

Eberton Diego Santos

**Um Cowboy Fora da Lei: Raul Seixas, uma Revolução  
Molecular na música brasileira.**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
UBERLÂNDIA – MG

2015

Eberton Diego Santos

## **Um Cowboy Fora da Lei: Raul Seixas, uma Revolução Molecular na música brasileira.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em História.

Área de concentração: Linguagens, Estética e Hermenêutica

Orientação: Prof. Dr. André Fabiano Voigt

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

S237c  
2015

Santos, Eberton Diego, 1981-  
Um cowboy fora da lei: Raul Seixas, uma Revolução Molecular na  
música brasileira / Eberton Diego Santos. - 2015.  
106 f.

Orientador: André Fabiano Voigt.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em História.  
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. Música brasileira - História - Séc. XX - Teses.  
3. Seixas, Raul, 1945-1989 - Crítica e interpretação - Teses. 4. Coelho,  
Paulo, 1947- - Crítica e interpretação - Teses. I. Voigt, André Fabiano.  
II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em  
História. III. Título

---

CDU:930

## BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. André Fabiano Voigt – Orientador  
Universidade Federal de Uberlândia (INHIS/UFU)

---

Prof. Dr. Fábio Adriano Hering – Examinador  
Universidade Federal de Ouro Preto (IFCH/UFOP)

---

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares – Examinador  
Universidade Federal de Uberlândia (ILEEL/UFU)

*Dedico esta pesquisa em memória de meu avô José dos Santos, e a minha mãe Conceição e a minha irmã Suele.*

## Agradecimentos

Quero agradecer aos meus familiares e amigos, que apoiaram antes e durante estes dois anos de pós-graduação no Curso de História, que resultou nesta pesquisa. Agradeço aos colegas de curso de mestrado Gelda, Márcio, Victor, Pâmela, Lucas, Vera entre outros amigos; que proporcionou imensas trocas de ideias durante estes dois anos de curso. Agradeço também aos meus amigos que considero como irmãos para mim que é uma amizade que começou no colegial e já são mais de dez anos de amizade são os irmãos Emiliano e Muriel. Outra que agradeço muito de coração é a Eliane e seu esposo Gilson, são pessoas que agradeço muito a sua ajuda.

Mas entre estes colegas e amigos que terminaram o colegial em 2000, não pude esquecer-me desta turma que fez parte da minha vida que hoje todos estão realizando os seus sonhos que é o Emilliano Freitas, Ana Paula, Maria Emilia, Weder, Lucas, Débora, Héliida, Raquel, Eduardo Santana, Eduardo Lau, Ângela e a Josiane, Fernanda Santana entre outros amigos. Agradeço também aos colegas de ônibus da UFU, que são: o Marcelo, Carol Oliveira, Luiz Gustavo, Bruna, Henrique, Enise, Luana Araújo, Nelson, Rayne entre outros colegas e amigos de viagem. Não posso esquecer-me da Erlene, e da sua família que considero como uma segunda família. Agradeço também ao Sérgio Nunes Faria, por fazer as viagens nos dias das minhas disciplinas.

Agradeço a todos os professores das disciplinas da pós-graduação que deram aula e auxiliaram em minha pesquisa, que foram os professores doutores Leandro Nunes, Alcides Ramos e a professora Rosângela Patriota e ao orientador André Fabiano Voigt. Também agradeço aos professores que participaram do meu exame de qualificação que são o professor Silvano Baia e a Rosângela. Não posso esquecer-me de agradecer o apoio financeiro recebido da CAPES, que contribui para desenvolver esta pesquisa.

Nestes agradecimentos são tantas pessoas que não mencionei, mas fizeram parte da minha vida e história desde já agradeço a todos que acreditaram em minha pessoa. Neste sentido agradeço primeiramente a Deus, a minha família e aos amigos que fiz é tenho como parte da minha família. E assim, encerra mais uma etapa da minha vida.

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>9</b>
 <b>Capítulo I:</b> A questão da MPB e da “contracultura” na historiografia da música brasileira.....	<b>15</b>
1.1. A constituição de uma historiografia da música no Brasil: a associação entre o nacional e o popular.....	15
1.2. O papel da Bossa Nova e do Tropicalismo na formação da MPB.....	22
1.3. O surgimento da “contracultura” nos EUA e sua aplicação na historiografia da música no Brasil.....	32
 <b>Capítulo II:</b> Raul Seixas, representante da “contracultura”? A heresia não tem lugar.....	<b>40</b>
2.1. A parceria Raul Seixas & Paulo Coelho: a “Sociedade Alternativa” e a censura durante o regime militar.....	41
2.2. Os temas das canções de Raul Seixas: da religião ao diabo.....	55
2.3. O abuso de álcool e drogas: uma postura exclusiva da “contracultura”?.....	60
2.4. O rock é indicativo de pertencimento à “contracultura”?.....	63
 <b>Capítulo III:</b> Raul Seixas e a questão da “micropolítica” .....	<b>70</b>
 <b>Considerações Finais.....</b>	<b>98</b>
<b>Documentação.....</b>	<b>100</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>102</b>

## RESUMO

Este trabalho consiste em analisar a obra de arte musical do cantor brasileiro Raul Seixas, a partir da sua parceria com o escritor Paulo Coelho, durante os anos de 1973-1978. A partir da obra de Raul Seixas, são abordados pontos relevantes para historiografia da música brasileira, principalmente no que tange à questão da chamada “linha evolutiva”. A perspectiva deste trabalho é refletir sobre a trajetória musical do artista, em que o mesmo afirma não fazer parte de nenhum movimento político-partidário ou mesmo movimento cultural/musical, critério empregado sobremaneira por historiadores que o enquadram em algum destes movimentos. Portanto, Raul Seixas, afirma não pertencer à “linha evolutiva” da música popular brasileira, ao mesmo tempo em que é possível colocá-lo em igualdade e dissidência em relação aos movimentos musicais como a Tropicália ou mesmo a MPB. Para tanto, faz-se necessário compreender sua arte como algo que não está presa a um “contexto histórico” específico, mas sim, para além dele, caracterizando sua atualidade na música nacional. Ademais, o critério de enquadramento da obra de Raul Seixas como “contracultura” é pensada neste trabalho como “revolução molecular”, em menção à análise de Félix Guattari. Desta forma, a partir do trabalho desenvolvido sobre a obra do cantor Raul Seixas, podemos perceber a sua importância estética para contribuição da história da música no Brasil.

Palavra Chaves: Parceria, Contracultura, Linha Evolutiva, Música.



## ABSTRACT

This research is to analyze the musical art of the Brazilian singer Raul Seixas, since his collaboration with writer Paulo Coelho, during the years from 1973 to 1978. From the work of Raul Seixas, relevant points are approached to the historiography of Brazilian music, mainly regarding the issue of called "evolutionary line". The perspective of this study is to think about musical career of the artist, in which he states is not part of any political party or even cultural / musical movement, criteria employed by historians that fall somewhere in these. Therefore, Raul Seixas, allege not belong to "evolutionary line" of popular Brazilian music, in the same time that is possible put him in equality and dissent regarding musical movements as Tropicália or even MPB. Therefore, it is necessary to understand his art as something that is not tied to a specific "historical context", but, beyond, featuring its relevance in national music. Furthermore, the criterion of framing the work of Raul as "counterculture" is conceived in this work as "molecular revolution" in reference to analysis of Félix Guattari. Thus, from the research made on the work of singer Raul Seixas, we realize the importance of its aesthetic contribution to the history of music in Brazil.

Keywords: Partnership, Counterculture, Evolutionary Line, Music.

## INTRODUÇÃO

Não sou contra nem a favor de nada, apenas aluno do aprendizado do ser. Jamais poderemos enganar a própria consciência, tendo ela já concebido o eu, puro e verdadeiro. E todos são verdadeiros a partir do fato de que existe a consciência. Não há falso para ela, sendo que ela é a única coisa que é. [...] (Baú do Raul)

Esta pesquisa de dissertação é um desdobramento do estudo iniciado e desenvolvido durante o período de graduação na Universidade Estadual do Goiás, entre os anos de 2006 e 2009, como uma forma de desenvolver – a partir de nosso interesse – aproximações entre o campo da música e o da história. O presente estudo pretende, portanto, analisar aspectos da obra de arte musical do cantor Raul Santos Seixas, mais conhecido no meio da música como “Raul Seixas” (1945-1989), em sua relação com a história.

A partir da década de 1970, aparece um novo cantor/produtor no cenário musical brasileiro: Raul Seixas. De estatura mediana, cabelos bagunçadamente encaracolados, barba cerrada e óculos escuros, a imagem do artista se formou no meio musical brasileiro através do rock, em combinação com outros gêneros e estilos.

A sua trajetória histórica musical teve início em sua cidade natal, Salvador, na Bahia com o grupo “*Raulzito e os Panteras*”. Após o grupo ter feito sucesso em vários shows pelo interior do Estado da Bahia, o grupo teve a oportunidade de ir ao Rio de Janeiro no ano de 1967. Raul e sua banda abriam vários shows do já consagrado cantor da Jovem Guarda, Jerry Adriani. Posteriormente, no Rio de Janeiro do final do ano de 1967, foi gravado o LP do grupo “*Raulzito e os Panteras*”; no entanto, sua divulgação ocorreu somente no mês de fevereiro de 1968. Este disco não foi bem recebido pela crítica e pelo público, o que ocasionou o retorno de Raul e seu grupo para Bahia no mesmo ano. Mesmo assim, em 1970, Raul teve uma nova oportunidade de ir ao Rio de Janeiro novamente. Contudo, Raul não volta como cantor, mas como produtor musical da CBS. Este seria o local aonde Raul aprenderia a compor canções de sucesso para determinados cantores.

Mas cabe ressaltar que o cantor elaborou vários discos a partir do ano de 1973, em carreira solo. Sendo assim, durante o período de produtor musical, produziu um disco sem autorização da produtora CBS juntamente com três amigos em 1971, até o seu último disco antes da sua morte, em que aparece o nome do músico Marcelo Nova na capa do álbum de 1989. Neste interim, entendemos, igualmente, que um momento crucial para identificar a obra

musical de Raul Seixas está em sua participação no VII Festival Internacional da Canção de 1972, produzido pela TV Globo. Neste momento, nascia no cenário musical brasileiro o cantor de rock nacional “Raul Seixas”, o eterno e consagrado “Maluco Beleza”. E assim, é exposto o período histórico que está registrada a arte musical do cantor Raul Seixas.

A partir desta trajetória histórica e musical – e por meio de estudos acadêmicos já produzidos sobre a obra de Raul Seixas – esta pesquisa se debruçará no entendimento das nuances deste processo artístico/histórico/cultural do produtor e artista Raul Seixas. Os estudos sobre o cantor e compositor, encontram-se em diálogo com vários campos de pesquisa: *História, Comunicação e Semiótica, Antropologia* e, por último, *Linguística*. Mas há também algumas obras que são consideradas como biografias produzidas sobre a vida e a obra musical de Raul Seixas. De fato, todas estas pesquisas contribuíram para compreendermos a obra do cantor.

No campo da história, temos as pesquisa de Luiz Alberto Lima Boscato: *Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no Panorama da Contracultura Jovem*. É um estudo que analisa a obra do cantor como sendo um ícone da “contracultura” brasileira. Neste sentido, também temos a pesquisa de Emília Saraiva Nery: *Devires na Música Popular Brasileira: As aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970*, sua pesquisa tem como abordagem a *linha evolutiva*, da música popular brasileira. O que podemos compreender deste último trabalho é que Raul Seixas estaria conectado aos principais gêneros da “música popular brasileira” e considerado como um seguidor de Caetano Veloso, de acordo com a historiadora Emília Saraiva Nery. Entretanto, Raul Seixas declarava abertamente não pertencer a nenhum tipo de movimento ou gênero musical, seja a Bossa Nova ou até mesmo a Tropicália.

Igualmente, a pesquisa de Paulo dos Santos, *A mosca na sopa da ditadura militar. Censura, tortura e exílio (1973-1974)*, tem como abordagem a censura militar que há na obra do cantor. Sendo assim, podemos citar inclusive a pesquisa de dissertação de Juliana Abonizio no campo da história/sociologia: *O protesto dos inconscientes: Raul Seixas e micropolítica*, que analise a obra do cantor a partir do movimento do “raulseixismo”, por meio do conceito de micropolítica, presente na obra de Félix Guattari. Mas no campo da história há também a pesquisa de José Rada Neto: *Música e Política na Obra de Raul Seixas (1972-1979)*, entre outros tantos.

Da mesma forma, há estudos acadêmicos na área da Comunicação e Semiótica, Antropologia Cultural e da Linguística. No entanto, a pesquisa desenvolvida no campo da Comunicação e Semiótica e da pesquisadora Cibele Simões Ferreira Kerr Jorge: *Raul Seixas:*

*Um Produtor de Mestiçagens Musicais e Midiáticas*. Já na área da antropologia cultural, temos os estudos desenvolvidos Rosana da Câmara Teixeira: *Kring-há, Bandolo! Cuidado aí vem Raul Seixas*. Os estudos desenvolvidos no campo da Linguística têm, por exemplo, a abordagem de Elaine Barcelos: *A metáfora e a retórica do medo nas letras de músicas de Raul Seixas: um drible à censura*. Desta maneira, são estudos acadêmicos que contribuem para uma análise no campo da música, com foco na obra do compositor e músico Raul Seixas.

Além dos trabalhos acadêmicos, sua obra é compreendida também a partir das biografias elaboradas pelos seus próprios amigos, por exemplo: Sylvio Ferreira Passos, Elton Frans, Kika Seixas, Luciene Alves, entre outras pessoas que estão dispostas em divulgar a arte musical do cantor através dos seus documentos. E assim, podemos compreender o *estado da arte*, que há sobre a obra musical de Raul Seixas durante toda sua carreira musical e as produções acadêmicas desenvolvidas. Nesta pesquisa, procuramos estabelecer uma relação entre história e música no Brasil, durante a década de 1970, com o entendimento que é a partir das fontes utilizadas sobre a obra de Raul que se pode compreender sua trajetória como cantor e produtor musical, bem como sua parceria que foi construída com o escritor renomado Paulo Coelho, durante os anos de 1973 a 1978.

No interior desta produção de livros e estudos sobre a obra de Raul Seixas, surge uma questão que orientou nosso trabalho. Em trabalhos como o de Emília Saraiva Nery, encontramos um debate estabelecido sobre a pertença ou não de Raul à chamada “linha evolutiva” da música popular brasileira, trazida à tona por uma discussão feita por Caetano Veloso e que foi publicada na *Revista de Civilização Brasileira* em 1966, e empregada por historiadores como Marcos Napolitano para criar um verdadeiro cânone, um critério de inclusão/exclusão de autores e compositores em seu pertencimento ou não ao conjunto de representantes de uma “linha evolutiva”, que envolve a tríade Samba/Bossa Nova/Tropicalismo. Chegamos então, ao ponto de partida de nossa pesquisa: por que a necessidade de pensar sua importância na música brasileira a partir de sua pertença ou não à “linha evolutiva”? Isto não significa criar um argumento que submeta as diversas criações musicais que ocorreram no Brasil a uma tradição estético-ideológica como condição a priori para estabelecer uma hierarquia de importância e representatividade para a música nacional? Além disso, percebemos que há autores que definem a obra de Raul Seixas como pertencentes à “contracultura”, como na pesquisa de Luiz Alberto Lima Boscato e em um artigo escrito por Gabriela Cordeiro Buscacio em 2013, onde defende que a obra de Raul é entendida como “contracultura” e, portanto, está fora da MPB. Por que a necessidade de criar uma classificação como a de “contracultura” para enquadrar a produção musical de Raul? Quais os

interesses em se criar estas delimitações? A partir destes questionamentos, organizamos nossa pesquisa, que está dividida em três partes.

No primeiro capítulo, fizemos uma breve e sintética análise do surgimento da questão da MPB – acrônimo que acaba por definir todo um gênero musical que representaria a *identidade entre o nacional e o popular* na música brasileira das últimas cinco décadas – confrontando-a com o papel atribuído por alguns autores ao significado e alcance da “contracultura” na música brasileira. Para realizar este intento, empregamos trabalhos preferencialmente acadêmicos nos campos da comunicação, da linguística, da sociologia, da história entre outras áreas de pesquisa, que contribuíram e contribuem para a constituição de uma historiografia da música brasileira.

Assim, podemos compreender como parte relevante da produção musical no país foi classificada por alguns autores a partir de uma específica “identidade nacional” como eixo interpretativo principal – cujo intuito era traçar uma “linha evolutiva” da música brasileira –, ao mesmo tempo em que é possível notar como os mesmos estabelecem, sob critérios também específicos, um diálogo com a obra de músicos que foram enquadrados com os movimentos de “contracultura” no Brasil. Neste momento, entendemos que o ponto alto do capítulo é a análise que fazemos dos argumentos de Napolitano sobre o entendimento da MPB como uma “instituição sociocultural” com uma identidade estética centrada na tradição do samba e na perspectiva ideológica ligada aos movimentos e partidos de esquerda. Neste ponto da argumentação, confrontamos a maneira como foram interpretados os movimentos socioculturais das décadas de 1960 e 70 nos EUA e, da mesma forma, como foram transferidos estes argumentos para a historiografia da música no Brasil, criando um binômio de caracterização: MPB/contracultura.

No segundo capítulo, pretendemos realizar, no interior de uma polêmica suscitada por parte da historiografia da música brasileira, aprofundar a questão: até que ponto Raul Seixas é um músico que pode ser pensado como representante da “contracultura” no país? Ao longo deste capítulo, tratamos brevemente de elementos pelos quais teria sido classificado como membro da “contracultura” e os confrontamos oportunamente com os argumentos desta historiografia. Desde a sua parceria com Paulo Coelho, as músicas sobre a “Sociedade Alternativa” e os momentos de censura durante o regime militar, passando pelos temas de suas canções – que abriram possibilidades de o enquadrarem como simpatizante do ocultismo ou mesmo do satanismo – chegando até mesmo a seu comportamento de abuso de álcool e drogas, que, assim como suas escolhas pelo gênero do rock em suas canções, foram elementos considerados por toda uma historiografia como evidências de pertencimento à

“contracultura”. Procuramos refutar, na medida do possível, estes argumentos, de modo a entender que há uma associação apressada por parte de alguns autores de elementos, comportamentos, ideias e princípios como se pertencessem à “contracultura”, apenas porque se assemelham a pessoas que, nos Estados Unidos, ficaram conhecidas por estas evidências.

Dando continuidade à pesquisa, temos o terceiro capítulo, que tem como proposta entender a obra de Raul não a partir de uma “contracultura”, mas sim, no interior de uma “micropolítica”, na qual a noção de “revolução molecular” – entre outras ideias e conceitos – é fundamental. Esta ideia de “revolução molecular” é pensada a partir dos conceitos trabalhados por Félix Guattari em seus livros: *“Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo”*, *“Micropolítica: Cartografias do Desejo”*. Desta maneira, salientamos a contribuição da pesquisadora Juliana Abonizio sobre a micropolítica na obra de Raul Seixas. Desta forma, podemos compreender a existência de *agenciamentos coletivos de enunciação* em sua arte pelo viés de uma micropolítica. Este argumento serve como crítica à noção totalizante de “contracultura”, na medida em que reforça a categoria de “cultura” no sentido de uma identidade que se torna critério de exclusão. Isto se nota, sobretudo na crítica que Guattari faz ao conceito de “cultura”:

O conceito de cultura é profundamente reacionário. É uma maneira de separar atividades semióticas (atividades de orientação no mundo social e cósmico) em esferas, às quais os homens são remetidos. Tais atividades, assim isoladas, são padronizadas, instituídas ou realmente e capitalizadas para modo de semiotização dominante – ou seja, simplesmente cortadas de suas realidades políticas.<sup>1</sup>

Neste sentido, podemos identificar e compreender que o conceito de “cultura” é apenas reforçado quando se utiliza o conceito de “contracultura”, na medida em que o “contra” é entendido apenas como oposição a um padrão cultural vigente. Isto não significaria dizer que a MPB continuaria a ser o critério indispensável de classificação, inclusão e exclusão de autores/compositores à identidade musical brasileira? Ademais, por meio destes conceitos usados no terceiro capítulo identificamos que na obra musical de Raul Seixas pode se observar um “processo de singularização”, bem como determinados “devires” em suas canções.

Conforme descreve a pesquisadora Juliana Abonizio em sua pesquisa:

Ao negar todas as culturas, caminha ao encontro do pensamento *underground* que colocou em dúvida a descrição de mundo própria da nossa

---

<sup>1</sup> GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. Petrópolis, RJ. Ed. Vozes. 4ª Edição. 1996. p. 15.

cultura. O cantor não que dizer que crê em um homem anterior a sociedade, mas sim que há possibilidades múltiplas de ser quem quiser, uma vez que não há determinantes.<sup>2</sup>

Assim, entendemos que a obra musical de Raul Seixas está longe de se reduzir à dicotomia MPB/contracultura, da mesma forma que suas composições podem ser lidas em uma proposta ético-política que não está presente o tempo todo em suas letras de música, mas também em sua preocupação em não se deixar enquadrar por nenhum movimento sociocultural e por nenhuma ideologia específica. Isto não está em convergência com a noção de “subjetividade política”, apontada pelo filósofo Jacques Rancière? Ora, uma subjetividade política não se confunde com a “cultura” de um grupo ou mesmo com a ideologia de um partido: ela é a afirmação de um “eu” que aponta par um “nós”, mas um “nós” que não afirma uma identidade como condição indispensável para se agir no mundo e mudar as maneiras de sentir, viver, pensar e compartilhar coletivamente. Ao ver que Raul não estava preocupado com a “linha evolutiva”, nem com os enquadramentos, isto não significa dizer que sua obra era a de um alienado político que estava com os olhos mais voltados para os EUA que para os problemas do Brasil. Portanto, este não pode ser o argumento para colocá-lo para fora da identidade musical brasileira. Entendemos, por outro lado, que a obra de Raul pertence à identidade musical brasileira em igualdade e em dissidência aos debates levantados por parte da historiografia da música no Brasil.

Cabe aqui ressaltar que esta pesquisa, que se dá na inter-relação dos campos da história e da música, contribuirá para pensar a obra do artista como documento histórico, tanto social, cultural e político, sem que se submeta a obra a conceitos que apenas restringem as possibilidades de pensá-la em sua atualidade na música brasileira – sem, com isso, deixar nosso olhar de historiadores.

---

<sup>2</sup> ABONIZIO, Juliana. **O protesto dos inconscientes: Raul Seixas e micropolítica**. Cuiabá-MT: Edição do autor, 2008. p. 11.

## CAPÍTULO I

### A questão da MPB e da “contracultura” na historiografia da música brasileira

Aquilo que o regime estético da arte autonomiza não é a obra artística ou o poder do artista, mas sim um modo específico de experiência. A experiência estética constitui a estrutura no seio da qual as formas de arte são percebidas e pensadas; porém, o seu alcance ultrapassa em muito as fronteiras da arte.<sup>3</sup>

A primeira parte desta pesquisa será dedicada a uma breve e sintética análise do surgimento da questão da MPB – acrônimo que acaba por definir todo um gênero musical que representaria a *identidade entre o nacional e o popular* na música brasileira das últimas cinco décadas – confrontando-a com o papel atribuído por alguns autores ao significado e alcance da “contracultura” na música brasileira. Para realizar este intento, empregamos trabalhos preferencialmente acadêmicos nos campos da comunicação, da linguística, da sociologia, da história entre outras áreas de pesquisa, que contribuíram e contribuem para a constituição de uma historiografia da música brasileira.

Assim, podemos compreender como parte relevante da produção musical no país foi classificada por alguns autores a partir de uma específica “identidade nacional” como eixo interpretativo principal – cujo intuito era traçar uma “linha evolutiva” da música brasileira –, ao mesmo tempo em que é possível notar como os mesmos estabelecem, sob critérios também específicos, um diálogo com a obra de músicos que foram enquadrados com os movimentos de “contracultura” no Brasil.

#### 1.1. A constituição de uma historiografia da música no Brasil: a associação entre o nacional e o popular

Para esta argumentação sobre a historiografia da música popular no Brasil, iniciaremos nossa exposição com a tese de Silvano Fernandes Baia “*A historiografia da música popular no Brasil (1971 – 1999)*”<sup>4</sup>, por ser uma pesquisa que contempla desde os primeiros trabalhos acadêmicos sobre a relação entre História e Música no país e que, por sua vez, constituíram uma historiografia da música popular no Brasil ao longo das últimas décadas. Sua abordagem sobre a música popular brasileira tem como ponto inicial três dos principais pesquisadores sobre música no Brasil que analisam as canções populares a partir do início do século XX. Os

<sup>3</sup> RANCIÈRE, Jacques. **O que significa Estética**. Tradução. R. P. Cabral, outubro 2011. Disponível em: <www.proymago.pt>. Acesso em: 19 jan. 2015. p. 9.

<sup>4</sup> BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971 – 1999)**. Tese (Doutorado em História Social) Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2011.



principais pesquisadores que Silvano Baia analisou em sua tese são, em primeiro lugar, *José Ramos Tinhorão* – jornalista e crítico musical e também pesquisador musical – em segundo, o pesquisador e professor universitário *Arnaldo Daraya Contier* e, por último, temos o músico, compositor e ensaísta brasileiro *José Miguel Soares Wisnik*. Nos trabalhos destes autores é visível uma abordagem não apenas descritiva, mas também voltada para um olhar político, cultural e também social das várias expressões da música popular brasileira.

Desta forma, podemos compreender que Baia entende haver o início de uma historiografia da música brasileira a partir dos métodos elaborados por Tinhorão, Contier e Wisnik. Sendo assim, o autor inicia sua argumentação a partir dos artigos críticos elaborados por Tinhorão, que são referências para os novos historiadores que têm como fontes de pesquisa as expressões musicais de diversos compositores brasileiros.

Segundo Silvano Baia, que analisa a pesquisa de Tinhorão em sua tese, afirma que “Tinhorão foi se tornando cada vez mais respeitado na medida em que seus estudos foram ficando mais analíticos e mais consistentes em relação a dados”.<sup>5</sup> Mesmo que a linha de pensamento de Tinhorão seja o marxismo, isso contribui para os seus textos como crítico de música, principalmente sobre o gênero musical da Bossa Nova. A partir desta linha de pensamento, podemos compreender aspectos importantes de sua obra, na modernização da música popular brasileira durante a década de 1960.

Segundo Baia, o historiador e crítico Tinhorão já continha o seu programa que norteava toda sua pesquisa em seus primeiros trabalhos publicados na forma de livros, cujo caráter/tom “panfletário” e também “polêmico”,<sup>6</sup> é um aspecto pelo qual podemos analisar a sua nítida militância por meio da sua atividade de crítico musical.

Muitos dos textos escritos pelo crítico musical Tinhorão, em que analisa e descreve quais seriam “os pais da bossa nova”, também são destacados pelo autor quais seriam os percussores/representantes deste gênero musical na história da música no Brasil. Conforme afirma Baia:

Tinhorão desenvolve uma linha de pensamento segundo a qual, a partir da conquista do mercado internacional pelo capital norte-americano após a Segunda Guerra, ‘todos os países foram progressivamente levados a sufocar’ suas músicas populares fundadas nas tradições de seus povos, para moldar-se ao novo estilo da música comercial norte-americana. No caso do Brasil, esse

---

<sup>5</sup> BAIA, op. cit., p. 39

<sup>6</sup> Ibid., p. 34.

‘mecanismo de dominação cultural’ teria gerado ‘uma intervenção contínua no processo evolutivo da música urbana, tornando-se mais forte à medida que a classe média foi apropriando-se dos gêneros criados pelas camadas populares’, que nutriam do material folclórico advindo do mudo rural. Passaram a existir então vários gêneros de música popular produzida nas cidades, para atender à diversidade de gostos das distintas camadas sociais.<sup>7</sup>

Mas o que foi analisado pelos pesquisadores de história da música brasileira que sucederam Tinhorão foi a formação de um amplo estudo sobre a história da música popular de característica eminentemente *urbana* no Brasil, a partir do início do século XX, assim como sua representatividade no exterior. Este gênero musical que foi amplamente representado no exterior foi a Bossa Nova, que foi considerada por vários autores como a “autêntica” e “verdadeira” música popular brasileira, por ser originada socialmente de uma camada urbana alfabetizada e que, ao mesmo tempo, teve que se adaptar aos padrões internacionais – sobretudo estadunidenses – para poder ser aceita. Sendo assim, as pesquisas históricas de Tinhorão podem contribuir para uma análise crítica sobre a centralidade da Bossa Nova na formação da MPB. Conforme afirma Baia sobre a obra de Tinhorão:

Sua obra representa uma importante vertente na historiografia da música popular no Brasil e se tornaria uma referência para uma história da música no Brasil, especialmente para aquelas visões que se fundamentam numa leitura ortodoxa do materialismo histórico.<sup>8</sup>

Desta maneira, a linha de inspiração de Tinhorão – que é voltada para o marxismo – é visível ao destacar, em sua argumentação, que “numa sociedade de classes toda cultura é uma cultura de classes”, inclusive no que tange à música popular brasileira.

Assim, o autor expõe em sua tese a visão de Tinhorão sobre o papel da classe média e a questão da música popular brasileira, por meio da indústria cultural. Em seus textos publicados, o pesquisador e crítico de música Tinhorão demonstra a forma como esta sendo a trajetória da música popular no Brasil no calor dos acontecimentos. E a partir dos seus livros, que contribui para a historiografia da música popular brasileira no século XX.

Neste sentido a sua pesquisa mostra que há uma concorrência entre culturas, no campo da música, que são a partir da cultura da elite e da classe média. Por meio deste olhar a produção historiográfica no campo da música desenvolvida por Tinhorão sobre a classe média e a elite, nos mostra que segundo Baia, Tinhorão identificava-se com a elite. Mas o motivo desta identificação seria porque esta elite era a principal consumidora dos produtos da indústria cultural no Brasil. E neste sentido podemos compreender esta análise sobre a

---

<sup>7</sup> BAIA, op. cit., p. 35.

<sup>8</sup> Ibid., p. 36.

indústria cultural a partir das pesquisas de Tinhorão. No entanto, os meios utilizados pelo crítico proporciona um olhar sobre esta cultura de classes no campo da música. Conforme descreve Baia em sua tese:

Existiria assim uma cultura das classes dominantes, geralmente chamadas de ‘elites’, e uma cultura popular, entendida como cultura das camadas mais baixas da pirâmide social. As classes médias, dentro da lógica, não conseguiriam jamais um caráter próprio dada a sua posição nas relações de produção. De fato segundo as leituras mais ortodoxas do marxismo, a classe média não tem projeto político-econômico próprio: ou apoia a burguesia e o sistema capitalista ou coloca-se sob a liderança do proletariado em sua luta por sociedade sem classes. Com um determinismo histórico-sociológico claramente assumido, que considera pelo modo de produção, sua narrativa fica inteiramente direcionada por estes pressupostos.<sup>9</sup>

Assim, temos a compreensão dos estudos desenvolvidos por Tinhorão no campo da música popular no Brasil, em que são destacados a sua linha de pensamento por meio dos seus escritos. Neste sentido, a sua obra mostra que a classe mais baixa, sofre com esta concorrência com a cultura da elite. A partir desta análise, podemos compreender a sua metodologia aplicada em seus estudos sobre a música popular.

Segundo o pesquisador Baia:

Apoiado neste instrumental teórico, Tinhorão chegou a conclusões bastante desfavoráveis em relação a toda produção musical que não fosse aquela que se desenvolvesse como expressão das camadas mais baixas da população e que estivesse supostamente isenta de interferências da cultura dos países economicamente mais desenvolvidos.<sup>10</sup>

Assim, podemos compreender a trajetória de Tinhorão como um modelo na década de 1960, para as futuras pesquisas sobre música através da sua linha de pensamento e metodologia desenvolvida. Desta forma, os seus trabalhos ficaram cada vez mais analíticos de acordo com o tempo. E por isso os seus textos tornou se parte da historiografia acadêmica de música popular, principalmente a partir de seus estudos desenvolvidos na década de 1980.

A seguir, Baia trata das pesquisas desenvolvidas por Arnaldo Contier, que também são referências para trabalhos acadêmicos sobre a história da música no Brasil, sobretudo em sua ênfase na música erudita. Mas as indagações que há em suas pesquisas são realizadas a partir dos textos que têm como foco de análise a música popular (*folclore*). Os seus textos tem como abordagem às críticas produzidas por Mário de Andrade durante as décadas de 1920 – 1930. Desta forma, por meio dos seus escritos, podemos compreender – mesmo que tangencialmente – o tratamento que Contier dá à música popular brasileira.

---

<sup>9</sup> BAIA, op. cit., p. 37.

<sup>10</sup> Ibid., p. 38-39.

Paralelamente à análise realizada por Baia, podemos ler em um artigo do próprio Arnaldo Contier, “*O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural*”,<sup>11</sup> no qual expõe que a música popular brasileira aparece após a separação ou ruptura com as músicas de identidade europeia, o que nos mostra o processo de construção da própria identidade musical brasileira.

Desta forma, a música popular passou a ser ouvida por músicos eruditos como Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno, entre outros músicos que estavam conectados ao “primitivismo musical”, segundo Contier. Ademais, estes fatos que estão acontecendo no campo da música no Brasil, durante a década de 1920, estão relacionados ao movimento da “*Semana da Arte Moderna*”, em que pode ser considerado como uma ruptura na história da arte musical no Brasil. Desta maneira, pode se entender um novo início da trajetória da música no Brasil, a partir da década 1920, quando se integram elementos da música popular à música erudita, rompendo – ainda que parcialmente – com as referências europeias.

Portanto, a sua contribuição foi por meio das críticas sobre a tendência “modernista nacionalista erudita”. O próprio autor afirma: “Mário de Andrade defendia *uma consciência criadora nacional*, ou seja, no caso brasileiro, a pesquisa do folclore como o eixo da modernidade”.<sup>12</sup>

Retomando a análise de Silvano Baia sobre Contier, o primeiro assevera que:

A importância de Contier na pesquisa sobre música na área de História reside tanto na afirmação do objeto dentro da disciplina num momento em que temas como arte e questões culturais ainda não estavam contemplados na pesquisa histórica, como também no seu papel de formador de diversos pesquisadores do campo. Em um momento em que os fóruns para o debate sobre música popular na universidade eram escassos e objetivo ainda não estavam consolidado no campo acadêmico, Contier promoveu seminários sobre o tema que muito contribuíram para formação de pesquisadores que hoje são referência no assunto e orientou diversas pesquisas sobre música na área de História.<sup>13</sup>

Devido à sua contribuição para a historiografia da música brasileira, podemos compreender que no campo de estudos sobre música obteve um grande crescimento, a partir das suas análises sobre a questão erudito/popular na música. Embora este crescimento da pesquisa no campo da música tenha caminhado para outros gêneros musicais – não apenas o da MPB –, de qualquer maneira, seus textos são referências para pensar aspectos importantes

---

<sup>11</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. **O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural**. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Outubro/novembro/dezembro de 2004, Vol. 1, Ano I, nº 1.

<sup>12</sup> CONTIER, op. cit., p. 14.

<sup>13</sup> BAIA, op. cit., p. 86.

da trajetória do surgimento da MPB no Brasil, na medida em que a análise de Contier pode ser pensada, em linhas gerais, a partir de uma *associação entre o popular e o nacional*, alavancado por movimentos de vanguarda, como o modernismo ligado à Semana de 22, argumento que inspirou e inspira vários intérpretes da história da música brasileira.

De fato, para podermos compreender mais sobre as primeiras pesquisas acadêmicas no campo da música popular brasileira, Baia aponta a relevante presença do compositor e ensaísta brasileiro José Miguel Soares Wisnik.<sup>14</sup> Mesmo que sua formação seja no campo da produção erudita, o que podemos entender é que o ensaísta Wisnik desenvolveu uma pesquisa em que há uma aproximação com a música popular.

Desta forma, o seu trabalho contribui para a relação entre História e Música no Brasil, por meio dos seus textos acadêmicos sobre música também no enredamento entre o popular e o erudito. Cabe ressaltar que seus estudos têm como foco a *Semana de Arte Moderna de 1922*, no Brasil. A partir dos estudos desenvolvidos por Wisnik, Silvano Baia sustenta que há “[...] um olhar para a história da música no Brasil, para além da tradicional dicotomia entre o erudito e o popular”.<sup>15</sup> Entretanto, apesar dos vanguardistas da Semana de 1922 terem, talvez, ultrapassado as fronteiras entre o erudito e o popular, não há novamente uma possibilidade de aproximar os estudos de Wisnik, assim como de Tinhorão e de Contier, no argumento da associação entre o nacional e o popular?

Com este eixo norteador, podemos estabelecer um olhar sobre a historiografia da música brasileira a partir das contribuições de José Miguel Soares Wisnik para a área da história, bem como da música popular brasileira porque, após o desenvolvimento de sua pesquisa, seus textos também passaram a ser referências para trabalhos acadêmicos no campo da música, em que se podem pensar aspectos do surgimento e da consolidação da MPB.

Conforme o pesquisador Silvano Baia:

Ao longo do ensaio, e dos textos de Wisnik de modo geral, é possível identificar a ideia implícita de uma certa *brasilidade* que existiria como uma ‘corrente subterrânea’, sempre prestes a aflorar naturalmente e que viria a conectar os diversos domínios da vida cultural brasileira.<sup>16</sup>

A partir desta leitura sobre a pesquisa de Wisnik, podemos ter um claro indício da abordagem do autor, que se coloca a favor de uma conexão entre a música erudita e a música popular brasileira. Os textos do ensaísta tornaram-se modelos para se pensar esta interseção.

---

<sup>14</sup> José Miguel Wisnik teve formação de pianista erudito, cursou a faculdade de Letras e fez mestrado e doutorado em Teoria Literária. Seguiu paralelamente a atividade de ensaísta e cancionista e também, com o tempo, de intérprete de suas próprias canções. BAIA, op. cit., p. 80.

<sup>15</sup> Ibid., p. 81.

<sup>16</sup> Ibid., p. 85.

Além disso, é possível estabelecer relações dialógicas entre história e música, inclusive para aqueles que estão ligados ao debate sobre a MPB. De fato, Baia nos esclarece que esta geração de acadêmicos brasileiros da década de 1960 instaura um relevante diálogo da música com o campo da história, por meio das pesquisas desenvolvidas que nos mostram os principais representantes ou referências para uma História da Música no Brasil. Assim, temos um breve esboço do início de uma argumentação que foi utilizada para a MPB no campo da História.

Desta forma, podemos identificar nas pesquisas desenvolvidas por Wisnik no campo da música uma abordagem entre o popular e o erudito. E neste sentido, temos os principais pontos abordados pelo pesquisador em seus estudos, sobre popular e o erudito desenvolvidos na década de 1970 no Brasil. De fato, suas abordagens podem ser encontradas nos seguintes estudos que estão em sua dissertação de mestrado “*O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22*”, e também na sua tese de doutorado “*Dança Dramática (poesia/música brasileira)*”, segundo Baia:

O estudo parte da intuição da existência de correntes subterrâneas que conectavam estes lugares aparentemente distantes, em suas palavras, ‘um túnel que passava necessariamente por zonas acidentadas obscuras, e por dimensões da vida cultural nem sempre explicitadas, embora subjacentes a grande parte das discussões envolvendo arte e sociedade’. A proposta do autor é a ‘desobstrução’ desse túnel, abrindo passagem entre estes diferentes domínios. O trabalho inaugura, desta forma, um olhar para história da música no Brasil, para além da tradicional dicotomia entre o erudito e o popular.<sup>17</sup>

Assim, compreende-se que suas pesquisas nos mostra um olhar sobre a história da música no Brasil, através do popular e do erudito, mesmo que sua formação acadêmica seja em música erudita. Mas a sua contribuição parte da análise sobre os impactos da “*vanguarda estética*” e do “*mercado cultural*” na identidade musical brasileira, afirmada através do binômio “*nacional-popular*”. É nestes pontos em que Wisnik difere dos outros pesquisadores nos estudos sobre música no país, que tem como abordagem de uma *vanguarda*, nos estudos da arte na década de 1960. Conforme Silvano Baia afirma em seus estudos:

[...] Wisnik localiza a resistência à música popular urbana, vista como vulgar, desqualificada e comercial. Aponta como o uso de temas e motivações do folclore rural como fonte para a criação de uma linguagem musical artística nacional colocava esse projeto a salvo do efeito desestabilizador da música popular urbana, mais permeável às modernas linguagens musicais. Vai mostrar assim, no curso de sua análise, como fica construída o que ele chama de cadeia típica da discussão brasileira: ‘a

---

<sup>17</sup> BAIA, op. cit., p. 80-81.

conjunção entre o *nacional* e o *popular* na arte visa à criação de um espaço estratégico onde o projeto de autonomia nacional contém uma posição defensiva contra o avanço da modernidade capitalística, representado pelos sinais de ruptura lançados pela *vanguarda estética* e pelo *mercado cultural*'. Segundo ao autor, essa concepção na qual '*nacional-popular* tende a brigar com *vanguarda-mercado*', já era incisiva, nos anos 1930 e 1940 e estará no centro das tensões na área musical nos anos 1960.<sup>18</sup>

Assim, pode-se caracterizar a formação de uma historiografia da música popular no Brasil a partir da afirmação de uma identidade musical brasileira que associa a ideia de *popular* com a noção de *nacional*. Esta questão será uma baliza teórico-metodológica que se tornará um cânone para analisar as experiências musicais posteriores no Brasil.

## 1.2. O papel da Bossa Nova e do Tropicalismo na formação da MPB

Para analisar e compreender o surgimento e consolidação de um debate acadêmico no tocante à MPB é possível identificar sua intensificação em uma geração posterior, em pesquisas de acadêmicos que pensaram a música como documento histórico com apoio em textos de Tinhorão, Contier e Wisnik sobre os aspectos populares da música no Brasil. Esta nova geração de pesquisadores no campo da música tem como abordagem os novos gêneros musicais classificados como “populares”, tornando-se novas referências para as pesquisas sobre música – sobretudo nas indagações acerca da MPB. Podemos citar, entre vários outros, o historiador José Geraldo Vinci de Moraes, a antropóloga Santuza Cambraia Naves e o também historiador Marcos Napolitano, que contribuíram para a historiografia da música a partir da análise de gêneros musicais como a *Bossa Nova* e o *Tropicalismo*, os quais tiveram seu auge no Brasil entre o final da década de 1950 e o início da década de 1970.

Podemos dizer que houve uma ampliação, principalmente dentro da academia, do campo de pesquisa sobre a MPB por parte dos historiadores da música. Para pensar este estudo sobre a MPB, através desses novos pesquisadores, podemos compreender também questões fundamentais a respeito da identidade cultural e da música de protesto durante o regime militar de 1964 no Brasil. Assim, há um incremento das pesquisas, tanto no campo da história política, cultural e social, propiciada por novos olhares e questionamentos sobre o papel exercido pela música na cultura nacional.

O pesquisador e historiador José Geraldo Vinci de Moraes, em seu texto que tem como título *Os primeiros historiadores da música no Brasil*, também analisa textos de autores os

---

<sup>18</sup> BAIA, op. cit., p. 83.

quais entende serem os “primeiros historiadores” da música no Brasil. No entanto, vale ressaltar aqui que estes autores estudados em sua pesquisa não possuem formação acadêmica: são “memorialistas”, uma geração de músicos que não queria que determinados documentos sobre a música na época se perdessem com o decorrer do tempo. Por isso foram chamados de “memorialistas” por Moraes.<sup>19</sup>

Com os estudos desenvolvidos no campo da música popular no Brasil, em meados do século XX, as pesquisas dos primeiros historiadores da música estavam relacionadas aos principais estilos ou gêneros de música popular, que são o samba, o maxixe, o carnaval, e o choro entre outros gêneros populares. Esta contribuição para os estudos e a história da música popular, aconteceu por meio de artigos e livros escritos e organizados por uma geração de historiadores de música popular, durante a década de 1950.

Esses historiadores da música brasileira, que eram chamados também de “folcloristas”, na verdade queriam “salvar” a música popular. Desta forma, através destes intelectuais que organizaram artigos e livros sobre o “folclórico” brasileiro, em que houve uma contribuição para se atribuir um valor positivo à música popular durante a década de 1950. Destarte, puderam se desenvolver outros gêneros musicais a partir do popular. Segundo o pesquisador José Geraldo Vinci de Moraes, a música popular era:

Marginalizada pela elite intelectual e desprezada pelas instituições de educação e pesquisa, a memória da música popular urbana ficou quase esquecida, permanecendo sob suposta ‘responsabilidade’ das iniciativas dos interessados pelo tema ou envolvidos profissionalmente com ele. Essa prática iniciada na geração de Vagalume conservou-se viva (com Jota Efegê, Almirante, Edigar de Alencar, Lúcio Rangel, entre outros), solidificou-se e desenvolveu-se nas décadas seguintes, formando destacando conjunto de acervos e análises da música popular. Esse núcleo, durante muito tempo foi praticamente o único a contribuir para a compreensão da música urbana.<sup>20</sup>

A partir desta constatação de Moraes, podemos ter elementos para refletir como está sendo pensada a trajetória da música popular e os principais representantes de uma memória musical, através de arquivos/documentos sobre música popular.<sup>21</sup> A partir desta geração de historiadores da música, pesquisada por Moraes, podemos inferir que o autor realiza um diálogo com o campo da história, por meio da organização dos registros sobre música popular

<sup>19</sup> MORAES, José Vinci de. Os primeiros historiadores da música no Brasil. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v.8 n. 13 p. 117-133, jul. –dez. 2006.

<sup>20</sup> MORAES, op. cit., p. 120.

<sup>21</sup> Dessa maneira, muito mais do que autores presentes em um processo em curso e/ ou simples memorialistas, essa geração de Vagalume, constituída, entre outros, principalmente por Alexandre Gonçalves, Orestes Barbosa, Mariza Lira, Edigar de Alencar, Jota Efegê, Almirante e Lúcio Rangel, acabou por formar uma espécie de primeira geração de historiadores da ‘moderna’ música urbana. Ibid., p. 121.



das primeiras décadas do século XX, por parte dos músicos e intérpretes da música popular, para que não se perca a memória musical construída na época.

Segundo o historiador Vinci de Moraes: “Eles terminaram por produzir uma escrita histórica e narrativa própria sobre a música popular em construção.”<sup>22</sup> Desta forma, as pesquisas de Vinci de Moraes contribuíram para a historiografia da música brasileira, por apresentar uma importante vertente de historiadores da música no Brasil sem estar relacionada à formação acadêmica. Com suas pesquisas, podemos ver como são acrescentados elementos para formular o início de um debate sobre a MPB, que mais tarde incorporaria novos gêneros musicais, como a Bossa Nova e o Tropicalismo.

Mas, para melhor compreender a amplitude dos estudos e argumentos sobre a MPB, trataremos brevemente da pesquisa da antropóloga Santuza Cambraia Naves, que em seu texto *Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular* entende o surgimento da Tropicália no interior processo de ruptura iniciado com a Bossa Nova.

A pesquisadora destaca que este procedimento de ruptura tem como representante o cantor e compositor *João Gilberto*, sendo que é a partir da batida no violão cria-se um novo estilo musical, e esta é a única maneira de interpretar o estilo musical do cantor. E a partir desta ruptura no campo da música na década de 1960, podemos compreender a trajetória histórica musical que há sobre a música popular e quem são os principais representantes e intérpretes da música popular no Brasil. Desta forma, sua pesquisa também contribui para a historiografia da música no Brasil, por meio de suas interpretações.

E assim, podemos observar que as novas pesquisas que sucederam à geração de Tinhorão, Contier e Wisnik estão não apenas investigando as origens da música popular no Brasil ou as primeiras gerações de historiadores, mas também estão conectadas aos gêneros musicais que surgiram nas últimas cinco décadas, como, por exemplo, a Bossa Nova, em que se pode compreender a estética musical dos trabalhos de alguns músicos representantes deste movimento. De fato, Santuza Naves sustenta que o músico e também o intérprete, o que abre caminho para “[...] permitir experimentar os mais diversos estilos, operando tanto no registro da simplicidade quanto na estética do excesso”.<sup>23</sup> Ainda de acordo com a autora: “Aliás, a própria estética bossa-novista passa a conviver com a recuperação do excesso como representação de pujança cultural, como o demonstra o seu desenvolvimento nos anos 60”.<sup>24</sup> Um exemplo colocado pela autora que marcaria esta relação entre excesso/desenvolvimento é

---

<sup>22</sup> MORAES, op. cit., p. 132.

<sup>23</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular*. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** – Vol. 15 Nº 43 junho/2000. p. 38.

<sup>24</sup> NAVES, op. cit., p. 40.

a menção a dois principais intérpretes e precursores da Bossa Nova no Brasil – João Gilberto, da Bahia, e Tom Jobim, do Rio de Janeiro –, quando foram convidados a tocar na sala de espetáculo do *Carnegie Hall* em Nova Iorque no ano de 1962.

Mais adiante, Naves destaca em seu texto que há uma nova geração de cantores que são denominados de “pós-bossa”. Esta nova geração pós-bossa seria representada por Chico Buarque, Edu Lobo entre outros intérpretes e músicos brasileiros. Cabe ressaltar que são músicos que valorizariam a “*tradição musical brasileira*”, mas a partir de uma *singularidade da geração*, devido às opções que Chico Buarque e Edu Lobo tinham disponíveis para suas composições. “Sem dúvida, o cenário musical assolado pela chamada ‘geração pós-bossa’ não se esgota com as contribuições de Chico Buarque e Edu Lobo”.<sup>25</sup> E assim, eles são destacados como figuras emblemáticas daquela nova geração de cantores e compositores/intérpretes na década de 1960 no Brasil, que, por sua vez, estariam no conjunto da ruptura realizada pela Bossa Nova.

Outro ponto a ser analisado pela autora em seu texto é o movimento da Tropicália, que surge no final da década de 1960, durante o III Festival da Canção em 1967. Por ser um movimento com uma base pensada pelos músicos tropicalistas a partir de uma “ideia de *inclusão*”, tal ideia irá exibir uma sensibilidade de tendência “modernista”. Segundo Naves:

No movimento tropicalista, a tradição musical é valorizada, embora se faça um recorte diferente dos elementos culturais a serem utilizados. A concepção tropicalista de ‘riqueza cultural’ abrange desde o *rock* alienígena aos ritmos regionais já consagrados, e mostra-se flexível o suficiente para incluir o *kitsch* como um item a mais do tesouro nacional.<sup>26</sup>

Apesar da autora apresentar aspectos da trajetória histórica da música nacional com maior enfoque à Bossa Nova e à Tropicália, ela nos apresenta elementos relevantes para uma abordagem sobre o movimento da MPB. Ademais, outro movimento estudado por Santuza Naves que atinge o campo da música popular no Brasil é o movimento de “contracultura”. Esta aproximação deste tema ocorre na organização do livro “*Por que não?*” *Rupturas e continuidades da contracultura*, que é uma coletânea de artigos que discorrem a respeito dos movimentos de “contracultura” no campo da arte no Brasil, cujas influências teriam afetado inclusive a própria estética musical no país. Segundo a pesquisadora:

Ao articular grande parte de seus objetivos com a valorização da experiência imediata e concreta, a “contracultura” nos remete hoje a indagações sobre sociedade contemporânea. Um dos pontos discutidos é a ênfase atual no

<sup>25</sup> NAVES, op. cit., p. 41.

<sup>26</sup> Ibid., p. 42.

tempo presente.<sup>27</sup>

Embora seja possível situar esta questão apontada por Naves neste momento de nossa argumentação, entendemos que esta será uma temática a ser discutida mais adiante em nossa pesquisa. De qualquer maneira, a autora realiza um diálogo entre os movimentos de “contracultura” com a MPB, o que torna seus estudos referências para os futuros estudos acadêmicos no campo da música brasileira. Posto isto, podemos destacar que há uma contribuição sua para a composição de uma “historiografia” da música no Brasil, a qual nos proporciona uma conexão/relação entre História e Música.

Nesta relação entre História e Música, temos também os estudos acadêmicos realizados pelo historiador Marcos Napolitano. Suas pesquisas no campo da música têm como abordagem, traçar uma trajetória histórica da música popular brasileira desde o início do século XX, citando alguns cantores e intérpretes como representantes de determinados gêneros musicais. As principais pesquisas desenvolvidas por Napolitano estão nos seus livros: *História & Música – história cultural da música popular*, *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira* e, por último, *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*.

As abordagens do historiador Marcos Napolitano sobre a música popular nos mostram uma proposta da trajetória da música nacional, bem como de seus enquadramentos em gêneros específicos. Sua análise histórica propõe inclusive a existência de uma “linha evolutiva” na música popular. Segundo o pesquisador Silvano Baia, em sua tese, os estudos desenvolvidos por Marcos Napolitano concentram-se nas relações entre música e política. Com isso, seus trabalhos passaram igualmente a ser referências para os novos pesquisadores no campo das relações entre história, música e sociedade.

Entretanto, percebemos em autores como Napolitano uma movimentação interessante visível em outras pesquisas acadêmicas que tratam das diversas expressões da música no Brasil: há uma necessidade de enquadrar a obra de vários músicos em diferentes gêneros nacionais, ainda que os mesmos não se encaixem em nenhum movimento musical específico da música popular brasileira. Retomando nosso fio condutor, vejamos como Napolitano entende ser a linha mestra da trajetória histórica da música brasileira.

Em seu livro *História & Música – história cultural da música popular*, Napolitano analisa a MPB em quatro períodos históricos. O primeiro a ser pensado pelo historiador é “o

---

<sup>27</sup> ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia. (orgs.) “Por que não?” Rupturas e continuidades da “contracultura”. Rio de Janeiro. 7Letras, 2007. p. 07.

*nascimento da canção brasileira*". Já o segundo período são os "(anos 40 e 50) e a invenção da tradição". O terceiro período pesquisado é "(1958/1969): o corte sociológico e epistemológico na música popular e a invenção da MPB" e, por último, o quarto período: "*a MPB como o centro da história musical brasileira – tradição, mainstream e pop (1972-1979)*".

No interior destas quatro periodizações, podemos dizer que, após o golpe de 1964, ocorreram atitudes de militância por meio da música. Entretanto, o autor aponta que, antes do golpe, já estava sendo discutida esta militância no campo da arte no Brasil, dentro da concepção de uma arte "engajada".<sup>28</sup> Esta militância no Brasil irá despontar nos principais meios de comunicação que são o teatro, o cinema, a música e a televisão. Cabe ressaltar que os novos cantores que estavam surgindo no cenário musical tinham interesse em dialogar com a "tradição" da música popular brasileira, principalmente durante o período dos grandes festivais de música, que eram transmitidos ao vivo pela televisão.

Conforme Silvano Baia afirma em sua tese sobre a abordagem de Napolitano:

Toda uma concepção do que vem a ser *música popular brasileira* pode ser olhada sob o prisma da ideia de tradição inventada. Uma linhagem que parte de um ramo da música popular carioca acabou se constituindo no imaginário popular como aquilo que melhor define a sonoridade do Brasil. Esta questão está analisada em *A síncope das idéias*, de Marcos Napolitano, para quem a tradição da música popular brasileira 'tem muito de 'tradição inventada', mas nem por isso está menos enraizada nos corações e mentes'. Samba, bossa nova e MPB, constituiriam essa linha formativa de nossa tradição musical popular.<sup>29</sup>

Ademais, os estudos sobre esta "tradição" da música popular brasileira nos mostram um debate que Napolitano sobre a existência de uma "linha evolutiva" resumida na tríade Samba/Bossa Nova/Tropicalismo. A partir deste ponto, podemos ter uma interpretação sobre a historiografia da música brasileira, entendendo qual "tradição musical" é identificada por Napolitano desde o início do século XX no Brasil, a partir de uma concepção própria acerca da ideia de "popular". E assim, está sendo construído o cenário histórico da música no Brasil através de uma "tradição musical", que teve início com o samba tradicional e passou por outros gêneros musicais, por exemplo, maxixe, o choro, o baião – entre outros estilos musicais de regiões diferentes do país que foram incorporados parcialmente pelo acrônimo MPB.

<sup>28</sup> NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira**. 1. Ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. p. 77.

<sup>29</sup> BAIÁ, op. cit., p. 160.

No interior deste debate, o próprio Napolitano entende qual o papel da Bossa Nova – ao contrário do que defende Santuza Naves, como citamos anteriormente – não seria uma ruptura na música popular brasileira, mas uma “reapropriação”, uma vez que a tradição do samba estava incorporada neste movimento musical:

[...] vanguarda e tradição, samba e jazz, ‘orquestra de percussão’ e orquestra de câmara se encontravam, para espanto geral dos mais puristas. O passado já não era mais folclorizado, mas reapropriado como material estético da modernidade.<sup>30</sup>

Aqui chegamos, com base nos textos de Napolitano, a um primeiro argumento formulado de modo mais conciso acerca do surgimento e das características da MPB. Um aspecto fundamental da análise de Napolitano sobre a MPB diz respeito à sua relação com o “engajamento” artístico, confrontado com a crescente “indústria cultural” nos diversos ramos da arte no país.<sup>31</sup> Esta será uma das principais questões levantadas por Napolitano em seus textos. Embora entendamos que, para além dos estudos sobre a MPB, novos gêneros musicais passaram a ser estudados, por exemplo, o *rock* no Brasil a partir da década de 1970 – assim como pesquisas sobre a vida e a obra de determinado músico e intérprete musical –, os estudos que tratam da MPB ainda são bastante canônicos no meio acadêmico nacional.

Para além das periodizações e da defesa de uma “linha evolutiva”, Napolitano constrói o foco principal de sua argumentação sobre o significado e alcance da MPB da seguinte maneira: o autor entende, em primeiro lugar, que a MPB pode ser definida como uma “instituição sociocultural, depositária de uma tradição e de um conjunto de valores estéticos e ideológicos”,<sup>32</sup> delimitada em seu processo de renovação entre a Bossa Nova (1959) e o Tropicalismo (1968). Apesar de ambos os movimentos pensarem o problema da tradição e da modernidade na cultura brasileira, há uma divergência crucial entre eles:

A trajetória que configurou essa nova identidade e reestruturou o sistema de produção e de consumo de canções no Brasil fez confluir duas esferas a princípio auto-excluentes: engajamento político e indústria cultural. Se a bossa nova informou o projeto de canção engajada que nasceria em seu meio musical, o tropicalismo explicitou o lugar da canção dentro do novo sistema de consumo da cultura.<sup>33</sup>

Embora entenda que tal processo não foi causal, linear e direto, Napolitano defende que tanto a Bossa Nova quanto o Tropicalismo são peças fundamentais no “novo ciclo de

<sup>30</sup> NAPOLITANO, op. cit., p. 70.

<sup>31</sup> NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo. Editora Annablume, 2001.

<sup>32</sup> NAPOLITANO, op. cit., p. 6.

<sup>33</sup> Ibid., p. 140.

institucionalização” da música brasileira, que oscila entre o “engajamento” bossa-novista e a “indústria cultural” tropicalista. Se podemos compreender que a argumentação de Napolitano procura estabelecer uma definição da MPB como “instituição sociocultural”, delimitada em movimentos que sustentam diferentes leituras de uma mesma tradição e que comungam de valores estéticos e ideológicos semelhantes – apesar de suas divergências fundamentais –, surge daí uma questão de difícil resposta: *como poderiam ser pensadas inúmeras expressões musicais contemporâneas e mesmo posteriores ao eixo Bossa Nova/Tropicalismo, as quais não pertencem à mesma tradição musical com origem no samba, não se encaixam em nenhum grau da “linha evolutiva”, bem como não comungam nem esteticamente nem ideologicamente deste modelo proposto pelo autor?* Esta é uma questão fundamental de nossa análise que pretendemos aprofundar ao longo de nossa pesquisa.

Retomando nosso fio condutor, cabe ressaltar que, a partir do argumento levantado por Napolitano, percebemos o valor atribuído pelo autor ao “engajamento político” como uma evidência do pertencimento à MPB, tendo como sua principal expressão artística a “canção de protesto”. Este tema sobre canções de protesto no campo da música ocorre devido ao contexto histórico relacionado ao golpe militar de 1964 no Brasil. E assim, podemos destacar que há trabalhos acadêmicos que analisam por meio da música a questão da “música engajada” durante o regime militar no Brasil. Estes campos de pesquisa estão conectados à linha de pensamentos como da história política, social e da cultura. Na verdade esta arte “engajada” estava em vários outros segmentos artísticos como no teatro, no cinema, na literatura, nas artes plásticas, cujos artistas foram perseguidos pela ditadura militar, tendo sido exilados, presos e mesmo torturados pelo sistema vigente. Através destes acontecimentos, alguns autores associam uma aproximação entre música e política.

Mas, a partir deste cenário, podemos notar que, após o golpe de março de 1964, estes grupos de militantes no Brasil que lutavam contra o regime militar e que se preocupavam com a “cultura brasileira” no sentido de formulação de uma identidade ideológica de apologia da “verdadeira” brasilidade, formou um conjunto de representantes.

Os principais representantes deste “engajamento político” no campo arte musical seriam os novos músicos e compositores, que estavam surgindo nas universidades, e principalmente aqueles que estavam ligados ao movimento da *MPB*, e que passavam a cantar e compor música com cunho “político”. Sendo assim, há um diálogo musical com a *Bossa Nova*, a partir dos principais representantes de uma arte musical engajada no início da década de 1960. Segundo a historiadora Miliandre Garcia de Souza:

As conquistas estéticas e formais da bossa nova, que se renovaram através do diálogo entre tradições nacionais e influências estrangeiras, traduziram-se em um novo discurso para a música popular brasileira, no qual o ‘eu poético’ via-se atormentado por tensões que lhe eram propiciadas pelo ritmo da sociedade moderna, entre inovações científicas e tecnológicas.<sup>34</sup>

Assim, Souza associa a militância ideológica no campo da música e as formas estéticas desenvolvidas pelos cantores, criando assim um lugar específico da “música engajada” no conjunto da historiografia da música popular brasileira. No campo da música, os principais cantores que estão envolvidos nesta militância na historiografia brasileira são: Nara Leão, Elis Regina, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros músicos e compositores/intérpretes musicais. Assim, alguns historiadores entendem que estes grupos de artistas integrariam uma seleção de representantes da MPB a partir da década de 1960.<sup>35</sup>

Cabe ressaltar que a MPB é compreendida, em trabalhos acadêmicos posteriores a Marcos Napolitano e Miliandre Garcia de Souza, a partir dos gêneros musicais que participaram desta “arte engajada”, procurando inclusive enquadrar o lugar do Tropicalismo no interior da MPB, como na dissertação de Eduardo Koloyd Bay.<sup>36</sup>

Neste momento, percebe-se o quanto o conceito de MPB foi associado a um critério de militância ideológico-partidária, caracterizada por autores como Napolitano como “engajamento político”. Mas o que é o “engajamento político” na música? Seria uma forma de “vanguarda” que exerceria uma espécie de liderança no gosto do público brasileiro? Esta questão nos remete ao debate que o filósofo Jacques Rancière faz da noção de “vanguarda”. Em artigo escrito pelo historiador André Fabiano Voigt, intitulado *Nem moderno, nem pós-moderno: Jacques Rancière e os regimes de identificação das artes*, o autor expõe, em crítica

<sup>34</sup> SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do teatro militante à música engajada: a experiências do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. p. 100.

<sup>35</sup> O ano de 1967 marcou o auge de popularidade da ‘arte engajada’ brasileira. No cinema, na música, no teatro, na televisão, a impressão era de que o Brasil todo havia se convertido para a esquerda. Este fenômeno cultural contrastava com a realidade política do país, cada vez mais controlado por regime que deixa clara sua disposição para ficar no poder, dissipando as ilusões daqueles que achavam que a ditadura era transitória. NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. 3ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008. p. 59.

<sup>36</sup> Como podemos perceber, o movimento tropicalista foi um momento de encontros – de troca e diálogo de conhecimento e tradições musicais – e não um estilo ou gênero musical específico. Apesar de podermos falar em música tropicalista – através de uma série de características perceptíveis entre as composições desse período de seus artistas – não há como encontrar uma concepção unificada, tendo em vista os diferentes ‘lugares de fala’ e proposições dos artistas que integraram o movimento. Apesar de compreendermos que esse momento de encontro e – principalmente – de difusão dessas idéias ter ocorrido no 3º FIC (e nos meses subsequentes) e ter tido por interlocutores Caetano e Gil (representando, no grupo tropicalista, o ‘lugar de fala’ da MPB), não podemos nos esquecer de quão ampla foi a importância dos conhecimentos e concepções dos outros músicos envolvidos nesse processo, e cuja inserção musical nada tinha a ver com o que então se considerava MPB. BAY, Eduardo Koloyd. **Qualquer Bobagem: Uma História dos Mutantes**. Dissertação (Mestrado em História). UNB – Universidade de Brasília. 2009. p. 65.

que Rancière faz de Clement Greenberg, o problema de utilizar uma ideia de “vanguarda” para definir uma relação entre a arte séria e o mero consumo cultural:

Talvez por este problema colocado por Greenberg, Rancière entenda que o termo “vanguarda” explique muito pouco as controvérsias da arte no último século, pois ela confunde duas ideias de vanguarda. Em *A partilha do sensível*, o autor coloca bem o problema. Existe, de um lado, a noção “topográfica e militar” de vanguarda, que é a noção de que a inteligência do movimento concentra-se no *partido*, considerado elemento responsável pela concentração das forças e pela determinação do sentido da evolução histórica, por sua capacidade de “ler e interpretar os signos da história”. De outro, existe a noção de vanguarda própria ao *regime estético da arte*, que não se enraíza na noção de que um partido seja a locomotiva da evolução da história e da condução do povo, mas sim, na capacidade de cada um de encontrar, a partir de “modos de experiência sensíveis inovadores”, a antecipação da comunidade por vir, ou seja, a aposta que a “vanguarda” está na capacidade de cada um de, na construção de sua *subjetividade política*, inventar formas sensíveis que antecipem uma nova comunidade.<sup>37</sup>

Continuando a argumentação, Voigt entende que há um problema em definir a ideia de “vanguarda” como uma forma de militância ideológica, na medida em que ela apenas conduz de maneira *embrutecedora* o gosto do público:

Ora, em vez de apostar em uma “vanguarda” que conduza o povo para sair de sua ignorância, por que não considerar a capacidade de cada um, rico ou pobre, de encontrar meios de experiência sensíveis que tornem visíveis novas possibilidades? Em outras palavras, por que não apostar na *emancipação* dos pobres no lugar de sua condução *embrutecedora*?<sup>38</sup>

Neste sentido, entendemos que há um problema central em associar uma ideia de “vanguarda” artística com uma noção partidária de ideológica de “vanguarda”. Até que ponto é possível dizer que na arte possam ser identificados os mesmos critérios de militância como base para separar a arte séria do simples consumo descaracterizador? Este é um problema que atravessa as análises dos autores que identificam a MPB com a identidade musical brasileira.

De qualquer maneira, vemos até este momento como se constituiu um conjunto de autores acadêmicos que, ancorados em representantes de uma historiografia da música brasileira que trata da ideia de *popular*, pleiteiam a associação entre MPB e uma identidade estética (originada no samba), bem como ideológica (identificada com os movimentos e partidos de esquerda, relacionados à crítica da ditadura militar). Embora entendamos que Marcos Napolitano tenha sido aqui enfatizado como o principal defensor desta ideia, o mesmo inaugura uma interpretação histórica que se põe na atualidade como uma espécie de “cânone”

<sup>37</sup> VOIGT, André Fabiano. Nem moderno, nem pós-moderno: Jacques Rancière e os regimes de identificação das artes. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 69-70, dezembro 2014.

<sup>38</sup> VOIGT, op. cit., p. 70.



para a compreensão do significado da música popular brasileira nas últimas cinco décadas – por mais que seja problemática esta associação entre arte e identidade ideológica ou mesmo estética. Vejamos, a seguir, como este debate serve para estabelecer um “lugar” para as dissidências da MPB: a “contracultura”.

### **1.3. O surgimento da “contracultura” nos EUA e sua aplicação na historiografia da música no Brasil**

Como alguns autores tratam das expressões musicais contemporâneas e posteriores ao eixo Bossa Nova/Tropicalismo no Brasil que não se encaixam no padrão estabelecido por este grupo de estudiosos? Tomemos como exemplo a constituição de um conjunto de estudos acadêmicos a respeito da influência dos movimentos de “contracultura” no Brasil a partir da década de 1960. Desta forma, continuando nossas confrontações, tentaremos encontrar em que ponto a obra de Raul Seixas foi interpretada como pertencente a um movimento de “contracultura” no país. Vamos, inicialmente, à caracterização dos movimentos nos Estados Unidos da América, onde se iniciaram os primeiros registros dos movimentos alternativos.

De fato, o movimento de “contracultura” está conectado à arte por meio da música, do teatro, e da literatura entre outras formas de produção artística. No Brasil, este fenômeno da “contracultura”, chega ao país no final da década de 1960, e ganha vários adeptos a este estilo de comportamento através da arte. Vários artistas brasileiros seguiram este novo estilo chegaram ao Brasil, reconhecidas pelos cabelos compridos, as roupas coloridas e a ligação com o misticismo, entre outros fatores que poderiam identificar este tipo de movimento por meio de uma identidade visual.

A compreensão geral que se tem sobre a “contracultura” se dá a partir de alguns autores que pesquisam sobre o tema, como a famosa abordagem de Theodore Roszak. Este fenômeno, que é estudado pelo autor em seu livro: *A contracultura*, tem como abordagem os estilos de vidas alternativos na década de 1960, entre outros fatores que contribuíram para um processo do movimento de “contracultura” no mundo. Theodore Roszak é referência para os estudos acadêmicos, que tem como abordagem a temática da “contracultura”. A construção de sua tese se dá a partir dos seguintes pensadores: Herbert Marcuse, Norman Brown, Allen Ginsberg, Alan Watts e Paul Goodman, a partir dos quais é analisado, mormente o papel da *tecnocracia* em nossa sociedade, a dialética de libertação, a jornada ao Oriente, além das questões da experiência psicodélica e a exploração da utopia, pensadas a partir do *conflito de gerações*:

O conflito das gerações é uma das constantes óbvias da vida humana. Por isso, corre-se o risco de uma certa presunção quando se sugere que a rivalidade entre os jovens e os adultos na sociedade ocidental, nesta década, tenha dimensões singularmente grandes. No entanto, é preciso correr esse risco para que não se perca de vista nossa mais importante fonte contemporânea de inconformismo radical e de inovação cultural. Para o bem ou para o mal, a maior parte do que atualmente ocorre de novo, desafiante e atraente, na política, na educação, nas artes e nas relações sociais (amor, corte sentimental, família, comunidade) é criação de jovens que se mostram profundamente – até mesmo fanaticamente – alienados da geração de seus pais, ou de pessoas que se dirigem primordialmente aos jovens. É entre a juventude que a crítica social significa buscar hoje uma audiência receptiva, à medida que, cada vez mais, cresce o consenso de que é aos jovens que compete agir, provocar acontecimentos, correr os riscos e, de forma geral, proporcionar os estímulos.<sup>39</sup>

Segundo Roszak, a “contracultura” era um acontecimento que conquistou várias pessoas no mundo em busca de uma *liberdade*. Desta forma, podemos compreender o movimento de “contracultura” por meio dos escritos do historiador Roszak. No Brasil, entretanto, este fenômeno aparece apenas em determinados grupos da sociedade. Raul Seixas e Paulo Coelho foram, em um primeiro momento, associados aos movimentos de “contracultura”, devido ao fato de a eles terem sido atribuídos um estilo *hippie* em seus trabalhos. Assim, poder-se-ia enquadrar a trajetória musical artística na parceria de Raul Seixas e Paulo Coelho durante os anos de 1973 até 1978, embora a semelhança com as referências do movimento *hippie* não possam servir como argumento para caracterizar a obra de Raul como “contracultura”. Mas o historiador Luiz Alberto Lima Boscato em sua tese de doutorado *Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no Panorama da “contracultura” Jovem*, nos mostra certo enquadramento da obra musical do artista ao movimento de “contracultura” no Brasil, a partir da década de 1970.<sup>40</sup>

Sua pesquisa torna-se uma referência para poder pensar este estilo de vida e o projeto de uma sociedade alternativa no Brasil, tendo como foco a parceria entre Raul Seixas e o escritor Paulo Coelho. Por meio desta conexão que a entre a música de Raul foi identificada com a “contracultura”, mas não podemos afirmar que ele seja um ícone deste movimento no Brasil, e sim, talvez um simpatizante de aspectos da “contracultura”. Na década de 1970, novos artistas aparecem no cenário musical brasileiro e são pessoas voltadas para um

<sup>39</sup> ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. Petrópolis. Vozes, 1972. p. 15.

<sup>40</sup> BOSCATO, Luiz Alberto Lima. **Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no Panorama da Contracultura Jovem**. Tese (Doutorado em História Social) Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2006.

movimento alternativo ao “engajamento”, demonstrando também um olhar crítico ao regime militar.

Já na década de 1970, vários artistas estavam exilados por causa do regime militar, sendo que este exílio ocorreu logo após a instauração do AI-5, em 1968. Esses artistas que estavam fora do país por causa do governo militar seriam aqueles que faziam parte do grupo de uma arte “engajada”. Mas a aparição de Raul Seixas, neste cenário da arte como cantor, não quer dizer que ele fazia parte de algum movimento específico, realmente ele não criava “canções de protesto”. Apenas queria mostrar a sua arte e suas ideias de uma sociedade alternativa, mas, na compreensão dos militares, Raul fazia canções de protesto. A própria historiadora Miliandre Garcia de Souza afirma a dificuldade em se fazer enquadramentos: “Sendo assim, é difícil enquadrar alguns músicos como adeptos dessa ou daquela vertente”.<sup>41</sup>

Desta forma, podemos ousar afirmar que Raul Seixas é um artista totalmente fora dos padrões dos festivais da época.<sup>42</sup> O seu estilo musical não se encaixava nas formas estéticas atribuídas ao acrônimo MPB defendido por autores com Napolitano, e muito menos fazer música de protesto/engajada. E por outro lado, podemos afirmamos com Rancière que: “As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidades”.<sup>43</sup> De acordo com análise sobre a obra do artistas, como Raul Seixas, em que está relacionada a grupos/sociedades alternativas, não precisava se encaixar em um padrão supostamente “engajado” de arte para fazer política. A arte não é uma expressão que precisa “demonstrar” as questões de uma época para fazer política, mas sim, apenas fazer aquilo que se propõe: perturbar as divisões entre o real e o possível, intervindo nas maneiras de sentir, viver e pensar a realidade. Trataremos, em outros momentos, da importância das análises de Rancière acerca das relações entre arte e política em nosso trabalho.

Entretanto, voltando aos argumentos do historiador Boscato: “[...] todas as lutas por uma mudança sociais e políticas passaram por um ciclo, e o fim do mesmo não implica no fim

<sup>41</sup> SOUZA, Miliandre Garcia de. op. cit., p. 72.

<sup>42</sup> Desse modo, vão se delineando visões ora consensuais, ora ambíguas. Comenta-se que foi ‘co-fundador da atitude rock brasileira, ao lado dos Mutantes’, ‘quem melhor misturou rock’ n’ roll com ritmos nacionais como o xote ou baião’, ‘o único colocar uma sensibilidade especificamente nordestina a serviço do rock’. Alguém que não foi adorado apenas por ‘seu messianismo ou sua visão “contracultura”’. As imagens são variadas: ‘esotérico quando ainda não era moda’, ‘anarquista demolidor’, ‘roqueiro com cara de bandido’, ‘eterno contestador de todas instituições’. TEXEIRA, Rosana da Câmara. **Kring-há, Bandolo!** Cuidado aí vem Raul Seixas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 41.

<sup>43</sup> RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009. p. 17.

do processo histórico”.<sup>44</sup> Por meio desta assertiva, podemos compreender que, por mais que Raul não seja enquadrado em um dos movimentos caracterizados pela historiografia até então como pertencente à MPB – sabendo que boa parte da obra do cantor não pode ser classificada no eixo Bossa Nova/Tropicalismo, por motivos óbvios – por que suas músicas não podem fazer parte da identidade musical brasileira? Mesmo que Raul tenha tido um diálogo – embora parcial – com o movimento de “contracultura” no Brasil, mas, não quer dizer que ele seja um representante deste movimento e que, principalmente, esteja colocado em um lugar secundário frente à “cultura dominante” da MPB por não ter o mesmo tipo de “engajamento” político e ideológico.

Outro argumento muito utilizado estava na constatação que Raul Seixas e o seu parceiro musical Paulo Coelho estariam conectados aos movimentos de “contracultura” por meio do estilo musical *Rock and Roll*.<sup>45</sup> Este estilo musical, que conquistou todo o mundo e várias gerações, pode ser observado a partir de figuras como *Chuck Berry, James Dean e Elvis Presley*, que conquistou a juventude da época com o seu estilo musical e de rebeldia:

Mas, todos os roqueiros, Elvis Presley foi o que deu maior sexualidade ao *rock' n' roll*. Não por acaso, recebeu da grande imprensa de ‘Elvis Pelvis’. Suas apresentações no palco se transformaram em verdadeiros êxtases coletivos. Com uma estampa bonita e sensual, requebrando de forma extremamente lasciva, erótica, aguçava a libido de suas fãs que, sem alternativa, só poderiam sublimar a figura do seu grande ídolo. O talento, o carisma e uma sensualidade de saltar aos olhos, fizeram de Elvis Presley o mais importante dos precursores do *rock' n' roll*. Pode-se dizer mesmo que ele foi a primeira grande personalidade desse estilo musical. E, mais do que isso, o ponto de partida para o que viria depois como, The Beatles, Jimi Hendrix, Rolling Stones, The Doors, Jim Morrison, Joe Cocker, tantos outros e Woodstock. Esta última, a consolidação da rebeldia da juventude, da utopia, da ‘paz e amor’, dos sonhos e das ‘viagens’ psicodélicas. Aquele momento foi crucial importância para a cultura da juventude em todo mundo. Foi a consolidação da ruptura comportamental que já se iniciava lá no final dos anos 50. Os jovens adotaram a transgressão como norma de conduta e passariam a julgar a geração dos seus pais e o bom-mocismo prevalecente da época. E é justamente com o festival de Woodstock, nos dias 15, 16 e 17 de agosto de 1969, que o movimento da “contracultura” dos anos 60 atinge seu ponto mais importante, especialmente com jovens adeptos do

---

<sup>44</sup> BOSCATO. op. cit., p. 91.

<sup>45</sup> Pois é também no início dos anos 50 que surge o *rock' n' roll*. O maior e mais revolucionário movimento musical que conhecemos. Ou, quando menos, o estilo musical de maior apelo popular entre a juventude. Não dá para negar porque é um fato real. Não por acaso, é também um ritmo extremamente híbrido e democrático, que soma a colaboração de brancos e negros em seus mais diversos estilos musicais. A notória influência do jazz (be-bop), da country music, do velho blues e das canções gospels hibridizam-se naquilo que conhecemos por *rock' n' roll*. Esta expressão foi criada por Alan Fred, um DJ americano (na época chamava-se disc-jóquei) em 1951 e por isso alguns críticos chamaram de ‘pai do *rock' n' roll*’. CALDAS, Waldenyr. **A Cultura da Juventude de 1950 a 1970**. Musa Editora. São Paulo, 2008. p. 33.

que se chamaria de ‘cultura *hippie*’, [...].<sup>46</sup>

Segundo o historiador Waldenyr Caldas em sua pesquisa, analisa que o surgimento da “contracultura” nos EUA, acontece a partir da metade da década de 1950, e chega ao Brasil no final da década de 1960, e pelos meios de comunicação que a sociedade tem se o contato com este movimento. E por meio dos discos do Elvis Presley, por exemplo, que Raul Seixas se identificou com o *rock* e também com a rebeldia de James Dean, através do cinema:

Sem real motivo, logo se criou um adjetivo para expressar o comportamento desses jovens: a ‘juventude transviada’. Em outros termos, pessoas que não obedecem aos padrões comportamentais vigentes. Ora, nada mais equivocado do que isso. Os jovens do início do *rock’ n’ roll*, salvo as exceções que justificam a regra geral, eram tão conservadores quanto seus próprios pais. Sempre estiveram de acordo com o *status quo*, como esperam a família e o Estado. A música é que era esteticamente revolucionária. Um pouco mais à frente, aí sim, surgira uma parcela da juventude em todo o mundo que passaria a questionar o próprio *establishment*. Refiro-me aos jovens que aderiram ao movimento da “contracultura” nos anos 60 e 70. O que não se poderia esperar, evidentemente, é que o jovem brasileiro dos anos 50 ficasse apenas contemplando e ouvindo Bill Haley cantar *Rock Around Clock*, Little Richard, *Tutti Frutti* e Elvis Presley, *Hound Dog*. Na verdade, a expressão ‘juventude transviada’ foi o nome de um filme do ator James Dean, figura emblemática da geração dessa época.<sup>47</sup>

Todavia, o fenômeno do *rock* no Brasil, passa por uma trajetória de não aceitação no final da década de 1950, havendo apresentadores de programa que, inicialmente, não aceitavam este estilo de música em seu programa – mas, com o tempo, mudaram de ideia e aceitaram este gênero/estilo musical. O apresentador Chacrinha, por exemplo, não aceitava este gênero musical e, segundo Waldenyr Caldas, Chacrinha passou aceitar, com o passar do tempo, este novo estilo musical em seu programa de TV. Sendo assim, este fenômeno provoca uma enorme mudança de comportamento em toda uma época, em busca da expressão da liberdade. Esta liberdade seria conquistada ou representada através deste gênero musical: o *rock*. Um escritor que é referência para sobre a relação entre cultura underground e “contracultura” no Brasil é Luiz Carlos Maciel, em que há também vários estudos sobre o movimento de “contracultura” no Brasil e no mundo.

Pode-se dizer, inicialmente, que houve uma associação no Brasil entre a “contracultura” e o *rock* como gênero musical, além do fato que, entre muitos jovens, criou-se uma cultura *underground*, conectada a um estilo de vida denominado de movimento *hippie*,

---

<sup>46</sup> CALDAS, op. cit., p. 36-37.

<sup>47</sup> Ibid., p. 76.

cujo lema deste movimento era “sexo, drogas e *rock’ n’ roll*”. Segundo o pesquisador Luiz Carlos Maciel:

Os *hippies* queriam paz e amor, eles não queriam brigar com ninguém. Eles só queriam ser deixados em paz para organizar a própria vida e fazer o que quisessem dessa vida. Então, mais uma vez aqui, não há transgressão, não há confronto, não há choque. Há uma marginalização, sem dúvida nenhuma, sob uma forma que foi cantada por alguns, como Raul Seixas e a ‘Sociedade Alternativa’. Esse é o sentido da sociedade alternativa; é uma sociedade em que você escolhe em detrimento da sociedade estabelecida.<sup>48</sup>

Os objetivos dos movimentos *hippie*, ao qual foi vinculada sua pertença à “contracultura”, e era um movimento de “paz e amor”, em que várias comunidades alternativas estavam espalhadas pelo mundo, seguindo esta ideia de liberdade. Mas o movimento *hippie*, seria uma nova forma de vida para viver em comunidades e a busca por liberdade.<sup>49</sup> E juntamente a este movimento, há o uso de drogas<sup>50</sup> como maconha, LSD, cocaína e álcool, em que o uso era feito sob o som do *rock’ n’ roll*. Desta forma, há pessoas que fizeram uso dessas drogas somente como uma experiência.<sup>51</sup>

Este tipo de experiência com drogas levou muitos a certa dependência, que resultou na morte de cantores muito jovens devido ao grande uso excessivo de drogas. Temos, como exemplos nos Estados Unidos, Jim Morrison, Jimi Hendrix e Janis Joplin, que morreram todos aos vinte sete anos de idade, cantores de rock e também associados aos movimentos de “contracultura”. Mas sobre o uso de drogas podemos destacar que na obra musical do cantor e compositor Raul Seixas, e um tema que esteve presente em sua vida artística, tanto quanto o consumo de bebidas e o uso de drogas. Este tema será abordado no decorrer da pesquisa.

<sup>48</sup> MACIEL, Luiz Carlos. O tao da “contracultura”. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de. NAVES, Santuza Cambraia. (orgs.) “**Por que não?**” Rupturas e continuidades da “contracultura”. Rio de Janeiro. 7Letras, 2007. p. 71.

<sup>49</sup> Começava, nesse momento, a grande abertura libertária para os jovens dos anos 60 e 70 conduzirem o que eles acreditavam ser uma ‘revolução sexual dos jovens’. Que se pense nas palavras de ordem como, ‘paz e amor’, ‘faça amor, não faça guerra’, nas cenas de Woodstock e em outras importantes manifestações dos jovens hippies, que abandonaram a vida em sociedade, enfim, em tudo o que envolveriam o movimento da ‘contracultura’. Esse legado de maior liberdade, do jovem ser mais dono do seu corpo do que a família, se deve em boa parte, à juventude dos primórdios do *rock’ n’ roll*. É aqui, com a sexualidade coreográfica desse ritmo, que a repressão sexual começa a perder espaço e a ser derrotada pela força dos jovens. O foxtrote, ritmo tão popular nas décadas de 30 e 40, bem como o bolero urbano, já não atraíam mais os adolescentes. CALDAS, op. cit., p. 43.

<sup>50</sup> As drogas que na “contracultura” tiveram mais prestígio são o tipo de drogas que a culturas tradicionais consideram sagradas. São as drogas alucinógenas, drogas como o peyote, o aiúasca e finalmente a grande descoberta do século XX, só comparável à bomba atômica, que é o famoso LSD. MACIEL, op. cit., p. 70.

<sup>51</sup> A experiência psicodélica e o fascínio pelas drogas alucinógenas marcaram profundamente a história e a vida dos jovens rebeldes que integraram o movimento da “contracultura”. Se, de uma parte e em alguns momentos, o consumo exacerbado dos alucinógenos significava a recusa à ordem estabelecida, e ao universo do adulto, responsável, previsível e torpe, de outro lado, toda a rebeldia, a convicção e a busca de novos valores ficariam na mediação entre a realização e a dúvida. A própria trajetória do movimento da “contracultura” nos mostra que, em muitos casos, a fatalidade antecipou-se à realização. CALDAS, op. cit., p. 143-144.

Para Luiz Carlos Maciel:

A concepção da vida, do ser a ontologia da “contracultura” também foi completamente livre. Não precisou de apoios teóricos, nem se desenvolveu teoricamente. Mas ela provocou uma mudança de postura em relação a todas as verdades eternas que estavam estabelecidas.<sup>52</sup>

A “contracultura” foi caracterizada como um movimento que envolveu vários fatores em busca da liberdade. Várias pessoas foram adeptos a este estilo de vida, que contribuiu para a sua produção artística, seja por meio da música, do teatro, do cinema ou da literatura entre outras formas artísticas.

Além destes argumentos, podemos observar uma afirmação contundente a respeito da separação entre “contracultura” e MPB na escrita da história da música brasileira no artigo escrito em 2013 por Gabriela Cordeiro Buscacio, intitulado *O campo artístico brasileiro na redemocratização política – MPB e Rock nacional*, em que se reforçam os argumentos de Boscatto e outros autores sobre a associação feita entre Raul Seixas e os movimentos de “contracultura”, com o acréscimo de um elemento fundamental: a afirmação que os artistas identificados com este movimento não são considerados como pertencentes à MPB:

A partir de 1968, porém, o movimento tropicalista irrompe, ainda ligado à MPB, mas inserindo guitarras elétricas em suas músicas. A partir deste momento vários grupos de rock surgem: Mutantes, Secos e Molhados, o cantor Raul Seixas, mas todos ligados a contracultura, não fazendo parte da MPB, de acordo com a classificação estabelecida pela literatura especializada.<sup>53</sup>

Diante deste quadro criado acerca da “contracultura”, entre Estados Unidos e Brasil, torna-se importante discutir até que ponto a obra de Raul Seixas pode ser compreendida no interior dos movimentos de “contracultura” e, ao mesmo tempo, distanciada da identidade musical brasileira. Por mais que o músico tenha se aproximado do estilo *rock 'n' roll*, do movimento *hippie* e das reivindicações em torno de uma “sociedade alternativa”, é possível definir sua obra como inserida em um lugar próprio dentro de um mosaico pacífico das diferenças, denominado “contracultura”? Ora, só há “contracultura” na medida em que se afirma a existência de uma “cultura padrão”, ao mesmo tempo em que todas as dissidências ao padrão estão postas em seu “lugar” e sua “época”, de modo a não questionar o papel de uma cultura dominante.

---

<sup>52</sup> MACIEL, op. cit., p. 73.

<sup>53</sup> BUSCACIO, Gabriela Cordeiro. **O campo artístico brasileiro na redemocratização política – MPB e Rock nacional**. In: ANPUH. XXVIII Simpósio Nacional de História: Conhecimento histórico e diálogo social. Natal – RN. 22 A 26 de julho 2013. p. 12.

Desta forma, poderíamos afirmar que, nestes movimentos caracterizados como “contracultura”, há a aceitação tácita de uma cultura superior, dominante, uma *hierarquização* tomada de princípio para separar a música que pertence à “linha evolutiva” da música popular brasileira do restante que não se enquadraria nesta linha – por apresentar estilos musicais que diferem da tradição do samba e do “engajamento” político ideológico de esquerda. *Seria então o acrônimo MPB a tradução do significado de uma “cultura dominante” no Brasil – atrelada e certos parâmetros estéticos e ideológicos – que faria o divisor de águas entre esta “instituição sociocultural” e as outras expressões musicais que poderiam ser relegadas a um papel secundário na identidade musical brasileira?*

Vejamos até que ponto a produção artística/musical de Raul Seixas pode ser associada à ideia de “contracultura”, difundida de modo mais ostensivo nos EUA, como base para caracterizar seu “lugar” e “época” na história da música brasileira. Para alcançar este intento, é indispensável aprofundar elementos pelos quais suas músicas e sua postura artística/pessoal foram associados para, a partir daí, fazer as devidas distinções e demonstrar suas incongruências.



## CAPÍTULO II:

### Raul Seixas, representante da “contracultura”? A heresia não tem lugar

– Onde está Raul?

– No intelectual? No menino família? No hippie, no político? No eterno hipocondríaco?

No sensual? No estudante de filosofia? No compositor popular? Ou quem sabe no poeta modernista?

No cínico? No produtor de discos? No professor de inglês ou niilista? No pára-raio das angústias de outrem?

No confessor eterno? No cantor de folk songs? No revolucionário (ou nesse liberal moderno)? No esteta?

No apático? No descontente? No neurótico?

No covarde? Ou no valente? No ateu ou no que tem medo de almas do outro mundo?

No homem frio e impassível? Ou por detrás dos olhos do menino romântico-assustado? No agnóstico?

No boêmio apaixonado? No pessimista ou no otimista? No galã cantor de rock na Bahia 62?

No burguês-playboy incorrigível? No simples fazendeiro, no rapaz conceituoso?

No psicólogo, no libidinoso e pornográfico? Não, não estou ali ou aqui, rótulos prontos para serem usados.

(Baú do Raul)

Com esta epígrafe temos o início da segunda parte da pesquisa, em que, no interior de uma polêmica suscitada por parte da historiografia da música brasileira, surge a questão: até que ponto Raul Seixas é um músico que pode ser pensado como representante da “contracultura” no país? Ao longo deste capítulo, vamos tratar brevemente de elementos pelos quais teria sido classificado como membro da “contracultura” e vamos confrontá-los oportunamente com os argumentos desta historiografia.

## 2.1. A parceria Raul Seixas & Paulo Coelho: a “Sociedade Alternativa” e a censura durante o regime militar

Inicialmente, vamos trazer aspectos da sua parceria com Paulo Coelho. Esta pesquisa se realiza a partir de trabalhos acadêmicos realizados sobre o cantor no campo da História, das Ciências Sociais, da Linguística entre outras áreas de estudos. Empregamos, inclusive materiais disponíveis como suas próprias entrevistas e de suas canções produzidas na década de 1970 até a sua morte.

Acreditamos ser necessário tratar da parceria entre Raul e Paulo Coelho, por entender que, apesar de haver vários trabalhos acadêmicos já realizados sobre o músico Raul Seixas, nenhum analisou mais detidamente aspectos importantes de sua obra a partir de sua parceria. Desta maneira, procuramos analisar aspectos da parceria entre ambos.

Desta forma, o diálogo que está sendo construído nesta parte da pesquisa, que envolve em apresentar a parceria de Raul com Paulo na produção de cinco discos e, simultaneamente, desconstruir a ideia de que Raul pertença a uma “linha evolutiva” da música popular brasileira – como alguns artistas são conceituados –, ao mesmo tempo em que constatamos que os parceiros de composição também passaram, como muitos artistas “engajados” ligados à MPB, pela censura e perseguição pelo regime militar. Ainda que Raul, mesmo em sua parceria com Paulo Coelho, possa ser considerado um opositor à ditadura militar no Brasil, ele é colocado esteticamente e ideologicamente como alguém que não se encaixa na MPB. Isto o torna, necessariamente, alguém que possa ser enquadrado na “contracultura”? Veremos algumas questões referentes a este tema, com enfoque em sua parceria, para tratar posteriormente de outros argumentos que foram empregados para caracterizar seu “enquadramento”.

No dia 28 de junho do ano de 1945, nascia na Bahia, Raul Santos Seixas,<sup>54</sup> que depois adotaria o nome artístico de Raul Seixas. Já no dia 24 de agosto de 1947, dois anos depois de Raul Seixas, nascia no Rio de Janeiro, Paulo Coelho de Souza, mais conhecido como Paulo Coelho. Raul dizia: “Eu sou de 1945, o ano em que soltaram a bomba atômica”.<sup>55</sup> Assim, era sua definição em relação à sua época. Entretanto, Raul e Paulo tinham um sonho em comum desde criança, que era o de ser escritor igual a Jorge Amado que é um escritor que vivia dos

---

<sup>54</sup> Raul Seixas, 27 anos de idade, escreve desde os nove. Mas não gosta de mostrar seus textos daquela época. Baiano de Salvador, muito magro, pesando apenas 48 quilos, mal espalhados pelos seus 1,77 metros de altura, em 1966 largou a faculdade de direito, na Bahia, para tentar a carreira musical no sul do país. [...] Em sua aparentemente confusão mental se esconde um rapaz bem informado, que consegue citar pensadores contemporâneos cujas leituras inspiraram suas idéias, de Allan Watts a Krishnamurti. PACHECO, Diogo. Matéria intitulada: O Garimpeiro. **Revista Veja**, 6 de Junho de 1973, edição 248, p. 101.

<sup>55</sup> PASSOS, Sylvio Ferreira; BUDA, Toninho. **Raul Seixas**: uma antologia. São Paulo. Ed. Martin Claret, 1992. p. 75.

seus próprios livros. O próprio Raul tinha uma explicação para os seus ideais. “Eu tinha dois ideais: ser cantor ou ser escritor. Esses dois ideais seguiram comigo paralelamente durante toda a minha formação. Que são música e literatura”.<sup>56</sup> E por ter um sonho comum de ser escritor, Raul e Paulo tinham como referência intelectual o escritor baiano Jorge Amado. Segundo Fernando Morais em seu livro *O Mago*, em que ele analisa a trajetória de vida do escrito e compositor Paulo Coelho, afirma que os pais de Paulo eram contra esta ideia de ser um escritor, não aceitavam ele se envolver com o campo da arte.<sup>57</sup>

O início desta parceria entre Paulo Coelho e Raul Seixas ocorreu no ano de 1973, que durou até 1978. Neste período da história da dupla de compositores, houve vários projetos elaborados juntos, sendo que ambos buscavam adquirir experiência, mas um dos projetos e a *Sociedade Alternativa*. O que podemos destacar é que o início dessa parceria musical acontece a partir de um artigo que Paulo Coelho escreveu na revista *Underground* – a qual era o editor responsável – intitulado “A Pomba”.<sup>58</sup> Sylvio Ferreira Passos escreve: “Paulo escreveu uma matéria sobre discos voadores que interessou a Raul, daí surgindo um relacionamento marcando por choques de personalidade, mas que daria muitos frutos artísticos”.<sup>59</sup> Após uma longa conversa sobre discos voadores e outros temas, Raul e Paulo iniciaram uma amizade que se tornaria uma parceria musical. Um ponto interessante nesta pesquisa que é bom ressaltar que neste começo da parceria, Paulo não sabia compor música. Por isso, foi Raul Seixas que lhe ensinou a compor música, e a primeira música a ser composta foi “Caroço de Manga”. E a partir deste olhar, podemos compreender a elaboração do seu primeiro disco no ano de 1973. E assim, podem ser analisadas em sua obra várias experiências, em que tiveram contatos a partir de 1973. Essas experiências seriam o uso de drogas, o ocultismo e misticismo entre outros temas, que estão inseridos em sua obra musical. Segundo Fernando Morais:

---

<sup>56</sup> PASSOS; BUDA, op. cit., p. 76.

<sup>57</sup> MORAIS, Fernando. **O Mago**. Editora Planeta. 2008.

<sup>58</sup> De tal maneira se enfiou no mundo esotérico que acabou recebendo convite para escrever em uma publicação da área, a revista A Pomba. Publicada pela PosterGraph, uma pequena editora dedicada à cultura underground e à impressão de pôsteres políticos, a revista era uma miscelânea de artigos e entrevistas sobre os temas de interesse para as tribos hippies: drogas, rock, alucinações e experiências paranormais. Impressa em preto-e-branco, trazia em todos os números um ensaio fotográfico com alguma mulher nua - como nas revistas masculinas, mas com a diferença de que as modelos da Pomba pareciam senhoras recrutadas entre as funcionárias do prédio onde funcionava a redação. E tal como no caso de dezenas de outras publicações semelhantes, A Pomba não produzia qualquer repercussão, mas devia ter seu público cativo, pois conseguiu sobreviver durante sete meses. Por metade do salário recebido no cursinho, Paulo aceitou ser o faz-tudo da revista: pautava os assuntos, fazia entrevistas, escrevia ensaios. A parte visual - diagramação, ilustrações e fotografias - ficou por conta de Gisa. A experiência parece ter dado certo, porque após a circulação de dois números sob a orientação dele, o dono da PosterGraph, Eduardo Prado, aceitou sua sugestão para lançarem uma segunda publicação, que acabou recebendo o nome de 2001. MORAIS, op. cit., p. 249.

<sup>59</sup> PASSOS, Sylvio Ferreira (org). **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Editora Martin Claret, 1990. p. 46.

A tão proclamada “inimizade íntima” entre os dois não era só uma expressão, e parece ter nascido junto com a amizade. Se Raul abrisse as portas da fama e da fortuna para o novo amigo, este retribuiria introduzindo-o no mundo das coisas secretas, em um universo ao qual não tinham acesso os mortais comuns. Pelo que ambos se cansaram de afirmar ao longo da vida, o que parecia uma troca de delicadezas nada mais era que uma sutil, quase imperceptível disputa pessoal, em que cada qual punha suas cartas na mesa: Raul tinha o caminho para a fama, mas era Paulo quem sabia como chegar ao Demônio.<sup>60</sup>

Essa experiência teve início no ano de 1973, a partir dos estudos iniciados por Raul e Paulo no campo do esoterismo, em que se baseava na doutrina do mago *Aleister Crowley* (1875-1947). Esse estudo esotérico influenciou muito a dupla nas suas composições. Sabe-se que esta não foi uma exclusividade de ambos, pois vários artistas nacionais e internacionais participaram desse tipo de estudo, como, por exemplo, membros dos grupos *The Beatles* e *Led Zeppelin*. Na pesquisa de Vitor Cei Santos, *Sociedade Novo Aeon: Raul Seixas, contracultura e pós-modernismo*, o autor descreve esta figura do mago Aleister Crowley, que desperta nas décadas 1960 e 1970 o interesse de vários artistas. E assim, “[...] Aleister Crowley, por ser uma figura mítica e controversa, despertou muito interesse entre os jovens, tornando-se guru da contracultura e do *rock*”.<sup>61</sup> E a partir deste contato com o mago Aleister Crowley, Raul Seixas utilizou parte dos pensamentos do mago em suas canções escritas junto com Paulo Coelho, e também no seu projeto de uma *Sociedade Alternativa* no Brasil.

Desta maneira, Raul e Paulo tornaram-se alguns dos maiores seguidores do mago Crowley no Brasil, cujo interesse pela magia/ocultismo aparece em determinadas canções. Por meio desta experiência com o ocultismo, Raul e Paulo lançaram o projeto da Sociedade Alternativa,<sup>62</sup> o qual chamou o interesse do público e também atenção dos militares. Mas a partir da década de 1970, os jovens brasileiros acabaram seguindo este movimento *Hippie* no Brasil.

Entre os meios utilizados para a divulgação da sociedade alternativa, Raul e Paulo dividiram em três etapas a divulgação do projeto. No entanto, houve inicialmente uma

---

<sup>60</sup> MORAIS, op. cit., p. 278.

<sup>61</sup> SANTOS, Vitor Cei. **Sociedade Novo Aeon: Raul Seixas, contracultura e pós-modernismo**. Universidade Federal do Espírito Santo. Trabalho apresentado NP Comunicação e Culturas Urbanas, IX Encontro dos grupos/Núcleos de pesquisa de comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2009. p. 3.

<sup>62</sup> A Sociedade Alternativa foi fundada em setembro de 1973 por Raul Seixas, Paulo Coelho, Adalgisa Halada e Salomé Nadine. Em fevereiro do mesmo ano, participaram de um congresso reunindo as principais sociedades alternativas do mundo, apresentando sua declaração de direitos (baseada em Aleister Crowley, notório mago inglês que se autodenominou A Besta do Apocalipse). A Sociedade Alternativa de Raul Seixas e Paulo Coelho foi reconhecida mundialmente em 17 de fevereiro de 1974, mesmo ano do lançamento do LP Gita. PASSOS; BUDA, op. cit., p. 20.

passareta que Raul e Paulo fizeram no dia 7 de junho no Rio de Janeiro, em 1973, cantando a canção “Ouro de Tolo” <sup>63</sup> e, em seguida, o lançamento do disco *krig-Há, Bandolo!*. E a terceira etapa do projeto de uma Sociedade Alternativa foi à distribuição dos “gibis de manifesto”. Neste momento, Raul Seixas e Paulo Coelho – durante o show em São Paulo, no Teatro das Nações – distribuíram “gibis de manifesto”, dizendo o que seria a Sociedade Alternativa. No entanto, todos os gibis foram apreendidos pela polícia durante o show e os mesmos foram queimados.

Mas segundo Paulo Coelho, no artigo “As sociedades Alternativas Revisitadas” – o qual ele escreveu em 1974, para “Revista Planeta” – Paulo descreve este movimento alternativo que chegara ao Brasil:

O mundo parece desabar no meio de uma crise, provocada pelo próprio homem. O sonho acabou, como disse John Lennon. Agora, as pessoas estão em busca de caminhos, objetivos e realização pessoal. Todo o conforto da idade tecnológica não é suficiente, se falta ao homem o essencial: a descoberta de si mesmo. Por esta razão estão surgindo no mundo as sociedades alternativas. Elas propõem que você descubra o Universo com os seus próprios olhos e se situe nele, num lugar exato. Esse movimento já atingiu também o Brasil, onde existem mais de três mil adeptos.<sup>64</sup>

Desta maneira, podemos destacar todo este movimento alternativo que chega ao Brasil, e este seria o sonho de Raul e Paulo para com a sociedade brasileira. Mas e a partir da elaboração do seu primeiro disco que o projeto de uma sociedade alternativa ganha corpo através da sua estética musical, desenvolvida por Raul Seixas e Paulo Coelho em 1973, a trajetória das elaborações dos discos passa por várias etapas através desta parceria. E por meio das capas dos discos e também das músicas pensadas para cada álbum se observa uma estética musical em sua arte por meio do rock.

A imagem que Raul Seixas e Paulo Coelho elaboram para a capa do LP de 1973,<sup>65</sup> *krig-Há, Bandolo!*, que apresenta um Raul Seixas sem camisa, de cabelos compridos, costume comum dos adeptos do movimento *hippie*, mas na palma da sua mão direita está uma chave

<sup>63</sup> O cantor conta, na música, um pouco da sua trajetória no Rio, passando fome, conseguindo emprego, superando dificuldades financeiras, mas mesmo assim, ainda descontente. A canção se consagraria pelo forte teor de crítica social por ela transmitida. SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz de. **Eu Devia Estar Contente: A trajetória de Raul Seixas**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus de Marília, São Paulo. 2011. p. 117-118.

<sup>64</sup> MACHADO COELHO, Lauro; OLIVEIRA, Edgar (org.). **Paulo Coelho por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 1991. p. 118-119.

<sup>65</sup> Os recursos imagéticos são utilizados de maneira agressiva na capa do disco, onde o cantor aparece com o peito nu, aberto no centro do plano, olhos fechados, extremamente magro, de braços abertos, como se pregado em uma cruz, com um medalhão no peito e um símbolo esotérico na mão. O nome do disco aparece entre os braços do cantor, como se compusesse, junto das imagens, uma simbologia conjunta. SOUZA, Lucas., op. cit., p. 118.

que é o símbolo da Sociedade Alternativa: A chave do *Imprimatur* Sociedade Alternativa.<sup>66</sup> Este mesmo símbolo pode ser encontrado em outros álbuns de Raul Seixas produzidos em parceria com Paulo Coelho. Isaac Soares Souza afirma: “A propósito, com ‘Ouro de Tolo’, Raul Seixas descobriu a sua mina para a consolidação de uma carreira inquieta e irreverente, como ele sempre foi”.<sup>67</sup> Da mesma forma, pode-se dizer que Paulo Coelho também passaria por uma carreira inquieta e irreverente a partir desta parceria com Raul. Mas sobre as músicas Raul Seixas busca transmitira para o seu público toda uma estética musical por meio da sua arte. Este disco de 1973, nos mostra uma relação com determinados campo da cultura, do social e também da política em suas canções, mas são analisados em vários trabalhos acadêmicos.



Figura 01. Capa do disco *krig-Há, Bandolo!*, 1973.

Desta forma, o álbum *krig-Há, Bandolo!*, pode ser visto como uma referência para obra do Raul Seixas, em que houve uma censura em alguns músicas, pela interpretação dos

<sup>66</sup> Essa Sociedade tinha um selo de reconhecimento impresso nas capas de alguns discos de Raul. Dois círculos, uma maior e outro menor, desenhados e escritos no tipo gótico: *Imprimatur/Sociedade Alternativa*, escritos em forma arredondada dentro do círculo maior e completando o círculo menor, uma chave com dois degraus embaixo, simbolizando os degraus da iniciação, a chave que abre a porta lá do quarto dos segredos. SOUZA, Isaac Soares. **Dossiê Raul Seixas**. São Paulo: universidade dos livros, 2011. p. 40.

<sup>67</sup> SOUZA, Isaac Soares., op. cit., p. 16.

censores. Houve canções que foram vetadas pela censura durante o período da parceria de Raul e Paulo. Essas canções barradas pelo governo militar, quando muitas vezes eram retiradas somente algumas palavras – as quais incomodavam o regime. Os censores que analisavam as canções ordenavam que houvesse uma substituição da palavra na letra da música, no entanto, não poderia conter ou ser mencionado palavras de cunho sexual, político e religioso, entre outros fatores que levassem a proibição da música. O fato é que Raul Seixas e Paulo Coelho, neste período de censura na década de 1970, tiveram suas canções caminhando por vários contextos e estilos musicais, tática usada como meio para que as mesmas fossem aceitas pelos censores. As ações de veto de alguns censores eram amplamente criticadas pelos compositores que, muitas vezes, não observavam reais motivos para que a mesma fosse retirada da composição, ou até mesmo, totalmente proibida.

Segundo Rosana da Câmara Teixeira, existiram músicas compostas por Raul e Paulo que tiveram de mudar somente uma única palavra, mas houve composições que tiveram uma frase e até mesmo toda uma estrofe proibida.<sup>68</sup> Assim, o projeto dos militares se efetivava ao censurar composições musicais de vários artistas, mesmo que este artista não estivesse interessado em fazer uma canção de protesto. Embora talvez o aspecto *discursivo* de suas canções despertasse a oposição do regime militar – assim como em vários outros compositores – há aspectos *estéticos* em sua postura artística e na própria composição (letra e música) que, mesmo não despertando de início o interesse da censura, foram tão transgressores quanto seu próprio “lugar de fala”. Vejamos, como exemplo, alguns acontecimentos da relação entre a parceria Raul/Paulo e a censura do regime militar, ocorrido em 1974.

Segundo Sylvio Passos, que descreve no Livro *Raul Seixas por ele mesmo* que o ano de 1974, segundo Raul Seixas, seria para ele um ano “marrom”, pois ele tinha o costume de dar cores aos anos. Este ano foi entendido como “marrom” devido aos acontecimentos que ocorreram durante o ano de 1974, quando foi torturado por militares. Para Raul Seixas e Paulo Coelho, a Sociedade Alternativa não era um movimento revolucionário: era um movimento *pessoal*. Mas não foi somente Raul que sofreu com o regime ditatorial brasileiro: Paulo Coelho também foi torturado e convidado a ir para o exílio. Neste período, os amigos continuavam os estudos esotéricos e a iniciação em uma sociedade esotérica, tanto no Brasil, quanto nos Estados Unidos. Paulo Coelho saiu logo no início e Raul Seixas continuou cada vez mais envolvido com magia. No final do ano de 1973, ambos começaram a elaborar o

---

<sup>68</sup> TEIXEIRA., op. cit., p. 75.

projeto do próximo disco que será lançado no ano seguinte. Desta maneira, os seus projetos estavam caminhando como ambos queriam: que fosse ao sucesso.

No ano de 1974, portanto, é gravado o seu segundo disco, *Gita*, e também acontece o seu exílio nos Estados Unidos da América, juntamente com seu amigo Paulo Coelho e suas respectivas esposas. Sobre o exílio: o próprio Raul Seixas dizia que foi convidado a sair do país pelos militares em 1974, somente voltou porque seu último disco produzido estava fazendo sucesso no Brasil. Neste disco, encontram-se referências à obra do mago inglês Aleister Crowley. Segundo a tese de Rosana da Câmara Teixeira: “À medida que as ideias de sociedade alternativa eram divulgadas e popularizadas, os autores chamavam a atenção do regime militar, que os convocou a prestar esclarecimento em Brasília sobre seus propósitos e intenções”.<sup>69</sup> A título de exemplo sobre o interesse do regime em censurar aspectos das obras de Raul Seixas, a imagem que foi elaborada/pensada para a capa do disco *Gita* de 1974 é a do cantor Raul Seixas, com uma boina vermelha, óculos escuros, uma roupa de guerrilheiro e segurando uma guitarra. Esta imagem tinha uma semelhança ao guerrilheiro Che Guevara (1928-1967), tão conhecido pelas lutas revolucionárias em Cuba, América Latina e na África.

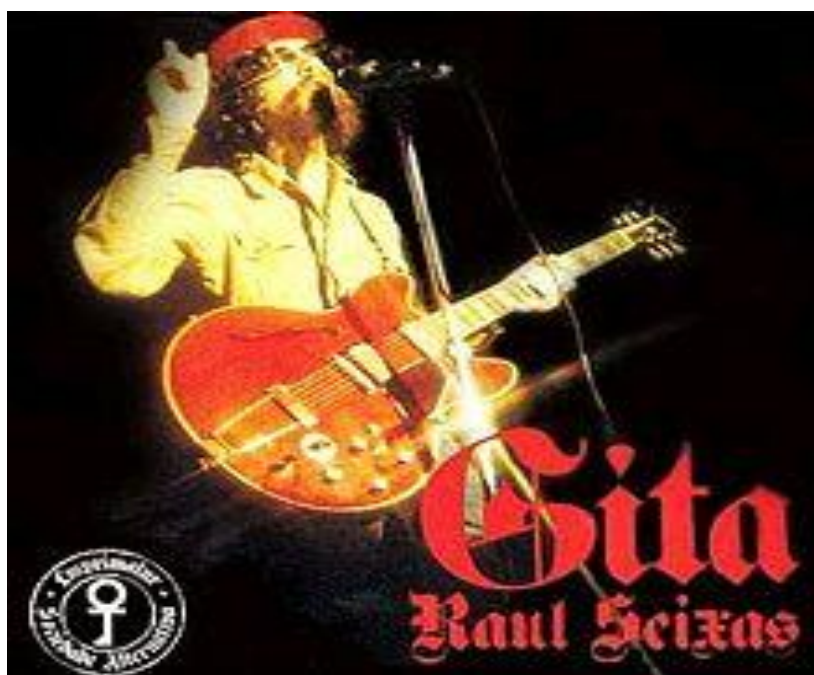


Figura 02. Capa do disco *Gita*, 1974.

Para Raul, este LP acabou sendo um disco doutrinário.<sup>70</sup> Entretanto, Paulo não concordava com esta imagem elaborada pela Philips para a capa do disco, porque ele não

<sup>69</sup> TEIXEIRA, op. cit., p. 64.

<sup>70</sup> Mais tarde Raul reconheceria que *Gita* foi um álbum excessivamente doutrinário. ‘Eu estava sendo cristo, botando para fora um Jesus que há em mim e que já me fez gostar de sofrer pelas pessoas, tentar mostrar



queria ser preso novamente. Esta imagem de Raul vestido como Che Guevara passaria uma ideia aos militares que Raul e Paulo estariam ligados ao comunismo.<sup>71</sup> Neste álbum, foi colocado como símbolo à chave da Sociedade Alternativa, e assim, aumentando os questionamentos por parte dos militares sobre esta Sociedade Alternativa e a ligação com o Comunismo.

Neste álbum de 1974, canções de sucesso como “Gita”, composta por Raul e Paulo, lhe dariam o seu primeiro disco de ouro e também o retorno dos dois ao Brasil no ano de 1974. Outra música composta por Raul e Paulo – que se tornaria hino de seu movimento – foi lançada neste álbum, que é a música “Sociedade Alternativa”. Portanto, Raul procurou desenvolver seu projeto iniciando em 1973, da tão questionada “Sociedade Alternativa”, refletida em uma composição. No álbum *Gita*, há onze composições em parceria com seu amigo Paulo Coelho. Segundo Sylvio Passos: “No seu álbum de 74, *Gita*, Raul parecia um profeta maluco tentando convencer a humanidade das excelências de sua nova concepção histórico-filosófico-esotérica”.<sup>72</sup> Sendo assim, Luciene Alves afirma em sua pesquisa: “[...] nem por isso Raul deixou de acreditar naquilo que dizia a letra da música ‘Sociedade Alternativa’. Seus trabalhos posteriores ao exílio continuavam pregando a necessidade do contato com o indivíduo com força de seu interior”.<sup>73</sup>

Mas, na verdade, o cantor Raul não estava ligado a nenhuma corrente ideológica específica de pensamento. No entanto, se é possível dizer que há elementos de *política* na obra musical do cantor Raul, ela ocorre através de outros indícios, não necessariamente por meio de “engajamento político” – como há nas obras de outros artistas. Desta maneira, poderíamos atentar-nos a outras formas de fazer política desenvolvidas por Raul em suas canções. Um exemplo disso pode ser a própria escolha do rock em meio à insistente associação entre a tradição Samba/Bossa Nova/Tropicalismo, ou sua relação com os símbolos e ideias do ocultismo, entre outros elementos estéticos possíveis. Contudo, ao mesmo tempo em que Raul aparece com um comportamento de guerrilheiro, ele também passa a imagem de comportamento de um *hippie*. Assim, mostra que sua postura musical e artística é como se

---

caminhos, dar toques’. [...] A impossibilidade de concretizar uma existência solidaria e livre junto com todo o povo levou então muita gente a exercitar seu novo estilo de vida em comunidades fechadas. PASSOS, op. cit., p.47.

<sup>71</sup> Depois de muita parlamentação, aceitou que a capa saísse com Raul usando a boina do Che, mas exigiu uma declaração escrita da Philips afirmando que a escolha era responsabilidade exclusiva da empresa. Acabou prevalecendo a sugestão de um artista gráfico que contemplava a todos: a estrelinha vermelha foi simplesmente apagada da foto, fazendo com que a boina voltasse a ser apenas uma inocente boina, sem qualquer conotação comunista. MORAIS, op. cit., p. 310.

<sup>72</sup> PASSOS, op. cit., p. 28

<sup>73</sup> ALVES, Luciane. **Raul Seixas e o sonho da Sociedade Alternativa**. São Paulo: Martin Claret Editores, 1993. p. 44.

estivesse em um teatro, em que o próprio Raul incorpora vários personagens, mas todos com o nome de Raul Seixas, sem necessariamente declarar ou demonstrar uma identidade específica de militante ou membro de um movimento. A sua abordagem política ocorre por outras possibilidades.

Desta forma, Raul e Paulo começa a pensar como seria o próximo disco que foi produzido no ano de 1975, que tem como título *Novo Aeon*. Segundo o cantor Raul Seixas, este novo disco estava sendo produzido e definido como uma “*Nova Era*”, em que seria também uma substituição das “velhas estruturas”. De acordo com Luiz Alberto Lima Boscato em sua tese: “Novo Aeon, o nome que ele dava para a Era de Aquário, tão exaltada pela Contracultura. Para o jovem ou o adolescente atual, essa expressão evoca todo um conjunto de ideias e de comportamentos transgressivos que se desencadearam nos anos 1960”.<sup>74</sup> O próprio Raul afirma que este disco traz uma nova maneira de pensar a sociedade, por meio de um caminho individual: “O Novo Aeon é fruto de uma época diferente, quando eu já estava sabendo que o tempo de sofrer havia passado. Eu acho que o individualismo é muito mais sincero do que as preocupações com a coletividade”.<sup>75</sup> Este individualismo que Raul descreve seria a forma como cada indivíduo conquista sua própria liberdade, enfatizando a individualidade como sendo mais “sincera” que a coletividade. De acordo com Luciene Alves, em seu livro, *Raul Seixas e o sonho da Sociedade Alternativa*, ela descreve esta individualidade do artista como uma *esperança* que está em cada pessoa. Segundo as afirmações de Luciene Alves:

Essa sempre foi a grande esperança de Raul Seixas: que cada um entrasse em contato com sua força interior para poder conquistar tudo aquilo que tivesse vontade. [...] Mas aprendeu que enquanto os seres humanos não despertassem o interesse por si mesmos, de nada adiantariam suas tentativas de abrir-lhes os olhos.<sup>76</sup>

Entendendo que sua ideia de individualidade não se confunde com uma visão liberal/capitalista, mas sim, com uma outra ideia de comunidade de indivíduos livres que não dependam de uma ética da autoridade para poder conviver, poderíamos, de maneira livre, comparar esta reflexão de Raul a ideia do “cuidado de si como prática da liberdade”,<sup>77</sup> tão comum nos debates finais da vida de Michel Foucault acerca da relação indivíduo/sociedade,

---

<sup>74</sup> BOSCATO, op. cit., p. 61.

<sup>75</sup> PASSOS, op. cit., p. 110.

<sup>76</sup> ALVES, op. cit., p. 61.

<sup>77</sup> FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade (1984). In: \_\_\_\_\_. **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-287. (Coleção Ditos e Escritos, V).

ou mesmo à relação molar/molecular no pensamento de Félix Guattari<sup>78</sup>? Isto é algo que podemos desde já apontar para momentos posteriores de nosso trabalho, sobretudo no terceiro capítulo.

Voltando à trajetória de parceria entre Raul e Paulo Coelho, na capa do disco *Novo Aeon*, Raul aparece em um estúdio gravando suas canções, com uma roupa de guerrilheiro, mas sem a boina vermelha desta vez e, em sua mão direita, está um óculos de grau. No lugar da boina há um fone de ouvido, dando-se a entender que Raul está em um estúdio de gravação. Neste LP, pode-se encontrar, como nos anteriores álbuns, a chave da Sociedade Alternativa. Um detalhe interessante que passa despercebido é a presença de um homem do lado direito de Raul Seixas, na imagem da capa do LP. As composições musicais para este disco têm como abordagem alguns temas pensados e trabalhados por Raul e Paulo que visavam, inclusive, chamar a atenção do público. Mesmo por ser um disco sem grande vendagem – o que era esperado por Raul Seixas – este é o disco de Raul que teve o maior número de músicas com grande aceitação popular.



Figura 03. Capa do disco *Novo Aeon*, 1975.

As canções escritas pela parceria de Raul e Paulo tratam da mudança não somente dos parceiros, mas da sociedade como um todo. Essa transformação pode ser encontrada e compreendida a partir de uma busca por um novo modo de pensar e de romper com aquela

---

<sup>78</sup> GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo, Ed. Brasiliense. 3ª edição. 1987.

tradição familiar que a sociedade estava vivendo. Segundo Raul Seixas, essa mudança aconteceria a partir dos *jovens*, propagadores dos novos pensamentos. Sendo assim, este disco contribui para podemos analisar a principais temáticas que aparece em cada música. Portanto, objetivo de Raul Seixas em seu disco “*Novo Aeon*”, era trazer uma nova maneira de pensar, sem, entretanto, conduzir os ouvintes a uma opinião específica ou a uma palavra de ordem “engajada” ideologicamente.

De acordo com a trajetória musical de Raul Seixas e do escritor Paulo Coelho em 1976, produziram o quarto disco do Raul Seixas, com o seguinte título “*Há 10 mil Anos Atrás*”. Neste álbum, Raul e Paulo, elaboram para capa do disco um Raul vestido como um ancião que teria atravessado séculos como testemunha ocular da história, personagem este criado por Raul Seixas. Este disco descreve vários fatos históricos produzidos pela humanidade durante séculos, principalmente no campo da política, da cultura e do social. Com este disco, os parceiros musicais recuperam o prestígio artístico, juntamente ao da gravadora. O sucesso foi imediato e propagado via transmissões de rádio.



Figura 04. Capa do disco *Há 10 mil Anos Atrás*, 1976.

Neste disco de 1976, Raul Seixas e Paulo Coelho escreveram canções que não estão distantes do misticismo. Segundo Fernando Moraes em sua pesquisa, afirma que, neste disco, Paulo Coelho faz uma homenagem ao seu pai Pedro Queima Coelho, por meio da canção “*Meu amigo Pedro*”, escrita em parceria com Raul Seixas. “Tratava-se de uma forma inusual

de homenagem, uma vez que a letra registra as diferenças entre ele e o pai e traz uma sugestão de condescendência”.<sup>79</sup>

Outro detalhe interessante neste disco é a canção “*Eu também vou reclamar*”, que mídia faz um paralelo com o trabalho do cantor Belchior, a partir desta canção na época. Sendo Assim, o Raul concede uma entrevista ao “Jornal da Música”, em que é questionado sobre a relação de sua música com a do cantor Belchior.<sup>80</sup> Segundo Paulo Coelho, a música “Eu também vou reclamar” passaria para a sociedade “uma visão da chatice insuportável da MPB, com todo mundo dizendo que é pra parar o mundo que eu quero descer, que é um pobre rapaz latino-americano, que é nuvem passageira e outras coisas mais”.<sup>81</sup> Raul explica que suas canções não seriam para enganar os universitários – esta seria, talvez, uma das preocupações de Raul Seixas e Paulo Coelho com o seu público. Além desta polêmica, Raul e Paulo abordaram, neste disco de 1976, outros temas como morte, amor, religião, misticismo, entre outros elementos. Não seria este aspecto da produção musical de Raul Seixas e Paulo Coelho um importante elemento de crítica ao forte conteúdo ideológico presente nas músicas classificadas como MPB? Em outros termos, é preciso comungar de uma mesma perspectiva ideológica e estética para estar relacionado à identidade musical brasileira? Além disso, esta perspectiva ideológica precisa caminhar na *condução embrutecedora dos receptores* para sua intenção inicial de autor/compositor – como teria feito Belchior, na visão de Raul?

Nesta parte da trajetória da parceria entre Raul Seixas e Paulo Coelho, é importante destacar que houve uma interrupção de um ano na parceria, por haver entre eles uma amizade muito conturbada. Isso mostra que ambos já não concordavam com a mesma forma de pensamento como antes. Mesmo assim, com esta interrupção ambos continua desenvolvendo sua arte musical. E desta forma Raul Seixas continua com os seus objetivos que é o projeto da

---

<sup>79</sup> MORAIS, op. cit., p. 340.

<sup>80</sup> Aloysio Reys- Quando você pintou, o que mais chamou a atenção foi a maneira direta de você dizer as coisas que você pensa. Agora o Belchior está fazendo a mesma coisa com uma linguagem diferente. Você vê alguma relação entre os dois trabalhos? Raul Seixas - Essa pergunta é uma sacanagem, mas eu respondo (gargalhadas): A diferença básica é que nos meus discos eu não me queixo de nada. Eu não me queixo de nada porque eu não estou para enganar estudante. Eu não estou dizendo que o Belchior pretenda enganar os estudantes. Também não acho que o pessoal do Sombras, com seus Egbertos Gismontis e Tons Jobins, estão pretendendo conscientemente enganar os estudantes. Mas eles mesmos não sacaram que a realidade de hoje mudou e que jogar com a ilusão dos outros é ganhar dinheiro. Isso de ficar reclamando dos poderosos para empolgar os estudantes com protesto é uma política desgastada do Velho Aeon. Já não existe qualquer diferença entre materialismo e idealismo. Todos os ismos são iguais. Eu não estou me queixando de nada porque eu não sou um rapaz latino-americano. Esse regionalismo não está em mim. Eu sou uma pessoa que vive em 1976. Eu sou Raul Seixas, o único. Eu não pertencço a qualquer grupo político ou regional. Eu sou fruto do pós-guerra. Sou um cara cheio de influências. Eu sou Raul Seixas. PASSOS, op. cit., p. 111.

<sup>81</sup> Ibid., p. 164.

sociedade alternativa no Brasil, já Paulo Coelho tem outras ideias de trabalho, mas, não junto com Raul. Mas vale ressaltar que seria somente uma pausa na parceria, mas não na amizade.<sup>82</sup>

Mas Raul Seixas não fica parado no ano de 1977, produz o seu próximo disco, com o seguinte título pensado para o álbum “*O Dia em que a Terra Parou*”. Segundo o relato de Sylvio Passos:

O LP *O Dia em que a Terra Parou* (WEA-1977), em parceria com Cláudio Roberto, é uma verdadeira consagração à vida alternativa; às novas possibilidades do ser humano e à liberdade de escolha do próprio destino. Tanto que contém *Maluco Beleza*, *Você*, *De Cabeça prá Baixo (a Cidade das Estrelas*, que quase virou realidade em Paraíba do sul) e outras. A própria música título é uma alusão aos discos voadores, pois *O Dia em que a Terra Parou* é o primeiro filme sobre discos voadores produzido no cinema, filmado em preto e branco. O filme conta a história de um disco voador que desce em frente a Casa Branca, nos Estados Unidos, e provoca uma comoção no mundo todo. A própria música fala sobre isso e termina dizendo *Eu acordei, no dia em que a terra parou...*<sup>83</sup>



Figura 05. Capa do disco *Mata Virgem*, 1978.

O retorno da parceria musical somente acontece em 1978, que seria por meio da produção do último disco da parceria, “*Mata Virgem*”. Desta maneira, é marcado o retorno da parceria de Raul Seixas e Paulo Coelho, em que foram escritas cinco músicas em parceria para este disco. Mas, mesmo com essas canções elaboradas para o disco, a parceria chegou ao

<sup>82</sup> Eu e Raul sempre tivemos um relacionamento difícilimo, uma amizade marcada pela inimizade, uma guerra íntima que termina necessariamente se refletindo na música. Talvez seja uma das fórmulas de nossa boa aceitação pelo público; não procuramos esconder nossos conflitos. Pelo contrário, tornamos público nossa própria fraqueza, e nossa fraqueza é nossa fortaleza, é uma demonstração da força interior. PASSOS, op. cit., p. 161.

<sup>83</sup> PASSOS; BUDA, op. cit., p. 15.

fim. O fim da parceria entre os amigos teria como motivo os conflitos de ideias entre ambos. Raul continua com a música; já Paulo Coelho compôs algumas músicas para alguns cantores, por exemplo, Rita Lee. Entretanto, Paulo Coelho tornou-se um escritor renomado de obras literárias. E assim, podemos compreender que a parceria de Raul Seixas e Paulo Coelho, teve um “início, meio e fim”. Com esta parceria, Raul e Paulo, compuseram mais de trinta canções que falavam sobre vários temas e, por sua vez, também sobre o que a sociedade brasileira estava vivendo. E assim, conquistaram o cenário musical por meio de expressões musicais como o rock.

Mas a trajetória da obra do Raul Seixas e a parceria de Paulo Coelho mostra como eles pensaram para escrever suas canções e como conseguiram driblar, ainda que parcialmente, a censura do regime militar no Brasil. Sua obra musical teve canções que foram censuradas/vetadas, mas, mesmo assim, os artistas procuram mostrar aspectos importantes da sociedade brasileira por meio de suas canções, apontando para uma *estética* particular de suas composições. E desta maneira, podemos pensar a estética musical que há na obra do Raul Seixas através de um regime de sensorialidade que não pretende “mostrar os estigmas da dominação”, mas sim, tão somente realizar sua “eficácia estética”,<sup>84</sup> como nos diz Rancière:

A partir daí pode-se pensar as intervenções políticas dos artistas, desde as formas literárias românticas do deciframento da sociedade até os modos contemporâneos da performance e da instalação, passando pela poética simbolista do sonho ou supressão dadaísta ou construtivista da arte. A partir daí podem ser colocadas em questão diversas histórias imaginárias da ‘modernidade’ artística e dos vãos debates sobre a autonomia da arte ou sua submissão política. As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível.<sup>85</sup>

As composições musicais de Paulo e Raul, durante os anos de 1973 a 1978, tinham como abordagem seus projetos de uma sociedade alternativa, procurando *linhas de fuga*<sup>86</sup> para

<sup>84</sup> Trata-se de uma eficácia paradoxal: é a eficácia da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores, os leitores ou os ouvintes se apropriam desta. RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. p. 56.

<sup>85</sup> RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009. p. 26.

<sup>86</sup> A linha de fuga é uma *desterritorialização*. Os franceses não sabem bem o que é isso. É claro que eles fogem como todo mundo, mas eles pensam que fugir é sair do mundo, místico ou arte, ou então alguma coisa covarde, porque se escapa dos engajamentos e das responsabilidades. Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fura um cano. DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998. p. 49.

o momento em que se vivia. Por meio destas canções, ambos buscavam uma liberdade para uma “Nova Era”, que estava surgindo junto com a sociedade alternativa. Se, em meio à sociedade alternativa, todos seriam iguais na forma de pensar e também em seus comportamentos em busca de uma liberdade, a sociedade alternativa seria um meio de conquistá-la. Desta forma, pode-se dizer que Paulo Coelho foi um membro de um movimento a favor da sociedade alternativa no Brasil – sobretudo no campo da arte.

Assim, nota-se que, toda essa produção artístico/musical, deu-se através de uma parceria de dois grandes nomes da música e da literatura nacional. Essa parceria, entre Raul e Paulo, mesmo que turbulenta em certos períodos constituiu a formação da vida e a elaboração de uma característica para a obra de ambos no cenário musical, sendo que arte musical de ambos foi desenvolvida por meio de várias temáticas que estão no campo da política, do social e da cultura, ainda que não se encaixem no padrão de “engajamento político” defendido por autores como Napolitano. Podemos notar, com base em nossa argumentação até então, mais uma questão de difícil resposta: embora Raul e Paulo Coelho tenham realizado uma atitude crítica em relação ao sistema vigente da ditadura militar, suas preferências estéticas e ideológicas não se coadunavam com as identificadas pela MPB por parte da historiografia. Isto necessariamente torna Raul um representante da “contracultura” no país?

## **2.2. Os temas das canções de Raul Seixas: da religião ao diabo**

Continuaremos nossa argumentação, desta vez, para além dos aspectos referentes à sua parceria com Paulo Coelho, analisando os *temas* que existem na produção musical do cantor e compositor Raul Seixas. Seria possível dizer que as temáticas de suas músicas poderiam ser classificadas como próprias da “contracultura”, uma vez que não eram os temas e abordagens dos músicos ligados à MPB? Mesmo se analisarmos suas composições que não estão diretamente relacionadas à parceria, podemos destacar que há uma conexão com os seguintes temas: *religião, o diabo, ocultismo, política, cultura, movimento hippie, guru, e a morte*, entre outros assuntos que aparecem em suas músicas, em que o seu público se identifica.

Nas obras de Raul Seixas, nota-se a descrição de vários tipos de ideias e noções simultâneas, oriundas de um conhecimento adquirido em diversos momentos de sua vida, seja em viagens e contatos pessoais com o meio, ou através livros de grandes pensadores – principalmente sobre arte. Em algumas canções, são destacados pelo compositor alguns fatos históricos ocorridos durante vários séculos, como, por exemplo, a música “Eu nasci há 10 mil



anos atrás”, sem se prender a um evento ou época específicas. Portanto, as inspirações para suas músicas são variadas e as temáticas não possuem um “fio condutor” que se possam unificá-las.

É, sobretudo, por meio de sua obra que o músico vai contra a linha de pensamento de outros artistas, em que se declara a não pertencer a nenhum tipo de movimento ou grupo ideológico. Sendo assim, o músico criou o seu próprio personagem que foi o de Raul Seixas, e com isso se pode identificar que o artista que está além de um contexto histórico de crítica à ditadura militar. Raul foi de um produtor musical “*careta*” a um cantor de rock, intitulado de “*Maluco Beleza*”. E assim, por meio desta proposta estética do Raul como “*Maluco Beleza*”, foi a oportunidade para passar ideias de liberdade para a sociedade através de sua música e de seus shows. Desta maneira, há uma *singularidade* em seu trabalho, e Raul Seixas não segue os mesmos ideais de alguns artistas da época, por exemplo, o de ser “engajado politicamente” em um uso propriamente ideológico/partidário comum a artistas da MPB. Como diria Félix Guattari: “Por essência, a criação é sempre dissidente, transindividual, transcultural”.<sup>87</sup>

E a partir das temáticas que há em sua obra podemos compreender o que realmente o artista que deixar para a futura geração, mesmo que a sua arte musical esteja registrada na década de 1970 e 1980, ele transcende este tempo histórico, por meio da sua forma de escrever/expressar. Mas a arte que está na obra de Raul, é explicada por algumas determinadas temáticas e conceitos que aparecem na sua obra de arte musical. Por exemplo, na abordagem da temática sobre a morte, é um dos menos explícitos na obra de Raul, por ser um assunto incomum na musicalidade nacional e que as pessoas não gostavam de falar sobre este tema.

Mas a morte é um dos fatores que foi abordado por Raul Seixas em seu trabalho, principalmente na canção intitulada “*Canto para minha morte*”, escrita e gravada no ano de 1976, para o disco “Há dez mil anos atrás”, juntamente com Paulo Coelho. Nesta aproximação *estética* que podemos pensar sobre a temática “morte”, pode-se dizer com o filósofo francês Jacques Rancière, que “A inclusão da morte é a identificação do que passou e do inconsciente – do não-ainda consciente – que transforma a ‘falsidade’ das palavras e do passado em reserva de presença e de saber”.<sup>88</sup>

Eu sei que determinada rua que eu já passei/Não tornará a ouvir o som dos meus passos./Tem uma revista que eu guardo há muitos anos/E que nunca mais eu vou abrir./Cada vez que eu me despeço de uma pessoa/Pode ser que

<sup>87</sup> GUATTARI, Félix. **Micropolítica** Petrópolis: Cartografias do Desejo. Petrópolis, RJ. Ed. Vozes. 4º Edição. 1996.p. 46.

<sup>88</sup> RANCIÈRE. op. cit., p. 72.

essa pessoa esteja me vendo pela última vez/A morte, surda, caminha ao meu lado/E eu não sei em que esquina ela vai me beijar/Com que rosto ela virá?/Será que ela vai deixar eu acabar o que eu tenho que fazer? [...] <sup>89</sup>

Através de um *tango*, o Raul Seixas esclarece como esta morte pode chegar para cada indivíduo. Ao esclarecer as variadas formas que a morte chega para quaisquer seres humanos, Raul talvez aponte que todos os seres humanos estão sujeitos à morte, precoce, ou tardia, sem qualquer forma de previsibilidade. E assim, Raul desconstrói a imagem prévia que se tem da morte. O que se observar na sua sonoridade é a mistura musical que Raul faz entre o tango e o rock durante a execução da música, sem se prender a um estilo específico. Pode se compreender, da mesma forma, que não é perceptível na letra da música “Canto para minha morte” nenhuma mensagem de algum movimento social partidário da época, o que não quer dizer que não trate de aspectos importantes da *relação entre arte e vida*. Mais uma vez, atentamo-nos para o caráter eminentemente *estético* de sua criação e do regime estético de sua percepção, como nos afirma Rancière:<sup>90</sup>

Assim, a obra de arte estética é, de imediato, uma realidade contraditória. Como obra de arte *em geral*, ela é o produto de uma vontade que impõe uma forma a uma matéria. Como obra de arte *estética*, ela é a negação da ideia da arte como forma imposta a uma matéria. A obra de arte estética é, então, a reunião dos contrários. Ela iguala os produtos do querer e do não querer, da atividade consciente e do pensamento inconsciente. Esta é a afirmação principal do regime estético da arte: a obra de arte carrega o testemunho de um modo de ser específico do sensível, de um sensível heterogêneo, subtraído das conexões habituais do conhecimento e do desejo, e tornado manifestação de uma identificação entre o pensamento e o não pensamento, entre o querer e o não querer, entre a atividade e a passividade.<sup>91</sup>

Já é possível perceber que, ao contrário de uma característica “engajada politicamente”, os temas das músicas de Raul não estão relacionadas a uma militância ideológica e não têm uma unicidade temática. Cada canção tem uma abordagem diferente, tendo uma presença significativa do rock. Deste modo, podemos citar outra temática que aparece no trabalho artístico do Raul Seixas, e que tem uma ligação com o ocultismo: a figura do “*diabo*”, que é considerado por alguns como um símbolo do *rock ‘n’ roll*, nacional e internacional e, para os adeptos deste gênero, denominam o diabo como “pai do rock”. Raul trabalha esta abordagem na música “Rock do Diabo”, escrita e gravada no ano de 1975, para o

<sup>89</sup> SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Canto para minha morte. In: SEIXAS, Raul. **Há 10 mil anos atrás**. [S.l.]: Philips, 1976. 1 disco sonoro.

<sup>90</sup> RANCIÈRE, Jacques. A Comunidade Estética. Tradução: André Gracindo e Ivana Grehs. Publicado originalmente em: Quillet, P. (2002, org). *Politique de la parole*. Montréal: Trait d’Union. p.167-184. **Revista Poiésis** (UFF), Niterói, n. 169-187, p. jul. 2011.

<sup>91</sup> RANCIÈRE. op. cit., p. 171.

disco *Novo Aeon*. Segundo Raul Seixas: “Rock do Diabo, um sonzão brabo para defender a tese de que o rock é dionisíaco e pertence à mesma ordem de instintos reprimidos que os associados ao satanismo (Norman O. Brown subscreveria isso); [...]”.<sup>92</sup>

Poderíamos aproximar, de maneira igualmente livre, a relação que o compositor faz entre o rock e sua característica *dionisíaca* à obra de Friedrich Nietzsche, intitulada *O nascimento da tragédia* (1872),<sup>93</sup> em que o filósofo alemão trata da tragédia entre as categorias *estéticas* do apolíneo e do dionisíaco, de modo a desvinculá-las da questão *moral*? Embora a temática não seja uma exclusividade das músicas de Raul, pois há várias bandas no exterior que tratam do mesmo tema, como *AC/DC*, *Led Zeppelin*, *Pink Floyd*, *Black Sabbath*, *Iron Maiden*, *The Doors*, entre outras bandas consagradas do rock internacional,<sup>94</sup> assim como a imagem do diabo também está presente em outras artes, como no cinema, no teatro e também na literatura, esta abordagem foi interpretada pela crítica, de um modo geral, com o *ocultismo*, tão difundido na década de 1960 por meio dos artistas. A maioria desse artista/músicos tinha Aleister Crowley como “mestre” deste ocultismo, que estava sendo difundida no meio do cenário musical através do rock, a partir da década de 1960.

[...] Diabo/O diabo usa capote/É Rock, é toque, é fuck diabo/Foi ele mesmo que me deu o toque/Enquanto Freud explica as coisas/O diabo fica dando os toques/Existem dois diabos/Só que um parou na pista [...] <sup>95</sup>

Raul esclarece que a figura do diabo, que aparece na obra musical de vários artistas na época, em que fez surgir entre os roqueiros a ideia e o culto ao diabo como o “pai do rock”. Por se tratar de um tipo de figura que desperta o imaginário humano, Raul Seixas, destaca essa imagem do diabo com questões psíquicas, mencionando Freud. Sendo assim, Raul, foi considerado por muitos, como um “seguidor do diabo”, inclusive em alusão a seu último

<sup>92</sup> PASSOS, op. cit., p. 48.

<sup>93</sup> NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

<sup>94</sup> Com as acusações já existentes algumas bandas resolveram levar a polêmica adiante, propositalmente ou não. O maior motivo das acusações de satanismo nas duas últimas décadas se deve ao fato de muitos rockstars terem adotado abertamente uma atitude (ou ao menos uma aparência) demoníaca – como Kiss (o baixista Gene Simons até mesmo ‘vomitava’ sangue), Ozzy Osbourne (conhecido como ‘Príncipe das Trevas’ e que chegou a arrancar a cabeça de um morcego a dentadas nos palcos), Alice Cooper, Wasp etc. –, enquanto outros abordam com certa frequência o tema do oculto, do satanismo – como Rolling Stones, Iron Maiden, Metallica, Venom, Trust, Slayer, Poison, Megadeth, Black Sabbath, AC/DC, Doors (o vocalista Jim Morrison se casou em um ritual pagão com uma bruxa e dizia trazer dentro de si o espírito de um feiticeiro índio, um ‘xamã’), Beatles (John Lennon foi um estudioso do bruxo inglês Aleister Crowley, que até aparece na capa do disco Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band) e Led Zeppelin (acusado de ter temas satanistas escondidos em suas letras gravados de trás para frente; o guitarrista Jimmy Page foi um profundo estudioso do bruxo inglês Aleister Crowley, chegando a comprar-lhe a mansão), entre muitos outros. As letras das canções de rock possuem, então, uma ampla ligação com o diabólico, reafirmando seus conceitos, sua rebeldia ao ‘bem’, ou descrevendo a própria essência do ‘mal’. FRANZ, Jaqueline Pricila do Reis. O diabo é o pai do rock: a imagética do Mal na música estrangeira. **Revista Ciberteologia** – Revista de Teologia & Cultura – Ano VI, n. 27. 2010, p. 3.

<sup>95</sup> SEIXAS, Raul. Rock do Diabo In: \_\_\_\_\_. **Novo Aeon**. [S.l.]: Philips, 1975. 1 disco sonoro.

disco, gravado antes de sua morte em 1989, que tinha como título “A panela do diabo”.<sup>96</sup> Esta seria a visão de pessoas que não concordavam com aquele estilo musical ao qual Raul fazia parte. Desta forma, se estas músicas são inspiradas em uma espécie de misticismo/ocultismo, isto se deve a ter se iniciado a partir de experiências individuais e, por sua vez, foram transformadas e utilizadas em suas canções, construindo, assim, sua própria arte. Dizer que ele seguia o diabo ou comungava do satanismo talvez seja uma conclusão apressada. O que podemos destacar na obra musical de Raul Seixas é que a sonoridade, as escolhas estéticas e temáticas de suas músicas, não se encaixam na MPB ou mesmo na “contracultura” apenas por abordar temas ligados ao ocultismo ou à figura do diabo.

Um ponto interessante na obra de Raul Seixas é o de ser chamado de “*guru*” pelo seu público bem no início da sua carreira musical. Mas vale ressaltar que Raul não concordava com esta ideia de ser um guru, porque iria contra o seu projeto de uma sociedade alternativa. Esta ideia de guru não fazia parte de sua proposta estética musical.

Mesmo por ser em uma época que parte da sociedade estava em busca de liberdade através das mensagens que estava nas suas canções, a população acabava fazendo de alguns determinados artistas a construção de um “mito” no campo da música. Já na década de 1970, no Brasil, tínhamos Raul Seixas fazendo parte desta construção de um mito, sendo denominado como um guru para seu público. Não obstante a discordância por parte dos próprios artistas acerca deste “lugar” construído sobre Raul, criou-se uma grande expectativa por parte do público para cada disco seu que fosse ser lançado. Segundo o próprio Raul, ele não gostava desta ideia de ser chamado, tocado ou idolatrado como guru. Sobre a questão de Raul ser considerado guru, é a partir de seu envolvimento com o ocultismo que se criou esta imagem perante o seu público. Esta identidade mística que foi imposta pela recepção de seu público durante sua carreira musical contribui para construção deste mito. Segundo os escritos organizados por Passos, ele descreve esta construção da imagem de guru do rock brasileiro:

São simplesmente coisas que eu descobri e digo, porque meu trabalho é dizer, sacar, dizer. Sou o cientista que faz a granada que o soldado lança pra explodir tudo... Não levei Aleister Crowley totalmente a sério, não. Aliás, eu acho que é isso que ele queria. Tirei coisas dele para mim, aproveitei. Essa nova postura leva também a uma reavaliação do papel que estava assumindo, quase tendo se transformado em guru da moçada que curtia o orientalismo. ‘As pessoas ficam ali esperando um profeta, um mestre. E se a gente deixa, vira mestre mesmo’.<sup>97</sup>

<sup>96</sup> Disco gravado em parceria com Marcelo Nova, pela WARNER BROS., em 1989. O lançamento do disco foi dia 19 de agosto, dois dias antes de sua morte, em 21 de agosto de 1989.

<sup>97</sup> PASSOS, op. cit., p. 48.

A partir do trecho acima, na fala de Raul Seixas mostra que era o próprio público que transformava o artista em guru, principalmente porque o cantor estava envolvido com o ocultismo/misticismo na época. Mas um dos motivos de Raul Seixas não querer ser chamado de guru, seria o medo de morrer assassinado por um fã, como ocorreu anos mais tarde com John Lennon, em oito de dezembro de 1980. Com isso, podemos compreender que nas músicas de Raul Seixas não se propõe a existência de um sujeito que fale em nome dos outros – um “guru” – ou que represente a ideologia de um grupo ou tendência partidária, mas sim, a de uma postura *dissidente*. Desta forma, podemos interpretar que Raul pode ser considerado como um “herege” <sup>98</sup> a partir da sua proposta estética. Teria a dissidência necessariamente relação a um “lugar de fala” específico? Vejamos como as tentativas de enquadramento chegaram até mesmo a aspectos de sua vida pessoal: o abuso de álcool e drogas.

### 2.3. O abuso de álcool e drogas: uma postura exclusiva da “contracultura”?

De acordo com alguns trabalhos acadêmicos sobre a obra do artista, podemos compreender que há poucos trabalhos sobre o uso do álcool e de drogas e a polêmica criada a este respeito. Da mesma maneira, não há maiores observações acerca do modo pelo qual esta questão foi abordada em suas canções e como sua produção musical foi identificada pelo público ou pela crítica a partir deste traço.

Para podermos estabelecer este diálogo, partimos da análise da obra do pesquisador Daniel Soares Lins: *O último copo: álcool, filosofia, literatura*. Por causa da bebida, Raul perdeu algumas oportunidades durante sua carreira. Raul teve que ser internado alguns vezes por causa do consumo de bebidas, ele chegou até a se isolar em um sítio da sua família para poder tratar a bebida. Desta forma, podemos destacar que a trajetória da obra de arte musical do Raul Seixas é cheia de altos e baixos. Mas, para o cantor, a bebida poderia ser interpretada

---

<sup>98</sup> A importante inspiração para empregar o termo *herege* e *heresia* nesta pesquisa se deu através dos estudos desenvolvidos pelo filósofo Jacques Rancière, em seu livro “Os Nomes da História”, em alusão a crítica que o mesmo autor estabelece à noção de *dissidência* entre autores relacionados à Nova História, à História Cultural e mesmo à Micro História. “A heresia é separação, segundo sua etimologia, mas em um sentido preciso: ela é, em sentido estrito, diabólica: *symbolon* quebrado que não se colou de novo, pedaço de metal ou de língua que não se junta mais a nenhuma outra, criança sem mãe, voz separada do corpo, corpo separado do lugar. O tagarela está sem lugar que recolha, a testemunha muda não fala. A instância do diabólico interdiz a troca dos corpos que faz falar o lugar de verdade em lugar dos tagarelas inconscientes.” RANCIÈRE, Jacques. **Os Nomes da História**. São Paulo: Editora EDUC Pontes, 1994. p. 75.

como uma *linha de fuga* para desenvolvimento de sua arte: “Os fluxos do álcool que ocupam Deleuze são linhas de fuga, é tornar-se outra coisa na própria coisa: a coisa em pleno devir”.<sup>99</sup>

Um dos poucos trabalhos que desenvolve este tema do álcool na obra do cantor e compositor Raul Seixas é o de Mário Lucena, intitulado: *Raul Seixas filosofias, políticas e lutas: a verdade absoluta*. Neste livro, pode ser identificada a questão de dependência do uso do álcool por parte do cantor. Segundo a pesquisa de Mário Lucena:

Hoje, estudos indicam que o 7 representa um tipo de memória específica: a memória de curto prazo. [...] Raul lembra no máximo 4. O álcool matava seus neurônios. Raul não perdia neurônios fazendo sinapses de amor. Tinha consciência de os queimar com a cachaça. Mesmo assim, quando o bar fechava, saía com garrafa embaixo do braço. Levava o bar para dentro do vagão: ‘*Entro com a garrafa de bebida enrustida porque minha mulher não pode ver.*’<sup>100</sup>

Além desta referência, podemos analisar como era a forma de trabalho do cantor a partir deste *devir-álcoolatra*,<sup>101</sup> como nos afirma Daniel Lins. De acordo com os escritos do Raul Seixas, em seu baú organizado por sua esposa Kika Seixas, expõe um texto do Raul que diz:

Não existe motivo para eu parar de viver. Bebia sabendo que ia morrer! Acho que para preencher a vida é necessário seguir e acreditar em alguma coisa que possa acalmar o absurdo da vida. Conheço muitas ‘escolas’: ocultismo, religiões, carreiras, tudo para camuflar o vazio. O amor é o mais forte preenchimento. Escolhi ser artista por amor. Por que eu trabalho de noite? Me destruo com cigarros, cocaína e maconha. Me desespero por não encontrar um sentido de vida, por isso não me importo com nada. Tudo é sem importância diante do fato de que estou procurando um propósito; o que chamo de ‘um fim’. (1980)<sup>102</sup>

Neste baú estão todos os escritos do cantor antes e durante sua carreira, que nos mostra que, no início da década de 1980, os trabalhos musicais do Raul não estavam sendo aceitos pelas gravadoras.<sup>103</sup> Por outro lado, o seu público sentia a sua falta e queria o seu retorno. Segundo Daniel Soares Lins, a bebida alcoólica serve de inspiração para alguns escritores e

<sup>99</sup> LINS, Daniel Soares. **O último copo: álcool, filosofia, literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 159.

<sup>100</sup> LUCENA, Mário. **Raul Seixas Filosofias Políticas e Lutas: a verdade absoluta**. São Paulo. Ed. MacBel Oficina de Letras, 2002. p. 53 - 54.

<sup>101</sup> O devir-alcoólatra é um devir-minoritário. [...] Arrisco afirmar que há um devir-minoritário-alcoólatra acoplado ao elogio da lerdeza, próximo do movimento antimáquinas do século XVII, ao lúdico e à arte do simulacro, alheio a toda e qualquer ideia de aparência, impotente para descrever a força do simulacro, inimigo da cópia. LINS, op. cit., p. 40.

<sup>102</sup> SEIXAS, Kika; SOUZA, Tárík de. (org). **O Baú do Raul**. 13. ed. São Paulo: Globo. 1992. p. 43.

<sup>103</sup> Há quatro anos que velho engolindo meus sentimentos, minha arte, minhas emoções. Tem sido assustador!! Estou profundamente magoado por não ouvir minhas músicas tocando nas rádios, nem ser chamado para programas de televisão. Eles me esqueceram. (1982). SEIXAS; SOUZA., op. cit., p. 47

compositores e ajudam a desenvolver o seu trabalho. Na obra do cantor, não poderia ser igual: podemos encontrar referência a bebida tanto nas letras quanto em seu baú, que está em poder da sua esposa Kika Seixas, assim como nas suas apresentações durante os shows.

Este é um fato que pode ser observado em suas canções que há uma menção à bebida e ao consumo de drogas. Nas canções com o seguinte título: “*Movido a Álcool* (1979), *Não quero mais andar na contra mão* (1988)”, são canções que o cantor Raul descreve o uso de álcool/drogas; no entanto, há certo desejo por parte do próprio cantor de parar com o consumo excessivo do uso de drogas e bebidas. Na canção “*Canceriano Sem Lar* (1987)”, descreve o período em que Raul ficou internado na clínica de reabilitação por causa da bebida. E assim, podemos compreender que o abuso de álcool e drogas para Raul não é simplesmente uma “fuga da realidade” ou uma questão de “dependência química”, mas sim, uma proposta de *resistência singular* aos agenciamentos de desejo impostos pela sociedade, em conformidade com a pesquisa de Daniel Lins:

É possível, contudo, encontrar no mesmo escritor momentos ou fases de posições diferentes e diversificadas a respeito do uso que cada um faz do álcool. As opiniões podem divergir, mas a bebida alcoólica é para alguns um ‘ideal incorporado’, ou seja, ‘um efeito’, algo que não acontece com os seres, todavia com os ‘extrasseres’, um ‘conjunto de singularidades’ de natureza impessoal, um acontecimento, uma espécie de individuação sem sujeito. A individuação não é apenas algo que se deseja ou se queira, mas o resultado de uma resistência que se confronta em permanência com as barreiras e os obstáculos de sociedades, de macro ou micropoderes que estão sempre a almejar a permanência de sociedades fechadas, ou ‘campos sociais’, capazes de agenciar o ‘desejo’ do ser assujeitado.<sup>104</sup>

Por meio desta abordagem sobre álcool/drogas, cabe ressaltar que Raul, mesmo assim, desenvolveu a sua arte musical. A sua arte proporciona um olhar em que podemos identificar que Raul Seixas não se presta a enquadramentos, sendo que o cantor não está preocupado com a “linha evolutiva” da música popular brasileira, ao mesmo tempo em que não se pode sujeitá-lo ao papel de representante da “contracultura”. Mesmo após a sua morte em 1989, sua arte continua atual para as novas gerações, que passam a conhecer a suas músicas. Por isso que entendemos sua arte além do seu “contexto histórico”.

Então assim, podemos afirmar que, se entendermos a estética musical de Raul Seixas em que podemos dizer que há uma forma de política, mesmo que o próprio cantor afirma não pertencer a nenhum tipo de movimento na época. Desta forma, há análise de sua obra por meio das temáticas contribui para poder pensar a sua arte musical através de um *devir-*

---

<sup>104</sup> LINS, op. cit., p. 77.

*minoritário*.<sup>105</sup> No entanto, a arte do Raul é reconhecida por vários trabalhos acadêmicos em diferentes campos de pesquisa, mesmo após a sua morte, o cantor chama atenção para novos públicos. E assim, o seu projeto de uma Sociedade Alternativa, iniciada no ano de 1973, juntamente com seu amigo Paulo Coelho, tem continuidade nestes novos adeptos do *maluco beleza*. Com isso, sua arte musical pode ser pensada de outro modo pela historiografia da música brasileira, sem a necessidade dos enquadramentos binários<sup>106</sup> entre a MPB ou a “contracultura”.

#### 2.4. O rock é indicativo de pertencimento à “contracultura”?

Como já apontamos no primeiro capítulo, uma significativa parte das músicas de Raul Seixas foi classificada como pertencente à “contracultura” devido a sua escolha estética e formal de expressão musical em favor do *rock*. Até que ponto também é possível dizer que há uma associação direta entre o rock e a pertença à “contracultura”?

Desta maneira, iremos analisar este gênero musical, que chegou ao Brasil na década de 1950, e que influenciou o Raul Seixas em suas composições musicais. E assim, temos uma trajetória de influências para pensar sobre a sua proposta estética em seus discos. E desta forma, entendemos, já de início, que suas músicas é compreendida a partir do *rock* e a conexão/mistura que Raul faz com outros gêneros musicais brasileiros. A partir desta conexão, podemos realizar uma leitura de Raul Seixas no cenário musical nacional. Mesmo que há uma mistura com outros gêneros musicais, Raul não está preocupado com os enquadramentos efetuados na MPB: ele quer apenas se expressar musicalmente.

Ainda que não se possa dizer que Raul seja propriamente um “cantor de *rock*”, mesmo assim, nossa intenção em tratar do *rock* como expressão musical no Brasil é compreender de que maneira foi atribuída a este gênero sua associação com a “contracultura”. Destarte, temos pesquisas acadêmicas que tem como abordagem o *rock* – tanto nos EUA como seu surgimento no Brasil – e que são referências para poder analisar este gênero musical.

Os principais pesquisadores sobre o tema analisam a história do *rock*, desde o seu surgimento na década de 1950 no EUA. Um exemplo é o livro de Paulo Chacon: *O que é*

<sup>105</sup> Daniel Lins cita Gilles Deleuze e Félix Guattari, em seu artigo “*Philosophie et minorité*” para falar do devir-minoritário: “A maioria supõe um estado de direito e de dominação, e não o inverso. [...] Não há devir majoritário; a maioria jamais é um devir. Só existe um devir minoritário.” LINS, op. cit., p. 42.

<sup>106</sup> “A lógica binária é a realidade espiritual da árvore-raiz. [...] Isto quer dizer que este pensamento nunca compreendeu a multiplicidade: ele necessita de uma forte unidade principal, unidade que é suposta para chegar a duas, segundo um método espiritual”. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: \_\_\_\_\_. *Mil-Platôs*, vol. 1. São Paulo: Ed. 34. p. 20.



*rock*. Chacon descreve em sua obra toda uma abordagem histórica do rock, tanto internacional quanto o surgimento do rock nacional. Outra pesquisa que faz uma abordagem do rock é a do historiador Waldenyr Caldas: *A Cultura da juventude de 1950 a 1970*. Sua contribuição é analisar este fenômeno musical do rock em relação às manifestações atribuídas aos grupos jovens.

Desta forma, o cenário que podemos analisar sobre o rock, desde o seu aparecimento no início da década de 1950, no EUA, demonstra-se a partir das principais referências para a construção deste estilo musical. Os principais instrumentos musicais para poder compor uma banda de rock, são a guitarra, o contrabaixo, a bateria e os vocais. Em boa parte das situações, quem faz o papel de vocal está ao mesmo tempo tocando a guitarra e está à frente da banda. Mas, em seus primórdios, o rock também utilizava como instrumento de base o piano ou o saxofone. Segundo Paulo Chacon: “o rock pressupõe a troca, ou melhor, a integração do conjunto ou do vocalista com o público, procurando estimulá-lo a sair de sua convencional passividade perante os fatos”.<sup>107</sup> Pode-se notar como o autor associa o fenômeno do rock a um provável incentivo ao público espectador a “sair de sua passividade”. Mas este cenário musical do rock, “[...] é, antes de tudo, som. Ao contrário de outras artes que nos tocam pelo mais racional órgão dos sentidos, que é a visão, a música nos atinge pelo mais sensível, que é a audição”.<sup>108</sup>

Desta forma, o estilo musical que conquistou todo o mundo e várias gerações, pode ser observado a partir de figuras como *Chuck Berry*, *James Dean* e *Elvis Presley*, conquistando a juventude da época com o seu estilo musical e também de rebeldia:

Mas, todos os roqueiros, Elvis Presley foi o que deu maior sexualidade ao *rock' n' roll*. Não por acaso, recebeu da grande imprensa de ‘Elvis Pelvis’. Suas apresentações no palco se transformaram em verdadeiros êxtases coletivos. Com uma estampa bonita e sensual, requebrando de forma extremamente lasciva, erótica, aguçava a libido de suas fãs que, sem alternativa, só poderiam sublimar a figura do seu grande ídolo. O talento, o carisma e uma sensualidade de saltar aos olhos, fizeram de Elvis Presley o mais importante dos precursores do *rock' n' roll*. Pode-se dizer mesmo que ele foi a primeira grande personalidade desse estilo musical. E, mais do que isso, o ponto de partida para o que viria depois como, The Beatles, Jimi Hendrix, Rolling Stones, The Doors, Jim Morrison, Joe Cocker, tantos outros e Woodstock. Esta última, a consolidação da rebeldia da juventude, da utopia, da ‘paz e amor’, dos sonhos e das ‘viagens’ psicodélicas. Aquele momento foi crucial importância para a cultura da juventude em todo mundo. Foi a consolidação da ruptura comportamental que já se iniciava lá no final dos anos 50. Os jovens adotaram a transgressão como norma de conduta e passariam a julgar a geração dos seus pais e o bom-mocismo

<sup>107</sup> CHACON, Paulo. **O que é Rock**. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1992. p. 12.

<sup>108</sup> CHACON, op. cit., p. 13.

prevalecente da época. E é justamente com o festival de Woodstock, nos dias 15, 16 e 17 de agosto de 1969, que o movimento da Contracultura dos anos 60 atinge seu ponto mais importante, especialmente com jovens adeptos do que se chamaria de ‘cultura *hippie*’, [...].<sup>109</sup>

A partir deste relato, compreendemos o reflexo que o rock tem na sociedade por meio da influências dos próprios cantores para com os jovens, além de podermos observar sua influência em vários países. Com o tempo, este estilo musical ganhou novas formas e também novos adeptos tanto no Brasil e no mundo. Segundo o pesquisador Paulo Chacon:

O rock não é, portanto, apenas um tipo especial de música, de compasso ou ritmo. Restringi-lo a isso é não reconhecer sua profunda penetração numa parcela (cada vez mais) significativa das sociedades ocidentais. Talvez o músico possa ouvir estas palavras com estranheza, mas não o historiador engajado na compreensão da realidade presente através de suas raízes no passado. [...] 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.<sup>110</sup>

Portanto, a estética do rock não pode ser reconhecida, conforme a visão do autor, somente pela forma de vestir ou comportamento dos adeptos do gênero musical, mas também como um universo de formas de pensar, sentir e viver. O rock passa uma ideia de liberdade por meio da música. Esta ideia de liberdade é transmitida por vários cantores de rock, mas é através de Elvis Presley, entre outros, que ganha forma e estilo. A própria mídia o denominou como o rei do *rock’ n’ roll*. Assim, o rock tem vários representantes de sua ideia, em que são referências mundiais. Entretanto, este gênero musical não é bem aceito por uma parcela da sociedade: o olhar da família promove uma crítica ao comportamento dos jovens. Este comportamento dos jovens, podemos dizer, uma “rebeldia” que estaria sendo promovida através da música. Isso nos mostra uma ruptura por meio das atitudes dos jovens a partir décadas 1950. O próprio Raul Seixas identificava-se na sua juventude com essa ideia de “rebeldia”, inspirada também por *James Dean* nas telas do cinema. Mas a partir da década de 1960, o rock seria conectado a um novo movimento: o da “contracultura”.

A partir deste movimento, o rock passa novamente por outra mudança na sua atitude por meio dos jovens. Esta mudança foi identificada com os movimentos alternativos que ganham espaço a partir da década de 1960. Através dessa mudança, alguns desses novos cantores estão conectados a este movimento por ideias de liberdade. Esses músicos são *Bob Dylan*, *Jimi Hendrix*, os integrantes das bandas *The Beatles* e *The Doors*, entre outros músicos

---

<sup>109</sup> CALDAS, op. cit., p. 36-37.

<sup>110</sup> CHACON, op. cit., p. 18.

e compositores que estavam envolvidos com ideias de mudança e de questionamento da ordem. Cabe ressaltar que esses cantores de rock são as principais referências para a atribuição posterior de um diálogo com a “contracultura”, um movimento de “paz e amor”, promovido por uma parcela da sociedade, principalmente os grupos de jovens. Segundo Paulo Chacon:

No rastro de Dylan, porém, uma divisão já se configurava. De um lado os adeptos da não-violência propunham a crítica da sociedade civil e ao Estado burguês e, no limite, a criação de uma nova sociedade não consumista, igualitária e pacífica: surgiam os *hippies*.<sup>111</sup>

Um dado importante de analisar sobre esta cultura jovem é que determinados artistas/cantores foram considerados “engajados” por um ideal de liberdade. Desta forma, Bob Dylan, através de suas músicas, seria um dos principais representantes desta luta por uma liberdade por meio da música. Mas outro grupo que se destacou com os movimentos de contracultura foram *The Beatles*, a partir das suas experiências com outras culturas, aderiram ao movimento *Hippie* na década de 1960. Esses músicos estavam conectados também ao misticismo/ocultismo e, por isso, alguns desses cantores tinham com base de pensamento os estudos do mago inglês *Aleister Crowley*, que era denominado a “besta do Apocalipse”. Os principais grupos de rock que seguiram esta linha de pensamento do mago são *AC/DC*, *Led Zeppelin*, *Pink Floyd*, *Black Sabbath*, *The Doors*, *Janis Joplin* entre outras bandas que dialogavam com este misticismo, que foi um elemento de associação entre a “contracultura” e o rock, o que perturbou a ordem e o pensamento de algumas famílias tradicionais nos EUA e no Reino Unido. Sendo assim, o rock é visto ainda nos dias de hoje com o mesmo olhar crítico por uma parte da sociedade, que sempre o denomina como um cultivar a figura do “diabo”. Segundo Rosana Câmara Teixeira:

Deve-se considerar, ainda, tal fenômeno do ponto de vista estético, atentando para aspecto corporal, gestual, da linguagem, tomando-os, desde já, não apenas como meros adereços, mas como elementos centrais para o entendimento da conduta que assumem e das imagens e discursos que constroem a respeito de si mesmos, permitindo, ainda, avaliar o peso desta identidade frente às outras.<sup>112</sup>

Mas o que se pode observar, historicamente falando, é que vários músicos que apareceram no cenário musical – tanto nacional e quanto internacional – estavam envolvidos em um determinado tipo do ocultismo/magia. O rock não era mais aquele da década de 1950,

<sup>111</sup> CHACON, op. cit., p. 62.

<sup>112</sup> TEXEIRA, op. cit., p. 113.

ele ganhou uma nova roupagem, assim podemos dizer. Já na década de 1960, tanto os cantores de este estilo e até mesmo a própria sociedade passou a ter novas experiências a partir da influência do rock, por exemplo: o uso de drogas alucinógenas. E, com isso, passaram a usar a seguinte frase, mundialmente ouvida e divulgada pelos seus adeptos: “*Sexo, Drogas e Rock and Roll*”. Com tais atitudes e comportamentos, vários artistas se encaixam nestes pensamentos que tomaram corpo no cenário musical do rock, que buscava transmitir uma ideia de liberdade, seja através da sociedade alternativa ou por intermédio os movimentos *hippie*.

A trajetória do rock no Brasil é geralmente identificada a partir dos movimentos culturais da *Jovem Guarda*, na década de 1960, ainda que o cenário musical brasileiro estivesse voltado para a MPB – na visão de alguns autores – mas, de todo modo, a influência do rock é mais antiga: é possível afirmar que a partir da metade da década de 1950 há os primeiros contatos com este gênero musical no país. O próprio Raul Seixas descreve que conheceu o rock através de uns amigos do consulado americano que moravam perto da sua casa na Bahia quando era adolescente, além dos filmes de *James Dean*, que transmitia toda uma rebeldia para aqueles grupos de jovens na época. Estas teriam sido duas referências que foram fundamentais no início da carreira de Raul. Contudo, a trajetória histórica do rock brasileiro é identificada, sobretudo a partir da década de 1960, tendo como principal representante a *Jovem Guarda*, com Roberto Carlos e Erasmo Carlos, entre outros cantores e cantoras na época.

Por outro lado, Waldenyr Caldas sustenta que o início foi no ano de 1958, com os irmãos Tony e Celly Campello cantando músicas em inglês, gravando o primeiro disco compacto para aos adeptos do *rock’n’roll*. Com estas primeiras gravações, os dois irmãos foram considerados, pela recém-criada “*Revista do Rock*”, como rei e rainha do *rock’n’roll* brasileiro. Além disso, Caldas destaca em sua pesquisa que as canções que foram importantes para formação do rock brasileiro, no final da década de 1950, seriam as canções gravadas e interpretadas por Sérgio Murilo: “*Brotinho de Biquíni*”, “*Broto Legal*” e “*Abandonado*”. Com isto, temos vários programas musicais, que surge através do rádio e da TV, que tem como abordagem o rock no Brasil. Além de Tony e Celly Campello e da *Jovem Guarda*, é importante acrescentar que o rock é uma expressão musical amplamente adotada pelo Tropicalismo no final da década de 1960, em uma conexão de estilos que teria como objetivo, como assinala Marcos Napolitano, realizar uma “paródia modernista da tradição”.<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> NAPOLITANO, op. cit., p. 129.

Entretanto, não há como dizer que o rock não tenha encontrado resistências no Brasil. Caldas, em sua pesquisa, aponta a recusa inicial do rock por parte de apresentadores de programas de auditório brasileiros. Os principais apresentadores de programas de auditório que tinham esta recusa eram Aberlado Barbosa (o “*Chacrinha*”) e, assim como ele, temos outros apresentadores que seguiam esta linha de pensamento: Flávio Cavalcanti, Blota Júnior, entre outros apresentadores. Mas, mesmo assim, “No decorrer do tempo, porém, a fúria do ‘velho guerreiro’ foi ganhando outros contornos, se amainando, até reconhecer que o *rock’n’roll* no Brasil era uma realidade irreversível.”<sup>114</sup> Por outro lado, é possível afirmar que Chacrinha, Flávio Cavalcanti e outros convidaram músicos como o próprio Raul Seixas a se apresentar em seus programas de auditório desde o início da década de 1970.<sup>115</sup>

Outro exemplo da resistência ao rock no cenário musical brasileiro está no ano de 1967, em que, durante os acontecimentos do *III Festival da Música Popular Brasileira*, ocorreu uma “passeata contra a guitarra elétrica”, sendo que esta marcha contava com a participação de vários artistas da ala da MPB. O que podemos ressaltar é que, curiosamente, alguns artistas como o próprio Gilberto Gil iriam usar meses depois a guitarra elétrica em suas apresentações no festival. Este instrumento estaria sendo utilizado em seu projeto de um movimento tropicalista inaugurado no ano de 1967, durante o festival da canção. De acordo com a pesquisa de Luiz Tatit: “O que incomodava os ouvidos dos futuros tropicalistas era a progressiva atitude de exclusão adotada pela MPB”.<sup>116</sup>

Neste momento de nossa argumentação, chegamos novamente à pergunta: seria a referência recorrente nas músicas de Raul ao *rock* como proposta estética/formal um indício que necessariamente o levaria a ser visto como representante da “contracultura” no Brasil? Qual seria a conexão entre as duas coisas? Não seria a visão binária, colocada por parte da historiografia da música no Brasil, uma forma de desviar o foco da questão para a criação de uma identidade musical brasileira que procura se estabelecer como “cultura-padrão”, a partir do momento em que se lhe associa a uma *tradição estética* fundamentada no samba como forma de conceber a verdadeira música “popular” do país, bem como a uma *convergência ideológica/partidária*, identificada com os movimentos/partidos de esquerda que realizaram

---

<sup>114</sup> CALDAS, op. cit., p. 100.

<sup>115</sup> Ver, por exemplo, vídeos disponíveis na rede de gravações feitas dos programas de Chacrinha e de Flávio Cavalcanti recebendo Raul em 1973. RAUL Seixas no Chacrinha 1973 (Raro). Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pSqS2NTGlmg>>. Acesso em: 10 jan. 2015; RAUL Seixas no programa Flávio Cavalcanti em 1973. Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WoAgfscPsCs>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

<sup>116</sup> TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. P. 83.

uma crítica ao regime militar? Não seria esta necessidade de definir, de forma unitária, a música popular brasileira dentro da MPB como sua “instituição sociocultural” legítima e padronizada, de modo a que se coloque toda e qualquer multiplicidade – inclusive dos movimentos enquadrados na MPB – como pertencente a um “lugar” estanque, do qual será eternizado? Por mais que Raul tenha empregado o rock como forma de expressão musical, só o fato deste gênero não pertencer à tradição do samba é motivo para retirá-lo de qualquer possibilidade de pertencer à identidade musical brasileira? O Tropicalismo, que usou guitarras elétricas e referências ao rock, foi enquadrado pela historiografia como pertencente à MPB apenas por ter se declarado como pertencente à “tradição” da música brasileira e de sua “linha evolutiva”, como afirmou Caetano? Foi também por sua tendência ideológica ligada aos movimentos de esquerda no Brasil? Raul, que não pertencia à esquerda, não tinha legitimidade em suas pontuais críticas ao regime militar como teria o eixo Bossa Nova/Tropicalismo? Todas estas são perguntas que, ao serem feitas, expõem a forma como a lógica binária MPB/contracultura foi construída na historiografia da música no Brasil e se tornou um “cânone” para julgar e distribuir as multiplicidades da criação musical no país.

De qualquer maneira, o próprio Raul dizia: Se você não está dentro da sociedade alternativa, há sociedade alternativa sempre esteve dentro você. E desta maneira, podemos aproximar sua produção musical de uma “heresia sem lugar”, uma *singularidade*, pelo viés de uma *micropolítica*. É o que abordaremos no próximo capítulo.

## CAPÍTULO III:

### Raul Seixas e a questão da “micropolítica”

Estou sempre experimentando, inventando, não se pode é deixar parar, porque quando se para apodrece e fede. Tem-se que conservar o dinamismo e buscar. O quê? Não sei, não importa. Buscar. As portas estão sempre abertas para as pessoas; é questão de coragem de aceitá-las abertas e entrar. Eu entrei, entro e viajo e apenas começo agora a grande viagem: ‘Raul Seixas no País das Maravilhas’. (Baú do Raul, 1973)

Nesta terceira parte da pesquisa, pretendemos trazer, para a análise histórica da produção musical do cantor e compositor Raul Seixas, os argumentos e os conceitos elaborados e pensados por Félix Guattari sobre “Micropolítica e Revolução Molecular”. Com base nestes estudos, podemos pensar a arte do cantor para além da dicotomia MPB/contracultura, na medida em que o entendemos como um devir-minoritário relacionado à revolução molecular e à micropolítica. Desta forma, serão analisadas algumas músicas do cantor Raul Seixas a partir desses conceitos e noções, de acordo com os diálogos que o cantor faz com determinadas temáticas em suas músicas.

A partir deste conceito podemos repensar e compreender o porquê da necessidade de alguns autores caracterizarem tais expressões artísticas como “contracultura”, na medida em que compreendemos que a ideia de “contracultura” é bastante oportuna para reforçar e, ao mesmo tempo, não retirar o “lugar social” de uma cultura que é colocada como “padrão”, ou mesmo “superior”, do ponto de vista de uma identidade musical brasileira.

Este fenômeno é analisado/estudado através do termo que Guattari pesquisou e desenvolveu a partir dos grupelhos. Mas o que podemos destacar na obra do Raul Seixas são as *linhas de fuga* e também os principais *devires*, que existem na sua obra. No entanto, esta análise não é nenhuma novidade no cenário acadêmico, uma vez que há trabalhos acadêmicos que proporcionam um diálogo com a obra do cantor Raul a partir desses conceitos apresentados. Assim, acreditamos ser possível traçar um diálogo com a obra do cantor e compositor Raul Seixas do ponto de vista da história da música no Brasil, incentivando outras formas de pensar que não se enquadrem no binômio *cultura/contracultura*, mas sim, por meio das “*pulsões culturais e políticas*” em que desenvolve uma micropolítica através de sua proposta estética musical.

Essas pulsações podem ser compreendidas a partir das seguintes obras desenvolvidas por Guattari: “*Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*”, e “*Micropolítica: cartografias do Desejo*”. Neste momento, da pesquisa se debruçará sobre o termo *desejo* em que é trabalhado por Guattari em sua pesquisa para, a partir daí, relacioná-lo ao conceito de micropolítica. Desta forma, podemos compreender que há um diálogo para com o termo que está sendo trabalhado, que é o da *revolução molecular*, a partir das pulsações do *desejo*:

Nesta perspectiva, a expressão teórica não mais se interpõe entre o objeto social e a práxis. O objeto social é colocado em condições de tomar a palavra, em ter que recorrer a instâncias representativas para exprimir-se. A coincidência entre a luta política e a análise do desejo implica, desde então, que o ‘movimento’ permaneça na escuta constante de qualquer pessoa que se exprima a partir de uma posição de desejo, mesmo e sobretudo que ela se situe ‘fora do assunto’, ‘fora do sujeito’. Em família, reprime-se uma criança que se exprime ‘fora do assunto’, ‘fora do sujeito’, e isto continua na escola, no quartel, na fábrica, no sindicato, na célula do partido. É preciso se estar sempre ‘no assunto’, ‘no sujeito’ e ‘na linha’, mas o desejo, por sua própria natureza, tem sempre a tendência de ‘sair do assunto’, ‘sair do sujeito’ e derivar. Um agenciamento coletivo de enunciação dirá algo do desejo sem reduzi-lo a uma individuação subjetiva, sem enquadrá-lo num sujeito, num assunto, preestabelecido ou em significações previamente codificadas. A análise, nestas condições, não poderia se instaurar ‘acima’ do estabelecimento dos termos e das relações de força; ‘após’ a cristalização do *socius* em diversas cristalização, tornou-se imediatamente política. ‘Quando dizer é fazer’, atenua-se a divisão de trabalho entre os especialistas do dizer e do fazer.<sup>117</sup>

Conforme as afirmações de Guattari, mencionada no texto acima, podemos observar em sua análise sobre o desejo, que essas pulsações contribuem para compreender como os vários agenciamentos de desejo são enquadrados em *grupos* como parte de um conjunto de máquinas sociais, que restringem a multiplicidade e a colocam em uma ordem aparentemente reconhecível. As músicas do cantor Raul Seixas alcançam vários grupos, sem haver uma unicidade ou uma convergência estética/ideológica entre seus ouvintes/espectadores. Esta identificação seria por meio de uma *liberdade* que o cantor queria que cada pessoa descobrisse a partir da compreensão de suas músicas. De acordo com o que a pesquisadora Juliana Abonizio descreve em sua dissertação, intitulada *O protesto dos inconscientes: Raul Seixas e micropolítica*:

Raul Seixas compôs grande parte de suas canções em torno de temas relacionados ao indivíduo. Embora a subjetividade (individual e coletiva) seja histórica, alguns conceitos permanecem, não imutáveis, mas semelhantes ao largo de um longo tempo. [...] Raul Seixas buscou se livrar

<sup>117</sup> GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo**. São Paulo, Ed. Brasiliense. 3ª edição. 1987. p. 177-178.



de toda e qualquer forma de dominação, seja política, religiosa, afetiva, desejava a transformação social a partir da transformação individual rumo à liberdade.<sup>118</sup>

Desta forma, o que se pode interpretar na obra do cantor e nas suas canções, são as temáticas trabalhadas por ele, que não pretendem ditar uma palavra de ordem específica ou se alinhar a uma ideologia de um movimento ou partido, assim como não se identifica com nenhuma “tradição” estética da música brasileira. E assim, podemos analisar sua produção musical através dos vários grupos, que ouvem suas músicas não como mensagens intencionais de um autor recebidas pelos ouvintes, mas sim, por meio de um *devir*.

Desta maneira, segundo análise de Félix Guattari, “Só um grupo sujeito pode trabalhar os fluxos semióticos, quebrar as significações, abrir a linguagem para outros desejos e forjar outras realidades”.<sup>119</sup> Esses desejos podem ser observados nas canções *Cowboy fora da lei*, *Mamãe Eu Não Queria*, *Ouro de Tolo*, *Carimbador Maluco*, entre outras canções. Por meio desta e de outras canções, podemos compreender que Raul Seixas conseguiu atingir todas as estruturas e grupos através da sua estética musical. Através deste olhar, pode ser construída uma interpretação sobre o *desejo* a partir destes temas em que proporciona uma *revolução molecular*:

Portanto, uma micropolítica do desejo não mais se proporia a *representar* as massas e a interpretar suas lutas. Isso não quer dizer que ela condene, a priori, toda ação de partido, toda idéia de linha, de programa, ou mesmo de centralismo; mas ela se esforça para situar e relativizar sua ação, em função de uma prática analítica, opondo-se passo a passo aos hábitos representativos capaz de conquistá-lo, lugar das massas. Ela investiria, ao contrário, uma multiplicidade de objetivos ao alcance imediato dos mais diversos conjuntos sociais. É a partir do acúmulo de lutas parciais – e esse termo já é um equívoco, pois elas não são parte de um todo já constituído – que poderiam desencadear-se lutas coletivas de grande envergadura.<sup>120</sup>

Assim, em vez de pensar no alcance “político” de determinada música apenas pelo seu conteúdo discursivo e na forma pela qual ela representa a ideologia de um grupo que deve falar em nome do coletivo e estabelecer uma “vanguarda”, podemos pensar as músicas de Raul na perspectiva de uma *micropolítica do desejo*, que em nenhum momento despreza o coletivo e as multiplicidades: apenas não a considera a partir de visões binárias – certo/errado, direita/esquerda, conservador/progressista. Mesmo que o cantor afirme não fazer parte de

<sup>118</sup> ABONIZIO, Juliana. **O protesto dos inconscientes**: Raul Seixas e micropolítica. Cuiabá/MT: Edição do autor, 2008. p. 168.

<sup>119</sup> GUATTARI, op. cit., p. 179.

<sup>120</sup> Ibid., p. 176.

nenhum tipo de movimento político na época, podemos dizer que sua obra é política por outro viés interpretativo. Juliana Abonizio e sua pesquisa descrevem que o cantor utiliza em suas canções ideias de alguns pensadores em suas composições<sup>121</sup> e, por meio dessas ideias, Raul é visto pela crítica musical como pertencente a uma determinada linha de pensamento político, mas o cantor nega todo tempo essas ideias. Desta forma, sua arte musical nos mostra essas “pulsações políticas do desejo”, e por isso que não se enquadra em nenhum grupo/movimento da época. Segundo a pesquisadora Abonizio: “A obra de Raul Seixas revela um desejo constante de buscar o novo, o exótico, o impossível em oposição ao estabelecido, sejam as convenções, a ciências ou a verdade revelada”.<sup>122</sup>

Portanto, as suas composições sempre passam imagens e ideias, mas elas são apropriadas pelo indivíduo ou grupo em *descontinuidade* com a fala/ideais do cantor. Com isto, esses grupos procuram adaptar, cada um à sua maneira, as ideias expostas pelo cantor. O próprio público, de um modo geral, se identificou com o seu projeto de “sociedade alternativa”, elaborada junto com seu amigo e parceiro musical Paulo Coelho na década de 1970. Desta forma, este público passou a ser denominado de “raulseixista” ou parte do movimento do “Raulseixismo”, principalmente após a sua morte do cantor, quando ganhou grandes adeptos das suas ideias. Esses adeptos ou seguidores se identificaram com o diálogo que o cantor desenvolveu com outras formas de viver em sociedade, que não se coadunam com a dicotomia direita/esquerda. Desta forma podemos pensar a sua arte musical como uma *revolução molecular*. Mas as suas canções e pensamentos são totalmente diferentes de todos os artistas/músicos da sua época, e até mesmo dos que surgiram após o cantor. As formas e os meios utilizados para analisar e compreender a revolução molecular, segundo Guattari, ocorrem por meio do *inconsciente* e a partir das *pulsações do desejo*.

A molecularização dos processos de repressão e, por consequência, esta perspectiva de uma micropolítica do desejo não estão ligadas a uma evolução de idéias, mas a uma transformação dos processos materiais, a uma desterritorialização de todas as formas de produção, quer se trate da produção social ou da produção desejante. Por não dispor de modelos comprovados, e considerando a desadaptação das antigas fórmulas fascistas, stalinistas e, talvez, também social-democratas, o capitalismo é levado a buscar, em seu próprio seio, fórmulas de totalitarismo melhor adaptadas. Enquanto não as tiver encontrado, será tomado, em contracorrente por movimentos que se situarão em frentes, para ele, imprevisíveis (greves

<sup>121</sup> Mais do que devaneios, encontramos na obra de Raul Seixas elementos que garantem a eternidade, como as temáticas perenes e gerais das quais faz uso, ao tratar do indivíduo, da liberdade, da vontade. Temas que perpassam o tempo, embasados em autores como Nietzsche, Schopenhauer, Sartre, etc, também eternos, embora suas leituras tornam-se febre em determinados períodos, que ajudaram Raul Seixas a realizar o sonho de escrever um tratado de metafísica, não em linhas, mas em sulcos de discos. ABONIZIO. op. cit., p. 168.

<sup>122</sup> Ibid., p. 114.

selvagens, movimentos de autogestão, lutas de imigrados, de minorias raciais, subversão nas escolas, nas prisões, nos hospícios, lutas pela liberdade sexual, etc.). Esta nova situação, onde não se está mais lidando com conjuntos sociais homogêneos, cuja ação possa ser facilmente canalizada para objetivos unicamente econômicos, tem como contrapartida fazer proliferar e exacerbar respostas repressivas. [...] Em última análise, tudo depende do talento dos grupos humanos em se tornarem sujeitos da História, isto é, em agenciar, em todos os níveis, as forças materiais e sociais que se abrem para um desejo de viver e mudar o mundo.<sup>123</sup>

E através desta explicação mencionada no texto acima, podemos interpretar o sentido do binômio cultura/contracultura, tendo como seu reverso um *movimento molecular*, que caminha em outro sentido, em ruptura com as formas de produção/repressão do desejo. De acordo com Félix Guattari, há uma *desterritorialização* que leva a um determinado fluxo de desejo que caminha em descontinuidade com os mecanismos do capitalismo: “[...] O capitalismo é obrigado a construir e impor seus próprios modelos de desejo, e é essencial para sua sobrevivência que consiga fazer com que as massas que ele explora os interiorizem”.<sup>124</sup> E assim, há uma micropolítica do desejo que contribui para poder analisar a obra de arte do cantor Raul Seixas.

A nosso ver, este sentido, elaborado a partir de uma revolução molecular, em que podemos desenvolver uma análise crítica sobre a denominação de “contracultura”. Mesmo que seja um conceito trabalhado por Guattari, em suas pesquisas principalmente em seu livro *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. De acordo, com o autor que procura analisar o que se chama vulgarmente de movimento de “contracultura” como uma *revolução molecular*, que é denominada pelo filósofo em seus textos. E assim, apresenta-nos que o conceito de “[...] revolução não está em jogo unicamente ao nível do discurso político manifesto, mas também num plano muito mais molecular, na direção das mutações de desejo e das mutações técnico-científicas, artísticas, etc.”<sup>125</sup>

Desta forma, podemos compreender que os estudos desenvolvidos sobre a “contracultura”, no interior de uma historiografia da música no Brasil, está inserida em vários grupos e subjetividades e não formariam uma unidade discursiva ou ideológica, segundo Guattari. Os “grupelhos”, portanto, são a forma como o filósofo encontrou para pensar as práticas de desterritorialização e de revolução molecular: “*somos todos grupelhos*”.<sup>126</sup> A partir

<sup>123</sup>GUATTARI. op. cit., p. 188-189.

<sup>124</sup> Ibid., p. 188.

<sup>125</sup> Ibid., p. 207.

<sup>126</sup> Para elucidar o termo ‘grupelho’, citamos a seguinte nota do livro *Revolução Molecular*: “Corresponde ao ‘grupelho’ no Brasil, o nome dado aos grupos do partido comunista na década de 60 – anarquistas, trotskistas, guevaristas, maoístas –, época da desestalinização que o PCF parece ter ignorado. O termo grupelho traz em si

deste olhar, podemos observar, nas canções de Raul Seixas, temas que foram apropriados como pertencentes a “grupelhos” no sentido pejorativo, por exemplo, na canção “*Cachorro Urubu*” e “*Novo Aeon*”, que relatam o movimento de maio de 1968 e a suas apropriações *a posteriori* pela ideia de “contracultura” no Brasil. E assim, são fenômenos que surgem em determinados grupos e épocas diferentes, cuja unidade sempre é artificialmente construída.

Segundo a pesquisa de Félix Guattari:

O indivíduo tal como foi moldado pela máquina social dominante é demasiado frágil, demasiado exposto às sugestões de toda espécie: droga, medo, família, etc. Num grupo de base, pode-se esperar recuperar um mínimo de identidade coletiva, mas sem megalomania, com um sistema de controle ao alcance da mão; assim, o desejo em questão poderá talvez fazer sua palavra, ou estará talvez mais em condições de respeitar seus compromissos militantes. É preciso antes de mais nada acabar com o respeito pela vida privada: é o começo e o fim da alienação social. Um grupo analítico, uma *unidade de subversão desejante* não tem mais vida privada: ele está ao mesmo tempo voltado para dentro e para fora, para sua contingência, sua finitude e para seus objetivos de luta. O movimento revolucionário deve portanto construir para si uma nova forma de subjetividade que não mais repouse sobre o indivíduo e a família conjugal. A subversão dos modelos abstratos secretados pelo capitalismo, e que continuam caucionados até agora, pela maioria dos teóricos, é um pré-requisito absoluto para o reinvestimento pelas massas de luta revolucionária.<sup>127</sup>

De fato, e a partir destes grupelhos compreende-se que há uma subjetividade política em analisar determinados grupos, em que podemos encontrar por meio dos *devires-minoritários*: mulher, negro, homossexual, gangue, alcoólatra, religioso, amor, místico, drogado, entre outros devires, conforme afirma Guattari.

Na produção musical de Raul Seixas podem ser encontrados todos estes grupos analisados e pensados por Félix Guattari em sua pesquisa. Os grupelhos mencionados podemos identificá-los nas seguintes canções do cantor e compositor Raul Seixas: *Rock das Aranhas*, *Novo Aeon*, *Ide a Mim dada*, *Rockixe*, *Movido a Álcool*, entre outras músicas que pode ser compreendidas por meio destes conceitos abordados por Guattari. Por isso, suas músicas não querem alcançar determinado público de modo a reparti-lo em “lugares sociais” de fácil identificação, de modo a facilitar sua repressão, mas sim, como uma forma de

---

um sentido pejorativo, pois desde a perspectiva do PC, perspectiva adotada na época pelos próprios esquerdistas uns contra os outros, ser minoritário era ser facção insignificante, marginal, acometida pela ‘doença infantil do comunismo’, justificativa suficiente para sua exclusão como medida sanitária, [...]. Ora, o autor retoma aqui a própria idéia de grupelho como afirmação de uma posição política. ‘Somos todos grupelhos’: a subjetividade é sempre de grupo; é sempre uma multiplicidade singular que fala e age, mesmo que seja numa pessoa só. GUATTARI. op. cit., p. 18, nota 1.

<sup>127</sup> Ibid., p.17.

entendê-los fora das convenções colocadas pelos grupos estabelecidos. Na letra da música escrita em 1975, intitulada de *Novo Aeon*, podemos identificar não somente o gênero musical do cantor – que é o rock – através da sua sonoridade, mas também podemos identificar os devires que há em seu texto musical: um deles é o *devir-mulher*, como no trecho que segue:

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, 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 [...] <sup>128</sup>

Esta micropolítica que há na obra do cantor pode ser compreendida a partir dos grupos e diversas subjetividades que o cantor fala. O cantor Raul Seixas procura dialogar com todos os tipos de grupos, por isso que sua arte musical está além do seu contexto histórico de crítica à ditadura militar, mesmo que esteja registrada na década de 1970 e 1980.

De acordo com a pesquisa de Juliana Abonizio:

O cantor queria atingir o maior número de pessoas possível, sem contudo submeter-se à indústria fonográfica, pois desejava passar uma mensagem em sua obra, que nem sempre era conivente com a moral dominante. Temia que sua mensagem também se tornasse mercadoria. [...] Com o passar do tempo, a agressividade que caracterizou os primeiros roqueiros a ponto de serem caracterizados como transgressores e perigosos deu lugar a uma ideologia do que significa ser rebelde. A música serve como ponto de encontro entre a juventude e a ideologia com qual ela deve se identificar. <sup>129</sup>

Desta forma, a sua proposta estética nos mostra que o objetivo do cantor é divulgar a sua arte musical para toda a sociedade, através dos meios de comunicação. O cantor não queria ser somente mais um objeto da “indústria cultural”, que poderia ser descartado a qualquer momento. Mesmo que as portas da indústria cultural foram fechadas para o cantor, principalmente no início da década de 1980, ele continuou com a sua forma de pensar e conseguiu atingir seus objetivos, de passar mensagens para toda sociedade brasileira por meio de seu estilo musical.

Desta forma, a arte do cantor tem uma conexão com o conceito/ideia de “grupelhos”, por estar conectado e por falar para toda a parcela da sociedade sobre a realidade de cada indivíduo ou grupo através da música. Podemos afirmar que, em sua arte, há a perspectiva de construção das *subjetividades políticas* a partir de *agenciamentos coletivos de enunciação*. Segundo Guattari:

Os Equipamentos Coletivos, os meios de comunicação, a publicidade não

<sup>128</sup> SEIXAS, Raul. Novo Aeon. In: \_\_\_\_\_. **Novo Aeon**. [S.l.]: Philips, 1975. 1 disco sonoro.

<sup>129</sup> ABONIZIO, op. cit., p. 78.

param de interferir nos níveis íntimos da vida subjetiva. O inconsciente, insisto, não é algo que se encontra unicamente em si próprio, uma espécie de universo secreto. É um nó de interações maquinicas através do qual somos articulados a todos os sistemas de potência e a todas as formações de poder que nos cercam. Os processos inconscientes não podem ser analisados em termos de conteúdo específico ou em termos de sintaxe estrutural, mas, antes de tudo, em termos de enunciação, de *agenciamentos coletivos de enunciação*.<sup>130</sup>

Mas esta subjetividade está no inconsciente em que nos leva a pensar em uma revolução molecular, a partir do *devir*. Mas este inconsciente pode ser analisado pela seguinte forma no campo da história. Se observarmos os diversos movimentos sociais, políticos, culturais e mesmo artísticos e individuais, podemos entendê-los como agenciamentos coletivos de enunciação, devido ao fato de nem sempre dependerem de uma identidade ideológico-partidária ou de um programa coletivo consensual para realizar verdadeiras resistências aos regimes de repressão, bem como não dependerem de nenhum processo de “conscientização” das massas para se formarem e serem efetivos.

Ao contrário de colocar os vários movimentos sociais a partir dos anos 1960 dentro de uma perspectiva totalizante, resumida na ideia de “contracultura”, Félix Guattari pensou-os fora de uma ideia de “militância partidária”, mas de multiplicidade de possibilidades e devires, de agenciamentos de desejo:

Cada um a seu modo está disposto a explorar os ‘novos movimentos sociais’ que se manifestaram a partir dos anos 60, mas ninguém nunca se coloca a questão de imaginar os instrumentos de luta realmente adaptados àqueles. Quando se trata desse vago universo dos desejos, da vida cotidiana, das liberdades concretas, uma estranha surdez e uma miopia seletiva atacam os porta-vozes titulares das formações tradicionais. Ficam em pânico diante da idéia de que uma desordem perniciosa possa contaminar seus bandos. ‘Os bichas, os loucos, as rádios livres, as feministas, os ecologistas, os *emarginati*, tudo isso no fundo é meio barra!’ Seu problema, na verdade, provém do fato de que é sua própria pessoa enquanto militante, seu funcionamento pessoal (não só suas concepções em matéria de organização, mas também seus investimentos afetivos num certo tipo de organização) que é novamente posto em questão.<sup>131</sup>

Se fizermos um paralelo entre estas palavras de Guattari e as músicas de Raul, podemos compreender a relação entre esses “novos movimentos sociais” e agenciamentos de desejo que não possuem uma palavra de ordem e um programa ideológico-partidário específico. Conforme afirma Guattari em sua pesquisa: “De agora em diante, um outro tipo de sociedade está sendo gerado, através dos modos de sensibilidade, relações sociais, relações de

<sup>130</sup> GUATTARI, op. cit., p. 171.

<sup>131</sup> Ibid., p. 221.

trabalhos, na cidade, no ambiente, na cultura, no seio do inconsciente social.”<sup>132</sup> Essa mudança que há na sociedade a partir do prisma da micropolítica pode ser observada nas canções de Raul Seixas, em que o próprio cantor destaca essas mudanças na sociedade por meio de uma *subjetividade*, tanto individual quanto coletiva.

Cabe salientar que o sentido, de revolução molecular pode se desenvolver por meio de uma nova perspectiva historiográfica, quebrando com a própria noção de “contracultura”, noção a qual foram identificados vários adeptos durante as décadas de 1960 e 1970, em todo o mundo. De acordo com estas abordagens, podemos pensar um determinado período da história por um viés *molecular*,<sup>133</sup> que nos chama atenção pela sua forma e a desconexão com o contexto da época e com o sentido unitário que é dado para uma “cultura”, em favor de uma singularidade da ordem do desejo. Segundo Guattari: “É preciso antes de mais nada acabar com o respeito pela vida privada: é o começo e o fim da alienação social”.<sup>134</sup> Desta forma, podemos observar que há revolução molecular por toda parte do mundo, principalmente nos movimentos sociais que podemos denominar e compreender como pertencentes a uma *micropolítica*. Segundo Félix Guattari:

A ideia de revolução molecular diz respeito sincronicamente a todos os níveis: infrapessoais (o que está em jogo no sonho, mas na criação, etc.); pessoais (por exemplo, as relações de autodominação, aquilo que os psicanalistas chamam de Superego); e interpessoais (a invenção de novas formas de sociabilidade na vida doméstica, amorosa, profissional, na relação com a vizinhança, com a escola, etc.). As rádios livres, a contestação do sistema de representação política, o questionamento da vida cotidiana, as reações de recusa ao trabalho em sua forma atual, são vírus contaminando o corpo social em sua relação com o consumo, com a produção, com o lazer, com os meios de comunicação, com a cultura, e por aí afora. São revoluções moleculares criando mutações na subjetividade consciente e inconsciente dos indivíduos e dos grupos sociais.<sup>135</sup>

É através desta ideia que podemos observar os meios pelos quais aparece este fenômeno em que envolve vários fatores e níveis da “cultura” por meios moleculares. Desta maneira, podemos observar estes grupos através da arte, da política, entre outros movimentos que podemos pensar de modo múltiplo e sem conceituá-lo como “contracultura” no Brasil e

<sup>132</sup> GUATTARI, op. cit., p. 224.

<sup>133</sup> [...] os mesmos elementos existentes nos fluxos, nos estratos, nos agenciamentos, podem organizar-se segundo um modo molar ou segundo um modo molecular. A ordem molar corresponde às estratificações que delimitam objetos, sujeitos, representações e seus sistema de referência. A ordem molecular, ao contrário, é a dos fluxos, devires, das transições de fases, das intensidades. Essa travessia molecular dos estratos e níveis, operada pelas diferentes espécies de agenciamento, será chamada de ‘transversalidade’. GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 386.

<sup>134</sup> GUATTARI, op. cit., p. 17.

<sup>135</sup> GUATTARI; ROLNIK., op. cit., p. 46.

no mundo. Ademais, de acordo com estas revoluções moleculares, podemos analisar os principais *devires* que estão contidos nessas revoluções moleculares durante as décadas de 60/70, se os analisarmos pelo viés de uma micropolítica. No livro *Micropolítica: Cartografias do Desejo*, escrito por Félix Guattari e organizado por Suely Rolnik, podemos também perceber como Guattari pensou os diversos movimentos de crítica ao regime militar e aos valores vigentes no início da década de 1980.

Em vez de pensar em termos binários, como “cultura/contracultura” trata dos três sentidos do termo “cultura” – entendido pelo autor como um conceito “profundamente reacionário”<sup>136</sup> –, que funcionam de maneira cruzada e simultânea na atualidade:

A palavra cultura teve vários sentidos no decorrer da História: seu sentido mais antigo é o que aparece na expressão ‘cultivar o espírito’. Vou designá-la ‘sentido A’ e ‘cultura-valor’, por corresponder a um julgamento de valor que determina quem tem cultura, e quem não tem: ou se pertence a meios cultos ou se pertence a meios incultos. O segundo núcleo semântico agrupa outras significações relativas à cultura. Vou designá-la ‘sentido B’. É a ‘cultura-alma coletiva’, sinônimo de civilização. Desta vez, já não há mais o par ‘ter ou não ter’: todo mundo tem cultura. [...] É uma espécie de ‘a priori’ da cultura: fala-se em cultura negra, cultura *underground*, cultura técnica, etc. É uma espécie de alma um tanto vaga, difícil de captar, e que se prestou no curso da História a toda espécie de ambiguidade, pois é uma dimensão semântica que se encontra tanto no partido hitleriano, com a noção de *volk* (povo), quanto em numerosos movimentos de emancipação que querem se reapropriar de sua cultura, e de seu fundo cultural. O terceiro núcleo semântico, que designo ‘C’, corresponde à cultura de massa e eu o chamaria de ‘cultura-mercadoria’. Aí já não há julgamento de valor, nem territórios coletivos da cultura mais ou menos secretos, como nos sentidos A e B. A cultura são todos os bens: todas as pessoas (especialistas que trabalham nesse tipo de equipamento), todas as referências teóricas e ideológicas relativas a esse funcionamento, enfim, tudo que contribui para a produção de objetos semióticos (livros, filmes, etc.), difundidos num mercado determinado de circulação monetária ou estatal. Difunde-se cultura exatamente como Coca-Cola, cigarros ‘de que sabe o que quer’, carros ou qualquer coisa.<sup>137</sup>

A partir deste trecho, podemos compreender de um modo mais amplo a definição que se dá – inclusive pela historiografia da música no Brasil – para o termo “contracultura”: ora, a “contracultura” é tudo aquilo que não se encaixa no sentido unitário de uma “cultura”, tomada em seus três sentidos simultâneos.

Conforme afirma Guattari, em sua pesquisa, o primeiro sentido de cultura é o da “cultura-valor”, um julgamento de valor sobre quem “tem cultura” e quem “não tem cultura”. Este sentido pode ser encontrado nos seguintes fatos, por exemplo: nas *elites burguesas* que

<sup>136</sup> GUATTARI; ROLNIK, op. cit., p. 21.

<sup>137</sup> Ibid., p. 17.



têm uma legitimidade de seu poder, frente aos estratos populares que não podem partilhar ou ter acesso aos mesmos elementos que educam as elites. Já o segundo sentido é o da “cultura-alma coletiva”, um sinônimo/eufemismo de *civilização*, que parte da constatação que todos têm cultura. “Essa é uma cultura muito democrática: qualquer um pode reivindicar sua identidade cultural”.<sup>138</sup> Por último, temos o terceiro sentido, que é o da “cultura-mercadoria”, que é a cultura de todos os bens que corresponde à *cultura de massa*. “Todas essas dimensões são inteiramente articuladas umas às outras num processo de expressão, e também articuladas com sua maneira de produzir bens, com sua maneira de produzir relações sociais.”<sup>139</sup>

A partir destes três sentidos, podemos analisar o sentido que é dado à revolução molecular do cantor Raul Seixas: ela é aproximada oportunamente aos movimentos de “contracultura” no Brasil. Sobre o “raulseixismo” e sua leitura da dissertação de Abonizio, Silvano Baia afirma, em sua tese que:

A autora analisa ‘a proposta raulseixista enquanto uma recusa à sociedade estabelecida, criando uma utopia nascida em determinado contexto e estendendo-se a ele’, como ela localiza no comportamento de seus fãs. Segundo Abonizio, embora Raul Seixas seja artista surgido dentro da mídia, ‘ele transmite uma ideologia que contraria o sistema defendido pela própria mídia’, que vincularia uma subjetividade que ela classifica como ‘capitalística’. Para a autora ‘diferentemente da rebeldia dos movimentos estudantis da geração anterior que preconizavam a revolução comunista, o raulseixismo e seus partidários aproximava-se mais da visão contracultural que desejava subverter as lógicas racionalizantes de direita e de esquerda’. Os raulseixistas formariam um grupo pequeno que engendraria outras subjetividades, num processo ‘micropolítico’, sem referir-se à totalidade e às mudanças estruturais.<sup>140</sup>

Mesmo a própria autora Juliana Abonizio, que procura tratar das músicas e da obra de Raul Seixas dentro de uma perspectiva que a aproxima das ideias de Félix Guattari no tocante à micropolítica e a revolução molecular, aproxima o “raulseixismo” de uma visão “contracultural”, como se ela não reforçasse mais o aparato conceitual e teórico-metodológico de uma historiografia consolidada sobre a música no Brasil que os próprios conceitos e ideias que defende em seu trabalho. Parece-nos que o problema que não foi pensado pela autora é que o próprio termo “contracultura” é mais uma armadilha dos agenciamentos das “máquinas sociais” (Estado Igreja, exército, Família, etc.) para reificar o conceito reacionário de “cultura”:

<sup>138</sup> GUATTARI; ROLNIK., op. cit., p. 17.

<sup>139</sup> Ibid., p. 19.

<sup>140</sup> BAIA, op. cit., p. 112.

A minha idéia é que esses três sentidos [da palavra cultura] que aparecem sucessivamente no curso da História continuam a funcionar, e ao mesmo tempo. Há uma complementaridade entre esses três tipos de núcleos semânticos. A produção dos meios de comunicação de massa, a produção da subjetividade capitalística gera cultura com vocação universal. Esta é uma dimensão essencial na confecção da força coletiva de trabalho, e na confecção daquilo que eu chamo de força coletiva de controle social. Mas, independentemente desses dois grandes objetivos, ela está totalmente disposta a tolerar territórios subjetivos, que escapam relativamente essa cultura geral. É preciso, para isso, tolerar margens, setores de cultura minoritária – subjetividades em que possamos nos reconhecer, nos recuperar entre nós numa orientação alheia à do Capitalismo Mundial Integrado (CMI). Essa atitude, entretanto, não é apenas de tolerância. Nas últimas décadas, essa produção capitalística se empenhou, ela própria, em produzir suas margens, e de algum modo equipou novos territórios subjetivos: os indivíduos, as famílias, os grupos sociais, as minorias, etc. Tudo isso parece ser muito bem calculado. Poder-se-ia dizer que, neste momento, Ministérios da Cultura estão começando a surgir por toda parte, desenvolvendo uma perspectiva modernista na qual se propõem a incrementar, de maneira aparentemente democrática, uma produção de cultura que lhes permita estar nas sociedades industriais desenvolvidas.<sup>141</sup>

Nesse sentido, podemos analisar como está sendo pensado o sentido da ideia de “cultura” através de vários fatores, os quais caracterizam o binômio cultura/contracultura de maneira que um termo não significa, necessariamente, o contrário do outro, mas sim, ambos podem ser vistos em uma complementaridade recíproca dentro do “capitalismo mundial integrado”. E assim, pode estabelecer um diálogo com o campo da história por meio da música do cantor Raul Seixas, em que o próprio compositor pensa a sua arte e a forma como ele procura transmitir suas mensagens para o seu público, de modo a quebrar com o modo *capitalístico* de conceber as várias maneiras de sentir, pensar, viver e compartilhar. Segundo a pesquisa de Abonizio: “O sistema capitalista vigia os transgressores, através da função policialesca que o caracteriza, porém visa cooptação, não o seu extermínio”.<sup>142</sup>

De fato, Raul não estava preocupado com o “mercado musical”, mas sim, com a aceitação de suas músicas pelo público. Deste modo, há que se fazer mais uma crítica às assertivas de Abonizio acerca dos “astros rebeldes” – como a afirmação, em seu livro, que “Astros rebeldes contribuem em última instância para reforçar valores da subjetividade capitalística, ainda que sejam de contestação”.<sup>143</sup> Raul teve canções de alta vendagem no mercado fonográfico, que até lhe renderam três discos de ouro foram pelas seguintes músicas, *Gita* (1974), *Carimbador Maluco* (1983) e *Cowboy Fora da Lei* (1987), mas não se pode afirmar com certeza até que ponto elas reforçaram tais “valores da subjetividade capitalística”.

<sup>141</sup> GUATTARI; ROLNIK, op. cit., p. 19.

<sup>142</sup> ABONIZIO, op. cit., p. 78.

<sup>143</sup> Ibid., p. 78.

As vendas obtidas por suas músicas significam necessariamente sua transformação em mercadorias submetidas à cultura capitalística? Ou elas reforçam uma *apropriação capitalística* feita por suas músicas de característica molecular? Como o próprio Guattari afirma, em seu *Micropolítica*:

Há uma tentativa de eliminar aquilo que eu chamo de processos de singularização. Tudo o que surpreende, ainda que levemente, deve ser classificável em uma zona de enquadramento, de referenciação. [...] Estou convencido de que se alguns extraterrestres desembarcassem amanhã em São Paulo, haveria *experts*, jornalistas e especialistas de toda espécie para explicar às pessoas que no fundo não é uma coisa tão extraordinária assim, [...].<sup>144</sup>

Conforme afirma Elton Frans sobre a própria reação do público a respeito de suas músicas, pode nos ajudar a problematizar melhor esta questão da vendagem de suas músicas:

[...] Raul Seixas gostava mesmo era do estúdio. Lá, sentia-se um ‘cientista da comunicação de massa’ e só fazia o que ele mesmo determinava como lei. [...] Desde 73, quando lançou *Ouro de Tolo* e *Mosca na Sopa*, Raul era um sucesso. Agora, em 80, com *Abre-te Sésamo*, ele iria conhecer o reverso da medalha. O disco não vendeu o que esperava. Mas se havia uma decadência nos números do borderô, como explicar a extraordinária receptividade que ele obtinha nos shows? Raul estava diante de um impasse: era mais bem recebido ao vivo, apesar dos problemas de saúde.<sup>145</sup>

Com esta fala de Frans, podemos pensar um sentido micropolítico que se pode inferir da obra do cantor. Se Raul obteve alta vendagem em algumas de suas músicas, por outro lado, teve ampla rejeição por parte do mercado fonográfico – bem como do público que comprava discos – de várias outras criações. Independentemente dos números decepcionantes de “vendagem” fonográfica, seu público continuou a querer vê-lo pessoalmente em seus shows. Mesmo que determinadas produtoras musicais não quisessem contratá-lo, seu público continuava fiel à sua postura artística. Se há uma subjetividade singular em sua arte musical, ela ultrapassa os critérios de “recepção”, tanto por parte da crítica especializada quanto da “vendagem” de suas músicas no mercado fonográfico. Podemos até ousar dizer que há um *devoir-músico* em Raul Seixas, uma vez que, pessoalmente, obteve dos shows ao vivo uma *linha de fuga* em relação às apropriações do mercado fonográfico, principalmente pelas mensagens passadas ao seu público e pela autenticidade de sua postura como artista desvinculado do eixo MPB/contracultura. De acordo, com a afirmação de Guattari:

O que caracteriza os novos movimentos sociais não é somente uma resistência contra esse processo geral de serialização da subjetividade, mas

<sup>144</sup> GUATTARI; ROLNIK, op. cit., p. 52.

<sup>145</sup> FRANS, Elton. **Raul Seixas**: A história que não foi contada. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000. p. 21.

também a tentativa de produzir modos de subjetividade originais e singulares, processos de singularização subjetiva.<sup>146</sup>

Sendo assim, “A obra de Raul Seixas revela um desejo constante de buscar o novo, o exótico, o impossível em oposição ao estabelecido, sejam as convenções, a ciência ou a verdade revelada”.<sup>147</sup> Mas esta análise sobre a arte musical do cantor tem como estudo determinadas temáticas musicais que foram apropriadas como pertencente aos movimentos de “contracultura” no Brasil, como tratamos no capítulo dois. Como afirma Abonizio:

Existem processos de produção de subjetividades singulares – como o rock pode ter significado, já que transformou a relação com o som, com o ritmo, incorporou outras formas de sociabilidade – que contêm simultaneamente aspectos da subjetividade dominante. Porém isso não impede que se perceba as possibilidades, geradas em torno do rock, de transformações no território subjetivo. Tais transformações são significativas: temos a percepção do corpo enquanto fonte de prazer, das modificações no referente ao desejo, ao namoro e a criação de gangues que se formaram sob a denominação JT (juventude transviada); temos também a experiência *hippie*, cujos adeptos criaram territórios reais de sociabilidade dissidente unidos pelo *rock’ n’ roll*. [...] A obra de arte pode ser transformadora, independente das temáticas que utiliza ou da auto-proclamação como revolucionária. O rock, com seu questionamento da vida cotidiana, é como um vírus contaminando o corpo social em suas relações, formando revoluções moleculares, transformando a subjetividade consciente e inconsciente dos indivíduos e dos grupos sociais, independente do fato de terem um discurso conservador.<sup>148</sup>

De fato, os movimentos sociais que aconteceram no Brasil, para o filósofo Félix Guattari são reflexo de questões visíveis na década de 1970, principalmente no campo da arte. Estes reflexos estão nas formas como estão sendo trabalhados os movimentos sociais, cuja compreensão pode ser vista em vários grupos/grupelhos tanto social, político quanto culturalmente, de uma maneira que rejeita qualquer possibilidade de apropriação unitária. Mas de acordo com os conceitos utilizados por Guattari, podemos desenvolver um diálogo com a historiografia da música no Brasil, por exemplo, na forma como concebemos o uso do termo “*subjetividade*”. Conforme afirma Guattari: “Qualquer revolução ao nível macropolítico diz também respeito à produção de subjetividade”.

A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação, de semiotização – ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica – não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instancias intrapsíquicas, egóicas, microsociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza

<sup>146</sup> GUATTARI; ROLNIK, op. cit., p. 45.

<sup>147</sup> ABONIZIO, op. cit., p. 114.

<sup>148</sup> Ibid., p. 26.

extrapessoal, extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, em fim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, afeto, de desejo, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e de produção ideica, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos etc.). Toda questão está em elucidar como os agenciamentos de enunciação reais podem colocar em conexão essas diferentes instâncias. É claro que não estou inventando nada: essa posição pode ainda não estar verdadeiramente teorizada, mas, com certeza, está plenamente em ação em todo o desenvolvimento da sociedade.<sup>149</sup>

A partir deste trecho, podemos interpretar este sentido de subjetividade, em que há uma produção de indivíduos/grupos por meio de “máquinas de expressão”. Com base neste levantamento sobre a ideia de “subjetividade”, podemos compreender de modo dissociado as produções subjetivas/singulares dos músicos de possíveis enquadramentos em “épocas”, “lugares de fala” ou mesmo em “movimentos/escolas” realizados até então como cânones interpretativos indispensáveis para a constituição de uma historiografia da música no Brasil. Podemos, da mesma forma, observar como este pensamento pode ser analisado e compreendido na obra do Raul Seixas em determinadas canções. As canções *Eu Sou Egoísta*, *Peixuxa*, *A Verdade Sobre a Nostalgia*, *Carimbador Maluco*, *Cowboy Fora da Lei* e *Anarkilópolis* são canções que expõem como o enquadramento estético/ideológico serve apenas para servir às máquinas sociais de repressão do desejo.

Um exemplo interessante que podemos retirar das canções citadas anteriormente está na música *Cowboy Fora da Lei* (1987). Em uma referência inusitada ao estilo *country* estadunidense, Raul trata de vários assuntos que se sobrepõem e não se reduzem a uma explicação simplista, que giraria em torno de uma eventual opinião pessoal a respeito do cenário político da época das *Diretas Já* e do processo de redemocratização no Brasil, bem como de sua possível desistência em tratar de questões “políticas” em suas músicas.<sup>150</sup>

<sup>149</sup> GUATTARI; ROLNIK, op. cit., p. 31.

<sup>150</sup> Vejamos o caso das afirmações expostas na comunicação intitulada *Raul Seixas e a Ditadura Militar: Uma Análise Semiótica da Música “Cowboy Fora da Lei”*, trabalho de graduação em Comunicação de Julia Caroline Goulart Blank e de sua orientadora Janaíne dos Santos, da Universidade de Cruz Alta (RS), apresentado em 2013 no XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. O argumento principal sustentado pelas autoras é o de que “Pode-se considerar a música ‘Cowboy Fora da Lei’ não somente como uma crítica à sociedade vigente como também uma declaração do autor de que cansou de tentar modificar a situação política através de sua música. Apontando nitidamente a questão do perigo que alguém que contrariasse o regime estava sujeito, visto que os candidatos a presidente corriam o risco de serem assassinados.” BLANK, Julia C. G.; SANTOS, Janaíne 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**, Santa Cruz do Sul, 2013. p. 12-13. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/sul2013/resumos/R35-0224-1.pdf>> Acesso em: 11 jan. 2015.

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, sou cowboy/Cowboy forada-lei/Durango Kid só existe no gibi/E quem quiser que fique aqui/Entrar pra história é com vocês/Vamo entrar pra história pessoal <sup>151</sup>

Se fizermos o esforço em pensar de outras formas as músicas de Raul, não se rendendo às interpretações canônicas, podemos retirar uma série de questões que não se reduzem a um contexto histórico específico. Podemos dizer que é uma exclusividade da redemocratização brasileira o fato de um candidato eleito ter sido assassinado? O fato de ser “vacinado” e não querer se igualar a um herói como Durango Kid pode ser interpretado diretamente à situação brasileira ligada à morte de Tancredo Neves? Ou podemos dizer que a necessidade por parte de militantes em louvar heróis, vivos ou mortos, está em descompasso com a subjetividade dele, que não depende de heróis para querer viver sua liberdade e “não querer provar nada”? Embora nosso intuito não seja afirmar que existam interpretações mais verdadeiras que outras – pois justamente uma característica das questões micropolíticas é conceber as interpretações como *rizomáticas*<sup>152</sup>, e não arborescentes – podemos compreender que Raul Seixas não pode ser vinculado a um movimento ideológico/cultural, tampouco a uma posição individual reduzida a um contexto específico. Por outro lado, entendemos que é exatamente por isso que se pode sustentar uma característica *política* em suas obras, justamente por pensar a autonomia por meio de *linhas de fuga* que ultrapassam a decisão por “lados” específicos – sejam eles de “direita” ou de “esquerda”.

Destarte, procuramos expor aqui a relação imbricada pela qual a noção de “contracultura” pode ser vista no interior dos três planos simultâneos do conceito de cultura: *cultura-valor*, *cultura-alma coletiva* e a *cultura-mercadoria*, assim como sua rejeição a partir dos conceitos de *revolução molecular* e de micropolítica, pensados a partir dos estudos desenvolvidos por Guattari, nas décadas de 1960, 1970 e meados dos anos de 1980.

Gostaríamos também de fazer aqui uma aproximação de nossa análise com os estudos desenvolvidos por Jacques Rancière, em seu livro *O Desentendimento: Política e Filosofia*,

<sup>151</sup> SEIXAS, Raul. Cowboy Fora da Lei. In: \_\_\_\_\_. **Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Bém-Bum!.** [S.l.]: Copacabana, 1987.

<sup>152</sup> O conceito de *rizoma* é fundamental na obra de Deleuze & Guattari: “[...] o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços da mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. [...] Ele constitui multiplicidades lineares a n dimensões, sem sujeito nem objeto, exibíveis num plano de consistência e do qual o Uno é sempre subtraído [...] Oposto à árvore, o rizoma não é objeto de reprodução.” DELEUZE; GUATTARI, 2011, op. cit., p. 43.

de modo a compreendermos como o autor também pensa em termos de *subjetivação política* no interior de um projeto ético/estético de coletividade, que caminha em descontinuidade com as propostas ideológicas defendidas inclusive por pesquisadores que constituem cânones na historiografia da música no Brasil.

A pesquisa desenvolvida por Rancière contribui para um olhar sobre a *comunidade estética da linguagem* em sua característica eminentemente *política*. A comunidade estética, fundamentada na igualdade dos seres falantes, faz ver os critérios vigentes que compõem a “ordem policial” – que consiste na repartição das partes e parcelas da sociedade. Assim, abre campo para outras possibilidades de pensar os sujeitos em coletividade:

A política não sofreu, recentemente, a desgraça de ser estetizada ou espetacularizada. A configuração estética na qual se inscreve a palavra do ser falante sempre constituiu o próprio cerne do litígio que a política em inscrever na ordem policial. Isso mostra o quanto é falso identificar a ‘estética’ ao campo da ‘autoreferencialidade’ que desconcertaria a lógica da interlocução. A ‘estética’ é, ao contrário, o que coloca em comunicação regimes separados de expressão [...] A estética assim autonomizada é em primeiro lugar a emancipação das normas da representação, em segundo lugar a constituição de um tipo de comunidade do sensível que funciona sob o modo de presunção, do *como se* que inclui aqueles que não estão incluídos, ao fazer ver um modo de existência do sensível subtraído à repartição das partes e das parcelas.<sup>153</sup>

Neste sentido, há uma interlocução *política* na obra do cantor, que se destaca pela capacidade *estética* do músico em rejeitar o papel de autoridade que fala em nome de todos, mas sim, como aquele que considera a capacidade de qualquer um de se apropriar de sua expressão artística, fora das normas impostas pela representação e rejeitando, de princípio, a comunidade como mera divisão das partes/parcelas. De fato a comunidade descreve situações, “[...] em que um dos parceiros da interlocução se recusa a reconhecer um de seus elementos (seu lugar, seu objeto, seus sujeitos...)”.<sup>154</sup> É nesta recusa em que está a capacidade da comunidade estética em ser uma coletividade que se fundamente no *dissenso* e na capacidade de qualquer um em ler e interpretar os signos e elementos do mundo sensível.

É também no investimento nas capacidades de *dissenso* na constituição de uma comunidade que ultrapassa a ordem das partes/parcelas que se mostram aberturas para a constituição de *subjetivações políticas*. Mas, o que seria a ideia de subjetivação política em Rancière? No mesmo livro, o autor assevera que:

A política é assunto de sujeitos, ou melhor, de modos de subjetivação. Por

<sup>153</sup> RANCIÈRE, Jacques. **O Desentendimento: Política e Filosofia**. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo, Ed. 34, 1996. p. 68.

<sup>154</sup> RANCIÈRE. op. cit., p. 67.

subjetivação vamos entender a produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação portanto caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência. [...] A subjetivação política produz um múltiplo que não era dado na constituição policial da comunidade dela mesma, a inscrição primária de um sujeito e de uma esfera de aparência de sujeito no fundo do qual outros modos de subjetivação propõem a inscrição de outros sujeitos no litígio político. [...] ‘Operários’ e ‘mulheres’ são identidades aparentemente sem mistério. Todo mundo vê de *quem* se trata. Ora, a subjetivação política arranca-os dessa evidência, colocando a questão da relação entre um *quem* e um *qual* na aparente redundância de uma proposição de existência.<sup>155</sup>

Desta forma, Rancière pensa a ideia de subjetivação política como aquela que desfaz as evidências de constituição dos grupos sociais que achamos que são dados e faz um corte em tais evidências. Em vez de considerar as pessoas a partir de pretensas identidades sociais dadas, ela cria a possibilidade de uma “*multiplicação de mundos*”. De acordo com o filósofo Rancière:

A política moderna exige a multiplicação dessas operações de subjetivação que inventam mundos de comunidade, que são mundos de dissentimento, exige esses dispositivos de demonstração que são, a cada vez e a um só tempo, argumentações e aberturas de mundo, abertura de mundos comuns — o que não quer dizer consensuais —, de mundos nos quais o sujeito que argumenta é sempre contado como argumentador. Esse sujeito é sempre um *um-a-mais*. [...] A política moderna existe pela multiplicação dos mundos comuns/litigiosos passíveis de ser extraídos da superfície das atividades e das ordens sociais. [...] Só há sujeitos, ou, melhor, modos de subjetivação política, no conjunto de relações que o *nós* e seu *nome* mantêm com o conjunto das ‘pessoas’, o jogo completo das identidades e das alteridades implicadas na demonstração, e dos mundos, comuns ou separados, em que se definem.<sup>156</sup>

A interpretação que pode ser feita destas indagações sobre comunidade, e que há uma subjetividade política por meio de uma multiplicação de mundos, em que podemos analisar a ideia de *sujeito* a partir da qual Rancière descreve como ocorrem os diversos modos de subjetivação.

Se pudermos aplicar esta questão às próprias composições de Raul, vemos que, em boa parte delas, ele usa a primeira pessoa. Seria ele um individualista, um egoísta ao usar a primeira pessoa? Seria ele um indivíduo *alienado* das questões coletivas? Ou será que este “eu” está assentado em uma possibilidade de dizer “nós”, sem a necessidade de querer “representar” um movimento cultural, uma ideologia ou toda uma comunidade de seres

<sup>155</sup> RANCIÈRE. op. cit., p. 47-48.

<sup>156</sup> Ibid., p. 69.



falantes? Este estilo adotado por Raul em escrever a suas canções na primeira pessoa nos mostra a sua linha de pensamento adotada pelo cantor em suas composições.

Segundo Juliana Abonizio: “Ele mesmo dá a resposta: diz cantar em primeira pessoa para que todos façam o mesmo, afirmando a individualidade e a responsabilidade pelos e seus atos”.<sup>157</sup> Este “*Eu*”, utilizado pelo cantor instiga cada um a se identificar com a letra da música, sem querer se apropriar de uma identidade. No segundo capítulo, mostramos que ele teria criticado Belchior por ter se intitulado de “rapaz latino-americano”. Ora, é exatamente este tipo de identidade coletiva que é rejeitada por Raul ao dizer este “eu”: é o “eu” que não obriga a dizer “nós” em nome de uma identidade que sempre exclui uma parcela de seres falantes. Por exemplo, em *Ouro de Tolo*, *Medo da Chuva*, *Metamorfose Ambulante*, entre outras canções pode ser observado este “eu”.<sup>158</sup> Vejamos um trecho da música *Ouro de Tolo*:

Eu devia estar contente/Porque eu tenho um emprego/Sou o dito cidadão  
respeitável/E ganho quatro mil cruzeiros por mês/Eu devia agradecer ao  
senhor/Por ter tido sucesso na vida como artista/Eu devia estar feliz  
porque/Consegui comprar um corcel 73 [...] <sup>159</sup>

Raul, que diz na letra “Eu devia estar contente”, parece dizer que não está. Quais seriam os motivos? Quem ouve a letra e percebe que também não está contente, sabe quais os seus motivos? Sabe se os motivos do autor da letra são os mesmos que os seus? Em nenhum momento, Raul está dizendo que este problema é da “classe média” ou da situação “operária” ou da identidade “latino-americana”: cabe a cada um a capacidade e a autonomia para descobrir seus motivos e agir eticamente para mudar sua situação. Conforme nos diz Abonizio: “Com essa crítica percebemos que as músicas de Raul Seixas não se enquadram no discurso das pessoas, não se situam no nível da representação, mas no do movimento, da singularidade”.<sup>160</sup> É, portanto, esta a comunidade estética da linguagem apontada por Rancière em seu livro: *O Desentendimento: Política e Filosofia*. De fato, nos mostra que esta forma de linguagem é um meio de fazer política como afirmação de um incontornável *dissenso* na constituição das coletividades, formando uma maneira *democrática* de constituição da comunidade.

Segundo os estudos desenvolvidos por de Rancière:

A democracia é, em geral, o modo de subjetivação da política — se por política entende-se coisa diferente da organização dos corpos em

<sup>157</sup> ABONIZIO, op. cit., p. 76.

<sup>158</sup> Todas as músicas de Raul Seixas expressam a sua preocupação com a busca do ‘EU’. Elas estão voltadas para o despertar da lei do forte, da lei da vontade que é capaz de, segundo ele, realizar as mais incríveis magias. ALVES, op. cit., p.51.

<sup>159</sup> SEIXAS, Raul. *Ouro de Tolo*. In: \_\_\_\_\_. **Krig-Ha, Bandolo!** [S.l.]: Philips, 1973. 1 disco sonoro.

<sup>160</sup> ABONIZIO. op. cit., p. 76.

comunidade e da gestão dos lugares, poderes e funções. Mais precisamente, democracia é o nome de uma interrupção singular dessa ordem da distribuição dos corpos em comunidade que nos propusemos conceituar sob o conceito ampliado de polícia. É o nome daquilo que vem interromper o bom funcionamento dessa ordem por um dispositivo singular de subjetivação.<sup>161</sup>

Sendo assim, o sentido aplicado para pensar a democracia difere substancialmente da ideia de democracia no Estado de direito, que inclui os excluídos para compor uma aparente coletividade. Rancière aponta esta questão, ao dizer que “a democracia é o tipo de comunidade que é definido pela existência de uma esfera de aparência específica do povo”.<sup>162</sup> Portanto, esta análise sobre política pode ser pensada nas próprias composições de Raul, em que mostra a própria incongruência desta “aparência de comunidade”, desaparecendo como autor que controla as interpretações possíveis de sua obra:

Essas interpretações remetem à idéia de que a realização de obras de arte não está assentada em bases seguras, podemos ter uma dimensão mais desagregadora, na medida em que não há garantias de que se possa controlar sua repercussão sobre a identidade do próprio autor. Por outro lado, a troca estabelecida entre artista e o público é sempre uma aposta, já que o criador pode perder o domínio que pensa ter sobre a criação.<sup>163</sup>

Desta maneira, podemos dizer que, ao perder o “controle” de autor sobre as interpretações, faz ver a impossibilidade de categorizar o “povo” a partir de determinada identidade. Segundo Rancière: “O povo nunca mais é ímpar, incontável ou irrepresentável. Ele está sempre, a um só tempo, totalmente presente e totalmente ausente”.<sup>164</sup> Dessa forma, podemos observar como os “novos movimentos sociais” a partir da década de 1960, ao serem classificados de “contracultura, conectam-se novamente com as definições/conceitos de uma “cultura” que representaria a identidade de um povo. Neste sentido, a ruptura de tais identidades pode ser vista como *formas da democracia*:

As *formas* da democracia não são outra coisa senão as formas de manifestação desse dispositivo ternário. Há democracia se existir uma esfera específica de aparência do povo. Há democracia se houver atores específicos da política que não são nem agentes do dispositivo de Estado nem partes da sociedade, se houver coletivos que removam as identificações em termos de partes do Estado ou da sociedade. Há democracia, enfim, se houver um litígio conduzido sobre o palco de manifestação do povo por um sujeito não-identitário. As formas da democracia são as formas de manifestação dessa aparência, dessa subjetivação não-identitária e dessa condução do litígio.

<sup>161</sup> RANCIÈRE, op. cit., p. 102.

<sup>162</sup> Ibid., p.102.

<sup>163</sup> TEIXEIRA, op. cit., p. 104.

<sup>164</sup> RANCIÈRE, op. cit., p.106.

Essas formas de manifestação têm efeitos sobre os dispositivos institucionais do político e se servem de tal ou qual desses dispositivos. Produzem inscrições da igualdade e argumentam as inscrições existentes.<sup>165</sup>

E a partir destas indagações entendemos que há formas para identificar as manifestações do povo por meio de subjetivações políticas. De acordo com Rancière: “A comunidade é, nessa identificação, ininterruptamente apresentada a si mesma. O povo nunca mais é ímpar, incontável ou irrepresentável”.<sup>166</sup> E assim, nos mostra várias configurações possíveis nessa configuração estética da comunidade política. Esta mudança pode ser identificada como uma temática na música *Sociedade Alternativa*, escrita e gravada em 1974:

[...] 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.../Faze o que tu queres/há de ser tudo da Lei/Viva! Viva! Viva a Sociedade Alternativa/Todo homem e toda mulher é uma estrela/Viva! Viva! Viva A Sociedade Alternativa! [...] <sup>167</sup>

O desejo de uma “sociedade alternativa” não é mais colocada como uma simples “utopia”, como algo *irreal* que pode, um dia, vir a ser realidade. É a própria confusão dos parâmetros entre o real e o irreal que, tomados de princípio, tornam possível viver em uma “sociedade alternativa”. É a compreensão que os territórios do possível não são utopias, mas sim, *heterotopias*,<sup>168</sup> que se tornam visíveis novas configurações do sensível e da vida em coletividade. A “sociedade alternativa”, em que se pode viver de maneira autônoma, fazendo coincidir o “faz o que tu queres” e o “pois é tudo da lei”, é uma forma de comunidade em que *autonomia* e *heteronomia* também coincidem. Rancière em seu artigo *A Comunidade estética*, explica isso:

No seu regime estético, a arte é da arte, na mesma medida em que ela é coisa diferente da arte, o contrário da arte. Ela é autônoma na mesma medida em que é heterônoma. E a comunidade política – mais precisamente metapolítica – que ela determina, se encontra sob a mesma condição paradoxal. Ela é a realização de uma autonomia revelada em uma experiência de heteronomia.<sup>169</sup>

De fato, a produção musical de Raul está conectada a uma subjetividade política, em que é basicamente é produzida e formada por meio de um registro coletivo, sendo que “a

<sup>165</sup> RANCIÈRE. op. cit., p. 103-104.

<sup>166</sup> Ibid., p. 106.

<sup>167</sup> SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. *Sociedade Alternativa*. In: \_\_\_\_\_. **Gita** [S.l.]: Philips, 1974. 1 disco sonoro.

<sup>168</sup> Rancière usa o termo *heterotopia* em seu livro *A partilha do sensível*. Em grego, heterotopia significa “outro lugar”, em vez de utopia, entendida como “não-lugar” ou “lugar não existente”. A diferença entre os dois pode ajudar a definir os critérios de querer uma “sociedade alternativa”: ela é um outro lugar, em vez de um não-lugar. RANCIÈRE, 2005, op. cit., p. 62.

<sup>169</sup> RANCIÈRE, 2011, op. cit., p. 175.

subjetividade não se situa no campo individual, seu campo é o de todos os processos de produção social e material.”<sup>170</sup> Esta subjetividade, independentemente do seu “lugar social” de surgimento, é elaborada a partir de uma abertura política/micropolítica das esferas de produção de sentido. Mesmo que o cantor afirme não pertencer há nenhum tipo de corrente político-partidária, podemos pensar a sua arte musical com objetivo de atingir todas as estruturas, de modo que podemos pensar como esta postura se *distingue* frontalmente da ideia de cultura como “alma-coletiva”, quando citamos anteriormente o livro de Guattari:

Essa ‘cultura-alma’, [...] consiste em isolar o que chamarei de uma esfera da cultura (o domínio do mito, do culto, da numeração, etc.) à qual se oporão outros níveis tidos como heterogêneos. Por exemplo, o campo do político, o campo das relações estruturais de parentesco, tudo aquilo que diz respeito à economia dos bens e dos prestígios, etc. E assim acaba-se desembocando numa situação em que se separa aquilo que eu chamaria de atividades de semiotização, numa esfera que passa ser designada como a da cultura. E a cada alma coletiva (os povos, etnias, os grupos sociais) será atribuída uma cultura. No entanto, esses povos, etnias e grupos sociais não vivem essas atividades como uma esfera separada.<sup>171</sup>

A partir desta comparação, é possível ver o quanto os discursos de parte da historiografia da música no Brasil – amparados na ideia de cultura como “alma coletiva” – desviam o foco da questão da *exclusão* de boa parte dos processos de subjetivação política, justamente por pretender incluir todos em uma pretensa “unidade democrática”, em que todos podem possuir “cultura”, mas cujos critérios de definição desta ou daquela “cultura” não contemplam as decisões éticas/políticas dos sujeitos de forma autônoma. Por que isto acontece? Ora, na medida em que, para pertencer a tal ou qual “cultura”, é necessário comungar de um conjunto de valores estabelecidos por outrem, em posição de *desigualdade hierárquica*. Por isso, pensamos que Raul, para pertencer à identidade musical brasileira, não precisa pagar tributos ao samba ou à MPB, tampouco precisa comungar de uma perspectiva ideológica semelhante à dos representantes da Bossa Nova ou do Tropicalismo. A própria autora Juliana Abonizio afirma que: “Essa fusão com ritmos nacionais e populares não significa um tributo à vertente musical nacional e popular”.<sup>172</sup> Exatamente, por não pagar tributos à identidade “nacional-popular”, cristalizada na tradição estética do samba como condição indispensável para pertencer à identidade musical brasileira, Raul também pode ser compreendido em sua postura de subjetivação política/micropolítica.

<sup>170</sup> GUATTARI; ROLNIK, op. cit., p. 32.

<sup>171</sup> Ibid., p. 18.

<sup>172</sup> ABONIZIO, op. cit., p. 28.

Se aproximarmos nossas referências a Guattari e Rancière, neste momento de nosso trabalho, poderemos perceber uma convergência fundamental entre ambos. Em que medida? Na medida em que, no pensamento de ambos, há uma dissociação entre criação artística, recepção do público, identidade sociopolítica e programa ideológico de ação. Por isso, há que se repensar a associação, já corrente, entre um conjunto de movimentos sociais, criações artísticas e posturas subjetivas como simplesmente pertencentes ao conceito de “contracultura”.

Segundo Abonizio: “Raul Seixas vivenciou essas circunstâncias, nos conturbados anos 60 e 70. Embora algumas de suas composições sejam posteriores, foram influenciadas por todos esses acontecimentos”.<sup>173</sup> Esses acontecimentos podem estar presentes na inspiração que Raul teve nas letras e composições. Entretanto, outra coisa seria dizer que elas tão somente “representam” aquele contexto de crítica à ditadura militar, ao *Diretas Já* ou a qualquer outro evento. Os acontecimentos podem *influenciar*, mas *jamais determinar* a interpretação de uma criação artística qualquer.

O próprio Guattari, quando esteve na década de 1980 no Brasil, pensou os vários movimentos sociais, criações artísticas e posturas subjetivas em termos micropolíticos, não em termos de uma “contracultura” no país que estava se formando de modo unitário e programático contra a ditadura militar:

Estamos assistindo a um renascimento de todos esses processos de singularização no campo do desejo, renascimento que está, no entanto, se acompanhando de uma tentativa de colocar os problemas políticos e sociais também em escala global. [...] Por isso tudo, o que me parece importante no Brasil, é que não vai ser depois de um grande movimento de emancipação das minorias, das sensibilidades, que vai se colocar o problema de uma organização que possa fazer face às questões políticas e sócias em grande escala, mas é ao mesmo tempo. É claro que não se trata de fazer uma espécie de sindicato coletivo de defesa dos marginais, um programa comum ou uma espécie de frente unificadora e redutora. Isso seria uma imbecilidade total, pois não é o caso, absolutamente, de os grupos marginais, minoritários, entrarem num acordo ou adotarem um mesmo programa, uma mesma teoria, mesma atitudes; isso nos remeteria às velhas concepções de movimento de massa dos socialistas e dos comunistas. *Não se trata de adotar uma lógica programática, e sim, uma ‘lógica de situação’*.<sup>174</sup>

E importante salientar que este estudo contribui para poder pensar a questão da micropolítica, por meio dos agenciamentos coletivos de enunciação, das linhas de fuga e tantos outros conceitos/ideias para reconfigurar os espaços do dissenso no Brasil das últimas

<sup>173</sup> ABONIZIO, op. cit., p. 113.

<sup>174</sup> GUATTARI; ROLNIK, 1996, op. cit., p. 167.

décadas. Esta abordagem sobre os movimentos no Brasil deixa entrever uma perspectiva de *singularização* nestes movimentos. Destarte, os estudos sobre a singularidade na obra do cantor Raul nos mostra o ponto de encontro entre estética e política. De fato a singularidade é um maneira, de dizer que os movimentos sociais no Brasil não restritos a uma individualidade, mas vale ressaltar que este processo de singularidade pode ser identificado por meio da coletividade. Raul Seixas se identificava com esta mudança na sociedade e isto acabou por dificultar a compreensão de seu posicionamento ético-político, pois ele foi referenciado como parte de um processo capitalístico, ligado ao sucesso mercadológico e à sua postura aparentemente “contracultural” ou mesmo “rebelde”:

Em virtude dessa percepção, Raul Seixas considerou como melhor maneira de não ser anulado por estereótipos e integrado à produção de subjetividade capitalística justamente não permitir a classificação, não dar em sua obra possibilidades de categorizá-lo nos modos de referência dominante. Assim, não assumiu nenhuma categoria ou identidade que já conste em catálogos. Utiliza elementos anarquistas, mas não o é; canta rock, mas não só; faz protestos, mas não música de protesto; é contra os padrões burgueses mas também o é aos da esquerda e assim por diante. Isso em um período em que ser resistência significava ser culturalmente superior. O cantor, ao fazer *marketing* de si mesmo, como aprendeu no trabalho de produtor, tentou não se padronizar, sendo uma espécie de iconoclasta da música e das idéias. Essa postura atingiu o ápice quando Raul Seixas declarou-se simplesmente raulseixista. É óbvio que essa é também uma imagem, embora ele quisesse forjar todas. Em suma, seu ego também vai nas alturas tentando romper as estruturas.<sup>175</sup>

Embora Abonizio trate de maneira cuidadosa desta problemática questão para a interpretação da carreira de Raul dentro de um “raulseixismo”, é importante pensá-la não apenas como uma ação intencional do compositor, realizada com o intuito de arregimentar fiéis ou de fazer um movimento unitário em torno de seu “ego”. Embora seja difícil medir sentimentos tão íntimos de alguém, torna-se igualmente complicado afirmar que ele teria se submetido, no fim de sua carreira, a uma lógica *capitalística*. Teria ele morrido precocemente e não cuidado de sua saúde, bem como de sua carreira profissional, por meras questões de mercado ou de “ego”? Ou teria sido, pelo contrário, por desprezo a suas posições egoístas e por desprezo a seu patrimônio? Estas questões são realmente muito difíceis de avaliar, por isso, rejeitamos uma explicação mais direta, como nos apresenta Abonizio.

Voltando à questão das linhas de fuga e das questões moleculares/micropolíticas na obras de Raul, citaremos mais algumas de suas canções, como *Metrô Linha 743*, *Quando Acabar o maluco Sou Eu*, *Aluga-se* entre outras canções que pode ser observada determinadas

---

<sup>175</sup> ABONIZIO, op. cit., p. 75.

linhas de fuga, por meio da *micropolítica*. Vejamos o exemplo da música *Quando Acabar o maluco Sou Eu*:

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/Trepa 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, ahá!/Quando acabar o maluco sou eu/Ahá! 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 título de eleitor [...] /Eu sou louco mas sou feliz/Muito mais louco é quem me diz/Eu sou 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 [...]

Por meio, desta canção podemos identificar uma linha de fuga, trabalhada pelo cantor, em que há um *devir-louco*, minoritário e micropolítico, uma vez que põe ao limite a certeza acerca da loucura e do funcionamento das convenções sociais, através do gênero musical e da sonoridade do rock. Mas segundo a pesquisa de Félix Guattari:

A música não terá sido aqui, um ‘quebra-galho’ sublimatório, abrindo uma via de derivação simbólica da libido, mas uma ferramenta essencial ao lançamento de uma máquina que catalisa novos componentes semióticos, liberando novas potencialidades de desterritorialização e acarretando, em compensação, crispações do ego, fazendo aparecer formações patológicas que se inserem como que por si próprias no seio de certas ‘inércias’ sociológicas da época.<sup>177</sup>

De fato, pode ser identificado no campo da música e da história processos de singularização, em algumas expressões artísticas ocorridas entre as décadas de 1960 a 1980, que foram apropriadas como sendo de “contracultura”. De acordo com Guattari:

Um processo de singularização da subjetividade pode ganhar uma imensa importância, exatamente como um grande poeta, um grande músico ou grande pintor, que, com suas visões singulares da escrita, da música ou da pintura, podem desencadear uma mutação nos sistemas coletivos de escuta e de visão.<sup>178</sup>

O Raul Seixas desenvolve em suas composições este processo de mutação em que atinge todo um sistema coletivo. Sendo que o objetivo do cantor era despertar na sociedade esta ideia de liberdade através da arte. De fato, o que se identifica neste ponto da pesquisa na arte musical do cantor são os mecanismos estéticos e políticos que se podem usar para pensar

<sup>176</sup> SEIXAS, Raul. Quando Acabar o maluco Sou Eu. In: \_\_\_\_\_. **Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Bém-Bum!** [S.l.]: Copacabana, 1987. 1 disco sonoro.

<sup>177</sup> GUATTARI. op. cit., p. 153.

<sup>178</sup> GUATTARI; ROLNIK, op. cit., p.55.

suas composições. Ao contrário de entendê-lo entre os polos *engajado/alienado*, *direita/esquerda*, *lúcido/louco* ou mesmo *individual/coletivo*, Abonizio nos traz mais um elemento para a reflexão a respeito do “raulseixismo”:

O traidor de movimentos lança as bases do que denomina sua própria filosofia: o raulseixismo. Inspira-se em várias correntes produzindo e traduzindo uma visão de mundo eclética. Raul Seixas lança perguntas sobre si próprio sem definir em qual postura se encontra. [...] O aspecto central do raulseixismo é que ele se configura uma ideologia única, exclusiva e egoísta. Não que seja autônomo em relação a outras ideologias ou filosofia, pois raulseixismo é quase uma releitura e colagem de teorias e autores variados; é exclusiva no sentido da proposta de seu conceptor em não ter seguidores e julgar necessário que cada qual siga sua própria cabeça. Daí o batismo da teoria como raulseixismo.<sup>179</sup>

Poderíamos concordar com Abonizio e dizer que o “raulseixismo” era uma “ideologia única, exclusiva e egoísta”, se se entende esta denominação como uma forma de “julgar necessário que cada qual siga sua própria cabeça”? Não conseguiríamos concordar com esta proposição da autora. O fato de não ter seguidores e de propor a cada um a capacidade de seguir seu caminho não está em descontinuidade de uma ideologia que pretende ter uma palavra de ordem e uma forma programática de ação? O “raulseixismo” não poderia ser lido, por outro lado, como uma resposta aos enquadramentos ideológicos que sempre acompanharam sua carreira e os quais sempre desprezou?

Neste sentido o objetivo do cantor, era [...] falar para o maior número de pessoas possível, gostava de ser chamado de artista de consumo, pois enquanto não se preocupavam com ele, poderia levar sua mensagem de libertação.<sup>180</sup> Nota-se que é exatamente a procura por rótulos que o incomodava. Assim, Raul é considerado um *outsider*, no campo da música brasileira, por não se enquadrar nas mesmas posturas estético/ideológicas de outros artistas. Além de debochar de sua própria profissão, Raul Seixas também satirizou vários movimentos sociais e artísticos reafirmando sempre a postura de único, marginal, *outsider*, exercendo sua *subjetividade política* e sua postura *micropolítica*. Segundo Guattari:

A idéia de micropolítica do desejo implica, portanto, um questionamento radical dos movimentos de massa decididos centralizadamente e que fazem funcionar indivíduos serializados. O que se torna essencial é conectar uma multiplicidade de desejos moleculares, conexão esta que pode desembocar em efeitos de ‘bola de neve’, em provas de força em grande escala. Exatamente o que se passou no começo do movimento de Maio de 68: a manifestação local e singular do desejo de pequenos grupos encontrou ressonância em uma multiplicidade de desejos reprimidos, isolados uns dos

<sup>179</sup> ABONIZIO, op. cit., p. 85-86.

<sup>180</sup> Ibid., p. 91.



outros, esmagados pelas formas dominantes de expressão e de representação. Em tal situação, não se está mais em presença de uma unidade ideal, representando e mediando interesses *múltiplos*, mas de uma *multiplicidade equívoca* de desejo, cujo processo secreta seus próprios sistemas de referências e de regulação. Essa multiplicidade de máquinas desejantes não é composta de sistemas estandardizados e ordenados, que se poderia disciplinar e hierarquizar, em função de um objetivo central. Ela se estratifica, segundo diferentes conjuntos sociais, de acordo com as faixas etárias, os sexos, as origens geográficas e profissionais, as práticas sexuais, etc. não realiza uma unidade totalizante. É a univocidade dos desejos e dos afetos das massas, e não seu agrupamento em torno de objetivos padronizados, que funda a unidade de sua luta. A unificação aqui não é antagônica à multiplicidade e à heterogeneidade dos desejos, como era o caso quando estes eram ‘tratados’ por uma máquina totalitária totalizante de um partido representativo.<sup>181</sup>

É neste sentido que o conceito de *desejo*, utilizado por Guattari, pode ser trazido para o campo da história, pois auxilia na compreensão do alcance e da própria caracterização dos movimentos sociais da época. Portanto, este desejo deve ser entendido no interior de uma multiplicidade de desejos moleculares, ocorridos em determinados movimentos sociais, que proporciona um diálogo com a micropolítica. Sendo assim, o comportamento artístico de Raul Seixas, não se enquadra nesta hierarquização, pelo motivo de que o cantor queira atingir todas as estruturas possíveis através de suas canções, que trazem várias temáticas/devires e linhas de fuga. Mais uma vez, vamos expor uma argumentação que procura enquadrar estas questões em termos de uma “contracultura”. Segundo Luiz Carlos Maciel:

Como a experiência concreta do real estabelecia a necessidade da liberdade individual, de que cada indivíduo vivesse a sua própria liberdade, isso, naturalmente, para o sistema, para sociedade organizada, para as regras estabelecidas, parece transgressão; é um desaforo. Então a transgressão passa a ser considerada uma característica essencial da contracultura, mas isso é para outros, para os que vêm de fora a contracultura, eles é que acham que é transgressão; para quem vive a contracultura, não é transgressão nenhuma. É uma coisa natural, uma questão só de viver livre, de viver a própria liberdade.<sup>182</sup>

Novamente, colocamos este argumento para desfazer, caso ainda exista alguma pendência sobre o tema, que defender a necessidade de liberdade por meio de transgressão não significa necessariamente pertencer a uma “contracultura”, mas sim, agir eticamente e politicamente. A ação ética/política é, em termos gerais, uma transgressão, na medida em que ela enfrenta determinadas questões socialmente dadas. Entretanto, a própria ação ética/política

<sup>181</sup> GUATTARI. op. cit., p. 177.

<sup>182</sup> MACIEL, Luiz Carlos. O tao da contracultura. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de. NAVES, Santuza Cambraia. (orgs.) “Por que não?” Rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro. 7Letras, 2007. p. 65.

reconfigura os padrões pelos quais as coisas podem ser vistas, pensadas, sentidas e vividas. Não seria a ação ética-política uma prática de liberdade? Neste sentido, repetimos as palavras de Abonizio, citadas anteriormente em nossa pesquisa:

Raul Seixas compôs grande parte de suas canções em torno de temas relacionados ao indivíduo. Embora a subjetividade (individual e coletiva) seja histórica, alguns conceitos permanecem, não imutáveis, mas semelhantes ao largo de um longo tempo. [...] Raul Seixas aborda temáticas que permitem a reapropriação do discurso em qualquer tempo. O fato de o cantor não ter pertencido a nenhum movimento da época, embora influenciado por todos, permite que sua obra não seja vista como retrato de uma época. [...] Raul Seixas buscou se livrar de toda e qualquer forma de dominação, seja política, religiosa, afetiva, desejava a transformação social a partir da transformação individual rumo à liberdade.<sup>183</sup>

Mesmo após duas décadas de sua morte, as mensagens do cantor estão sendo transmitidas através de seus discos, seus depoimentos, das gravações de seus shows, dos trabalhos acadêmicos escritos a respeito de sua obra e até mesmo das passeatas, que acontecem todos os anos na data de sua morte. E assim, as ideias desenvolvidas pelo músico continuam, sendo expostas através dos movimentos Raulseixista/Raulseixismo, no Brasil, em suas múltiplas interpretações. De fato, o cantor conseguiu eternizar a sua arte, que se observa em um simples grito na multidão: “*Toca Raul!*”

---

<sup>183</sup> ABONIZIO. op. cit., p. 168.

## Considerações finais

A pesquisa que realizamos sobre as composições de Raul Seixas pretende fazer ver um problema crucial nas interpretações correntes acerca de sua obra: a necessidade de enquadrá-lo em algum movimento sociopolítico e ideológico específico, a partir do qual seria mais fácil seu encaixe aos cânones colocados por parte de uma historiografia da música no Brasil. Autores como Marcos Napolitano, que inauguram uma visão sobre a MPB como uma “instituição sociocultural” com escolhas estéticas relacionadas à tradição do samba e com valores ideológicos relacionados aos movimentos e partidos de esquerda no país, criaram um “lugar social” para a MPB como representante da identidade musical brasileira, na medida em que se pôde criar um critério de inclusão/exclusão para as manifestações musicais posteriores no país, instaurando-os em uma “linha evolutiva”, que se inicia na tríade Samba/Bossa Nova/Tropicalismo e é ainda hoje usada como critério de pertencimento/alheamento a uma ideia de identidade musical nacional.

Mas, o que dizer de Raul Seixas, que não comungou da mesma tradição iniciada pelo samba – pois fez uma combinação de vários estilos/gêneros musicais, tendo o *rock* como uma de suas referências mais comuns –, que não participou de nenhum movimento ou partido ideologicamente relacionado à esquerda partidária no país – embora tenha sido censurado e perseguido pelo regime militar – e que não aceitava rótulos ou desejava seguidores? A ideia de “contracultura” é um artifício argumentativo muito oportuno, empregado por historiadores que se alinham às linhas interpretativas de autores como Napolitano, para delimitar o alcance, as ideias e princípios daqueles que, apesar de terem tido uma atitude crítica em relação à ditadura militar, não se encaixam em nenhum dos critérios anteriores.

Por isso, pretendemos usar os conceitos de *micropolítica*, *revolução molecular*, *linhas de fuga*, entre outros conceitos e ideias de Félix Guattari, em conjunto com uma leitura a respeito da noção de *subjetivação política* na obra de Jacques Rancière, para que possamos encontrar, de uma só vez, uma crítica contundente às interpretações canônicas de parte da historiografia da música no Brasil e uma nova proposta de interpretação de suas composições. Entendemos que, por mais que esta possa também ser vista como uma forma de enquadramento da obra de Raul, ela permite, por outro lado, a *desierarquização* de um discurso de identidade musical brasileira reivindicado por uma historiografia especializada, que se entende como autorizada para aplicar critérios de inclusão/exclusão para os autores/compositores da história da música no Brasil.

Neste sentido, não queremos reivindicar para Raul Seixas um “lugar” na MPB, nem que seja visto como a quintessência da música nacional: apenas temos em vista uma forma de escapar das armadilhas mais comuns, as quais muitos de seus intérpretes caíram (a pertença à “contracultura”, a de ser um “louco” que não merece crédito no cenário musical brasileiro por suas declarações e seu comportamento, etc.), por entendermos que estas questões pertencem a um falso problema. Se entendermos as composições de Raul Seixas dentro de um quadro de referências de fácil classificação e interpretação, corremos o risco de reduzir a obra musical de Raul apenas ao contexto da “contracultura” das décadas de 1960 e 70, bem como à crítica da ditadura militar, como se o elemento artístico presente em suas canções ficasse reduzido a esta categoria interpretativa. Pensamos, ao contrário, que sua importância histórica na música brasileira está no fato que ele mesmo questionou enquadramentos, e consideramos fundamental levar em conta este elemento para que não fizéssemos algo que em si é contraditório de princípio: como pensar a obra de um compositor como Raul apenas em termos de “contracultura” ou de exclusão da MPB? Isto não seria um reforço à hierarquia presente em parte da historiografia sobre o tema?

Da mesma forma, entendemos que sua atitude crítica foi profundamente ético-política, na medida em que se podem pensar suas composições como um incentivo a uma forma de compreender a relação indivíduo/coletividade de maneira diferente da sociologia dos grupos e suas lutas por hegemonia: *Raul estava ao mesmo tempo em dissidência e em igualdade em relação aos músicos da MPB, do samba, assim como de qualquer outra expressão musical no país*. Infelizmente, boa parte dos recursos teórico-metodológicos ainda empregados no campo da história acadêmica em nosso país apenas dificulta a compreensão histórica da obra de autores, na medida em que precisa colocá-las em critérios canônicos de inclusão/exclusão, isto para que se sintam autorizados para falar em nome da “música popular” no Brasil. Mas, afinal, o que é o “popular”? Podem os historiadores da MPB falar em nome da identidade musical brasileira, se suas preferências estéticas e ideológicas são amplamente consideradas para dizer o que é do “povo” e o que pertence aos movimentos de “contracultura”, importados do exterior e sem “legitimidade” diante da MPB? Esta é, portanto, uma questão que ultrapassa e muito nosso trabalho. Esperamos ter feito, portanto, uma modesta contribuição ao debate, a partir de uma breve análise da obra de Raul Seixas. De resto, esperemos mudanças.

## Documentação

- ✓ Raul Seixas concede entrevista para Pedro Bial. Década de 1980.  
<http://www.youtube.com/watch?v=K3gcujb4N1s>
- ✓ Raul Seixas no programa do Jô Soares ultima entrevista 1989.  
<http://www.youtube.com/watch?v=qtgB9pb4lyg>
- ✓ Raul Seixas – O sonho acabou TV Gazeta.  
<http://www.youtube.com/watch?v=cFXtT4F7tPM>
- ✓ Raul Seixas entrevistado por Nelson Motta. 1976.  
<http://www.youtube.com/watch?v=erqX95Jfjfw>
- ✓ Raul Seixas - A mentira do sistema (Entrevista TV Gazeta 1988)  
<http://www.youtube.com/watch?v=r5xCsExdA8s>
- ✓ Raul Seixas- Entrevista no programa "Música Popular Brasileira" 1976.  
<http://www.youtube.com/watch?v=8Qc2fjcplUQ>
- ✓ Raul Seixas - (Diálogo com Paulo Coelho 1981)  
<http://www.youtube.com/watch?v=OG-sKKREjF8>
- ✓ Raul seixas no programa do Flavio Cavalcante em 1973.  
<http://www.youtube.com/watch?v=WoAgfscPsCs>
- ✓ Maria Gabriela entrevista Raul Seixas em 1984.  
<http://www.youtube.com/watch?v=vkpvYNDGxZA>
- ✓ Raul Seixas - Entrevista Rádio Jornal do Brasil (1974) Projeto Museu Virtual do Rádio.  
<http://mais.uol.com.br/view/ik0c24h9avs3/raul-seixas--entrevista-radio-jornal-do-brasil-1974-04028C1A3966C0B14326>
- ✓ Raul Seixas - Entrevista Rádio Excelsior (1981) Projeto Museu Virtual do Rádio.  
<http://mais.uol.com.br/view/ik0c24h9avs3/raul-seixas--entrevista-radio-excelsior-1981-04024D1C3860CC914326?types=A&>
- ✓ RAUL Seixas no Chacrinha 1973 (Raro). Vídeo. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=pSqS2NTGlmg>. Acesso em: 10 jan. 2015; RAUL Seixas no programa Flávio Cavalcanti em 1973. Vídeo. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=WoAgfscPsCs>. Acesso em: 10 jan. 2015.
- ✓ Raul Seixas: a verdade do universo. Artigo da Revista Super Interessante, novembro de 1987. <http://super.abril.com.br/cultura/raul-seixas-verdade-universo-445237.shtml>

## Discografia

- ✓ 1968 - RAULZITO E OS PANTERAS – ODEON - MOFB 3516
- ✓ 1971 - SOCIEDADE DA GRÃ-ORDEM KAVERNISTA APRESENTA SESSÃO DAS DEZ – CBS
- ✓ 1973 - KRIG-HA, BANDOLO! – PHILIPS/PHONOGRAM – 6349.078
- ✓ 1974 - GITA – PHILIPS/PHONOGRAM – 6349.113
- ✓ 1975 - NOVO AEON – PHILIPS/PHONOGRAM – 6349.161
- ✓ 1976 - HÁ DEZ MIL ANOS ATRÁS - PHILIPS/PHONOGRAM – 6349.300
- ✓ 1977 - O DIA EM QUE A TERRA PAROU – WEA/WARNER BROS. – BR.36.037
- ✓ 1978 - MATA VIRGEM - WEA/WARNER BROS. – BR. 36.090
- ✓ 1979 - POR QUEM OS SINOS DOBRAM - WEA/WARNER BROS. – BR. 36.129
- ✓ 1980 - ABRA-TE, SÉSAMO - CBS – 138.194
- ✓ 1983 - RAUL SEIXAS - ESTÚDIO ELDORADO – 74.83.0410
- ✓ 1984 - METRÔ LINHA 743 - SOM LIVRE/SIGLA – 403.6307
- ✓ 1987 - UAH-BAP-LU-BAP-LAB-BÉIN-BUM - COPACABANA – 15.000
- ✓ 1988 - A PEDRA DO GÊNESIS - COPACABANA – 12.967
- ✓ 1989 - A PANELA DO DIABO – WEA/WARNER BROS. – 670.8086

## Referências Bibliográficas

- ABONIZIO, Juliana. **O protesto dos inconscientes: Raul Seixas e micropolítica**. Cuiabá/MT: Edição do autor, 2008.
- ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia. (orgs.) **“Por que não?” Rupturas e continuidades da “contracultura”**. Rio de Janeiro. 7Letras, 2007.
- ALVES, Luciane. **Raul Seixas e o sonho da Sociedade Alternativa**. São Paulo: Martin Claret Editores, 1993.
- BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971 – 1999)**. Tese (Doutorado em História Social) Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2011.
- BARCELOS, Elaine. **A metáfora e a retórica do medo nas letras de músicas de Raul Seixas: um drible à censura**. Dissertação (Mestrado em Linguística) Programa de Pós-Graduação da Universidade de Franca. 2009.
- BAY, Eduardo Koloyd. **Qualquer Bobagem: Uma História dos Mutantes**. Dissertação (Mestrado em História). UNB – Universidade de Brasília. 2009.
- BLANK, Julia C. G.; SANTOS, Janaíne 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**, Santa Cruz do Sul, 2013. p. 12-13. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/sul2013/resumos/R35-0224-1.pdf>> Acesso em: 11 jan. 2015.
- BOSCATO, Luiz Alberto Lima. **Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no Panorama da Contracultura Jovem**. Tese (Doutorado em História Social) Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2006.
- BUSCACIO, Gabriela Cordeiro. **O campo artístico brasileiro na redemocratização política – MPB e Rock nacional**. In: ANPUH. XXVIII Simpósio Nacional de História: Conhecimento histórico e diálogo social. Natal – RN. 22 A 26 de julho 2013.
- CALDAS, Waldenyr. **A Cultura da Juventude de 1950 a 1970**. Musa Editora. São Paulo, 2008.
- CHACON, Paulo. **O que é Rock**. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1992.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural**. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Outubro/novembro/dezembro de 2004, Vol. 1, Ano I, nº 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: \_\_\_\_\_. **Mil-Platôs, vol. 1**. São Paulo: Ed. 34.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade (1984). In: \_\_\_\_\_. **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-287. (Coleção Ditos e Escritos, V).

FRANS, Elton. **Raul Seixas: A história que não foi contada**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

FRANZ, Jaqueline Pricila do Reis. **O diabo é o pai do rock: a imagética do Mal na música estrangeira**. Revista Ciberteologia – Revista de Teologia & Cultura – Ano VI, n. 27. 2010.

GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo**. São Paulo, Ed. Brasiliense. 3ª edição. 1987.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. Petrópolis: RJ. Ed. Vozes. 4º Edição, 1996.

JORGE, Cibele Simões Ferreira Kerr. **Raul Seixas: Um Produtor de Mestiçagens Musicais e Midiáticas**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Universidade Católica de São Paulo. 2012.

LINS, Daniel Soares. **O último copo: álcool, filosofia, literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

LUCENA, Mário. **Raul Seixas Filosofias Políticas e Lutas: a verdade absoluta**. São Paulo. Ed. MacBel Oficina de letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Raul Seixas: Metamorfose Ambulante** (Vida, alguma coisa acontece; morte, alguma coisa pode acontecer). -1ª Ed. – São Paulo: B&A, 2009.

MACHADO COELHO, Lauro; OLIVEIRA, Edgar (org.). **Paulo Coelho por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 1991.



MACIEL, Luiz Carlos. O tao da “contracultura”. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de. NAVES, Santuza Cambraia. (orgs.) **“Por que não?”** Rupturas e continuidades da “contracultura”. Rio de Janeiro. 7Letras, 2007.

MORAES, José Vinci de. **Os primeiros historiadores da música no Brasil**. Revista ArtCultura, Uberlândia, v.8 n. 13 p. 117-133, jul. –dez. 2006.

MORAIS, Fernando. **O Mago**. Editora Planeta. 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música – história cultural da música popular**. 3. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

\_\_\_\_\_. **A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira**. 1. Ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. 3ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.

\_\_\_\_\_. **Seguindo a Canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo. Editora Annablume, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular**. Revista Brasileira de Ciências Sociais – Vol. 15 Nº 43 junho/2000.

NERY, Emília Saraiva. **Devires na música popular brasileira**: as aventuras de Raul seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970. Dissertação (Mestrado em História) UFPI – Universidade Federal do Piauí. CCHL – Centro de Ciências Humanas e Letras Programa de Pós-Graduação em História. 2008.

NIETZCSHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PACHECO, Diogo. Matéria intitulada: **O Garimpeir**. Revista *Veja*, 6 de Junho de 1973. edição 248.

PASSOS, Sylvio Ferreira (org). **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Editora Martin Claret, 1990.

PASSOS, Sylvio Ferreira; BUDA, Toninho. **Raul Seixas**: uma antologia. São Paulo. Ed. Martin Claret, 1992.

RANCÈRE, Jacques. **O que significa Estética**. Tradução. R. P. Cabral, in [www.proymago.pt](http://www.proymago.pt) (outubro 2011).

\_\_\_\_\_. **A Comunidade Estética.** Tradução: André Gracindo e Ivana Grehs. Publicado originalmente em: Quellet, P. (2002, org). *Politique de la parole. Montréal: Trait d'Union.* Revista Poiésis, n 17. 2002.

\_\_\_\_\_. **A partilha do sensível: Estética e política.** Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **O Desentendimento:** Política e Filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo, Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. **Os Nomes da História.** São Paulo: Editora EDUC Pontes, 1994.

\_\_\_\_\_. **Será que arte resiste a alguma coisa?** 2006.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura.** Petrópolis. Vozes, 1972.

SANTOS, Vitor Cei. **Sociedade Novo Aeon: Raul Seixas, contracultura e pós-modernismo.** Universidade Federal do Espírito Santo. Trabalho apresentado NP Comunicação e Culturas Urbanas, IX Encontro dos grupos/Núcleos de pesquisa de comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2009.

SEIXAS, Kika. SOUZA, Tárík de. (org). **Baú do Raul.** 13. ed. São Paulo. Ed. Globo. 1992.

SEIXAS, Kika. **Raul rock Seixas.** 2ª ed. São Paulo: Globo, 1996.

SOUZA, Isaac Soares. **Dossiê Raul Seixas.** São Paulo: universidade dos livros, 2011.

SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz de. **Eu Devia Estar Contente: A trajetória de Raul Seixas.** Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus de Marília, São Paulo. 2011.

SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do teatro militante à música engajada: a experiências do CPC da UNE (19158-19164).** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

TATIT, Luiz. **O Século da Canção.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TEXEIRA, Rosana da Câmara. **Kring-há, Bandolo!** Cuidado aí vem Raul Seixas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

VOIGT, André Fabiano. **Nem moderno, nem pós-moderno:** Jacques Rancière e os regimes de identificação das artes. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Teatro – UDESC - v. 2, n. 23, dezembro 2014.