição*, escrito em resposta a Walter Benjamin<sup>44</sup>, por ocasião de publicação de seu artigo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

Em seu artigo, Benjamin (1987, p.166) procura identificar de que forma as mudanças ocorridas nas condições de produção refletiram na cultura. Desta forma, o Autor identifica o que chama de reprodutibilidade técnica: uma capacidade de se reproduzir a arte de forma massiva. Essa reprodução técnica possibilitaria a destruição da aura<sup>45</sup> artística, graças à possibilidade de tornar os objetos de arte próximos do sujeito (ou seja, satisfazer um desejo de posse) e ao mesmo tempo superar seu caráter único.

Assim, a arte passa a ser acessível às massas sendo capaz até mesmo de ser humanizada por elas. É que a arte – no caso, Benjamin se refere ao cinema – é consumida como distração. Conforme Benjamin

---

<sup>43</sup> Tem-se por exemplo os artigos *Sobre Música Popular*, publicado no Brasil em COHN, Gabriel (org). *Grandes Cientistas sociais*: Theodor W. Adorno. São Paulo: Ática, 1986; e *Ideias para a sociologia da música*, publicado no Brasil em SCHWARZ, Roberto (trad.). *Os pensadores*: Benjamin, Habermas, Horkheimer e Adorno. São Paulo: Abril, 1983; bem como o livro ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música*: doze preleções teóricas. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

<sup>44</sup> Conforme Napolitano (2005, p.24), a polêmica gerada era desproporcional, já que Walter Benjamin era bolsista no Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt e dependia dos pareceres de Adorno para continuar a receber o benefício.

<sup>45</sup> Segundo Benjamin (1987, p.170), a aura “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde deverão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho”.



(1987, p. 193) “A massa distraída [...] faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo”. Neste mesmo sentido, a arte também seria capaz de desenvolver nas massas certa consciência. Nas palavras de Benjamin (1987, p. 194)

Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas. É o que ela faz, hoje em dia, no cinema.

Em sentido contrário, Adorno (1996, p.93) recusa a possibilidade de conscientização a partir dos produtos da Indústria Cultural. Em resposta ao texto de Benjamin, o Autor (1966, p.77) trabalha com a ideia de que a música passa a ser objeto de fetiche, ou seja, uma vez *produzida*, passa a ser venerada, como mercadoria. Mas enquanto valor de troca que é, aliena. Adorno (1996, p. 78) explica:

Este é o verdadeiro segredo do sucesso. É o mero reflexo daquilo que se paga no mercado pelo produto: a rigor, o consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo gastou pela entrada num concerto de Toscanini. O consumidor ‘fabricou’ literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém, sem se reconhecer nele. ‘Fabricou’ o sucesso, não porque o concerto lhe agradou, mas por ter comprado a entrada.

Para Adorno (1996, p.66), o indivíduo consome não a obra de arte, mas o sucesso do artista; o conteúdo passa a ser algo secundário e mesmo a noção de gosto é redefinida: gostar é reconhecer em razão do sucesso/popularidade. Por isso o valor de troca gera uma alienação: o consumo da música gera um prazer vazio, incapaz de gerar qualquer reflexão. Esse fetichismo é complementado pela *regressão da audição*; perde-se a possibilidade de um conhecimento consciente da música. Nas palavras de Adorno (1996, p. 89)

Regressivo é, contudo, também o papel que desempenha a atual música de massas na

psicologia das suas vítimas. Esses ouvintes não somente são desviados do que é mais importante, mas confirmados na sua necessidade neurótica, independentemente de como as suas capacidades musicais se comportam em relação à cultura especificamente musical de etapas sociais anteriores. A sua adesão entusiasta às músicas de sucesso e aos bens da cultura depravados enquadra-se no mesmo quadro de sintomas dos rostos, de que já não se sabe se foi o filme que os tirou da realidade, ou a realidade do filme; rostos que abrem uma boca monstruosamente grande com dentes brilhantes, encimada por dois olhos tristes, cansados e distraídos. Juntamente com o esporte e o cinema, a música de massas e o novo tipo de audição contribuem para tornar impossível o abandono da situação infantil geral.

Além disso, em sentido contrário ao que defende Walter Benjamin, Adorno (1996, p.93) ataca a *distração* do ouvinte, ao se referir à *desconcentração*.

A observação de Walter Benjamin sobre a percepção de um filme em estado de distração também vale para a música ligeira. O costureiro *jazz* comercial só pode exercer a sua função quando é ouvido sem grande atenção, durante um bate-papo e sobretudo como acompanhamento de baile. De vez em quando se ouvirá a opinião de que o *jazz* é sumamente agradável num baile e horrível de ouvir. Contudo, se o filme como totalidade parece ser adequado para a apreensão desconcentrada, é certo que a audição desconcentrada torna impossível a apreensão de uma totalidade. Só se aprende o que recai exatamente sob o fecho luminoso do refletor: intervalos melódicos surpreendentes, modulações invertidas, erros deliberados ou casuais, ou aquilo que eventualmente se condena como fórmula mediante uma fusão particularmente íntima da melodia com o texto. Também nisto há concordância entre os ouvintes e os produtos: a estrutura, que não têm capacidade de seguir, nem sequer lhes é oferecida [Grifos no original].

Ponto que merece destaque é a observação de Napolitano (2005, p.26), ao salientar que Adorno ataca não apenas a música ligeira (popular), mas também a música séria (erudita). Inclusive, neste ponto, é necessário esclarecer o que o Autor entendia por essas classificações. Em seu texto *Sobre música popular*, Adorno (1986, p.116) afirma que a diferenciação entre um tipo e outro repousa, sobre tudo, na *estandardização*, característica típica da música popular. Em termos simplificados, o Autor se refere ao fato de que a música popular, diferentemente da erudita, só pode ser concebida a partir de determinados padrões musicais já prontos; a melodia é a mesma em termos de estrutura musical (lembremo-nos que Adorno era também musicólogo e compositor). A principal consequência dessa estandardização é a de que nada de novo realmente é introduzido, gerando um reconhecimento constante por parte do público, além do que o todo musical passa a ser mais relevância que o detalhe. Assim, Adorno (1986, p. 117) afirma: “O todo é preestabelecido e previamente aceito antes mesmo de começar a real experiência da música.”

Já em relação à música séria, o Autor (1986, p.117) afirma que “cada detalhe deriva o seu sentido musical da totalidade concreta da peça, que, em troca, consiste na viva relação entre os detalhes mas nunca na mera imposição de um sistema musical”. Outros pontos são abordados pelo Autor para diferenciar os dois tipos musicais<sup>46</sup>, mas a *estandardização* é o principal deles. Interessante destacar que sua análise vai além do público ou do compositor; dá-se em termos menos subjetivos.

Todavia, para Adorno (1996, p.73-74), o fetichismo também acomete a música séria:

Ouve-se tal música séria como se consome uma mercadoria adquirida no mercado. Carecem totalmente de significado real as distinções entre a audição da música ‘clássica’ oficial e da música ligeira. Os dois tipos de música são manipulados exclusivamente à base das chances de venda; deve-se assegurar ao fã das músicas de sucesso que os seus ídolos não são excessivamente elevados para ele.

---

<sup>46</sup> Adorno (1986, p. 125-146) chega a indicar uma espécie de passo a passo para criação de um hit; sua análise inclui, dentre outros elementos, o marketing do artista, a repetição incessante das músicas nas rádios etc.

Embora o rock não seja um ritmo contemporâneo aos tempos de escrita de Adorno, as críticas realizadas à música popular, como um todo, também podem ser aplicadas ao rock e aos gêneros musicais contemporâneos. É lugar comum afirmar que o artista X ou Y é produto da moda; que a música A ou B não possibilita quaisquer reflexões aprofundadas etc. Mas apesar de seu pessimismo ser preponderante, interessante destacar que Adorno (2002, p.115) admite certa possibilidade de resistência por parte do público consumidor de cultura. Em seu artigo *Tempo Livre*, originalmente escrito em 1969, o Autor (2002, p.115) nos conta que, na ocasião do casamento da princesa Beatriz, da Holanda, com o diplomata alemão Claus von Amsberg, a mídia passou a tratar o ocorrido como um acontecimento de grande importância, inclusive no cenário político. Assim, realizou uma pesquisa empírica, por meio de questionário, no intuito de verificar se o público também compreenderia tal evento como algo relevante. Segundo Adorno (2002, p.116):

a reação dos espectadores encaixou-se no conhecido esquema que transforma em bem de consumo inclusive as notícias atuais e, quiçá, as políticas. Mas, em nosso questionário, complementamos, para efeito de controle, as perguntas tendentes a conhecer as reações imediatas, com outras orientadas a averiguar que significação política atribuíam os interrogados ao tão alardeado acontecimento. Verificamos que muitos [...] inesperadamente se portavam de modo bem realista e avaliavam com sentido crítico a importância política e social de um acontecimento cuja singularidade bem propagada os havia mantido em suspenso ante a tela do televisor. Em consequência [...] as pessoas aceitam e consomem o que a indústria cultural lhes oferece para o tempo livre, mas com um tipo de reserva, de forma semelhante à maneira como mesmo os mais ingênuos não consideram reais os episódios fornecidos pelo teatro e pelo cinema. Talvez mais ainda: não se acredita inteiramente neles.

Concluindo seu pensamento, Adorno (2002, p.117) afirma que vislumbra nisso uma possibilidade de *emancipação*. Desta forma, apesar de ter tecido críticas contundentes e acertadas a determinados aspectos

da indústria cultural, o Autor reconhece, ainda que tardiamente<sup>47</sup>, a possibilidade de um *público ativo*.

O trabalho de Adorno foi sucedido por diversos outros. Napolitano (2005, p.29-38) menciona David Riesman, Will Straw, Richard Middleton e Keith Negus, apenas para citar alguns<sup>48</sup>. Mas é com o *Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS)*<sup>49</sup>, também conhecido como *Escola de Birmingham*, que a valorização da chamada cultura de massas ganha força, conforme veremos no tópico a seguir.

## 2.2 “QUEM NÃO TEM PAPEL, DA O RECADO PELO MURO<sup>50</sup>”: A CULTURA DE MASSAS COMO FORMA DE SE COMPREENDER A SOCIEDADE

De acordo com Graemer Turner (2005, p. 03) existem diversas tradições relativas aos estudos culturais, como os trabalhos dos sociólogos Pierre Bourdieu e Michel de Certeau, na França, e dos antropólogos James Carey e Clifford Geertz nos Estados Unidos. Apesar disso, escolhemos como expoente de contraposição ao pessimismo adorniano a *Escola de Birmingham*, porque além de possuir um estudo mais sistematizado em relação à cultura da mídia, é nela que surgem, conforme Napolitano (2005, p.29), estudos relativos às subculturas – dentre os quais se inclui o estudo do rock.

Esclarecida nossa escolha, vejamos como se deu a consolidação dessa escola. Escosteguy (1998, p. 88) nos conta que o centro foi fundado na Inglaterra em 1964, vinculado à Universidade de Birmingham. O sociólogo Richard Hoggart, inspirado nos trabalhos de Raymond Williams e E.P. Thompson, é apontado como fundador e primeiro diretor<sup>51</sup>. Conforme a Autora (1998, p.88), a Escola de

<sup>47</sup> Diz-se tardiamente porque justamente no ano de publicação deste texto, Adorno veio a falecer.

<sup>48</sup> Eco (1990, p.43) menciona ainda David Manning White, Arthur Schlesinger, Gilber Seldes, Daniel Bell, Edward Shilds, Eric Larrabee e George Friedman. O Autor os chama de críticos integrados, cujo otimismo, todavia não os permitia “ver mais longe que seus adversários ‘apocalípticos’.”

<sup>49</sup> Em português, *Centro de Estudos Culturais Britânicos*. Tradução nossa.

<sup>50</sup> Trecho da versão censurada da música *Como Vovó já dizia (Quem não tem colírio usa óculos escuros)*, de Raul Seixas.

<sup>51</sup> Para Escosteguy (1998, p.88): “[...] são três textos que surgiram nos final dos anos 50 que estabeleceram as bases dos estudos culturais: Richard Hoggart com *The uses of literacy* (1957), Raymond Williams com *Culture and society* (1958) e E. P. Thompson com *The making of the english working-class* (1963)”. Explicar cada um destes textos e o pensamento específico de cada um deste autores foge ao escopo do presente trabalho. Maiores informações podem ser encontradas em: ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Uma Introdução aos

Birmingham teria por foco “As relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como, suas relações com a sociedade e mudanças sociais [...]”.

Entretanto, importante salientar que as linhas de pesquisa, as metodologias utilizadas, e os pensamentos dos pesquisadores componentes do Centro não constituíam uma homogeneidade. O próprio conceito de estudos culturais é variado; para Richard Johnson (1985, p.05) “Cultural Studies can be defined as an intellectual and political tradition, in its relations to the academic disciplines, in terms of theoretical paradigms, or by its characteristic objects of study.”<sup>52</sup> Já para Alan O’Connor (1989, p. 405-406):

Cultural studies is not a science. It is neither organized about a central problematic (or paradigm), as Althusser argued a Science must be (Althusser & Balibar, 1970), nor does it aspire to the almost mathematical goal of semiotics. Neither is it organized as a professional activity of liberal scholarship for its own sake along the lines of the Modern Language Association or other professional associations. The tradition of cultural studies is not one of value-free scholarship but of political commitment. This includes a reflexivity about its own activities that is not exempt from its own kind of scrutiny and analysis<sup>53</sup>.

Stuart Hall, citado por Escosteguy (2001, p.156), entende que os estudos culturais são

---

estudos culturais. In: *Famecos*, p. 87-97, Porto Alegre, n° 9, 1998 e TURNER, Graeme. *British cultural studies: an introduction*. New York: Routledge, 2005.

<sup>52</sup> “Os Estudos Culturais podem ser definidos como uma tradição política e intelectual em sua relação com as disciplinas acadêmicas, em termos de paradigma teórico, ou pela característica de seus objetos de estudo”. (Tradução nossa).

<sup>53</sup> “Os Estudos Culturais não são uma ciência. Não são organizados nem no que se refere a uma problemática central (ou um paradigma), como Althusser argumenta que uma ciência deveria ser (Althusser & Balibar, 1970) e nem aspiram os objetivos matemáticos da semiótica. Também não são organizados como uma atividade profissional de ensino liberal para o seu próprio bem, como a Associação de Linguagem Moderna ou outras associações profissionais. A tradição dos estudos culturais não se relaciona a bolsas de estudos sem valor, mas com compromisso político. Isso incluir uma reflexividade sobre as próprias atividades, que não são isentas de seu próprio controle e análise.” (Tradução nossa)

uma área onde diferentes disciplinas interatuam, visando ao estudo de aspectos culturais da sociedade. [...] não se constitui numa nova disciplina, mas resulta da insatisfação com algumas disciplinas e seus próprios limites (Hall et al, 1980:7). É um campo de estudos em que diversas disciplinas se interseccionam no estudo de aspectos culturais da sociedade contemporânea, constituindo um trabalho historicamente determinado.

A heterogeneidade das pesquisas desenvolvidas no Centro é apontada por Turner (2003, p.65), ao afirmar que:

the relations between media and ideology were investigated through the analysis of signifying systems in texts. Other kinds of work also prospered. Histories of ‘everyday life’ drew on Thompson’s work but also appropriated ethnographic approaches from sociology and anthropology. For some years such interests were focused on subcultures, examining their construction, their relation to their parent and dominant cultures, and their histories of resistance and incorporation. Much of this work examined the rituals and practices that generated meaning and pleasure within precisely that fragment of the cultural field Hoggart had dismissed in *The Uses of Literacy*: urban youth subcultures. Feminist research also benefited from some applications of this subcultural approach, using it to examine aspects of women’s cultural subordination. Interaction between research on feminine subcultures and on the ways audiences negotiated their own meanings and pleasures from popular television has provided a platform for revisions of our understanding of ‘the feminine’ and of television. And concurrent with all this, work on class histories, histories of popular culture, and popular memory also continued<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> “As relações entre mídia e ideologia foram investigadas através da análise de sistemas de significados nos textos. Outros tipos de trabalho também prosperaram. Histórias do dia-a-dia, delineadas no trabalho de Thompson, e abordagens etnográficas da sociologia e antropologia também foram apropriadas. Por alguns anos, tais interesses tiveram por foco as subculturas,

E justamente por essa pluralidade teórico-metodológica, Costa, Silveira e Sommer (2003, p. 40) afirmam que

Os Estudos Culturais disseminaram-se nas artes, nas humanidades, nas ciências sociais e inclusive nas ciências naturais e na tecnologia. Eles prosseguem ancorados nos mais variados campos, e têm se apropriado de teorias e metodologias da antropologia, psicologia, linguística, teoria da arte, crítica literária, filosofia, ciência política, musicologia... Suas pesquisas utilizam-se da etnografia, da análise textual e do discurso, da psicanálise e de tantos outros caminhos investigativos que são inventados para poder compor seus objetos de estudo e corresponder a seus propósitos. Eles percorrem disciplinas e metodologias para dar conta de suas preocupações, motivações e interesses teóricos e políticos.

A diversidade, porém, não impede que os estudos culturais sejam compreendidos como uma unidade teórica. Neste sentido, Turner (2003, p.09) procura estabelecer uma caracterização geral destes estudos, afirmando: “cultural studies does contain common elements: principles, motivations, preoccupations and theoretical categories.”<sup>55</sup> Para o Autor (2003, p.10), o estruturalismo possui um papel central para a formação da Escola, especialmente no que se refere à teoria da linguagem. Neste sentido, o trabalho de Ferdinand Saussure é apontado como um marco, mas os estudos de Michel Foucault, semiótica, análise textual, marxismo

---

examinando suas construções, suas relações com suas culturas maternas e dominantes, e suas histórias de resistência e incorporação. Muitos destes trabalhos examinaram os rituais e práticas que geravam sentido e prazer inseridos precisamente no fragmento do campo cultural ignorado por Hoggart em *The Uses of Literacy*: subculturas urbanas jovens. A pesquisa feminista também se beneficiou de algumas aplicações desta abordagem de subculturas, usando-a para examinar aspectos da subordinação cultural das mulheres. A interação entre pesquisas sobre subculturas femininas e sobre as formas como as audiências negociavam seus próprios sentidos e prazeres a partir da televisão forneceram bases para revisões de nossas compreensões sobre ‘o feminino’ e sobre a televisão. E simultaneamente a tudo isso, os trabalhos sobre histórias de classe, histórias da cultura popular e da memória popular também continuaram.” (Tradução nossa)

<sup>55</sup> “Os estudos culturais contem elementos em comum: princípios, motivações, preocupações e categorias teóricas.” (Tradução nossa).



e subjetividade também são entendidos como cruciais<sup>56</sup>. Para Johnson (1985, p.06), as características principais dos estudos culturais seriam o termo cultura, “as a kind of summation of a history<sup>57</sup>”, de forma a analisar tanto a cultura erudita quanto a chamada cultura de massas, e a interdisciplinaridade. Diz o Autor (1983, p.06):

Cultural processes do not correspond to the contours of academic knowledge, as they are. No one academic discipline grasps the full complexity (or seriousness) of the study. Cultural studies must needs be inter-disciplinary (and sometimes anti-disciplinary) in its tendency<sup>58</sup>.

Visto que os estudos culturais necessitam de uma visão multidisciplinar para que as relações entre cultura, sociedade, política e história sejam compreendidas a partir de tradições diversas, é importante ressaltar o nosso objeto. Procuraremos identificar no rock de Raul Seixas, uma possível concepção de direito, evidenciando assim uma nova perspectiva: as relações entre cultura e mundo jurídico.

Como o rock faz parte da subcultura jovem, pertinente verificar o que os Autores de Birmingham diziam sobre ele. Intimamente relacionada à recepção da juventude em relação aos novos estilos musicais emergentes – como a música pop e o próprio rock – a teoria das subculturas irá perceber o ouvinte da música popular, dentre elas o rock, como um sujeito ativo – diferentemente da visão de Adorno. Conforme Napolitano (2005, p. 29) Stuart Hall e Paddy Whannel

desenvolveram o conceito [subculturas], enfatizando os grupos minoritários que se autodenominavam ‘geração jovem’, identificados como uma ‘minoria criativa’, questionadores das convenções sociais e da moralidade burguesa [...]. O conceito de ‘subcultura’ combinava novas atitudes, comportamentos sociais e valores sexuais, ligando este complexo a várias expressões de radicalismo ‘anti-establishment’

<sup>56</sup>Para maiores informações, checar TURNER, Graeme. *British cultural studies: an introduction*. New York: Routledge, 2005.

<sup>57</sup>“Como uma forma de soma histórica” (Tradução nossa).

<sup>58</sup>“Os processos culturais não correspondem aos saberes acadêmicos, como eles são. Nenhuma disciplina acadêmica capta a complexidade (ou seriedade) destes estudos. Os estudos culturais precisam de abordagem interdisciplinar (e às vezes anti-disciplinar) em sua tendência.” (Tradução nossa)

que, por sua vez, estavam diretamente conectadas com o consumo musical, particularmente com o folk, blues e rock music.

Conforme Sónia Pereira (2011, p.123), é na obra *The Popular Arts*<sup>59</sup>, escrita em parceria, que Hall e Whannel procuram definir um método de análise da cultura popular, em especial a música. Durante o estudo, os Autores percebem que há uma diferença entre o uso que o público faz do produto cultural transmitido do uso intencionado pelos produtores, o que revela uma capacidade ativa do indivíduo, até então negligenciada. Para Pereira (2011, p. 123-124):

Esta noção de agência individual é explorada por Hall e Whannel em relação ao público jovem e à cultura da música pop, entendendo que neste conceito há espaço não só para a música propriamente dita mas também para todos os fenómenos associados, incluindo os concertos, festivais, revistas ou filmes, e sustentando a noção de que nesta interação se encontra também implícita a construção de um sentido de identidade, oferecido através de um espaço privilegiado onde é, por um lado, permitida a projecção de crenças e emoções pessoais reflectidas no colectivo e, por outro lado, enfatizada a distância em relação à categoria da idade adulta, através das características acentuadamente rebeldes do conjunto de elementos que integram esse sentido de estilo colectivo.

Todavia, Hall e Whannel também não escapam às críticas. De acordo com Pereira (2011, p.124), os Autores ainda estavam “preocupados com a necessidade de procederem a avaliações de carácter qualitativo quanto às características dos diferentes elementos da cultura

---

<sup>59</sup> Procuramos ter acesso a essa obra em diversas livrarias, nacionais e estrangeiras, sem sucesso. Também checamos as bibliotecas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), não encontrando a obra. Descobrimos que a biblioteca da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) continham a obra em seu acervo. Porém, o Empréstimo entre bibliotecas foi negado pelas duas instituições. Como a obra não constitui marco teórico e nem objeto de análise da presente pesquisa, preferimos utilizar escritos de outros autores para mencioná-la, em razão das dificuldades descritas.

popular, nomeadamente a música”, revelando “excessivo enfoque na necessidade de produzir juízos de valor e julgamento de gosto, ao invés de avaliarem as reais funções dos fenómenos culturais”. Para Napolitano (2005, p.30), ao dividirem o público em alienados e críticos há uma repetição do preconceito adorniano para com a capacidade do saber das audiências; além disso, não se pode negar o fato de que a própria indústria cultural exerce influência no gosto dos ouvintes críticos. Já para Kellner (2003, p.32-33), sua principal falha é negligenciar as produções eruditas, voltadas a públicos mais elitizados.

Partindo então de uma síntese entre Frankfurt (aqui representada por Adorno) e Birmingham (representada neste trabalho por Stuart Hall e Paddy Whannel), o filósofo Douglas Kellner apresenta importantes contribuições para os estudos culturais. Em sua obra *Media Culture: Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*, Kellner (2003, p.03) procura estudar “some of the consequences for a society and culture colonized by media culture.”<sup>60,</sup> Entendendo por *media culture* ou *cultura da mídia* uma cultura constituída pelos mais diversos meios audiovisuais – TV, cinema, rádio, música, etc. – e impressos – jornais, revistas, quadrinhos, etc. – Kellner (2003, p.03) não nega o potencial de doutrinação e alienação inerente a tal cultura; todavia, o Autor salienta a possibilidade de resistência e ressignificação dos discursos por ela veiculados. Nas palavras de Kellner (2003, p.03)

[...] audiences may resist the dominant meanings and messages, create their own readings and appropriations of mass-produced culture, and use their culture as resources to empower themselves and to invent their own meanings, identities, and forms of life. Moreover, media culture itself provides resources which individuals can appropriate, or reject, in forming their own identities against dominant models. Media culture thus induces individuals to conform to the established organization of society, but it also provides resources that can empower individuals against that society<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> “Algumas das consequências do domínio da cultura veiculada pela mídia sobre a sociedade e a cultura em geral.” (KELLNER, 2001, p.11).

<sup>61</sup> “[...] o público pode resistir aos seus significados e mensagens dominantes, criar sua própria leitura e seu próprio modo de apropriar-se da cultura de massa, usando a sua cultura como recurso para fortalecer-se e inventar significados, identidade e forma de vida próprios. Além

Isto porque Kellner (2003, p. 90) não entende o público como uma massa passiva, que absorve as mensagens veiculadas de uma forma acrítica. Os espectadores seriam, antes, uma “*sphinx*”, ou seja, uma esfinge; os efeitos dos produtos midiáticos no público são imprecisos e inexatos, justamente porque presente a variável humana.

Neste sentido, Kellner (2003, p.93) entende que a grande preocupação da mídia é o lucro; mas como este depende do consumo por parte dos espectadores, pessoas cujas reações são imprecisas, os produtos midiáticos precisam ser atrativos para o maior número de pessoas possíveis – ou seja, também precisam ser diversificados em seus conteúdos. Assim, a mídia torna-se um verdadeiro campo de batalha, no qual temas diversos são apresentados a partir de variadas perspectivas. Diz Kellner (2003, p. 93):

[...] cultural texts are not intrinsically ‘conservative’ or ‘liberal’. Rather, many texts try to go both ways to maximize their audiences, while others advance specific ideological positions, but they are often undercut by other aspects of the text. The texts of media culture incorporate a variety of discourses, ideological positions, narrative strategies, image construction, and effects (i.e., cinematic, televisual, musical, and so on) which rarely coalesce into a pure and coherent ideological position. They attempt to provide something for everyone to attract as large an audience as possible and thus often incorporate a wide range of ideological positions. Still, as I have argued, certain media cultural texts advance specific ideological positions which can be ascertained by relating the texts to the political discourses and debates of their era, to other artifacts concerned with similar themes, and to ideological motifs in the culture that are active in a given text<sup>62</sup>.

---

disso, a própria mídia dá recursos que os indivíduos podem acatar ou rejeitar na formação de sua identidade em oposição aos modelos dominantes. Assim, a cultura veiculada pela mídia induz os indivíduos a conformar-se à organização vigente da sociedade, mas também lhes oferece recursos que podem fortalecer-los na oposição a essa mesma sociedade.” (KELLNER, 2011, p.11-12).

<sup>62</sup> “[...]os textos culturais não são intrinsecamente ‘conservadores’ ou ‘liberais’. Ao contrário, muitos textos tentam enveredar por ambas as vias para cativar o maior público possível, enquanto outros difundem posições ideológicas, estratégias narrativas, construção de

É por isso que há uma íntima conexão entre mídia e sociedade, sendo que uma exerce influência sobre a outra. Kellner (2003, p.116) afirma inclusive que é possível “uses history to read [media] texts and [media] texts to read history.”<sup>63</sup>

A possibilidade de se vislumbrar um público não alienado e a necessidade da mídia veicular mensagens diferenciadas aos espectadores tornam os estudos culturais uma fonte valiosa para se analisar as relações entre música popular (produto da mídia) e sociedade, e porque não, entre rock e direito. Especialmente se levarmos em consideração o fato do rock ter emergido como ritmo de revolta, contestação e manifestação social, tendo chegado ao Brasil pouco antes da instauração da ditadura militar, torna-se relevante compreender suas relações com o contexto da época e suas possíveis visões do meio jurídico.

Para compreender essas relações, entretanto, faz-se necessário salientar os contextos de origem do rock, a sua relação com a contracultura e sua chegada ao Brasil.

### 2.3 “MINHA ESPADA É A GUITARRA NA MÃO<sup>64</sup>”: ROCK E CONTESTAÇÃO

Segundo Paulo Chacon (1995, p.18) “O rock não é [...] apenas um tipo especial de música, de compasso ou de ritmo. Restringi-lo a isso é não reconhecer sua profunda penetração numa parcela (cada vez mais) significativa das sociedades ocidentais”. Isto porque embora seja um gênero musical, ele possui certas particularidades. Chacon (1995, p.12) elenca a dança<sup>65</sup>, o ato de cantar<sup>66</sup> (independentemente do idioma) e o

---

imagens e efeitos (por exemplo, cinematográficos, televisivos, musicais) que raramente se integram numa posição ideológica pura e coerente. Tentam oferecer algo a todos, atrair o maior público possível e, por isso, muitas vezes incorporam um amplo espectro de posições ideológicas. Além disso, como [...] [argumentamos], certos textos dessa cultura propõem pontos de vista ideológicos específicos que podemos verificar estabelecendo uma relação deles com os discursos e debates políticos de sua época, com outras produções culturais referentes a temas semelhantes e com motivos ideológicos que, presentes na cultura, estejam em ação em determinado texto.” (KELLNER, 2001, p.123).

<sup>63</sup> “Usar a história para se ler os textos [midiáticos] e os textos [midiáticos] para se ler história” (Tradução nossa).

<sup>64</sup> Trecho da música *Eu sou egoísta*, de Raul Seixas.

<sup>65</sup> Chacon (1995, p.27) conta que a dança de Elvis Presley, um dos precursores do rock, era considerada tão obscena que em determinado programa de TV, só foi permitido que o filmassem da cintura para cima.

<sup>66</sup> Conforme Chacon (1995, p. 13), mesmo aqueles que não sabem o idioma inglês arriscam-se a acompanhar as letras das músicas em alto e bom som.

apelo auditivo<sup>67</sup> como características importantes, mas o que diferencia o rock dos demais estilos musicais seria o seu público. Nas palavras do Autor (1995, p.18):

O rock é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento. O rock *é* e se *define* pelo seu público. Que, por não ser uniforme, por variar individual e coletivamente, exige do rock a mesma polimorfia, para que se adapte no tempo e no espaço em função do processo de fusão (ou choque) com a cultura local e as mudanças que os anos provocam de geração a geração. Mais polimorfo ainda porque seu mercado básico, o jovem, é dominado pelo sentimento da busca que dificulta o alcance ao porto da definição (e da estagnação...). [Grifos no original].

Figura 3 – O rock e suas danças



Para ilustrar a importância e originalidade da dança no rock, fizemos uma compilação. Da esquerda pra direita temos o twist dos anos 50/60; a dita *obscena* dança de Elvis; o ato de *banguear* (bater a cabeça ao som da música); e

<sup>67</sup> Para Chacon (1995, p.13-14), apelo este ligado à sensibilidade, diferentemente da arte visual que possui um apelo mais racional, pois lida com objetividade e existência palpável. Embora discordemos desta afirmação sobre o visual, concordamos que o auditivo se relaciona à sensibilidade e à emoção.

o chamado *mosh* no qual se abre um espaço para que o público *dance* entre socos e pontapés.

Fontes: <<http://migre.me/s3du4>> <<http://migre.me/s3dva>>  
<<http://migre.me/s3drR>> <<http://migre.me/s3dvY>>. Acesso em 07 nov. 2015.

Neste mesmo sentido, Eric Hobsbawn (2009, p.18) afirma:

o rock se tornou o meio universal de expressão de desejos, instintos, sentimentos e aspirações do público entre a adolescência e aquele momento em que as pessoas se estabelecem em termos convencionais dentro da sociedade, família ou carreira: a voz e a linguagem de uma ‘juventude’ e de uma ‘cultura jovem’ conscientes de seu lugar dentro das sociedades industriais modernas.

A grande interação entre o rock e o seu público, e o possível papel transgressor atribuído ao rock podem ser corroborados a partir de uma breve análise das condições sociais que permitiram a emergência deste ritmo musical. Segundo Chacon (1995, p.24), o rock originou-se entre as décadas de 50 e 60, a partir três gêneros musicais: a *pop music*, defensora dos valores conservadores de então; o *rhythm and blues*, a vertente negra contestadora que quase exclusivamente deu forma ao rock; e a *country and western music*, que veiculava as mensagens de dor e sofrimento dos camponeses brancos.

Nas palavras de Chacon (1995, p. 26) “embora beba nas três fontes [...] o rock se embriagou mesmo foi de música negra. A pop e a country music impediram que o rock se transformasse apenas na versão branca do ‘rhythm and blues’ e criasse assim sua própria proposta [Grifos no original]”. Paulo Carmo, citado por Luciano Alves, (2002, p.30), informa ainda que o *blues* foi o responsável pela sensualidade do rock, já perceptível na própria nomenclatura do gênero, que é a “união de duas gírias, rock (sacudir) e roll (rolar), com alusão aos movimentos sexuais.”

Tal fato é relevante quando os acontecimentos da época são levados em consideração; conforme Chacon (1995, p. 24-25), o puritanismo americano de 30 e 40 gerados pela Grande Depressão, sucumbiram ao

impacto moral da guerra. Após seus 37 milhões de mortos, muitos começaram a se perguntar sobre o

exato valor da vida e sobre o sentido de se defender um modelo de comportamento que levava milhões ao holocausto. Ora, rejeitar esse modelo não tinha sido sempre esse o comportamento dos negros? Não estariam eles certos? Como não prestar atenção ao som de Muddy Waters, B. B. King, John Lee Hooker, Howlin' Wolf e outros? Claro que nem todo *wasp*<sup>68</sup> tinha essas dúvidas. Mas após a guerra da Coreia (1950-53) a incerteza parece ter aumentado e a vibração negra, sua voz grave e rouca, sua sexualidade transparente e seu som pesado agora alimentado pela guitarra elétrica, tudo isso parecia bem mais atrativo a milhões de jovens, inicialmente americanos mas logo por todo o mundo, que pareciam procurar seu próprio estilo de vida.

A indústria cultural aos moldes adornianos também teve um papel crucial na consolidação do rock. Conforme Alves (2002, p.31-32), o ritmo teve suas origens fora do mercado, mas foi logo por ele absorvido.

Na medida em que os agentes dessa indústria cultural detectaram a popularidade *rock*, não apenas as gravadoras, mas também o rádio, o cinema e a televisão foram mobilizados, e em pouco tempo as canções ao mesmo tempo em que sintetizavam aspirações da juventude americana constituíam-se como uma excepcional mercadoria no âmbito do mercado cultural.

Neste sentido Chacon (1995, p.26) nos conta que foi Alan Freed, um DJ americano, o *pai* do rock. Ele logo percebeu que o gênero musical a surgir seria rentável e consumível por brancos, desde que tivesse o nome trocado. A íntima relação entre *rock and roll* e indústria cultural é apontada por Hobsbawn (2009, p.17): “a partir de 1955, quando nasceu o rock-and-roll, até 1959, as vendas de disco norte-americanas cresceram 36% a cada ano.” Pertinente a observação do Autor (2009, p.16-17) que afirma:

---

<sup>68</sup> A sigla *Wasp* significa *White anglo-saxon and protestant*, algo como Anglo-saxão branco e protestante, em tradução livre. Trata-se da sociedade conservadora da época.



[...] o rock nunca foi uma música de minoria. O rhythm-and-blues, como foi desenvolvido depois da Segunda Guerra Mundial, era música folk dos negros urbanos nos anos 1940, quando um milhão e meio de negros deixaram o sul em direção ao norte e aos guetos do oeste. [...] Os adolescentes brancos começaram a comprar discos de rhythm-and-blues (r&b) no início dos anos 1950, tendo descoberto essas músicas em estações locais e especializadas que se multiplicavam naqueles anos, à medida que a massa de adultos transferia sua atenção para a televisão. À primeira vista eles pareciam ser a pequena e atípica minoria que ainda pode ser vista nos locais onde há entretenimento de negros, como os visitantes brancos que vinham aos clubes dos guetos de Chicago. No entanto, assim que a indústria da música percebeu esse mercado em potencial composto de brancos, tornou-se evidente que o rock era o oposto do gosto da minoria. Era a música de toda uma faixa etária.

Todavia, conforme esclarecido no tópico anterior, é preciso lembrar que antes de manipuladora ou fonte única de entretenimento, a mídia e a indústria cultural veiculam seus produtos na tentativa de atrair o maior número de pessoas possíveis. O sucesso do *rock and roll* pode ser explicado pelo fato de agradar uma grande parcela do público da época: a juventude. Conforme Mugiatti (1973, p.39-40), nos anos 50 o gênero musical não se preocupava em pensar criticamente a sociedade ou a política; o *rock and roll* cantava assuntos juvenis, como o conflito de gerações, a complexidade das relações amorosas, a adrenalina de se dirigir *cadillacs* e estava intimamente relacionado à dança e a sensualidade.

Segundo Mugiatti (1973, p.42-43), se a década de 1950 permaneceu calada, a década de 60 rompe o silêncio com um grito de revolta: o *rock*. Para Chacon (1995, p. 30-31), os ingleses começavam a se destacar na produção do ritmo, sendo que o surgimento dos *Beatles* e *Rolling Stones* em 1962 foi o grande marco do rock. O Autor (1995, p.31) aponta “a incrível capacidade de representar os valores do seu próprio tempo” e a “genialidade” como os fatores responsáveis pelo sucesso das duas bandas. Conforme Chacon (1995, p.32):

Os dois grupos conquistaram o mercado inglês mais ou menos na mesma época: fins de 62 e início de 63. Suas imagens contestadoras (o cabelo comprido, o fino senso de humor e a avacalhação nas entrevistas) se mesclavam com o bom comportamento (tipo terninho limpo, beijos nas fãs) que os promotores e produtores deles esperavam. Pode-se dizer que, até o LP *Help!*, em meados de 1965, os dois grupos vinham no embalo do Rock inglês à procura do mercado americano.

Enquanto isso, Chacon (1995, p.32-33) afirma que nos Estados Unidos haviam duas vertentes que serão assimiladas pelo rock: os grupos de música negra, que continuavam com a tradição do blues e da música gospel, e a música folk que passava a se tornar um “elemento nacional de reação à invasão inglesa.” Segundo o Autor (1995, p.33):

Fruto e indício dessa nova confluência de forças, a América (leia-se: os jovens na América) estava mudando, e da contestação, meramente visual (roupas, gestos, moda) e auditiva (o rock’n’roll) dos anos 50 pulava-se agora para o nível mais profundo, da crítica social e política. Passava-se à práxis da luta armada e do pacifismo hippie [...] que exigiam novos rumos do Rock.

Diferentemente do *rock and roll*, o rock trás em suas letras um cunho sócio-político, gerando reflexos significativos na ação política. Mugiatti (1973, p.14-15) aponta como exemplos a criação da organização clandestina *Weatherman*, inspirados pela música de *Bob Dylan*<sup>69</sup>, e a facção terrorista *Revolution # 9*<sup>70</sup>, inspirados pela música dos *Beatles*. Em 1971 é escrito um documento político sugerindo resistência menos radical, intitulado *New Morning, Changing Wheeler*, também inspirado em *Bob Dylan*. Assim, saliente-se que enquanto o *rock and roll* surge na década de 50, com a marcante característica de

<sup>69</sup> Nome inspirado na música *Subterranean Homesick Blues* (Nostálgico Blues Subterrâneo, em tradução livre), que assim diz: “You don't need a weather man / To know which way the wind blows” (Você não precisa de um homem do tempo / Para saber em que direção o vento sopra, Tradução nossa).

<sup>70</sup> A música é uma colagem de sons diversos, incluindo choro de bebê, batida de carro, vozes conversando, tudo seguido do verso “number nine”, que aparece sob as técnicas de *fade-in fade-out*. Mais informações sobre a música em: <<http://migre.me/sHNrp>>. Acesso em 15 jan. 2016.

ser feito por adultos de idade avançada, o rock surge na década de 60, e é produzido de jovens para jovens.

Simultaneamente ao surgimento do rock, Roszak (1972, p.15-51) discorre sobre a emergência de uma chamada *contracultura*: uma cultura inversa, radicalmente contrária aos ideais propagados pela então cultura hegemônica, cujo objetivo seria contrapor “aquela sociedade na qual os governantes justificam-se invocando especialistas técnicos, que por sua vez justificam-se invocando formas científicas de conhecimento. E além da autoridade da ciência não cabe recurso algum”, ou seja, a *tecnocracia*.

E um dos principais veículos do pensamento contracultural, conforme Roszak (1972, p. 51) seria “a exuberância juvenil do clube de rock”. Embora o Autor (1972, p.270) não tenha apreço pelo estilo musical, concorda que os grupos de rock são “‘profetas’ da nova geração. [...] Provavelmente a expressão mais vívida e oportuna da rebeldia dos jovens (está) não só nas letras das canções como em todo o estilo gutural e rouquenho do som e da execução”.

Ao abordar a relação entre rock e revolução, Mugiatti (1973, p. 15) afirma:

tudo no panorama da atual cultura americana – e da sua contracultura – conduz essa ligação entre canção e revolução. E, se um capitão do exército americano diz que <<o rock and roll contribui para o uso de drogas, bem como para a alta incidência de doenças venéreas entre os recrutas>>, existe também o jovem radical que afirma: <<O rock não é apenas um hino de guerra, um fundo sonoro como A Marselhesa foi para a Revolução Francesa. Para a nossa geração, o rock é a revolução>>.

Todavia, é preciso observar esta relação de forma crítica, sob pena de impor ao rock um papel que não lhe cabe. Conforme Mugiatti (1973, p.19), existe uma mitologia erguida em relação ao rock; isso pode ser exemplificado pela trajetória de *Bob Dylan*, que em início de carreira compunha canções aparentemente engajadas, facilmente assimiladas pelo público em razão do desencanto americano que prevalecia na época. Entretanto, a partir de 1964 ele começa a se afastar da política. Mugiatti (1973, p.19-20) cita as palavras do próprio cantor sobre o fenômeno:

<<Olhei em volta de mim e vi todo mundo apontando um dedo acusador para a bomba. Mas esse papo de bomba está ficando chato, porque o que existe de errado vai muito mais fundo do que a própria bomba. O errado é que poucas pessoas são livres. E a maioria fica apegada a coisas que a impedem de falar, por isso as pessoas só fazem acrescentar sua confusão à paranoia geral.>> Em resumo, quem faz a Bomba e quem usa a Bomba é o próprio homem.

Duramente criticado pela esquerda ortodoxa, sendo apontado mesmo como traidor da contracultura, *Bob Dylan*, de certa forma, amadurece e começa a questionar a mitologia do rock como revolução em si. Pouco a pouco, as dúvidas do cantor passam a assolar os jovens, afinal, como modificar as coisas? Mugiatti (1973, p.20), cita a única certeza de Dylan “Não se faz uma revolução com canções”.

Com o lançamento do álbum *Sgt. Peppers Lonely Heart's Club Band*, dos *Beatles*, a resposta imediata para a mudança concentra-se em expandir a mente. Segundo Mugiatti (1973, p.21), este álbum sintetiza os temas da contracultura, com destaque para o misticismo oriental e a psicodelia. A partir deste momento, Mugiatti (1973, p.22-23) afirma que as opiniões se dividem: de um lado, há aqueles que não acreditam na possibilidade de se construir uma *sociedade alternativa*, porque os indivíduos estão alienados graças à mídia – alienação esta, constantemente denunciada pelos grupos de rock. Por outro lado, há os que acreditam nesta sociedade alternativa como possibilidade real: por meio do rock, haveria um *despertar* consciente e assim os indivíduos poderiam alcançar a libertação. Sobre este suposto *despertar*, Mugiatti (1973, p.26) cita John Lennon e a maturidade como ele encara a situação, já em 1971: “Afinal de contas, as pessoas não são tão para a frente assim: os estudantes não são tão conscientes; são exatamente como as outras pessoas.”

A própria ocorrência do festival *Woodstock*, visto como acontecimento máximo da contracultura, é vista de forma crítica: Mugiatti (1973, p.27) cita John Sinclair, poeta fundador do grupo radical *White Panther*, que mostra desprezo pelos *hippies* que nada mais fazem a não ser consumir drogas e ouvir músicas. Assim, Mugiatti (1973, p.29) suscita a seguinte questão: “[...] como colocar a música de rock em sua verdadeira dimensão? Ela não é, como pretende o crítico Stanley Booth

<<apenas um pouco de páprica no jantar nuclear da TV>>. Mas também não é, como querem muitos radicais da contracultura, a revolução”.

No que se refere ao cenário nacional, Alves (2002, p. 35) afirma:

Foi enquanto mercadoria cultural que [o rock] aportou no Brasil por meio do cinema, que cumpriu importante papel em seu processo de internacionalização, não demorando muito para desencadear práticas culturais. Com grande penetração no país já na época, os filmes hollywoodianos foram os responsáveis pela divulgação dos primeiros ‘rocks’ no país. *Sementes da Violência (Blackboard Jungle)*, filme de 1955, é considerado o primeiro a realizar esta divulgação, pois contava em sua trilha sonora com a canção *Rock Around The Clock* do grupo Bill Haley e seus Cometas, um dos destaques do então emergente estilo americano. A rebeldia juvenil contra a sociedade conservadora personificada no cinema em ídolos como James Dean encontrara seu representante musical.

Conforme Alves (2002, p. 36-37), é o sucesso do filme *Sementes da Violência* em território nacional que possibilita a primeira gravação de uma música de *rock and roll* no país. A música *Rock around the clock* de *Bill Haley and his comets*, trilha sonora do filme, foi regravada pela cantora de samba, Nora Ney. Ana Bárbara Pederiva, citada por Alves (2002, p.37) afirma:

Nora Ney naquele momento não quis fazer uma incursão pelo rock and roll e, sim, quando a Metro Goldwyn Mayer mandou a trilha do filme *Sementes da Violência*, ela era a única artista que sabia inglês na Rádio Nacional.

Para Alves (2002, p.37) a regravação foi uma forma de testar o ritmo que estourava nos Estados Unidos. A recepção foi positiva, e logo as lambretas, topetes e vestidos rodados foram incorporados à cultura jovem brasileira. Tal fato é explicado pelo Autor (2002, p. 38-44) como consequência do vínculo econômico entre Estados Unidos e América Latina, especialmente com o início da Guerra Fria e propagação do *American way of life*. O processo de industrialização do país também gerou mudanças no que se refere às relações de trabalho e tempo livre; o

consumo e o lazer passam a ser categorias complementares, de forma que o público jovem é também consumidor da indústria cultural. Assim, Alves (2002, p.44) explica:

uma determinada noção de juventude, tendo como referência uma parcela específica de jovens, acabou sendo tomada e difundida pelos meios de comunicação de massa enquanto sinônimo do ‘ser jovem’, num processo no qual cristalizou-se um modelo de juventude fundamentado em símbolos de alta carga de positividade na sociedade de consumo [...]. É precisamente esta imagem de juventude que acabou sendo associada a partir da indústria cultural ao rock, na seguinte lógica: a música do prazer para a fase do prazer. Conforme já ressaltamos, o rock desde sua origem está vinculado ao prazer e na medida em que sua obtenção passa a ser professada enquanto objetivo da existência juvenil, as canções e os diversos comportamentos a elas associados ganham conotações positivas bem atraentes para estes jovens, na medida em que assumem aspectos de passaportes para o prazer. Posto que os jovens passam a fazer parte de um mercado consumidor, a potencialização do rock enquanto mercadoria cultural busca uma dupla satisfação: comprar um disco do cantor preferido atende a dois desejos, o de consumir e o de participar do mundo do prazer.

É neste cenário que o ritmo alcança o público brasileiro. Para Chacon (1995, p. 35) a chegada do *rock and roll* no país ocorreu tardiamente e apesar de alguns nomes terem alcançado relativo sucesso, como Cely Campello, Erasmo Carlos, Renato e seus blue caps e mesmo Roberto Carlos, “ninguém vai passar [...] de um nível razoável de composição.” É que segundo o Autor (1995, p.35) no Brasil:

Não teremos nem hippies, nem violentos na Jovem Guarda; e em pleno ano de 1967, ano do *Sgt. Pepper's*, Roberto e Erasmo não ultrapassavam os curtos limites do boyzinho, do carrão, das mil mulheres (*Eu sou Terrível*, p.e.)...

Tal fato é explicado por Napolitano (2007, p. 87-94), pois na década de 60 o ritmo de grande influência no Brasil era a Música Popular Brasileira - MPB, continuação do ritmo Bossa Nova. Popularizada sobretudo pelos programas televisivos, como *O fino da bossa* exibido pela Tv Record, e festivais de canções, que revelaram talentos como o próprio Raul Seixas, o ritmo prezava pela valorização do povo brasileiro, tendo o nacionalismo como característica marcante. Em 1966, porém, a jovem guarda passa a se apresentar como rival a altura, absorvendo os ritmos do *rock and roll* dos anos 50 e produzindo o iê-iê-iê<sup>71</sup>, que conquistou a juventude brasileira. Segundo Napolitano (2007, p.95):

A euforia pelo espaço conquistado pela MPB nas emissoras de TV se desvanecia, dado o avanço da jovem guarda, vista pelos nacionalistas como a expressão, no campo da cultura, da ‘modernização conservadora’ proporcionada pelo discurso do regime militar. Vista como uma espécie de trilha sonora das estratégias de alienação e despolitização da juventude, a jovem guarda passou a ser percebida como ameaça à MPB na virada de 1965 e 1966.

Disseminada sobretudo pelo programa homônimo, também exibido pela Tv Record, a jovem guarda contava com Roberto Carlos, seu principal expoente, ao lado de Wanderléa e Erasmo Carlos. Napolitano (2007, p.96) constata que os temas das canções variavam entre romantismo e os mesmos do *rock and roll* dos anos 50: “culto ao carro, às roupas extravagantes, aos cabelos longos, às brigas de rua, etc.” Por essas razões, o Autor (2007, p.96) afirma:

A jovem guarda teve sua qualidade questionada e suas ideologias postas em xeque pelos artistas e intelectuais de esquerda. Sua pobreza formal e seu conteúdo padronizado, bem como a ‘alienação’ diante dos dilemas enfrentados pela nação, elementos constantemente denunciados pelos artistas engajados, eram vistos como antítese da

---

<sup>71</sup> De acordo com Mugiatti (1973, p. 07), o ritmo chega em território nacional sob o nome de iê-iê-iê, em referência às canções dos Beatles. Como por exemplo “She loves you – yeah – yeah - yeah”, no refrão da música *She Loves you*, dos Beatles.

MPB. A incorporação, ainda que tímida, de timbres eletrônicos nos arranjos, à base de teclados e guitarras, também não era bem vista, pois a MPB deveria se manter fiel ao violão e aos instrumentos de percussão ligados ao samba e a outros gêneros ‘autênticos’. Apesar do desprezo inicial, uma realidade logo se impôs: a jovem guarda fazia muito sucesso, sobretudo entre os jovens de classe média baixa, que pareciam escapar do alcance estético-ideológico da MPB, mais identificado com a classe média letrada e com maior poder aquisitivo.

É nesta época, inclusive, que Raul Seixas passa a se interessar por *rock and roll*. Conforme André Mauro (1990, p. 41), durante os anos 1959 e 1967, ele funda o grupo *The Panthers*, disseminando em Salvador – Bahia, sua terra natal, o *rock and roll*. Raul, citado por Ana Bahiana (1990, p.21) explica a situação:

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

Conforme Mauro (1990, p.42) Raul e sua banda passaram a ganhar “prestígio entre o pessoal que curtia iê-iê-iê em Salvador. Costumavam abrir os shows de artistas da Jovem Guarda que iam se exibir por lá. Mas o ambiente provinciano os sufocava”.

No cenário geral, a rivalidade entre os gêneros musicais foi tamanha, que representantes da MPB, como Elis Regina, Gilberto Gil e Geraldo Vandré, dentre outros, saíram às ruas em julho de 1967, já no período ditatorial, na passeata que ficou conhecida como *passeata contra as guitarras elétricas*, pois o instrumento seria um símbolo do imperialismo americano. No documentário *Uma noite em 67* (2010), dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil, tem-se o depoimento de



Caetano Veloso, um dos artistas da MPB, que era contra a rixa entre MPB e *iê-iê-iê* (28:04 – 28:53)<sup>72</sup>:

Eu fui contra [a passeata] e a Nara [Leão], ficamos eu e a Nara no hotel Danúbio comentando como isso era uma coisa estranha, terrível e que não deveria estar acontecendo. Aí o negócio passou pela rua e a Nara disse ‘Eu tô deprimida. Isso parece uma passeata fascista do Partido Integralista’. E era exatamente o que parecia, entendeu?. [...] Pra mim era uma decisão política botar uma guitarra elétrica na música, fazer... pra mim e pra [Gilberto] Gil, fazer as canções com banda de rock, com guitarra elétrica era uma atitude também política e diametralmente oposta à atitude da passeata contra as guitarras elétricas.

Figura 4 – Passeata contra a guitarra elétrica



Fonte: <<http://migre.me/s68Rd>>. Acesso em 12 nov. 2015

Em resposta, Napolitano (2007, p.98) afirma que “a jovem guarda fez publicar na imprensa o impagável ‘Manifesto do iê-iê-iê contra a onda da inveja’.” O Autor (2007, p.98) cita alguns trechos:

Somos conscientes de que temos feito muito pelos necessitam da nossa ajuda. Não choramos nas nossas canções, não usamos do protesto para impressionar. Se nos decidimos a ajudar, fazemos com ação. A prova disso é um sem-número de

<sup>72</sup> Documentário disponível em: <<http://migre.me/s68RB>>. Acesso em 12 nov. 2015.

—shows que temos dado em benefício de instituições várias. Fazer música reclamando a vida do pobre e viver distante dele não é nosso caso. Preferimos cantar para ajudá-los a sorrir e, na hora da necessidade, oferecer – lhes uma ajuda substancial. [...] trata – se de um movimento otimista e não há lugar para derrotados. Observe que os cabeludos são rapazes alegres. Não falamos jamais, nas nossas canções, de tristeza, de dos de cotovelo, de desespero, de fome, de seca, de guerra.[...] Não queremos ganhar festivais nem ser chamados de geniais. Queremos que o povo cante conosco.

Figura 5 – O manifesto do iê-iê-iê contra a onda da inveja



Fonte: < <http://migre.me/s68Qv> > Acesso em 12 nov. 2015.

Entre os anos de 67 e 68, porém, tanto a jovem guarda quanto a MPB começam a mostrar sinais de esgotamento, sendo os programas televisivos encerrados. Conforme Napolitano (2007, p.98), a MPB continuou seus caminhos, se reinventando, enquanto a jovem guarda diluiu-se em canções românticas e no brega dos anos 70. Conforme

Chacon (1995, p.43) é nesta década que o rock, e não o *rock and roll* travestido de iê-iê-iê, ganha alguma expressão no país:

Aqui, se recomeçava a aceitar o rock como uma opção. Certo, passáramos a primeira metade da década cantando *Apesar de você* enquanto bolávamos um meio de derrubar a ditadura, mas o fracasso da guerrilha levou a sociedade civil a conquistar direitos de uma maneira menos radical. Por essa brecha entraram Os Mutantes, **Raul Seixas** e os Secos e Molhados. [Grifo nosso]

Voltaremos ao rock brasileiro nos anos 70 no Capítulo 4. Interessante destacar neste momento que apesar da jovem guarda ter tido um papel relevante no que se refere à inserção da cultura do rock and roll no Brasil, para Chacon (1995, p.36) a recepção do rock é influenciada pela mesma figura que foi contra a passeata que pedia o fim das guitarras elétricas.

Falo, é claro, do único músico (e asseclas também) brasileiro que parou para estudar o Sgt. Pepper's enquanto Costa e Silva governava o país e que não teve medo de colocar uma guitarra elétrica no mesmo palco que ouviu a queixada de burro em Disparada, de Vandré: falo, evidentemente, de Caetano Veloso. É portanto o Tropicalismo e não a Jovem Guarda, que antropofagicamente conduz o rock no Brasil até a entrada da década de 70.

Segundo Gilberto Gil, citado por Favaretto (1995, p.23), “o tropicalismo surgiu mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado.” Originada em 1967, a novidade musical encabeçada por Caetano Veloso e batizada como tropicalismo pela mídia da época, tinha por características, conforme Favaretto (1995, p.25), a absorção e ressignificação das influências estrangeiras, inclusive o rock e a contracultura. Chocar o público também era característica marcante do movimento, Favaretto (1995, p.34) nos fornece como exemplo

Caetano, [...] no lançamento do disco *Tropicália* [que] travestiu-se, aparecendo de boá cor-de-rosa; para defender É Proibido Proibir usou roupas de

plástico colorido, colares de macumba, enquanto um *hippie* americano promovia um *happening*, emitindo urros e sons desconexos. [Grifos no original]

O tropicalismo, portanto, era uma forma de renovar a música brasileira, dando continuidade ao que Caetano Veloso, citado por Napolitano (2007, p.101), chamou de linha evolutiva da música popular brasileira. Segundo Favaretto (1995, p. 41) com a prisão de Caetano e Gil e o posterior exílio na Inglaterra, o movimento é encerrado.

Para azar de Raul Seixas, é justamente no auge do Tropicalismo em 1967 que ele e seus companheiros de banda chegam ao Rio de Janeiro. Raul, citado por Mauro (1990, p.42) conta suas impressões:

Chegamos ao Rio de Janeiro no final de safra. Não entendemos nada. De um lado os baianos, Gil e Caetano com a Tropicália, misturando tudo. Do outro, pessoas como Jerry Adriani, Agnaldo Timóteo... gostei muito das músicas de Caetano e dos Mutantes. Mas foi o Jerry que nos convidou para vir.

Conforme Mauro (1990, p.42), o grupo chegou a gravar um disco, denominado *Raulzito e os Panteras*, que não obteve sucesso. Sobre esta gravação, José Rada Neto (2012, p.82) destaca:

O LP Raulzito e os Panteras trazia uma foto dos quatro integrantes do grupo – Mariano, Eladio, 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 6 - Capas de discos: 01 – The Beatles: With the Beatles (Parlophone, 1963); 02 – Raulzito e os Panteras: Raulzito e os Panteras (Odeon, 1967)



Fonte: < <http://migre.me/s6J5F> >. Acesso em 13 nov. 2015.

Raulzito e os Panteras tocaram como banda de apoio<sup>73</sup> de Jerry Adriani<sup>74</sup> por um tempo e com a separação da banda, Raul retorna a

<sup>73</sup> Observação interessante é feita por Carleba, baterista dos Panteras, sobre a época em que conheceram Jerry Adriani, ainda em Salvador. “No Bahiano de Tênis [local onde Jerry se apresentaria], naquela época, não entrava negro e o conjunto que ia acompanhar o pessoal tinha negros. Como não puderam entrar, foram chamar Os Panteras” (GAMA, 1997, p. 45). Ao buscar mais informações a respeito, deparamo-nos com uma reportagem sobre racismo no carnaval de Salvador, na qual consta a seguinte afirmação: “Analisando o assunto, o pesquisador Paulo Miguez lembra a música Tradição, de Gilberto Gil, que se refere a um tempo ‘que preto não entrava no Bahiano [Clube Bahiano de Tênis, da aristocracia baiana] nem pela porta da cozinha’.” (Disponível em: <<http://migre.me/sHNZ0>> Acesso em 10 jan. 2016). O mais curioso é que essa informação, entretanto, não aparece nas outras fontes analisadas para a pesquisa; no *Vídeo documento Volume 08*, aos 43:56’, o cantor Jerry Adriani afirma que os Panteras foram chamados para tocar porque sua banda de apoio teve “um problema”, sem especificar o que realmente teria acontecido. Disponível em: <<http://migre.me/sHTeb>>. Acesso em 15 jan. 2016.

<sup>74</sup> Segundo José Rada Neto (2012, p.79), Jerry Adriani é um “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),

Salvador, desiludido. Voltará ao Rio em 1971, para se tornar produtor musical. Oportuno destacar que alguns anos mais tarde, Raul Seixas, apesar de compartilhar da mistura de ritmos nacionais e estrangeiros e da postura transgressora, esclarece não fazer parte de nenhum dos movimentos já existentes: “acredite que eu não tenho nada a ver/com a linha evolutiva da música popular brasileira<sup>75</sup>”.

Voltaremos a Raul Seixas e sua trajetória no Capítulo 4. Interessa-nos, agora, compreender as possíveis relações entre direito e rock. Delineado o contexto de surgimento do gênero musical nos Estados Unidos e Brasil, e sua íntima relação com a contracultura, juventude e rebeldia, compreende-se que o rock pode ser utilizado como instrumento de oposição ao *status quo*, veiculando mensagens específicas de grupos que anseiam por mudança. Por esta razão, torna-se interessante ao jurista compreender seus discursos; não apenas porque o Direito deve, supostamente, manter a ordem social, mas principalmente porque o Direito deve servir à sociedade – e não o contrário. Se anseios e aflições sociais estão presentes no rock, antes de aceitá-los ou rejeitá-los, o jurista precisa ouvi-los.

---

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."

<sup>75</sup> Trecho da música As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor (1974).



### **3 “DIREITO EU TENHO, MAS ANDA ESCONDIDO...<sup>76</sup>”: POSSIBILIDADES DE ESTUDO ENTRE DIREITO E ROCK**

Apesar de não serem frequentes, as relações entre Direito e Música ou Direito e Rock já foram abordadas por diversos Autores. Partindo do banco de dados online do grupo de pesquisa *Labirint*, foi possível encontrar diversos trabalhos relativos a este assunto.

Após leitura dos trabalhos encontrados, foi possível identificar algumas vertentes destes estudos – vertentes estas que serão melhor explicadas neste capítulo.

#### **3.1 QUANDO O JURISTA ENCONTRA A CANÇÃO: PESQUISAS SOBRE DIREITO E MÚSICA**

Antes de nos aprofundarmos nos trabalhos sobre Direito e Rock, porém, trataremos dos trabalhos relativos à Direito e Música, no intuito de verificar de que maneira o jurista analisa tais relações.

##### **3.1.1 Direito, Música e Interpretação**

O viés adotado pela grande maioria dos trabalhos a que tivemos acesso é abordar as relações entre direito, música e interpretação. A grande preocupação não é se debruçar sobre as questões sociais na música, mas encontrar aplicabilidade jurídica para a interpretação musical. Neste sentido, podemos citar Jerome Frank (1947, p. 1259-1278), que compara a interpretação dos textos jurídicos realizada por juízes e a interpretação das composições realizadas por músicos. Eugenio Picozza (2004, p. 325-366), também se atenta à questão da interpretação musical e legal, sendo que na mesma direção, temos Valerio Izzo (2007, p. 99-127).

Buscando encontrar auxílio no que se refere à interpretação constitucional, Ian Gallacher (2007, p. 306-329) volta-se para a música, de forma a compreender como a interpretação é feita nesta área e de que forma poderia ser aproveitada pelo direito. Para tanto, o Autor (p. 304-305) propõe:

to use one piece of music, the first movement of Beethoven’s Eroica symphony, to consider how legal scholars, using the doctrinal principles they

---

<sup>76</sup> Trecho da música *Conversa pra boi dormir*, de Raul Seixas.



have developed to interpret the Constitution, would interpret the piece as conductors<sup>77</sup>.

Richard Posner (1990, p. 1365-1382) realiza uma analogia interessante: valendo-se de dois artigos que havia lido sobre interpretação (um de direito constitucional e outro de música), tece algumas críticas ao que chama de *originalismo*, ou seja, a necessidade de se interpretar estritamente conforme o constituinte ou como o compositor preceituaram.

Ainda sobre interpretação, Desmond Manderson (2010, p.01-09) procura compreender as consequências e os motivos pelos quais a música e o direito passam a ter por preocupação as questões de autoridade e legitimidade da interpretação

Jack Balkin e Sanford Levinson (1999, p. 106), propõem uma nova abordagem do direito, a partir das artes performativas, como teatro e música. Conforme os Autores (1999, p.106):

Law, like music or drama, is best understood as performance — the acting out of texts rather than the texts themselves. The American Legal Realists distinguished ‘law on the books’ from ‘law in action’. Our claim takes this distinction one step further: ‘Laws on the books’— that is, legal texts — by themselves do not constitute the social practice of law, just as music on a page does not constitute the social practice of music. Law and music require transforming the ink on the page into the enacted behavior of others. In an important sense, there is *only* ‘law (or music, or drama) in action,’ in contrast to poetry or fiction, whose texts do not require performance but can be read silently to one’s self. Like music and drama, law takes place before a public audience to whom the interpreter owes special responsibilities. Legal, musical, and dramatic interpreters must persuade others that the conception of the work put before them is, in some sense, authoritative. And whether

---

<sup>77</sup> “Usar uma parte de uma música, o primeiro movimento da sinfonia Eroica de Beethoven, para checar como os juristas, usando os princípios doutrinários desenvolvidos para interpretar a Constituição, interpretariam a peça no papel de regentes.” (Tradução nossa).

or not their performances do persuade, they have effects on the audience<sup>78</sup>.

Assim, os Autores acreditam que o Direito como performance é melhor exemplificado não a partir de professores, mas a partir dos sujeitos diretamente relacionados às decisões judiciais. Em outro artigo, Balkin e Levinson (1991, p. 01-58) tratam especificamente da música, afirmando que o jurista tem muito a aprender com o músico, seja no que se refere à interpretação, seja em relação à própria questão da performance. Sobre tais questões, em outro trabalho Balkin (2013, p. 1692) procura traçar três semelhanças entre a interpretação da lei e das artes performáticas, inclusive a música. Seriam elas:

The first is that both law and the performing arts use very similar modalities of argument for justifying interpretations. Second, in law and the performing arts, not everything goes. Both law and the performing arts are constrained by canonicity, convention, and genre. Third, in both law and the performing arts, evolving conventions of performance depend heavily on what audiences think. There are multiple audiences at work in any performance, and these audiences are mediated by important and sometimes quite powerful institutions. Changes in interpretation and in interpretive conventions depend on gaining the support of various institutions over time<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> “O Direito, assim como a música ou o teatro, é melhor compreendido como performance – a atuação que se faz dos textos em vez textos em si. Os juristas americanos realistas distinguiram ‘o direito nos livros’ do ‘direito em ação’. Nossa reivindicação leva esta distinção um pouco mais longe: ‘o direito nos livros’- isto é, os textos legais – em si não constituem a prática social do direito, assim como a música em uma página não constitui a prática social da música. Direito e música requerem a transformação da tinta na página em comportamento. Em um sentido importante, há apenas ‘lei (ou música, ou teatro) em ação’, em contraste com a poesia ou ficção, cujos textos não exigem desempenho, mas podem ser lidos silenciosamente pelos indivíduos. Como a música e o teatro, o direito ocorre diante de um público a quem o intérprete deve responsabilidades especiais. Os intérpretes do direito, da música e do teatro, devem convencer os outros de que a concepção da obra apresentada diante deles é, em certo sentido, autoritária. E mesmo que suas performances não convençam, têm efeitos sobre o público”. (Tradução nossa).

<sup>79</sup> “Primeiro é que tanto o Direito quanto as artes performáticas utilizam modalidades similares de argumentos para justificar interpretações. Segundo, no Direito e nas artes performáticas nem tudo é aceito. Ambos são limitados por cânones, convenções e gêneros. Terceiro, ambos, por envolverem convenções de performances, dependem muito do que a audiência pensa. Existem múltiplas audiências no trabalho de qualquer performance e essas audiências são mediadas por importantes e às vezes poderosas instituições. Alterações na interpretação e

No Brasil, Cássio Scarpinela Bueno (2008, p. 170) procura traçar alguns paralelos em relação à interpretação musical e jurídica, no intuito de

lançar novos ‘sons’ para compreensão de um problema que, queiramos ou não, acompanha todo aquele que se propõe a falar sobre o direito. Afinal, onde está o direito? No Diário Oficial, nos ‘códigos impressos’ ou na mente daquele que o interpreta?

Como a grande preocupação destas pesquisas é mais voltada às questões interpretativas, a música em si passa a ser um elemento secundário. Não há uma preocupação relativa ao conteúdo das letras ou das notas musicais, ao contexto histórico, social e político no qual a obra musical se insere, nem na recepção das músicas. Assim, trata-se de um viés inadequado para se compreender as representações do Direito no rock de Raul Seixas – grande objetivo deste trabalho.

### 3.1.2 Analogias entre Direito e Música

O segundo viés adotado, privilegia as analogias entre direito e música. Neste sentido, Sarah Ramshaw (2006, p.01-19), realiza uma crítica ao direito e ao jazz, a partir das questões do improviso e da invenção, propostas por Jacques Derrida. A Autora (2010, p. 01) também escreve sobre “the relationship between suspicion and tradition, focusing on differing essences of law and improvisatory jazz<sup>80</sup>”, a partir de uma lei que exigia que músicos e artistas obtivessem um cartão de identificação – lei que vigorou até a década de 1943 a 1960.

Mônica Sette Lopes também procura realizar analogias entre as duas áreas. A Autora (2006, p. 11-12) se propõe a fazer um resgate histórico tanto da música quanto do direito, de forma a encontrar semelhanças entre ambos. Dentre as várias similaridades apontadas, Lopes (2006, p.18) aponta que “direito e música organizam o tempo” e preocupam-se com interpretação.

Acreditamos que o grande problema em se trabalhar com metáforas e analogias é a possibilidade de interpretações ilimitadas, se o

---

nas convenções interpretativas dependem do fato de ganhar o apoio de diversas instituições com o passar do tempo.” (Tradução nossa).

<sup>80</sup> “A relação entre suspeita e traição, tendo por foco as diferentes essências do direito e do jazz de improviso.” (Tradução nossa).

uso da imaginação for livre e demasiadamente aberto. Para efeitos didáticos e pedagógicos, analogias são ferramentas preciosas para melhor se compreender determinado fenômeno; mas em relação à pesquisa acadêmica, analogias e metáforas abertas como as mencionadas aparecem muito mais como textos opinativos, do que propriamente textos acadêmicos, pois, basicamente, é possível fazer analogias sobre qualquer coisa e direito, bastando um pouco de criatividade por parte do propositositor. Lopes (2006, p.18), por exemplo, afirma:

Interpretar o passado, em meio ao jogo multivalente das circunstâncias e traduzir a vida num quadro de formas, são exercícios a que se entregam músicos e juristas. E, ao fazê-lo, decifram o tempo de todos os tempos: na medida, na dimensão, no embate equívoco dos fluxos. O tempo complexo de cada tempo com suas circunstâncias embrenha-se pelas notas e pelas regras, pelos padrões com os quais se remonta a realidade. Sintetizando, grosseira e repisadamente, direito e música organizam o tempo. [Grifos no original]

Entendemos que na verdade qualquer criação humana possui essa capacidade de organizar o tempo, desde invenções concretas (como a imprensa, a locomotiva e as máquinas a vapor) a áreas de pesquisa como medicina e física. Todos são passíveis de organizar determinada temporalidade, porque são frutos de sua época; logo, não há grande novidade nessa similaridade.

Acreditamos na importância das analogias e metáforas, assim como da imaginação, criatividade e subjetividade. Mas é preciso que sejam feitas de forma *controlada*: ou seja, bem delimitadas, embasadas em fontes, teorias e métodos. Não estamos afirmando, com isso, de que tomadas tais precauções teremos um conhecimento verdadeiro e objetivo; apenas afirmamos que as chances de conhecimentos verossímeis e plausíveis serão maiores do que se realizarmos metáforas sem limites definidos.

Além disso, pesquisas relativas às analogias entre direito e música relegam as canções a segundo plano, não sendo importante nem seus conteúdos, verbais e sonoros, nem os contextos de produção e recepção.

### 3.1.3 Direito e Teoria Musical

Encontramos apenas um artigo voltado especificamente aos possíveis intercâmbios entre direito e teoria musical. Trata-se do trabalho de Wayne Alpern (1999, p. 1459-1511) que analisa a influência do Direito na obra de Heinrich Schenker, um dos grandes teóricos da música do século XX, formado em Direito e aluno de Georg Jellinek. Conforme Alpern (1999, p.1510):

The musical thinking of the most influential theorist of modern times, Heinrich Schenker, embodies a jurisprudence of music reflecting the legal ideas of his most prominent law professor, Georg Jellinek. Schenker not only employed legal metaphors, but conceived of music as a microcosm of jural relationships. His theory is a musical replica of Jellinek's Teutonic state. The function of law for both Jellinek and Schenker was to regulate the dialectical tension between collective order and individual freedom – one in a society of men, the other in a society of tones<sup>81</sup>.

Apesar de acreditarmos que tal proposta é interessante e inovadora<sup>82</sup>, ela também se mostra adequada aos fins que pretendemos, posto que se preocupa com teoria musical, e não propriamente com a música.

### 3.1.4 Direito, Música e Sociedade

Estes estudos aproximam-se de nossa proposta, pois tem uma preocupação em relacionar a música e o contexto no qual esta foi produzida. Neste sentido, temos o trabalho de Jefferson Rodrigues

---

<sup>81</sup> “O pensamento musical do teórico mais influente dos tempos modernos, Heinrich Schenker, encarna uma jurisprudência de música refletindo as ideias jurídicas de seu mais proeminente professor de Direito, Georg Jellinek. Schenker não apenas emprega metáforas jurídicas, mas compreende a música como um microcosmo de relações jurídicas. Sua teoria é uma réplica musical da Teoria do Estado de Jellinek. A função do direito para ambos seria a de regular a tensão dialética entre ordem coletiva e liberdade individual – uma na sociedade dos homens, e a outra na sociedade dos tons.” (Tradução nossa).

<sup>82</sup> No segundo semestre de 2015, tive a oportunidade de cursar a disciplina Análise Musical, no mestrado em música da UDESC, ministrada pelo Prof. Guilherme Sauerbronn de Barros. O grande foco da disciplina foi justamente a teoria desenvolvida por Schenker, que por sua vez se baseou na linguística e nos estudos de Ferdinand Saussure. Merecia registro a feliz coincidência encontrar artigo relacionando Schenker e Direito.

(2007, p. 12-15) que procura analisar as modificações ocorridas no âmbito cultural, especificamente nas músicas, que passam a rejeitar a ideia de boemia e começam a exaltar temas como o trabalho e a nacionalidade – interesses alinhados aos da ditadura de Vargas. A hipótese defendida é de que essa mudança cultural ocorre em virtude da mudança política. Apesar de trabalho interessante para nossa proposta, não pudemos deixar de perceber a ausência de um marco teórico e um método de análise, de forma que o trabalho, embora promissor, apareça mais como texto opinativo que acadêmico.

Trabalho que também pareceu se aproximar de nossa proposta é o de Giorgio Resta(2011, p.436), no qual ele responde à Basil Markesinis, que afirmava que as relações entre direito e música são infrutíferas e nada tem a oferecer ao jurista. Para Resta (2011, p.458-459), a questão da interpretação, como frequentemente abordada, é importante, mas mais que isso, o contexto cultural torna-se um dos principais definidores de sentido, tanto para a música quanto para o direito. Diz o Autor (2011, p.459)

La riflessione sulla cultura musicologica, al pari di quella letteraria, teatrale o popolare, cristallizzatesi in una determinata epoca e società, può dire molto sulla cultura (e quindi sull'attività) dell'operatore giuridico. Spesso, anzi, può dire molte più cose di quante il giurista medesimo sarebbe in grado di esprimere, poiché i modelli culturali [...] vivono ed operano soprattutto nel territorio della «latenza». Il dialogo con le altre discipline umanistiche, così costruito, può quindi rappresentare per il giurista uno strumento indispensabile di lavoro, poiché permette di allargare sensibilmente il quadro positivistico tradizionale, portando alla luce molti di quei contenuti taciti, assunti inespliciti e pre-giudizi che, dietro il velo delle visioni razionalistiche, condizionano profondamente l'attività dell'interprete, guidandone i processi di comprensione e decisione<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> “A reflexão sobre a cultura musicológica, assim como a literária, teatral ou popular, cristalizada em uma determinada época e sociedade, pode dizer muito sobre a cultura (e, portanto, sobre a atividade) do operador do direito. Frequentemente, é possível até mesmo dizer mais do que o advogado conseguiria expressar, porque os modelos culturais situam-se e agem no território da latência. O diálogo com as outras áreas disciplinas humanísticas das humanidades, se bem construído, pode representar uma ferramenta vital para o trabalho do

Todavia, percebemos uma falta de preocupação teórica e metodológica. Embora Resta saliente a importância do contexto, não há a utilização de uma teoria específica de análise, além de excluir a questão da recepção.

### 3.1.5 Crítica às abordagens entre Direito e Música

A partir das referências selecionadas, incluímos o livro *Good and Evil in Art and Law: an extended essay*, de Basil Markesinis, a quem Resta (2011, p.436) aponta como crítico dos estudos entre direito e música.

Já na introdução de seu livro, Markesinis (2007, p.03) salienta: “I remain on the doubting side as to how much [...] art can assist legal reasoning in the strict sense of these words”<sup>84</sup> e acrescenta (2007, p.10-12):

[...]I must hasten to add that if one searches carefully one can find a few Works discussing, for instance, law and music. But in my view, thought pieces such as Levinson/Balkin article give their authors the opportunity to display the breadth of their Reading, they rarely – I feel – show in concrete terms and by means of specific examples how the study of the one branch of intellectual creativity can aid the work of the others. Thus, if one looks, for instance at the Levinson/Balkin article one finds concluding observations that are couched in general terms that appear to support the interaction between disciplines but which, in practice, do not seem to stand up to thorough scrutiny from the lawyer’s point of view. [...].

While admiring the imagination of the authors and envying the broad sweep of their Reading, I regret to say that I belong to those who will not find that statements [...] will help ‘illuminate the enterprise of constitutional analysis’ or interpretation. If the

---

jurista, pois pode ampliar significativamente o quadro positivista tradicional, trazendo à luz muitos daqueles conteúdos tácitos, suposições implícitas e preconceitos que, por trás do véu racionalista, afetam profundamente a atividade do intérprete guiando os processos de compreensão e de decisão.” (Tradução nossa).

<sup>84</sup> “Eu continuo em dúvida de quanto a arte pode ajudar o raciocínio jurídico no sentido estrito destas palavras.” (Tradução nossa).

thesis is to prove its worth *in practice*, and have a value that goes beyond the undoubtedly important exhortation to provide to our students a broad education, I would have thought it will require more *concrete examples* showing me [...] *how* this interaction can work in practice. [Grifos no original]<sup>85</sup>.

Observe-se, portanto, que a grande crítica de Marquesinis refere-se à utilização prática das relações entre direito e música, especialmente no que se refere à interpretação musical aplicada às decisões judiciais. Não é esta a nossa proposta; em momento algum pensamos em aplicabilidade prática no sentido de oferecer algum tipo de teoria decisória, ou mesmo de interpretação a partir da música. Nossa intenção é diferenciada, pois objetiva apenas compreender de que forma o direito aparece na cultura popular (rock de Raul Seixas), em determinado período histórico (ditadura militar brasileira).

Esclarecido tal ponto, informamos que não foram encontrados, dentre as referências utilizadas, outros autores contrários aos estudos de direito e música. Mesmo Posner, famoso por criticar os estudos de direito e literatura, faz uso da música conforme mencionado. Assim, dado um panorama geral do que tem sido produzido sobre as possíveis relações entre direito e música, voltaremos nossa atenção aos estudos específicos em direito e rock, no intuito de verificar as perspectivas, métodos e teorias aplicados e a possibilidade de sua utilização em nossa proposta.

---

<sup>85</sup> “Eu devo me apressar em adicionar que se alguém procurar com cuidado, irá encontrar alguns trabalhos discutindo, por exemplo, direito e música. Mas a meu ver, embora trabalhos como o artigo de Levinson e Balkin, ofereçam aos Autores a oportunidade de exibir sua amplitude de leitura, eles raramente – eu sinto – mostram em termos concretos e com exemplos específicos como um estudo de criatividade intelectual pode acrescentar aos trabalhos dos outros. Assim, se alguém procurar por exemplo no artigo de Levinson e Balkin, encontrará observações conclusivas regidas em termos gerais que aparentam apoiar a interação entre disciplinas, mas que, na prática, não parecem análises cuidadosa do ponto de vista do advogado.[...]. Apesar de admirar a imaginação destes Autores e invejar a ampla extensão de sua leitura, eu lamento dizer que pertenço àqueles que não acham que tais declarações irão ‘iluminar as análises constitucionais’ ou interpretações. Se a tese deve provar seu valor na prática, e tem um valor que vá além da exortação, sem dúvida importante, de proporcionar aos nossos alunos uma educação ampla, eu acredito que ela deva ater-se a exemplos mais concretos, mostrando-me como essa interação pode funcionar na prática.” (Tradução nossa).



## 3.2 QUANDO O JURISTA ENCONTRA A GUITARRA: PESQUISAS EM DIREITO E ROCK

Em relação aos trabalhos que abordam interseções entre direito e rock, encontramos perspectivas diversas, a serem abordadas a seguir.

### 3.2.1 Relações diversas entre Direito e Rock

São diversas as formas pelas quais os juristas procuram relacionar direito e rock. Tem-se, por exemplo, o artigo de Salo de Carvalho (2011, p.150), que a partir do movimento punk, procura compreender

suas ações de resistência e de subversão cultural no campo da livre expressão artística, sobretudo com a consolidação do seu estilo musical, e, no espaço de intervenção política, a partir de sua identificação como autêntico movimento social.

Moysés Pinto Neto (2011, p.99) procura analisar o sentido do rock, ou seja, “aquilo que é comum entre o fenômeno e a sociedade que o recebe”, e Daniele Pereira e Marco Aguiel (2015, p.01) objetivam verificar as possibilidades jurídicas de instituição de uma comunidade alternativa, como almejado por Raul Seixas.

Fabien Hein (2011, p.32-40), analisa de que forma o rock realmente pode ser encarado como uma música subversiva, capaz de realizar modificações concretas; Pascal Beauvais (2011, p.52-63) trata do direito à liberdade de expressão no rock, assim como Baptiste Nicaud (2011, p.93-105); e David Szymczak (2011, p. 79-92) discute a questão da subversão a partir do movimento punk.

Já Anne-Marie Tournepiche (2011, p.151-158), Wanda Mastor (2011, p.159-167), Fabien Marchadier (2011, p. 169-180) e Kiteri Garcia (2011, p.181-189), analisam de que forma o rock pode ser compreendido como forma de se veicular discursos referentes à democracia, à política ou aos movimentos feministas.

Embora sejam trabalhos interessantes, não se relacionam diretamente com os objetivos de nossa pesquisa, pois tem por objeto o rock de forma genérica, não um artista ou uma música em concreto.

Também encontramos o trabalho de Russell Pearce, Brian Danitz e Romelia Leach (2005, p.907-922), que traçam uma analogia entre advogados e roqueiros. Todavia, conforma explicado anteriormente no

item 3.1.2, não somos partidários da utilização de metáforas e analogias tão ilimitadas, sem o uso da imaginação controlada.

### 3.2.2 Rock, Direito e Representações

Embora sejam as pesquisas que mais se aproximam de nossos objetivos, os trabalhos que procuram no rock representações diversas possuam algumas carências teóricas e metodológicas. Procuraremos aponta-las e justificar nossa necessidade de buscar trabalhos externos ao direito para embasar nossa análise.

Temos, assim, o artigo de Samuel Bagenstos (2005, p. 837-845), no qual o Autor analisa o pessimismo e a desconfiança em relação ao Direito, a partir do rock de Bruce Springsteen. Embora a música escolhida, *The Promise*, não trate diretamente do direito, ela foi composta em um momento no qual o artista enfrentava um processo na justiça, motivo pelo qual estava proibido, liminarmente, de gravar novas composições. Desta forma, Bagenstos (2005, p.842) infere que:

Although Springsteen has never acknowledged that ‘The Promise’ was ‘about’ the lawsuit, there seems to be no question that the song, with its vivid portrait of betrayal, despair and death of a piece of oneself, expressed the way the suit made him feel. The outcome of the suit was a favorable one - Springsteen now owned his music [...]. But he plainly experienced the suit itself as a negative force - a force that sent him into a depression and threatened his sense of who he was<sup>86</sup>.

Entendemos que se trata de uma conclusão apressada, posto que apenas com base em um momento singular da vida de Bruce Springsteen, o Autor conclui que o direito é visto como uma força negativa – em uma música que nem se quer trata do direito. Como não há um embasamento teórico ou metodológico concreto que suporte essa interpretação, compreendemos que se trata mais de uma analogia do que um estudo de representação, em si.

---

<sup>86</sup> “Embora Springsteen nunca tenha reconhecido que ‘The Promise’ era ‘sobre’ a ação judicial, aparentemente não há dúvidas de que a canção, com seu vívido retrato de denúncia, desespero e morte do pedaço de alguém, expressa a forma como a ação fez com que ele se sentisse. O resultado da ação foi favorável – Springsteen agora é dono de suas músicas. Mas ele experimentou plenamente a ação como uma força negativa – uma força que lhe deu depressão e ameaçou até mesmo seu juízo de quem ele era.” (Tradução nossa).

O mesmo problema aparece em outros trabalhos. Xavier Magnon (2011, p. 65-78) procura identificar a visão de justiça nas músicas de Bob Dylan, sem no entanto preocupar-se com os contextos de produção e recepção dessas canções. José Linck (2011, p.01-47), analisa a figura do malandro, constantemente presente no samba e no rap<sup>87</sup>, concluindo com base apenas nas letras das canções que estes gêneros musicais fogem à conexão automática entre crime e maldade de forma alterar o estereótipo do marginal como um ser maligno. A mesma análise reducionista faz Marcelo Mayora (2011, p. 49-91), que se debruça sobre a questão das transformações ocorridas, dos anos 60 à contemporaneidade, nas representações sociais sobre o consumo de drogas ilícitas nas músicas e comportamentos de alguns artistas do rock nacional.

Já Germano Schwartz (2014, não paginado), pretende, a partir de uma abordagem jurídico-sociológica que tem por marco teórico o sociólogo Niklas Luhman, responder em sua obra a seguinte questão: “se o rock é subversivo, pretendendo a modificação do sistema social, e se o sistema jurídico procura estabilizar expectativas normativas, de que modo ele integra e desintegra o Direito? ” Segundo o Autor, o objetivo precípua de sua obra é “observar como o rock brasileiro dos anos 80 conseguiu influenciar a lógica do Direito no Brasil na época da transição da ditadura militar para a democracia constitucional, e como a assimilação de uma ordem democrática fez com que o rock deixasse de produzir necessidade de um futuro diferenciado”.

A crítica que fazemos a todos estes trabalhos é a de que o rock, como obra midiática, tem sua complexidade reduzida: ora foca-se apenas nas letras, ora nos artistas, de forma que os contextos e as recepções são deixados de lado. Notamos, ainda, uma despreocupação teórica quanto ao termo representação: o que seriam essas representações, abundantemente citadas e nunca explicadas?

Por fim, é possível perceber que nestas pesquisas, o rock aparece como um ritmo revolucionário, como se por si tivesse a capacidade de realizar grandes mudanças sociais. São completamente ignoradas as questões relativas à indústria cultural, que rapidamente transforma o rock também (embora não apenas, e nem de forma exclusivamente negativa) em bem de consumo, como explicado no Capítulo 2. Em razão destas e das demais críticas apontadas, iremos propor uma nova abordagem teórica e metodológica para realizar um estudo sobre as

---

<sup>87</sup> Embora não trate especificamente do rock, seu artigo compõe o livro *Criminologia Cultural e Rock*, motivo pelo qual foi selecionado.

representações do Direito no Rock, conforme será abordado no tópico seguinte.

### 3.3 QUANDO O FILÓSOFO<sup>88</sup> E O HISTORIADOR<sup>89</sup> ENCONTRAM O ROCK: PROPOSTAS METODOLÓGICAS A PARTIR DE DOUGLAS KELLNER E MARCOS NAPOLITANO

Conforme demonstrado no tópico anterior, embora os estudos entre direito e música e direito e rock não sejam inéditos, parece-nos que carecem de alguns cuidados. O jurista, quando se propõe a pensar para além das questões estritamente legais, deve procurar conhecer como as outras áreas das ciências sociais e humanas dialogam com as questões propostas, inclusive no que se refere aos elementos midiáticos, como a música.

Como forma de delinear novas perspectivas e possibilidades a esses estudos, procuraremos traçar uma metodologia de análise referente às representações do *direito no rock*, a partir das propostas de Douglas Kellner e Marcos Napolitano. O primeiro, elenca os principais elementos que devem embasar análises de textos midiáticos (texto, contexto e recepção), independentemente de sua forma (filme, música, séries, animações, quadrinhos etc.). Já o segundo, se atenta especificamente à análise da música como um *documento*, fonte primária do pesquisador.

#### 3.3.1 Douglas Kellner e a Cultura Da Mídia

Começemos por Kellner. Conforme mencionado no tópico 2.1, ele (2003, p.04) se insere no paradigma dos estudos culturais, trazendo como grande contribuição à visão de que a mídia, inclusive o rock, é um cenário de disputas políticas por audiência. Apesar de deixar claro que sua teoria é feita pensando na sociedade norte americana, ele acredita que ela pode ser utilizada por pesquisadores de outras nacionalidades, graças à expansão da cultura estadunidense – lembremo-nos de que o próprio rock foi originado nos Estados Unidos e depois lançado ao mundo.

Também entendemos que a utilização de sua teoria por uma disciplina tradicionalmente afastada dos estudos culturais como é o caso direito, como algo positivo para as duas áreas. Ambas podem vislumbrar

---

<sup>88</sup> Referência à Douglas Kellner.

<sup>89</sup> Referência a Marcos Napolitano.

se e como a mídia (rock) influencia, é influenciada e transmite a ideia de direito. Além disso, Kellner (2003, p.55) afirma que

The excitement of cultural studies is that it is a new and open field in the process of making and remaking, and any interventions should merely attempt to offer some new perspectives or analyses and not to try to effect any theoretical closures. Indeed, cultural studies is a contested terrain open to multiple interventions and developments<sup>90</sup>.

Uma leitura crítica de textos midiáticos, em geral, deve levar em consideração três elementos principais: o *texto* em si, o *contexto* e a *recepção* do público. Em relação ao *texto*, é preciso realizar uma *leitura política*, de forma a identificar a polarização ideológica presente no texto, aliada a uma visão *multicultural* e *multiperspectiva*. Passamos a explicação destes conceitos. Conforme Kellner (2003, p.55-56) uma leitura política

[...] means not only reading media culture in a socio-political and economic context, but seeing how the internal constituents of its texts either encode relations of power and domination, serving to advance the interests of dominant groups at the expense of others, or oppose hegemonic ideologies, institutions, and practices or contain a contradictory mixture of forms that promote domination and resistance. Thus, reading media culture politically involves situating it in its historical conjuncture and analyzing how its generic codes, its positioning of viewers, its dominant images, its discourses, and its formal-aesthetic elements all embody certain political and ideological positions and have political effects. Reading culture politically also involves seeing how media culture artifacts reproduce the existing

---

<sup>90</sup> “O mais emocionante dos estudos culturais está no fato de ser esse um campo novo e aberto, em processo de construção e reconstrução, em que quaisquer intervenções devem apenas tentar criar algumas novas pesquisas ou análises, e não realizar fechamentos teóricos. Na verdade, o terreno dos estudos culturais é controverso e, por isso, aberto a intervenções e desenvolvimentos. (KELLNER, 2001, p.75).”

social struggles in their images, spectacle, and narrative<sup>91</sup>.

A leitura política, assim, identifica de que forma os discursos vigentes na sociedade, seja de dominação ou resistência, são *transcodificados*<sup>92</sup>. Segundo Kellner e Ryan (1990, p.12-13) isso significa dizer que mais do que espelhar uma realidade, a mídia “execute a transfer from one discursive field to another<sup>93</sup>”. Como resultado, “[it] become[s] part of that broader cultural systems of representations that constructs social reality. That construction occurs in part through the internalization of representations.<sup>94</sup>” É como representação, portanto, que os discursos são percebidos pelo público e não como ideologia<sup>95</sup>/realidade.

Tais representações<sup>96</sup> seriam, conforme Denise Jodelet (2001, p.18-23), interpretações baseadas em saberes anteriores, que aparentemente fornecem explicações sobre fenômenos diversos e são compartilhadas por uma coletividade; estão relacionadas às mídias e aos meios de comunicação de massa, que podem auxiliar em sua elaboração ou em sua afirmação. De forma simplificada, poderíamos dizer que as

---

<sup>91</sup> “Isso significa não só ler essa cultura no seu contexto sociopolítico e econômico, mas também ver de que modo os componentes internos de seus textos codificam relações de poder e dominação, servindo para promover os interesses dos grupos dominantes à custa de outros, para opor-se às ideologias, instituições e práticas hegemônicas, ou para conter uma mistura contraditória de formas que promovem dominação e resistência. Portanto, ler politicamente a cultura da mídia significa situá-la em sua conjuntura histórica e analisar o modo como seus códigos genérico, a posição dos observadores, suas imagens dominantes, seus discursos e seus elementos estético-formais incorporam certas posições políticas e ideológicas e produzem efeitos políticos. Ler politicamente a cultura também significa ver como as produções culturais da mídia reproduzem as lutas sociais existentes em suas imagens, seus espetáculos e suas narrativas. (KELLNER, 2001, p.76).”

<sup>92</sup> Na tradução brasileira (KELLNER, 2001, p.76). No original em inglês, o termo usado é *transcode* (KELLNER, 2003, p. 89).

<sup>93</sup> “Executa a transferência de um campo discursivo para outro.” (Tradução nossa).

<sup>94</sup> “Ela se torna parte de um sistema cultural mais amplo de representações que constrói a realidade social. Essa construção ocorre, em parte, por meio da internalização das representações.” (Tradução nossa).

<sup>95</sup> O conceito de ideologia para Kellner (2001, p.77) é diferente do sentido marxista do termo. Para o Autor, a ideologia é um padrão de normalidade, a partir do qual se pode diferenciar o *eu* (hegemônico) e o *eles* (marginal, subalterno). Voltaremos a esta questão mais adiante.

<sup>96</sup> Diversos outros Autores trabalham com o conceito de representação. Conforme Santos (2011, p.30-32), Durkheim trabalhava na sociologia com o conceito de representação coletiva; já os historiadores Roger Chartier e Carlo Ginzburg, que também trabalham com o conceito de representação como forma de verossimilhança do fato ocorrido, já que o real é inalcançável. Serge Moscovici é apresentado por Santos (2011, p. 33) como um dos disseminadores do conceito no âmbito da psicologia social; porém, Denise Jodelet se inspira nos trabalhos de Moscovici e torna o conceito mais pragmático.

representações são as *exteriorizações do senso comum*, seja em imagens, sons ou textos.

Para Kellner e Ryan (1990, p.13), a representação é importante porque:

[..] it allows the person to mark out boundaries between the self and the world as well as between objects in the world. Representations are also taken from the culture and internalized, adopted as part of the self. When internalized, they mold the self in such a way that it becomes accommodated to the values inherent in those cultural representations. Consequently, the sort of representations which prevail in a culture is a crucial political issue. Cultural representations not only give shape to psychological dispositions, they also play an important role in determining how social reality will be constructed, that is, what figures and boundaries will prevail in the shaping of social life and social institutions<sup>97</sup>.

Assim, são as representações, inclusive as midiáticas, que irão determinar a percepção de mundo por parte do seu público; são elas que irão influenciar<sup>98</sup>, por exemplo, a audiência a ver o direito como manutenção do bem estar social ou como legitimador de regimes ditatoriais. Para Kellner e Ryan (1990, p.13) “Control over the production of cultural representation is therefore crucial to the maintenance of social power, but it is also essential to progressive movements for social change.<sup>99</sup>”

Importante destacar que Kellner (2001, p.56-57) aponta que a crítica ideológica ultrapassa o viés puramente econômico, como

---

<sup>97</sup> “Permite que as pessoas marquem as fronteiras entre o *eu* e o mundo, bem como entre os objetos e o mundo. Representações são, também, apreendidas da cultura e internalizadas, sendo adotadas como parte do *eu*. Quando internalizadas, elas moldam o *eu* de tal forma que nos tornamos acomodados com os valores inerentes nessas representações culturais. Consequentemente, o tipo de representação que prevalece em uma cultura é uma questão política crucial. As representações culturais não apenas dão forma às disposições psicológicas; elas também tem um papel importante ao determinar como a realidade social será construída, isto é, quais as figuras e fronteiras irão prevalecer na formação da vida social e das instituições sociais.” (Tradução nossa).

<sup>98</sup> Saliente-se: influenciar e não determinar.

<sup>99</sup> “O controle sobre a produção de representações culturais é, portanto, crucial para a manutenção do poder social, mas também é essencial para movimentos progressivos de mudanças sociais.” (Tradução nossa).

preconizado por Marx, para se atentar às disputas polarizadas que ocorrem entre setores diversos, como por exemplo o viés de gênero (mulher x homem) e raça (branco x negro). A ideologia sempre será o parâmetro de normalidade, responsável por dividir a sociedade entre *nós*, os adequados, e *eles*, os desajustados.

Conforme Kellner (2001, p. 57) embora seja difícil afirmar a existência de uma ideologia dominante, unificada e estável, existem certos pressupostos que permitem identificar uma polaridade genérica. Nos Estados Unidos, essa dicotomia é vislumbrada pela disputa entre liberais e conservadores; no Brasil ditatorial, período relevante para a presente pesquisa, posto que é neste contexto que o rock de Raul Seixas se desenvolve, podemos identificar os grupos opressores e os grupos oprimidos, por um governo autoritário.

Para exemplificar sua fala, Kellner (2001, p. 62-75) faz uma análise dos filmes de *Rambo*, contextualizando as representações ali veiculadas com a situação política, histórica e econômica dos Estados Unidos na época. De forma resumida, o Autor identifica no filme uma forma de consolar os norte americanos pela derrota na Guerra do Vietnã, o estereótipo do guerreiro tipicamente masculinizado como forma de oposição às manifestações feministas da época, e a representação dos movimentos contraculturais a favor da direita conservadora<sup>100</sup>. A recepção é analisada a partir de matérias de jornais, programas televisivos, vendas de produtos relacionados ao filme, críticas, número de vendas e mesmo crimes cometidos por fãs da película.

Kellner (2003, p. 93) nos faz um importante alerta, porém:

cultural texts are not intrinsically ‘conservative’ or ‘liberal’. Rather, many texts try to go both ways to maximize their audiences, while others advance specific ideological positions, but they are often undercut by other aspects of the text. The texts of media culture incorporate a variety of discourses, ideological positions, narrative strategies, image construction, and effects (i.e., cinematic, televisual, musical, and so on) which rarely coalesce into a pure and coherent ideological position. They attempt to provide something for everyone to attract as large an audience as possible and thus often incorporate a wide range of ideological positions. Still, as I have argued,

---

<sup>100</sup> Rambo possui cabelos longos, só come produtos naturais, é próximo à natureza e é hostil a burocracia.



certain media cultural texts advance specific ideological positions which can be ascertained by relating the texts to the political discourses and debates of their era, to other artifacts concerned with similar themes, and to ideological motifs in the culture that are active in a given text<sup>101</sup>.

Essa pluralidade de visões presente nas mídias faz com que, segundo Kellner (2001, p.109), ideias progressistas possam ser encontradas mesmo em obras reacionárias, ainda que sutilmente. A utopia, a promessa de um futuro melhor e de um final feliz estão presentes para seduzir e consolar o público. Isso explica, por exemplo, porque o repertório de Raul Seixas é tão variado. O amor<sup>102</sup>, o misticismo<sup>103</sup>, a liberdade<sup>104</sup> e até mesmo temas infantis<sup>105</sup> estão presentes em suas canções; e embora assuma posições liberais em determinadas músicas, em outra reproduz certo conservadorismo<sup>106</sup>, demonstrando esse caráter dual que perpassa os textos midiáticos. Sobre o direito no rock de Raul Seixas, especificamente, acreditamos que podem ser encontradas duas visões polarizadas: o direito estatal,

---

<sup>101</sup> “No entanto, os textos culturais não são intrinsecamente ‘conservadores’ ou ‘liberais’. Ao contrário, muitos textos tentam enveredar por ambas as vias para cativar o maior público possível, enquanto outros difundem posições ideológicas específicas que muitas vezes são esmaecidas por outros aspectos do texto. Os textos da cultura da mídia incorporam vários discursos, posições ideológicas, estratégias narrativas, construção de imagens e efeitos (por exemplo, cinematográficos, televisivos, musicais) que raramente se integram uma posição ideológica pura e coerente. Tentam oferecer algo a todos, atrair o maior público possível e, por isso, muitas vezes incorporam um amplo espectro de posições ideológicas. Além disso, como vimos, certos textos dessa cultura propõem pontos de vista ideológicos específicos que podemos verificar estabelecendo uma relação deles com os discursos e debates políticos de sua época, com outras produções culturais referentes a temas semelhantes e com motivos ideológicos que, presentes na cultura, estejam em ação em determinado texto.”(KELLNER, 2001, p.123).

<sup>102</sup> Como por exemplo na música *Coisas do coração*.

<sup>103</sup> Como na música *Novo Aeon*.

<sup>104</sup> Como em *Sociedade Alternativa*.

<sup>105</sup> *Carimbador Maluco*, música que virou trilha de programa infantil na Rede Globo.

<sup>106</sup> O exemplo mais concreto está na música *Rock das “Aranha”*. A letra trata como anormal o relacionamento de duas mulheres: “Subi no muro do quintal / E vi uma transa que não é normal / E ninguém vai acreditar / Eu vi duas mulher botando aranha prá brigar...”. Segundo, Elton Frans (2000, p. 15-16) a cação teria sido inspirada na casa de shows *Mistura Fina*, frequentada por homossexuais, onde Raul havia se apresentado. Para Frans (2000, p.16), “A única contradição entre a música e a noite no *Mistura Fina* é que lá, ele viu e curtiu tudo o que rolou. Na música, não”. Em entrevista gravada no *Vídeo documento Volume 01* (09: 15”), Raul da a entender que a música teria sido feita como forma de testar os limites da suposta abertura política pela qual passava o Brasil na época. A música *Aluga-se o Brasil*, de teor político, foi aceita pelos censores, enquanto *Rock das “Aranha”* foi barrada graças à censura moral. Disponível em: < <http://migre.me/sHTh>>. Acesso em 15 jan. 2016.

imposto, e o direito natural, inerente ao ser humano; esta análise, porém, será retomada no quarto capítulo.

Para que a análise do texto midiático seja feita de forma crítica, Kellner (2001, p.94) aponta para a necessidade de se estabelecer determinados valores e procurar validá-los em seus contextos. São estes valores que irão orientar o pesquisador em sua análise, motivo pelo qual devem ser estabelecidos desde o início. Kellner (2003, p. 94) ressalta que estes valores, porém, são apenas “normative standards through which one can criticize specific examples of domination, oppression, and the ideologies that further such conditions, rather than as absolute moral principles<sup>107</sup>”. Não se trata, portanto, de uma moral absoluta, mas do ponto de partida escolhido pelo pesquisador.

Segundo Kellner (2003, p.94)

A critical cultural studies adopts norms and values with which it criticizes texts, artifacts, and conditions that promote oppression and domination. It positively valorizes phenomena that promote human freedom, democracy, individuality, and other values that the project adopts, defends, and valorizes in concrete studies and situations. Yet a critical media cultural studies also intends to relate its theories to practice, to develop an oppositional politics aimed at producing a progressive turn in contemporary culture and society through contributing to development of a counter hegemony to the conservative hegemony of the past years. A critical perspective sees culture as inherently political and as, in many cases, promoting specific political positions and as aiding forces of domination or resistance<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup>“Padrões normativos por meio dos quais se podem criticar exemplos específicos de dominação e opressão, bem como as ideologias que fomentam tais condições, e não como princípios morais absolutos.” (KELLNER, 2001, p.124).

<sup>108</sup>“O estudo cultural crítico adota normas e valores com os quais critica textos, produções e condições que promovem opressão e dominação. Valoriza positivamente fenômenos que promovem a liberdade humana, a democracia, a individualidade e outros valores que, por ele adotados, são defendidos e valorizados em estudos e situações concretas. No entanto, o estudo crítico da cultura da mídia também pretende relacionar suas teorias com a prática, desenvolver uma política de contestação que vise imprimir rumos progressistas à cultura e à sociedade contemporâneas contribuindo para desenvolver uma política de contestação que vise a imprimir rumos progressistas à cultura e à sociedade contemporâneas contribuindo para desenvolver uma contra-hegemonia à hegemonia conservadora dos últimos anos. Uma perspectiva crítica vê a cultura como algo inerentemente político e em muitos casos, como

É por isso que os estudos culturais, se se pretendem críticos, precisam de renovação constante. O perigo de se eleger valores absolutos surtiria o efeito contrário, ou seja, incapacitaria o pesquisador de identificar as ideologias transcodificadas na mídia, que também passa por constantes transformações, assim como a sociedade. Sobre o assunto, Kellner (2003, p.94-95) adverte:

a critical cultural studies must relentlessly examine its own methods, positions, assumptions, and interventions, constantly putting them in question and revising and developing them. Critical social and cultural theories cultural studies are thus open, flexible, non-dogmatic, and without guarantees.[...] There is always the danger that a powerful theory and method can degenerate and harden into an orthodoxy and only vigilant critique, openness, flexibility, and a commitment to revision and development can prevent such rigidity and dogmatism<sup>109</sup>.

Desta forma, Kellner (2001, p.98) salienta a importância de uma abordagem *multicultural* e *multiperspectiva*. Uma vez que determinados fenômenos são melhor interpretados a partir de uma perspectiva específica, a adoção de várias perspectivas viabilizaria uma compreensão mais completa do texto midiático. Assim, em uma mesma análise, o pesquisador poderia utilizar teorias marxistas, de gênero, estruturalistas, análise de discurso, etc. O Autor (2003, p.98-99), porém, faz algumas ressalvas:

Obviously, a single reading—Marxist, feminist, psychoanalytic, or whatever—may yield more brilliant insights for the study of some phenomena

---

algo que fomenta determinadas posições políticas e funciona como força auxiliar de dominação ou resistência.” (KELLNER, 2001, p. 125).

<sup>109</sup> “O estudo crítico da cultura e da sociedade deve estar sempre examinando seus próprios métodos, posições, pressupostos e intervenções, questionando-os, revisando-os e desenvolvendo-os constantemente. Desse modo, estará sempre aberto, será flexível, não dogmático nem rígido.[...] Há sempre o risco de degeneração e enrijecimento dogmáticos de teorias e métodos de grande vigor, o que só pode ser evitado por uma atitude de crítica vigilante, abertura, flexibilidade e compromisso com a revisão e a evolução.” (KELLNER, 2001, p. 126).

than combining various perspectival readings; more is not necessarily better. However, a variety of critical perspectives utilized in a proficient and revelatory fashion provides the potential for stronger (i.e. more many-sided, illuminating, and critical) readings. Secondly, a multiperspectival approach may not be particularly illuminating unless it adequately situates its text in its historical context. A text is constituted by its internal relations and its relations to its socio-historical situation and the more relations articulated in a critical reading, the better grasp of a text one may have. A multiperspectival method must necessarily be historical and should read its texts in terms of its socio-historical context and may also choose to read history in the light of the text<sup>110</sup>.

Adiantamos, desde já, que o método multiperspectívico não será adotado neste trabalho. Isto por um simples motivo: o cerne da presente pesquisa é identificar as representações do *direito* no rock de Raul Seixas; por mais que neste texto midiático existam representações passíveis de análise por teorias de gênero, marxistas, psicanálise, linguística etc., é o elemento *direito*, apenas, que nos interessa. Tal fato, porém, não impede que outros trabalhos se dediquem a analisar o rock de Raul a partir de diferentes perspectivas, e venha completar nossas visões, em momento futuro.

É necessário ter em mente, porém, que a abordagem *multiperspectívica* é apenas uma tentativa de não realizar uma análise reducionista do texto midiático. Como texto que é, ele também está passível de interpretações diversas, diretamente relacionadas à

---

<sup>110</sup>“Obviamente, uma única leitura – marxista, feminista, psicanalítica, etc. –, pode render conclusões mais brilhantes no estudo de alguns fenômenos do que a combinação de várias leituras perpesctívicas; ‘mais’ não é necessariamente ‘melhor’. Contudo, o emprego de várias perspectivas críticas de um modo proficiente e revelador tem mais probabilidades de possibilitar uma leitura mais consistente (mais plurilateral, elucidativa e crítica). Em segundo lugar, a abordagem multiperspectívica poderá não ser de todo elucidativa se não situar adequadamente o texto no seu contexto histórico. Um texto é constituído por suas relações internas e pelas relações que mantém com sua situação social e histórica, e quanto mais relações estiverem expressas numa leitura crítica, melhor poderá ser a compreensão do texto. O método multiperspectívico deve necessariamente ser histórico e ler seus textos em termos de contexto social e histórico e pode também optar por ler a história à luz do texto.” (KELLNER, 2001, p. 130-131).

subjetividade do pesquisador. Sobre tal fato, Kellner (2003, p.99-100 ) afirma:

[...] a reading of a text is only a reading from a critic's specific position, no matter how multiperspectival. Any critic's specific reading is only their own reading and may or may not be the reading preferred by audiences (which themselves will be significantly different according to class, race, gender, region, ethnicity, sexual preferences, ideologies, and so on). There is thus a split between textual encoding and audience decoding and always the possibility of a multiplicity of readings and effects of specific texts (Hall 1980b). One way to discover how audiences read texts is to engage in ethnographic surveys (see the Appendix to Kellner and Ryan 1988), but even then one is not sure how texts affect audiences and shape their beliefs and behavior. Thus, one needs to study which images, figures, and discourses of media culture become dominant and trace their effects through a variety of circuits<sup>111</sup> [...].

O fato da interpretação ser aberta não significa, porém, que se pode falar qualquer coisa sobre qualquer coisa. Além de um fundamento concreto, é necessário se definirem os valores sobre os quais o pesquisador irá se embasar; tais valores articulam a análise e estabelecem limites para a interpretação. Conforme Kellner (2001, p. 100):

Although all texts are polysemic and subject to multivalent readings depending on the perspectives of the reader, I am not advocating an

---

<sup>111</sup>“[...] A leitura de um texto é apenas uma leitura a partir de uma posição crítica, por mais multiperspectívica que seja. A leitura de qualquer crítico é apenas a sua leitura, que pode ou não ser a leitura preferida pelo público (que, em si, variará significativamente segundo a classe, a raça, o sexo, a região, a etnia, as preferências sexuais, as ideologias, etc.). Há, portanto, um hiato entre codificação textual e descodificação por parte do público, sempre com a possibilidade de haver uma multiplicidade de leituras e efeitos de determinados textos (Hall 1980b). Uma maneira de descobrir de que modo o público lê os textos é fazer estudos etnográficos (ver apêndice em Kellner e Ryan, 1988), mas nem mesmo assim teremos certezas quanto ao modo como os textos afetam o público e modelam suas crenças e seu comportamento. Portanto, é preciso procurar saber que imagens, figuras e discursos da cultura da mídia se tornam dominantes, e rastrear seus efeitos através de vários circuitos[...]” (KELLNER, 2001, p. 132).

'anything goes' liberal pluralism. All of the critical methods that I have mentioned are deployed by a critical cultural studies to interpret the text and its effects within the existing system of domination and oppression and use critical social theory to contextualize the artifact and the reading in relation to existing social struggles.<sup>112</sup>.

Algumas advertências finais em relação ao texto merecem ser mencionadas. Kellner (2001, p. 112-113) trás à tona a questão dos detalhes e das ausências/silêncios/exclusões, que podem ser tão importante quanto ou mesmo mais do que as mensagens principais, vez que frequentemente são nesses elementos que repousam as bases ideológicas do texto. O Autor (2001, p. 116) ainda menciona a possibilidade de uma *crítica diagnóstica*, que “uses history to read texts and texts to read history<sup>113</sup>”. A partir das ideologias transcodificadas nos textos midiáticos, seria possível compreender as disputas de determinada sociedade, em como sua situação política, seus medos, esperanças, preconceitos etc.

No que se refere ao contexto, outro elemento a ser levado em consideração para análises, Kellner (2001, p.103) enfatiza a necessidade de uma *análise relacional*, de forma a situar o texto midiático em seu gênero, contexto histórico, político e econômico e também de uma *análise contextual*, de forma a comparar o texto analisado a outros do mesmo gênero, de forma a identificar as semelhanças e diferenças nas transcodificações efetuadas. No caso do rock de Raul Seixas, uma análise relacional o situaria no período ditatorial brasileiro e em todas as peculiaridades deste período; uma análise contextual, teria por preocupação comparar suas canções e performances com as dos demais artistas de rock nacional da época.

Em relação às conquistas de mercado, O Autor (2001, p.105) afirma que o texto midiático

[...] articulates social experiences, figures, events, and practices, as well as discourses. Fashion style,

---

<sup>112</sup>“Embora todos os textos sejam polissêmicos e estejam sujeitos a leituras polivalentes, dependendo das perspectivas do leitor, não defendemos aqui um pluralismo liberal do tipo ‘vale tudo’. Todos os métodos críticos mencionados são mobilizados pelos estudos culturais críticos no sentido de interpretar o texto e seus efeitos no sistema existente de dominação e opressão e usar a teoria crítica da sociedade para contextualizar o produto cultural e a leitura em relação às lutas sociais existentes.” (KELLNER, 2001, p.132).

<sup>113</sup> “Usa a história para ler os textos e os textos para ler a história.” (Tradução nossa).

contemporary looks and artifacts, and other signs of the contemporary, all sutures or weave the audiences into the cinematic texts. Indeed, for media culture to work for its audiences it has to resonate to social experience, to 'fit in' with the social horizon of audiences, and so popular media culture taps into existing fears, hopes, fantasies, and other concerns of the day<sup>114</sup>.

Isso nos leva ao terceiro elemento que deve embasar uma análise: a *recepção*. Kellner (2001, p. 105-106) indica valiosos mecanismos para se verificar a recepção de uma obra, a saber:

One can study the reception of media culture by analyzing its reviews, criticism, and the ways that the texts become embedded in popular discourses and generate a multiplicity of diverse effects.[...] New computer data-bases, like Dialog and Lexis/Nexis, make it possible to do a new type of reception studies[...]. One can type in code words like 'Rambo' and 'Reagan' to see some of the ways that the figure of Rambo was articulated within popular political discourses<sup>115</sup>.

No caso de Raul Seixas, infelizmente, encontramos poucos elementos para estudar a recepção das músicas especificamente selecionadas para análise. Por essa razão, no Capítulo 4 faremos uma generalização da importância da figura de Raul Seixas e a maneira como ela foi recebida e perpetuada. A única música sobre a qual encontramos alguns indícios interessantes para se pensar a recepção da obra, foi *Sociedade Alternativa*, cuja análise será feita no Capítulo 4.

---

<sup>114</sup> "A cultura da mídia também articula experiências, figuras, eventos e práticas sociais, assim como discursos. A moda, o visual e os artefatos contemporâneos, bem como outros signos da contemporaneidade, suturam ou costuram o público nos textos cinematográficos. Na verdade, para funcionar diante de seu público, a cultura da mídia precisa repercutir experiência social, 'encaixar-se' no horizonte social do público, e assim a cultura popular da mídia haure medos, esperanças, fantasias e outras inquietações da época." (KELLNER, 2001, p. 138).

<sup>115</sup> "Pode-se estudar a recepção da cultura da mídia analisando-se resenhas, críticas e as maneiras como os textos se inserem nos discursos populares e geram vários efeitos diferentes. [...]. Novos bancos de dados usados em computador, como o Dialog e o Lexis/Nexis, possibilitam um novo tipo de estudo de recepção [...]. É possível digitar palavras como 'Rambo' e 'Reagan' e descobrir algumas das maneiras como a figura de Rambo foi articulada nos discursos políticos populares." (KELLNER, 2001, p. 139-140).

Ainda em relação ao assunto, Kellner (2001, p. 107) chama a atenção para aqueles ídolos que se tornam *imagens ressonantes*, ou seja, tornam-se referência para o público, a ponto deste imitar as vestimentas, comportamentos e opiniões do artista ou personagem. É o caso de Raul, que se tornou a representação do *Maluco Beleza*, figura que repudia a opressão e questiona os valores estabelecidos, chocando as convenções sociais.

Além disso, há a questão das cenas *paleossimbólicas*, que são aquelas capazes de afetar a percepção do público, naturalizando comportamentos. Como exemplo, Kellner (2001, p. 108) cita as representações de negros como pessoas violentas, que são capazes de influenciar o público a ter receio de negros, e ainda as cenas de violência contra a mulher, que podem naturalizar este comportamento e influenciar que tais atitudes sejam cometidas. O Autor (2003, p.108), todavia, faz um alerta:

In appraising the effects of media culture, one must avoid the extreme of either romanticizing the audiences of media culture, or of reducing them to a homogeneous mass incapable of critical thought or action. One needs to grasp the contradiction that the media do manipulate people and yet people also manipulate and use the media<sup>116</sup>.

Lembre-mos de que Kellner (2001, p.90) compreende o público como uma esfinge; então longe de assumir que serão sempre passivos ou sempre críticos, é necessário verificar concretamente o impacto da obra, a partir de elementos como a venda de discos, textos da crítica, informações de jornais e atualmente, com a internet, a opinião direta em relação ao artista/produto midiático, dentre outros já citados.

### 3.3.2 Marcos Napolitano e a Música Popular

Compreendidas as necessidades de se verificar as relações de qualquer texto midiático com o seu contexto e sua recepção, vamos agora elencar algumas particularidades a serem levadas em consideração no que se refere ao texto midiático *música*. Para tanto, utilizaremos as lições do historiador Marcos Napolitano (2005, p.78-94), que, de forma

<sup>116</sup> “Ao avaliarmos os efeitos da cultura da mídia, devemos evitar o extremo de romantizar o público ou de reduzi-lo a uma massa homogênea incapaz de pensar ou agir criticamente. Precisamos compreender uma contradição: a mídia de fato manipula, mas também é manipulada e usada.” (KELLNER, 2001, p. 142).



simplificada, elenca como elementos principais a serem levados em consideração pelo pesquisador *a dupla articulação da canção popular (musical e verbal)*; *a recepção*; *a performance*; *a veiculação*; *criação musical*, *problema das tradições musicais* e *a escuta*. Esclarecidas tais questões, Napolitano (2005, p.94-108) apresenta um verdadeiro guia de como realizar uma análise, o qual irá embasar a nossa proposta no Capítulo 4.

Antes de esclarecermos os elementos primordiais, porém, é preciso delinear o cerne do problema metodológico enfrentado pelos pesquisadores que se propõem a analisar a música como documento. Segundo Napolitano (2005, p.77), a grande questão é problematizá-la

a partir de várias perspectivas, de maneira a analisar ‘como’ se articulam na canção [...] as tradições, identidades e ideologias que a definem, para além das implicações estéticas mais abstratas, como um objeto sociocultural complexo e multifacetado.

Assim, Napolitano (2005, p.77) afirma que o desafio central a ser superado neste tipo de trabalho

é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica [...] e complexa de qualquer documento de natureza estética. [...] [O pesquisador] mesmo não sendo um musicólogo deve enfrentar o problema da linguagem constituinte do documento musical e, ao mesmo tempo, ‘criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação’.

Isto nos leva ao primeiro elemento a ser observado, qual seja, *a dupla articulação da canção popular*. De acordo com Napolitano (2005, p.79), esta articulação é composta pela letra e por parâmetros musicais que envolvem ritmo, melodia, harmonia e interpretação. É até aceito que didaticamente se separem estes elementos, mas o Autor (2005, p.80) nos alerta que

[...] as conclusões serão tão mais parciais quanto menos integrados estiverem os vários elementos que formam uma canção ao longo da análise. O efeito global da articulação dos parâmetros poético-verbal e musical é que deve contar, pois é a partir deste efeito que a música se realiza socialmente e esteticamente. Palavras e frases que ditas podem ter um tipo de apelo ou significado no ouvinte, quando cantadas ganham outro completamente diferente, dependendo d altura, da duração, do timbre e ornamentos vocais, do contraponto instrumental, do pulso e do ataque rítmico, entre outros elementos.

Concordamos integralmente com o Autor neste ponto, e ainda acrescentamos que uma das contribuições da música para o Direito, seria justamente seu apelo auditivo, capaz de evocar maior sensibilidade do que a mera leitura de suas letras. Este alerta, porém, não é levado em consideração nos trabalhos que pretendem relacionar direito e música, ou direito e rock, como apontado nos itens 3.1 e 3.2; em nosso entendimento, esta negligência faz com que essas pesquisas repitam a fórmula da vertente Direito e Literatura, pois se analisa a letra deslocada de seu complemento principal, a melodia, estudando-se, na verdade, um *poema* – forma literária.

Napolitano (2005, p. 80-81) entende que ausência de conhecimento específico não justifica o abandono do elemento melódico; não é preciso ser musicólogo para abordá-lo, uma vez que

Mesmo sem conhecimento técnico, o ouvinte de música popular possui dispositivos, alguns inconscientes, para dialogar com a música. É óbvio que nem todos os ouvintes dialogam da mesma maneira nem com a mesma competência. Estes dispositivos, verdadeiras competências, não são apenas frutos da subjetividade do ouvinte diante da experiência musical, mas também sofrem a implicação de ambientes socioculturais, valores e expectativas político-ideológicas, situações específicas de audição, repertórios culturais socialmente dados. O diálogo-decodificação-apropriação dos ouvintes não se dá só pela letra ou só pela música, mas no encontro, tenso e harmônico a um só tempo, dos dois

parâmetros básicos e de todos os elementos que formam a canção.

Estes dispositivos de análise acessíveis aos leigos, como é nosso caso, são elencados por Napolitano (2005, p.98-99):

- a) Melodia: pontos de tensão/repouso melódico; “clima” predominante (alegre, triste, exortativo, perturbador, lírico, épico, etc.); identificação dos intervalos e alturas que formam o desenho melódico (com apoio da partitura);
- b) Arranjo: instrumentos predominantes (timbres), função dos instrumentos no “clima” geral da canção; identificação do tipo de acompanhamento [...];
- c) Andamento: rápido, lento;
- d) Vocalização: tipos e efeitos de interpretação vocal, levando-se em conta: intensidade (muito volume/pouco volume) , tessitura atingida (graves/agudos); forma de divisão das frases musicais e das palavras que formam a “letra”; ocorrência de ornamentos vocais;
- e) Gênero musical: geralmente confundido com ‘ritmo’ da canção (samba, pop/rock, sertanejo, etc.);
- f) Ocorrência de intertextualidade musical (citação incidental de partes de outras obras ou gêneros musicais);
- g) ‘Efeitos’ eletroacústicos e tratamento técnico de estúdio (balanceamento dos parâmetros, texturas e timbres antinaturais).

No que se refere à recepção, Napolitano (2005, p.81-82) afirma:

A abordagem mais óbvia, num primeiro momento, é a quantitativa. Até porque é a que dispõe de séries documentais mais ou menos organizadas. Os dados do IBOPE, no caso da música brasileira, oferecem um vasto material, praticamente ignorado pela maioria dos historiadores especializados na música popular brasileira. A partir dos números frios dos relatórios e tabelas de consumo musical, temos uma primeira possibilidade de mapear os ‘hábitos e preferências

de consumo musical', que obviamente não encerram toda a gama de experiências musicais de uma sociedade, num contexto histórico específico.

O Autor (2005, p.82), porém, afirma que essa abordagem não deve ser a única utilizada pelo pesquisador. Isso porque de um lado, conforme salientado anteriormente, a audiência é diversificada e imprevisível, e do outro, o músico também é um ouvinte. Para exemplificar a importância deste último fato, Napolitano (2005, p.83) cita Elis Regina, que causa grande impacto no cenário musical brasileiro em razão das influências incomuns em sua música (como o bolero), e também por seu surgimento ter se dado na televisão, longe do rádio. Além disso, acreditamos que compreender o artista também como ouvinte, pode nos fornecer informações importantes, como suas influências políticas, ideológicas e mesmo culturais. No caso de Raul Seixas, por exemplo, o fato de ter sido um amante do *rock and roll*, irá influenciar toda a sua postura de rebeldia e contestação, típicos do estilo musical.

Aspecto específico da música, e de artes performáticas como o teatro e a dança, a *performance* é um elemento crucial. Para Napolitano (2005, p.83), é ela quem possibilita a existência objetiva da obra, lhe conferindo significados. A música, quando composta e traduzida em cifras ou partituras não possui autonomia, atuando antes como um guia para a experiência musical, que se concretiza no ato da performance. No que se refere especificamente à música popular, incluindo o rock, Napolitano (2005, p.86) afirma:

A performance tem um campo de liberdade e criação ainda maior em relação às prescrições do compositor ou à gravação original, geralmente tida como paradigmática no caso das canções de sucesso. Por sua vez, a análise do papel da performance em música popular é inseparável do circuito social, no qual a experiência musical ganha sentido, e do veículo comunicativo, no qual a música está formatada, constituindo um verdadeiro conjunto de 'ritos performáticos'.

No que se refere às músicas selecionadas para análise, apenas algumas foram performatizadas ao vivo ou em programas televisivos, motivo pelo qual analisaremos a performatividade de Raul Seixas de

forma genérica. Novamente a exceção recai sobre a música *Sociedade Alternativa*, cantada na maioria dos shows e acompanhada da leitura de uma declaração de direitos do homem – o que merece nossa atenção isolada.

Não menos importante é a questão da *veiculação* musical, que também imprime sentidos, significados e percepções às músicas. Para salientar a importância deste elemento, Napolitano (2005, p.87-88) evoca os festivais de canções, comuns nos anos 60, e exibidos pela televisão. Segundo o Autor:

Neste caso, temos diversos elementos que tomaram parte na construção do sentido social, ideológico e histórico das canções: a performance cênico-musical do cantor (o gestual, a expressão do rosto, as inflexões de voz), a performance interpretativa dos músicos (os arranjos, os vocais de apoio, os timbres principais, a distribuição no palco), o meio técnico de divulgação (no caso, a TV), e um tipo específico de audiência (a plateia dos festivais, com todas as suas características sociológicas e sua inserção histórica específica). Estes elementos citados, que não são propriamente estruturais ou inerentes à canção, mas histórico-conjunturais, imprimiram um determinado sentido para as canções, quase um filtro pelo qual elas se tornaram um ‘monumento’ histórico.

Desta forma, compreendendo os veículos de comunicação pelos quais a música de Raul Seixas perpassou, poderemos melhor vislumbrar o alcance e impacto de sua obra, bem como as produções de sentidos dela derivadas.

Napolitano (2005, p.88-89) sugere ainda que o pesquisador precisa se ater ao contexto de *criação* da obra, associado às “instituições de formação técnica (conservatórios, métodos de ensino) e o gosto musical (crítica, formadores de opinião e imposições do mercado)”. Essa articulação auxilia na compreensão das relações entre música, sociedade, política e indústria cultural, podendo explicar, por exemplo, o sucesso ou fracasso de determinado artista.

No que se refere às *tradições* musicais, Napolitano (2005, p.90-92), adverte o perigo de vislumbrar o contexto musical de maneira linear, ou como reflexo perfeito de uma realidade econômica e política. Para o Autor (2005, p.91), “temos uma pluralidade de tempos e

tradições, muitas vezes conflitiva, que transforma a criação e o consumo musical num labirinto histórico [...]”. Desta forma, para ele (2005, p.92) o pesquisador precisa observar:

A historicidade múltipla; a problematização dos valores de apreciação e das hierarquias culturais herdadas pela memória e pela tradição; a análise dos mecanismos sociológicos, a cultura política e musical de um período e sua influência no meio musical; o ambiente intelectual, as instituições de ensino e a difusão musical.

Por fim, Napolitano (2005, p. 93) se refere à questão da *escuta* musical, responsável pela construção da subjetividade. Neste sentido, o Autor oferece algumas questões a serem problematizadas como por exemplo:

\* Estrutura sintagmática (qual a consciência temporal que é proposta ao ouvinte): épica, lírica, narrativa?

\* A emoção que a música convida a sentir (empática, simpática, reciprocidade ou não...)

\* Os tipos e papéis que a música veicula e que o ouvinte pode eventualmente identificar. Personificados no cantor, mas também nas estruturas das letras, nas conotações do gênero e estilo musicais, na intertextualidade que a canção concentra.

\* Participação corpórea na experiência da canção (textura musical e estrutura rítmica).

Dado um panorama geral de como se trabalhar com textos midiáticos e especificamente com músicas, tentaremos aplicar estas lições no intuito de identificar possíveis representações do Direito no rock de Raul Seixas. Desta forma, pretende-se ainda oferecer possibilidades de estudos mais aprofundados no que se refere às relações entre direito e música, ou mesmo direito e rock, evitando análises de subjetividade ilimitada (sem embasamentos concretos) ou reducionistas (atentos apenas a uma das diversas características que compõe o texto midiático/musical).



## 4 RAUL SEIXAS: UM COWBOY *FORA DA LEI*<sup>117</sup>?

Neste capítulo, aplicaremos o método indicado por Douglas Kellner e Marcos Napolitano, no intuito de identificar representações do Direito no rock de Raul Seixas.

Figura controvertida e, por vezes, incompreendida, Raul Seixas pode ser entendido como um personagem anárquico, um roqueiro irreverente, um guru místico e um filósofo intelectual: estas são apenas algumas de suas várias facetas. Considerado por muitos o pai do rock no Brasil, Raul foi um dos poucos músicos que, de microfone em punho, cantou abertamente sobre direitos e liberdades individuais na época ditatorial.

É verdade que tínhamos a MPB; mas deles Raul se diferencia por não se preocupar tanto em enfeitar seu rock com metáforas e figuras de linguagens: “Então vá: faça o que tu queres pois é tudo da lei<sup>118</sup>”. Simples assim; escancarado assim.

Essa ousadia nos chama a atenção pelo contexto histórico ao qual Raul pertence: a ditadura militar, apesar de opressiva, parece não ter sido bem sucedida em calar os gritos do baiano. A busca por uma *Sociedade Alternativa*, que trouxesse um *Novo Aeon*<sup>119</sup>, inspirou (e continua inspirando) toda uma geração de indivíduos, de diferentes idades, credos e classes sociais.

Neste sentido, propomos uma jornada através de várias canções de diferentes épocas, no intuito de identificar as representações do direito nelas contidas, e assim compreender a visão de Raul sobre o mundo jurídico.

### 4.1 “HÁ MUITO TEMPO ATRÁS, NA VELHA BAHIA...<sup>120</sup>”: ALGUMAS NOTAS SOBRE RAUL SEIXAS

A vida de Raul Seixas é permeada de histórias. Altos, baixos, polêmicas, diversos casamentos, sucessos e fracassos de vendas, etc. Adiantamos desde já que não constitui objetivo da presente pesquisa apresentar fatos pormenorizados de sua trajetória; apresentaremos, no presente tópico, uma visão generalizada de sua figura, salientando alguns detalhes que acreditamos ser pertinentes para este trabalho.

---

<sup>117</sup> Alusão à música *Cowboy fora da Lei*, de Raul Seixas.

<sup>118</sup> Trecho da música *Sociedade Alternativa*.

<sup>119</sup> Nome do terceiro álbum de estúdio de Raul.

<sup>120</sup> Trecho da música *Rock and roll*, de Raul Seixas e Marcelo Nova.



Nascido em Salvador, na data de 28 de junho de 1945, Raul Santos Seixas era um filho da classe média. Sua mãe, Maria Eugênia Seixas, era uma dama da sociedade, e seu pai, Raul Varela Seixas, era engenheiro ferroviário. Filho mais velho do casal, Raul era fascinado por literatura e devorava praticamente tudo o que saltava das estantes da biblioteca do pai. Nas palavras de Raul:

Meu pai teve uma influência muito grande sobre mim. [...]. Sempre foi um cara muito lido, tinha muitos livros e lia para mim desde que eu era pequeno. Me impressionei com Don Quixote de la Mancha, O Tesouro da Juventude, O Livro dos Porquês. Muitos livros de astronomia, sobre o universo, que me fascinavam. Meu pai sempre gostou de mistérios, de coisas estranhas, e me meteu nesse mundo estranho, de tudo que é inexplicável na face da terra, debaixo do mar, no céu... (ANA BAHIANA, 1990, p.14).

Embora *canta* estivesse dentre as primeiras palavras que aprendeu a falar<sup>121</sup>, a música só viria a lhe despertar atenção quando adolescente. Segundo ele próprio:

Quando eu era guri, lá na Bahia, música pra mim era uma coisa secundária. O que me preocupava mesmo eram os problemas da vida e da morte, o problema do homem, de onde vim, pra onde vou, o que é que eu estou fazendo aqui. O que eu queria mesmo era ser escritor. (BAHIANA, 1990, p.12).

Essa paixão por literatura o levava a escrever histórias para seu irmão caçula, Plínio Seixas. Conforme Mauro (1990, p. 40), tais histórias narravam as aventuras de um cientista louco que viajava no tempo, “e ia conversar com grandes vultos da história, além de Deus e do Diabo”. Embora ainda não tivesse idade para reconhecer que seus interesses relacionavam-se à filosofia<sup>122</sup>, mais tarde Raul admite ter dois sonhos:

---

<sup>121</sup> Conforme documento presente em Essinger (2005, p. 18).

<sup>122</sup> Encontramos interessante passagem na qual Raul afirma: “Todo ser humano, seja engraxate, bancário, soldado, padre, lavadeira, é um filósofo no verdadeiro sentido da palavra. Todo mundo tem um modo especial de ver o mundo. Sua filosofia seria então o significado que o

Eu queria ser escritor, feito Jorge Amado, vivendo de meus livros, escrevendo o dia todo com uma camisa branca aberta no peito e um cigarro caindo do lado. Ou então fazer um tratado de metafísica. Porque eram essas coisas que sempre me incomodaram [...]. (MAURO, 1990, p.40).

E em entrevista, acrescenta:

Eu sou muito dado a filosofias, eu estudei muito filosofia, principalmente a metafísica, ontologia, essa coisa toda. Sempre gostei muito, me interessei. Minha infância foi formada por, vamos dizer, um pessimismo incrível de Augusto dos Anjos, de Kafka, Schopenhauer. Depois eu fui canalizando e divergindo, captando as outras coisas, abrindo mais e aceitando as outras coisas. Estudei literatura, comecei a ver a coisa sem verdades absolutas. Sempre aberto, abrindo portas para verdades individuais. (RAUL SEIXAS, 1990, p. 87).

Importante salientar que seu interesse em questões metafísicas e filosóficas, irá embasar toda a sua futura obra musical. É que se até então a música era vista como algo secundário, quando o garoto Raul finalmente passa a ter contato com *rock and roll*, por intermédio de seus vizinhos americanos, ele descobre que pode deixar sua mensagem ao mundo a partir deste veículo. Essa percepção lhe ocorre quando conhece os Beatles: “Foram os Beatles que me deram a porrada. Foi quando eles chegaram cantando suas próprias músicas que eu vi que podia fazer o mesmo, dizer o que penso com minhas músicas. Foi aí que comecei a compor”. (MAURO, 1990, p. 41). Em entrevista, ele também afirma: “[...] eu vi que a literatura é uma coisa difícilíssima de fazer aqui, de comunicar tão rapidamente como a música.” (SEIXAS, 1990, p. 87).

Para ele, “O rock era muito mais do que uma dança. [...] Era todo feito de ser.” (BAHIANA, 1990, p.14), e rapidamente esclarece o motivo de tanta admiração:

O que me pegou foi tudo, não só a música. Foi todo o comportamento rock. Eu era o próprio

---

mundo tem pra você. Bom, existem e sempre existiram alguns problemas que sempre provocaram as mentes de homens e mulheres.” (SOUZA, 1992, p. 208).

rock, o teddy boy da esquina, eu e minha turma. Porque antes a garotada não era garotada, seguia o padrão do adulto, aquela imitação do homenzinho, sem identidade. Mas quando Bill Halley chegou com *Rock Around the Clock*, o filme *No Balanço das Horas*, eu me lembro, foi uma loucura pra 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...[Grifos no original] (BAHIANA, 1990, p.14).

A vontade de ser escritor nunca foi abandonada por Raul, mas seu desempenho escolar não era dos melhores. “Eu era um fracasso na escola. A escola não me dizia nada do que eu queria saber. Tudo o que eu aprendi era nos livros, em casa, ou na rua. Repeti cinco vezes a 2ª série do ginásio.” (BAHIANA, 1990, p.15). Apesar disso, Raul tinha uma grande necessidade de falar sobre assuntos diversos. Essa necessidade foi amenizada pela criação da banda *Relâmpagos do Rock*, mais tarde batizada de *The Panthers* e, por fim, de *Os Panteras*. Conforme Raul: “o grupo durou oito anos. No início, a gente pagava para aparecer na TV, e apresentavam a gente como ‘música de couboí’.” (BAHIANA, 1990, p.19). Além de se apresentarem na TV local, a banda adquire prestígio no cenário baiano, sendo considerado o conjunto mais caro da cidade de Salvador e chegando a dividir o palco com astros da Jovem Guarda, como Roberto Carlos e Wanderléa.

Interessante destacar que, fazendo da música uma forma de transmitir suas mensagens, Raul chega a dissertar sobre a teoria de Freud no meio de seus shows com *Os Panteras*:

Era tão incrível eu falar de ego e de superego pros caras de calhоеiro do chacunchicum do tcheco tcheco, que não entendiam nada, absolutamente nada. Mas eu curtia. Se não estivesse atrás do palco, estaria atrás de uma cadeira de professor ensinando. Se não estivesse atrás de uma cadeira de professor ensinando, eu seria escritor dos livros de meu irmão (BAHIANA, 1990, p.20).

Paralelamente a suas aventuras musicais, Raul começa a namorar a americana Edith. Filha de pastor protestante, terminantemente contra o

envolvimento dos dois, Raul decide lançar mão de engenhosa artimanha: finge abandonar a música, estuda sozinho e consegue ser aprovado no vestibular para Direito, na Universidade Federal da Bahia. Segundo ele:

Para mostrar que estudar era uma coisa fácil e simples fiz o curso de madureza e o vestibular para Direito em apenas um ano e meio. Quando passei, nunca fui às aulas e comecei a estudar, por conta própria, psicologia, em casa. Fui professor de inglês, uma vez ou duas. Não consegui suportar. No fim da aula sempre acabava falando de psicologia ou de exobiologia. (SEIXAS, 1990, p. 76).

E em outra entrevista afirma: “Eu tava estudando Direito, Filosofia e Psicologia. Depois eu larguei tudo quando tomei conhecimento da Antipsiquiatria. Achei maravilhoso, e larguei Direito no primeiro ano [...]” (SEIXAS, 1990, p.86).

Elton Frans (2000, p.98) cita um relato de Raul sobre a breve experiência no mundo jurídico: “Quando consegui chegar à faculdade de Direito, era super criticado pelo pessoal do diretório. Viam-me como um idiota do rock, um entreguista.”

Saliente-se que apesar de instruído e interessado em assuntos como filosofia e psicologia, ele não integra o ambiente acadêmico – o que não impede que ele desenvolva suas ideias. Apesar da experiência negativa no curso de Direito, por meio de suas canções Raul consegue problematizar e realizar críticas contundentes e embasadas á sociedade. Se os acadêmicos publicam livros e artigos científicos, Raul Seixas tinha suas letras, melodias e performances, por vezes até mais impactantes. Mauro (1990, p.54) relembra as palavras do artista, depois de já bem sucedido musicalmente:

‘Eu, que estudei história, filosofia, literatura, latim, tenho o que dizer. Não trago uma coisa imposta, um rótulo, como a tal de niu uêve. Não estou enchendo linguiça’. Ressalta que tem uma base sólida para o que faz. ‘Nunca li um romance. Só leio tratado, e ainda olho as notas de rodapé, para procurar o nome de outros livros sobre o mesmo assunto. Meu trabalho é de pesquisa mesmo!’ (Não é a primeira vez, aliás, que ele procura se colocar como um ‘cientista’. Já em 1979 ele declarava: ‘O que importa em minha

casa é a luz vermelha, meus tubos de ensaio, meus livros, meu violão e minha janela aberta para ver onde jogo meus experimentos. Estudo o esoterismo, suas práticas e métodos, a antipsicanálise, e faço minhas pesquisas... Para isso foi preciso um fácil diploma de professor de filosofia e várias lidas nas bíblias branca e negra, e até na História da Civilização, de Edgar Burns. Eu fico em casa, meus experimentos vão para a rua’.).

E em outra passagem, Raul afirma “Sou o cientista que faz a granada que o soldado lança pra explodir tudo...” (MAURO, 1990, p. 48).

Embora não haja confirmação de que Raul se formou em filosofia, é importante ressaltar a necessidade de Raul em legitimar a sua obra enquanto produto embasado, fruto de pesquisas e não de mero acaso. Essa necessidade de legitimação nos lembra a discussão entre música erudita e música popular, descrita no primeiro capítulo: é como se apenas uma música séria merecesse a atenção dos ouvintes, sendo todo o resto apenas uma forma de alienar. Todavia, em entrevista, é o próprio Raul que irá rever essa atitude simplista e afirmar em entrevista para uma rádio na cidade de Joaçaba/SC em 1976<sup>123</sup>, aos 03:51’, que:

A arte é o espelho social de uma época. O que um cantor faz, reflete o momento social em que ele está vivendo. Se é um momento de Plin, se é um momento de plan, ele tá plin, se não tá plan ele plan, você tá entendendo? Então ele projeta aquele momento, tudo que ele vomita, sabe? Não é vomitar no sentido da palavra, é um vomitar bonito, vomitar surrealista, bem daliniano, de Salvador Dalí, aquele vomitar! Então, essa coisa que ele fala, ele projeta um espelho social de uma época, que é o momento social que nós estamos vivendo. Então, sei lá rapaz, acho que todo mundo está vivendo a mesma época, todo mundo é importante. Eu não vou citar nomes, mas todo mundo que está tocando no rádio é importante, porque cada um está espelhando uma época e está dizendo o que está vivendo pra determinado grupo de pessoas que estão aceitando aquilo que ele tá

<sup>123</sup> Entrevista disponível em: <<http://migre.me/sHS7d>>. Acesso em 09 jan. 2016.

dizendo, senão ele não estaria ali. Não tem meio termo, ou sim ou não, o sucesso é a tua prova. [Transcrição encontrada em FERREIRA, 2013, p.18]

Após casar-se com Edith, Raul abandona os estudos formais e viaja rumo ao Rio de Janeiro. No *Vídeo documento Volume 08*<sup>124</sup>, organizado por Sylvio Passos, aos 43:00', é possível compreender melhor a ida de Raulzito e seus Panteras ao Rio de Janeiro, finalmente abandonando o ambiente interiorano de Salvador e tentando a sorte em um grande centro. O protagonista dessa viagem é o cantor Jerry Adriani, que os convida para ir à cidade, após tocarem juntos na capital baiana. Além da amizade deste cantor, Chico Anysio e Roberto Carlos são apontados por José Rada Neto (2015, p. 80) como figuras que auxiliaram Raulzito e seus panteras nesses tempos iniciais, até que graças ao apadrinhamento desses ilustres personagens, conseguiram gravar um disco. Entretanto, conforme Rada Neto (2015, p.79)

quando o disco Raulzito e os Panteras chegou ao mercado em dezembro de 1967 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.

Outro fato que teria contribuído para este fracasso inicial seria a inexperiência do grupo, que teria utilizado linguagem complicada e pouco comercial no disco, além dos vetos e imposições feitas pelo produtor. Conforme Raul, citado por Mauro (1990, p. 42):

'[...] agente [sic] não sabia como fazer. Tocávamos umas coisas complicadas, minhas letras falavam de agnosticismo, essas coisas'. E houve choque com os produtores. Raul, que andava curtindo Frank Zappa, achou que uma boa transposição para o português do refrão 'Lucy in the sky with diamonds' era 'pense num dia com

<sup>124</sup> Disponível em: <<http://migre.me/sHT9F>>. Acesso em 15 jan. 2016.

gosto de jaca'. Os caretas não concordaram e acabou saindo 'você ainda pode sonhar'...

Com o fracasso de vendas, a banda seguiu tocando no programa de Jerry Adriani, até que o cantor não pode leva-los em turnê, e inicia-se a *fase de fome* imortalizada na música *Ouro de Tolo*<sup>125</sup>. Um a um, os membros do grupo retornam a Salvador e a banda, enfim, se desfaz. Trata-se de um momento complicado na vida de Raul; ele se isola em seu quarto, dedicando-se a leitura e a escrita.

Sua sorte muda em 1970: Frans (2000, p.100) afirma que ele é apresentado a Evandro Ribeiro, diretor da gravadora Columbia Broadcasting System – CBS. Logo é contratado como produtor musical e se muda para o Rio com sua esposa. Raul produz e compõe canções para diversos artistas, como Jerry Adriani, Sérgio Sampaio e Diana<sup>126</sup>, apenas para citar alguns. No papel de produtor, Raul obteve o aprendizado necessário para tornar-se um compositor mais popular: “Como os Beatles que aprenderam no estúdio, eu aprendi tudo na CBS, os macetes todos. Aprendi a fazer música fácil, comercial, intuitiva e bonitinha, que leva direitinho o que a gente quer dizer.” (PASSOS, 2000, p. 83).

É em 1971 que Raul se aventura novamente no papel de cantor. Ele teria se aproveitado da viagem do chefe para produzir um disco experimental, chamado *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das Dez*, em companhia de Edy Star<sup>127</sup>, Sérgio Sampaio<sup>128</sup> e Miriam Batucada<sup>129</sup>. Conforme Edy Star, no documentário *O Início, o fim e o meio* (2012, 1:50:58')

O primeiro disco que Raul assume, Raul era Raulzito, produtor e compositor de iê-iê-iê. No disco sociedade, ele assina Raul Seixas. Então ele

<sup>125</sup> No trecho: “Eu devia estar alegre e satisfeito / Por morar em Ipanema / Depois de ter passado fome por dois anos / Aqui na Cidade Maravilhosa”.

<sup>126</sup> É uma cantora de música romântica que fez sucesso nos anos 70.

<sup>127</sup> Cantor, ator, dançarino, figurinista e artista plástico, Edy Star foi o primeiro artista brasileiro a assumir sua homossexualidade. Fonte: <<http://migre.me/sHS9o>>. Acesso em 09 jan. 2016.

<sup>128</sup> Cantor e compositor brasileiro, foi o primeiro artista lançado por Raul Seixas, na época de produtor. É apontado, ao lado de Raul, como um dos *malditos* da Música Popular Brasileira. Fonte: <<http://migre.me/sHS9K>>. Acesso em 09 jan. 2016.

<sup>129</sup> Miriam Batucada foi uma cantora brasileira de samba, que apesar de tradicional, aceitou participar das gravações do disco. Fonte: <<http://migre.me/sIpdO>>. Acesso em 09 jan. 2016.

assume já ‘eu sou Raul Seixas e vim dizer alguma coisa’. O disco da virada dele é a sociedade.

Durante muito tempo Raul veiculou a versão de que o disco havia sido feito às escondidas e havia motivado sua demissão da CBS. Todavia, o companheiro Edy Star (*apud* RADA NETO, 2012, p. 146) conta uma versão diferente:

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, e a diretoria naturalmente sabia do disco, só não sabia como seria... Foi usado o estúdio da gravadora, com horários marcados, e tudo certinho. Teve músicos, arranjos, coral, etc. Sim, teve gravações a noite, como qualquer disco... Mas não foi feito escondido na calada da noite, ou realizado em 24 horas...

Essa divergência entre as duas versões é explicada por Rada Neto (2012, p. 145), que afirma que a versão apresentada por Raul “é uma das primeiras construções de sua imagem de rebelde”. Afinal, veicular a ideia de que havia desafiado o chefe e foi conseqüentemente demitido de um emprego promissor e estável, é agregar a sua figura um valor de inconformismo e ruptura.

Demitido ou não, em 1972, Raul passa a trabalhar como produtor em outra gravadora, mas logo é convencido pelo amigo Sérgio Sampaio a se apresentar no Festival Internacional da Canção, responsável por lançar grandes nomes no cenário nacional, sendo conhecido palco de disputas entre MPB e a música estrangeira. Inscreve duas composições de sua autoria: *Eu sou eu*, *Nicuri é o diabo*, interpretada por Lena Rios e os Lobos, e *Let me sing my rock and roll*, mistura de rock e baião, interpretada por ele mesmo.



Figura 7 - Raul Seixas no Festival da Canção de 1972.



Fonte: <<http://migre.me/sHSaC>>. Acesso em 09 jan. 2016.

O artista conquista o público e rapidamente é contratado pela Philips, estourando nas paradas de sucesso com a música *Ouro de Tolo*, que conforme Mauro (1990, p.44) é uma “bofetada na face da alienada classe média que trocara a verdadeira realização pelo acesso às bugigangas do consumo, naqueles tempos de ‘milagre brasileiro’<sup>130</sup>”.

Entretanto, antes de se lançar como cantor, Raul Seixas conhece aquele que viria a ser um de seus vários parceiros de composição<sup>131</sup>, Paulo Coelho. Seu irmão Plínio, no documentário *O início, o fim e o meio* (25:14’), relata que os dois não se encontraram: na verdade, Raul é quem foi atrás de Paulo. A razão dessa busca foi um artigo sobre discos voadores, escrito por Paulo na revista *A Pomba*, que muito intrigara Raul. A partir deste contato inicial, os dois passaram a se relacionar e a travar uma turbulenta amizade. Marco Mazzola, primeiro produtor de Raul, narra no supracitado documentário (25:03’) que, apesar de tudo,

<sup>130</sup> O Milagre Brasileiro será explicado em detalhes no item 4.3.2.

<sup>131</sup> Raul teve vários parceiros de composição, inclusive suas mulheres. Todavia, sua mãe, Maria Eugênia Seixas, afirma em entrevista: “Parceiros realmente foram: Paulo Coelho, Cláudio Roberto, Rick, Marcelo Motta, e o pai, que fez algumas músicas. Mas o resto, as mulheres... Tânia, Kika, Edith e Lena, todas foram ‘parceiras’.” (GAMA, 1997, p.18). Também concordamos com Paulo Coelho, que no documentário *O início, o fim e o meio* (01:17:52’) afirma que o maior parceiro de Raul, foi o próprio Raul. Neste trabalho, porém, falaremos apenas dos parceiros que auxiliaram nas composições das músicas a serem analisadas.

Raul Seixas era um “careta”, enquanto Paulo Coelho “era um cara doido pra caralho (sic)”.

Em entrevista a *Revista Rolling Stones*, em 2009, Paulo Coelho relata:

A nossa relação sempre foi muito complicada desde o começo. Quando começamos a trabalhar juntos, nos víamos todo dia. Ou ele vinha para minha casa ou eu ia para a casa dele. Era uma relação muito intensa, e uma competição acirrada. Raul sempre achava que eu queria mostrar que era melhor que ele, e vice-versa. Eu era o intelectual que sonhava morrer incompreendido, e Raul tinha esse poder de comunicação muito grande - muito grande. Pouco a pouco, nós começamos a desenvolver toda a ideologia da Sociedade Alternativa, unindo o ideário hippie. No disco *Krig-Há, Bandolo!*, a música-chave é ‘Ouro de Tolo’, que é dele, e tem ‘Rockixe’, quase uma declaração de princípios. Pouco a pouco começamos a nos entender. Apresentei as drogas a Raul, as sociedades secretas e essas coisas todas. Será que fiz bem? Raul entrou de cabeça nisso tudo. Em dado momento, eu disse: ‘Chega, parei’. Mas Raul continuou, uma escolha absolutamente consciente, e ninguém pode julgá-lo por isso<sup>132</sup>.

A amizade entre os dois é motivo de especulação e controvérsia mesmo após a morte de Raul. Em entrevista, o pai do cantor afirma: “Eu senti, nele, uma certa falta de sinceridade para com o Raulzito” (GAMA, 1997, p.11); a mãe de Raul também tinha receio do amigo de seu filho, afirmando: “eu, de pessoa pra pessoa, não gosto dele. Eu acho que ele tem um lado muito negativo...” (GAMA, 1997, p.18).

O mais famoso parceiro de composição de Raul, Paulo Coelho comenta o processo de composição dos dois, no *Vídeo documento Volume 02 (07:00’)*:

Eu acho que Raul foi uma coisa muito importante na minha vida. Foi ele que me ensinou uma grande magia, que é a linguagem da comunicação. Eu era o típico intelectual, bem presinho no meu

---

<sup>132</sup> Disponível em: <<http://migre.me/SHSbv>> Acesso em 28 dez. 2015.

mundinho, onde eu fazia teatro pra ser vaiado, ser incompreendido, e depois então ir pra casa dizer pra minha namorada ‘ai, ta vendo? Ninguém me entende!’, eu me comprazia muito nisso. E um dia chegou o Raul, eu encontrei o Raul e ele veio falar de música, coisa que eu reagi imediatamente com horror. Eu não queria saber muito de música porque segundo eu e os meus amigos intelectuais, música era uma coisa secundária. Mas o Raul foi uma pessoa da maior dignidade. A primeira música que eu fiz se chama *Caroço de Manga*, foi pra novela *Beto Rockfeller*. Eu não fiz nada e ele botou o meu nome pra me estimular, pra me incentivar. E aquilo realmente me estimulou e me incentivou.

Se por um lado Raul ensinou a Paulo como transmitir suas mensagens de maneira fácil e acessível ao grande público, Paulo apresentou a Raul algo que, junto de suas leituras filosóficas e políticas, será um elemento presente em toda a sua obra. Trata-se do ocultismo, principalmente no que se refere à *Thelema*, filosofia esotérica criada por Aleister Crowley, famoso mago inglês. Segundo Luiz Lima (2007, p.32), se por um lado o cantor “afirmava ser anarquista e [gostar] de Proudhon, [...] ao mesmo tempo adorava Aleister Crowley.”

Por meio de Paulo, Raul entrou em contato com Marcelo Motta, principal divulgador das ideias de Crowley no país, chegando a fazer parte da *Astrum Argentum* (*Estrela de Prata* em latim, mais conhecida como A. . A), sociedade criada por Crowley, e da *Ordo Templi Orientis* (*Ordem do templo do oriente*, em latim, mais conhecida como O.T.O.), sociedade reformulada pelo mesmo mago, também com base nos princípios thelêmicos. Segundo Lima (2007, p. 36) Raul chegou ao grau de neófito<sup>133</sup> nas duas sociedades. No documentário *O Início, o fim e o meio*, Paulo Coelho (46:23’) fala sobre a relação que ele e Raul tinham com tais sociedades secretas:

Claro que eu participei de tudo isso, desse período negro na minha vida, onde Crowley era o... enfim.

---

<sup>133</sup> Segundo a A. . A, “Neófito vem do latim neophitus, que significa literalmente “nova planta”, porém o mais comum é “noviço” ou “novo convertido”. Após o período de Probacionista e após o ritual de iniciação, o candidato estará apto a tomar o juramento do grau, que podemos resumir o seu objetivo em “obter o controle da natureza e poderes do meu próprio ser”, além de alcançar um completo domínio sobre o “Plano Astral .” Disponível em: <<http://migre.me/sHSct>>. Acesso em 15 jan. 2016.

Eu sempre fui um cara de extremos, continuo sendo, não tão visível, mas continuo sendo. Então não bastava a magia convencional, tinha que ser a magia radical, a magia de extrema... enfim. Fora de qualquer ética. E, enfim. Terminei pagando um preço. Todos terminaram pagando um preço. Todos que estavam envolvidos nessa história... e eu disse ‘chega’. Parei.

Em contrapartida, Toninho Buda, místico amigo de Raul Seixas, assim se refere à opinião de Paulo Coelho:

O que mais me irrita, engasga, incomoda é a atitude do Paulo Coelho com relação ao trabalho dele. O Paulo Coelho conseguiu fazer com que todo o trabalho de Raul Seixas fosse associado à Magia Negra. Com isso, ele sugeriu que o fim aparentemente muito triste que o Raul teve, foi uma ‘consequência’ dessa relação com as coisas ‘malignas’. Quando você, eu e muitos sabemos que o que matou Raul foi a marvada pinga! E o álcool mata qualquer um. Essa atitude do Paulo Coelho é uma injustiça, uma canalhice que precisa ser reparada. Criar em milhões de jovens essa imagem deturpada é um crime ético. (GAMA, 1997, p. 135).

Independentemente das crenças de Paulo Coelho e de Toninho Buda, é a partir dos ensinamentos de Crowley que Raul concebe a ideia de um direito, ou melhor de uma *Lei*, pautada sobretudo na liberdade individual do ser<sup>134</sup>. É preciso levar em consideração, todavia, o alerta de Lima (2007, p.49): Raul era um agnóstico que sentia apenas curiosidade para com os ensinamentos ocultistas; tanto que ele ressignifica as doutrinas de Crowley, dando-lhes dimensão social e política.

Antes de adentrar na relação que o cantor travou entre seus pensamentos e as sociedades esotéricas da qual fez parte, faz-se necessária uma breve explicação do pensamento de Crowley. Para tanto, além das fontes e bibliografias selecionadas para este capítulo,

---

<sup>134</sup> Raul gostava tanto de Aleister Crowley que, conforme explicado por Glória, sua segunda esposa, no documentário *O início, o fim e o meio* (01:09:49), o nome da filha dos dois, Scarlet, é uma referência direta à *scarlet woman*, ou mulher escarlate, uma das divindades presentes no Livro da Lei.

consultamos o site oficial da A.·. A e da O.T.O. Também buscamos informações no site *Espaço Novo Aeon*, que, embora não filiado a qualquer sociedade específica, dedica-se à difusão da *Lei de Thelema* (base do pensamento de Crowley) no cenário nacional, disponibilizando diversas fontes e documentos sobre o assunto.

#### 4.2 “EU JÁ PASSEI POR TODAS AS RELIGIÕES, FILOSOFIAS POLÍTICAS E LUTAS<sup>135</sup>”: DIREITO, OCULTISMO E ANARQUISMO EM RAUL SEIXAS

Edward Alexander Crowley, mais conhecido como Aleister Crowley, nasceu em 1875 na Inglaterra. Membro de uma família rigorosamente religiosa e abastada, “era conhecido por sua inteligência destacada, sua habilidade de escrever e pela sua paixão ao alpinismo<sup>136</sup>”. Por intermédio de um amigo conheceu o ocultismo e, fascinado pelo assunto, tornou-se “o homem que revolucionou o Ocultismo e a Magia no séc. XX”<sup>137</sup>.

Em 1907, na companhia de George Jones, funda a A.·. A, “ordem dedicada e evolução espiritual que utiliza a Lei de Thelema em seu conjunto de ferramentas.<sup>138</sup> Também se relacionou com a O.T.O., da qual se tornou líder em 1922<sup>139</sup>. A O.T.O. é uma

Ordem que adotou os princípios da Lei de Thelema via o comando de Aleister Crowley. Possui uma história muito confusa tendo várias ramificações e linhas de trabalho. Era focada em magia sexual, aquela do ponto de vista ocidental, mais especificamente, da época vitoriana por alguns maçons. É considerada uma maçonaria espúria<sup>140</sup>.

Cético em relação aos preceitos cristãos lhe ensinados desde a infância, a vida de Crowley é cercada de escândalos e polêmicas. Assumidamente bissexual, foi frequentemente acusado pela imprensa britânica de ser satanista e praticante de magia negra – provavelmente por utilizar o nome mágico *To Mega Therion* (A Grande Besta, em

<sup>135</sup> Trecho da música *As aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*, de Raul Seixas.

<sup>136</sup> Disponível em: <<http://migre.me/sHSyv>>. Acesso em 15 jan. 2016.

<sup>137</sup> Disponível em: <<http://migre.me/sHSz1>>. Acesso em 15 jan. 2016.

<sup>138</sup> Disponível em: <<http://migre.me/sHSzE>>. Acesso em 15 jan. 2016.

<sup>139</sup> Disponível em: <<http://migre.me/sHSzW>>. Acesso em 15 jan. 2016.

<sup>140</sup> Disponível em: <<http://migre.me/sHSAR>>. Acesso em 15 jan. 2016.

grego), ao atingir um elevado grau dentro da A.·. A, além de adotar como número pessoal o 666<sup>141</sup>.

Segundo o site *Espaço Novo Aeon*, Crowley apenas adotou a alcunha de *To Mega Therion* (A Grande Besta) e o número 666, como forma de chocar a sociedade da época e de ressignificar estes símbolos cristãos:

Na verdade ele [...] se utilizou da simbologia negativa para o cristão, ele ‘perverteu a perversão’. Como a sua obra não deixa de ser uma reação contra o cristianismo, ele valeu-se dos símbolos máximos anticristãos que estão no Apocalipse de João. Nesta nova era o símbolo masculino correto é a Besta e o feminino Babilônia (Babalon); são uma ênfase na mudança<sup>142</sup>.

A A.·. A, em seu site, também procura esclarecer essa confusão que a relaciona ao satanismo e a bruxaria, afirmando que são coisas diferentes, embora não excludentes:

No meio ocultista, **Satanismo** é o nome de um sistema desenvolvido por **Anton Lavey**, baseado em alguns textos de Crowley. De modo geral pregam a mesma coisa: a liberdade e independência do ser humano. Os satanistas valem-se da crítica à figura de Jesus Cristo bem como da instituição chamada Igreja Católica Apostólica Romana e as variações Protestantes. Thelema se opõe ao chamado **Cristismo**, a visão deturpada e piegas do mito de Jesus, O Cristo perpetuada pela Igreja de Roma e outras ‘cristãs’. Os satanistas acabam auxiliando os crististas por reforçarem a simbologia deturpada de satã dando munção ao trabalho deles, pois o diabo é o grande fetiche e razão de ser desses grupos, principalmente os neopentecostais - de grande presença no Brasil. Na cultura popular, satanismo é adoração da figura do Diabo católico romano, princípio um tanto oposto ao thelêmico, onde um dos aforismos é ‘*Não há deus senão o homem*’.

<sup>141</sup> Disponível em: < <http://migre.me/sHSBy>>. Acesso em 15 jan. 2016.

<sup>142</sup> Disponível em: < <http://migre.me/sHSBS>>. Acesso em 15 jan. 2016.

**Bruxaria (Witchcraft)** é o nome pelo qual é conhecido um conjunto de práticas religiosas/mágicas primitivas europeias, vulgo pagãs. Existe uma versão modernizada desses cultos chamada **Wicca**, desenvolvida por **Gerald Brousseau Gardner**, o qual manteve estreito contato com Crowley. O thelemita não se opõe a estudar qualquer sistema de magia e utilizar para seus próprios fins. Essa separação teve caráter estritamente didático [Grifos no original]<sup>143</sup>.

A O.T.O. também se preocupa em esclarecer possíveis mal entendidos:

A O.T.O. não pretende ser satânica ou anticristã. Acreditamos que estas caracterizações não servem a nenhum propósito real em descrever o que somos ou nossa visão da humanidade. Ao invés de sermos anticristãos, preferimos ser pró Thelema: acreditamos nos ideais telêmicos de liberdade, de auto expressão pessoal e religiosa, emancipação da superstição e da opressão social e no desenvolvimento de uma visão de mundo que suporte e encoraje o antigo sonho de uma Irmandade Universal entre os seres humanos<sup>144</sup>.

Toninho Buda reforça essa explicação no documentário *O início, o fim e o meio* (43:30'), ao afirmar:

Foi colocado que a Ordem, O.T.O., era uma ordem do diabo. [...] O Raul Seixas tem uma música né, chamada Rock do Diabo, junto com Paulo Coelho [...], em que ele diz o seguinte, olha que coisa interessante: 'Existem dois diabos, só que um parou na pista/um deles é o do toque, o outro é aquele do exorcista'. Lúcifer é aquele que trás a luz. É o mesmo mito de Prometeu, que roubou fogo dos céus e entregou aos homens. Confundir este mito da iluminação do ser humano com o diabo da Igreja, esse de chifrinho, essa coisa ridícula, é um crime contra o conhecimento.

<sup>143</sup> Disponível em: <<http://migre.me/sHSDE>>. Acesso em 15 jan. 2016.

<sup>144</sup> Disponível em: <<http://migre.me/sHSED>>. Acesso em 15 jan. 2016.

E, nas palavras do próprio Aleister Crowley:

Pessoas tolas dizem que eu sou um Mago Negro, que eu tenho o hábito de celebrar a Missa Negra e o Sabá das Bruxas, que eu como bebês recém-nascidos e exploro o céu montado em um cabo de vassoura. Eles dizem que Satanás é meu mestre e que eu sou seu fiel agente. Mas eu sou um mago branco, não um negro. Eu pertenço a uma ordem secreta que tem representantes em todo o mundo; estamos todos trabalhando para o bem da humanidade, não para a sua queda<sup>145</sup>.

Essa associação de Crowley ao satanismo pode ser explicada tanto pelo fato dele lidar com sistemas de magia, pala nomenclatura por ele adotada, como dito anteriormente e também pelos postulados da Lei de Thelema: esse trabalho ao qual o mago se refere na citação acima. A versão mais difundida sobre a origem desta lei afirma que uma entidade teria ditado a Crowley todo o conteúdo do *Liber Al vel Legis – O Livro da Lei*, no qual se encontra toda a base do pensamento thelêmico:

Este livro conteve uma mensagem sobre o início de uma nova era, denominada Æon de Hórus, na era de Aquário-Leão e de uma nova lei para a humanidade, chamada Thelema (ou no português, Télema). A mensagem era recheada de frases ininteligíveis, porém destacava-se uma prioridade a liberdade do homem, e a busca do caminho pessoal de cada um, sob uma óptica beligerante em várias frases<sup>146</sup>.

Conforme a O.T.O., mais do que um postulado religioso, a Lei de Thelema pode ser vista como “uma filosofia, uma proposta social, ou a soma de tudo isso<sup>147</sup>”. Segundo a A. . A<sup>148</sup>, *Thelema* significa *vontade*, em grego, o que explica os axiomas que a resumem: *do what thou wilt shall be the whole of the Law* (traduzido por Marcelo Motta e Raul Seixas como *faz o que tu queres pois é tudo da Lei*) e *love is the law*,

<sup>145</sup> Disponível em: <<http://migre.me/SHSGR>>. Acesso em 15 jan. 2016.

<sup>146</sup> Disponível em: <<http://migre.me/SHSHW>>. Acesso em 15 jan. 2016.

<sup>147</sup> Disponível em: <<http://migre.me/SHSKs>>. Acesso em 15 jan. 2016.

<sup>148</sup> Disponível em: <<http://migre.me/sHSLb>>. Acesso em 15 jan. 2016.



*love under will* (traduzido por Marcelo Motta e Raul como *o amor é a lei, mas amor sob vontade*).

De acordo com a O.T.O., essa vontade pregada pela Lei de Thelema está longe de se vincular aos simples desejos e caprichos humanos:

Ao contrário, ela se refere à estrita missão de descobrir e realizar a sua verdadeira natureza, que equivale à divindade dentro de cada indivíduo. Em compensação, todos os direitos que não sejam a realização dessa Grande Obra não passam de ilusões<sup>149</sup>.

A valorização de cada ser em particular também mostra-se evidente nos axiomas *todo homem e toda mulher é uma estrela e não existe Deus senão o homem*, no sentido de reforçar a valorização e respeito a cada indivíduo como divindade única, cujo dever é realizar a sua verdadeira vontade. Interessante destacar que o sistema thelêmico tem a sua própria declaração de direitos humanos, escrita em uma página no ano de 1941 por Crowley, no intuito de tornar sua filosofia mais acessível. Esta declaração, disponível nos Anexos A e B, passou a ser lida por Raul em seus shows quando cantava a música *Sociedade Alternativa*, canção inspirada nos princípios thelêmicos.

Não apenas Raul, mas diversos outros cantores de rock foram influenciados por Aleister Crowley e seu pensamento libertário. Jimmy Page, guitarrista do Led Zepellin, é apontado como seguidor do mago, chegando a comprar um castelo na Irlanda onde Crowley teria morado<sup>150</sup>; David Bowie faz referência ao ocultista na música *Quicksand*<sup>151</sup> e Ozzy Osbourne faz dele o principal assunto da música *Mr. Crowley*<sup>152</sup>; a banda Iron Maiden faz menção ao mago em diversas canções como *Revelations*<sup>153</sup>, *Powerslave*<sup>154</sup>, *Moonchild*<sup>155</sup>, *Starblind*<sup>156</sup>,

<sup>149</sup> Disponível em: < <http://migre.me/sHSM0>>. Acesso em 15 jan. 2016.

<sup>150</sup> Disponível em: < <http://migre.me/sHSMG> >. Acesso em 15 jan. 2016.

<sup>151</sup> Trecho da música: “I’m closer to the Golden Dawn/ Immersed in Crowley’s uniform of imagery” . (Estou próximo à Golden Dawn/Imerso no uniforme de imagens de Crowley – Tradução nossa). *Golden Dawn* é a primeira sociedade esotérica a qual Crowley teria se filiado.

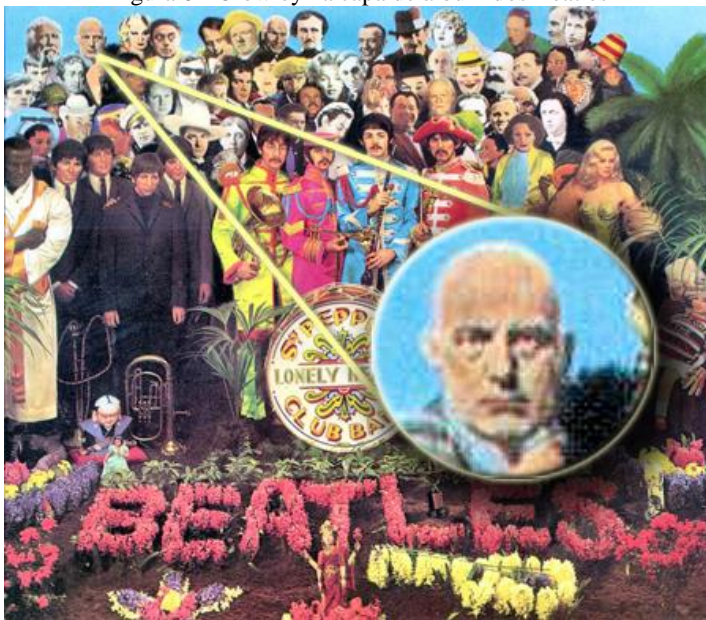
<sup>152</sup> Trecho da música: “Mr. Crowley, what went on in your head/Oh, Mr. Crowley, did you talk to the dead?” (Sr. Crowley, o que se passava pela sua cabeça? / Oh, Sr. Crowley, você falava com os mortos? – Tradução nossa).

<sup>153</sup> Segundo a matéria Aleister Crowley e o rock and roll: “O verso ‘Just a babe in a Black abyss’(‘Apenas um bebê em um abismo negro’) remete à metáfora thelêmica de ‘bebê do abismo’, um termo para designar aquele que mergulha e atravessa um abismo metafísico e

*The Alchemist*<sup>157</sup> e o vocalista desta mesma banda, Bruce Dickinson, também desenvolveu trabalhos solos referentes à Crowley, como as músicas *Man of Sorrows*<sup>158</sup> e *The Chemical Wedding*<sup>159</sup>, além do roteiro e trilha sonora do filme *Chemical Wedding*, que narra a vida de Crowley. Uma de suas referências mais famosas, porém, é seu retrato na capa do álbum *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles:

- 
- psíquico entre os universos espiritual e material”. Disponível em: < <http://migre.me/sHSQZ> >. Acesso em 09 jan. 2016.
- <sup>154</sup> Segundo a matéria *Aleister Crowley e o rock and roll*: “Em Powerslave, a música-título conta a estória de um faraó – deus vivo na Terra – que recusa a morte e deseja permanecer no poder. O primeiro verso menciona o ‘Olho de Hórus’ – Hórus, segundo Crowley, é o deus do Novo Aeon, a fórmula mágica da criança coroada e conquistadora que transcenderia o decadente Velho Aeon de Osiris, seu pai”. Disponível em: < <http://migre.me/sHSQZ> >. Acesso em 09 jan. 2016.
- <sup>155</sup> Segundo a matéria *Aleister Crowley e o rock and roll*: “‘Moonchild’, do álbum *Seventh Son of a Seventh Son*, é o título de um dos livros Crowley. Tanto a obra original quanto a canção falam sobre a união de dois magistas (homem e mulher) e o nascimento de um ser supra-humano ou uma supraconsciência”. Disponível em: < <http://migre.me/sHSQZ> >. Acesso em 09 jan. 2016.
- <sup>156</sup> Segundo a matéria *Aleister Crowley e o rock and roll*: “A música ‘Starblind’ se refere ao conflito entre a religião dogmática e repressora do Velho Aeon e o desejo de liberdade do Novo Aeon”. Disponível em: < <http://migre.me/sHSQZ> >. Acesso em 09 jan. 2016.
- <sup>157</sup> Segundo a matéria *Aleister Crowley e o rock and roll*: “‘The Alchemist’ faz uma referência implícita ao alquimista e clarividente Edward Kelley (1555-1597), de quem Aleister Crowley acreditava ser a reencarnação”. Disponível em: < <http://migre.me/sHSQZ> >. Acesso em 09 jan. 2016.
- <sup>158</sup> Segundo a matéria *Aleister Crowley e o rock and roll*, esta música “fala do próprio Crowley quando menino, profetizando o seu futuro quando iria então anunciar a aurora do Novo Aeon. A letra também cita a Lei de Thelema, fórmula mágica da nova era: ‘do what thou wilt’, ‘faze o que tu queres’”. Disponível em: < <http://migre.me/sHSQZ> >. Acesso em 09 jan. 2016.
- <sup>159</sup> Segundo a matéria *Aleister Crowley e o rock and roll*: “O disco *The Chemical Wedding* e sua música-título, que tem o mesmo nome do filme sobre Crowley produzido por Dickinson, se refere ao manifesto Rosacruz intitulado *The Chemical Wedding of Christian Rosenkreutz*, que narra o casamento alquímico de um rei e uma rainha, alegoria para a união sexual do masculino com o feminino. E, como se sabe, a magia sexual era uma prática central na doutrina thelêmica”. Disponível em: <<http://migre.me/sHSQZ>>. Acesso em 09 jan. 2016.

Figura 8 - Crowley na capa de álbum dos Beatles



Fonte: <<http://migre.me/sHSTR>>. Acesso em 04/01/2016.

No Brasil, como já mencionado, Raul Seixas é o grande divulgador da Lei de Thelema. Ele e Paulo Coelho mantiveram contato com duas das principais figuras no que se refere à propagação da filosofia thelêmica no Brasil: a primeira delas é Marcelo Motta, responsável pela vinda da A.·. A e da O.T.O. ao país. No documentário *O início, o fim e o meio*, Glória, a segunda mulher de Raul, afirma (42:10’): “Marcelo Motta era o líder mundial, ele assumiu o posto de Aleister Crowley”. Não encontramos outras referências que afirmem que Motta foi o sucessor de Crowley, sendo que segundo o site da A.·. A, Marcelo Motta foi

Um ocultista brasileiro, cineasta e entusiasta thelêmico que espalhou e solidificou Thelema no nosso país e, entre outras coisas, trouxe a A.·. A.·. e a Ordo Templi Orientis. Compôs algumas músicas com Raul Seixas. Faleceu em 1987<sup>160</sup>.

<sup>160</sup> Disponível em: <<http://migre.me/sHSVd>> Acesso em 09 jan. 2016.

Ainda de acordo com a A.. A Motta criou com Raul as músicas “Tente Outra Vez (com Raul e Paulo Coelho), A Maçã (com Raul e Paulo Coelho), Eu sou Egoísta (com Raul), Peixuxa (com Raul) e Novo Aeon (com Raul)”<sup>161</sup>.

A segunda figura mística com quem Raul se relacionou foi Euclides Lacerda de Almeida, que foi instrutor dele e de Paulo Coelho durante a época em que se interessavam pelo tema. No documentário *O Início, o fim e o meio*, Euclides conta (42:59; 46:19; 47:50) sobre a relação que traçaram:

Eu conheci o Raul Seixas e o Paulo Coelho através de Marcelo Ramos Motta, que era meu instrutor na O.T.O., que é uma ordem paramassônica que segue a Lei de Thelema. O Marcelo Ramos Motta achou por bem colocar ambos, Paulo Coelho e Raul Seixas, sob a minha tutela como instrutor. [...] As instruções eu mandava mais pro Paulo Coelho e o Paulo Coelho passava pro Raul Seixas. [...]. Inclusive ele [Paulo Coelho] era muito disciplinado, ele era muito disciplinado. O Raul Seixas não era tanto.

É preciso esclarecer que a filosofia thelêmica é complexa e explicá-la em detalhes vai muito além dos objetivos deste trabalho. O que nos interessa aqui é salientar a influência desta filosofia esotérica na percepção de direito presente na obra de Raul, uma vez que é a partir da Lei de Thelema e do Livro da Lei que ele irá desenvolver a ideia de uma lei absoluta e de um direito inerente ao ser humano – concepções muito mais sociais que esotéricas, frise-se. Tal fato pode ser inferido a partir da fala do cantor:

Conheci uma pessoa, chamada Marcelo, uma pessoa muito importante, e foi na mão dele que Aleister Crowley (mago inglês) deixou o Livro da Lei: ele é o continuador da obra de Crowley. Ele nos iniciou [Raul e Paulo] numa sociedade esotérica. Paulo saiu logo, mas eu continuei, depois entrei para uma outra, mais elevada... eu estava envolvidíssimo. E de repente eu descobri que a luz, o conhecimento, tem de vir de você mesmo. É claro que eu precisava passar por tudo

---

<sup>161</sup> Disponível em: <<http://migre.me/SHSWt>>. Acesso em 15 jan. 2016.

isso para descobrir. Agora eu estou comigo. Estou bem comigo, do mesmo modo como todos deveriam estar bem consigo mesmos. [...]. (BAHIANA, 1990, p. 28-30).

E indagado se ainda continua vinculado a alguma das sociedades esotéricas, ele afirma:

Não. Saí. Ou melhor, fui expulso, praticamente. Mas não ligo muito, é isso que eu queria. Não se pode levar tudo muito a sério, pensar que Crowley tinha a verdade toda... não. Eu tirei coisas dele, toques dele, fiz uma coisa minha, em cima do que eu descobri [...]. (BAHIANA, 1990, p. 30).

Desta forma, pode-se inferir que Raul via o ocultismo de Crowley mais como uma filosofia que uma religião, seita ou algo espiritual. Segundo Toninho Buda (2000, p. 67): “[...] a obra dele [Raul Seixas] é acima de tudo filosófica. E como sempre fazemos questão de ressaltar, Raul tem sempre muito pouco de Misticismo e religião, por incrível que isso possa parecer”. E nas palavras do próprio Raul: "Não levei Aleister Crowley totalmente a sério, não. Aliás, eu acho que é isso que ele queria. Tirei coisas dele para mim, aproveitei." (MAURO, 1990, p.48).

Ademais, de acordo com Lima (2007, p. 36): “O convívio dele com as Ordens ocultistas não foi harmonioso. O problema central foi que a personalidade de Raul Seixas não se adaptou à disciplina exigida por uma iniciação mágica”. Sastre (*apud* LIMA, 2007, p. 37) narra as dificuldades encontradas pelo cantor:

Raulzito estava explodindo em nível nacional com o sucesso de Gita e Marcelo Motta, o dirigente máximo da O.T.O. no Brasil, tentou controlar os horários e dominar as atitudes de Raul que, por sua vez, recusava-se a obedecer qualquer pessoa ou instituição. Essa situação, que se agravou ainda mais com a irreverência do cantor, acabou ocasionando a sua expulsão da O.T.O. por indisciplina, já que a ordem possuía regras rigorosas e diretrizes que tornavam difícil, senão impossível, a continuidade de Raulzito dentro dela.

Assim, apesar de ter se inspirado em Crowley e na Lei de Thelema, chegando a ter Marcelo Motta como companheiro de composição, sua preocupação não era propriamente, espiritual.

Desta forma, concordamos com Lima (2007, p.14), que afirma que Raul Seixas realizou “uma ‘bricolage’, uma mescla entre as ideias do mago inglês Aleister Crowley, o projeto de John Lennon e Yoko Ono de construir a Nova Utopia – a nação libertária mundial, e o Anarquismo – através de alguns de seus autores clássicos como Proudhon e Max Stirner [...]”

No que se refere ao anarquismo, merece atenção a fala de Raul presente no *Vídeo documento Volume 04 (21:10’)*<sup>162</sup>: “Eu não voto, eu sou anarquista”. De fato, existem referências anarquistas em seu trabalho: conforme Mauro (1990, p.56), a música *Mamãe eu não queria*, uma crítica ao serviço militar obrigatório, é baseada no livro *A Resistência ao Exército*, do anarquista Proudhon, assim como Mônica Buarque (2015, p. 115) afirma que a música *Plunt Plact Zum* tem por refrão a transcrição literal de outro livro do mesmo Autor.

Todavia, Lima (2007, p.32) atenta para uma questão importante acerca do anarquismo defendido por Raul: embora inspirado em autores clássicos, trata-se de uma visão diferenciada. Para melhor compreender essa diferença, utilizaremos o conceito de Luis Boscato (2006, p. 21)

Por *Anarquismo*, compreende-se todo um conjunto de movimentos que lutam pela construção de uma sociedade autogestionária, onde os próprios homens se organizam, sem a necessidade de governos – a Anarquia. O primeiro a definir o Anarquismo como uma teoria fundamentada e como um movimento político que visa à revolta social contra quaisquer autoridades constituídas, foi Proudhon, pois até então o termo ‘anarquista’ era simplesmente utilizado, desde a Revolução Francesa, para condenar quem defendia posturas políticas radicais.

Em contrapartida, o anarquismo abraçado não apenas por Raul, mas por toda a contracultura jovem de sua época, conforme Lima (2007, p. 32), era diferenciado:

---

<sup>162</sup> Disponível em: < <http://migre.me/sHTbx>>. Acesso em 15 jan. 2016.

Embora ela faça referência aos filósofos anarquistas clássicos, como Proudhon, a Contracultura não se enquadra na definição convencional de Anarquismo, fortemente racionalista: a rebelião juvenil traz uma forte carga mítica, que incorpora discussões que fazem parte do Ocultismo e da Espiritualidade. George Woodcock é um que faz questão de dizer que os místicos '*não desejam a Anarquia, mas um outro reino no céu*'. Outro dado é que o Anarquismo clássico que se formou no século XIX tinha absoluta confiança nas Ciências Humanas e Naturais - que para ele não estavam em contradição, como portadoras das sementes de uma nova civilização, usando-as para combater quaisquer ideias espirituais, tanto as da Igreja Católica, quanto as novas religiosidades que poderíamos chamar de *alternativas*, conforme nos diz José Carlos Morel, 2º secretário do Centro de Cultura Social. [...] Boa parte dos movimentos da Contracultura jovem abordava estas formas diferenciadas de Espiritualidade, junto com os debates sobre o Anarquismo e a formação de sociedades de base comunitária. Por este motivo é que eu criei a expressão *Anarquismo Contracultural*, ou *Anarquismo Espiritual da Contracultura*, para diferenciá-lo do Anarquismo Clássico.

Essa apropriação de algumas ideias anarquistas, como a construção de uma sociedade sem Estado, acrescida de novos elementos como misticismo, liberdade (inclusive sexual) e a criação de comunidades independentes é uma consequência do ideário contracultural que se formava à época. De acordo com Lima (2007, p. 24):

A característica fundamental da Contracultura foi trabalhar com o reprimido, com o desprezado, e foi por isso que o protesto juvenil colocou no mesmo caldeirão ícones tão diferenciados como Che Guevara e Aleister Crowley [...].

Corroborando a existência de um anarquismo diferenciado, Raul escreve, em 1984: “Sou anarquista *diferente* das correntes políticas”

[Grifou-se](TÁRIK DE SOUZA, 1992, p. 84). Desta forma, entendemos que o cantor acompanha o pensamento contracultural de seu tempo, apresentando-se como anarquista, mas sofrendo influências desde clássicos do pensamento anarquista, à filosofia esotérica da Lei de Thelema.

Além disso, é preciso destacar que apesar de suas canções terem um forte cunho crítico, sobretudo ao momento político em que viveu (ditadura militar brasileira), Raul não gostava de política: “Eu não gosto de falar muito em política porque acho que não passa de um fruto podre [...]” (KIKI SEIXAS, 1996, p.64). Ele escreve a seguinte nota, no ano de 1984:

Política para mim é loucura; é igual a seguir religiões. Cada ser é seu próprio universo! Abomino qualquer tentativa de agregação entre pessoas que são diferentes e julgam pensar Igual. Mentira!!! Toda espécie de agrupamento na vida é uma tentativa de fortalecimento, necessidade de amparo. Medo de saber que é lindo ser diferente de todos os demais. (SOUZA, 1992, p.57).

Nesta fala, estão nítidas as influências thelêmicas: a individualidade e as diferenças de cada ser são valorizadas por Raul, uma vez que “cada ser é seu próprio universo!”, ou *não existe Deus senão o homem* e ainda *todo homem e toda mulher é uma estrela* – axiomas thelêmicos que reiteram a liberdade individual. Todavia, Raul ressignifica estes axiomas, dando-lhes uma dimensão mais social e menos esotérica: a política é vista como insanidade justamente porque cada indivíduo é único, e, para Raul, os agrupamentos sociais – inclusive o Estado, em especial o Estado Ditatorial Brasileiro da época – são tentativas de se padronizar condutas e comportamentos, desrespeitando a beleza das diferenças. Sobre essa valorização do indivíduo, Raul escreve:

A única concordância entre todos os homens é que todos *são*; entendo por ‘eu’, o indivíduo único dono de mim, como o único espécimen dentre todos e tudo na natureza. Eu (pronome) não significa nada sem o verbo *ser*. (SOUZA, 1992, p.182)



Esse ser, em nossa interpretação, refere-se à autenticidade de ser o que quiser; em outras palavras, trata-se de uma referência à liberdade. Em um texto de 1979, ele completa este pensamento:

Imaginemos agora o que é ser dentro de uma sociedade inteira com seus valores, suas leis, seus castigos e julgamentos. Quem quer que ouse deixar-se ser seria imediatamente liquidado. Principalmente aqui, num país esculhambado como este. (SOUZA, 1992, p. 189).

Desta forma, o *ser livre*, como preceituado por Raul, encontra-se limitado pelas convenções sociais. O direito e a moral, por meio de “castigos e julgamentos” seriam responsáveis por manter os indivíduos padronizados, sem poderem, de fato, *ser*. Especificamente sobre o governo, ele escreve em 1984:

Existe o ‘entraram numa’ de que o governo é uma necessidade na organização da vida social. O patrão, o padre e o professor nos ‘ensinam’ que o governo é necessário. Se acrescentarmos o *juiz* e o policial para pressionar aqueles que pensam de outra forma, vamos entender como o preceito da utilidade e de necessidade do patrão e do governo foi estabelecido. (Grifou-se; SOUZA, 1992, p. 84).

Além de demonstrar repúdio ao governo estatal, considerado uma artificialidade imposta, Raul menciona as figuras do juiz e do policial como agentes repressores, responsáveis por garantir que ninguém questione a necessidade do Estado. Nesta passagem, podemos observar indícios da ideia que Raul fazia do direito: uma ferramenta repressiva, responsável por legitimar o governo estatal. Ele continua sua escrita:

Como podemos viver sem o Estado? Sem o governo sobre o cidadão? – Tudo tem o seu lugar marcado na ‘cadeia da vida’, e se seguissemos a própria natureza tudo acabaria bem. Mas se qualquer espécie rompesse a cadeia, afastando-se da natureza, sobreviria o desastre. O homem nasceu livre mas em toda parte eu o vejo acorrentado. (SOUZA, 1992, p.84).

Algumas observações são importantes aqui. Primeiro, a influência thelêmica que novamente aparece quando Raul afirma que “Tudo tem o seu lugar marcado na ‘cadeia da vida’, e se seguissemos a própria natureza tudo acabaria bem”. Isso remete a ideia de que cada ser humano deve buscar realizar sua *verdadeira vontade*; no *Liber Aleph – O Livro de Sabedoria ou Tolice*, considerado uma importante obra para se compreender a Lei de Thelema, Crowley (2009, p.42) escreve:

todo indivíduo no Estado deve ser perfeito em sua Função, com Contentamento, respeitando sua Tarefa particular como santa e necessária, sem cobiçar a de outro. Pois apenas assim tu podes construir um Estado Livre cuja Vontade dirigente estará voltada unicamente ao Bem-Estar de todos.

Assim como Crowley, Raul acredita que se cada indivíduo seguisse a sua *verdadeira vontade*, ou sua *natureza*, haveria equilíbrio. Para o cantor, isso anularia a utilidade e a necessidade de um governo estatal – gerando uma forma de *anarquismo*. Importante frisar que apesar de *Estado* estar grafado em maiúsculo na citação de Crowley, ele se refere a um estado espiritual e não político.

Outra observação importante é a frase citada por Raul: “O homem nasceu livre mas em toda parte eu o vejo acorrentado”. Trata-se de uma referência a Jean-Jacques Rousseau, em sua obra, *O Contrato Social*, quando o autor (1996, p. 09) escreve: “O homem nasceu livre e por toda parte ele está agrilhoadado”.

Entendemos, porém, que a frase possui significados distintos para cada pensador. Rousseau (1996, p.09) a escreve no intuito de introduzir o assunto principal de sua obra: o que faz com que o homem troque seu direito natural à liberdade, por uma submissão a uma ordem social não natural, convencionalizada? Para Rousseau (1996, p.26), a resposta está nas vantagens adquiridas:

O que o homem perde pelo contrato social é a liberdade natural e um direito ilimitado a tudo quanto deseja e pode alcançar; o que com ele ganha é a liberdade civil e a propriedade de tudo o que possui. Para que não haja engano a respeito dessas compensações, importa distinguir entre a liberdade natural, que tem por limites apenas as forças do indivíduo, e a liberdade civil, que é limitada pela vontade geral, e ainda entre a posse,

que não passa do efeito da força ou do direito do primeiro ocupante, e a propriedade, que só pode fundar-se num título positivo. Sobre o que precede, poder-se-ia acrescentar à aquisição ao estado civil a liberdade moral, a única que torna o homem verdadeiramente senhor de si, porquanto o impulso do mero apetite é escravidão, e a obediência à lei que se prescreveu a si mesmo é liberdade.

Parece-nos que Raul não concorda que as compensações apontadas por Rousseau sejam assim tão vantajosas. Assumindo-se como anarquista e defensor da abolição do Estado, desde que cada indivíduo “seguisse sua própria natureza”, ou sua *verdadeira vontade*, ele ressignifica a frase do pensador francês, ao afirmar exatamente o oposto de Rousseau: a ordem social, ou o *Estado*, não oferece benefícios, devendo ser, portanto, eliminada.

Entendemos, por estas razões, que Raul compreendia o Direito em duas dimensões: o direito positivo, criado pelos homens, e o direito natural, que não seria outro senão o direito a liberdade. O primeiro é questionado, criticado e combatido: lembremo-nos da remissão ao juiz como força repressiva; o segundo, é exaltado, defendido e ovacionado.

Em contrapartida, os movimentos contraculturais que tanto influenciaram Raul buscavam revolucionar a sociedade, prezando pela liberdade e valorização das diferenças individuais. Assim, em contato com a Lei de Thelema, com o Anarquismo e com diversos pensadores lidos desde a juventude, Raul passa a rejeitar o direito fruto da criação humana e a valorizar um único direito natural absoluto: a liberdade.

Vejam agora de que forma essa visão foi representada e transcodificada para suas músicas.

#### 4.3 “QUE LEI É ESSA?<sup>163</sup>”: REPRESENTAÇÕES DO DIREITO NO ROCK DE RAUL SEIXAS

Existem diversos elementos a serem analisados em cada canção. Desta forma, optamos por organizar nossa análise em dois grandes grupos: *músicas dos anos 70* e *músicas dos anos 80*.

Inicialmente, iremos identificar o significado do ícone Raul Seixas, a partir de suas performances e de sua recepção. Quais seriam os significados agregados às canções por ele cantadas? O fato de se

<sup>163</sup> Trocadilho com o título da música *Que luz é essa?*, de Raul Seixas.

apresentar de forma irreverente e descontraída contribui para o sentido de sua música? E de que forma Raul foi recebido pela sociedade de sua época?

Esclarecidas tais questões, iremos contextualizar o Brasil dos Anos 70 e Anos 80, além de identificar o panorama musical destes anos, especialmente no que se refere ao rock. Nossas análises tratarão das condições de produção, parâmetros musicais e poéticos (textuais), polarizações e disputas descritas, dentre outros elementos. Importante ressaltar que iremos analisar apenas os trechos nos quais há uma referência ao direito ou ao mundo jurídico, de forma que os temas transversais não serão analisados.

#### **4.3.1 Performance e Recepção *raulseixística***

Apesar de não gostar da fama de irreverente, segundo Seixas (1996, p. 05), Raul Seixas era um artista extremamente performático que, na verdade, interpretava um personagem ao apresentar-se como cantor. Ele mesmo dizia: “Eu sou tão bom ator que finjo que sou cantor e compositor e todo mundo acredita (PASSOS, 1990, p. 47).”

Essa dualidade é explorada por Rosana Teixeira (2008, p. 96-111), que afirma que o cantor possuía duas identidades: a do artista e a do homem. Essas identidades eram opostas entre si, conforme depoimento de pessoa próxima a Raul, identificada como MM na pesquisa de Teixeira (2008, p. 97):

O Raul, longe dessa figura, digamos assim do artista Raul Seixas que era um rebelde no palco, era muito doce, muito manso, de falar baixo, uma postura mais zen, muito mais light (...). Raul era um homem absolutamente honesto, era bastante justo, tinha um fiel da balança. O fiel da balança perfeito. Nunca vi o Raul cometer uma injustiça com alguma pessoa, seja lá quem fosse. Agora, o artista Raul Seixas é totalmente devasso, desequilibrado, irresponsável como ele mesmo dizia. [...] Ele era um ator e gostava de agredir.

Essa necessidade de chocar é explicada por Kika Seixas (1996, p. 05), quarta mulher do cantor, que afirma: “Ele nunca estava satisfeito; sempre colocava em questão os valores sociais, morais, políticos e filosóficos.”

Assim, parece-nos que Raul projetava essa necessidade de questionar e criticar na figura do artista, e através dele transmitia suas inquietações. A forma como ele se apresentava tanto em shows quanto em programas televisivos, lhe rendeu o rótulo de irreverente e até irresponsável. Nos programas televisivos, tocava violão sem cordas e deitava no chão como nas imagens:

Figura 9 – Raul Seixas e o violão sem cordas



Fonte: <<http://migre.me/sHUzi>>. Acesso em 15 jan. 2016.

Figura 10 – Raul deitado no chão em rede nacional



Fonte: <<http://migre.me/sHUTN>>. Acesso em 15 jan. 2016.

Já nos shows, modificava as letras, improvisava, brincava e por vezes apresentava-se embriagado<sup>164</sup>:

---

<sup>164</sup> Como no show do Colégio Objetivo, em 1983, que pode ser assistido em: <<http://migre.me/sIphp>>. Acesso em 16 jan. 2016.

Figura 11 – Raul tocando ao vivo



Fonte: <<http://migre.me/sHUZ3>>. Acesso em 15 jan. 2016.

Figura 12 – Raul embriagado derruba pedestal



Fonte: <<http://migre.me/sHV5H>>. Acesso em 15 jan. 2016.

Acreditamos que essa performatividade lúdica acabou contribuindo para que Raul ora não fosse levado a sério, ora fosse entendido como um *rebelde sem causa*, criticando a tudo e a todos. Tal fato acaba por contribuir na significação de suas canções perante o público<sup>165</sup>, embora não seja objetivo da presente pesquisa demonstrar a percepção deste sobre as músicas de Raul.

<sup>165</sup> Apenas como curiosidade e não como fato acadêmico, algumas pessoas próximas a mim se deixaram levar pela essa aparência de irreverente e *raso* de Raul, de forma que, para essas pessoas, as músicas assumem sentidos diversos. *Gita*, por exemplo, é compreendida como uma conversa entre um casal, quando na verdade se trata de uma conversa entre um homem e uma divindade, tendo sido inspirada no livro sagrado indiano, *Baghavad Gita*; *S.O.S.* é compreendida como um devaneio de um drogado (sic), apenas por fazer menção a discos voadores, sendo que a música é uma crítica contundente à sociedade; *Sociedade Alternativa* é vista como uma fantasia maluca, quando propaga abertamente a Lei de Thelema, pautada na liberdade do ser; os exemplos são inúmeros. A questão da performance é tão interessante

Todavia, conforme Kika Seixas (1996, p. 05) Raul encarava suas músicas com muita seriedade: “Era seríssimo em relação a seu trabalho e sua família, sem nunca ter perdido a ironia e o ridículo dos valores impostos.”. Ele apenas não gostava de apresentações ao vivo, como escreve em 1977:

Não gosto de fazer shows em estados, viajar por aí, apesar dos espetáculos estarem sempre superlotados de ‘necessitados da resposta absoluta’. Eu não me sinto bem. Eu não trago respostas e sim canto minha saída própria, individual e intransferível; canto minha saída mostrando que, se eu saio, todos podem sair pelas suas próprias portas.(SOUZA, 1992, p. 36)

No que se refere à recepção de sua obra, o fato de ter conquistado quatro discos de ouro em sua carreira muito nos diz sobre a aceitação de Raul pelo público. Teixeira (2008, p. 112-173) analisa a fundo a questão da recepção da obra do cantor, identificando a existência de diversos fãs e redes de sociabilidade criadas para discutir informações sobre o artista.

Acreditamos que em termos de recepção, Raul não só foi bem aceito pelo público popular, como também permaneceu presente no cenário musical brasileiro mesmo após sua morte: a passeata anual realizada em São Paulo por fãs, na data da morte de Raul<sup>166</sup>; os shows anuais nos quais diversos artistas interpretam suas canções<sup>167</sup>; os diversos covers<sup>168</sup>, enfim, todos são elementos que apontam para uma permanência e valorização da figura do rockeiro. Segundo Teixeira (2008, p. 210):

Do ponto de vista dos fãs, trata-se de um símbolo polissêmico – assume muitas significações – e polifônico – admite simultaneamente várias interpretações, seja pelo viés anarquista, mágico, filosófico ou existencial. Não sendo unívoco, é diferentemente apropriado e apreendido. Tal qual sua obra, o artista Raul Seixas é percebido diferenciadamente, podendo ser lido como o anti-

---

que imagino que se no lugar de Raul Seixas talvez Chico Buarque cantasse *Cowboy fora da lei*, ou mesmo *Plunct Plact Zum*, os sentidos também seriam modificados.

<sup>166</sup> Mais informações em: <<http://migre.me/sHW6d>>. Acesso em 15 jan. 2016.

<sup>167</sup> Trata-se do projeto O Baú do Raul. Mais informações em: <<http://migre.me/sHW7U>>. Acesso em 15 jan. 2016.

<sup>168</sup> Mais informações em: <<http://migre.me/sHW7U>>. Acesso em 15 jan. 2016.

herói, farsante, injustiçado, arauto/mensageiro, rebelde, contestador ou filósofo. Essa possibilidade de entendê-lo de variados ângulos, lugares e perspectivas, de algum modo, parece lhe garantir a atualidade, a perenidade, já que a despeito de certos consensos – a genialidade, o carisma, a autenticidade – sua obra revela-se um capo de tensões, alvo de controvérsias.

Assim, concordamos com a Autora no fato de que a recepção em torno de Raul é polissêmica e polifônica. Mesmo a figura de rebelde e contestador pode ser questionada, uma vez que Raul trabalhou *dentro* da Indústria Cultural, tendo gravado videocliques em parceria com a Rede Globo, que segundo Boris Fausto (1995, p.484) tornou-se porta voz do governo ditatorial, e assumido abertamente que fazia música comercial, conforme citado por Lucas Souza (2011, p.138): “A primeira condição da minha música é ser comercial, um mecanismo industrial sem a qual a arte não sobrevive. Eu faço comércio arte”.

Todavia, é preciso lembrar que um dos objetivos de Raul era atingir o máximo de pessoas possíveis com suas ideias, veiculadas em forma de música. Para tanto, foi preciso infiltrar-se neste sistema de Indústria Cultural para usá-lo a seu favor. É o que diz Raul:

[...] ta realmente acontecendo uma coisa fantástica, que é essa certeza e conscientização de que você deve ser um rato, transar de rato pra entrar no buraco do rato, vestir gravata e paletó para ser amigo do rato. E depois as coisas acontecem. Não ficar de fora fazendo bobagem, de calça Levis com tachinha. Esse tipo de protesto eu acho a coisa mais imbecil do mundo, já não se usa mais. Eles tão pensando como John Lennon disse: ‘they think they’re so classless and free’<sup>169</sup>. Mas não são coisa nenhuma rapaz, tá todo mundo comendo alpiste, tá todo mundo dentro de uma engrenagem sem controle. (PASSOS, 1990, p. 96).

Identificado o panorama geral de performance e recepção de Raul Seixas, necessário compreender o contexto histórico, político e econômico em que suas canções foram produzidas.

---

<sup>169</sup> “Eles acham que são todos sem classes e livres (Tradução nossa).”



### 4.3.2 “Mas Todo O Sentimento Dos 70 Onde É Que Fica?” – O Brasil dos anos 70 e as músicas *raulsexísticas* (1974 a 1979)

A década de 70 inclui-se no período da Ditadura Militar brasileira. Conforme Fausto (1995, p. 443-462) o então presidente João Goulart desagradava a classe média-alta e os setores mais conservadores da sociedade com suas reformas sociais. Assim, conforme Fausto (1995, p. 458), os atores políticos de direita passaram a acreditar que “só uma revolução purificaria a democracia, pondo fim à luta de classes, ao poder dos sindicatos e aos perigos do comunismo.”

Desta forma, José Murilo de Carvalho (2008, p. 158) afirma que em 1964 “O general Castelo Branco foi imposto, a um Congresso já expurgado de muitos opositoristas, como o novo presidente da República.”

Inicia-se, então, a Ditadura Militar, que, em seus primórdios, se afirmava enquanto governo transitório, de forma a ser repassado aos civis. Essa era, ao menos, a perspectiva adotada por Castelo Branco e a ala conhecida como *castelista*, que encontrou forte oposição por parte da *linha dura*. Os militares da *linha dura* tinham como grande objetivo afastar a ameaça externa (socialismo e comunismo) do país.

O período ditatorial é dividido por Carvalho (2008, p.157-158) em três fases:

A primeira vai de 1964 a 1968 e corresponde ao governo do general Castelo Branco e primeiro ano do governo do general Costa e Silva. Caracteriza-se no início por intensa atividade repressiva seguida de sinais de abrandamento. Na economia, foi um período de combate à inflação, de forte queda no salário mínimo e de pequeno crescimento. Foi o domínio dos setores mais liberais das forças armadas, representados pelo general Castelo Branco. No último ano, 1968, a economia retomou os altos índices de crescimento da década de 50.

Interessa-nos para a presente pesquisa, os aspectos gerais da segunda (entre 1968 e 1974) e terceira fase (1974-1985), período no qual Raul Seixas desenvolve a sua obra musical.

Segundo Carvalho (2008, p. 157-158), a segunda fase do regime ditatorial “compreende os períodos mais sombrios da história do país, do

ponto de vista dos direitos civis e políticos”. Considerada por Carvalho (2008, p. 160) um período marcado pela repressão, os presidentes deste período, os generais Costa e Silva e Médici, pertenciam à linha dura.

Desde o início da ditadura, porém, a figura dos Atos Institucionais estava presente: eram uma forma de tornar as práticas autoritárias juridicamente válidas. Tais atos, emanados pelos chefes do executivo, detinham força de lei e por meio deles grandes modificações foram feitas no cenário político e jurídico desta época.

Não pensemos, porém, que a ditadura não sofreu oposição. Em 1968, Carvalho (2008, p.161) afirma que o regime militar sofreu contestações diversas, principalmente por parte de operários e estudantes. Todavia, quando a Câmara dos Deputados se negou a permitir que um de seus membros fosse processado, por proferir discurso ofensivo ao exército, o governo apresentou sua face autoritária instituindo aquele que seria considerado o mais severo Ato Institucional de todo regime: o AI-5. De acordo com Carvalho (2008, p.161):

O Ato Institucional nº 5 (AI-5) foi o mais radical de todos, o que mais fundo atingiu direitos políticos e civis. O Congresso foi fechado, passando o presidente, general Costa e Silva, a governar ditatorialmente. Foi suspenso o habeas corpus para crimes contra a segurança nacional, e todos os atos decorrentes do AI-5 foram colocados fora da apreciação judicial.

Simultaneamente a tais alterações, Carvalho (2008, p. 162) nos conta que mandatos foram cassados e diversos deputados e vereadores perderam seus direitos políticos. Em 1969, porém, o presidente Costa e Silva falece e seu vice, Pedro Aleixo, é impedido de assumir. Para Fausto (1995, p. 481), os motivos principais para que ele não se tornasse chefe do executivo era que, além de civil, ele havia se oposto abertamente contra o AI-5.

Assim, uma junta militar substituiu Costa e Silva, provisoriamente, até que em outubro de 1969 o general Médici assume a presidência, outorgando nova Constituição<sup>170</sup>. Conforme Carvalho (2008, p. 162):

---

<sup>170</sup> Há divergências. Tecnicamente, o que houve foi uma Emenda Constitucional que modificou drasticamente o texto constitucional vigente. Por essa razão, alguns autores como José Murilo de Carvalho falam em *nova* constituição.

Sob o general Médici, as medidas repressivas atingiram seu ponto culminante. Nova lei de segurança nacional foi introduzida, incluindo a pena de morte por fuzilamento. [...] No início de 1970, foi introduzida a censura prévia em jornais, livros e outros meios de comunicação. Isto significava que qualquer publicação ou programa de rádio e televisão tinha que ser submetido aos censores do governo antes de ser levado ao público. Jornais, rádios e televisões foram obrigados a conviver com a presença do censor. Com frequência, o governo mandava instruções sobre os assuntos que não podiam ser mencionados.

Além da repressão, porém, Fausto (1995, p. 484) identifica a propaganda política como uma das armas mais eficazes utilizadas por Médici. É nesta época que a TV Globo torna-se referência no setor das telecomunicações, atuando, sobretudo, como porta-voz do governo.

Como a oposição legal não era permitida, até 1974 foi comum o embate entre guerrilheiros de esquerda e os militares. Sequestros e atentados eram respondidos com prisões arbitrárias e torturas. Neste contexto, o direito à liberdade individual, tão valorizado por Raul Seixas, é inexistente. Segundo Carvalho (2008, p. 163):

A censura à imprensa eliminou a liberdade de opinião; não havia liberdade de reunião; os partidos eram regulados e controlados pelo governo; os sindicatos estavam sob constante ameaça de intervenção; era proibido fazer greves; o direito de defesa era cerceado pelas prisões arbitrárias; a justiça militar julgava crimes civis; a inviolabilidade do lar e da correspondência não existia; a integridade física era violada pela tortura nos cárceres do governo; o próprio direito à vida era desrespeitado. [...] Foram anos de sobressalto e medo, em que os órgãos de informação e segurança agiam sem nenhum controle.

Apesar de tudo isso, Carvalho (2008, p. 168) afirma que o governo Médici gozava de popularidade. Tal fato pode ser explicado em razão do chamado *milagre econômico*, criticado indiretamente por Raul Seixas na canção *Ouro de Tolo*. Conforme Fausto (1995, p. 485):

O período do chamado ‘milagre’ estendeu-se de 1969 a 1973, combinando o extraordinário crescimento econômico com taxas relativamente baixas de inflação. O PIB cresceu na média anual, 11,2%, tendo seu pico em 1973, com uma variação de 13%. A inflação média anual não passou de 18%. Isso parecia de fato um milagre. Só que o fenômeno tinha uma explicação terrena e não podia durar indefinidamente.

O referido Autor (1995, p. 486-488) afirma que os pontos fracos do milagre eram: a) “Excessiva dependência do sistema financeiro e do comércio internacional”; e b) “Necessidade cada vez maior de contar com determinados produtos importados, dos quais o mais importantes era o petróleo”. Essas vulnerabilidades foram expostas em 1973, quando a comunidade internacional sofreu com a Crise do Petróleo, cujas consequências foram sentidas pelo Brasil, conforme Fausto (2009, p. 495).

Além disso, Fausto (1995, p. 486-487) explica que o milagre tinha como pontos negativos o fato de contribuir para a desigualdade social, uma vez que a expansão da indústria favoreceu majoritariamente a classe média e alta, pois os salários das profissões de baixa qualificação foram reduzidos. Havia também uma grande desproporção entre o avanço econômico e social, sendo que o Brasil aparecia com baixos indicadores no que se refere à qualidade de vida de seu povo.

Ainda assim, conforme Carvalho (2008, p. 168), o milagre econômico aliado à vitória da seleção brasileira de futebol no México, evocou na população um sentimento de exaltação patriótica e “nacionalismo xenófobo e reacionário”.

Médici não conseguiu indicar um sucessor da linha dura, de forma que as forças armadas escolheram o general Ernesto Geisel para assumir a presidência. Ele compactuava das ideias de Castelo Branco e, conforme Fausto (1995, p.489), pretendia realizar uma abertura política “lenta, gradual e segura”. Os motivos são explicados pelo Autor (1995, p. 490):

O poder fora tomado pelos órgãos de repressão, produzindo reflexos negativos na hierarquia das Forças Armadas. Um oficial de patente inferior podia controlar informações, decidir da vida ou morte de pessoas conforme sua inserção no

aparelho repressivo, sem que seu superior na hierarquia militar pudesse contrariá-lo. As funções e os princípios básicos das Forças Armadas eram assim distorcidos, trazendo riscos à integridade da corporação militar. Para restaurar a hierarquia, tornava-se necessário neutralizar a linha dura, abrandar a repressão e ordenadamente, promover ‘a volta dos militares aos quartéis’. Por outro lado, lembremos que a ‘democracia relativa’ era uma meta buscada pelo grupo castelista desde 1964.

Assim, Carvalho (2008, p. 173) aponta 1974 como o ano inicial da abertura política, pois é o ano em que as restrições à propaganda eleitoral são diminuídas. O grande marco porém, virá em 1978, pois conforme o Autor (2008, p.173) é neste ano que o AI-5 será revogado, a censura prévia será extinta<sup>171</sup> e há a permissão para a volta de exilados políticos.

Entretanto, essa abertura é marcada por alguns retrocessos, como aponta Carvalho (2008, p. 175). Nas eleições para senadores e deputados federais, o partido do governo, Arena, perde a maioria de votos necessária para aprovação de emendas constitucionais. O resultado é a suspensão do Congresso por quinze dias e a implantação das seguintes mudanças, mencionadas por Carvalho (2008, p. 175): eleição indireta para governadores e para um terço dos senadores, e o fim da exigência de dois terços para aprovação de emendas constitucionais.

Sobre o cenário econômico, Fausto (1995, p. 495-496) afirma que mesmo com a crise internacional do petróleo, o governo insistiu em um planejamento que levasse em consideração o crescimento econômico. Para o referido Autor, (1995, p. 497), “o governo período de Geisel apresentou resultados satisfatórios”, embora perigos como a inflação, a dívida externa e a dívida interna permanecessem a espreita.

Em 1979, já com o general João Batista de Figueiredo, que compactuava dos ideais castelistas, na presidência, Carvalho (2008, p. 176) aponta novos avanços, como a aprovação da polêmica Lei de Anistia, que beneficiaria tanto os acusados de crime contra a segurança nacional quanto os agentes do governo (inclusive torturadores), e a abolição do bipartidarismo, ironizado por Raul na canção *Só pra variar*:

---

<sup>171</sup> O que não significa, entretanto, a abolição da censura. Diversas músicas de Raul Seixas foram censuradas, como a já mencionada *Rock das “aranha”*.

Vou jogar no lixo a dentadura<sup>172</sup>, neném.  
 Vou ficar banguelo numa boa  
 É que eu vou fundar mais um partido também!  
 Vou rasgar dinheiro, tocar fogo nele, só pra variar

Segundo Fausto (1995, p. 506), a abolição do bipartidarismo e a possibilidade da oposição se apresentar em diversos partidos políticos foi uma estratégia utilizada para enfraquecer sua força política. Voltaremos ao governo de Figueiredo no tópico 4.3.3, ao contextualizar as canções de Raul nos anos 80.

No que se refere à década de 70, merece destaque, ainda, a atuação da Ordem dos Advogados do Brasil - OAB. Conforme Carvalho, (2008, p. 185-186), em 1973 a OAB assume oposição aberta contra o governo ditatorial, embora muitos advogados e juristas continuassem a apoiá-lo. Carvalho (2008, p. 186) entende essa oposição a partir do interesse profissional, já que

O AI-5 [...] excluía da apreciação judicial os atos praticados de acordo com suas disposições. As intervenções no Poder Judiciário também desmoralizavam a justiça como um todo. Os juízes eram atingidos diretamente, mas, indiretamente, igualmente os advogados eram prejudicados.

Tal interesse, porém, não era único e Carvalho (2008, p. 186) aponta a crença nos direitos humanos, tema da V Conferência anual da Ordem, como fatores que a tornaram “uma das trincheiras de defesa da legalidade constitucional e civil”. Este fato, porém, não impedirá que Raul tenha uma visão pessimista do que se refere ao judiciário, conforme abordado nos itens 4.3.3.1 e 4.3.3.4.

Em relação à cultura no Brasil dos anos 70, Marcelo Ridenti (2009, p. 154-155) afirma que o governo Geisel, a partir de 74, “soube dar lugar aos intelectuais e artistas da oposição.” O Autor (2009, p. 155) afirma que, diferentemente dos embates entre artistas e o governo Médici, o governo Geisel incentivou um verdadeiro crescimento nas telecomunicações, o que resultou na criação de uma “indústria cultural, não só televisiva, mas também fonográfica, editorial [...], de agências de publicidade etc.”. Tal fato, porém, não impedia que a censura atuasse

---

<sup>172</sup> Era a palavra usada por Raul para se referir à *ditadura*, conforme Souza (1992, p. 71-72).

repressivamente, limitando a veiculação de obras que eram compreendidas como inadequadas.

Para Riderti (2009, p. 156) esse incentivo às produções culturais foi uma tentativa, bem sucedida, de absorver os opositores do regime, diluindo a contestação artística por eles produzida na lógica mercantil. A arte crítica é veiculada pela mídia e transformada em bem de consumo, conforme abordamos no Capítulo 2.

No que se refere à música, especificamente, Jairo Severiano (2008, p. 420) afirma que é na década de 70 que há uma expansão “dos regionalismos musicais, em nível nunca antes registrado”. Diversos artistas nordestinos (como Alceu Valença), mineiros (como Beto Guedes) e gaúchos (como Kleiton e Kledir), dentre diversos outros, são apontados como os grandes sucessos da época. Além disso, a soul music, o samba, o choro e o brega são apontados como estilos musicais preponderantes.

Ainda não era a década do rock, conforme explica Severiano (2008, p. 425):

Com a retirada de cena da Jovem Guarda e a desintegração dos Mutantes, o rock brasileiro viveu na década de 70 uma fase de pouco brilho, em que só reluziram as estrelas de Raul Seixas, de Rita Lee, de Erasmo Carlos e do trio Secos & Molhados.

Interessante destacar que Rita Lee gravou uma composição de Raul Seixas e Paulo Coelho, com algumas alterações<sup>173</sup>, e contou com a parceria de Paulo Coelho em algumas de suas músicas<sup>174</sup>.

Os quatro artistas mais populares do rock dos anos 70 possuem a contestação e rebeldia como características marcantes: Erasmo Carlos causa polêmica com a música *Maria Joana*, cujo tema principal é uma apologia à maconha<sup>175</sup>; Secos & Molhados utilizavam o apelo visual diferenciado no intuito de se destacarem, conforme figura 13, além de realizarem críticas contundentes à opressão, em músicas como *Sangue*

<sup>173</sup> Trata-se da música *Bruxa Amarela*, também gravada por Raul sob o título *Check up*.

<sup>174</sup> Como por exemplo *Esse tal de Roque Enrow*.

<sup>175</sup> Trecho da música: “Eu quero Maria Joana / Eu quero Maria Joana / Eu sei (eu sei) / Que na vida tudo passa / O amor (o amor) / Vem como nuvem de fumaça (fumaça)”. Maria Joana é uma alusão ao termo *marijuana*, um dos nomes populares para *maconha*.

*Latino*<sup>176</sup>; e Rita Lee, por sua vez, realiza crítica contundente ao cenário musical da época, na música *Arrombaram a festa*, feita em parceria com Paulo Coelho. Na música, o próprio Raul Seixas é mencionado<sup>177</sup>.

Figura 13 – Secos & Molhados



Fonte: <<http://migre.me/sHWTF>>. Acesso em 15 jan. 2016.

Apesar da ausência de um movimento forte no que se refere ao rock brasileiro, Raul e os demais artistas supracitados acabam introduzindo o ritmo, que será popularizado na década de 80. O rock dos anos 80, porém, é considerado diferente dos cantados pelos artistas dos anos 70, conforme iremos demonstrar no item 4.3.3. Importante destacar, por ora, que Raul não estava sozinho em suas ideias e contestações.

Contextualizado o cenário político, histórico, econômico e musical da época, passamos à análise das canções de Raul Seixas.

#### 4.3.2.1 Sociedade Alternativa - 1974

O álbum de estreia, *Krig-Ha, Bandolo!*, lançado em 1973, foi sucedido por *Gita*, o álbum mais vendido de Raul – 600 mil cópias, primeiro disco de ouro.

<sup>176</sup> Trecho da música: “Minha vida, meus mortos / Meus caminhos tortos / Meu Sangue Latino / Minh ‘alma cativa”. Trata-se de uma denúncia às más condições dos povos latino americano, de “alma cativa”.

<sup>177</sup> Trecho da música: “Ai, ai, meu Deus, o que foi que aconteceu / Com a música popular brasileira? [...] Um tal de Raul Seixas vem de disco voador”. Rita Lee também foi vítima da violência ditatorial ao ser detida por posse de maconha, quando grávida de seu primeiro filho.



A transição entre os dois álbuns guarda detalhes interessantes. Conforme Rada Neto (2012, p.248), desde 1973 Paulo Coelho e Raul Seixas afirmavam estar envolvidos:

na criação de um ‘movimento’ capaz de fornecer novos valores comportamentais e ajudar na libertação das pessoas. A proposta do ‘movimento’ que a dupla de compositores desejava articular incluía transformar radicalmente a organização da sociedade, inclusive sua forma tradicional de pensar e explicar o mundo. A sociedade de consumo era encarada por eles como algo fadado a se autodestruir, que exauria as pessoas e os recursos naturais de forma insustentável. O racionalismo e a ciência eram entendidos como limitações a 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.

Assim, antes do lançamento de *Gita*, Raul e Paulo sintetizaram estas ideias em um gibi-manifesto, denominado *A Fundação de Krig-Ha*<sup>178</sup>, material que foi distribuído durante os shows. Conforme Rada Neto (2012, p. 248-254), o gibi é permeado de simbologias esotéricas e religiosas, convocando as pessoas não a instituírem um novo governo, mas combaterem todas as formas de opressão.

Paralelamente, Rada Neto (2012, p. 256) nos conta que Paulo Coelho escreve, em maio de 1974, um artigo para a *Revista Planeta*, nomeado *As Sociedades Alternativas*, no qual se encontra o trecho abaixo:

Em setembro de 1973, Raul Seixas, Adalgisa Halada, Salome 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

---

178 O gibi encontra-se no Anexo C deste trabalho.

alternativas do mundo, apresentando sua declaração de direitos (baseada em Aleister Crowley, notório mago inglês que se autodenominou a Besta do Apocalipse). A Sociedade Alternativa do Brasil foi reconhecida mundialmente em 17 de fevereiro de 1974, e a esta altura conta com 3 mil membros.(RADA NETO, 2012, p. 256-257).

Além disso, Raul tenta legitimar esta dita *Sociedade Alternativa* vinculando-a a nomes como John Lennon, cujo envolvimento com Raul nunca foi comprovado.

A Sociedade Alternativa é apontada como um sonho de grandes dimensões por Frans (2000, p. 104), que assim escreve:

aquele era um sonho com sede alugada, papel timbrado e relatórios mensais. Raul chegou a anunciar até a compra de um terreno em Minas Gerais, onde se erigiria a Cidade das Estrelas, com sua simplíssima lei: ‘faze o que tu queres; há de ser tudo da lei’.

Tempos depois, Raul muda sua perspectiva em relação à Sociedade Alternativa: “[...] Quero avisar que a Sociedade Alternativa não é um clube ou um partido, é uma ideia. A carteirinha do clube é você mesmo. É a sua própria cabeça. (SEIXAS, 1996, p.22)”.

Porém, em 1974 essas ideias desagradaram o governo militar que não apenas recolhem todos os gibis, como prendem e interrogam Paulo Coelho e Raul Seixas<sup>179</sup>. Assustados, optam por um *autoexílio*<sup>180</sup> e decidem partir para os Estados Unidos.

---

<sup>179</sup> Sobre isso, é necessário fazer algumas considerações. Rada Neto (2012, p.260) afirma que, apesar de ter encontrado documentos que comprovem que Raul fora chamado a depor, não encontrou a transcrição destes depoimentos. Também afirma que não há comprovação de que Raul fora preso, embora tenha tido sua residência revistada e sofrido agressões. No que se refere a Paulo e Adalgisa, o Autor (2012, p.263) conseguiu localizar a transcrição dos depoimentos de cada um, bem como as Fichas de Controle, segundo as quais os dois eram militantes de partidos de esquerda.

<sup>180</sup> Este assunto também é cercado de controvérsias, uma vez que, em diversas entrevistas, Raul afirma que foi convidado a se retirar do país, ou seja, exilado. Todavia, Rada Neto (2012, p.259) transcreve a fala de Roberto Menescal, afirmando que não houve um exílio imposto, mas sim problemas diante dos quais Raul e Paulo optaram por abandonar o país<sup>180</sup>. Para mais informações checar: RADA NETO, José. *As aventuras de Raul Seixas no campo musical: trajetória artística e relações com a indústria fonográfica(1967-1974)*. 2012. 347 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012 e SANTOS, Paulo dos. *Raul*

Retornarão alguns meses depois, em julho de 1974, graças ao sucesso de vendas de *Gita*, que havia sido terminado antes do autoexílio. Segundo Raul: “o pessoal do Consulado Brasileiro veio em casa dizer descaradamente que Gita estava fazendo o maior sucesso, que era para eu voltar, que eu era patrimônio nacional. (SEIXAS, 1996, p.22).”

É em *Gita*, no qual a maior parte das músicas é assinada também por Paulo Coelho, que se encontra gravada a música *Sociedade Alternativa*, fruto da parceria dos dois. Para Frans (2000, p. 104), o disco “[...] trazia as indagações de dois artistas envolvidos com estudos esotéricos e preocupados com a construção da utopia de ambos – a Sociedade Alternativa”.

Conforme Sílvio Essinger (2005, p.92), a capa do disco trás Raul “posando de guerrilheiro-latino americano”, munido de sua guitarra, com um dedo apontado pra cima, como se *pregasse*. No canto, à esquerda, pode-se notar a presença daquele que ficou conhecido como símbolo da Sociedade Alternativa:

Figura 14 - Gita



Fonte: < <http://migre.me/sIMbI> > . Acesso em 17 jan. 2016.

---

*Seixas: a mosca na sopa da ditadura militar. Tortura e exílio (1973-1974).* 191 f. 2007. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2007. Interessante destacar que em 1973 Raul escreve a seguinte nota: “Como eu ainda não fui preso, eles dizem que sou artista de consumo, ou seja, agente do Dops ou da CIA. Para que deem crédito ao meu ponto de vista (já que é mais avançado que o deles) eu preciso, como Caetano, ser expulso do país e ter músicas censuradas, ser preso como Chico, queimar fumo pra não ser ‘careta’, cheirar pó, senão é ‘careta’.” (SOUZA, 1992, p. 62). Desta forma, pode-se indagar se o fato de ter afirmado um exílio não teria sido uma forma de legitimar a sua obra.

Figura 15 – O Símbolo da Sociedade Alternativa



Fonte: <<http://migre.me/SIMdF>>. Acesso em 17 jan. 2016.

Este símbolo, que aparecerá em outros discos, é, segundo Boscato (2006, p.59-60) uma readaptação da cruz egípcia *ankh*, acrescida de uma chave, o que significa: “a representação esotérica de uma sociedade que colocasse a livre manifestação da vida em primeiro plano”. Além disso, os símbolos estão acompanhados da palavra *Imprimatur* que, conforme Boscato (2006, p. 60):

vem por influência do uso que Aleister Crowley fez da mesma como forma de identificação da O.T.O., como podemos deduzir deste trecho do artigo de Carlos Raposo: ‘A Ordem do Templo do Oriente – e a História de Thelema no Brasil’:

*‘Muitas de suas mais importantes obras no período que vai de 1925 até 1947 levam o Imprimatur da Ordem, pois era intenção de Crowley, transformar a O.T.O. em uma espécie de ‘arca’ que preservasse todos os ideais thelêmicos do Novo Aeon’.*

O *Imprimatur* que aparece nos LPs de Raul Seixas da fase em que ele estava envolvido com as Ordens ocultistas ligadas a Aleister Crowley, servia para dar legitimidade à sua obra musical como portadora e veiculadora do conhecimento iniciático que abre as portas para a entrada no Novo Aeon – a Era de Aquário.

A música, cujo tema principal é uma síntese dos preceitos thelêmicos, saúda a vinda de um *Novo Aeon* (tema a ser abordado no

tópico 4.3.1.2) e afirma o direito à liberdade com uma lei primordial. Marcada pelo ritmo acentuado da bateria, este rock de andamento rápido trás citações diretas a passagens do *Liber AL vel Legis*, *O Livro da Lei*, bem como referências à Crowley.

A primeira dessas referências são os versos “Faz o que tu queres/Pois é tudo da lei”, que aparece no Capítulo 1, versículo 40: “Do what thou wilt shall be the whole of the Law”. Ao cantá-los, a música para repentinamente, de forma que a voz é realçada, dando maior destaque a esta mensagem que, como salientado no tópico 4.2, é o cerne do pensamento thelêmico: descobrir e realizar a sua verdadeira vontade. Todavia, mais que isso, entendemos que Raul, nesta canção, também faz um convite para que os indivíduos realizem seus desejos, por mais incomuns que sejam, sem medo de repressões. Tal fato é comprovado pelos versos:

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

Em outro momento da canção, aparecem os versos “-Todo homem e toda mulher/É uma estrela”, que também estão presentes no Livro da Lei (Capítulo 1, versículo 3): “Every man and every woman is a star”. Tais versos não são cantados, mas falados: ou melhor, gritados por cima da melodia. Trata-se de uma referência a valorização do humano; no sistema thelêmico, cada indivíduo é uma divindade, um universo, uma estrela própria. Desta forma, cada um deve ser respeitado e valorizado como tal. Ao cantar esses versos, Raul reitera essa visão thelêmica individualista.

Há na canção uma menção à Crowley e seus postulados nos versos: “-O número 666 / Chama-se Aleister Crowley” e “-A Lei de Thelema”; os versos são gritados. Como explicado no tópico 4.2, Crowley adotou para si o número 666 e a nomenclatura *A Grande Besta*, como forma de se contrapor aos valores conservadores de sua época. Já a *Lei de Thelema*, não é outra senão a *Lei da Vontade*: “faça o que tu queres”.

A última citação direta está presente nos versos, também gritados: “-A Lei do forte/Essa é a nossa lei/E a alegria do mundo”, é um recorte do capítulo 2, versículo 21 do Livro da Lei: “this is the law of the strong: this is our law and the joy of the world”. Trata-se de um claro alerta para o fato de que a Lei de Thelema é feita apenas para poucos, para os fortes; da mesma forma, entendemos que a *Sociedade Alternativa* de Raul se destina aos inconformados e aos de mente aberta.

Desta forma, com a clara influência thelêmica, Paulo Coelho e Raul Seixas representam em Sociedade Alternativa um direito extraterreno: um direito natural, metafísico, segundo o qual a única lei seria a liberdade. Podemos observar a transcodificação que Raul e seu parceiro de composição fazem da Lei de Thelema para a música. Pautada na dualidade *sociedade repressiva x sociedade alternativa*, a ideia de ter uma alternativa à opressão e à imposição sobre a individualidade humana, antes restrita a um círculo ocultista hermético e disponível apenas para iniciados, é resignificado, misturado a outros elementos e assim tornado acessível por meio da mídia. Esta é a primeira representação de direito presente na obra do roqueiro.

No que se refere aos parâmetros musicais e a escuta, trata-se de uma música que, a todo o momento, evoca o sentimento de protesto; as paradas estratégicas na melodia e os versos gritados acentuam a mensagem principal da canção, qual seja, a propagação de um direito a liberdade. A performance de Raul também se encaixa perfeitamente neste cenário: em seus shows, ao final da canção, ele se retirava do palco e retornava com um papel, no qual estava escrito o *Liber Oz*, a declaração de direitos thelêmica<sup>181</sup>, conforme imagem:

---

<sup>181</sup> Presente nos Anexos A e B deste trabalho.

Figura 16- Leitura do Liber Oz



Fonte: <<http://migre.me/sIMeq>>. Acesso em 17 jan. 2016.

A leitura do *Liber Oz*, de forma enfática e convidativa, fortalece a ideia de inconformismo e necessidade de lutar por sua liberdade não apenas política, mas também moral e social.

Interessante destacar que, ainda em 1974, Raul grava um videoclipe para a canção *Sociedade Alternativa*, pela Rede Globo, o qual inicia com a fala: “Se você não está dentro da Sociedade Alternativa, a Sociedade Alternativa sempre esteve dentro de você.” No clipe, Raul é cercado de dançarinos, pendurados em cordas:

Figura 17 – Videoclipe Sociedade Alternativa



Fonte: <<http://migre.me/sIMfU>>. Acesso em 17 jan. 2016.

Mais importante que o videoclipe em si, é o fato de ter sido produzido pela Rede Globo, uma importante emissora de TV nacional. Supõe-se que a veiculação desta canção, portanto, foi intensa.

No que se refere à recepção, a música foi considerada um verdadeiro hino de contestação ao instituído, apesar de não ter sido criada com esta intenção específica. Buda (2000, p.33), por exemplo, afirma que durante uma greve no ABC paulista, os grevistas entoaram justamente a música Sociedade Alternativa. Além disso, o Autor também revela o desejo do candidato à presidência, Luís Inácio Lula da Silva, anos depois, em regravar a canção como *jingle* de campanha, na voz de um cover de Raul, modificando o refrão para *viva a internacional socialista*. O cover teria entrado em contato com Toninho Buda, que lhe explicou os ideais anárquicos de Raul presente na canção, motivo pelo qual ela não foi regravada como *jingle*.

#### 4.3.2.2 Novo Aeon – 1975

Após ter retornado ao Brasil graças ao sucesso do álbum anterior, *Gita*, Raul lança em 1975 o álbum *Novo Aeon*, no qual se encontra uma canção homônima.

O ocultismo de Crowley continua a ser a grande influência de Raul neste álbum. Conforme Essinger (2005, p. 102), Raul “aparece na capa novamente com uniforme de guerrilheiro, só que com jeitão de Fidel Castro”. O símbolo da *Sociedade Alternativa* aparece logo na capa, como forma de indicar que se trata de um discurso autorizado sobre a Lei de Thelema, conforme explicado no tópico anterior:

Figura 18 - Novo Aeon



Fonte: <<http://migre.me/sIMhD>>. Acesso em 06 jan. 2016

Corroborando a influência de Aleister Crowley em seu trabalho, o próprio Raul afirma:



Novo Aeon... é o novo, não é? Uma nova era, um novo modo de ver, de pensar, uma civilização nova. Esse disco é sobre isso, só sobre isso, sobre a novidade. Quem é capaz de ver o novo gosta, entende. Ele está todo em cima do *Livro da Lei*, de Crowley, mas está muito a partir de mim, também. Veja aqui esta versão pro inglês que eu fiz de *Trem das Sete* (do álbum Gita). Está numa linguagem bem bíblica, bem mágica, mas bem solta também. Fala nos ‘escolhidos’ que o trem vem buscar. [...] é todo mundo que quer ficar bem consigo mesmo. (SEIXAS, Raul *apud* PASSOS, 1993, p. 30-31).

Confirma-se, assim, a bricolagem feita por Raul. A Lei de Thelema e o esoterismo estão presentes como forma de embasar uma nova sociedade, e conseqüentemente um novo tipo de direito, além do estatal, mas não apenas; o cantor faz uma releitura desta lei e a torna muito mais próxima do social. Em entrevista, ele diz:

[Entrevistadora:] - Eu não gosto de Gita.

[Raul:] - Eu também não. É um disco doutrinário. Já reparou na capa? Estou eu lá, de dedo pra cima, veja se é possível? Como se eu quisesse indicar caminhos para as pessoas. Mas é o retrato mesmo do que eu fui no passado. Eu estava pondo pra fora o meu lado de Cristo, de Jesus, sabe como é, que adora sofrer pelas pessoas, mostrar o caminho às pessoas. Gita foi todo assim. [...] [Já Novo Aeon] está todo em cima do Livro da Lei, de Crowley, mas está muito a partir de mim também. (PASSOS, 1990, p. 30-31).

Desta forma, em *Novo Aeon* Raul não assume a figura do messias pregador, mas apenas anuncia a chegada de uma nova era, em que as escolhas individuais precisam ser feitas.

Não podemos nos esquecer dos parceiros de composição presentes neste álbum: Glória, sua companheira à época, Eládio Gilbraz, um amigo dos tempos dos Panteras e Cláudio Roberto, um amigo de infância, assinam, cada um, uma canção em parceria com Raul. Paulo Coelho e Marcelo Motta também são presenças importantes, sendo que o primeiro assina sete músicas e o segundo, cinco. A música *Novo Aeon*

é assinada por Raul, Cláudio Roberto e Marcelo Motta. Falemos sobre estes parceiros.

No que se refere a Cláudio Roberto, Souza (2011, p.139) afirma:

Cláudio sobrevivia dando aulas de inglês e vendendo ‘mocassins’ nas feiras hippies da cidade quando Raul o conheceu. Segundo Jay Vaquer, amigo pessoal e músico do cantor na década de 70, Cláudio era uma pessoa simples, vivia em ‘Miguel Pereira, no Rio de Janeiro, longe da suposta civilização, criando gato, cachorro, galinha’.

Cláudio tem participação em mais de 30 músicas de Raul, sendo dele a autoria da música *Maluco Beleza*. No documentário *O início, o fim e o meio* (1:17:13), Sylvio Passos afirma: “O Cláudio Roberto foi o parceiro mais fiel do Raul. Nesse sentido, ele é mais importante. Tinha a mesma química, eles eram amigos de verdade, eles eram sacanas juntos”. Este parceiro terá relevância direta para análise de outras músicas selecionadas para o presente trabalho, mas no que se refere à canção *Novo Aeon*, muito do pensamento de Marcelo Motta está presente, justamente por ser considerado o sucessor de Aleister Crowley. Lucas Souza (2015, p.99) comenta essa parceria:

Este LP contou com a participação de outro parceiro bastante emblemático para demonstrar o alcance do pensamento de Crowley na obra de Raul Seixas. Àquela altura, Raul também já havia se tornado um ‘probacionista’ nas sociedades secretas A.A e O.T.O. No entanto, a fama fazia dele um discípulo diferenciado, principalmente aos olhos do seu mestre, tão empenhado em difundir o pensamento do mago inglês. E foi esse mestre que começou a compor com Raul Seixas no disco *Novo Aeon*. Paulo Coelho assustou-se quando viu Marcelo Ramos Motta, o líder satanista no Brasil, no apartamento de Raul Seixas, ensaiando algumas composições. [...] O disco ainda apresentou muitas referências ao pensamento crowleano, até porque algumas canções já estavam prontas antes da ruptura entre Paulo e as sociedades esotéricas. A prova disso são as músicas ‘Rock do Diabo’ (1975) e ‘Novo

Aeon' (1975), esta última uma clara declaração de princípios de uma nova era pregada por Aleister Crowley. [...] O disco *Novo Aeon* não obteve o sucesso do LP anterior, girando em torno de 60 mil cópias vendidas.

Apesar da influência do pensamento de Crowley, a música *Novo Aeon* possui forte mensagens de cunho social, inclusive no que se refere ao Direito.

Como o próprio título já indica<sup>182</sup>, o tema central da música *Novo Aeon* são as mudanças. Iniciada com acordes que remetem à música sertaneja, logo rock alegre e veloz de Raul prepondera. A partir de uma consciência temporal narrativa, o eu lírico parece descrever as mudanças que estão ocorrendo na sociedade, transmitindo um sentimento de empatia, reciprocidade e apoio ao ouvinte; letra e melodia, unidos, parecem convidar o interlocutor para fazer parte destas mudanças.

Embora se utilize de elementos místicos para transmitir sua mensagem, como por exemplo à referência direta ao símbolo da serpente encontrado em diversas religiões e mitologias, a mudança anunciada não será obra divina, mas humana:

Em cada dia ou qualquer lugar  
Um larga a fábrica e o outro sai do lar  
E até as mulheres, ditas escravas  
Já não querem servir mais

Com um vocal rouco e agudo nos dois últimos versos, o que entendemos fazer remissão a um grito, a canção atribui aos movimentos sociais, seja de trabalhadores, seja o feminismo, o papel de responsáveis pela mudança. É claro que tais modificações acontecem “ao som da flauta da mãe serpente” - ou seja, embora o elemento místico não seja determinante, ele é importante.

O direito aparece na última estrofe da canção, momento no qual a melodia para e o vocal impera, bradando em protesto, os seguintes versos:

Sociedade alternativa, sociedade novo aeon  
É um sapato em cada pé  
É direito de ser ateu ou de ter fé  
Ter prato entupido de comida que você mais gosta

---

<sup>182</sup> Em resumo, *Novo Aeon* significa *Nova Era*.

Ser carregado, ou carregar gente nas costas  
 Direito de ter riso e de prazer  
 E até direito de deixar Jesus sofrer

A *Sociedade Alternativa* novamente é abordada, sendo tratada como sinônimo de *Novo Aeon*: são duas expressões que significam mudança, abandono do antigo e instauração de algo novo. Esta novidade anunciada tem por marca principal o direito à liberdade; por mais diferentes que sejam as vontades e aspirações individuais, elas devem ser respeitadas, assim como preceitua a Lei de Thelema.

Nesta nova sociedade serão bem vindos os crédulos e também os ateus; os vocais demoram-se enfaticamente na palavra “ateu”, como para deixar claro de que independentemente das crenças individuais, a liberdade é um direito assegurado a todos.

A partir de sua performance vocal e instrumental na gravação<sup>183</sup>, é possível inferir um clima de protesto, revelando assim tanto o descontentamento com o antigo, quanto à ansiedade pelo novo, conforme a seguinte estrofe:

Já não há mais culpado, nem inocente  
 Cada pessoa ou coisa é diferente  
 Já que assim, baseado em que  
 Você pune quem não é você?

A partir das mudanças tragas pelo Novo Aeon, os conceito de culpa e inocência não fariam sentido, pois seriam relativos: afinal, cada ser é diferente do outro. Mas no Velho Aeon não há essa compreensão das diferenças e particularidades de cada ser, por isso ainda há punição: não apenas no sentido jurídico, mas também no sentido moral de julgar aquilo que é diferente do padrão.

Se a mídia é um campo de batalha, a polarização aparece, em *Novo Aeon*, com o confronto do velho com o novo. O velho representa a sociedade na qual Raul se encontrava: um Brasil ditatorial, cujo Direito existente era arbitrário e contrário à liberdade individual do ser. Neste sentido, o novo trás consigo um Direito *maior*, transcendental e metafísico. Raul busca na Lei de Thelema, uma lei mística, o direito à liberdade e à diferença que lhe é negado pelo direito dos homens. A assertiva de Raul parece corroborar nossa hipótese:

---

<sup>183</sup> Infelizmente não foram encontrados registros de Raul tocando esta música no palco ou em programas midiáticos.

Depois de milênios esgotaram-se as tentativas de resoluções ideológicas/ políticas para o perfeito equilíbrio do homem na sociedade. Não há mais dogmas, leis, verdades, todas são iguais; em todas elas existe um ponto em comum: o controle de uma ideia por um grupo sobre mil cabeças que pensam diferente. Cada um é o que sente ser e isso é imutável no homem. O Novo Aeon é um desses momentos em que a natureza e a ordem dos tempos determinam uma nova e fantástica mutação dos valores antigos. Fim da política careta. Cada qual é seu próprio dono e juiz, livre pra fazer e dizer o que nasceu pra ser. É o NOVO. (ESSINGER, 2005, p. 100)

Assim, compreendemos que na canção Novo Aeon existe a representação de um direito natural, fortemente influenciado pela Lei de Thelema, propagada por Aleister Crowley, assim como em *Sociedade Alternativa*.

#### 4.3.2.3 Sapato 36 - 1977

Após o retorno as paradas de sucesso com o disco *Há dez mil anos atrás*, lançado em 1976, Raul grava um novo LP chamado *O dia em que a terra parou*. Produzido integralmente em parceria com Cláudio Roberto, é neste disco que Raul rompe a sua parceria com Paulo Coelho e abandona a gravadora Philips. Lançado pela WEA, considerada por Bianca Ferreira (2013, p.32) uma gravadora menor, o disco trás faixas como *Eu também vou reclamar*, crítica à banalização das músicas de protesto, e *Maluco Beleza*, um dos grandes sucessos do cantor.

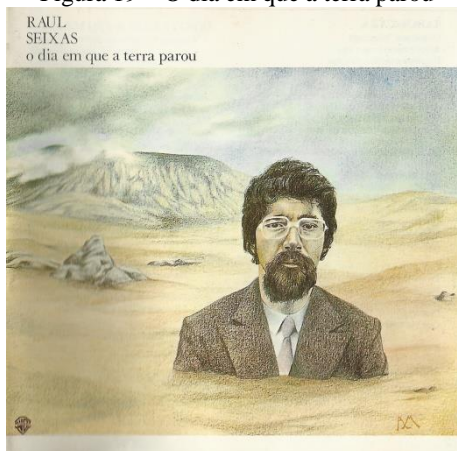
O disco é produzido em parceria com Cláudio Roberto (*apud* SOUZA, 2011, p. 132), que firma tratar-se de um álbum no qual ambos procuram escapar da influência mística que Raul teria sofrido até então, em razão de sua proximidade com Marcelo Motta. Cláudio também comenta o processo de composição: “Algumas músicas eu fiz mais do que o Raul, outras o Raul mais do que eu, e se um não gostava da música do outro então dizia: me convence! (ESSINGER, 2005, p. 117)”.

Além disso, no documentário *O início, o fim e o meio*, Cláudio Roberto (1:16:55’) afirma que o disco é completamente diferente porque

até então nenhum dos parceiros anteriores de Raul havia auxiliado na criação melódica<sup>184</sup>.

De fato, a diferença já é evidente na capa do álbum: o símbolo da Sociedade Alternativa não está presente, e Raul aparece como um busto no deserto, sério, vestindo terno e gravata:

Figura 19 – O dia em que a terra parou



Fonte: <<http://migre.me/SIMjD>>. Acesso em 17 jan. 2016.

Enfatizando ainda mais a mudança pela qual passava, Raul aparece sem a vasta cabeleira, sem a barba e sem seus óculos escuros durante a divulgação do disco no Rio (SEIXAS, 1996, p.87), e também no clipe da música *Maluco Beleza*:

---

<sup>184</sup> Conforme Seixas (1996, p.86), Gilberto Gil também participa do álbum, tocando instrumentos.

Figura 20 – Raul de rosto limpo



Fonte:< <http://migre.me/sFA3S>>. Acesso em 17 jan. 2016.

No que se refere ao assunto do disco, para Buda (2000, p. 17), o álbum “é uma verdadeira consagração à vida alternativa; às novas possibilidades do ser humano e à liberdade de escolha do próprio destino”. Como o tema do misticismo passa a ser algo secundário neste momento, a Lei de Thelema, no sentido propagado por Crowley, parece perder a importância, embora o direito ainda encontra-se presente na obra do cantor.

É na canção *Sapato 36*, que ele pode ser melhor vislumbrado, menos místico e muito mais político-social. A referida canção é a musicalização de uma parábola utilizada por Raul, para criticar as imposições estatais. Em nota datada de 1974, ele escreve:

Ninguém é igual. Cada homem e cada mulher é uma estrela girando em sua própria órbita. Mas a civilização, através dos séculos, não respeitou a integridade do homem, criando leis absolutas e tentando impor uma vontade comum a todos. Isso é a mesma coisa que entrar numa sapataria e mandar o sujeito só vender um número de calçado, sem respeitar aqueles que possuem os pés menores. E se o sapato escolhido não cabe nos nossos pés, nós somos de qualquer forma obrigados a usá-lo. E usamos. (Tárik de Souza, 1992, p.115)

Embora na época de escrita do trecho acima Raul ainda estivesse intimamente ligado às sociedades esotéricas (veja-se por exemplo a menção ao preceito thelêmico *todo homem e toda mulher é uma estrela*),

o que realmente lhe incomoda é a imposição e a negação da individualidade.

É este o assunto da música *Sapato 36*. A música inicia-se com acordes de violão e logo uma guitarra é acrescentada. De melodia alegre, este rock mantém um andamento lento nas estrofes, que contrasta com o súbito aumento de tom na voz e andamento um pouco mais acelerado e agressivo no refrão. Nas duas primeiras estrofes faz remissão a figura de um pai:

Eu calço é 37  
 Meu pai me dá 36  
 Dói, mas no dia seguinte  
 Aperto meu pé outra vez  
 Eu aperto meu pé outra vez

Pai eu já tô crescidinho  
 Pague pra ver, que eu aposto  
 Vou escolher meu sapato  
 E andar do jeito que eu gosto

No que se refere aos parâmetros musicais, a melodia evoca um clima de passividade. O eu lírico parece contar sua história com calma, como se estivesse apenas propondo uma conversa para o interlocutor, seu pai. Os versos “Dói, mas no dia seguinte / aperto meu pé outra vez”, reforçam esse clima de passividade.

Em diversas performances ao vivo, feitas em anos posteriores, o cantor da pistas de quem seria a figura do pai. Tem-se, por exemplo, o show no estádio Olympia, em 1989, presente no *Vídeo documento Volume 03*<sup>185</sup>, no qual Raul (1:01:30) afirma:

O negócio é o seguinte. Esse pai da gente, que é o Sarney, ele da um sapato menor que o que a gente calça. Mas eu calço é 38 e ele me da 37! E aperta o meu pé outra vez. [...]. Mas eu calço é 39 e ele me da 38! [...] Já não é hora de tirar o sapato?

Lembremo-nos que em 1989, Sarney era o Presidente da República. Corroborando nossa interpretação, Raul aparece no *Vídeo documento Volume 06*<sup>186</sup> (1:19:06’), afirmando: “Em Sapato 36, eu tô

<sup>185</sup> Disponível em: < <http://migre.me/sHTdv>>. Acesso em 15 jan. 2016.

<sup>186</sup> Disponível em: < <http://migre.me/sHTgz>>. Acesso em 15 jan. 2016.



falando não é com meu pai. Eu tô falando é com o Presidente da República.”

Neste sentido, visto que a crítica refere-se às imposições do governo, que na figura do Presidente nos obriga a *calçar sapatos menores que nossos pés*, a melodia da canção se altera subitamente. Há uma elevação de tom e o andamento se acelera um pouco, enquanto o vocal brada na canção:

Por que cargas d'água  
 Você acha que tem o direito?  
 De afogar tudo aquilo que eu  
 Sinto em meu peito?  
 Você só vai ter o respeito que quer  
 Na realidade  
 No dia em que você souber respeitar  
 A minha vontade  
 Meu pai

A passividade de outrora dá lugar a um questionamento incisivo, a um desabafo, como se o narrador tivesse perdido a paciência. O súbito rompimento de um andamento calmo, no refrão, transmite ao ouvinte uma ideia de ruptura, de quebra; musicalmente, é como se os ouvintes estivessem sendo convidados a abandonar seus papéis passivos e passassem a fazer coro com papel do vocalista, que critica e indaga. Em relação à performance na gravação, Raul assume bem o papel que propõe tanto na letra quanto na melodia: sua voz aparece calma e arrastada nas estrofes, mas forte e cortante no refrão.

Em relação ao elemento textual, o eu lírico questiona justamente a suposta legitimidade que este pai teria para lhe impor tamanho desconforto. Parece-nos que este questionamento refere-se ao pressuposto adotado pelo eu lírico de que o correto seria o respeito à vontade individual de cada um e o direito à liberdade. Assim, ele indaga o que fundamentaria a interferência do pai em um direito que lhe é inerente.

Em outras palavras, entendemos que mesmo afastado do aspecto místico da Lei de Thelema, Raul parece continuar acreditando na existência de um direito natural do indivíduo, pautado na liberdade. Desta forma, lhe espanta que a figura do pai acredite que tenha o direito de interferir nesta liberdade (direito natural), pois esta aparece como um direito superior, que deve ser garantido independentemente das legislações humanas e das autoridades.

Observa-se uma transcodificação relativa à ideia de um direito natural à liberdade, sem dúvidas inspirado na Lei de Thelema, mas também ressignificado por Raul e seus pensamentos próprios, inclusive os de cunho anarquista. Desta forma, a polaridade presente nesta canção específica se dá entre o pai e o filho, ou melhor, entre o povo e a autoridade política, que se acha no direito de impor o que bem quiser, inclusive às custas da dor e sofrimento alheio.

#### 4.3.2.4 A Ilha da Fantasia - 1979

Em 79, Raul lança outro álbum pela gravadora WEA, contando com outro parceiro<sup>187</sup> de composição, Oscar Rasmussen<sup>188</sup>. Conforme Essinger (2005, p. 133), o disco *Por quem os sinos dobram* é produzido em um período turbulento: “de uma tacada só, o cantor se separou da mulher Tânia Menna Barreto e viu seu apartamento em Copacabana ser palco do assassinato de um homem, Hugo Angel.”

De acordo com Essinger (2005, p. 134), o título é oriundo de um filme homônimo, lançado em 1943, embora com ele não se confunda. Em relação aos temas abordados, Essinger (2005, p.134) afirma: “[...]são muitos e afins: arrependimento e redenção, busca pela autenticidade e paz consigo mesmo, o adeus às ilusões...” e, de certa forma, também o direito.

A capa, simples, lembra-nos a do disco *Novo Aeon*, embora Raul apareça mais como homem e menos como guerrilheiro. O emblema da *Sociedade Alternativa* também se encontra ausente:

---

<sup>187</sup> Tânia, sua companheira à época, também participa de algumas canções, bem como o ex integrante da banda *Os Mutantes*, Sérgio Dias.

<sup>188</sup> Não conseguimos encontrar fontes seguras nem sobre a figura de Oscar Rasmussen, nem sobre o motivo de Raul ter se afastado de seu parceiro anterior, Cláudio Roberto. A única menção que encontramos em um site afirma que Cláudio teria brigado com Raul porque este creditou a Oscar Rasmussen, com quem Raul dividia o apartamento, uma música que na verdade seria do antigo parceiro. Disponível em: < <http://migre.me/sIpnt> >. Acesso em 16 jan. 2016.

Figura 21 – Por quem os sinos dobram



Fonte: <<http://migre.me/sIMmp>>. Acesso em 17 jan. 2016.

A música *A Ilha da Fantasia*, trás elementos de uma cidade anárquica e uma referência direta às leis. O alegre *country* possui um andamento rápido e um vocal não muito marcante em suas estrofes. Melodicamente, o refrão permanece seguindo os parâmetros das estrofes iniciais, sem rupturas bruscas, mas o vocal atinge tons mais agudos.

No que se refere ao texto, o eu lírico convoca a figura do navegador e de quem quiser acompanhá-los, para partirem rumo à *Ilha da Fantasia*, um local fictício onde a vida seria melhor. O direito aparece nas últimas estrofes:

Vamos escolher bem melhores condições  
 Longe desse triste carnaval de ilusões

Navegador!  
 Deixa os que sonham em ser felizes  
 Habitando o paraíso  
 Navegador!  
 Já faz tempo que esperou  
 Vivendo sob leis que não criou  
 Navegador  
 Vivendo sob as leis que não criou

Em relação aos parâmetros musicais destas estrofes, não há grandes modificações, exceto quanto o vocal performatiza as três

últimas estrofes, no qual seu tom é aumentando. A repetição da frase “Vivendo sob leis que não criou” enfatiza o conteúdo da mensagem, e na gravação o vocal encerra a música repetindo a palavra “não”, o que parece reforçar o caráter negativo destas leis impostas ao Navegador.

Nesta passagem, está presente a ideia de que a *ilha* para qual se pretende partir é um local melhor do que aquele no qual o eu lírico vive, uma vez que lá é possível “escolher melhores condições” (frise-se: escolher, e não se submeter às condições existentes). Além disso, há um conselho pragmático: “Navegador / deixa os que sonham em ser felizes / habitando o paraíso”; em outras palavras, deixe para trás aqueles que ainda acreditam em ilusões; céu, inferno, milagre econômico etc... Não se pode esperar por estes, uma vez que “a arca de Noé já vai partir”, ou seja, a ruptura está próxima e só participam dela aqueles que compreendem o contexto ilusório no qual vivem.

O direito aparece no verso “Vivendo sob leis que não criou”, sob o termo genérico de *leis*. Novamente há um repúdio de Raul no que se refere à legislação imposta; embora neste disco não haja qualquer referência ao esoterismo, a crítica ao sistema político e jurídico permanece. O *Navegador* (o interlocutor do eu lírico, cujo papel pode ser desempenhado pelo ouvinte da canção), já esperou tempo demais por mudanças, vivendo de acordo com leis que não só não são de sua autoria, como aparentemente coadunam para manter as aparências do *carnaval de ilusões* dos quais o eu lírico intenciona fugir.

A *Ilha da Fantasia*, assim, aparece como uma terra prometida: igualitária e libertária, lá as leis seriam criações dos próprios habitantes. Tal fato remete a outras duas canções de Raul: *De cabeça pra Baixo*, música na qual é descrita uma sociedade na qual tudo funciona ao contrário, ou melhor, do jeito que Raul considera correto<sup>189</sup>, e *Anarkilópolis*, uma cidade na qual “o povo é feliz” pois “cada um cuida do seu nariz”. Em 1973, Raul também escreve um conto sobre uma cidade anárquica, chamado *Anarkland*<sup>190</sup>. Lembremo-nos também que anos antes, Raul intencionava, junto de Paulo Coelho, criar uma comunidade independente, a *Cidade das Estrelas*.

Assim, há uma transcodificação da utopia anarquista contracultural, em construir uma sociedade igualitária (ideia presente, por exemplo, na música *Imagine* de John Lennon, que também intencionava construir uma *Sociedade Alternativa*, a *Nutopia*<sup>191</sup>). A

<sup>189</sup> Trecho da música: “Na cidade de cabeça prá baixo / A gente usa o teto como capacho / Ninguém precisa fazer / Nenhuma coisa que não tenha vontade / Vou me mudar prá cidade.”

<sup>190</sup> Presente no Anexo D, deste trabalho.

<sup>191</sup> Mais informações em: < <http://migre.me/sHY2h>>. Acesso em 15 jan. 2016.

polarização é apresentada no conflito *local atual x Ilha da Fantasia*; é preciso sair de onde estão para que encontrem um efetivo direito à liberdade. Entendemos que não há, nesta canção, uma remissão a um direito natural inerente, mas uma clara crítica ao direito estabelecido, porque ele é imposto – o povo, *Navegador*, não possui qualquer tipo de participação ativa na sua criação.

#### 4.3.3 “Hey, anos 80: charrete que perdeu o condutor!” – O Brasil dos anos 80 e as músicas *raulseixísticas* (1980 - 1988)

Em 1979, o general João Batista Figueiredo, simpático aos ideais de abertura política, assume a presidência. Segundo Fausto (1995, p. 501), seu governo foi marcado pela “ampliação da abertura e o aprofundamento da crise econômica”.

De acordo com Fausto (1995, p. 502), ainda em 79, Figueiredo passa a contar com Delfim Netto, “o homem do ‘milagre’”, no Ministério do Planejamento. Delfim havia sido o Ministro da Fazenda na época do milagre econômico, de forma que sua figura adquiriu prestígio no que se refere a questões de ordem econômica. Todavia, conforme Fausto (1995, p. 502), a situação em 79 era distinta:

Um segundo choque do petróleo, com a consequente elevação de preços, agravou o problema do balanço de pagamentos. As taxas internacionais de juros continuaram subindo, complicando ainda mais a situação. A obtenção de novos empréstimos era cada vez mais difícil e os prazos para pagamentos se estreitavam. A sonhada experiência de crescimento com controle da inflação durou pouco. Sob pressão dos credores internos, Delfim optou por ‘frear o carro’, em fins de 1980. A expansão de moeda foi severamente limitada; os investimentos das empresas estatais foram cortados; as taxas de juros internos subiram e o investimento privado também declinou.

É neste contexto de crise econômica que Raul Seixas compõe a música *Aluga-se*, oferecendo uma possível solução ao problema:

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

### A solução é alugar o Brasil!

O país, então, enfrenta um período de recessão que, segundo Fausto (1995, p. 502-203) irá de 1981 a 1983; a situação só irá melhorar a partir de 1984, após diversas negociações com o Fundo Monetário Internacional – FMI.

Fato que merece destaque são as eleições diretas de 1982. Segundo Maria Helena Alves (2005, p. 332), estas seriam as primeiras desde 1965, e abrangeriam os cargos de vereador, deputados federais e estaduais, senador, governador e prefeito “(exceto nas capitais de estados e Municípios considerados de interesse da segurança nacional, onde as eleições permaneciam indiretas)”. Lembremo-nos, porém, de que a abertura política era extremamente limitada: uma das limitações lembradas por Fausto (1995, p. 508) era a necessária vinculação do voto aos membros de um mesmo partido, de forma que votos em diferentes partidos acarretaria em nulidade.

Além disso, a abertura política encontrava entraves em relação à linha dura: Fausto (1995, p. 505) aponta para a ocorrência de diversos atentados terroristas, feitos por militares pertencentes a esta facção. Conforme Alves (2005, p. 335), as disputas internas só foram resolvidas em 1982, quando os castelistas e a linha dura firmaram o seguinte compromisso:

os responsáveis pelos atentados terroristas não seriam processados e julgados; em troca, os setores de linha dura aceitariam a política eleitoral e deixariam de se opor à realização de eleições em novembro de 1982.

Em 1983, o Partido dos Trabalhadores – PT, une-se a outros partidos de oposição e iniciam o movimento conhecido como *diretas já*, que clamava a possibilidade de eleições diretas também para o cargo de Presidente da República. Conforme Fausto (1995, p. 509):

O movimento pelas diretas foi além das organizações partidárias, convertendo-se em uma quase unanimidade nacional. Milhões de pessoas encheram as ruas de São Paulo e do Rio de Janeiro, com um entusiasmo raramente visto na país. A campanha das ‘diretas já’ expressava ao mesmo tempo a vitalidade da manifestação popular e a dificuldade dos partidos para exprimir

reivindicações. A população punha todas as suas esperanças nas diretas: a expectativa de uma representação autêntica, mas também a solução de muitos problemas (salário baixo, segurança, inflação) que apenas a eleição direta de um presidente da República não poderia solucionar.

Apesar de todo o clamor popular, a eleição presidencial de 1985 ainda foi realizada por meio do voto indireto, graças ao controle do legislativo pelo governo, que impossibilitou emenda constitucional sobre o assunto.

Todavia, Fausto (1995, p. 511) afirma que “a escolha do candidato do governo [para a presidência] já não passava em 1984 pela corporação militar, embora os militares tivessem algum peso na decisão.” Desta forma, Paulo Maluf é indicado como candidato pelo governo, enquanto a oposição lança Tancredo Neves.

José Sarney foi escolhido como vice, graças a uma manobra do Partido da Frente Liberal – PFL, que concedeu seu apoio ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro – PMDB, para que juntos fizessem uma oposição mais forte. Conforme Fausto (1995, p. 511), Sarney era visto com restrições, pois atuara junto do governo, sendo eleito como senador pelo Arena (partido do governo), e tornando-se até presidente desse mesmo partido (posteriormente chamado de Partido Democrático Social – PDS). Para Fausto (1995, p. 511):

Seu nome pouco ou nada tinha a ver com a bandeira da democratização levantada pelo PMDB. Mas a Frente Liberal fechou questão em torno de Sarney e o PMDB cedeu. Ninguém poderia imaginar, em 1984, o alcance dessa decisão.

Desta forma, em 1985 Tancredo é eleito presidente por meio do voto indireto. Segundo Fausto (1995, p. 512): “Por caminhos complicados e utilizando-se do sistema eleitoral imposto pelo regime autoritário, a oposição chegava ao poder.”

Entretanto, em 1985, Tancredo adoece e falece em abril do mesmo ano, antes de tomar posse. Sua morte foi tema de diversas especulações e teorias conspiratórias, sendo que alguns acreditam que ele foi, na verdade, assassinado pelos militares, que teriam interesse em

tornar Sarney presidente<sup>192</sup>. Raul parecia acreditar nessa hipótese, conforme entrevista no *Programa do Bolinha, em 1987*<sup>193</sup>, sobre a música *Cowboy Fora da Lei*: “Tancredo Neves, John Lennon, esse pessoal morre à toa. E eu não quero ser prefeito, não quero ser eleito, porque podem vir com o papo de exterminar a gente, dar um tiro na cabeça da gente.”

No que se refere ao governo de Sarney, que durou de 1985 a 1989, Fausto (1995, p. 519) salienta dois pontos principais: a “revogação das leis que vinham do regime militar estabelecendo ainda limites às liberdades democráticas” e a “eleição de uma Assembleia Constituinte, encarregada de elaborar uma nova Constituição”.

Em relação à economia, Fausto (1995, p. 520) afirma que o quadro geral, em 1985, era “menos grave do que em anos anteriores”. Porém, em 1986 a inflação se agrava, de forma que é lançado o Plano Cruzado que, dentre outras medidas, impunha o congelamento dos preços dos produtos. Conforme Fausto (1995, p. 523), em 1987 o Brasil suspende o pagamento de juros relativos à dívida externa, de forma que a população passa a ver a atuação econômica do governo com desconfiança e decepção.

No cenário político, é em 1987 que a Assembleia Constituinte começa a se reunir. Para Fausto (1995, p. 524-525), diversos assuntos relevantes e não relevantes foram introduzidos no texto como forma de garantia. Em 1988 a nova Constituição entra em vigor, com diversos direitos e garantias individuais. Todavia, a dicotomia entre texto legal e realidade se manteve e apesar de garantir os direitos de minorias diversas, inclusive indígenas, o massacre e invasão de terras de índios não cessou.

Em 1989, Fernando Collor é eleito presidente pelo voto direto, o que consolida o retorno à democracia no país.

Em relação à produção cultural no Brasil dos anos 80, Ridenti (2009, p. 159) afirma haver um desaparecimento do “artista atormentado com sua condição relativamente privilegiada numa sociedade subdesenvolvida e desigual como a brasileira”. Para o referido Autor (2009, p. 160-165), a rebeldia e a atitude crítica cedem lugar ao lucro e a estabilidade financeira, em todos os setores. Em outras palavras, há uma absorção da arte pela Indústria Cultural.

---

<sup>192</sup> As especulações variam de envenenamento, atentado no dia da missa celebrativa de sua posse, que teria sido acobertado pela Rede Globo, a trabalhos de magia negra. Mais informações em: < <http://migre.me/sIjwL> >. Acesso em 16 jan. 2016.

<sup>193</sup> Disponível em: <<http://migre.me/sLBhL>> Acesso em 16 jan. 2016.



Concordamos, em parte, com Riderti, pelos motivos demonstrados a seguir.

No que se refere às produções musicais, Severiano (2008, p. 436-453), aponta a ascensão de ritmos como o pagode, a axé-music, o sertanejo e o *Brock*: o rock nacional dos anos 80. Sobre este último, Severiano (2008, p. 436-442) destaca bandas como Blitz, Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, Titãs, Ultraje a Rigor, RPM, Legião Urbana, Engenheiros do Hawaii e Kid Abelha, dentre outras.

De fato, a irreverência e ironia de Raul parece divergir das composições do BRock. Vejamos, por exemplo, a letra da canção *Você não soube me amar*, da banda Blitz, apontada por Severino (2008, p. 436) como o marco do gênero:

Sabe essas noites que você sai caminhando  
sozinho  
De madrugada com a mão no bolso  
Na rua

E você fica pensando naquela menina  
Você fica torcendo e querendo que ela tivesse  
Na sua  
Aí finalmente você encontra o broto  
Que felicidade (que felicidade)  
Que felicidade (que felicidade)  
Você convida ela pra sentar (muito obrigada)  
Garçom uma cerveja (Só tem chope)

Desce dois desce mais  
Amor pede uma porção de batata frita  
OK você venceu batata frita

Ai blá blá blá blá blá blá blá blá blá  
Ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti  
Você diz pra ela  
Tá tudo muito bom (bom)  
Tá tudo muito bem (bem)  
Mas realmente  
Mas realmente  
Eu preferia que você estivesse  
Nuuuu...a

Você não soube me amar

Observe-se que, apesar da linguagem simples, humorística, e de abordar temas sexuais, a letra refere-se a situações comuns da juventude, como encontros e flertes amorosos: não há crítica social.

Todavia, devemos nos lembrar de que a mídia, como produto da Indústria Cultural, dialoga tanto com o estabelecido quanto com o marginal, de forma a atingir o máximo de espectadores possíveis, no intuito de obter lucro. Dessa forma, é possível encontrar músicas críticas dentro do BRock<sup>194</sup>, como por exemplo *Inútil*, da banda Ultraje a Rigor, lançada em 1985, cujo verso “A gente não sabemos escolher presidente” é uma crítica mordaz à realidade brasileira.

Além disso, fora do circuito comercial, é nos anos 80 que bandas como *Garotos Podres*<sup>195</sup>, *Sepultura*<sup>196</sup> e *Camisa de Vênus*<sup>197</sup> iniciam suas atividades<sup>198</sup>. Esta última, inclusive, conta com a participação de Raul Seixas no disco *Duplo Sentido*, em 1987, e em 1989 seu ex-vocalista, Marcelo Nova, lança junto de Raul o LP *Panela do Diabo*.

Parece-nos, porém, que Raul compactuava da visão pessimista de Riderti. Segundo Teixeira (2008, p. 196):

Várias vezes [Raul] disparou contra a geração anos 80, afirmando inclusive que o álbum *Uah-bap-lu-bap-lah-béin-bun!* (1987) pretendia ensinar como se faz um bom rock’n’roll. Em outras, dizia que não havia rock brasileiro [...]. Em 1988, chamou o grupo Paralamas do Sucesso de Para-choques do Fracasso[...].

Raul parece destoar do BRock dos anos 80, seja em razão de seus problemas pessoais de saúde, que já não lhe permitiam ser o cantor espirituoso dos anos 70, seja por ser de uma geração anterior, fruto de vivências e ideais diferenciados.

De qualquer forma, a década de 80 ainda trará grandes sucessos do cantor, além de representações do Direito, ainda presentes em suas canções.

---

<sup>194</sup> Podemos citar como exemplo as músicas: *O tempo não para*, de Cazuzza; *Geração Coca-cola*, de Legião Urbana e *Toda forma de poder*, de Engenheiros do Hawaii.

<sup>195</sup> Banda de punk rock de esquerda, marcada por letras críticas sociais e políticas.

<sup>196</sup> Uma das mais famosas bandas de metal brasileira, cujas letras são marcadas por forte críticas sociais.

<sup>197</sup> Banda de punk rock brasileira, cujas letras contem sarcasmo e crítica social.

<sup>198</sup> Para mais informações sobre música e cultura jovem brasileira dos anos 80, checar BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

#### 4.3.3.1. Anos 80 – 1980

Em 1980, Raul retorna à gravadora CBS e lança o álbum *Abre-te Sésamo*. Marcado pela ironia e forte crítica ao sistema, o tema central do álbum é a suposta abertura política pela qual passava o país na época. O nome é uma referência ao conto *Ali babá e os 40 ladrões*, que, conforme Raul no *Vídeo Documento 01*<sup>199</sup> aos 10:23’, “sempre estiveram aqui”, no Brasil. Conforme Jacqueline Carbonari (2013, p.86), “o artista disse que em *Abre-te Sésamo* está presente a agulha incisiva que penetra no calcanhar de Aquiles do sistema e mostra uma abertura mentirosa”.

Segundo Geanne Batista (2011, p.69), o lançamento do disco foi feito no programa do Chacrinha e contou com Raul vestido de sultão, montado em um jegue e cercado de odaliscas, como mostra a imagem:

Figura 22 – Lançamento de Abre-te Sésamo



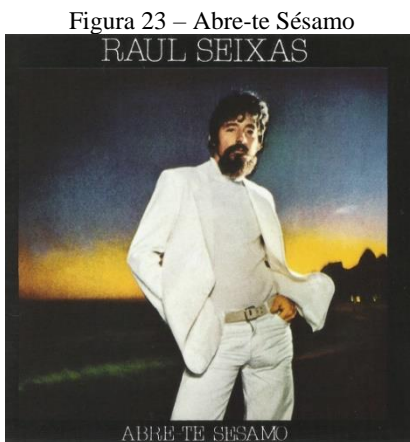
Fonte: < <http://migre.me/sInRz>>. Acesso em 16 jan. 2016.

Esse lançamento inusitado em rede nacional, além de, comercialmente, despertar a atenção do público, certamente contribuiu para a figura de rebelde e irreverente, construída por Raul ao longo de sua carreira.

Feito em parceria com Cláudio Roberto, Dedé Caiano, e Ângela, mas conhecida como Kika Seixas, sua companheira à época, o disco também trás uma composição de Raul Varela Seixas, pai de Raul. Para Kika, este disco é o retorno de Raul e, embora tenha vendido bem, só não obteve sucesso porque o cantor foi internado, em razão de pancreatite (ESSINGER, 2005, p. 145).

<sup>199</sup> Disponível em: < <http://migre.me/sInKY>>. Acesso em 16 jan. 2016.

A capa trás Raul inteiramente vestido de branco e, ao fundo, uma paisagem turva:



Fonte: <<http://migre.me/sInXW>>. Acesso em 16 jan. 2016.

Conforme Carbonari (2013, p. 86), trata-se de um disco que testava os limites dessa chamada *abertura política*. O resultado foi que a música *Aluga-se*, na qual o cantor propõe que o presidente alugue o país para pagar a dívida externa, não sofre qualquer tipo de censura, enquanto a canção *Rock das 'Aranha'*, que faz referência a lésbicas e sexualidade, é censurada. Em entrevista no *Vídeo documento 01*<sup>200</sup>, Raul (09:07) demonstra a sua indignação: “é censura moral”.

Sobre o disco, escreve Essinger (2005, p. 144): “Em Abre-te Sésamo, ele está cético e mordaz como nunca (embora com lampejos de esperança), pensando o Brasil numa nova era pós-abertura mas ainda ditadura [...]” O ocultismo, novamente, é um assunto que não aparece, uma vez que se trata de disco mais voltado à crítica política e social. Em contrapartida, foi possível encontrar referências ao direito em três canções deste álbum: *Anos 80*, *Conversa pra boi dormir* e *À beira do pantanal*.

Começemos por *Anos 80*. Composta por Raul e Dedé Caiano, poeta e irmão de Sérgio Sampaio<sup>201</sup>, a música é uma crítica à sociedade de sua época: a década de 80 é descrita como uma “charrete que perdeu o condutor”, marcada por “melancolia e promessas de amor”. Para

<sup>200</sup> Disponível em: <<http://migre.me/sLBrO>>. Acesso em 16 jan. 2016.

<sup>201</sup> Não achamos informações a respeito da parceria de Raul e Dedé Caiano.

Batista (2011, p.69), Raul vislumbra apenas passividade e conformismo nas pessoas desta época.

Um country, com andamento rápido, *Anos 80* faz menção ao direito na seguinte estrofe:

É o juiz das 12 varas  
De caniço e samburá  
Dando atestado  
Que o compositor errou...

Os versos são cantados de forma rápida, de forma que quase não se compreende as palavras cantadas, em um vocal não muito acentuado. No que se refere ao texto, é preciso desvendar as palavras *caniço* e *samburá*.

Caniço é um tipo de cana comprida e fina utilizada para pesca, enquanto samburá é um cesto largo, feito de cipó, usado por pescadores para recolher os peixes. Assim, a figura do juiz está munida com artefatos de pesca, quando fornece o atestado de erro para o compositor. A estrofe seguinte pode nos auxiliar a destrinchar o significado destes versos:

Gente afirmando  
Não querendo afirmar nada  
Que o cantor cantou errado  
E que a censura concordou

Também cantados de forma rápida, embora aqui haja uma alteração de tom, nesta estrofe está presente o receio que as pessoas teriam de assumir responsabilidades por suas falas e pensamentos (“Gente afirmando / Não querendo afirmar nada”), inclusive no que se refere às interpretações dos textos musicais (“que o cantor cantou errado”). Visto que a música é lançada em um momento de suposta abertura política, pode-se inferir que, ainda que haja certa tolerância por parte dos ditadores, a população tem medo de assumir abertamente discursos críticos, preferindo afirmar que se trata de um mero erro do cantor e da própria censura, que com ele concorda.

Neste sentido, antes de nos voltar para a figura do juiz das doze varas de caniço, é preciso compreender de que forma atuavam os juízes na década de 80. Conforme Vladimir Freitas (2012, p. 15-16):

Os anos 1980 representam o fim da ditadura, cujo término se deu em 1985. Portanto, os militares já

estavam perdendo poder. Evidentemente, ainda nesta época eram as principais autoridades dos eventos públicos, gozavam ainda de um prestígio muito grande, porém a abertura política já estava desenhada desde o Governo Geisel, que a anunciava como lenta, gradual e irrestrita. A presença do regime era inequívoca nas ações terroristas. Contra os chamados subversivos, não havia contemplação. Mas na Justiça comum, inclusive na Federal, não existia interferência, pressão sob qualquer forma. O exemplo típico é o caso de Vladimir Herzog, assassinado nas celas da repressão, objeto de uma ação declaratória julgada procedente em 1977 pelo juiz Márcio José de Moraes, na 7ª. Vara Federal de São Paulo, sem qualquer tipo de retaliação.

Todavia, embora nesta época o judiciário já gozasse de certa autonomia em relação ao executivo, ainda controlado pelos militares, é preciso ter em mente o viés anárquico de Raul. De acordo com este pensamento, o direito, como produto estatal, é algo indesejável, porque para não privilegia a individualidade e autonomia do ser. Além disso, conforme Ivy Morais (2012, p.20):

O Poder Judiciário, de certa forma, calou-se perante a atuação dos militares, sendo impedido de aplicar as normas e princípios contidos no ordenamento jurídico, sob pena de também os membros pertencentes a este Poder serem punidos por descumprimento das Leis e Atos que fundamentavam as condutas do Governo Militar. A Constituição de 1967 ressaltou a preponderância do Poder Executivo sobre os demais poderes, que estavam sob o comando direto do Presidente da República, e ampliou a área de atuação da União com a criação da Polícia Federal e o restabelecimento da Justiça Federal<sup>24</sup>. Desta forma, muitas mudanças ocorreram no âmbito do Poder Judiciário durante o Regime Militar. A sua submissão ao Poder Executivo acabou por engessar a aplicação da Justiça aos casos que envolviam a Segurança Nacional submetidos à apreciação Jurisdicional.

Assim, ainda que a ditadura começasse a mostrar sinais de esgotamento, o judiciário era visto com desconfiança por Raul. A figura do *juiz das doze varas de canço* é uma representação de um juiz a parte do que ocorria; ao invés de ser retratado no fórum, cumprindo sua função, o juiz é retratado em um momento lúdico: está pescando. Todavia, sua função é necessária para legitimar discursos, motivo pelo qual ainda que ausente do fórum e afastado do sistema político da época, é ele o único quem pode atestar com certeza o erro do compositor. Os demais, a “gente”, afirma “não querendo afirmar nada”, justamente porque lhe faltam essa fala estatal autorizada, já que estão à mercê do governo. Embora afastado deste governo, o juiz detém certa autoridade em relação ao povo, ainda que ambos estejam sujeitos ao poderio militar - isso no pensamento de Raul.

Em resumo, a figura do juiz transcodificada em *Anos 80*, é um juiz isolado do social e do político, por vontade própria ou por imposição militar, capaz de dar veracidade a certos discursos, em contraposição à população comum. A polarização está presente em *anos 80 x anos precedentes* (talvez a própria década de 60 vivida por Raul, na qual eclode a contracultura), sendo que os anos 80 aparecem como uma década perdida.

#### 4.3.3.2 *Conversa pra boi dormir - 1980*

A segunda menção ao direito no disco *Abre-te Sésamo* está na canção *Conversa pra boi dormir*, um alegre baião elétrico.

Segundo Cibele Jorge (2012, p. 202), o tema central da canção é o antiautoritarismo, uma vez que diversos assuntos são tratados, sem qualquer ordem hierárquica. O “sagrado, profano, político ou cotidiano, (JORGE, 2012, p.62)” se misturam e são contestados por Raul nesta canção, já que tudo não passa de “conversa pra boi dormir”.

O direito aparece na última estrofe da canção:

O tempo passa, eu tô ficando velho  
Andam brincando com a vida da gente  
Direito eu tenho mas anda escondido  
Chicotinho queimado, tá ficando quente!  
Hum!  
Tá ficando quente!

A tonalidade vocal aumenta no verso “Direito eu tenho mas anda escondido”, e o instrumental faz uma parada estratégica que acentua o

verso “Chicotinho queimado, tá ficando quente!”. Percebe-se aqui que Raul reconhece a existência de um direito, embora não esclareça se trata-se do mesmo direito natural cantado em outras músicas, ou do direito dos homens, que embora existente, seria incapaz de lhe assegurar qualquer coisa (uma mera “conversa pra boi dormir”). Este direito, porém, é inalcançável no momento, pois está “escondido”.

Os versos seguintes, porém, parecem indicar certa esperança de que este direito esteja mais próximo de ser encontrado. Lembremo-nos que *chicotinho queimado* é uma brincadeira na qual determinado objeto é escondido, e à medida que os participantes procuram este objeto, a pessoa que o escondeu determina se eles estão distante de encontrá-lo (dizendo que está *frio*), ou perto de achá-lo (dizendo que está *quente*). Neste contexto, o “tá ficando quente” parece se referir ao fato de que este direito, antes escondido, está próximo de ser encontrado. Se pensarmos que na época a ditadura militar já apresenta alguns sinais de abertura, podemos inferir que é os versos indicam certa esperança em relação a este momento político. Todavia, como já afirmado anteriormente, Raul é completamente descrente nessa suposta abertura, motivo pelo qual entendemos que se tratam de versos irônicos, o que é acentuado pelos dizeres “Hum! Tá ficando quente!”, cantados em entonação de ironia. Além disso, na performance da gravação, Raul fala, após cantar esses versos: “E diz que Deus não deu asa à cobra... hum...”, o que reforça o caráter irônico dos versos.

O direito aqui transcodificado é um direito inalcançável no momento histórico da época, pois foi “escondido” e assim permanece, apesar do governo militar, falsamente dizer que ele está perto de ser encontra-lo (“Tá ficando quente!”), em razão da abertura política. A dualidade é garantida pelo *direito escondido (ideal) x direito real*.

#### 4.3.3.3 À Beira do pantanal - 1980

A terceira música do álbum *Abre-te Sésamo*, na qual o direito é mencionado, chama-se *À beira do pantanal*. Esta canção, composta em parceria com Cláudio Roberto, é a narrativa de um crime passionnal, cuja motivação não é revelada. Conforme Ravel Paz (2015, p. 152-157), trata-se de uma versão em português da canção *Willow Garden*, gravada pela dupla britânica Peter e Gordon, o que só comprova seu interesse pela música estrangeira. A dupla fez algum sucesso na década de 60, chegando a gravar composições do *beatle* Paul McCartney. Letra e melodia são bem parecidas, sendo que a história contada é a mesma, com pequenas variações.



Canção country acústica cantada por Raul como voz principal e Cláudio, na segunda voz, ela conta, em primeira pessoa, a história de alguém que assassina a amada, sem que sejam dados detalhes da motivação.

O direito aparece na última estrofe:

A lei dos homens me condenou  
Perpétua será tua prisão  
Porque fui eu mesmo quem calou  
Com aço aquele coração

Cantados de forma suave e lírica, os versos fazem uma menção ao direito penal. Interessante destacar que na versão em inglês o eu lírico acredita que o dinheiro pode livrá-lo da prisão:

My father often told me  
That money would set me free  
If I would murder that dear little girl  
Whose name was Rose Connelly<sup>202</sup>

Na versão de Raul, porém, não há qualquer tipo de menção a corrupção no sistema jurídico brasileiro. Ousamos dizer que, dentre as músicas analisadas, é a primeira e única vez em que Raul retrata um direito positivo que realmente cumpra com sua função: afinal, o eu lírico assassinou a amada, motivo pelo qual é penalizado.

A música, que evoca certo lirismo, uma remissão ao rural, transcodifica uma visão de direito penal efetivo. Essa discrepância entre melodia suave e letra que trata de um assunto denso, destaca ainda mais o crime da narrativa, como se o eu lírico estivesse tranquilo, sem se arrepender de suas ações.

Quanto ao direito, a impressão que temos, é que essa representação se dá graças ao fato de Raul compreender o direito como algo repressivo; nesse sentido, ele pode não auxiliar em mudanças sociais, mas funciona quando se trata de punir. A dualidade, aqui, está presente nas personagens da canção: *o feminino x o masculino*, no sentido de que ele a mata por um motivo desconhecido, e não demonstra arrependimentos.

---

<sup>202</sup> “Meu pai frequentemente me disse / que o dinheiro me libertaria / Se eu assassinasse aquela querida garotinha / cujo nome era Rose Connelly”. (Tradução nossa).

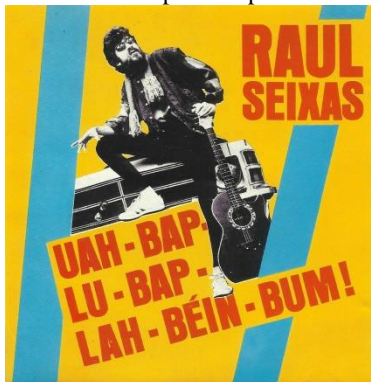
#### 4.3.3.4 Quando acabar o maluco sou eu – 1987

Em 1987, Raul lança, pela gravadora Copacabana, o disco *Uah-Bap-lu-Bap-lah-Béin-Bum*. Conforme salienta Jorge (2012, p.81), o título do disco é uma remissão “ao grito de guerra do rock criado por Little Richard para a música *Tutti Frutti*”. Em entrevista, Raul comenta as inspirações para produção e criação do disco:

Fiz o disco Uah-Bap-Lu-Bap-La-Bein-Bum para os roqueiros ouvirem, para eles não deixarem o Rock'n Roll morrer. É um disco dos 40 anos, uma nova fase, um manifesto ao mundo sem a metafísica dos discos anteriores, a preocupação política das outras fases, ou o magicismo de Crowley e outras entidades terrenas. É um disco de Rock'n Roll, não róqui, mas sim Rock'n'Roll, que eu dedico a essa moçada que ta aí de guitarra na mão meio perdida, mas buscando uma linguagem, suas raízes. (SEIXAS, 1996, p.32).

A capa do álbum também reforça esse retorno ao rock and roll, ao mostrar um Raul vestido com jaqueta de couro e guitarra na mão:

Figura 23 - Uah-Bap-Lu-Bap-La-Bein-Bum!



Fonte: < <http://migre.me/slooh> >. Acesso em 16 jan. 2016.

A parceria com Cláudio Roberto permanece, sendo que Lena Coutinho, então companheira de Raul, participa de três composições<sup>203</sup>.

<sup>203</sup> Lena participa das músicas *Loba*, *Quando acabar o maluco sou eu* e *Paranoia II*.

Batista (2011, p.70) salienta que o álbum foi gravado em 1986, mas só foi lançado em 1987, em razão dos problemas de saúde. Estes problemas também atrapalharam na divulgação do álbum, fazendo com que vendesse abaixo do esperado, mas não deixa de ser sucesso: vende 120 mil cópias (o que confere a Raul o terceiro disco de ouro; o segundo veio em 1983, com o disco *Raul Seixas*) e a canção *Cowboy fora da Lei* vira tema da novela *Brega e Chique*, da Rede Globo. Todavia, para Souza, (2011, p. 204-205) o disco

perde aquela forma saturada e complexa de ideias e imagens que caracterizaram seus trabalhos anteriores, apresentando-se como um LP mais simples, enxuto, ‘sem metafísica’, distante da ‘introspecção de antigos trabalhos’. As letras de suas músicas também deixam de trazer a imagem excêntrica e contraditória de Raul Seixas, que caracterizou seus antigos LPs.

Entretanto, mesmo sem a presença de ideias esotéricas, como a Lei de Thelema, e sem “a preocupação política das outras fases”, existem duas músicas com referências ao direito: *Quando acabar o maluco sou eu* e *Cowboy fora da lei*.

Na primeira, um rock alegre e de andamento rápido, composto por Raul, Lena e Cláudio, a concepção de normalidade existente é ironizada. Assim, Raul canta que, apesar de considerado incomum segundo os padrões da época, mais loucos seriam os que não compreendessem sua insanidade:

Eu sou louco, mas sou feliz  
Muito mais louco é quem me diz  
Eu sou dono, dono do meu nariz  
Em Feira de Santana ou mesmo em Paris

Uma referência ao mundo jurídico aparece nos seguintes versos:

Não bulo com governo, com polícia  
Nem censura  
É tudo gente fina, meu advogado jura

Para Souza (2011, p. 205) essa recusa em confrontar as autoridades (governo, polícia, censura), são indícios de um Raul cansado e mais maduro, assim como na canção *Cowboy fora da lei* (abordaremos

melhor esse ponto no tópico 4.3.3.5). O que nos interessa aqui, entretanto, é a figura do advogado.

Conforme abordado na análise da música *Anos 80*, graças a suas vivências e ideias, Raul nutria desconfiança pelo judiciário e seus membros, inclusive advogados. Ao afirmar “não bulo com governo”, nota-se uma tentativa de evitar desavenças com o poder instituído (seja por cansaço, seja por maturidade, seja por outro motivo qualquer), que, segundo seu advogado, seria composto por “gente fina”. Assim, a figura do advogado é representada por Raul como alguém que discursa favoravelmente no que se refere à atuação estatal, seja por inocência, medo ou más intenções.

Desta forma, assim como o juiz das doze varas de canção, o advogado transcodificado por Raul, é uma figura que inspira pouca confiança, pela maneira como se relaciona com o sistema. A dualidade presente nesta canção é *normalidade x loucura*, no sentido de que o normal é aquele acomodado ao já instituído, como o advogado, enquanto o louco é aquele que questiona.

#### 4.3.3.5 *Cowboy fora da lei* - 1987

A segunda música de *Uah-Bap-lu-Bap-lah-Béin-Bum*, *Cowboy fora da Lei*, é mais um fruto da parceria com Cláudio Roberto. A ideia para a canção teria sido dada por Alberto Sodré, empresário de Raul:

Um dia, a gente [ele e Raul] estava bebendo numa banca de revistas na Garça, e batíamos um papo muito amistoso, quando eu olhei pra capa de um jornal. As manchetes de todos os jornais estavam dizendo que Tancredo Neves estava vindo pra Salvador. Aí, eu me virei e disse: ‘Pô, Raul, tive uma sacada agora mas não sei se você vai topar!’ Aí ele disse: ‘Lá vem você com suas coisas! O que é?’ Então, tentei fazê-lo sentir a barra que era ser uma pessoa pública, visada por todo mundo, de quem se espera opiniões definitivas a respeito de tudo. Embora, hoje, eu ache que ele já sabia muito bem o que é isso... (GAMA, 1997, p. 99).

A música trás uma referência ao direito já em seu título: *cowboy fora*, avesso, a margem, da lei. Aliás, sobre o título da canção, Blank e Santos (2013, p.10) escrevem:

O título da canção remete a um *cowboy*, figura que lembra os vaqueiros americanos que habitavam o velho oeste e eram conhecidos justamente por descumprirem as leis e serem perseguidos pelos xerifes das cidades. No caso da música, o *cowboy* seria o próprio Raul, considerado crítico severo do regime político vigente e perseguido pela Polícia Federal.

Concordamos com esta interpretação da palavra Cowboy, como um rebelde sempre avesso às leis estabelecidas pelo sistema político vigente – característica que se adequa bem à figura de Raul Seixas.

Em um ritmo alegre que lembra o country, a canção inicia com os versos:

Mamãe não quero ser prefeito  
 Pode ser que eu seja eleito  
 E alguém pode querer me assassinar

A palavra chave nesses versos é *prefeito*; afinal, o que significa ser um prefeito? Blank e Santos (2013, p. 11) sugerem a seguinte interpretação:

trocando a palavra prefeito pela palavra presidente fica clara a relação com a morte de Tancredo Neves que, segundo pessoas próximas do ex-Presidente, teria sido envenenado por membros da Ditadura para que não pudesse assumir a Presidência. Raul provavelmente optou pela palavra — prefeito porque no velho oeste essa era a autoridade máxima da cidade. A conclusão que Raul chega nesses versos remete a terceiridade, algo tangível e decidido, ação e reação em relação à proposta conceituada, o fato de não querer ser Presidente porque poderia ser assassinado.

Levando em consideração que a música foi composta um ano depois da morte de Tancredo Neves (o álbum foi gravado em 1986, mas lançado apenas em 1987, em razão de problemas de saúde de Raul), além da entrevista dada pelo cantor ao Programa do Bolinha (p. 182 da presente dissertação), a interpretação parece verossímil. Raul repudia o poder político, por temor a própria vida, e, indiretamente, repudia o poder jurídico: em uma época na qual as leis emanavam de um Poder

Executivo arbitrário, é o “prefeito” quem dita as regras a serem seguidas.

Em outra parte da canção, ele canta:

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

Novamente Raul repudia qualquer ato de notoriedade, dizendo que “já serviu à Pátria amada”, ou seja, já cumpriu com sua obrigação, embora as pessoas ainda continuem exigindo que ele assuma a posição de ídolo, herói ou figura importante. Blanka e Santos (2013, p. 12) relacionam a palavra luz à sabedoria, como se os fãs exigissem que Raul continuasse compondo músicas inteligentes, como forma de contestar o sistema político. Os versos seguintes são:

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

Fazendo uma remissão direta à figura de Jesus Cristo, Raul revela que não pretende ser um mártir ou messias a ser seguido e idolatrado e que não está disposto a fazer sacrifícios. Blanka e Santos (2013, p. 12) relacionam a palavra *coitado* a Tancredo Neves, esperança de democracia, que teria “ido tão cedo”. Em razão de sua morte, a esperança de modificar o cenário político e assim modificar a “Lei” imposta, se esvai.

O refrão também contém elementos importantes:

Eu não sou besta pra tirar onda de herói  
Sou vacinado, eu sou cowboy  
Cowboy fora da lei  
Durango Kid<sup>204</sup> só existe no gibi  
E quem quiser que fique aqui  
Entrar pra história é com vocês

E é aqui que se apresenta o elemento central da análise, a perspectiva de Direito – ou de Lei – cantada por Raul. Dando sequência ao seu pensamento, ele diz claramente “não ser besta pra tirar onda de herói”, justamente porque sabe as implicações e complicações

---

<sup>204</sup> Cowboy, personagem de cinema e história em quadrinhos.

envolvidas com tal ato. Ele é um “Cowboy fora da lei”: repudia a Lei em sentido jurídico, pois não quer compactuar com o sistema ditatorial, controlador das leis da época, sendo “prefeito.” Para Pereira (2010, p. 10), esse é um forte indício de sua identificação para com o anarquismo: “O desejo de ser político não faz parte da teoria anarquista, afinal, para estes, ‘Toda Propriedade é um roubo’. Os jovens que aderiram o movimento da contracultura não queriam o poder político, mas sim o poder individual”. Já para Blank e Santos (2013, p.10)

A palavra lei apresentada no título deixa espaço para um conceito vago e divergente na sociedade para a qual foi composta. Visto que na época do Regime Militar, o real significado da palavra foi distorcido e voltado para os interesses dos militares, como no Ato Institucional Nº 5, conhecido como AI5, que permitia ao Presidente da República adotar medidas próprias ao Estado de Sítio.

Desta forma, entendemos que Raul se declara como um fora da lei no sentido desta lei imposta pelo regime militar; este sistema com o qual não concordava e com o qual não queria compactuar, obedecendo às leis impostas, contrárias à sua vontade. Blanka e Santos (2013, p. 13) acrescentam perspectivas pertinentes à interpretação do refrão:

No final da música Raul reconhece que não pretende virar herói, mesmo sendo uma pessoa à margem das regras determinadas pelo Regime Militar, e ainda declara que heróis só existem em histórias em quadrinhos, deixando essa função para quem quiser. Tendo em vista que Raul escreveu essa música quando já estava em estado de depressão e desacreditado de seus ideais, esse verso pode ser analisado como uma desistência. O cantor cansou de tentar ser herói e delegou essa função de tornar-se um personagem histórico a quem bem entendesse.

Entendemos que uma interpretação não anula a outra: ao mesmo tempo em que Raul se assume enquanto fora da lei, fora do regime, ele desiste de ser herói ou autoridade. Esse direito transcodificado traça limites bem definidos para o cenário de disputas presente na música: de um lado, aqueles que estão *dentro da lei* e querem ser *prefeitos*, agir

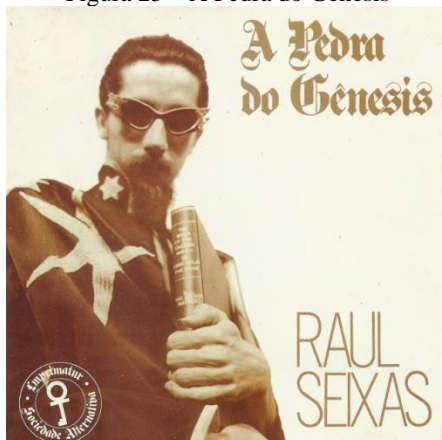
conforme as normas do sistema; do outro, os que estão fora dela e não querem, para si, esse tipo de responsabilidade.

#### 4.3.3.6. *A Lei - 1988*

Em 1988, Raul lança o disco *A Pedra do Gênesis* em parceria com Cláudio Roberto e a sua companheira, Lena Coutinho.

O álbum é um retorno às ideias místicas de outrora. A capa apresenta um Raul enigmático, segurando um livro que, segundo Buda (2000, p.73), seria o *Magia Sagrada da Abramelin, O Mago*. O selo da *Sociedade Alternativa* também aparece no canto esquerdo da capa:

Figura 25 – *A Pedra do Gênesis*



Fonte: < <http://migre.me/sIoDt> >. Acesso em 16 jan. 2016.

Sobre o álbum, Raul afirma:

Este disco marca a retomada da Sociedade Alternativa, onde cada homem é o embaixador de seu país, e fim de papo. Esta retomada da minha carreira era necessária. Estava sendo egoísta com as pessoas. Já deixei muita gente na mão. Agora tenho um dever a cumprir com as pessoas. E não é um dever apenas comigo, mas com os outros. Não posso mais viver sozinho (...) A arte é o espírito social de uma época. A arte se espelha em um momento vigente e aí está a cultura de uma época. Daí que hoje só estão fazendo droga. É aquele



negócio: falta cultura pra cuspir na estrutura — e que culpa tem Cabral? (ESSINGER, 2005, p. 197).

Todavia, conforme Souza:

O disco foi outro grande fracasso de vendas que acompanhou da separação de sua quinta mulher, Lena Coutinho, e o agravamento de seu estado de saúde. Sua carreira artística encontrava-se praticamente arruinada, pois o uso constante de álcool atrapalhava a realização de shows e a divulgação de seu trabalho. Ao mesmo tempo, a péssima relação do cantor com gravadoras e empresários dificultava novos contratos. [...] Em suas palavras: ‘aos 43 anos de idade tudo mudou para mim. Não faço nada com vontade; não tenho vontade de tocar, de escrever, só quero dormir, só sonhando sou feliz. Vivo só, muito só’ (ESSINGER, 2005, p.199)

Apesar disso, o direito aparece na faixa *A Lei*, uma transcrição quase literal do *Liber Oz*, a declaração de direitos humanos dos thelemitas, cujo direito central é a plena liberdade. Segundo Paulo Santos, (2007, p.68), “A lei tornou-se conhecida pelo público meses antes da promulgação da Constituição que acabaria com a censura”.

A música é bastante similar à *Sociedade Alternativa*, inclusive fazendo referência direta a ela em alguns versos. O ritmo forte, que evoca uma sensação de protesto, também está presente aqui.

Além de apontar a liberdade como o direito central a qualquer indivíduo e o homem como divindade, conforme preceitua a doutrina thelêmica, Raul utiliza algumas frases do *Liber Oz* que podem parecer estranhas ao ouvinte. Desta forma, uma vez que grande parte do conteúdo da canção já foi analisado no item 4.3.2.1, iremos nos debruçar, textualmente, nos seguintes versos:

e o homem... tem direito de matar todos aqueles  
que contrariarem esses direitos  
amor é a lei, mas o amor sob vontade  
os escravos servirão  
Viva A Sociedade Alternativa!

Após a palavra “matar”, Raul faz uma pausa estratégica para realçar sua fala. Estes versos fazem alusão aos seguintes trechos do *Liber Oz*:

5. Man has the right to kill those who would thwart these rights. ‘the slaves shall serve.’ --AL. II. 58  
 ‘Love is the law, love under will’. --AL. I. 57

Os versos parecem indicar que Raul e os thelemitas defendem a autotutela, ao afirmar que “o homem tem o direito de matar / todos aqueles que contrariarem esses direitos”. Todavia, em nossa pesquisa, encontramos diferentes interpretações para tais versos. Nas palavras de Euclides Lacerda de Almeida, mentor de Paulo Coelho e Raul Seixas na O.T.O.:

Esse ‘matar’ aí não é no sentido literal. Tem certas tendências negativas, entre aspas, que têm que ser mortas. Não é matar fisicamente, nada disso. [...] O próprio Crowley dizia que ninguém devia acreditar nele, cada um devia acreditar em si próprio, devia seguir seu próprio caminho. Seja qual for o caminho. Seja católico romano, umbandista, kardecista... não importa. Para nós, não importa o caminho, contanto que a pessoa seja honesta e cumpra à risca aquilo que escolheu<sup>205</sup>.

A explicação de Buda (2000, p. 69) é mais detalhada:

Importante: no item 5, o verbo diz Queria. Ou seja: Poderiam querer. Na verdade, ninguém pode ou consegue contrariar o direito de quem exerce sua verdadeira vontade. Tudo se refere a um processo de crescimento interior. No entanto, o próprio Raul Seixas recitava o texto de forma errada, gravando-o inclusive na música A Lei (do LP A Pedra do Gênesis) dizendo: Todo o homem tem o direito de matar todos aqueles que contrariarem esses direitos. Isso dá margem a perigosas interpretações para quem desconhece esses detalhes.

---

<sup>205</sup> Disponível em: <<http://migre.me/sIoVP>>. Acesso em 09 jan. 2016.

E por fim, concordamos com Boscato (2006, p.81) quando ele afirma:

Quando dei a minha palestra no Fórum Social Mundial no dia 27 de janeiro de 2005 como membro do GPPS – Grupo de Pesquisas Pensamento Social, falando sobre as minhas pesquisas em torno de Raul Seixas e da Contracultura, apresentei o vídeo desta música para a plateia, e uma das frases deste manifesto causou muita polêmica: ‘O homem tem o direito de matar aqueles que queriam contrariar estes direitos’. Um pacifista presente ficou chocado e nos disse: ‘Pôxa, então o Raul Seixas era a favor da violência revolucionária? Não concordo com isso porque, mesmo se for em nome de uma causa que se pretenda justa, os resultados não serão bons’. É preciso esclarecer que esta frase, para os thelemitas, tem uma dimensão simbólica: a de ‘matar as distorções e as ilusões, através da revelação da Verdade’. Roberto Seixas, conhecido *cover* de Raul que chegou a conhecer os pais do roqueiro, respondeu-me da seguinte forma quando perguntei-lhe sobre esta questão, através do orkut: *‘Quando você me perguntou sobre TODO HOMEM TEM O DIREITO DE MATAR TODO AQUELES QUE QUERERIAM (OLHA O VERBO AÍ, ok) CONTRARIAR ESSES DIREITOS. Pois é rapaz, não é um matar com balas, facas, canhões, etc., mas sim, todo aquele que é um pacifista, e tem o poder nas mãos, tipo um microfone, um título, enfim, algo que se possa atingir o Monstro SIST (O Sistema). E esse monstro tem aos milhares, não é mesmo? Em todos os congressos, assembleias, enfim, o poder’.*

Após ler as diferentes versões, se tal citação se trataria de uma apologia à violência revolucionária ou ao pacifismo, ou se a chave da sua compreensão se encontra no âmbito simbólico, cabe ao leitor tirar as suas próprias conclusões.

Os demais versos também contem ambiguidades. Em um grupo de discussões online<sup>206</sup>, encontramos pelo menos duas interpretações distintas para “os escravos servirão”: a primeira, refere-se ao *direito* que os escravos teriam de servir, se assim desejassem; o segundo, afirma que os indivíduos que não conseguirem seguir a sua própria vontade e permanecerem escravos de seus medos e desejos supérfluos, servirão a este propósito. Euclides parece concordar com essa segunda interpretação, quando afirma: “É a Lei do mais forte. ‘Os escravos servirão’. Quem segue Crowley como homem é um escravo [...]”<sup>207</sup>.

Por fim, o axioma thelêmico “o amor é a lei / mas amor sob vontade” é cantado. Segundo a A.A.,

Isso significa que, enquanto a Vontade é a Lei, a natureza dessa Vontade é Amor. Mas este Amor é como que um subproduto daquela Vontade; não contradiz nem sobrepuja aquela Vontade; e se em qualquer crise uma contradição se erguer, é a Vontade que nos guiará corretamente.<sup>208</sup>

Desta forma, podemos compreender que a origem da vontade individual de cada ser é o amor; mas ao mesmo tempo, só se fala em amor quando este não desvia o indivíduo de sua vontade, seu caminho, sua escolha *própria*.

Como afirmamos anteriormente, não pretendemos nos aprofundar nos axiomas thelêmicos, em razão de sua complexidade. Todavia, achamos necessário esclarecer estes versos cantados por Raul, por entender que eles reforçam a ideia de um direito a liberdade inerente ao ser humano. Novamente, há nesta canção a representação de um direito natural, metafísico, segundo o qual o homem não pode ser obrigado a fazer nada daquilo que contradiga a sua verdadeira vontade.

Esta é a última canção de Raul na qual aparecem menções ao direito. No ano seguinte, 1989, ele e Marcelo Nova, seu novo parceiro, gravam o álbum *A Panela do Diabo*. O LP foi o quarto disco de ouro de Raul, entregue, no entanto, à sua família. É que poucos dias após o lançamento do disco, Raul é encontrado morto, em seu apartamento. O motivo: pancreatite aguda, pelo excesso de álcool. Apesar disso, sua

<sup>206</sup> Disponível em: <<http://migre.me/sIoW8>>. Acesso em 16 jan. 2016.

<sup>207</sup> Disponível em: <<http://migre.me/criar-url/>>. Acesso em 16 jan. 2016.

<sup>208</sup> Disponível em: Disponível em: <<http://migre.me/sIoY8>>. Acesso em 16 jan. 2016.

obra continua atual como se escrita ontem, além de continuar sendo referência para fãs de todas as idades<sup>209</sup>.

Desta forma, utilizando as sugestões metodológicas de Douglas Kellner e Marcos Napolitano, foi possível realizar uma análise do rock de Raul Seixas, como texto midiático, vinculado a seus contextos e condições de criação, veiculação e, ainda que de forma limitada, recepção. A partir da interseção de todos esses elementos, foi possível identificar algumas representações do Direito e de atores do mundo jurídico, de forma a inferir uma ideia sistematizada do que seria o Direito para Raul Seixas.

Conforme abordado nas análises, o viés raulseixista é duplo: existe o direito estatal, que tolhe a individualidade do ser, e o direito natural à liberdade, fortemente inspirado na Lei de Thelema, a partir do qual o indivíduo é o centro de tudo. Assim, acreditamos ser possível relacionar direito e rock, no intuito de se compreender a visão leiga que atores sociais – no caso, Raul Seixas – tem do Direito, e de que forma essa visão é veiculada, capaz de influenciar (e não determinar) a opinião de pessoas alheias ao mundo jurídico.

---

<sup>209</sup> Para idolatria a Raul, checar: TEIXEIRA, Rosana. Rosana da Câmara. Krig-há, Bandolo! Cuidado aí vem Raul Seixas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como afirmou Raul, “a arte é o espelho social de uma época, de um momento. (PASSOS, 1990, p. 107)”. Partindo dessa mesma premissa, os estudos culturais se propuseram a identificar e analisar as relações entre as produções culturais diversas, eruditas ou populares, e a sociedade em que surgiram. Desta forma, chegaram à conclusão de que essas produções não são neutras, e ao mesmo tempo em que influenciam, são influenciadas pelas opiniões e pensamentos de seus receptores.

Com o rock não seria diferente. Inicialmente concebido como um ritmo *para* a juventude, logo se transformou em um *movimento da* juventude: mais do que cantar sobre cadillacs e encontros amorosos, artistas como os *Beatles* e *Bob Dylan* influenciaram toda uma geração com suas palavras de contestação e necessidade de mudança. Ainda que não seja visto como uma revolução em si, o rock trouxe a tona opiniões diferenciadas, sobre assuntos já naturalizados e vistos como comuns, como o conservadorismo puritano. Neste sentido, o rock torna-se uma interessante fonte de análise para se compreender as rupturas e permanências, os ideais em jogo, e mesmo sua própria absorção pela indústria cultural.

Diversas áreas das ciências humanas e sociais já se atentaram para a necessidade de se compreender e analisar as produções da cultura popular de forma a identificar rupturas, permanências, reivindicações, influências junto ao público e suas representações sociais diversas. A Antropologia, a História, a Literatura e a Sociologia, apenas para mencionar algumas, já possuem vasta experiência nesse tipo de pesquisa. Livros como *Harry Potter* e o *Senhor dos Anéis*, além de novelas, seriados televisivos, desenhos animados, bandas de rock e até jogos de *videogame* são considerados documentos valiosos para se compreender as relações sociais de determinado tempo e sociedade<sup>210</sup>.

No Direito, trata-se de assunto pouco explorado. Trabalhos em Direito e Literatura já podem ser encontrados com facilidade, embora sempre a partir de um viés erudito e demasiado livre, pouco preocupado

---

<sup>210</sup> Podemos citar como exemplo as seguintes pesquisas: *Jovens leitores d' Senhor dos Anéis: produções culturais, saberes e sociabilidades*, de Larissa Carvalho; *De Hogwarts a Paraisópolis: leituras de Harry Potter – discurso e recepção da obra num contexto de capitalismo periférico*, de Marco Henrique; *Uma Reflexão do Islã na Mídia Brasileira: Televisão e Mundo Muçulmano, 2001-2002*, de César Porto; *Mídia, contracultura e sgt. Pepper's: os Beatles na revolução de 1960*, de Clarissa Soares; e *De Blanka a Bart Simpson: Imagens do Brasil nos tempos da globalização*, de Alessandro de Almeida.

com métodos e técnicas de pesquisa. Shakespeare e Kafka parecem ser fontes recorrentes, enquanto *Jogos Vorazes* e *Guerra dos Tronos*, frutos da literatura popular contemporânea (sendo o primeiro uma distopia crítica ao totalitarismo estatal e à mídia, e o segundo um romance realista sobre relações de poder), são relegados a segundo plano, talvez porque *frutos da cultura de massa, que aparentemente nada tem a acrescentar ao Direito*.

Se algumas obras literárias estão excluídas do âmbito de pesquisa do jurista, que falar das demais produções culturais. Novelas, quadrinhos, desenhos animados e games são raramente explorados. As exceções recaem sobre o Cinema e a Música, mas ainda assim o problema do método permanece, pelo menos no que se refere à última<sup>211</sup>.

Assim, a presente dissertação procura encontrar possibilidades menos subjetivas e ilimitadas<sup>212</sup>, no intuito de verificar possíveis relações entre direito e rock.

No segundo capítulo, procuramos compreender as duas grandes vertentes dos estudos sobre cultura de massas: o pessimismo adorniano, que a vê como produto de consumo alienante, e o otimismo de Birmingham, que a vê como manifestações sociais legítimas e contestadoras. Ponderando as críticas realizadas às duas visões, encontramos em Douglas Kellner um viés balanceado: a cultura de massas, veiculada pela mídia, tanto aliena quanto contesta. Não é totalmente liberal, nem totalmente contestadora, mas acima de tudo é um palco de disputas no qual os anseios, preocupações, preconceitos e valores de determinada época e sociedade são os atores.

A partir desta constatação, foi necessário vislumbrar de que forma a música, especificamente o gênero rock, dialoga com essa ambivalência, de forma a influenciar permanências e transformações. Para tanto, delineamos alguns aspectos relativos à história do rock em âmbito geral e nacional, identificando suas relações com movimentos sociais e juventude.

No terceiro capítulo, identificamos em linhas gerais *se e como* o jurista tem trabalhado os vínculos entre direito e música e direito e rock. Como resultado, concluímos que os trabalhos analisados possuem como falha principal a ausência de um marco teórico e um método de análise específico: são feitas analogias e estudos de representações sem embasamentos menos subjetivos, o que torna tais trabalhos similares à

---

<sup>211</sup> Pois não verificamos trabalhos sobre Direito e Cinema.

<sup>212</sup> Menos subjetivas, pois a subjetividade não pode ser afastada por completo das pesquisas acadêmicas.

textos de opinião, afinal pode-se fazer analogias e metáforas com *qualquer coisa e direito*. No que se refere aos estudos de representações, este conceito nem sequer é explicitado, sendo utilizado livremente sem especificação da tradição de pesquisa à qual o pesquisador irá se filiar. As representações sociais estão presentes na psicologia, na história, na sociologia e filosofia, dentre outras áreas, apresentando grandes modificações entre si e entre os Autores que pesquisam o assunto.

Por esta razão, voltamo-nos a duas outras áreas mais experientes no trato de música e rock como fonte de pesquisa: a filosofia e a história. A partir dos escritos sobre *cultura da mídia* de Douglas Kellner, nos quais o filósofo oferece parâmetros gerais para se trabalhar com fontes midiáticas, e das orientações do historiador Marcos Napolitano, sobre pesquisa acadêmica embasada na fonte *música popular*, foi possível compreender como realizar pesquisa acadêmica utilizando o rock como documento.

Desta forma, no quarto capítulo procuramos compreender de que maneira o Direito é representado, ou transcodificado, no rock de Raul Seixas, no intuito de compreender quais os pensamentos veiculados pelo roqueiro à época, e sua relação ao contexto em que foram produzidos. Alguns desafios não foram superados, como a questão da performance ao vivo e da recepção de algumas canções, em razão da falta de fontes específicas sobre as músicas escolhidas para análise. Todavia, acreditamos que tal fato tenha sido amenizado pela análise das performances da figura de Raul, em geral, bem como pela noção da recepção de seu trabalho, que ainda hoje atrai fãs de todas as idades.

Assim, a partir da análise de dez músicas compostas entre 1974 e 1988, chegamos à seguinte conclusão: na obra de Raul não há a presença de *um* direito, mas de *dois*.

Influenciado pelo misticismo de Crowley e pelo anarquismo contracultural, opondo-se a toda e qualquer forma de opressão, Raul vislumbra o direito estatal, bem como os agentes jurídicos, como mais uma ferramenta de limitação à individualidade humana. Neste sentido, ele compreende o direito positivo como algo arbitrário, imposto. Inicialmente, pensamos que este pensamento vinculava-se diretamente ao contexto político em que Raul viveu, ou seja, período ditatorial. Na Ditadura Militar, o povo era excluído do âmbito decisório, inclusive no que se refere à criação de leis – os Atos Institucionais são prova disso. Todavia, entendendo Raul como um anarquista contracultural, ainda que divergente da corrente clássica de anarquismo, chegamos à conclusão de que mesmo em um regime democrático, as leis humanas seriam vistas como forma de padronização e imposição. Portanto, mais que o contexto



histórico, a bagagem contracultural de Raul contribui para que este tivesse uma visão negativa do direito estatal.

Entretanto, há em suas canções a presença de um segundo Direito. Este, de ordem *natural*, teria origens metafísicas. Baseando-se na Lei de Thelema apresentada por Crowley, e conferindo a ela novas interpretações e significados, Raul contrapõe ao direito estatal, o direito natural à liberdade. A individualidade do ser é vista como mais importante que a vida em sociedade, pela qual abrimos mão de parte da nossa liberdade natural. Para Raul, essa troca é extremamente desvantajosa, pois inibe o desenvolvimento único de cada ser humano enquanto espécie de divindade, afinal “todo homem e toda mulher é uma estrela”.

Compreendemos, portanto, que é possível realizar análises menos abstratas sobre as possíveis relações entre direito e rock. A presente dissertação abarca apenas uma dentre as diversas possibilidades de diálogo entre estes dois elementos – possibilidades estas que, espero, sejam exploradas mais a fundo, futuramente, tendo sempre em vista a necessidade de se prezar por teorias e métodos academicamente embasados. Neste sentido, o diálogo interdisciplinar é crucial para que o jurista se aperfeiçoe nas práticas metodológicas há muito dominadas por outras áreas, no intuito de, assim, produzir melhores pesquisas – inclusive no que se refere à direito e rock.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. O fetichismo da música e a regressão da audição. In: ARANTES, Paulo Eduardo (org). *Os Pensadores: Adorno*. São Paulo: Abril Cultural, 1996, p. 65-108.
- ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. In COHN, Gabriel (org). *Grandes Cientistas Sociais: Adorno*. São Paulo. Ática, 1986, p.115-146.
- ADORNO, Theodor W. Tempo Livre. In: ALMEIDA, Jorge M. B. de (org). *Indústria Cultural e Sociedade: Theodor Adorno*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 103-116.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: O Esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor; Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 99-138.
- ALPERN, Wayne. Music theory as a mode of law: the case of Heinrich Schenker, Esq. In: *Cardozo Law Review*, Vol. 20, p. 1459-1511, 1999. Disponível em: <<http://migre.me/sj1so>>. Acesso em 06 dez. 2015.
- ALVES, Luciano. *Flores no deserto: a Legião Urbana em seu próprio tempo*. 2002. 151 f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002. Disponível em: <<http://migre.me/sINlj>>. Acesso em 06 dez. 2015.
- ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil: 1964-1984*. Bauru: Edusc, 2005.
- ARANTES, Paulo Eduardo. Vida e obra. In ARANTES, Paulo Eduardo (org). *Os Pensadores: Adorno*. São Paulo: Abril Cultural, 1996, p. 05-11.
- BAGENSTOS, Samuel. The Promise was broken: Law as a Negative force in Bruce Springsteen's music. *Widener Law Journal*, Volume 14, 2005, p.837-845. Disponível em: <<http://migre.me/skHyM>> Acesso em 07 dez. 2015.
- BAHIANA, Ana. Eu em noites de sol. In: PASSOS, Sílvio (org.). *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 1990.

BALKIN, Jack. Verdi's High C. In: *Texas Law Review*, Vol. 91, p.1687-1709, 2013. Disponível em: <<http://migre.me/sj1so>>. Acesso em 06 dez. 2015.

BALKIN, Jack; LEVINSON, Sanford. Interpreting Law and Music: notes on the “Banjo Serenader” and The Lying Crowd of Jews”. *Faculty Scholarship Series*, p. 1-56, p.1999. Disponível em: <<http://migre.me/sINm8>>. Acesso em 06 dez. 2015.

BALKIN, Jack; LEVINSON, Sanford. Law, Music, and Other Performing Arts. In: *Faculty Scholarship Series*, p.01-58, 1991. Disponível em: <<http://migre.me/sj1so>>. Acesso em 06 dez. 2015.

BATISTA, Geanne Lima. *As Formas Fonográficas e a Construção do Cotidiano na Obra de Raul Seixas*. 2011. 128 f. Dissertação (Mestrado em comunicação e culturas midiáticas) – Centro de ciências humanas, letras e artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. 2011. Disponível em: < <http://migre.me/sINmT>>. Acesso em 17 jan. 2016.

BEATLES. She loves you. In: *She loves you*. Londres: Parlophone, 1963.

BEAUVAIS, Pascal. Rock et ordre public: jusqu’où peut aller la liberte du rocker? In: MASTOR, Wanda; MARGUÉNAUD, Jean-Pierre; MARCHADIER, Fabien (org). *Droit et rock*. Paris: Dalloz, p.51-64, 2011.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas – Volume I. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.

BLANK, Júlia C. G.; SANTOS, Janaína dos. Raul Seixas e a Ditadura Militar: Uma Análise Semiótica da Música Cowboy Fora da Lei. *Anais do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul*, 2013. Disponível em: <<http://migre.me/sINnT>> Acesso em 21 nov. 2015.

BLITZ. Você não soube me amar. In: *As aventuras da Blitz 1*: ODEON, 1982. Faixa 11. CD.

BOB DYLAN. Subterranean Homesick Blues. In: *Bringing It All Back Home*, 1965. Faixa 01, Lado A. LP.

BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. *Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no Panorama da Contracultura Jovem*. 2006. 258 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2006. Disponível em: < <http://migre.me/sINvu>>. Acesso em 17 jan. 2016.

BRUCE DICKINSON. Chemical Wedding. In: *The Chemical Wedding*: CMC International, 1998. Faixa 02. CD.

BUARQUE, Mônica. Rebeldia e negociação na trajetória artística de Raul Seixas. In: ABONÍZIO, Juliana; TEIXEIRA, Rosana da Câmara (org.). *Raul Seixas: Estudos Interdisciplinares*. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2015. Disponível em: < <http://migre.me/sINtQ>>. Acesso em 17 jan. 2015.

BUDA, Toninho. Os movimentos alternativos. In: PASSOS, Sylvio (org.). *Raul Seixas: uma antologia*. São Paulo, SP: Martin Claret, 2000.

BUENO, Cássio Scarpinela. Direito, interpretação e norma jurídica: Uma aproximação musical do direito. In: NANNI, Giovanni Ettore (coord.). *Temas relevantes do direito civil contemporâneo: estudos em homenagem ao Professor Renan Lotufo*. São Paulo: Atlas, p. 170-193, 2008. Disponível em: <<http://migre.me/skb6H>> . Acesso em 06 dez. 2015.

CALDAS, Waldenyr. *Cultura de massa e política de comunicações*. São Paulo: Global, 1991.

CAMISA DE VÊNUS E RAUL SEIXAS. Muita estrela, pouca constelação. In: *Duplo Sentido*: WEA, 1987. Faixa 01, Lado C. LP.

CARBONARI, Jacqueline Garcia. *A questão social expressa na obra musical de Raul Seixas*. 2013. 115 f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2013. Disponível em: < <http://migre.me/sINwH>>. Acesso em 17 jan. 2016.

CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

CARVALHO, Salo de. Das Subculturas Desviantes ao Tribalismo Urbano (Itinerários da Criminologia Cultural através do Movimento Punk). In: LINCK, José Antônio Gerzson; MAYORA, Marcelo; PINTO NETO, Moysés; CARVALHO, Salo de. *Criminologia cultural e rock*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011, p. 149-223. Disponível em: <<http://migre.me/skHtF>>. Acesso em 07 dez. 2015.

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

CHACON, Paulo. *O que é rock?*. São Paulo: Brasiliense, 1995. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/53906055/O-Que-e-Rock-Paulo-Chacon>>. Acesso em 06 dez. 2015.

COLI, Jorge. *O que é arte?*. São Paulo: Brasiliense, 1995. conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001, p.151-170. Disponível em: <<http://migre.me/sINze>>. Acesso em 06 dez. 2015.

COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Hessel; SOMMER, Luis Henrique. Estudos culturais, educação e pedagogia. *Rev. Bras. Educ.*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 36-61, Aug. 2003. Disponível em: <<http://migre.me/rZpQm>>. Acesso em 01 nov. 2015.

CROWLEY, Aleister. *Liber Aleph: O Livro da Sabedoria ou da Tolice*. 2009. Disponível em: <<http://migre.me/sINA9>>. Acesso em 17 jan. 2016.

CROWLEY, Aleister. *Liber AL vel Legis: O Livro da Lei*. Disponível em: <<http://migre.me/sINAN>>. Acesso em 17 jan. 2016.

DAVID BOWIE. Quicksand. In: *Hunky Dori*: RCA, 1971. Faixa 06, Lado A. LP.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

ERASMO CARLOS. Maria Joana. In: *Carlos, Erasmo*: Philips, 1971. Faixa 13. CD.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Uma Introdução aos estudos culturais. In: *Famecos*, p. 87-97, Porto Alegre, nº 9, 1998. Disponível em: < <http://migre.me/sINEV>>. Acesso em 06 dez. 2015.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os Estudos Culturais. In: HOHLFELD, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). *Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001, p.151-170. Disponível em: < <http://migre.me/sINFa> >. Acesso em 06 dez. 2015.

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

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 1995. Disponível em: <<http://migre.me/sINFx>>. Acesso em 06 dez. 2015.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.

FERREIRA, Bianca Márcia. *A Sociologia de Raul Seixas – A arte como espelho social de sua época*. 96 f. 2013. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2013. Disponível em: < <http://migre.me/sINFx>>. Acesso em 17 jan. 2016.

FRANK, Jerome. Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation. In: *Columbia Law Review*, Vol. 47, No. 8 p. 1259-1278, 1947. Disponível em: <<http://migre.me/sj1so>>. Acesso em 06 dez. 2015.

FRANS, Elton. *Raul Seixas: a história que não foi contada*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

FREITAS, Vladimir Passos de. *O poder judiciário no regime militar*. 2012. Disponível em: < <http://migre.me/sIKLE>>. Acesso em 17 jan. 2016.

GALLACHER, Ian. Conducting The Constitution: Justice Scalia, Textualism, And The Eroica Symphony. In: *College of Law Faculty Scholarship*, Vol. 09, p. 301-329, 2007. Disponível em: <<http://migre.me/sj1so>>. Acesso em 06 dez. 2015.

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

GARCIA, Kiteri. De Roxanne à Maria: rock et droit des femmes. In: MASTOR, Wanda; MARGUÉNAUD, Jean-Pierre; MARCHADIER, Fabien (org). *Droit et rock*. Paris: Dalloz, p.181-192, 2011.

HEIN, Fabien. Le rock, une musique subversive?. In: MASTOR, Wanda; MARGUÉNAUD, Jean-Pierre; MARCHADIER, Fabien (org). *Droit et rock*. Paris: Dalloz, p.31-44, 2011.

HOBSBAWN, Eric. *História Social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

IRON MAIDEN. Moonchild. In: *Seventh son of a seventh son*: EMI, 1988. Faixa 01. CD.

IRON MAIDEN. Powerslave. In: *Powerslave*: EMI, 1984. Faixa 07. CD.

IRON MAIDEN. Revelations. In: *Piece of mind*: EMI, 1983. Faixa 02. CD

IRON MAIDEN. Starblind. In: *The Final Frontier*: EMI, 2010. Faixa 07. CD.

IRON MAIDEN. The Alchemist. In: *The Final Frontier*: EMI, 2010. Faixa 05. CD.

IZZO, Valerio Nitrato. Interprétation, musique, droit : performance musicale et exécution de normes juridiques. In: *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, Vol. 58, p. 99-127, 2007. Disponível em: <<http://migre.me/sj1so>>. Acesso em 06 dez. 2015.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise (org). *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Rio de Janeiro, 2001.

JORGE, Cibele Simões Ferreira Kerr. *Raul Seixas: Um Produtor de Mestiçagens Musicais e Midiáticas*. 231 f. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade

Católica de São Paulo, São Paulo. 2012. Disponível em: <<http://migre.me/sINN4>>. Acesso em 17 jan. 2016.

JOHNSON, Richard. What is cultural studies anyway? In: *Social Text*, p. 38-80, n. 16, 1985. Disponível em: <<http://migre.me/sINNH>>. Acesso em 06 dez. 2015.

KELLNER, Douglas. *A cultura da Mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/129759570/A-cultura-da-Midia-Douglas-KELLNER>>. Acesso em 06 dez. 2015.

KELLNER, Douglas. *Media culture: culture studies, identity and politics between the modern and the postmodern*. New York: Routledge, 2003. Disponível em: <<http://migre.me/sINOq>>. Acesso em 06 dez. 2015.

KELLNER, Douglas; RYAN, Michael. *Camera politica: the politics and ideology of contemporary hollywood films*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

LIMA, Luiz. *Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no seu Tempo*. São Paulo: Terceira Margem, 2007.

LINCK, José Antônio Gerzson. Malandro quando morre vira samba: Criminologias Marginais de Madame Satã a Mano Brown. In: LINCK, José Antônio Gerzson; MAYORA, Marcelo; PINTO NETO, Moysés; CARVALHO, Salo de. *Criminologia cultural e rock*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011, p. 49-94. Disponível em: <<http://migre.me/skHtF>>. Acesso em 07 dez. 2015.

LOPES, Mônica Sette. *Uma metáfora: Música&Direito*. São Paulo: LRT, 2006.

MAGNON, Xavier. La vision de la justice dans les chansons de Bob Dylan (1962-2001). In: MASTOR, Wanda; MARGUÉNAUD, Jean-Pierre; MARCHADIER, Fabien (org). *Droit et rock*. Paris: Dalloz, p.65-78, 2011.



MANDERSON, Desmond. Fission and Fusion: From Improvisation to Formalism in Law and Music. In: *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*, Vol 6, No 1, p. 01-09, 2010. Disponível em: <<http://migre.me/sj1so>>. Acesso em 06 dez. 2015.

MARCHADIER, Fabien. Des vrais et des faux rockeurs engagés. In: MASTOR, Wanda; MARGUÉNAUD, Jean-Pierre; MARCHADIER, Fabien (org). *Droit et rock*. Paris: Dalloz, p. 169-180, 2011.

MARKESINIS, Basil. *Good and evil in art and law: an extended essay*. New York: Springer Wien, 2007. Disponível em: <<http://migre.me/skbbab>>. Acesso em 06 dez. 2015.

MASTOR, Wanda. Les rockeurs et la guerre du Vietnam. In: MASTOR, Wanda; MARGUÉNAUD, Jean-Pierre; MARCHADIER, Fabien (org). *Droit et rock*. Paris: Dalloz, p.159-168, 2011.

MAURO, André. O último anarquista. In: PASSOS, Sílvio (org.). *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 1990.

MAYORA, Marcelo. Criminologia cultural, Drogas e Rock and Roll. In: LINCK, José Antônio Gerzson; MAYORA, Marcelo; PINTO NETO, Moysés; CARVALHO, Salo de. *Criminologia cultural e rock*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011, p. 49-94. Disponível em: <<http://migre.me/skHtF>>. Acesso em 07 dez. 2015.

MOGENDORFF, Janine Regina. *A Escola de Frankfurt e seu Legado. Revista Verso e Reverso*, São Leopoldo, Unisinos, n. XXVI, v. 63, p. 152-159, 2012. Disponível em: <<http://migre.me/rZpUO>> Acesso em 01 nov. 2015.

MORAIS, Ivy Sabina Ribeiro de. O alcance da Ditadura Militar no Poder Judiciário e suas procedentes Reformas. In: FREITAS, Vladimir Passos de. *O poder judiciário no regime militar*. 2012. Disponível em: <<http://migre.me/sIKLE>>. Acesso em 17 jan. 2016.

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

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NICAUD, Baptiste. Sexe, drogue & rock'n'roll: faut-il protéger l'auditeur du discours rock? In: MASTOR, Wanda; MARGUÉNAUD, Jean-Pierre; MARCHADIER, Fabien (org). *Droit et rock*. Paris: Dalloz, p.93-108, 2011.

O'CONNOR, Alan. The Problem of American Cultural Studies. In: *Review and Criticism*, p. 405-413. December, 1989. Disponível em: <<http://migre.me/sINPW>> Acesso em 06 dez. 2015.

ORTIZ, Renato. Estudos culturais. *Tempo soc.*, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 119-127, June 2004. Disponível em: <<http://migre.me/rZpU0>>. Acesso em 01 nov. 2015.

OZZY OSBOURNE. Mr. Crowley. In: *Blizzard of Ozz*: Jet, 1980. Faixa 06. CD.

PASSOS, Sylvio. Perfil biográfico. In: PASSOS, Sylvio. Buda Toninho. *Raul Seixas: uma antologia*. São Paulo, SP: Martin Claret, 2000.

PASSOS, Sylvio (org). *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 1990.

PAZ, Ravel Giordano. A mosca e as sopas ou Raul “plagiário”: ensaio ligeiro em quatro toques. In: ABONÍZIO, Juliana; TEIXEIRA, Rosana da Câmara (org.). *Raul Seixas: Estudos Interdisciplinares*. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2015. Disponível em: <<http://migre.me/sINtQ>>. Acesso em 17 jan. 2015.

PEARCE, R.G., DANITZ, B. & LEACH, R.S. Revitalizing the Lawyer-Poet: what lawyers can learn from rock and roll. *Widener Law Journal*, volume 14, 2005, p. 907-922. Disponível: <<http://migre.me/skHxi>> Acesso em 07 dez. 2015.

PEREIRA, Daniele; AGUINEL, Marco. O controle do Direito e a Sociedade Alternativa de Raul Seixas: uma análise da proposta (in)sustentável da cidade das estrelas. In: *Anais do II Congresso Internacional de Estudos do Rock*. Cascavel, 2014. Disponível em: <<http://migre.me/skHvB>>. Acesso em 07 dez. 2015.

PEREIRA, Isaías Menezes. RAUL SEIXAS: UMA ALTERNATIVA CONTRA A CULTURA MILITAR. In: *Anais do V Encontro Estadual de História ANPUH – BA, 2010*. Disponível em: <<http://vencontro.anpuhba.org/>> Acesso em 21 nov. 2015.

PEREIRA, Sônia. Estudos culturais de música popular: uma breve genealogia. In: *Exedra*, p. 117-133, nº 05, 2011. Disponível em: <<http://migre.me/sINUK>>. Acesso em 06 dez. 2015.

PICOZZA, Eugenio. L'interpretazione musicale e il metrônomo. In: *Ars interpretandi*, Vol. 09, p. 327-366, 2004. Disponível em: <<http://migre.me/sj1so>>. Acesso em 06 dez. 2015.

PINTO NETO, Moysés. Itinerários errantes do rock: dos Beatles ao Radiohead. In: LINCK, José Antônio Gerzson; MAYORA, Marcelo; PINTO NETO, Moysés; CARVALHO, Salo de. *Criminologia cultural e rock*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011, p. 49-94. Disponível em: <<http://migre.me/skHtF>>. Acesso em 07 dez. 2015.

POSNER, Richard. Bork and Beethoven. In: *Stanford Law Review*, Vol. 42, p. 1365-1382, 1990. Disponível em: <<http://migre.me/sj1so>>. Acesso em 06 dez. 2015.

RADA NETO, José. *As aventuras de Raul Seixas no campo musical: trajetória artística e relações com a indústria fonográfica (1967-1974)*. 2012. 347 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012. Disponível em: <<http://migre.me/sINSa>>. Acesso em 06 dez. 2015.

RAMSHAW, Sarah. Deconstructin(g) Jazz Improvisation: Derrida and the Law of the Singular Event. In: *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*, Vol 2, No 1, p.01-19, 2006. Disponível em: <<http://migre.me/sj1so>>. Acesso em 06 dez. 2015.

RAMSHAW, Sarah. The Creative Life of Law: Improvisation, Between Tradition and Suspicion. In: *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*, Vol 6, No 1, p.01-13, 2010. Disponível em: <<http://migre.me/sj1so>>. Acesso em 06 dez. 2015.

RAUL SEIXAS e MARCELO NOVA. Banquete de Lixo. In: *A panela do diabo*. WEA, 1989. Faixa 05. CD.

RAUL SEIXAS e MARCELO NOVA. Rock and roll. In: *A panela do diabo*. WEA, 1989. Faixa 02. CD.

RAUL SEIXAS. À beira do pantanal. In: *Abre-te Sésamo*: Sony Music Entertainment, 1980. Faixa 12. CD.

RAUL SEIXAS. A ilha da fantasia. In: *Por quem os sinos dobram*: Warner Music, 1979. Faixa 03. CD.

RAUL SEIXAS. A lei. In: *A Pedra do Gênesis*: Copacabana. Faixa 02. CD.

RAUL SEIXAS. Aluga-se. In: *Abre-te Sésamo*: Sony Music Entertainment, 1980. Faixa 02. CD.

RAUL SEIXAS. Anos 80. In: *Abre-te Sésamo*: Sony Music Entertainment, 1980. Faixa 03. CD.

RAUL SEIXAS. As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor. In: *Gita*. São Paulo: Philips, 1974.

RAUL SEIXAS. Cambalache. In: *Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!*: Copacabana. Faixa 05. CD.

RAUL SEIXAS. Como vovó já dizia (óculos escuros). In: *O Rebu*: Som Livre, 1974. Faixa 01. CD.

RAUL SEIXAS. Conversa pra boi dormir. In: *Abre-te Sésamo*: Sony Music Entertainment, 1980. Faixa 05. CD.

RAUL SEIXAS. Cowboy fora da lei. In: *Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!*: Copacabana, 1987. Faixa 02. CD.

RAUL SEIXAS. Eu sou egoísta. In: *Novo Aeon*. Philips Records, 1975. Faixa 04. CD.

RAUL SEIXAS. Let me sing my rock and roll. In: *Let me sing my rock 'n' roll*. 1985. Faixa 01, Lado A. LP.

RAUL SEIXAS. Novo Aeon. In: *Novo Aeon*. Philips Records, 1975. Faixa 13. CD.

RAUL SEIXAS. Ouro de Tolo. In: *Krig-ha, Bandolo!*: Philips, 1973. Faixa 11. CD.

RAUL SEIXAS. Plunct plact zum (Carimbador Maluco). In: Raul Seixas, El Dorado, 1983. Faixa 07. LP.

RAUL SEIXAS. Quando acabar o maluco sou eu. In: *Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!*: Copacabana. Faixa 01. CD.

RAUL SEIXAS. Que luz é essa? In: *O Dia em que a Terra Parou.*: Warner Music, 1977. Faixa 09. CD.

RAUL SEIXAS. Sapato 36. In: *O Dia em que a Terra Parou.*: Warner Music, 1977. Faixa 06. CD.

RAUL SEIXAS. Sociedade Alternativa. Sociedade Alternativa. In: *Gita*: Philips, 1974. Faixa 07. CD.

RESTA, Giorgio. Il giudice e il direttore d'orchestra - Variazioni sul tema: «diritto e musica». In: *Materiali Per Una Storia Della Cultura Giuridica*, n. 2, p. 435-460, 2011. Disponível em: <<http://migre.me/sj1so>>. Acesso em 06 dez. 2015.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano – o tempo da ditadura*: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

RITA LEE. Arrombaram a festa. In: *Refestança*: Som Livre, 1977. Faixa 10. CD.

RODRIGUES, Jefferson. O Estado moderno: direito e música na Era Vargas. In: *ETIC - Encontro de Iniciação Científica*. Vol. 03, n. 03, p.01-21, 2007. Disponível em: <<http://migre.me/skb7S>>. Acesso em 06 dez. 2015.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *O Contrato Social*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANTOS, Dominique Vieira Coelho dos. Acerca do conceito de representação. *Revista de Teoria da História* Ano 3, Numero 6, 2011, p. 27-53. Disponível em: <<http://migre.me/sINVV>> Acesso em 23 out. 2015.

SANTOS, Paulo dos. Raul Seixas: a mosca na sopa da ditadura militar. Tortura e exílio (1973-1974). 191 f. 2007. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2007. Disponível em: < <http://migre.me/sINX3>>. Acesso em 17 jan. 2016.

SECOS & MOLHADOS. Sangue Latino. In: *Secos & Molhados*: Continental, 1973. Faixa 01, Lado A. LP.

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

SEIXAS, Raul. Krig-Ha, Bandolo! (O Grito de Guerra). In: PASSOS, Sylvio (org.). *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 1990.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SCHWARTZ, Germano. *Direito & Rock: o BRock e as expectativas normativas da Constituição de 1988 e do Junho de 2013*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2014. E-book não paginado.

SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz de. *Eu devia estar contente: a trajetória de Raul Seixas*. 231 f. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho,

Marília. 2011. Disponível em: < <http://migre.me/sINZB>>. Acesso em 17 jan. 2016.

SOUZA, Tárík de. (org). *Baú do Raul*. São Paulo: Globo, 1992.

SZYMCZAK, David. Rock, anarchie et nihilisme: la subversion via l'exemple de la new wave punk. In: MASTOR, Wanda; MARGUÉNAUD, Jean-Pierre; MARCHADIER, Fabien (org). *Droit et rock*. Paris: Dalloz, p.79-92, 2011.

TEIXEIRA, Rosana Câmara. *KRIG-HA, BANDOLO!* Cuidado, aí vem Raul Seixas!. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo, ACCIOLY, Beth. *Uma noite em 67*. [Filme-vídeo]. Produção de Beth Accioly, direção de Renato Terra e Ricardo Calil. Record Entretenimento. 2010, 93 min. Color. Son. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=FOsXaaW4Pkk>>. Acesso em 06 dez. 2015.

THOMPSON, John. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 1998.

TOURNEPICHE, Anne-Marie. Rock et promotion de la démocratie. In: MASTOR, Wanda; MARGUÉNAUD, Jean-Pierre; MARCHADIER, Fabien (org). *Droit et rock*. Paris: Dalloz, p.151-158, 2011.

TURNER, Graeme. *British cultural studies: an introduction*. New York: Routledge, 2005. Disponível em: <<http://migre.me/sIO0y>>. Acesso em 06 dez. 2015.

ULTRAJE A RIGOR. Inútil. In: *Nós vamos invadir sua praia*: WEA, 1985. Faixa 06. CD,

ANEXO A – LIBER OZ (ORIGINAL EM INGLÊS)<sup>213</sup>

## Liber LXXVII

**Z:**

" the law of  
the strong:  
this is our law  
and the joy  
of the world."

*AL. II. 21*

"Do what thou wilt shall be the whole of the Law."

*—AL. I. 40.*

"thou hast no right but to do thy will. Do that, and no  
other shall say nay."—*AL. I. 42-3.*

"Every man and every woman is a star."—*AL. I. 3.*

*There is no god but man.*

1. Man has the right to live by his own law—  
to live in the way that he wills to do:  
to work as he will:  
to play as he will:  
to rest as he will:  
to die when and how as he will.
2. Man has the right to eat what he will:  
to drink what he will:  
to dwell where he will:  
to move as he will on the face of the earth.
3. Man has the right to think what he will:  
to speak what he will:  
to write what he will:  
to draw, paint, carve, etch, mould, build as he will:  
to dress as he will.
4. Man has the right to love as he will:—  
"take your fill and will of love as ye will,  
when, where and with whom ye will."—*AL. I. 51.*
5. Man has the right to kill those who would thwart these rights.  
"the slaves shall serve."—*AL. II. 58.*  
"Love is the law, love under will."—*AL. I. 57.*

<sup>213</sup> Disponível em: < <http://migre.me/sIpG9> >. Acesso em 16 jan. 2016.



ANEXO B – LIBER OZ (EM PORTUGUÊS)<sup>214</sup>

CÍRCULO INICIÁTICO DE HERMES

## Liber LXXVII OZ



"A Lei do forte;  
essa é nossa  
lei e a alegria  
do mundo." AL II, 21

"Fazei o que quereis há de ser tudo da Lei." AL I 40

"Vós não tendes direito senão fazer vossa vontade...

Fazei aquilo, e nenhum outro dirá não" AL I 42-3

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

"Não existe Deus senão o homem"

1. O Homem tem o direito de viver pela sua própria lei;

de viver da maneira como quiser viver;

de trabalhar como quiser;

de brincar como quiser;

de morrer quando e como quiser.

2. O Homem tem o direito de comer o que quiser;

de beber o que quiser;

de morar onde quiser;

de se mover como quiser sobre a face da terra.

3. O Homem tem o direito de pensar o que quiser;

de falar o que quiser;

de escrever o que quiser;

desenhar, pintar, lavar, estampar, moldar, construir como quiser;

de se vestir como quiser.

55 - Círculo Iniciático de Hermes



CÍRCULO INICIÁTICO DE HERMES

4. O Homem tem direito de amar como quiser;

"tomai vossa fartura e vontade de amor como vós determinardes,  
quando, onde e com quem quiserdes". AL I 5 I

5. O Homem tem direito de matar esses que quereiam contrariar  
estes direitos.

"os escravos servi-lo". AL II 58

"Amor é a lei, amor sob vontade".

Círculo Iniciático de Hermes - 56

<sup>214</sup> Disponível em: < <http://migre.me/sIpM7> >. Acesso em 16 jan. 2016.

ANEXO C – GIBI MANIFESTO - A FUNDAÇÃO DE KRIG-HÁ<sup>215</sup>

<sup>215</sup> Disponível em: < <http://migre.me/sIpM7> >. Acesso em 16 jan. 2016.



## FAÇA VOCÊ MESMO O SEU \* BADOQUE



**ATENÇÃO:**  
É PRÁTICO,  
ECONÔMICO, FÁCIL DE  
MONTAR, QUALQUER  
LIMPAÇA PODE MANEJÁ-  
LO.  
NÃO FOI FEITO APENAS  
PARA MATAR PASSARINHO.

**IMPORTANTÍSSIMO:**  
CUIDADO COM AS  
IMITAGÕES FALSAS.  
\* ESTIL INQUE,  
ATRACEIRA.



**7** PROJETO - BADOQUE  
DATA: 31/7/73  
ARQ. SPARTACUS

SYLVIO PASSOS  
Cx Postal 12.106  
Ag. Sasaiz  
02080 - São Paulo - SP  
BRASIL

# SAUDAÇÃO

EXISTEM VÁRIAS IMAGENS PARA SE DESCREVER O CAMINHO DAS COISAS VISÍVEIS. UMA DAS IMAGENS É ESTA: O UNIVERSO É COMPOSTO DE 4 (QUATRO) ELEMENTOS (1), OU SETA, A TERRA, O FOGO, A ÁGUA E O AR. OS QUATRO ELEMENTOS COMBINAM-SE NUM SO: A CONSCIÊNCIA COSMICA.

A VIDA É UMA PRAÇA ONDE VÁRIAS RUAS DESEMBOCAM. VOCE VEM POR UMA RUA E SAÍ POR OUTRA. A RUA DA MORTE É A MAIS USADA, MAS NÃO É A ÚNICA RUA DE SAÍDA.

EXISTEM 17 PRAÇAS NO UNIVERSO. E CADA PRAÇA POSSUI 4 ELEMENTOS.



(1) A ÚNICA IMAGEM ATUALMENTE EM EXISTÊNCIA, DENOTA QUE NÃO HÁ MAIS AS IMAGENS ANTIGAS DO UNIVERSO, O QUE SIGNIFICA QUE A ÚNICA IMAGEM ATUAL É O UNIVERSO, O QUE SIGNIFICA QUE O UNIVERSO É COMPOSTO DE 4 (QUATRO) ELEMENTOS (1), OU SETA, A TERRA, O FOGO, A ÁGUA E O AR. OS QUATRO ELEMENTOS COMBINAM-SE NUM SO: A CONSCIÊNCIA COSMICA.

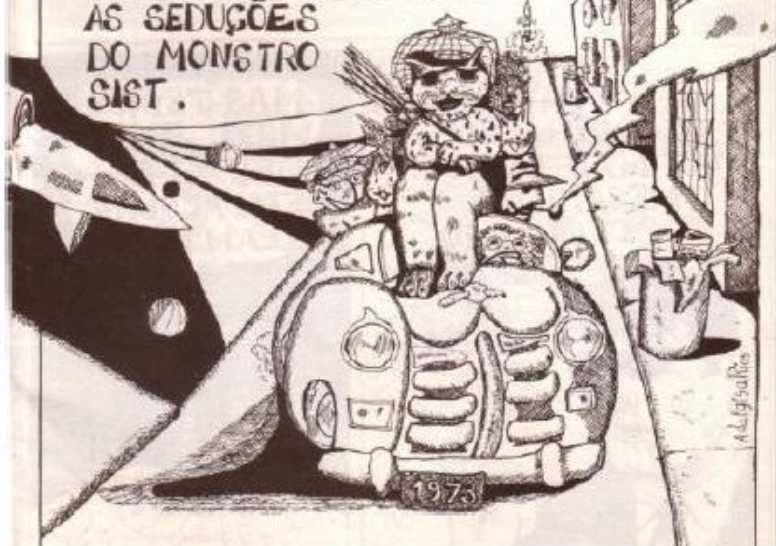
(2) O UNIVERSO É UMA PRAÇA ONDE VÁRIAS RUAS DESEMBOCAM. VOCE VEM POR UMA RUA E SAÍ POR OUTRA. A RUA DA MORTE É A MAIS USADA, MAS NÃO É A ÚNICA RUA DE SAÍDA.

(3) A ÚNICA IMAGEM ATUAL É O UNIVERSO, O QUE SIGNIFICA QUE O UNIVERSO É COMPOSTO DE 4 (QUATRO) ELEMENTOS (1), OU SETA, A TERRA, O FOGO, A ÁGUA E O AR. OS QUATRO ELEMENTOS COMBINAM-SE NUM SO: A CONSCIÊNCIA COSMICA.

**1.000** - ABRAM SEUS OLHOS.  
A IRONIA HABITA EM TODAS AS  
COISAS. AS CRIANÇAS JÁ SE LEVANTAM  
E ESTÃO ANDANDO PELA  
RUA, SEU NÚMERO CRESCE DIA  
A DIA. AS CRIANÇAS SE RECONHECEM  
ENTRE SI E SE ENTENDEM SEM FALAR  
UMA PALAVRA. E O GRANDE  
PODER DAS CRIANÇAS ESTÁ EM  
NÃO OFERECER  
PERIGO.



**1.055** - ESTÃO SALVOS  
AQUELES QUE AINDA ACREDITAM  
NA IMAGINAÇÃO, QUE TEM VÁRIOS  
NOMES. O MOMENTO, PORÉM, NÃO É  
DOS MELHORES. EM TODOS OS CANTOS  
DO MUNDO A IMAGINAÇÃO CEDE  
LUGAR A UMA PSEUDO-CRIATIVIDADE  
DIRIGIDA UNICAMENTE PARA ESTA  
COISA CONCRETA E ABSTRATA CHAMADA  
MONSTRO SIST, QUE ABSORVEU  
AS MELHORES HORAS DE  
NOSSA JUVENTUDE E  
QUASE TODOS CEDERAM  
AS SEDUÇÕES  
DO MONSTRO  
SIST.





2001-ABRAM SEUS OLHOS,  
PORQUE A IRONIA ACORDOU  
E HABITA EM TÓDAS  
AS COISAS. E A  
IRONIA É UMA DAS  
POUCAS FORMAS  
QUE A IMAGINAÇÃO  
TEM PARA SE  
MANIFESTAR AGORA



HOVE UMA ÉPOCA  
EM QUE CAIRAM  
SEMENTES NA  
TERRA.



AS PESSOAS CAMINHARAM  
PELA GERAÇÃO DA ESPADA E PELA  
GERAÇÃO DA FLOR. A SEMENTE



PEDE  
LUZ DE  
SOL

É PRECISO  
PERMITIR  
ISTO.



FIN





## 6.900-A IMAGINAÇÃO NOS DÁ TRÊS PODERES



A SABER :

A ONIPÔTENCIA SEM FÔRÇA  
A EMBRIAGUEZ SEM VINHO  
E A VIDA SEM MORTE.





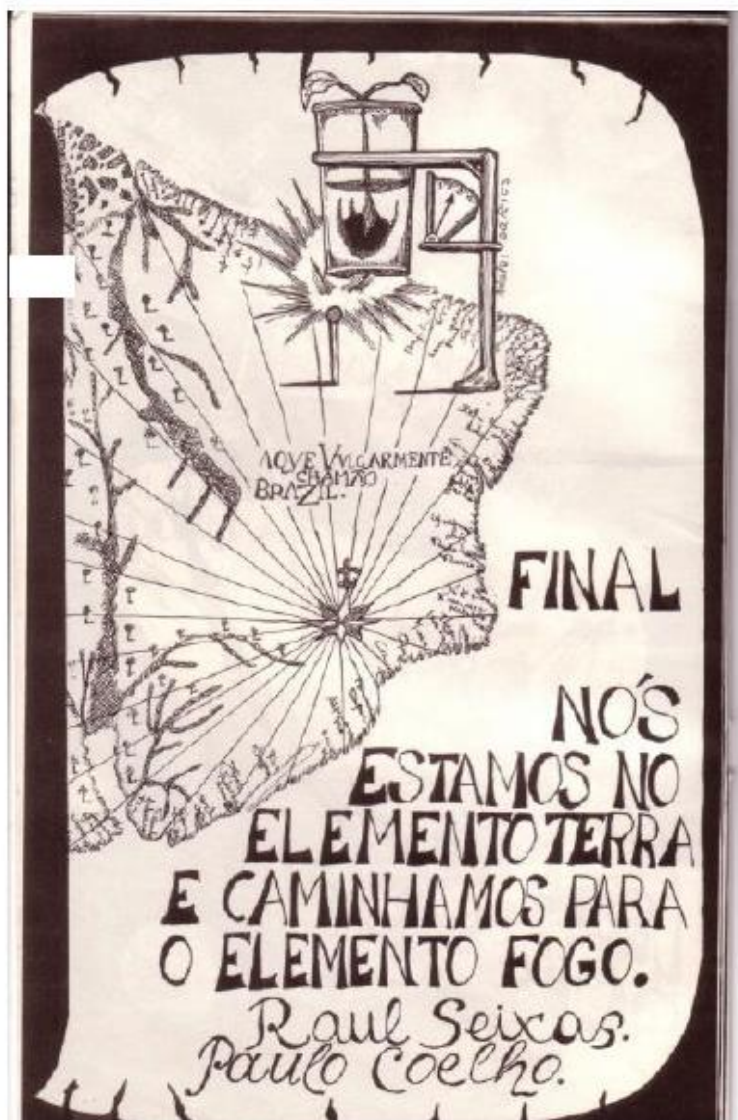


7.000 - ANTES, DE SAIR DO  
MONSTRO SIST, PORÉM, PROCURAR  
TODOS QUE TIVERAM A ALMA  
SEMEADA, E DIZER QUE O SOL  
BRILHA LÁ FORA, E QUE NOS  
AJUDEM A PROCURAR...

O LOCAL...









**THE END**

Mas a pente inda nem começou  
(vide cachorro unubú)

SYLVIO PASSOS  
 Cx. Postal 12.108  
 Ag. Sciencia  
 02088 - São Paulo - SP  
BRASIL





**A CHAVE DA  
COMPREENSÃO  
DO LONG-PLAY  
ESTÁ EM OUVIR  
O DISCO LENDO  
"A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA"**



## ANEXO D - ANARKLAND<sup>216</sup>

Vem, me dê à mão que eu vou te mostrar um lugar chamado Anarkland.

Situa-se nas proximidades da ilha de Marajó e conta dez mil habitantes.

É um país onde não há governo central, seus cidadãos são seus próprios governos. É muito engraçado porque todo habitante lá me diz que cada homem de Anark é o seu próprio país. São dez mil pessoas e lá não tem polícia porque lá não tem ladrão, e o fato de não ter ladrão é que o dinheiro não existe. Individualistas, ultra-anarquismo desenvolvido ao mais alto grau, Anarkland existe com audácia servindo de exemplo para os demais países da Terra de antiquadas concepções e ideologias políticas. Os demais países não têm absolutamente nenhum interesse econômico por Anark(considerado 'riscado do mapa' dos governos como 'país pobre'). Não se processam riquezas minerais pois cada indivíduo tem seu próprio jardim onde as trocas se promovem entre si. Mantêm felizes os seus homens e os seus valores, que são completamente diferentes dos valores econômicos dos países totalitários, pois não há indústria, dinheiro, exploração, escravidão, loucura, empregados, somente GENTE. E gente não come ouro, petróleo. Gente come o que gente planta. A ilhota é tão pequena que o único veículo utilizado para locomoção são animais de montaria: cavalos, burros, bois, vacas e curiosas avestruzes gigantes que chegam a fazer 30 quilômetros por hora!!

Vamos neste momento entrevistar um anarkman, sr. Lemmiuns.

- Sr. Lemmiuns, o senhor não sente falta de ir a um cinema? Eu soube que não há nada assim por aqui. Diversões públicas...

- Ah, ah, ah. Já fui muito fã de cinema quando eu morava na cidade... mas isso já faz muito tempo. Era quando eu era infeliz, e o cinema foi feito para uma breve descarga da tristeza em troca de algumas risadas ou entretenimento. Como eu já não sofro, não preciso de paliativos tipo cinema, vê? O sistema autoritário é mais monstruoso do que se imaginava; a busca de desejos, vitrinas, se formar, ser rico, tudo isso não passa de uma tola fuga da infelicidade.

- O sr. acha possível uma tomada de consciência em massa nesse aspecto? O sistema rui em algumas horas se, por exemplo, ninguém saísse de casa? Só por uma hora, que acha?

---

<sup>216</sup> Disponível em: < <http://migre.me/sIpTA>>. Acesso em 16 jan. 2016. O mesmo texto está presente em Souza (1992, p. 116-118).

- Não acho provável , mas eu nunca me preocupei com essa loucura e problemas de escravos desde que me mudei pra cá. Desde que me tornei um anarkman; se eles são escravos é porque ainda não estão fortes para sair da escravidão. Que apodreçam em recepções e reuniões políticas. Azar.

- Lá essa sua atitude seria tachada de burguês-acomodado-porco-egoísta.

- É possível que você tenha razão. Mas eu não moro lá. Aqui eu SOU.

- Pessoalmente eu não posso sair da cidade. Gosto muito de dinheiro, sr.Lemmiuns. O senhor não se sente nem um pouco confinado? Fora do mundo?

- Que mundo? Aquele desvario antagônico de valores absolutos? Eu sou livre pra partir pra onde quiser , mas eu não tenho razão para ir me afogar na lama do seu escravagismo!!!

(Ih , ih , ih! risada nervosa do entrevistador.)

- Desculpe se às vezes eu rio, é que eu acho uma loucura. Eu...

- Aqui nós já sabemos que loucura não é a que está escrita nos dicionário.

-Existe algo semelhante ou que se possa comparar com uma Constituição política? Um carta, uma orientação geral?

- Não, não há uma regra geral e sim dez mil constituições sob o conceito: "Faze oque tu queres, há de ser tudo da lei" ou "Não existe Deus senão o homem".

**ANEXO E – LETRA DA MÚSICA SOCIEDADE  
ALTERNATIVA<sup>217</sup>**

Sociedade Alternativa

Composição: Raul Seixas e Paulo Coelho (1974)

Viva! Viva!

Viva A Sociedade Alternativa

(Viva! Viva!)

Viva! Viva!

Viva A Sociedade Alternativa

(Viva O Novo Aeon!)

Viva! Viva!

Viva A Sociedade Alternativa

(Viva! Viva! Viva!)

Viva! Viva!

Viva A Sociedade Alternativa...

Se eu quero e você quer

Tomar banho de chapéu

Ou esperar Papai Noel

Ou discutir Carlos Gardel

Então vá!

Faz o que tu queres

Pois é tudo

Da Lei! Da Lei!

Viva! Viva!

Viva A Sociedade Alternativa...

"-Faz o que tu queres

Há de ser tudo da Lei"

Viva! Viva!

Viva A Sociedade Alternativa

"-Todo homem, toda mulher

É uma estrela"

Viva! Viva!

Viva A Sociedade Alternativa

(Viva! Viva!)

---

<sup>217</sup> Disponível em: < <http://migre.me/sIqnH>>. Acesso em 12 nov. 2015.

Viva! Viva!  
 Viva A Sociedade Alternativa  
 Han!...

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

"-O número 666  
 Chama-se Aleister Crowley"  
 Viva! Viva!  
 Viva! A Sociedade Alternativa  
 "-Faz o que tu queres  
 Há de ser tudo da lei"  
 Viva! Viva!  
 Viva! A Sociedade Alternativa  
 "-A Lei de Thelema"  
 Viva! Viva!  
 Viva A Sociedade Alternativa  
 "-A Lei do forte  
 Essa é a nossa lei  
 E a alegria do mundo"  
 Viva! Viva!  
 Viva A Sociedade Alternativa  
 (Viva! Viva! Viva!)...

## ANEXO F – LETRA DA MÚSICA NOVO AEON<sup>218</sup>

Novo Aeon

Composição: Raul Seixas, Cláudio Roberto e Marcelo Motta  
(1975)

O sol da noite agora está nascendo  
Alguma coisa está acontecendo  
Não dá no rádio e nem está  
Nas bancas de jornais

Em cada dia ou qualquer lugar  
Um larga a fábrica e o outro sai do lar  
E até as mulheres, ditas escravas  
Já não querem servir mais

Ao som da flauta da mãe serpente  
No para-inferno de Adão na gente  
Dança o bebê  
Uma dança bem diferente

O vento voa e varre as velhas ruas  
Capim silvestre racha as pedras nuas  
Encobre asfaltos que guardavam  
Histórias terríveis

Já não há mais culpado, nem inocente  
Cada pessoa ou coisa é diferente  
Já que assim, baseado em que  
Você pune quem não é você?

Ao som da flauta da mãe serpente  
No para-inferno de Adão na gente  
Dança o bebê  
Uma dança bem diferente

Querer o meu não é roubar o seu  
Pois o que eu quero é só função de eu

---

<sup>218</sup> Disponível em: < <http://migre.me/sIqod>>. Acesso em 12 nov. 2015.

Sociedade alternativa, sociedade novo aeon  
É um sapato em cada pé  
É direito de ser ateu ou de ter fé

Ter prato entupido de comida que você mais gosta  
Ser carregado, ou carregar gente nas costas  
Direito de ter riso e de prazer  
E até direito de deixar Jesus sofrer

**ANEXO G – LETRA DA MÚSICA SAPATO 36<sup>219</sup>**

Sapato 36

Composição: Raul Seixas e Cláudio Roberto (1975)

Eu calço é 37  
Meu pai me dá 36  
Dói, mas no dia seguinte  
Aperto meu pé outra vez  
Eu aperto meu pé outra vez

Pai eu já tô crescidinho  
Pague prá ver, que eu aposto  
Vou escolher meu sapato  
E andar do jeito que eu gosto  
E andar do jeito que eu gosto

Por que cargas d'águas  
Você acha que tem o direito  
De afogar tudo aquilo que eu  
Sinto em meu peito  
Você só vai ter o respeito que quer  
Na realidade  
No dia em que você souber respeitar  
A minha vontade  
Meu pai  
Meu pai

Pai já tô indo-me embora  
Quero partir sem brigar  
Pois eu já escolhi meu sapato  
Que não vai mais me apertar  
Que não vai mais me apertar  
Que não vai mais me apertar

---

<sup>219</sup> Disponível em: < <http://migre.me/sIqox>>. Acesso em 12 nov. 2015.



**ANEXO H – LETRA DA MÚSICA A ILHA DA FANTASIA<sup>220</sup>**

A ilha da fantasia

Composição: Raul Seixas e Oscar Rasmussen (1979)

Vamos logo que já tá na hora de zarpar

Vem sem medo que não vamos naufragar

Navegador!

Não se esqueça, meu amigo, de chamar o seu vizinho

Navegador!

Vê se na praça tem alguém para vir

A barca de Noé já vai partir, navegador

A barca de Noé já vai partir

Navegador!

Não se esqueça, meu amigo, de chamar o seu vizinho

Navegador!

Vê se na praça tem alguém pra vir

A barca de Noé tá pra sair, navegador

A barca de Noé já vai partir

Vamos escolher bem melhores condições

Longe desse triste carnaval de ilusões

Navegador!

Deixa os que sonham em ser felizes

Habitando o paraíso

Navegador!

Já faz tempo que esperou

Vivendo sob leis que não criou

Navegador

Vivendo sob as leis que não criou

---

<sup>220</sup> Disponível em: < <http://migre.me/sIqoM>>. Acesso em 12 nov. 2015.

## ANEXO I – LETRA DA MÚSICA ANOS 80<sup>221</sup>

Anos 80

Composição Raul Seixas e Dedé Caiano (1980)

Hey! Anos 80!

Charrete que perdeu o condutor

Hey! Anos 80!

Melancolia e promessas de amor

Melancolia e promessas de amor...

É o juiz das 12 varas

De caniço e samburá

Dando atestado

Que o compositor errou...

Gente afirmando

Não querendo afirmar nada

Que o cantor cantou errado

E que a censura concordou

Gente afirmando

Não querendo afirmar nada

Que o cantor cantou errado

E que a censura concordou...

Hey! Anos 80!

Charrete que perdeu o condutor

Eu disse: Hey! Hey! Anos 80

Melancolia e promessas de amor

Melancolia e promessas de amor...

Hey! Abram Alas!

Ai Viem Los Anios Oitienta

Vai Mamacita, Ui!...

Hey! Anos 80!

Charrete que perdeu o condutor

Hey anos 80!

---

<sup>221</sup> Disponível em: < <http://migre.me/sIqp5>>. Acesso em 12 nov. 2015.

Melancolia e promessas de amor  
Melancolia e promessas de amor...

Pobre país carregador  
Dessa miséria dividida  
Entre Ipanema  
E a empregada do patrão  
Varrendo lixo  
Prá debaixo do tapete  
Que é supostamente persa  
Prá alegria do ladrão  
Varrendo lixo  
Prá debaixo do tapete  
Que é supostamente persa  
Prá alegria do ladrão...

Hey! Anos 80! (Que barato!)  
Charrete que perdeu o condutor  
Eu disse: Hey! Anos 80!  
Que esperança  
Sonho de um sonhador!...

## ANEXO J – LETRA DA MÚSICA CONVERSA PRA BOI DORMIR<sup>222</sup>

Conversa pra boi dormir

Composição: Raul Seixas e Cláudio Roberto (1980);

Jota batista batizou Jesus

De água e sal e o sinal da cruz

Com a profecia que já "tava" esquecida

Para que seu povo encontrasse a luz!

Há quanto tempo que o brasil não ganha?

Isso é conversa pra boi dormir!

Espero em Deus, porque ele é brasileiro

Pra trazer o progresso que eu não vejo aqui

André Sidane só faz confusão

Sonhei com ele e mihei no colchão!

Não tenho saco pra ouvir artista

Comendo alpiste na mesma estação

Cantando regra com o rei na barriga

E só de preguiça não mudou o botão

Amigo Nero tocou fogo em roam

Com a mania de ser inventor

Mas como a história sempre se repete

De tanto feitiço ele se enfeitiçou

Falou que Deus não quis dá asa à cobra

Seria um bicho ameaçador

Mas tem uma peste delas avoando

Que o diabo fez enquanto Deus marcou!

O tempo passa, eu tô ficando velho

Andam brincando com a vida da gente

Direito eu tenho mas anda escondido

Chicotinho queimado, tá ficando quente!

Hum!

Tá ficando quente!

---

<sup>222</sup> Disponível em: < <http://migre.me/sIqpc>>. Acesso em 12 nov. 2015.

(E diz que Deus não deu asa a cobra!)

Tá ficando quente!

**ANEXO K – LETRA DA MÚSICA À BEIRA DO PANTANAL<sup>223</sup>**

À beira do pantanal

Composição: Raul Seixas e Cláudio Roberto (1980)

Foi lá na beira do Pantanal  
Seu corpo tão belo enterrei  
Foi lá que eu matei minha amada  
Sua voz na lembrança eu guardei:  
"Por que, meu querido  
Por que, meu amor  
Cravaste em mim teu punhal?  
Meu peito tão jovem sangrando assim  
Por que esse golpe mortal?"

Assassinei quem amava  
Num gesto sagrado de amor  
O sangue que dela jorrava  
A sede da terra acalmou  
E lá onde jaz o seu corpo  
Cresceu junto com o capim  
Seus lindos cabelos negros que eu  
Regava como um jardim

A lei dos homens me condenou:  
Perpétua será tua prisão  
Porque foi eu mesmo quem calou  
Com aço aquele coração

E eu preso aqui nessa cela  
Deixando minha vida passar  
Ainda escuto a voz dela  
No vento que vem perguntar:  
"Por que, meu querido  
Por que, meu amor  
Cravaste em mim teu punhal?  
Meu peito tão jovem sangrando assim  
Por que esse golpe mortal?"

---

<sup>223</sup> Disponível em: < <http://migre.me/sIqpp>>. Acesso em 12 nov. 2015.

Cravaste em mim teu punhal  
Por que esse golpe mortal??

**ANEXO L – LETRA DA MÚSICA QUANDO ACABAR O  
MALUCO SOU EU<sup>224</sup>**

Quando acabar o maluco sou eu  
Composição: Raul Seixas, Lena Coutinho e Cláudio Roberto  
(1987)

Toda vez que eu olho no espelho a minha cara  
Eis que sou normal e que isso é coisa rara  
A minha enfermeira tem mania de artista  
Tropa em minha cama, crente que é uma trapezista  
Eu não vou dizer que eu também seja perfeito  
Mamãe me viciou a só querer mamar no peito  
Ehê, ahã! Quando acabar o maluco sou eu  
Ahã! Quando acabar, o maluco sou eu

O russo que guardava o botão da bomba "h"  
Tomou um pilequinho e quis mandar tudo pro ar  
Seu Zé, preocupado anda numa de horror  
Pois falta um carimbo no seu "Tito" de eleitor  
Ehê, ahã! Quando acabar o maluco sou eu  
Ahã! Quando acabar, o maluco sou eu

Eu sou louco, mas sou feliz  
Muito mais louco é quem me diz  
Eu sou dono, dono do meu nariz  
Em Feira de Santana ou mesmo em Paris

Não bulo com governo, com polícia  
Nem censura  
É tudo gente fina, meu advogado jura  
Já pensou o dia em que o papa se tocar  
E sair pelado pela Itália a cantar  
Ehê, ahã! Quando acabar o maluco sou eu  
Ahã! Quando acabar, o maluco sou eu

Eu sou louco, mas sou feliz  
Muito mais louco é quem me diz

---

<sup>224</sup> Disponível em: < <http://migre.me/sIqqj>>. Acesso em 12 nov. 2015.



Eu sou dono, dono do meu nariz  
Em Feira de Santana ou mesmo em Paris

Não bulo com governo, nem polícia  
Nem censura  
É tudo gente fina, meu advogado jura  
Já pensou o dia em que o papa se tocar  
E sair pelado pela Itália a cantar  
Ehê, ahã! Quando acabar o maluco sou eu  
Ahã! Quando acabar o maluco sou eu  
Ahã! Quando acabar o maluco sou eu

É, a coisa tá feia

**ANEXO M – LETRA DA MÚSICA COWBOY FORA DA LEI<sup>225</sup>**

Cowboy fora da lei

Composição: Raul Seixas e Cláudio Roberto (1987)

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

Papai, não quero provar nada  
Eu já servi à Pátria amada  
E todo mundo cobra minha luz  
Oh, coitado, foi tão cedo  
Deus me livre, eu tenho medo  
Morrer dependurado numa cruz

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

---

<sup>225</sup> Disponível em: < <http://migre.me/sIqre>>. Acesso em 12 nov. 2015.

## ANEXO N – LETRA DA MÚSICA A LEI<sup>226</sup>

A Lei

Composição: Raul Seixas (1988)

Todo homem tem direito  
de pensar o que quiser  
Todo homem tem direito  
de amar a quem quiser  
Todo homem tem direito  
de viver como quiser  
Todo homem tem direito  
de morrer quando quiser

Direito de viver  
viajar sem passaporte  
Direito de pensar  
de dizer e de escrever  
Direito de viver pela sua própria lei  
Direito de pensar de dizer e de escrever  
Direito de amar,  
Como e com quem ele quiser

A lei do forte  
Essa é a nossa lei e a alegria do mundo  
Faz o que tu queres ah de ser tudo da lei  
Fazes isso e nenhum outro dirá não  
Pois não existe Deus se não o homem  
Todo o homem tem o direito de viver a não ser pela sua própria  
lei  
Da maneira que ele quer viver  
De trabalhar como quiser e quando quiser  
De brincar como quiser  
Todo homem tem direito de descansar como quiser  
De morrer como quiser  
O homem tem direito de amar como ele quiser  
De beber o que ele quiser

---

<sup>226</sup> Disponível em: < <http://migre.me/sIqs4>>. Acesso em 12 nov. 2015.

De viver aonde quiser  
De mover-se pela face do planeta livremente sem passaportes  
Porque o planeta é dele, o planeta é nosso.  
O homem tem direito de pensar o que ele quiser, de escrever o  
que ele quiser.  
De desenhar, de pintar, de cantar, de compor o que ele quiser  
Todo homem tem o direito de vestir-se da maneira que ele quiser  
O homem tem o direito de amar como ele quiser, tomai vossa  
sede de amor, como quiseres e com quem quiseres  
Há de ser tudo da lei  
E o homem tem direito de matar todos aqueles que contrariarem a  
esses direitos  
O amor é a lei, mas amor sob vontade  
Os escravos servirão  
Viva a sociedade alternativa  
Viva Viva

Direito de viver, viajar sem passaporte  
Direito de pensar de dizer e de escrever  
Direito de viver pela sua própria lei  
Direito de pensar de dizer e de escrever  
Direito de amar, como e com quem ele quiser

Todo homem tem direito  
de pensar o que quiser  
Todo homem tem direito  
de amar a quem quiser  
Todo homem tem direito  
de viver como quiser  
Todo homem tem direito  
de morrer quando quiser