

[Digite aqui]

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE GRADUAÇÃO CIÊNCIAS SOCIAIS

Felipe de Melo Gomes Feitosa

AS AVENTURAS DE RAUL SEIXAS NA CIDADE DE THOR

Uberlândia, MG

2017

[Digite aqui]

Felipe de Melo Gomes Feitosa

AS AVENTURAS DE RAUL SEIXAS NA CIDADE DE THOR

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel(a) e Licenciado(a) em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Lopes Petean

Uberlândia, MG

2017

[Digite aqui]

Felipe de Melo Gomes Feitosa

AS AVENTURAS DE RAUL SEIXAS NA CIDADE DE THOR

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel(a) e Licenciado(a) em Ciências Sociais.

Aprovado em: ____ de _____ de ____.

BANCA EXAMINADORA

Claudia Wolff Swatowski – INCIS-UFU

Luciano Senna Peres – INCIS-UFU

Antônio Carlos Lopes Petean – INCIS-UFU (orientador)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos que fizeram parte da minha vida, nesse período da minha formação. Todavia como a memória humana é traiçoeira, desde já me desculpo com aqueles que não forem mencionados nos próximos parágrafos. Aproveito também a oportunidade para agradecer às instituições (dentre outros agentes) que contribuíram à minha formação.

Primeiramente agradecerei às pessoas. Da minha família agradeço a minha avó Domingas Ferreira, aos meus pais Maria Ilzete e José de Ribamar. Essas foram as três pessoas que mais me ajudaram e apoiaram durante toda minha vida. Em seguida às minhas irmãs Viviane, Tatiane, Debora, Glecia e Gleiciane. Por fim às minhas tias Maria Geralda, Maria José, Maria Euni, Maria Zeli e Maria Zelene, também ao meu tio Antônio do Carmo. Em especial à minha companheira Júlia Pinheiro Côrtes por tudo que vivemos juntos.

Aos meus amigos no geral ficam também meus agradecimentos. Wallace e Waldelyce, vocês foram tão importantes para mim quanto meus familiares. Meus amigos da fase escolar também têm seu lugar nesses agradecimentos: Katsleny, Jairo, Jefferson, Lucas, Índila. Por fim lembro daqueles que fizeram parte da minha graduação: Dalila, Tiago Alves, Tiago Margon, Réveny, Debora, Mariana e especialmente a Filipi José Rosa que deixou essa vida tão cedo quanto um breve afago.

Dos meus professores escolherei alguns de cada fase para representar todos os outros. Do meu ensino fundamental agradeço a Shirlei Cristian, Hadivane Carvalho e Lauro Camilo. Do meu ensino médio agradeço a Valdivia, André e Abelardo. Da minha graduação agradeço primeiramente ao Prof. Dr. Petean (por ter me orientado do início ao fim da monografia). Em seguida devo mencionar o Prof. Dr. Luciano Senna, a Prof^a. Dr^a. Claudia Swatowski, o Prof. Dr. Marcel Mano, a Prof^a. Dr^a. Maria Lucia, a Prof^a. Dr^a. Elisabeth Fonseca, a Prof^a. Dr^a. Debora Pastana e o Prof. Dr. João Marcos.

Para finalizar esse momento dos agradecimentos, agradeço a todas as pessoas que prestaram serviços nos locais que frequentei no período da graduação. Em especial às "Tias do RU".

Houveram nesse período entidades e instituições que merecem ser lembradas nesse momento. Primeiramente à Universidade Federal de Uberlândia - UFU, por ter sido a universidade que me acolheu. À Divisão de Assistência ao Estudante - DIASE por ter me concedido as bolsas que possibilitaram minha permanência na universidade. Ao Instituto de Ciências Sociais - INCIS por oferecer o curso em que me graduo. Finalmente ao Núcleo de Pesquisa em Ciências Sociais – NUPECS, pois sem o mesmo, não conseguiria executar as análises das canções usadas nessa monografia.

Dedico esta monografia à Domíngas Ferreira e Maria Ilzete
Minha querida avó e minha amada mãe

Sumário

1 INTRODUÇÃO	1
2 RASO	3
2.1 Uma Breve Digressão Sobre o Conceito de Cultura	3
2.1.1 Origens do Termo.....	4
2.1.2 A Cultura na Antropologia Social	5
2.1.3 Antropologia Social Moderna	7
2.1.4 As Duas Concepções de Cultura	9
2.2 O Espetáculo e a Mistificação das Massas	10
2.3 Arte, Indivíduo e Estilos de Vida	15
2.3.1 O Individualismo na Cultura Moderna.....	18
3 LARGO	20
3.1 O Que é Música?	21
3.2 O Discurso Musical.....	24
3.3 Das Estruturas da Música.....	26
3.4 A Reciprocidade Reprodutiva	30
4 PROFUNDO	34
4.1 TREM 103.....	37
4.2 AOS TRANCOS E BARRANCOS	38
4.3 MOSCA NA SOPA.....	38
4.4 DENTADURA POSTIÇA	40
4.5 OURO DE TOLO	41
4.6 AS AVENTURAS DE RAUL SEIXAS NA CIDADE DE THOR	44
4.7 É FIM DE MÊS.....	46
4.8 OS NÚMEROS	49
4.9 TODO MUNDO EXPLICA.....	50
4.10 O TREM DAS 7	51
4.11 O DIA EM QUE A TERRA PAROU	52
4.12 EU SOU EGOÍSTA	53
4.13 ROCK DAS ARANHAS	55
4.14 MEDO DA CHUVA	57
4.15 A MAÇÃ.....	57
4.16 MOVIDO A ÁCOOL.....	59
4.17 CANTO PARA A MIHA MORTE.....	59
4.18 O INICIO, O FIM E O MEIO	61
5 CONSIDRAÇÕES FINAIS	63

6 REFERÊNCIAS	64
---------------------	----

1 INTRODUÇÃO

Na década de 1960 estouraram no Brasil cantores da chamada Jovem Guarda, que em seus primeiros anos foi considerada a expressão máxima da rebeldia da juventude, porém alguns anos depois já não era mais esta a imagem que passavam. Na década de 1970 este movimento se tornou um grande apoiador da ditadura militar brasileira. Todavia, a Jovem Guarda foi o início (e não o fim) do Rock n' Roll brasileiro. A banda que era chamada de The Panthers, lançou um álbum em 1968 em parceria com uma jovem promessa baiana do Rock n' Roll, o Raulzito. O álbum intitulado "Raulzito e Os Panteras" não alcançou sucessos de vendas. A promessa só teve alcance de público em 1973 com o lançamento do álbum "Krig-ha Bandolo!". Não podemos deixar de citar que entre esses dois álbuns houveram outros dois, o primeiro era chamado "Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das 10" lançado em 1971, foi atribuído à Sociedade da Grã-Ordem Kavernista. O segundo foi chamado de "Os 24 Maiores Sucessos da Era do Rock" atribuído à banda Rock Generation.

Apesar de tantos nomes de bandas, hoje todos esses álbuns são atribuídos a Raul Seixas. A obra deste autor, trouxe para seu interior aspectos de vários estilos musicais diferentes como o Country, o Folk, o Rock, o Baião, a Valsa e o Tango dentre outros. Suas letras abordam temas como magia, amor, religiosidade e política. Os discursos encontrados em sua obra podem ser encarados como libertários, dada a situação política que norteava o país na época, estava-se vivendo o auge da ditadura militar brasileira.

A ditadura militar brasileira se instituiu em 31 de março de 1964, quando militares opositores ao governo João Goulart (1961-1964) tomaram o poder por meio de um golpe, a partir de então o país passou a ser governado por Humberto de Alencar Castello Branco, que estabeleceu os Atos Institucionais - AI's, tirando assim direitos de expressão. Partidos políticos foram cassados, restando apenas dois (Arena e MDB). O mais radical dos AI's foi o quinto, este que foi promulgado em dezembro de 1968, legitimava qualquer forma de repressão policial e retirava os direitos da população. O governo militar passou ainda pelo milagre econômico (1969) e em seguida entrou em uma profunda crise econômica por causa da dívida externa que foi gerada. O regime militar entrou em processo de transição para a democracia em 1985 com a abertura política e a criação de novos partidos. Em 1988 a

constituente termina seus trabalhos, acontecendo as primeiras eleições presidenciais do país em 1989.

Entender o funcionamento da junção das temáticas esotéricas de Paulo Coelho com as irreverentes letras de Raul Seixas não cabe a esta Monografia, contudo se: "O discurso é aquilo pelo que se luta, desencadeia sentido e insere no confronto ideológico" (FOULCAULT, 2009). O objetivo central deste trabalho é entender qual era o Saber/Poder contido na obra de Seixas. Conquanto só entraremos de vez nessa temática na terceira e última sessão.

O objetivo da primeira sessão desse trabalho é realizar um levantamento a respeito da temática das culturas. É preciso deixar claro que em nenhum momento se pretendeu realizar um levantamento do "Estado da Arte"¹, mas sim indicar um mínimo de leituras que possibilitem uma via de interpretação para fenômenos associados às temáticas da cultura. Iniciar-se-á pela origem do termo, passando pelo desenvolvimento histórico do mesmo. Os diferentes sentidos que assumiu em cada momento e local. Passando por fim à cultura ocidental moderna; às influências da economia sobre as manifestações culturais, assim como os limites de tais influências; o funcionamento das classes em relação à cultura; e as relações entre indivíduo e cultura no ocidente moderno.

O objetivo do segundo capítulo é proporcionar uma reflexão a respeito da teoria da música, suas categorias analíticas e a influência da mesma sobre a teoria antropológica de Lévi-Strauss. Para tanto, discutiremos sobre os tipos de arte e suas características. Serão apresentadas então as categorias que são construídas pela teoria musical e utilizadas por Lévi-Strauss. Este trabalho também se valerá de reflexões a respeito dos discursos sociais e a respeito das teorias das ideologias e do poder simbólico. Pretende-se ao final, traçar um posicionamento teórico-metodológico, que permita analisar antropológicamente os efeitos da música no interior de nossa própria sociedade.

Por fim, a última sessão será uma condensação dos assuntos tratados nas duas anteriores. As análises das canções de Seixas, se colocarão dentro de dois recortes: o primeiro será temporal (de 1968 até 1980); e o segundo será temático (com dois eixos

¹ Poder-se-á definir o "Estado da Arte" como um balanço, ou um mapeamento, completo de determinada área de pesquisa. Esse é um procedimento de pesquisa que pode indicar os caminhos mais usados no desenvolvimento de pesquisas de determinada área.

centrais: política e sexualidade). Ao findar das análises das canções isoladas (dentro dos núcleos temáticos) far-se-á uma tentativa de desvencilhar-se dos crivos classificatórios, olhando holisticamente para a obra referida.

Essa monografia foi construída de forma transdisciplinar. Em seu desenrolar, trataremos de assuntos diversos, analisados por autores das áreas de: Antropologia, Filologia, História, Sociologia, Teoria Musical, dentre outras. A escolha dos autores se deu por afinidade com os temas trabalhados. Por vezes pode-se notar transposições feitas de um campo a outro, esse é um dos objetivos. Transportar, por meio de operações simbólicas, os conteúdos trabalhados, para atribuir-lhes novos valores.

2 RASO

O objetivo dessa sessão é realizar um levantamento a respeito da temática das culturas. É preciso deixar claro que em nenhum momento se pretendeu realizar um levantamento do "Estado da Arte", mas sim indicar um mínimo de leituras que possibilitem uma via de interpretação para fenômenos associados às temáticas da cultura. Iniciar-se-á pela origem do termo, passando pelo desenvolvimento histórico do mesmo. Os diferentes sentidos que assumiu em cada momento e local. Passando por fim à cultura ocidental moderna; às influências da economia sobre as manifestações culturais, assim como os limites de tais influências; o funcionamento das classes em relação à cultura; e as relações entre indivíduo e cultura no ocidente moderno.

2.1 Uma Breve Digressão Sobre o Conceito de Cultura

É interessante notar como os Cientistas Sociais vivem, em seus cotidianos, imersos nos temas aos quais dedicam tanto tempo para apreciar em livros, e na maioria das vezes não usam isso para encorpar seus escritos. Isso é ainda mais notável quando se trata de relações fora dos círculos intelectuais.

Sempre quando me sento ao lado de algum familiar para conversar sobre como anda a minha vida, depois que me mudei para realizar meus estudos, passo horas dizendo

como é desgastante e, por vezes, gratificante o trabalho exclusivamente intelectual. É como se por alguns momentos, eu pudesse compartilhar com eles a minha "outra vida", que deixei a cerca de 544 quilômetros de distância.

Essas conversas passam por todos os aspectos da minha outra vida. Desde as dificuldades (e liberdades) de morar longe da família, parentes e amigos, até os livros que leio e as viagens que faço. O que é muito interessante, pois a maior parte dos meus parentes nunca passou por experiências parecidas, e espelham em mim sua ânsia de ascensão, por via dos meus relatos. Muito provavelmente é por esse motivo que ficam espantados quando digo que vou a museus, vou a recitais dentre outras coisas.

A reação mais comum nesses momentos é a de dizer, com enternecimento, coisas como: "É que agora você tem muita cultura" ou "Nossa, como você é um homem culto". Podemos notar nessas falas, algo parecido com o que Foucault (1996) nos indicou sobre a divisão dos conhecimentos no interior da sociedade moderna. Os discursos que circulam no interior dos círculos acadêmicos são tidos como superiores, pois usam de um grande suporte institucional para se validarem enquanto verdade. Tal fato se reflete nos círculos populares pela via do imaginário.

Essas coisas me fazem pensar o quão são abrangentes, no interior de nossa sociedade, as questões que estudamos nas ciências sociais. Mais ainda me fazem ver o quão arbitrário é o uso da linguagem dentro dos círculos sociais. Era imensa a gama de expressões que poderiam ser usadas para adjetivar minhas experiências, todavia o termo cultura é o mais usado. É por esse motivo que as próximas páginas estarão preenchidas com debates teóricos acerca do conceito de cultura. Passaremos pelas várias questões que o tema aborda, para então, encontrar uma utilidade do mesmo em situações específicas, tais como a apresentada no relato acima.

2.1.1 Origens do Termo

Neste trabalho trataremos a cultura, sempre com dois focos principais. O primeiro é voltado a entender como o termo Cultura se difundiu nos círculos mais amplos da sociedade moderna. O segundo foco é voltado a entender como o termo Cultura se tornou

um conceito científico, e por consequência, como ele foi significado e ressignificado nos movimentos intelectuais das Ciências Sociais.

Segundo Santos (1996) o termo Cultura é de origem latina e vem do verbo *COLERE*, que significa cultivar. Alguns pensadores da Roma Antiga ressignificaram o termo, empregando ao que chamaram de *CULTURA DA ALMA*. Que nada mais era senão o aperfeiçoamento pessoal, o refinamento, a sofisticação, a educação, ou seja, a cultura em sentido estrito, como é usado até os dias atuais (como mostrei no meu relato inicial).

Desloquemo-nos no tempo e no espaço, até a Alemanha do século XVIII. Nesse período o país era um território dividido em 39 unidades políticas independentes. Nesse cenário os pensadores locais estavam engajados em entender o curso do desenvolvimento histórico dos povos, e assim, estimular a emergência de um poder central para unificar sua Nação. Então tomaram para si o conceito de Cultura, como apoio à ideia de Nação. Tais pensadores criaram as ideias do Pangermanismo, que acabou por alcançar a unificação alemã. (SANTOS, 1996)

Já no século XIX, com as expansões comerciais dos países europeus, a Cultura se tornou um dos temas mais relevantes nos círculos intelectuais dos países colonizadores. Dessa forma, podemos dizer que a concepção moderna de cultura, nasceu para auxiliar no desenvolvimento de um sistema político-econômico, que segundo Santos (1996) é a sociedade Capitalista Moderna.

Aprofundaremos um pouco, no que diziam os intelectuais sobre a Cultura do século XIX adiante, voltando-nos para os principais debates e pensadores.

2.1.2 A Cultura na Antropologia Social

Ao final do século XVIII e início do XIX as ideias defendidas por Charles Darwin causaram um grande rebuliço dentro dos círculos intelectuais de vários lugares. O combate às ideias criacionistas foi iniciado aí. Contudo Darwin não estava sozinho, ao mesmo tempo que desenvolviam-se seus trabalhos na área da Biologia, haviam outros que desenvolviam ideias parecidas em outras áreas do saber. Podemos citar por exemplo Tylor, Morgan e Frazer, que aplicavam ideias de base evolucionista às sociedades e à Cultura. Se

pudermos reduzir as ideias desses três autores a um único princípio, diz-se que para os autores evolucionistas a humanidade inteira se distinguiria dos demais animais pelo que se chamava de Cultura. Toda a humanidade se encaixaria nessa unidade. Dessa forma se perguntaram sobre como podemos explicar a diversidade humana. A resposta a tal questionamento é o esquema dos três estágios. A selvageria, a barbárie e a civilização. Essas são as três etapas que todas as sociedades deveriam inevitavelmente passar. (CLASTRES, 1980)

Não tardou para que essas ideias começassem a ser combatidas. Falaremos brevemente sobre duas das "frentes de combate" que se colocaram nessa diligência.

A primeira de tais frentes é o Relativismo. Segundo Santos (1996) as ideias relativistas surgiram justamente para combater as ideias evolucionistas. O relativismo se baseia numa equação que prega que se tratando de Cultura, tudo tem de ser relativizado. Sendo assim só podemos entender as culturas de dentro para fora. Em outras palavras, cada Cultura deve ser lida em seus próprios termos.

Santos (1996) nos aponta que esse relativismo, se for aplicado de forma de forma absoluta, cairá em um forte engano. Olhando somente para as configurações das culturas, sem dar a devida atenção ao curso do desenvolvimento histórico das sociedades, podemos ter a impressão de que elas são estáticas. Dessa forma os autores que adotaram essa forma de relativismo absoluto fecharam seus olhos para os processos de colonização, que subjugarão boa parte do mundo ao domínio do continente europeu.

A segunda frente é a Antropologia Social Inglesa, que será trabalhada a partir do embate entre Frazer e Malinowski. Strathern (2014) diz que apesar de Frazer ter exercido uma influência muito grande sobre os círculos intelectuais de seu tempo, tal influência não se estendeu sobre a academia antropológica. Isso ocorreu devido ao grande ataque de Malinowski às ideias de Frazer. Tal ataque tinha três propósitos, que são: substituir o gabinete pelo campo; deixar de dar atenção às crenças e se voltar às ações dos indivíduos; abandonar as noções de evolução, e em seu lugar, traçar paralelos entre as culturas "selvagens" com a sociedade moderna. Malinowski entendia que as práticas culturais deveriam ser entendidas como partes de um todo coeso, um sistema ou uma estrutura, no qual os indivíduos estão postos.

Passemos agora a um debate sobre os desdobramentos das ideias de Malinowski e de seus correligionários, passando em seguida à algumas críticas que foram realizadas contra os mesmos.

2.1.3 Antropologia Social Moderna

Arantes (1981) apresenta uma proposta de interpretação das culturas que se baseia em duas frentes de observação. A primeira está voltada a compreender o funcionamento das estruturas e como elas se colocam enquanto paradigma societal (vertente francesa). A segunda se volta a agência dos indivíduos, e como as regularidades são manipuladas para devidos fins, observando assim fissuras e contradições nas culturas (vertente inglesa).

A corrente inglesa, como já vimos, teve como seu primeiro grande expoente Bronislaw Malinowski, que ao criticar o evolucionismo e o difusionismo cultural, criou o grande paradigma da antropologia moderna. Foi ele quem colocou em pauta a função social e as instituições sociais, por exemplo. Segundo Arantes (1981) a grande contribuição de Malinowski ao debate sobre as culturas, foi o movimento de levar essa discussão ao interior das práticas sociais.

Os seguidores de Malinowski continuaram a desenvolver suas ideias de diversas formas, nos 60 anos que o seguiram. Podemos citar nomes como Evans-Pritchard ou Victor Turner para demonstrar o quão grande foi o alcance das ideias de Malinowski. Conquanto passaremos a um autor que iniciou o movimento que se separou das ideias de Malinowski.

Leach (*apud* Arantes, 1981) foi um autor que criticou severamente as concepções construídas por Malinowski, mesmo partindo de alguns pressupostos construídos por ele. Para Leach as culturas são constituídas de sistemas de significação, formados a partir das práticas dos diversos grupos e organizações sociais. Esses sistemas são dotados de contradições e incoerências que permitem a articulação de um grande sistema simbólico. Há ainda uma última característica que Leach atribuiu ao funcionamento das culturas, que é a capacidade que os indivíduos têm de reconhecer as contradições presentes nas estruturas que o cercam, agem então, manipulando tais contradições para atingir seus objetivos políticos. É com esse suporte que teoriza sobre o sistema social da Alta Birmânia,

onde os indivíduos, se apoiam numa contradição existente entre os sistemas Gunsa e Gunlao (sistemas de troca de cônjuges) para atingir seus objetivos, a depender do memento histórico.

A Antropologia moderna, segundo Strathern (2014), foi concebida por Malinowski por meio da observação de campo. Nessa concepção de Antropologia (moderna) são valorizados o holismo e o sincronismo em detrimento à historicidade dos povos. Strathern aponta ainda que essa Antropologia tem duas características que devem ser explicitadas. A primeira é o etnocentrismo presente nessas análises, no momento em que traçam paralelos entre os nativos e os modernos, o fazem sempre pautados pela lógica e pelos termos modernos. A segunda característica é a desvalorização e caricaturização que, por vezes, é feita do estilo de vida não europeu, tomando-os como formas exóticas e bizarras, porém ordenadas, de vida.

Esse "projeto" moderno de escrita etnográfica foi posto em cheque por Strathern, e outros que aderiram a ideias parecidas. Esse movimento contestatório teve início com a emergência do pós-estruturalismo e seus novos paradigmas. (STRATHERN, 2014)

Strathern (2014) defende um ponto de vista pós-moderno sobre a construção do saber antropológico. Saber que tem de ser escrito de forma polifônica, dando o devido crédito às vozes presentes. Com isso os diferentes contextos devem ser explicitados, em uma espécie de jogo.

Existem também aqueles que negam a forma de construir o conhecimento moderna e pós-moderna. É o caso de Bruno Latour (1994) que com sua teoria Ator/Rede visa construir uma forma alternativa de construir o conhecimento antropológico. Resumindo ao máximo seus argumentos, podemos dizer que a modernidade é um ideal que nunca se concretizou. Isso devido a uma contradição interna, entre os movimentos de criação de híbridos (de natureza e cultura) e de tradução (desses mesmos híbridos a um dos domínios). Tal contradição é o motor de uma grande crise que não possibilita a implantação efetiva dos ideais da modernidade. Nessa visão os pós-modernos seriam crentes dos ideais da modernidade, que ao perceber que esses ideais não podem se concretizar, passaram a combater fortemente essas ideias. É claro que não podemos falar de toda a obra de Latour (assim como qualquer outro autor que foi citado nesse trabalho) mas tocamos em alguns pontos que nos podem ser úteis nas discussões que se seguirão.

Após esse movimento panorâmico retomemos ao ponto central dessa discussão. Veremos agora como se pode articular as duas visões sobre a cultura, que como já apontamos, se fazem presentes em nossos círculos sociais.

2.1.4 As Duas Concepções de Cultura

Santos (1996) indica que de tudo o que se entende por cultura, podemos extrair duas concepções que são fundamentais aos fenômenos da Cultura. A primeira concepção está ligada a todos os aspectos de uma sociedade, ou seja, tudo aquilo que caracteriza a existência de um grupo social (sendo uma sociedade inteira ou grupos no interior de determinada sociedade). A segunda está voltada para o conhecimento, as ideias e as crenças construídas pelos povos. Essa segunda concepção também pode ser empregada quando falamos de Culturas Alternativas. Tais Culturas Alternativas são formas diferentes de relacionar o corpo, o indivíduo e a natureza com o cosmos social, dentro de uma "Cultura dominante".

Podemos adicionar que a primeira concepção se refere às generalizações comumente feitas por antropólogos (etnólogos e etnógrafos) ao tecer suas considerações sobre a cosmologia dos povos que estuda.

A simbolização é um elemento muito importante dentro dos fenômenos da cultura, pois é a partir dela que podemos entender como os conhecimentos são construídos e transmitidos no interior das sociedades.

2.1.4.1 Cultura Popular e Cultura Erudita

Segundo Santos (1996) com o fim da idade média, a ideia de refinamento pessoal se renovou, assim a ideia de Cultura se voltou ao conhecimento dominante dos Estados Nacionais europeus. Tais conhecimentos são, sem dúvidas, aqueles que provêm das simbolizações dos círculos sociais das classes dominantes. Por esse motivo era difícil acessá-lo, e necessitava-se de muito muito conhecimento para fazê-lo. Em oposição a esses conhecimentos, se colocavam os conhecimentos gerados no interior das camadas populares. Com o passar do tempo, esses conhecimentos das classes populares foram, aos poucos, sendo

reconhecidos como culturais, e suas manifestações foram adjetivadas como Cultura Popular.

A Cultura Popular se desenvolveu de forma autônoma, fora das instituições socialmente reconhecidas como "lugares de Cultura" (museus, universidades, conservatórios, etc.). Todavia sempre que pensamos em Cultura Popular, fazemos referência à Cultura Erudita. Isso se dá pois uma e outra são complementares. Mas como indica Santos (1996) não podemos ver essa polarização sem problematizá-la. Retomaremos essa discussão um pouco mais adiante.

Até o presente momento, fizemos um passeio sobre as definições de cultura que são trabalhadas pelos antropólogos. Apesar das grandes diferenças já apontadas, a grande maioria dos trabalhos antropológicos apresentam uma visão positiva sobre os fenômenos das culturas. Desse momento em diante veremos discussões que apontam outras facetas dos fenômenos da Cultura na sociedade ocidental moderna.

2.2 O Espetáculo e a Mistificação das Massas

Se ligarmos um aparelho de televisão hoje, poderemos ver uma série de programas difusos, que passam as imagens mais difusas o possível. Em um canal há um homem vestido de terno falando, de forma quase cômica, sobre o assassinato de uma mulher por seu ex-marido. Noutro há quatro pessoas sentadas em um sofá discutindo questões referentes à vida amorosa de uma atriz de outra emissora. Em um terceiro, um homem e uma mulher discutem lances de uma partida de futebol, que aconteceu no fim de semana, pelo campeonato nacional. No quarto, atores encenam um casamento, onde o noivo tem um grande segredo a ser revelado pelo ex-namorado de sua noiva. Em um quinto mulheres seminuas dançam ao fundo, enquanto um homem vestido de espartano é alvejado por bolas de tênis. No último canal, um homem vestido com uma camisa social, gravata e um chapéu de cowboy sobre a cabeça, recolhendo depoimentos de pessoas que dizem ter sido curadas das mais variadas doenças.

À primeira vista podemos achar que esses programas que foram descritos, são imagens aleatoriamente escolhidas para distrair mentes cansadas. Não obstante se olharmos com um pouco mais de atenção podemos perceber que tal caráter aleatório não existe. Há na

verdade uma padronização tão grande dos conteúdos disponíveis, que com poucas horas de observação, um pouco mais criteriosa, podemos ver como são estruturadas as grades das emissoras. Além disso, os conteúdos veiculados em diferentes emissoras, formam uma espécie de ciclo, onde os conteúdos selecionados se repetem em horários e canais diferentes.

Esses indícios de padronização, que foram brevemente apresentados, apontam na direção de que há uma força que rege a produção de bens imagéticos em nossa sociedade. É claro que este foi um mero exemplo, e que a discussão sobre esse assunto é muito mais amplo e profundo. Por esse motivo, veremos dois pontos de vista que debatem a produção dos bens culturais em nossa sociedade, com visões extremamente críticas.

Segundo o entendimento prevalente dos Estudos Culturais, os conceitos de cultura e ideologia na prática social estão intimamente relacionados, num mundo globalizado pelo capitalismo sem fronteiras. As concepções de cultura modificaram, especialmente, em função da poderosa indústria cultural – transformando as manifestações culturais em objetos de consumo(...) (ALELVAN, 2015)

Adorno e Horkheimer escreveram o livro *Dialética do Esclarecimento* em meados da década de 1950. Nesse período viviam exilados nos EUA, desde que fugiram do regime nazista da Alemanha. O livro citado é de leitura obrigatória a qualquer um que se proponha a estudar a produção artística da sociedade capitalista.

Na visão de Adorno e Horkheimer (1985) as teses de que a Cultura, de seu tempo, estaria desordenada e caótica, não tem bases reais de sustentação. O que se via na verdade, era uma grande padronização da cultura. Até as manifestações artísticas que marcavam posições ideológicas opostas, soavam com o mesmo tom. Isso se deu pois, na visão dos autores, toda a vida nos centros urbanos dos países autoritários (como a Alemanha nazista) ou não, é regida pelos desígnios do Capital. Inclusive a cultura, é por esse motivo que todas as manifestações culturais entoavam o mesmo "ritmo de aço".

O fato de as manifestações estéticas serem regidas pelas tecnologias, não as tornou mais democráticas. Afinal de contas as técnicas e as tecnologias são, em última instância, expressões da dominação exercida por aqueles que detêm poderio econômico. As técnicas levaram a arte a uma escala de produção em série, apagando assim, as diferenças entre a produção cultural e a lógica do sistema capitalista. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985)

Adorno e Horkheimer (1985) dizem que a passagem do telefone para o rádio, serve de exemplo para o processo de transformação dos agentes de comunicação em objetos de intervenção. Tal processo não foi concebido pela vontade dos grandes da indústria cultural, pois a mesma está submetida às vontades dos setores dominantes do grande Capital.

Chegamos então ao ponto central da discussão levantada por Adorno e Horkheimer (1985). Até aqui falamos sobre a padronização da Cultura, apontando a sua industrialização como principal causa desse fenômeno. A ideologia do individualismo é exaltada, nesse processo, como se fosse a essência da sociedade. Agora devemos olhar para a inversão causada pelos processos citados anteriormente. O esquematismo² é subtraído dos indivíduos, passando a ser outra atribuição dada à indústria cultural. Isso significa que as pessoas, depois do advento da cultura de massas, não refletem mais sobre a própria realidade. Afinal de contas a indústria cultural já faz isso em seu lugar.

A previsibilidade é marcante na indústria cultural. O início sempre remonta o final, a temporalidade é resumida a uma forma circular, aparentemente inquebrável. Quando se começa a ver um filme, por exemplo, já é possível saber qual será seu desfecho. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985)

É claro que devemos sempre fazer o exercício de olhar os limites das interpretações e teorizações com que trabalhamos, nesse sentido devemos ter em mente o momento histórico e o local de onde partem tais interpretações. Quando Adorno e Horkheimer falam do cinema, estão se referindo à Hollywood. É notável que esse não é o único lugar no mundo onde são realizadas produções cinematográficas, em consequente, a forma que o fazem não é a única existente.

As características apresentadas até aqui por Adorno e Horkheimer (1985) se expandem por todos os aspectos da vida social. A vida passa a ser uma mera extensão, ou reprodução, da tela do cinema. Pois seu objetivo último é reproduzir mimeticamente a realidade (ou um modo pré-concebido de realidade). A riqueza de detalhes que apresenta, serve ao propósito de adormecer a atividade intelectual, essa que, como já foi dito, fica a

² Expressão utilizada por Kant para definir a capacidade de interpretar e esquematizar a realidade

cargo da indústria cultural. A atividade intelectual passa por um processo de recalque, causado pelo roubo do esquematismo.

O desenvolvimento técnico científico da sociedade capitalista não cumpre a função da humanização, como pregava o ideal iluminista. Ao invés disso, quando demonstra toda a sua capacidade técnica de dominar a natureza, acaba por se voltar contra seu próprio criador, dominando o próprio homem. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985)

Aos olhos de Adorno e Horkheimer (1985) a indústria cultural tende a resumir sua ideologia em um discurso descompromissado, talvez até vazio. Isso não desconfigura o caráter dominador exercido. A indústria cultural, juntamente com outras instituições, cumpre a função de propagar uma ideologia individualista, ao mesmo tempo que, na prática, padroniza corpos e intelectos.

Um elemento trágico aparece na indústria cultural, para cumprir um papel paradoxal. Esse elemento paradoxal faz alusão ao que Nietzsche (1992) apontou. O trágico aparece na indústria cultural como um resquício de arte, que é usado para promover uma espécie de catarse, todavia tal elemento é controlado para não transmitir nenhum espírito de transcendência. Ao fim é usado como exemplo para demonstrar a impossibilidade de superação da ordem vigente. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985)

Podemos notar claramente que a visão de Adorno e Horkheimer é dotada de um pessimismo profundo. Para esses autores a sociedade capitalista moderna, não poderá ser superada por uma revolução social, pois o capitalismo criou mecanismos (sendo a indústria cultural o principal) para usurpar a capacidade das pessoas de notarem as contradições existentes neste modelo societal. Apesar de reconhecer a importância desses autores para a discussão da cultura no ocidente moderno, não aceitaremos todas as suas conclusões sem prévio exame crítico. Por esse motivo vemos a seguir, algumas visões diferentes que debatem sobre a mesma temática.

Passemos agora a um apanhado das principais ideias de Guy Debord, que fora veiculadas em seu livro *A Sociedade do Espetáculo*. A obra referida é um compêndio de teses que foram apresentadas para tentar explicar, de forma alternativa às explicações dominantes, o funcionamento da sociedade capitalista da década de 1960.

Debord foi um autor com uma trajetória muito distinta dos outros, que foram trabalhados até aqui. Ele não teve formação acadêmica na grande área das Ciências Humanas. Era um escritor que rompeu com a internacional letrista para fundar a internacional situacionista. A internacional Situacionista, por sua vez, foi um grupo artistas de vários países que se reuniram em Paris, e voltaram seus esforços para um ativismo político. Tais artistas foram influenciados fortemente pelo marxismo conselhistas e combatentes ferrenhos das orientações stalinistas que dominavam a maior parte dos partidos comunistas pelo mundo, inclusive o Partido Comunista Francês-PCF. (FELÍCIO et al., 2007) Por ser um letrista, Debord escreveu de forma muito autêntica. Por esse motivo decidiu-se trabalhar com o seu texto original em francês. Sua forma de escrever é tão diferente que em alguns momentos soa como se ele estivesse parafraseando a obra de Marx. Isso ocorre em várias passagens de sua obra. Podemos notar isso claramente quando comparamos a primeira tese de *Société du Spectacle* com o primeiro parágrafo de *O Capital* de Marx. Vejamos a seguir.

Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation.³ (DEBORD, 1992 p. 10)

A riqueza das sociedades em que domina o modo de produção capitalista aparece como uma “imensa coleção de mercadorias” e a mercadoria individual como sua forma elementar. Nossa investigação começa, portanto, com a análise da mercadoria (MARX, 1996 p. 165)

Os trechos acima citados já nos são de grande ajuda para entender a análise feita por Debord de sua sociedade. Ao passo que o trecho apresentado não se resume a ele próprio. Necessitamos do apoio das teses que lhe seguem para podermos entendê-lo mais amplamente.

O espetáculo é uma categoria analítica que é difícil de ser precisamente definida pela forma como foi construída. Conquanto podemos partir do que foi descrito na 4ª tese do livro. Basicamente ela diz que o espetáculo é uma forma de relação social que é mediada por imagens, e por esse motivo, pode criar uma falsa ideia de que as relações são, na verdade, relações entre imagens. Em outras palavras, o Espetáculo é um produto das relações

³ "Toda a vida nas sociedades às quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma 'imensa coleção de espetáculos'. Tudo que era diretamente vivido, se tornou uma representação." (Tradução nossa)

humanas, que se volta contra o seu criador, mentindo a si mesmo de que é o centro da vida social. (DEBORD, 1992)

O Espetáculo é visto como o resultado último do nosso modo de produção, por esse motivo ele não é meramente alegórico, pois tem objetivos e finalidades. Usa das mídias e dos meios de comunicação, juntamente com o consumo, para reproduzir o modo dominante de produção da vida social. (DEBORD, 1992)

O sustentáculo da sociedade moderna é, para Debord (1992), o que chamou de alienação recíproca entre a realidade objetiva e o Espetáculo. O Espetáculo é criado pela realidade objetiva da produção social, para inverter tal realidade e reger o caminho que a sociedade deve trilhar.

O Espetáculo é um retrato da forma com que o poder se configurou no interior do Estado Moderno. Ambos nascem da cisão da sociedade em classes hierarquizadas. O resultado de tal cisão é a contemplação dos trabalhadores ao produto do próprio trabalho, que já não é visto como tal. Essa contemplação se estende do mundo do trabalho às demais áreas da vida social, criando assim a forma de relação social que foi anteriormente atribuída ao Espetáculo. (DEBORD, 1992)

As duas formas de entender o funcionamento da cultura na sociedade moderna, nos serão de grande ajuda para compreender as discussões que se seguirão. O próximo tópico será um ponto crítico desse trabalho, pois a partir dele serão colocadas algumas posições que se refletirão fortemente nas análises que o seguirão.

2.3 Arte, Indivíduo e Estilos de Vida

Bourdieu (1983) caracteriza os estilos de vida por sua correspondências às posições o espaço social, desvios que retraduzem simbolicamente condições de existência. Nessa visão o estilo de vida é produto do *habitus*. Esse sistema de "esquemas geradores" se transforma em conjuntos de distinções simbólicas (vestimentas, linguagem, *hêxis* corporal, etc.). A unidade "estilos de vida" informa que cada subespaço representa uma totalidade, em outras palavras, todas as disposições estéticas e/ou morais representam distinções entre grupos sociais.

É justamente sobre essa tese que se apoia para criar sua teoria das classes. O trabalho mais completo que Bourdieu realizou sobre essa temática está compilado em seu livro chamado de *A Distinção*. Vejamos um pouco das ideias que desenvolve em tal obra.

Os bens culturais estão dispostos segundo uma economia, para não cairmos em nenhum tipo de economicismo, devemos tomar a precaução de observar como são produzidos os consumidores; as formas que se chamam convencionalmente de arte, e por fim; como se constitui o modo legítimo de se apropriar de tais bens. (BOURDIEU, 2013a)

Segundo Bourdieu (2013a) as práticas culturais e as preferências estão estreitamente relacionadas com a educação, primeiramente com a escolar e secundariamente com a familiar. A hierarquia encontrada no campo artístico (entre estilos, escolas ou épocas) é uma correspondência à hierarquia social dos consumidores. Nesse sentido os gostos são constituídos conforme as classes, então podemos observar os gostos para compreender o funcionamento das classes. Assim como a hierarquia existente entre as duas principais formas de apropriação cultural, a precoce e a tardia ou a familiar e a escolar. Essa hierarquia não é somente legitimada pelo sistema escolar, como é replicada em seu interior. O gosto intelectualizado pelas obras eruditas é inferiorizado mediante a experiência direta e de deleite.

A apreensão da obra de arte nos dá um fundamento objetivo ao que foi dito anteriormente. Uma obra de arte só adquire sentido para aquele que detém os códigos inscritos na obra referida. Sem tais códigos aquele que contempla uma obra de arte, se vê imerso em um amontoado de cores e sons que não lhe suscitam nada além de sensações primárias. Para que exista prazer na contemplação de uma obra de arte, é preciso que se acione uma operação de decodificação, que por sua vez necessita acessar o "patrimônio cognitivo" do observador. (BOURDIEU, 2013a)

Considerando as ideias apresentadas até aqui, sobre o papel da cultura nas sociedades modernas, entraremos agora em um ponto da obra de Bourdieu que será considerada altamente assertiva, e diz respeito a como a cultura é organizada em sociedades onde não existe um órgão que consiga organizar todas as dimensões da vida social em um único universo cosmológico.

Bourdieu (1983) aponta que a cultura no sentido amplo, como é usado pelos etnólogos, e já foi visitado nas páginas anteriores, pode ser fragmentado ao se enquadrar em um universo que distingue a cultura erudita de outras manifestações culturais. O termo cultura popular aparece então como uma forma, usada pelos setores dominantes da sociedade, de exercer uma violência sobre os setores que não dominam os códigos necessários à apreensão das obras consideradas legítimas. A relação entre as classes populares e a cultura dominante, é derivada da relação que tais classes travam com os meios de produção da vida material. Assim como são dominadas pelas máquinas que operam, são também dominadas pelos códigos que são capazes de decodificar para servir bens culturais.

Seguindo essa lógica, podemos traçar uma diferença entre o que se chama de cultura popular e de contracultura. A cultura popular representa uma forma empobrecida, mutilada ou diminuída (em outras palavras, acessível) da cultura dominante. Enquanto a contracultura se estabelece em combater, de forma consciente, a cultura dominante. Geralmente negando a forma de consumo estabelecida e tentando criar uma nova forma de relacionar o estilo de vida com um macrocosmo regente. (BOURDIEU, 1985)

Para Bourdieu (2013a) o campo artístico passou por um processo de autonomização que criou um modo específico de contemplar as obras de arte legítimas. Tal modo de contemplar, coloca a forma acima de tudo, dessa maneira o olhar tem que ser desinteressado e desprendido de qualquer sentido social. Concorrente a esse processo, se formou uma estética popular, que é o oposto da estética kantiana. A estética pura (kantiana) está assentada em um *hetos* que prima pelo afastamento das necessidades sociais e dos obstáculos morais.

Em um determinado momento histórico se constituiu uma camada de profissionais das artes, que idealmente poderiam se livrar dos grilhões da servidão social. O ideal não se concretiza, pois para se autonomizar, esse campo teve de passar por um processo de legitimação. Nada obstante o campo conseguiu impor uma lógica própria, que o fez transformar os meios de produção pela via da apreensão e percepção estética. (BOURDIEU, 2013b)

Assim quando os campos artístico e intelectual alcançam um nível de autonomia razoável, pode passar a contestar simbolicamente a ordem vigente. Conquanto é possível

notar que as vanguardas artísticas contestatórias, com o passar do tempo, se tornam objetos de valor dentro do sistema de consumo dos bens simbólicos. (BOURDIEU, 2013b)

Segundo Bourdieu (2013a) a autonomização do campo artístico faz com que a arte seja pautada naquilo que é de domínio do produtor, o indivíduo, que ignora os programas políticos e intelectuais que circulam em outros campos. A arte deixou de ser uma forma de imitar a natureza e passou a ser uma forma de imitar a própria arte.

Bourdieu não é o único que enxerga a relação entre o indivíduo e a cultura moderna. É isso que veremos na parte final desse trabalho.

2.3.1 O Individualismo na Cultura Moderna

Existe dentro da Antropologia Social um debate que pode ser considerado clássico pelo seu teor. Falamos do debate Pessoa/Indivíduo. Para simplificar, podemos dizer que o indivíduo é formado em si e para si, enquanto a pessoa é constituída pelo social e para a coletividade. Como em todo debate, especialmente nos clássicos, existem várias interpretações divergentes a respeito do debate Pessoa/Indivíduo, e isso pode gerar uma certa confusão entre determinações culturais e aspectos universais.

Para evitar essas confusões recorreremos a Dumont (*apud* Castro & Araújo, 1977) e à forma com que tratou o tema. Dumont era estudioso da cosmologia hindu, que se organizava em torno de uma hierarquia fundada sobre uma visão universalista. Oposta a essa forma universalista de lidar com a realidade, se encontram as noções ocidentais de história, economia, política, religião, etc. Essas noções fazem referência a um indivíduo antessocial e autônomo, regido pelos ideais de igualdade e liberdade. Tal noção de indivíduo é própria das sociedades modernas ocidentais, todavia existe uma outra noção de indivíduo um pouco mais ampla ou empírica, que pode ser encontrada em qualquer sociedade. Esse indivíduo é chamado de infra-sociológico. O indivíduo moderno é visto como o princípio do processo de separação da vida social. A confusão entre esses dois tipos de indivíduo é apontada como sendo a principal causa do etnocentrismo dentro da Antropologia.

Castro e Araújo (1977) se apoiaram nessas ideias para fazer uma análise da peça *Romeu e Julieta* de Shakespeare, a respeito de como é representado o Amor, a Família, e o

Estado por tal peça teatral. A hipótese que levantam é a de que a ideia de amor construída em *Romeu e Julieta*, diz respeito a uma relação específica entre indivíduo e sociedade, onde são valorizadas as relações interindividuais em detrimento às relações tradicionais mediadas pela Família e pelo Estado.

Romeu e Julieta é tratada como um tipo de mito, mesmo que a priori não se convenha tratar obras literárias dessa forma, pois a peça não tem compromisso com a realidade objetiva, mas sim com uma forma específica de representar a experimentação do mundo. Essa forma de experimentar o mundo aponta para uma noção de Amor, que carrega em si a origem do indivíduo moderno. Força motriz da entidade psicológica, que independe das tradições, dos papéis sociais e da prescrição social. Força que se exerce de forma centrípeta, permitindo assim, que o indivíduo se desloque entre as várias esferas da vida social. (CASTRO & ARAÚJO, 1977)

A ideia de mito utilizada por Castro e Araújo foi extraída de Lévi-Strauss (2008), quando aponta que as narrativas mitológicas suscitam oposições cosmológicas para resolver contradições das culturas. A narrativa mítica pode ser alterada e/ou distorcida em diversos pontos, sem sofrer alterações em seu núcleo.

As análises realizadas apontam que na peça, estão sendo narradas representações de um fenômeno, que por vezes aparece ocultado, que é: a passagem de uma cosmologia de seres integrados por laços familiares (ou sociais) para outra onde os indivíduos são autônomos e se relacionam com um poder central (o Estado). (CASTRO & ARAÚJO, 1977)

Em nota Castro e Araújo (1977) chamam a atenção ao fato de que seu trabalho, seu trabalho se propõe a realizar uma análise (histórica e antropológica) das representações sociais (e seus modelos conscientes) e deve ser lido dentro desses limites. Isso diz respeito tanto à parte que se dedicam ao Amor, quanto à parte que dedicam ao Estado.

Esse ponto é o que mais nos interessa. A forma com que as pessoas do ocidente moderno criam suas representações sobre os diversos aspectos da vida social. Tais representações têm relações íntimas com o funcionamento das sociedades e com a forma na qual os conhecimentos circulam no interior das mesmas.

Essa sessão teve por objetivo levantar as informações necessárias ao entendimento dos debates acerca da temática das culturas. Para tanto retornamos na origem

do termo, passamos pelas transformações que o mesmo sofreu com o passar do tempo, para então podermos analisar alguns textos que se debruçaram sobre a temática da cultura ocidental moderna.

As influências do nosso modo de produzir os bens (materiais e imateriais) certamente são bem abrangentes ao modo de como nossa cultura é constituída. Mas há também a necessidade de olharmos outros aspectos que são fundantes da matriz de pensamento ocidental moderno. É por esse motivo que tentamos olhar para as representações da fragmentação das classes, em primeiro lugar, e do papel do indivíduo em nossa cultura, em segundo. Ao fim podemos notar certos aspectos mais gerais, que devem ser levados em consideração, ao se analisar objetos culturais, produzidos sob os signos da sociedade ocidental moderna. Assim temos mais firmeza ao debater os assuntos tangentes a essas questões.

3 LARGO

A música é um fenômeno tão diverso quanto a própria diversidade humana. É por este motivo que se erigiu ao seu redor toda uma rede de disciplinas, que juntas são conhecidas como teorias da música. Tais teorias têm grande alcance na sociedade em que vivemos, existem muitas publicações que tratam deste tema. Por este motivo, não é de se admirar que tais teorias tenham influências sobre outras áreas do saber. Além disso, é possível notar que a constituição dos saberes ocidentais (cartesianamente separados em áreas de conhecimento), foram construídos juntamente com os conhecimentos das ciências musicais. Podemos notar este fato claramente quando observamos as apreciações sobre o experimento monocórdio realizado por Pitágoras⁴. Tal experimento se apresenta como fundamental ao desenvolvimento da Matemática, assim como foi um dos primeiros trabalhos teóricos a respeito da música no ocidente.

⁴ "Todos os povos da Antiguidade tiveram sons organizados em escalas, formulas e formas sonoras de realizar a música. Os chineses desenvolveram as escalas pentatônicas, por volta dos anos 2500 a.C, resultante da superposição de quintas (intervalos de cinco notas). Os gregos desenvolveram os tetracordes, depois escalas heptatônicas - escalas com sete sons. Pitágoras, Arquitas, Áristoxeno, Eratóstenes, desenvolveram diferentes escalas com algumas semelhanças. Os árabes desenvolveram escalas de 17 sons e os hindus com 22 sons." (SIMONATO & DIAS, 2011, p. 01)

Todavia a música não se compõe apenas por suas teorias. Existem dimensões estéticas e sociais no fenômeno musical que lhe dão o título de um tipo de produção artística. Por este motivo, esforçar-nos-emos para traçar, em linhas muito gerais, uma definição sintética do que é a arte, e em seguida fazer o mesmo com a música. Isto será feito nas páginas que se seguem.

Antes de adentrar nessas questões, tomemos nota de um risco ao qual somos alertados por Castro e Araújo (1977). Tais autores apontam que um antropólogo, ao trabalhar com uma obra de arte, pode cair em dois enganos que lhe seriam fatídicos.

A utilização de textos literários como material de análise antropológica deve ser feita com cuidado, ou pelo menos com ressalvas iniciais. O antropólogo corre sempre o risco de transformar tais textos ou em documentos etnográficos, ou em mitos, coisas que, em princípio, não são. (p.131)

Já alertados de tal risco seguiremos adiante com nossas colocações. Após as disposições iniciais, e as conceptualizações necessárias, retomaremos a questão que nos foi levantada por Castro e Araújo.

3.1 O Que é Música?

Inúmeros autores de diversas áreas do conhecimento já discorreram sobre tal assunto, contudo considerar-se-á de grande importância deixar que um músico inicie tal discussão, tão complexa e tão densa. Todavia, antes de adentrar especificamente na música, faremos um breve debate sobre características um pouco mais amplas sobre as relações entre as artes e as sociedades.

Segundo Bohumil Med (2007), as artes podem ser concebidas pela revelação daquilo que é belo, tal beleza pode ser compreendida como a beleza estética presente nas manifestações artísticas. Contudo tal característica apresenta somente um dos principais aspectos das artes. Sendo assim, investigaremos as ideias do filólogo Nietzsche a respeito das artes e seus objetos.

Segundo Nietzsche (1992), para que se possa entender a arte, é necessário antes ter o entendimento de sua duplicidade, ou seu par de oposições, que existe entre o apolíneo

e o dionisíaco, que elucidam o tema não por via conceitual, mas sim pela imagem dos deuses gregos Apolo e Dioniso.

Tal par de oposições é exposto nos dois tipos de arte desenvolvidos pelos gregos, que são: as artes plásticas (esculturas e as formas humanas) que apresentam objetivos e origens apolíneas em contraponto com a música que apresenta seus objetivos e suas origens pautadas pelo dionisíaco.

A arte apolínea apresenta as características do sonho, marcada pela forma estética, dotada de profunda beleza e retidão das formas. A imagem de Apolo simboliza a de um criador, do mundo e do belo. A arte apolínea reporta à reprodução das convenções sociais e à obsessão em mantê-las conforme a sua beleza. Outra característica marcante de tal arte é a ingenuidade que se expressa pela aparência bela que é dada ao mundo, aparência esta que é encarada como a síntese das contradições contidas na visão do deleite de um novo mundo. Tal visão, individualista, reforça a ideia de beleza desta forma de arte.

Em contrapartida às artes apolíneas estão colocadas as artes dionisíacas. A música grega apoderava-se das características de Dionísio e estas se manifestavam após as beberagens e o narcotismo intrínsecos aos rituais oferecidos a este deus. O resultado de tal narcotismo é de que durante tais rituais os papéis sociais, principalmente os de estratificação social, se colocavam em suspensão, levando os homens a entrarem em estado de harmonia⁵ e frenesi. A arte dionisíaca transforma os homens em seres pertencentes a uma unidade, levando-os assim a um equilíbrio entre os homens, os deuses e a natureza. Outra característica marcante de tais rituais é a liberdade sexual desenfreada que também transpunha os papéis sociais da família e suas respectivas barreiras morais, até as consanguinidades eram desrespeitadas. A imagem de Dioniso era dotada de transcendência, de destruição das estruturas sociais que ficam claras em seus rituais; suas artes carregavam então uma visão negativa de mundo, revelando as dores provenientes da vida nas sociedades humanas e a infinidade de tudo o que existe.

O artista segundo Nietzsche (1992) seria como um imitador, em outras palavras um comentador da vida social, tanto os de visão apolínea como os de visão dionisíaca.

⁵ Conceito que será discutido mais adiante

Agora podemos retornar a Med (2007), segundo o qual podemos classificar as artes em três tipos, que são:

1. Artes visuais, onde sua percepção é dada por imagens e também é possível dizer que de forma imediata e completa;
2. Artes sonoras, onde sua percepção é dada pela audição, sendo assim de absorção mediata e gradativa, estas são expressas pela combinação de diferentes sons.
3. Artes combinadas, que se dão tanto por imagens como por sons, ou seja, são expressas por combinações das duas anteriores.

Segundo Med (2007) a música é a arte de combinar os sons e esta é teorizada pelos homens desde tempos remotos. O autor usa o exemplo do círculo das quintas, que é altamente complexo e data de mais de três mil anos antes de cristo.

Outra característica importante apresentada pelo autor é a existência de três atores da música, que são:

1. O compositor;
2. O ouvinte;
3. O intérprete.

Este último é quem realiza o papel de elemento de transição entre o compositor e o ouvinte.

Apresenta então as quatro principais características da música, que são:

1. Melodia, que é um conjunto de notas dispostas sucessivamente; dizem respeito a uma dimensão horizontal.
2. Harmonia, que é um conjunto de notas dispostas simultaneamente, que dizem respeito a uma dimensão vertical.

3. Contraponto, que é o elemento que une harmonia e melodia, diz respeito a uma dimensão ao mesmo tempo horizontal e vertical, ou seja, sincrônica e diacrônica.
4. Ritmo, que diz respeito à ordem e disposição dos sons que constituem a harmonia e a melodia dentro do tempo.

Portanto poder-se-á dizer que música é: “Música é a arte de combinar os sons simultânea e sucessivamente com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo.” (MED, 2007, p. 11)

3.2 O Discurso Musical

Um acorde é um conjunto harmônico de notas, que se interpõem, opõem-se e complementam-se, tais notas são um universo, pois apesar de serem regulares estas apresentam uma contradição que é básica à sua existência, estas que nascem de um fenômeno físico e alcançam níveis estupendos, passando pela dimensão psicológica, alcançando o nível da sociedade no âmbito das leis. Tal contradição é conhecida no meio musical como harmônico ou série harmônica. Quando um corpo elástico é agitado, a nível molecular, tal agitação gera uma série de ondas que possuem frequência definida, contudo para que tais ondas sejam propagadas na atmosfera elas dividem e multiplicam-se, tal divisão gera novas notas que, para se reproduzir, ora interpõem-se, ora opõem-se, criando tensão através do trítono⁶, e por fim complementam-se. Isto é o que será tratado neste trabalho como harmonia.

Foi dito que a música compreende o âmbito das leis, isto pode ser afirmado pois este trabalho tratá-la-á como uma forma de discurso, tendo em vista que sua efetividade advém do poder que o músico exerce sobre os ouvintes de sua música. Poder este que é extraído das relações sociais que o legitimam enquanto músico conhecedor das técnicas e da ciência musical. Assim como qualquer outro discurso, a música é: controlada, selecionada, organizada, distribuída e redistribuída por uma série de procedimentos que têm por função controlar os poderes exercidos pelos discursos. A interdição é o mecanismo que nos é

⁶ Intervalo de três tons inteiros entre duas notas de uma escala

apresentado com mais frequência no universo musical; existem três tipos de interdição: o tabu do objeto, o ritual da circunstância e o direito privilegiado ou exclusivo do pronunciante. Os campos mais afetados por estas ferramentas de interdição são a política e a sexualidade. (FOUCAULT, 1996)

Segundo este autor o discurso está ligado diretamente ao desejo e ao poder, este não é somente aquilo pelo que se orienta a luta e desencadeia sentido no contexto ideológico, mas é também aquilo pelo que se luta, pela obtenção dos poderes do discurso. (FOUCAULT, 1996.)

Outra característica que nos é apresentada por Foucault que nos é relevante para a análise do discurso musical é o “discurso do louco”, pois por vezes o músico assume o papel do louco na sociedade, tal discurso é tratado historicamente de duas maneiras: ou é ignorado e rejeitado, ou é recebido como verdade e aceito como uma visão do futuro. (FOUCAULT, 1996.)

Bakunin (2011, p. 91 a 100) em sua obra identifica a existência de certa analogia entre as artes e as ciências, pois segundo ele o papel das ciências é de constatar as criações da vida e o faz através da abstração do pensamento e da análise do mesmo. Contudo, as artes obtêm mais efetividade ao fazê-lo, pois, ao invés de abstrair o pensamento, toma a via oposta, “trazendo de volta o abstrato a uma materialidade concreta”.

Foucault aprofunda tal discussão a respeito da ciência, pois esta é atravessada pela oposição entre a verdade e a mentira, que é mais um dos sistemas de exclusão. A vontade de verdade está tanto nas ciências quanto nas artes, em especial na música que é o objeto primeiro deste artigo, e esta se apoia no suporte institucional dos fenômenos da produção, distribuição e detenção do saber, tal desejo perpassa até os discursos libertários, ocultando o desejo do poder que neles é contido. (FOUCAULT, 1996.)

Identifica ainda que o autor de um discurso não é um mero pronunciante, todavia é posto como um ponto de agrupamento ou um centro das ideias do discurso que é enunciado. O comentador também recebe destaque, ele é visto como um facilitador que explicita o que fica subentendido no texto do autor, por vezes o texto é ampliado pelo comentador, que o faz mediante a materialização do mesmo. (FOUCAULT, 1996.)

Será colocado em equivalência o autor do discurso com o compositor da música, o comentador ao intérprete e o receptor ao ouvinte, chamando atenção ao fato de que estes três papéis são igualmente importantes dentro das relações de poder, pois, devido à falta de um destes, a relação de poder não pode ser efetivada.

Estes são os principais elementos trabalhados por Foucault que serão utilizados neste trabalho. Estes elementos serão o centro da análise dos discursos musicais, os autores que serão discutidos adiante cumprirão a função de um catalizador da junção que será feita da teoria musical com as ciências sociais.

3.3 Das Estruturas da Música

Poder-se-á claramente notar que este trabalho até aqui se fez valer de termos correntes no Estruturalismo, mais especificamente no estruturalismo antropológico de Lévi-Strauss. Isto não ocorre ao acaso, pois a teoria da música, que é majoritariamente ensinada no ocidente, é por excelência estruturalista. Contudo, tal estruturalismo apesar de ter influenciado fortemente as ideias de Lévi-Strauss (isto fica claro em sua análise dos mitos) não se vale totalmente de suas ideias. Façamos então uma breve leitura de alguns pontos da teoria de Lévi-Strauss a partir de seu ponto mais emblemático: as relações entre Estrutura e História.

A concepção de estrutura que é apresentada por Lévi-Strauss (2008) está pautada na etnologia, que é o estudo comparativo das diversas culturas existentes. Para fazê-lo ela se debruça sobre os estudos etnográficos já realizados. A etnografia por sua vez consiste na análise dos grupos humanos a partir de suas especificidades. Busca reproduzir, da forma mais fiel possível, o modo de vida de cada um destes grupos. Segundo sua visão, estas duas formas de construção de conhecimento são separadas e distintas, apesar de se atentarem às mesmas questões.

Já para o estruturalismo da teoria musical isto não se aplica, nem pode se aplicar, pois existem dois elementos que não podem ser esquecidos ou desassociados. Além da melodia que compreende a uma dimensão diacrônica (caso a função diacrônica não esteja diretamente ligada à história, talvez seja melhor compreendida enquanto um elemento ligado

à ação) e da harmonia que compreende a uma dimensão sincrônica, além destas ainda tem que se levar em consideração o contraponto e o ritmo. Estes dois elementos estão postos, como já foi dito, na mesma dimensão, o que os difere é a forma pela qual é dada sua apreensão, no caso do contraponto sua concepção tem de ser imediata, tanto para o autor como para o intérprete, pois para se entender as constantes transformações da harmonia é necessário entender que ela se dá a partir das mudanças executadas no nível da melodia. Já no ritmo, sua apreensão se dá claramente de forma mediata, pois as transformações harmônicas e melódicas têm que ser postas em um condicionante chamado tempo. Em outras palavras, o contraponto se encontra da partitura para trás e o ritmo da partitura para frente, ou seja, o ritmo é o elemento que tira a música da partitura, e o contraponto é o elemento conector dos campos harmônicos e melódicos. Deste ponto de vista é possível dizer que o contraponto está ligado diretamente ao compositor. Já o ritmo pende ao lado do ouvinte, enquanto o interprete é responsável por fazer a transição de um a outro.

Segundo Lévi-Strauss, como é exposto no primeiro capítulo de seu livro *Antropologia Estrutural* (2008), a história e a etnologia tem por objeto de estudo sociedades diferentes daquela em que o pesquisador se encontra, a diferença é que numa se estuda as sociedades separadas pelo tempo e noutra se estuda sociedades separadas pelo espaço. Contudo nenhuma destas é capaz de remontar o que acontece ou o que aconteceu, o máximo que fazem é ampliar um acontecimento particular a um fato mais geral para alcançar outras sociedades.

Lévi-Strauss (2008) diz que a diferença entre etnologia e história não está presente nem no método nem no objetivo, onde então se assentam tais diferenças? E porque tais diferenças as fazem ser inconciliáveis? A resposta que dá a estas perguntas é de que a diferença está assentada nas perspectivas complementares, e estas são inconciliáveis, pois a história está voltada para os fenômenos do consciente, já a etnologia visa o nível inconsciente dos fenômenos sociais.

Com isso Lévi-Strauss nos põe diante de um paradoxo que já foi superado pela teoria musical. A história está posta por trás do fenômeno, já a etnologia está a frente do mesmo, o que falta neste caso é um elemento que faça a transição de um a outro. Na música tal papel fica a cargo do intérprete, já nas ciências sociais este é o papel do comentador, ou por vezes do etnomusicólogo.

Outro dos pontos trabalhados por Lévi-Strauss que tem relação direta com a teoria da música é a questão dos pares de oposição. Foi possível notar, em nossa explanação do que é a música, que em toda as dimensões dos fenômenos musicais existem tais pares. Começando pela oposição entre Apolíneo e Dionisíaco, em seguida nas discussões entre as artes plásticas e as artes sonoras, passando especificamente do campo musical à oposição entre melodia e harmonia, por fim entre contraponto e ritmo. Tal esquema de oposições é chamado de organização dualista, tal organização é tratada por Lévi-Strauss como uma estrutura da mente humana. Por serem inerentes ao ser humano, tais estruturas se refletem em todos os âmbitos da vida humana em sociedade. A organização das aldeias as quais estudou é a prova que usa primeiramente para tornar válida esta teoria. Contudo é com a própria organização social das aldeias que Lévi-Strauss (2008) ao questionar se *As Organizações Dualistas Existem?* percebe que as estruturas dualistas por vezes ocultam um caráter triádico que lhe é próprio. Ele o fez observando as diversas formas de dualismos nas diversas aldeias que estudou, para fazê-lo teve que olhar "ao redor" dos termos binários e entender como estes se relacionam para chegar à conclusão de que todo dualismo sempre pressupõe um triadismo, e todo triadismo sempre pressupõe um dualismo.

O mesmo aconteceu na teoria musical, mais especificamente na criação do acorde, que a princípio é formado pelas três primeiras notas da série harmônica de cada nota da escala, variando dependendo da posição de tal nota nela, e é através da manipulação das notas da tríade (que é a junção do primeiro, do terceiro e do quinto grau de cada escala) que se cria o campo harmônico. Contudo, os triadismos vão além dos acordes ou dos campos harmônicos, eles se alojam nos mais ínfimos detalhes dessas teorias. Por exemplo, a melodia e a harmonia são circundadas por elementos triadicos em duas dimensões, como já foi dito, em um primeiro momento o termo triádico é o contraponto e em um segundo o ritmo assumiria esta função. Tal fundamento triádico também é passível de ser visto com o intérprete fazendo a transição entre compositor e ouvinte ou com as artes combinadas que unem as visuais, com as sonoras.

Antes de prosseguirmos com esta análise é de extrema importância chamar atenção a um condicionante ao qual nos sujeitamos do início ao fim deste trabalho. Ao tentarmos remontar o pensamento de um autor, corremos o sério risco de pecar pela simplificação extrema de suas ideias. Mais ainda sofremos o risco de traçar uma caricatura

de sua teoria devido à extrema simplificação, que pode levar a um mal entendimento do total de sua teoria. Agora já alertados de tal risco, prossigamos.

O último dos elementos da teoria de Lévi-Strauss que será trabalhado neste presente artigo é o que mais aproxima seu estruturalismo do que está presente na teoria musical. Tal elemento é a análise dos mitos que já foi citada anteriormente por Castro e Araújo.

Segundo Lévi-Strauss (2008) o mito deve ser lido do mesmo modo que a música. Do mesmo modo que se lê uma partitura: tendo consciência da harmonia e da melodia sabendo executá-las simultaneamente. De maneira nenhuma, nem na leitura musical nem na das mitologias, pode-se desvencilhar a sincronia da diacronia.

Tanto mito quanto música, nesta teoria, encontram-se no campo da linguagem, conquanto a extrapolam, formando uma metalinguagem. A temporalidade é um elemento importantíssimo nesta análise. O mito é dividido em duas temporalidades, a primeira remonta um passado distante, no momento da criação, ou em um momento anterior a esta, e a segunda é marcada pela estrutura que transporta o passado ao futuro e ao presente, o presente ao passado e ao futuro e o futuro ao passado e ao presente, simultaneamente. Poder-se-á dizer que para esta teoria a temporalidade é circular, não só pelo fato do início de uma música, ou de um mito, sempre remontar o seu próprio fim, mas também pelo fato de não ser possível remontar a História⁷ através do mito, tampouco da música.

Este trabalho se apropriará somente de parte das análises realizadas por Lévi-Strauss, principalmente no tocante aos mitos em analogia à música. No caso dos mitos é passível esta compreensão, pois seus elementos que podem ser utilizados pela historiografia se perdem no interior de sua estrutura. Principalmente devido ao fato de ser impossível a identificação de um autor, enquanto centro das ideias, ou mesmo um comentador, no caso todos são propagadores do mito. Tendo a compreensão de que tanto o autor e os

⁷ Neste momento entendemos por História aquela que diz respeito ao trabalho dos historiadores, não à historicidade, visto que mito e música são por essência, manifestações das diferentes formas de historicidade. Essa visão se alinha àquela apresentada por Goldman (1999) quando defende a tese de que no pensamento de Lévi-Strauss existem três dimensões da história, que são: A História dos Homens (historicidade), a História dos Historiadores (historiografia), e a História dos Filósofos.

comentadores como os discursos que estes veiculam são socialmente produzidos, é possível a partir daí, com as ressalvas já colocadas, remontar seu pensamento e identificar as relações de poder que o permeiam.

Uma comparação interessante que Lévi-Strauss (2008) faz a respeito do mito e da música é com a ideologia. Pois tem em mente que a observação de um evento histórico sempre é permeado por um posicionamento político, sendo assim é ao mesmo tempo um evento histórico e a-histórico, linguístico e metalinguístico. Acrescento a ressalva de que a música não é em si a-histórica, seria mais um fenômeno meta-histórico.

3.4 A Reciprocidade Reprodutiva

Ainda no campo do estruturalismo, outro autor que trará importantes contribuições a este trabalho é Pierre Bourdieu. Tal autor encontra-se no campo do estruturalismo. Apesar de não ser exatamente estruturalista, sua teoria dialoga, e muito, tanto com o estruturalismo antropológico quanto com o marxista.

Um conceito base de sua teoria que será trabalhado nesta explanação, é o de poder simbólico. Este tipo de poder, ao qual se debruçou em seu livro de 2011, só pode ser exercido quando nenhuma das partes envolvidas tem a ciência de sua existência, por este motivo às vezes se torna difícil, até para o cientista social, identificar o centro deste poder.

Bourdieu (2011) aponta a existência de duas tradições nas ciências sociais, a primeira seria a tradição neo-kantiana, onde se encontra Durkheim. Segundo esta tradição entende que o conhecimento tem um papel ativo na construção do mundo e as formas de classificação seriam sociais e, portanto, socialmente determinadas.

Na contramão da tradição neo-kantiana encontram-se as análises estruturalistas, que visam isolar cada estrutura do campo de produção simbólica. Estas análises privilegiam o *Opus Operatum*, estruturas estruturadas, em detrimento ao *Modus Operandi*, estruturas estruturantes.

Bourdieu (2011) propõe uma síntese entre estas visões. Dizendo que os sistemas simbólicos só podem exercer poder por serem, ao mesmo tempo, estruturados e

estruturantes. Este poder, ao ser exercido, atua na construção do mundo, da realidade e do sentido da vida social, portanto tal poder é um instrumento de reprodução da ordem social.

Outra interpretação que incluiu nesta análise é a de Marx a respeito da ideologia. Trataremos um pouco melhor este tema adiante, adiantaremos alguns aspectos importantíssimos para esta discussão. Na visão de Bourdieu (2011), a ideologia em Marx é construída socialmente e é usada pelas classes para manter sua coesão interna e legitimar a dominação entre as classes. Dessa forma compreende que não é suficiente reconhecer que as relações de comunicação são relações de poder, como também é necessário ter o entendimento de que os elementos estruturados e estruturantes dos discursos servem à função de impor ou legitimar a dominação de uma classe por outra.

É necessário ter o entendimento de que o conceito de classe em Bourdieu (2013) não é relacionado somente com a acumulação de capital material/econômico, mas sim com a miscelânea de diferentes capitais (social, cultural, simbólico). Também é preciso entender que o *habitus de classe* é o que irá determinar a consciência de classe, e que a apreensão estética é um instrumento pelo qual se pode observar o funcionamento deste *habitus*.

Em suma o poder simbólico chega aos mesmos fins que a força, pela via da enunciação, tendo seu caráter violento ignorado, este poder se exerce de forma quase mágica. Assim como para Foucault, na visão de Bourdieu o poder não se assenta nas estruturas, manifesta-se nas relações de poder, e o que confere poder ao discurso é a crença de que as palavras podem manter ou subverter a ordem vigente.

Para Bourdieu o local onde o poder simbólico fica mais evidente é na ideologia. Contudo não trataremos neste caso do conceito de ideologia na obra de Bourdieu. Para tratar um pouco melhor deste assunto, retomaremos um pouco da história deste conceito.

Michael Löwy (1991), em seu livro *Ideologias e Ciência Social*, é que nos guiará por esta discussão. Segundo seus estudos, o conceito de ideologia foi criado pelo filósofo enciclopedista francês Destutt de Tracy. Segundo Tracy a ideologia seria um estudo científico das ideias, estas que são resultado da interação dos organismos vivos com a natureza.

Marx (*apud* Löwy, 1991) teria entrado em contato com este conceito através de um discurso de Napoleão. Neste discurso, os enciclopedistas eram acusados de serem

ideólogos, pois estes viviam num mundo de abstrações metafísicas e especulações. É por esta causa que na *Ideologia Alemã* o conceito de ideologia aparece com a tônica de falsa consciência, ou como a inversão entre a matéria e as ideias.

Entretanto, mesmo dentro do campo do marxismo, o conceito sofreu alterações cruciais ao seu entendimento. Para Lenin (*apud* Löwy, 1991) a ideologia já não tem o teor pejorativo que havia em Marx. Passa então a ser entendida como conjuntos de representações políticas e/ou sociais, que são vinculadas a determinadas classes. Portanto existem, para Lenin, uma ideologia burguesa e uma ideologia proletária, estas estão em constante conflito no campo das classes sociais; daí o conceito de luta ideológica.

Outo autor, que segundo Löwy, trará importantes contribuições ao estudo das ideologias é Karl Mannheim. Em seu livro *Ideologia e Utopia*, Mannheim (*apud* Löwy, 1991) faz uma tentativa sociológica de "fechar" esta discussão. Para ele as ideologias são conjuntos de representações ou ideias que visam, consciente ou inconscientemente, conservar ou manter a ordem social estabelecida. Por outro lado as utopias são também conjuntos de ideias ou representações que visam subverter ou romper com o *Status Quo* da sociedade vigente. É notável que ideologia e utopia, nesta teoria, são duas manifestações de um mesmo fenômeno, este que Mannheim chamou de "Ideologia Total".

Para evitar uma confusão terminológica entre ideologia no sentido amplo e no sentido estrito, Löwy sugere que se use, no lugar da ideologia total, o conceito Visões Sociais de Mundo. As visões sociais de mundo se apresentam de forma dialética. Esta que segundo Löwy é dotada de três elementos fundamentais, que são: totalidade, contradição e movimento.

Poder-se-á dizer que, em linhas muito gerais, as duas manifestações das artes descritas por Nietzsche apresentam as características mais importantes das visões sociais de mundo. Mesmo tendo a ciência do abismo que separa estas duas teorias, a de Nietzsche e a de Löwy, este trabalho tratará em equivalência o conceito de Apolíneo com o de Ideologia, e o de Utopia ao de Dionisíaco.

Esta equivalência de termos implica na mescla de suas atribuições. Portanto o caráter dialético das visões sociais de mundo também será aplicado na relação entre o Apolíneo e o Dionisíaco. Ao analisarmos um discurso Utópico deveremos ter em mente que

a vontade de verdade presente na relação de poder o levará a auto preservar-se caso se torne o discurso vigente dentro da sociedade, o que o levará a ser conservador, tornando-se assim ideológico.

Mas como Lévi-Strauss já nos mostrou, toda dialética binária, oculta em si, um termo ternário. Neste caso o termo triádico não se apresenta como uma estrutura, mas sim como um conjunto de *Práxis*. O momento de transição entre Utopia e Ideologia ou entre Dionisíaco e Apolíneo, quando se manifesta no campo político, é chamado de revolução. Já quando se manifesta no campo artístico/cultural, é chamado de contracultura.

Este trabalho se ocupou em estabelecer parâmetros a serem desenvolvidos nas análises dos discursos musicais. Para isso buscou analisar a teoria musical que é correntemente ensinada na atualidade ocidental, relacionando-a com outras áreas do conhecimento. Buscou-se também entender o funcionamento e à circulação dos discursos no interior das sociedades.

O segundo passo foi aprofundar na constante da articulação da teoria musical com as ciências sociais, através do estruturalismo, que por sua vez nos levou à teoria do poder simbólico, que remonta um pouco melhor como o discurso musical se estabelece enquanto um discurso para entrar na lógica da circulação dos discursos da nossa sociedade.

Em suma, este trabalho funciona como o monstro que é feito de partes de cadáveres e toma vida própria. Unindo elementos de teorias muito distintas, pretendeu-se chegar a uma outra teoria. Onde esta teoria irá chegar não é possível prever. Pois ao final da história o monstro sempre mata o seu criador.

Também a elaboração e a transmissão de métodos de pensamentos eficazes e fecundos nada têm de comum com a circulação das ideias 'ideias' tal como é geralmente pensada: se é permitida esta analogia, diria que os trabalhos científicos são parecidos com uma música que fosse feita não para ser mais ou menos passivamente executada, ou mesmo executada, mas sim para fornecer princípios para a composição. Compreender trabalhos científicos que, diferentemente dos textos teóricos, exigem não a contemplação mas a aplicação prática, é fazer funcionar praticamente, a respeito de um objeto diferente, o modo de pensamento que nele se exprime, é reactiva-lo num novo acto inicial que se opõe absolutamente ao comentário des-realizante do lector, metadiscursos ineficaz e esterilizante. (BOURDIEU 2011, p. 63-64) (Grifos do autor)

4 PROFUNDO

O cenário musical brasileiro nas décadas de 1960 e 1970 foi marcado por uma efervescência tão grande quanto a variedade dos fenômenos sociais que se desenvolviam no seio do Estado brasileiro. Podemos adiantar, a esse momento, que as relações entre os fenômenos sociais e a produção cultural serão entendidas de forma dialética. Para fazer uma breve contextualização desse momento, recorreremos à obra de dois autores que trazem propostas parecidas para a interpretação da História musical do Brasil nas décadas de 1960 e 1970.

Brito (2013) aponta que ao se estudar o que acontecia no cenário musical brasileiro, na época de seu recorte, mergulha-se em um emaranhado de discursos que interpretavam criticamente a realidade do momento. Ainda no sentido de definir tal momento, Brito traz para a discussão a lei da censura, que estabelecia uma série de parâmetros morais concernentes ao que seria permitida a circulação em território nacional. Todavia a lei referida, somente institucionalizou uma série de práticas que foram adotadas desde o momento da ascensão dos militares ao poder em 1964. Na visão da autora, os artistas desse momento usaram de estratégias, das mais diversas, para burlar as restrições da censura. A comparação feita pela mesma, para explicar a natureza de tais estratégias, é com as modulações, ao passo que, para maior compreensão; principalmente daqueles que não estão familiarizados com os conceitos da teoria musical; chamá-las-emos de metáforas.

O segundo autor que nos auxiliará no entendimento do momento proposto é Branco (2013). Suas atenções são voltadas principalmente ao nascimento da tropicália. A principal ideia defendida em seu artigo é aquela que retirou da obra de Munslow (2009). Essa que aponta para uma alternativa à interpretação dos discursos emitidos pelos artistas populares das décadas de 1960 e 1970.

O que está dito acima diz respeito ao reconhecimento de que todo contexto é textualizado ou narrativizado, o que permite entender a música como reveladora das sensibilidades de uma época passada. Este entendimento por sua vez, é favorecido pela noção de modo de endereçamento, a qual foi desenvolvida por teóricos do cinema, mas tem sido largamente utilizada por antropólogos, historiadores e educadores. (BRANCO, 2013 p. 17)

O momento histórico ao qual o autor se refere foi adjetivado, pelo mesmo, como um período marcado por uma grande efervescência de fenômenos até então desconhecidos.

Seguindo essa lógica podemos dizer que os artistas populares se dividiam em dois grandes grupos. O primeiro grupo seria dotado de um *Modus Operandi* conservador, enquanto o segundo grupo se apoiaria em um "otimismo temeroso" em relação às mudanças decorridas do estilo de vida urbano. Branco (2013) aponta que nesse momento estava nascendo a pós-modernidade no Brasil.

A principal tese do artigo de Branco (2013) é de que a tropicália não se configurou necessariamente enquanto um movimento. Mas sim como uma congérie de ideias que foram agrupadas, não por suas semelhanças entre si, mas por suas diferenças dos demais. Assim a ideia de uma "linha evolutiva da música popular brasileira" não pode ser sustentada. A ideia de que tal linha exista, acabou por ocultar a grande pluralidade de discursos veiculados pelos artistas do momento referido.

É interessante notar como os sons do passado reverberam nos círculos intelectuais contemporâneos. Digo isso pois é muito clara, em meu ponto de vista, a influência de Nietzsche nas reflexões de Branco. Para demonstrar efetivamente tal influência, voltemo-nos à obra do filósofo alemão.

A análise feita por Nietzsche (1992) das artes gregas, parte de um princípio dualista. As figuras mitológicas dos deuses Apolo e Dionísio são os extremos desse dualismo. Apolo é um criador do mundo, aquele que encheu de beleza e perfeição as formas (antes vazias) da terra. Dionísio é o deus dos excessos, da embriagues e da liberdade sexual. Desse modo a arte feita em homenagem a Apolo, traz em si as características atribuídas ao deus; da mesma forma é com as artes oferecidas para Dionísio. Nietzsche chega a apontar as esculturas (e outras formas visuais) como as artes que mais incorporam o viés apolíneo; enquanto a música é a arte que mais expressa o viés dionisíaco. A grande questão é que esse dualismo foi acrescido de um elemento ternário, apontado por Nietzsche como a tragédia. Essa que se constitui por meio da apropriação crítica de elementos apolíneos e dionisíacos ao mesmo tempo.

Podemos perceber que as duas formas de interpretação são muito parecidas em suas estruturas. O esquema binário, do qual partiram ambas as análises, já figurava no pensamento de Heráclito, é marca da ciência que se apoia em um *hetos* de conhecimento grego.

É Weber (ano) quem me transmite a sensação de que podemos enquadrar as duas análises, apontadas acima, em uma única categoria, que é a ciência moderna. Digo isso apoiado na tese de que um dos grandes nexos causais do advento da modernidade é a influência da matriz intelectual grega. Outro dos grandes nexos causais da modernidade é a matriz religiosa judaico/cristã.

É por esses motivos que não aceitarei, em última instância, a tese de que o momento dos anos 1960 e 1970 no Brasil foi marcado pela ascensão da pós-modernidade. Poder-se-á dizer que foi uma tese lançada de forma precipitada, conquanto não pode ser desclassificada totalmente, pois traz dentro de si alguns elementos que serão fundamentais a nossa análise.

Uma dessas contribuições é a consideração que faz no sentido de entender que os artistas populares são interpretes de sua própria realidade. Podemos ler essas interpretações como discursos que circulam dentro de um grande sistema de exclusão, que é a indústria cultural.

Não podemos desconsiderar as colocações de Adorno e Horkheimer (1985) sobre a constituição da indústria cultural, enquanto um setor secundário da produção capitalista. Ao mesmo tempo temos que ter em mente o fato de que essa teoria é limitada em muitos aspectos, e deve ser relativizada sempre que possível, no sentido de tentar olhar as fissuras e contradições do sistema de controle dos discursos emanados em seus canais.

É para tanto que recorrerei a Foucault (1996) para dar conta de ouvir o inaudito e os silêncios nos discursos de Raul Seixas. Que será tratado como o autor (compositor) e também como o interprete (comentador). Todavia o critério balizador à escolha das canções, para a análise pretendida, será em primeiro lugar a autoria de Raul Seixas (sem coautoria), em segundo lugar a temática abordada e em último a cronologia (de 1968 até 1979). Em algum momento figurarão algumas canções que fogem a essas prioridades, conquanto serão ressaltadas os apontamentos necessários ao entendimento das condicionantes impostas a produção dos discursos, além da interpretação das metáforas citadas anteriormente.

É também da obra de Foucault (1996) que será extraída a espinha dorsal dessa análise. Como os sistemas de restrição atingem primeiramente os discursos voltados à política e à sexualidade, esses serão dois eixos balizadores das análises, e dos eixos

secundários (ou perpendiculares) serão acionados, tais eixos são o místico e a forma moderna de apreensão do conhecimento.

Além de analisar as letras das canções, esse trabalho se propõe a realizar uma análise das composições musicais, priorizando a estrutura rítmica e a sonoridade. Assim far-se-á uma análise um pouco mais completa, visto que se trata de uma análise de discursos musicais.

4.1 TREM 103

É assertivo afirmar que "Raul Seixas e Raulzito sempre foram o mesmo homem". Pois mesmo na época em que sua voz entoava os cantos da Jovem Guarda, juntamente com Os Panteras, já havia em suas temáticas "o trem", como podemos notar no trecho da canção Trem 103.

Trem, trem

Levou o meu bem

Trem, vem

Me leva também

Eu quero voltar

Por onde eu vim

Fecho os meus olhos

Ao trilho sem fim

Oh 103, não me deixes aqui

Mais aqui

(SEIXAS, 1968)

As canções sobre trens são muito comuns nas canções Folk norte americanas, podemos citar por exemplo Johnny Cash. Todavia esse tema não pode ser considerado um alienígena na realidade brasileira, haja vista que no dialeto falado no estado de Minas Gerais,

o trem é uma expressão que beira a metalinguagem, pois pode assumir múltiplos sentidos no interior de uma mesma frase.

4.2 AOS TRANCOS E BARRANCOS

Quando deixou Os Panteras, passando a compor a Grã Ordem Cavernista, em um álbum onde a sonoridade é bem próxima das canções da dita Tropicália, podemos ver outro elemento que o seguirá por toda a sua obra: a crítica ao estilo de vida urbano brasileiro.

Taí eu sou um cara que subi na vida
Morava no morro e agora moro no Leblon.

Eu vou pendurado na janela,
Vou mais pensando nela
Que esse sujo pelo chão
(...)
Pra que pensar se eu tenho o que quero
Tenho a nega, o meu bolero,
A TV e o futebol
(SEIXAS, 1971)

A junção dos dois elementos apresentados (a temática popular e a crítica social) estará presente em todas as canções quer se seguirão. Peço que se atentem para tanto.

4.3 MOSCA NA SOPA

A primeira música composta por Seixas que aparece em seu primeiro álbum solo (Krig-ha Bandolo!) soa como um recado muito claro. A mosca na sopa, da indústria cultural brasileira, disse em alto e bom tom:

Atenção, eu sou a mosca
A grande mosca
A mosca que perturba o seu sono
Eu sou a mosca no seu quarto
A zum-zum-zumbizar
Observando e abusando
Olha do outro lado agora
Eu tô sempre junto de você
Água mole em pedra dura
Tanto bate até que fura
Quem, quem é?
A mosca, meu irmão!"

Eu sou a mosca
Que posou em sua sopa
Eu sou a mosca
Que pintou pra lhe abusar

Eu sou a mosca
Que posou em sua sopa
Eu sou a mosca
Que pintou pra lhe abusar

E não adianta
Vir me dedetizar
Pois nem o DDT

Pode assim me exterminar

Porque você mata uma

E vem outra em meu lugar

(SEIXAS, 1973b)

O ritmo dessa canção também faz parte desse recado. O som de atabaque carregando um Ijexá (ritmo afro-brasileiro que pode ser associado à Umbanda e ao Candomblé) juntamente com o coro de vozes femininas nos versos, indicam que o teor místico na realidade concreta da música é constituído por um processo de hibridização. Tal processo se constitui em africanizar a música. Esta “africanização” vem na contramão do que era hegemônico nos discursos contemporâneos. Ao mesmo tempo em que o refrão é adicionado de agressividade, quando entram as guitarras do Rock n' Roll.

4.4 DENTADURA POSTIÇA

Outra mensagem que é emitida nesse mesmo álbum, é aquela encontrada na canção "Dentadura Postiça" concernente à mutabilidade constante da vida social. É o que podemos notar, na letra composta em parceria com Paulo Coelho:

O preço do horror

Vai subir

O nível mental

Vai subir

O disco voador

Vai subir

A torre babel

Vai subir

O Cristo pro céu

Vai subir

A chama do mal

Vai cair

(SEIXAS, 1973)

É perceptível que a associação entre as palavras "DEN-TA-DU-RA" e "DI-TA-DU-RA" é quase induzida, devido a proximidade da estrutura fonética, pode-se notar que só um fonema (ou dois símbolos gráficos) diferem as duas palavras. Todavia a canção indica coisas que extrapolam as relações políticas do momento histórico de Ditadura Militar no Brasil. Seixas canta de forma muito clara que "o preço do horror vai subir" quando o "nível mental vai subir" fazendo com que a "chama do mal" caia. Essa forma de narrativizar os grandes eventos da sociedade em relações causais me parecem similares com duas formas de pensamento aparentemente distintas. A primeira é o que Weber (2000) chamou de nexos causais, que ao contrário do que é divulgado no "senso comum da academia", nada tem de linearidade ou de determinismo, não passa de uma tentativa de explicar eventos históricos dando enfoque em determinada característica que pode (por suas atribuições) ser apontada como fundante do fenômeno analisado. A segunda faz menção ao que Lévi-Strauss (2008)⁸ apontou como sendo a estrutura dos mitos, com temporalidades cíclicas, que possibilitam a tradução das metáforas a vários campos semânticos, sem a alteração de seus núcleos. Além de tais coisas, se analisarmos o sentido da palavra "caos" nesse contexto, podemos associá-lo a um momento de revolução social. Esse é claramente um discurso libertário, apropriando-se de um mecanismo de exclusão (indústria cultural) para ter alcance nos círculos sociais onde tal mecanismo domina. Esse tipo de discurso é recorrente nas canções de Seixas, vejamos as seguintes.

4.5 OURO DE TOLO

As duas canções posteriores têm grandes afinidades entre si. Nelas estão inscritas a maior parte das críticas que Seixas realizou sobre a vida social e sobre seus próprios discursos. Por esse motivo, serão mais extensas as citações extraídas das mesmas.

A sonoridade da canção intitulada "Ouro de Tolo" é bem interessante, a cadeia de acordes, extraídos de um campo harmônico menor, tocados em um violão e com

⁸ Retomar os tópicos intitulados: **3.3 Das Estruturas da Música** e **2.3.1 O individualismo na Cultura Moderna**.

acompanhamento de outros instrumentos. A voz soa com melancolia, e a letra se casa perfeitamente nessa sonoridade.

Podemos dividir a letra em três frentes de narrativa. A primeira é aquela em que o eu-lírico narra suas próprias experiências:

Eu devia estar contente
Porque eu tenho um emprego
Sou um dito cidadão respeitável
E ganho quatro mil cruzeiros
Por mês

Eu devia agradecer ao Senhor
Por ter tido sucesso
Na vida como artista
Eu devia estar feliz
Porque consegui comprar
Um Corcel 73

Eu devia estar alegre
E satisfeito
Por morar em Ipanema
Depois de ter passado fome
Por dois anos
Aqui na Cidade Maravilhosa
(SEIXAS, 1973c)

Na segunda frente o eu-lírico demonstra todo o seu desprezo cultivado contra seu próprio estilo de vida. De forma muito irônica retrata as facetas da vida daqueles que “venceram na vida”.

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

E você ainda acredita
Que é um doutor
Padre ou policial
Que está contribuindo
Com sua parte
Para o nosso belo
Quadro social
(SEIXAS, 1973c)

Por fim, o eu-lírico demonstra toda sua esperança, de que a insatisfação coletiva trará o "disco voador". Que podemos associar à transformação social.

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

Porque longe das cercas

Embandeiradas
 Que separam quintais
 No cume calmo
 Do meu olho que vê
 Assenta a sombra sonora
 De um disco voador
 (SEIXAS, 1973c)

4.6 AS AVENTURAS DE RAUL SEIXAS NA CIDADE DE THOR

Já na canção de 1974 as coisas soam um pouco mais complexas. A estrutura da canção já o demonstra. A música segue um ritmo de baião, alternando-se entre os versos (que são cantados juntamente com um violão que marca as cabeças dos compassos) e a marcação forte do ritmo (com a voz em uma função secundária). Esta estrutura é típica dos Repentes nordestinos. A letra é dividida em doze estrofes, que por sua vez são divididas em quatro versos cada. Vejamos as sete estrofes mais críticas da canção. Na primeira estrofe o eu-lírico discursa sobre os atos das camadas dominantes.

Tá rebocado meu compadre
 Como os donos do mundo piraram
 Eles já são carrascos e vítimas
 Do próprio mecanismo que criaram
 (SEIXAS, 1974)

Já na terceira, se refere à sua entrada na indústria cultural, e de como usou de seus mecanismos para divulgar discursos dentro da zona de restrição imposta pela própria indústria.

A arapuca está armada
 E não adianta de fora protestar
 Quando se quer entrar

Num buraco de rato
De rato você tem que transar
(SEIXAS, 1974)

Na quarta estrofe o eu-lírico volta a denunciar os atos das camadas dominantes. Com a diferença que também se volta a pensar na resposta do planeta aos atos de tais camadas.

Buliram muito com o planeta
E o planeta como um cachorro eu vejo
Se ele já não aguenta mais as pulgas
Se livra delas num sacolejo
(SEIXAS, 1974)

Enquanto na sétima estrofe aparece uma metáfora que usa elementos de tecnologia (computador e motor) e tradição (mito grego de Aquiles), para expressar a possibilidade de um início de processo revolucionário.

A civilização se tornou complicada
Que ficou tão frágil como um computador
Que se uma criança descobrir
O calcanhar de Aquiles
Com um só palito para o motor
(SEIXAS, 1974)

Essa ideia de processo revolucionário continua na nona estrofe, dessa vez utilizando a metáfora de um eclipse.

Quando eu compus fiz Ouro de Tolo
Uns imbecis me chamaram de profeta do apocalipse
Mas eles só vão entender o que eu falei
No esperado dia do eclipse
(SEIXAS, 1974)

Na décima estrofe põe sua posição em relação à "linha evolutiva da música popular brasileira"

Acredite que eu não tenho nada a ver
Com a linha evolutiva da Música Popular Brasileira
A única linha que eu conheça
É a linha de empinar uma bandeira
(SEIXAS, 1974)

Para finalizar essa canção, o eu-lírico aponta para uma ideia de que nada pode ser entendido de forma absoluta e imutável.

Eu já passei por todas as religiões
Filosofias, políticas e lutas
Aos 11 anos de idade eu já desconfiava
Da verdade absoluta
(SEIXAS, 1974)

Assim como Seixas passou por várias filosofias políticas, a verdade sempre teve de passar por provas, que são dadas pelo movimento do real.

4.7 É FIM DE MÊS

Na canção de 1974 Seixas lança uma crítica muito sutil ao estilo de vida urbano/industrial brasileiro. Com versos que soam aleatórios, em um primeiro momento, tal crítica é lançada.

Eu já paguei a conta do meu telefone
Eu já paguei por eu falar e já paguei por eu ouvir
Eu já paguei a luz, o gás, o apartamento
Kitnet de um quarto que eu comprei a prestação
Pela caixa federal, au, au, au

Eu não sou cachorro não (não, não, não)!

Eu liquidei a prestação do paletó, do meu sapato, da camisa

Que eu comprei pra domingar com o meu amor

Lá no cristo redentor, ela gostou (oh!) e mergulhou (oh!)

E o fim de mês vem outra vez!

(SEIXAS, 1975)

As estrofes estão agrupadas de forma que apontam para um tipo de temporalidade cíclica dividida em dois momentos que se alternam. Um é o início de mês (época em que as pessoas costumam receber seus salários) e o fim de mês (quando as pessoas interrompem suas práticas sociais)

Adiante nessa letra retoma as críticas realizadas ao estilo de vida do momento, traduzindo-as para os campos das filosofias políticas e religiões.

Eu já paguei o peg-pag, meu pecado

Mais a conta do rosário que eu comprei pra mim rezar Ave Maria

Eu também sou filho de Deus

Se eu não rezar eu não vou pro céu

Céu, céu, céu

Já fui pantera, já fui hippie, beatnik

Tinha o símbolo da paz pendurado no pescoço

Porque nego disse a mim que era o caminho da salvação

Já fui católico, budista, protestante

Tenho livros na estante, todos tem explicação

Mas não achei! Eu procurei!

Pra você ver que procurei

Eu procurei fumar cigarro Hollywood

Que a televisão me diz que é o cigarro do sucesso

Eu sou sucesso! Eu sou sucesso!

(SEIXAS, 1975)

Especialmente nos versos em que canta a respeito dos livros, percebo uma tendência de que as mesmas críticas possam ser aplicadas à forma pela qual apreendemos nossos conhecimentos.

E as críticas ao estilo de vida continuam com um questionamento sobre a nossa forma de nos relacionarmos com nossos alimentos.

Eu já paguei a prestação da geladeira
Do açougue fedorento que me vende carne podre
Que eu tenho que comer
Que engolir sem vomitar
Quando às vezes desconfio
Se é gato, jegue ou mula
Aquele talho de acém que eu comprei pra minha patroa
Pra ela não me apoquentar
(SEIXAS, 1975)

Por fim o enunciante critica nossas formas de moradia e nossos ritos pós-morte.

Tô terminando a prestação do meu buraco, do
Meu lugar no cemitério pra não me preocupar
De não mais ter onde morrer
Ainda bem que no mês que vem
Posso morrer, já tenho o meu tumbão, o meu tumbão!
(SEIXAS, 1975)

É muito claro, do meu ponto de vista, que Seixas era dotado de um certo desprezo por nosso estilo de vida. É por esse motivo que podemos indicar em partes de sua obra, o que Bourdieu (1983) denominou de contracultura.

4.8 OS NÚMEROS

Na canção de 1976b tenta demonstrar de forma breve, como a nossa forma de adquirir conhecimentos é dominante em nossas representações. Ao tecer comentários sobre a forma pela qual enquadrados os números em nossos círculos sociais, religiosos, afetivos, políticos, etc.

-Falar do número um

Falar do número um não é preciso muito estudo,
Só se casa uma vez e foi um Deus que criou tudo,
Uma vida só se vive, só se usa um sobretudo.

-Agora o doze

E só de pensar no doze eu então quase desisto,
São doze meses do ano, doze apóstolos de Cristo,
Doze hora é meio-dia, haja dito e haja visto.

-Agora o sete

Sete dias da semana, sete notas musicais,
Sete cores do arco-íris nas regiões divinais,
E se pintar tanto sete, eu já não agüento mais.

-Dois

E no dois o homem luta entre coisas diferente,
Bem e mal, amor e guerra, preto e branco, bicho e gente
Rico e pobre, claro e escuro, noite e dia, corpo e mente.

-Agora o quatro

E o quatro é importante, quatro ponto cardeal,
 Quatro estação do ano, quatro pé tem um animal,
 Quatro perna tem a mesa, quatro dia o carnaval.
 (SEIXAS, 1976b)

Podemos notar que as estruturas das estrofes consistem em uma contradição básica nas relações entre generalidades e especificidades. A canção critica genericamente as formas de classificação que usamos para tentar dominar a natureza. As relações de dominação que a ciência moderna tentou instaurar sobre a natureza, na visão de Weber (2000) levaram o homem a ser dominado pela racionalidade. Em suas especificidades, a canção está estruturada por um sistema numérico de versos e estrofes.

4.9 TODO MUNDO EXPLICA

O mesmo tipo de crítica pôde ser encontrado na canção de 1978. Só que agora os alvos das críticas são a filosofia, a religião e a ciência.

Mas todo mundo explica
 Explica Freud, o padre explica
 Krishnamurti tá vendendo a explicação na livraria,
 que lhe faz a prestação
 Que tem Platão que explica,
 Que explica tudo tão bem, vai lá que
 Que todo mundo, todo mundo explica
 O protestante, o auto-falante, o zen-budismo,
 O Brahma e o Skol
 Capitalismo oculta um cofre de fá, fá, fé, finalismo
 Hare Krishna dando a dica
 Enquanto aquele papagaio curupaca implica

E com o carimbo positivo da ciência
Que aprova e classifica

O que é que a ciência tem?
Tem lápis de calcular
Que é mais que a ciência tem?
Borracha pra depois apagar
Você já foi ao espelho, nego?
Não?
Então vá!

(SEIXAS, 1978)

Todas as figuras apontadas nessa canção têm algo a explicar. E na visão de Seixas, todas essas explicações são equivalentes e limitadas. Equivalentes, pois, nenhuma delas pode ser tomada como mais adequada, devido às suas contradições. E limitadas devido às suas fragmentações e à fragilidade das bases dessas explicações.

4.10 O TREM DAS 7

Na canção de 1974b é retomada a ideia do trem, só que de forma quase religiosa.

Ói, ói o trem, vem surgindo de trás das montanhas azuis, olha o trem
Ói, ói o trem, vem trazendo de longe as cinzas do velho éon

Ói, já é vem, fumegando, apitando, chamando os que sabem do trem
Ói, é o trem, não precisa passagem nem mesmo bagagem no trem

Quem vai chorar, quem vai sorrir ?

Quem vai ficar, quem vai partir ?

Pois o trem está chegando, tá chegando na estação

É o trem das sete horas, é o último do sertão, do sertão

(SEIXAS, 1974c)

Podemos notar que o trem é uma alusão mística à transformação. É por esse motivo que geralmente associo à ideia de revolução.

4.11 O DIA EM QUE A TERRA PAROU

Já na canção de 1977, composta em parceria com Claudio Roberto, a transformação figura o papel de uma espécie de "produção destrutiva da vida social".

O empregado não saiu pro seu trabalho

Pois sabia que o patrão também não tava lá

Dona de casa não saiu pra comprar pão

Pois sabia que o padeiro também não tava lá

E o guarda não saiu para prender

Pois sabia que o ladrão, também não tava lá

e o ladrão não saiu para roubar

Pois sabia que não ia ter onde gastar

No dia em que a Terra parou (Êêê)

No dia em que a Terra parou (Ôôô)

No dia em que a Terra parou (Ôôô)

No dia em que a Terra parou

(...)

O comandante não saiu para o quartel

Pois sabia que o soldado também não tava lá

E o soldado não saiu pra ir pra guerra

Pois sabia que o inimigo também não tava lá

E o paciente não saiu pra se tratar
 Pois sabia que o doutor também não tava lá
 E o doutor não saiu pra medicar
 Pois sabia que não tinha mais doença pra curar

No dia em que a Terra parou (Oh Yeeeah)
 No dia em que a Terra parou (Foi tudo)
 No dia em que a Terra parou (Ôôôô)
 No dia em que a Terra parou
 (SEIXAS, 1977)

A ideia de suspensão dos papéis sociais vem com o intuito de demonstrar que como os papéis sociais são criados, por nós, eles podem ser destruídos.

4.12 EU SOU EGOÍSTA

Na canção de 1975b Seixas aponta para questões que habitam em seu derredor. Por algum motivo a canção soa um pouco sem lógica. Conquanto se tentarmos lê-la de forma estruturada, o sentido da canção pode vir a tona. O texto é dividido em seis estrofes, cada qual com uma quantidade de versos. Das seis, três começam com referências a "Você" e as outras três começam com referência a "Eu". Sendo que a sexta estrofe começa com "Você" e tem cinco versos que começam com "Eu". Proponho que a leitura aconteça em uma ordem diferente, começando pela primeira estrofe, seguida pela terceira, seguida pela sexta, seguida pela segunda, seguida pela quarta, finalizando na quinta. A diante:

Se você acha que tem pouca sorte
 Se lhe preocupa a doença ou a morte
 Se você sente receio do inferno
 Do fogo eterno, de deus, do mal
 (...)

Se o que você quer em sua vida é só paz

Muitas doçuras, seu nome em cartaz

E fica arretado se o açúcar demora

E você chora, cê reza, cê pede... implora...

(...)

Se você acha o que eu digo fascista

Mista, simplista ou antissocialista

Eu admito, você tá na pista

Eu sou ista, eu sou ego

Eu sou ista, eu sou ego

Eu sou egoísta, eu sou,

Eu sou egoísta, eu sou,

Por que não...

(...)

Eu sou estrela no abismo do espaço

O que eu quero é o que eu penso e o que eu faço

Onde eu tô não há bicho-papão

Eu vou sempre avante no nada infinito

Flamejando meu rock, o meu grito

Minha espada é a guitarra na mão

(...)

Enquanto eu provo sempre o vinagre e o vinho

Eu quero é ter tentação no caminho

Pois o homem é o exercício que faz

Eu sei... sei que o mais puro gosto do mel

É apenas defeito do fel

E que a guerra é produto da paz

(...)

O que eu como a prato pleno

Bem pode ser o seu veneno

Mas como vai você saber... sem tentar?

(SEIXAS, 1975b)

É muito claro, ao meu ver, que essa canção é dotada de criticidade, quiçá seja até uma autocrítica. A mensagem enviada pela letra (composta em parceria com Marcelo Motta) é: o egoísmo que vocês enxergam em mim, é pura e simplesmente um reflexo do vocês. É por isso que fala da religião e da guerra, por exemplo. Ao passo que tendo a crer que no pensamento de Seixas, acontecem operações opostas as que Castro e Araújo (1977) apontaram em *Romeu e Julieta*⁹. Enquanto a peça é vista como um mito de origem do individualismo moderno, a canção é uma resposta, dada ao próprio eu-lírico, sobre a questão de ser egoísta.

4.13 ROCK DAS ARANHAS

Ao adentrarmos no assunto do sexo e sexualidade nas canções de Seixas, será coerente iniciar a discussão com uma canção composta sem nenhuma coautoria na letra. A canção escolhida para tanto foi o "Rock das Aranhas".

Subi no muro do quintal

E vi uma transa

Que não é normal

E ninguém vai acreditar

Eu vi duas mulher

Botando aranha prá brigar...

(...)

⁹ Retomar o tópico **2.3.1 O Individualismo na Cultura Moderna**

É minha cobra, cobra criada
É minha cobra, cobra criada
Vem cá mulher deixa de manha
Minha cobra
Quer comer sua aranha...

Soltei a cobra
E ela foi direto
Foi pro meio das aranha
Prá mostrar como é
Que é certo
Cobra com aranha
É que dá pé
Aranha com aranha
Sempre deu jacaré...
(SEIXAS, 1980b)

É notável o tom moralista e sexista, que perante uma infinidade de formas de expressar a sexualidade, toma uma como a correta, enquadrando assim as outras na subcategoria do "errado". Por que não podemos encarar com normalidade tudo que não pode ser representado por uma "cobra comendo uma aranha"? E por que retomar sempre à mercadorização e à animalização no tocante a sexualidade? Não estou tentando indicar que essa é mais uma das críticas acidas de Seixas sobre nosso próprio estilo de vida. Ao passo que pretendo apontar essa canção como um ponto de contradição na obra de Seixas. Afinal de contas temos que olhar para a obra dos autores não pelas lisuras (congruências), mas sim pelas porosidades (contradições).

4.14 MEDO DA CHUVA

Apesar da contradição apresentada na canção anterior, podemos extrair da obra de Seixas (em parceria com Paulo Coelho) uma visão um pouco diferente sobre as temáticas do sexo e sexualidade. Serão trabalhadas duas canções oriundas de tal parceria, que por algum motivo aparentam ser complementares. Por este motivo tratá-las-emos de forma uníssona.

É pena que você pense

Que eu sou seu escravo

Dizendo que eu sou seu marido

E não posso partir

Como as pedras imóveis na praia

Eu fico ao seu lado sem saber

Dos amores que a vida me trouxe

E eu não pude viver

(...)

Aprendi o segredo, o segredo

O segredo da vida

Vendo as pedras que choram sozinhas

No mesmo lugar

(SEIXAS, 1974b)

4.15 A MAÇÃ

Se eu te amo e tu me amas

Um amor a dois profana

O amor de todos os mortais

Porque quem gosta de maçã
Irá gostar de todas
Porque todas são iguais...

Se eu te amo e tu me amas
E outro vem quando tu chamas
Como poderei te condenar
Infinita tua beleza
Como podes ficar presa
Que nem santa num altar...

(...)

Amor só dura em liberdade
O ciúme é só vaidade
Sofro, mas eu vou te libertar
O que é que eu quero
Se eu te privo
Do que eu mais venero
Que é a beleza de deitar...

(SEIXAS, 1980)

A canção de 1974b é uma espécie de lamento proferido ao fim de um relacionamento, que terminou quando o homem se sentiu preso a sua esposa, como uma pedra que sofre com as investidas do mar.

Já na canção de 1980 a situação é inversa. O homem lamenta o fato de que sua companheira estar se desvencilhando das amarras da monogamia.

4.16 MOVIDO A ÁCOOL

Na canção composta em parceria com Oscar Rasmussen e Tania Menna Barreto, Seixas volta a cantar novas críticas ao nosso estilo de vida. Dessa vez as relações escolhidas (como alvo das críticas) são aquelas as quais envolvem substancias que podem alterar nosso estado de consciência, e que chamamos costumeiramente de drogas.

Estou confuso e quero ouvir sua palavra
Sobre tanta coisa estranha acontecendo sem parar
Por que que o posto anda comprando tanta cana
Se o estoque do boteco
Já está pra terminar
Derramar cachaça em automóvel
É a coisa mais sem graça
De que eu já ouvi falar
Por que cortar assim nossa alegria
Já sabendo que o álcool também vai ter que acabar?
Veja, um poeta inspirado em Coca-Cola
Que poesia mais estranha ele iria expressar?
É triste ver que tudo isso é real
Porque assim como os poetas
Todos temos que sonhar
(SEIXAS, 1979)

4.17 CANTO PARA A MIHA MORTE

Para finalizar nosso passeio pelas canções dos primeiros 12 anos da carreira de Seixas foi escolhida a canção de 1976, tal escolha não foi dada de forma aleatória, pois a

canção carrega em si uma das poucas coisas que Seixas apontou como inevitável e irrefutável em nossa vida social. À Morte.

Vou te encontrar vestida de cetim,

Pois em qualquer lugar esperas só por mim

E no teu beijo provar o gosto estranho que eu quero e não desejo, mas tenho que encontrar

Vem, mas demore a chegar.

Eu te detesto e amo morte, morte, morte

Que talvez seja o segredo desta vida

Morte, morte, morte que talvez seja o segredo desta vida

(...)

Com que rosto ela virá?

Será que ela vai deixar eu acabar o que eu tenho que fazer?

Ou será que ela vai me pegar no meio do copo de uísque?

Na música que eu deixei para compor amanhã?

Será que ela vai esperar eu apagar o cigarro no cinzeiro?

Virá antes de eu encontrar a mulher, a mulher que me foi destinada,

E que está em algum lugar me esperando

Embora eu ainda não a conheça?

(...)

Qual será a forma da minha morte?

Uma das tantas coisas que eu não escolhi na vida.

Existem tantas... um acidente de carro.

O coração que se recusa abater no próximo minuto,

A anestesia mal aplicada,

A vida mal vivida, a ferida mal curada, a dor já envelhecida

O câncer já espalhado e ainda escondido, ou até, quem sabe,

Um escorregão idiota, num dia de sol, a cabeça no meio-fio...

(...)

Que meu corpo seja cremado e que minhas cinzas alimentem a erva

E que a erva alimente outro homem como eu

Porque eu continuarei neste homem,

Nos meus filhos, na palavra rude

Que eu disse para alguém que não gostava

E até no uísque que eu não terminei de beber aquela noite...

(SEIXAS, 1976)

4.18 O INICIO, O FIM E O MEIO

Até esse momento a análise procurou observar os textos e as músicas de forma local, obedecendo a uma ordem, ora temática, ora cronológica. À proporção que nesse momento, olhar-se-á para essa obra pelo prisma da totalidade, tentando deixar de lado as formas de classificação que foram apontadas anteriormente.

A primeira característica que chamo atenção é para os elementos dialéticos presentes nessa obra. Podemos recorrer a Löwy (1991) e sua descrição das características da razão dialética. São três elementos básicos à existência de tal razão, são eles: as totalidade, as contradições e os movimentos. Como já foi apontado nos comentários da canção "Os Números", além de apontar as contradições existentes em nosso estilo de vida, Seixas tenta apontar suas próprias contradições, no momento em que usa os elementos criticáveis da vida social (como as formas de classificação) para construir a estrutura de suas canções. As totalidades aparecem de forma metonímica. Ao apontar vários elementos do cotidiano, criticando-os de forma "isolada", acabou por tomá-los como elementos gerais da vida social. Por fim o movimento é visto nas metáforas do trem, do disco voador e do eclipse; presentes principalmente nas canções "O Trem das 7", "Ouro de Tolo" e "As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor".

A temporalidade é outro elemento que salta aos olhos quando analisamos as canções de Seixas. Como já chamei atenção nos comentários sobre "É Fim de Mês", a temporalidade nessas canções foi construída de forma cíclica. As discussões realizadas por Lévi-Strauss (2008) referentes às estruturas dos mitos¹⁰ trazem reflexões importantes para a análise de expressões artísticas. Como apontaram Castro e Araújo (1977) apesar dos textos literários não poderem ser tratados como mitos, em primeira instância, por vezes esses assumem o papel daqueles em nossas representações. Podemos dizer que esse papel é a resolução (ou re-harmonização) dos conflitos sociais, ao nível das representações. O tempo cíclico das representações da vida cotidiana é similar ao tempo presente nas representações míticas. Por este motivo podemos apontar que as obras de Seixas eram dotadas de uma teleologia, como foi apontada nos comentários de "É Fim de Mês".

Tal teleologia pode ser encarada pelo viés político. A ideia apontada em "Dentadura Postiça", de que o "aumento do nível mental" causaria uma revolução social, está presente em toda a sua obra (ao menos no período analisado). E o advento de uma sociedade alternativa indica qual era o *telos* dessa obra. São grandes as influências anarquistas no pensamento de Seixas. À medida em que lemos seus discursos, podemos perceber o quão próximo está do pensamento de Bakunin (2011). A maior das diferenças, entre Seixas e Bakunin, é aquele referente a forma na qual cada um narra o desenrolar dos fatos históricos. Enquanto Bakunin defende uma interpretação materialista da História, Seixas realiza uma narrativa dotada de elementos místicos. O racionalismo científico fica alhures da forma de atuação política proposta por Seixas, pois em suas próprias palavras: "O que é que a ciência tem? Borracha pra depois apagar".

A temática da sexualidade, que foi explorada nas canções de 1980b, 1974b e 1980 é a última parte que tomaremos nota. Ouvir as três canções em conjunto me soou como uma obra fragmentada, e contrastante. Mas depois de algumas vezes, pude perceber uma inversão entre suas mensagens que é interessante de analisar. Enquanto uma canção é dotada de um *hetos* conservador, as outras duas saltam aos olhos por suas temáticas de "contra monogamia". É interessante pois enxergo certa facilidade de enquadrar esse discurso no que Foucault (1988) denominou de Vitorianismo. Que foi o processo de restrição de alguns elementos da sexualidade, que não foram reprimidos, mas sim alocados em um nicho de mercado, ou seja, em um mercado da sexualidade. A reificação dos órgãos sexuais realizada

¹⁰ Retomar o tópico **3.3 Das Estruturas da Música**

Seixas (ao transformar o pênis em uma cobra e vaginas em aranhas) nada é além de uma mercadorização do sexo.

5 CONSIDRAÇÕES FINAIS

Este trabalho se debruçou sobre uma variedade de fenômenos concernentes às questões das culturas, em termos gerais; em um primeiro momento, estiveram em foco quesitos genéricos (como a origem do conceito e suas aplicações históricas); em um segundo momento procurou-se debruçar sobre um recorte aplicado para as sub-temáticas das artes (no geral) e da música (mais especificamente); o último momento foi o de análises das canções de Raul Seixas. Pode-se notar que essa monografia foi erigida sobre uma metodologia dedutiva, em razão de ter partido de uma temática muito ampla, para chegar em um caso bem específico.

Na primeira sessão teve-se o objetivo de levantar as informações necessárias ao entendimento dos debates acerca da temática das culturas. Para tanto retornamos na origem do termo, passamos pelas transformações que o mesmo sofreu com o passar do tempo, para então podermos analisar alguns textos que se debruçaram sobre a temática da cultura ocidental moderna.

As influências do nosso modo de produzir os bens (materiais e imateriais) certamente são bem abrangentes ao modo de como nossa cultura é constituída. Mas há também a necessidade de olharmos outros aspectos que são fundantes da matriz de pensamento ocidental moderno. É por esse motivo que tentamos olhar para as representações da fragmentação das classes, em primeiro lugar, e do papel do indivíduo em nossa cultura, em segundo. Ao fim podemos notar certos aspectos mais gerais, que devem ser levados em consideração, ao se analisar objetos culturais, produzidos sob os signos da sociedade ocidental moderna. Assim tivemos mais firmeza ao debater os assuntos tangentes a essas questões.

Na segunda sessão buscou-se estabelecer parâmetros a serem desenvolvidos nas análises dos discursos musicais. Para isso buscou analisar a teoria musical que é correntemente ensinada na atualidade, relacionando-a com outras áreas do conhecimento. Buscou-se também entender o funcionamento e à circulação dos discursos no interior das

sociedades. O segundo passo foi aprofundar na constante da articulação da teoria musical com as ciências sociais, através do estruturalismo, que por sua vez nos levou à teoria do poder simbólico, que remonta um pouco melhor como o discurso musical, se estabelece enquanto um discurso, para entrar na lógica da circulação dos discursos da nossa sociedade.

Finalmente, na última sessão procurou-se aplicar os conceitos articulados nas duas sessões anteriores ao caso das canções de Seixas. Foi de extrema importância ter em mente todo o arcabouço teórico levantado para que as análises fossem realmente fundamentadas. O autor que mais contribuiu para tanto foi Foucault (1996) em suas considerações sobre o funcionamento dos mecanismos reguladores dos discursos na sociedade moderna.

Foi partindo dos autores trabalhados nas duas primeiras sessões que pudemos ver na prática o funcionamento de um discurso libertário, que se apropriou de um sistema de exclusão para que seus discursos fossem levados aos círculos populares. As temáticas abordadas por Seixas (a política, a sexualidade, as formas de conhecimento e o misticismo) foram cruciais à nossa análise, pois elas tocam diretamente nos pontos que são alvo de censura pelos mecanismos de exclusão citados acima.

6 REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. Tradução de: Guildeo Antonio de Almeida.

ALELVAN, Debora Meir. **A Indústria Cultural**: ideologia e entretenimento na sociedade capitalista - uma abordagem multidisciplinar. 2015. 80 f. TCC (Graduação) - Curso de Ciências Sociais, Incis, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BAKUNIN, Mikhail. **Deus e o Estado**. São Paulo: Hedra, 2011. 132 p. Tradução de: Plínio Augusto Coelho.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**. 2ª ed. rev. 1. reimpr. - Porto Alegre, RS: Zouk, 2013a.

BOURDIEU, Pierre. **A ECONOMIA DAS TROCAS SIMBÓLICAS**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013b.

BOURDIEU, Pierre. **O PODER SIMBÓLICO**. 15ª ed. Rio de Janeiro: BERTRAND BRASIL, 2011.

BRANCO, Edwar de Alencar Castello. Eu não tenho nada a ver com a linha evolutiva da Música Popular Brasileira. Música, história e cotidiano sob o susto da pós-modernidade brasileira. In: BRITO, Eleonora Zicari C. de; PACHECO, Mateus de Andrade; ROSA, Rafael (Org.). **SINFONIA E PROSA: Diálogos da História com a Música**. São Paulo: Intermeios, 2013. p. 13-23.

BRITO, Eleonora Zicari C. de. Rebeldes, alienados ou o quê? A Jovem Guarda nas narrativas midiáticas dos anos 60. In: BRITO, Eleonora Zicari C. de; PACHECO, Mateus de Andrade; ROSA, Rafael (Org.). **SINFONIA E PROSA: Diálogos da História com a Música**. São Paulo: Intermeios, 2013. p. 13-23.

CASTRO, Eduardo Viveiros de; ARAUJO, Ricardo Benzaquem de. Romeu e Julieta e a Origem do Estado. In: VELHO, Gilberto. **Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. p. 130-169.

CLASTRES, Hêlène. **Primitivismo e ciência do homem no século XVIII**. Revista Discurso, São Paulo, v. 13, n. 13, p.187-208, jun. 1980. Semestral.

DEBORD, Guy. **La Société du Spectacle**. 3. ed. Évreux: Yves Le Bail, 1992. 224 p. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/contemporains/debord_guy/societe_du_spectacle/societe_du_spectacle.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2015.

FELÍCIO, Erahsto (Org.) et al. **INTERNACIONAL SITUACIONISTA: Deriva, psicogeografia e urbanismo unitário**. Porto Alegre: Deriva, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A ORDEM DO DISCURSO**. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. 176 p. Tradução de: Maria Threza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque.

GOLDMAN, Marcio. **Lévi-Strauss e os sentidos da História**. Revista de Antropologia, [s.l.], v. 42, n. 1-2, p.223-238, 1999. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0034-77011999000100012>. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77011999000100012#1not>. Acesso em: 18 nov. 2016.

LATOUR, Bruno. **JAMAIS FOMOS MODERNOS**: Ensaio de Antropologia Simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994. Tradução de: Carlos Irineu da Costa.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 448 p. Tradução de: Beatriz Perrone-Moisés.

LÖWY, Michael. **IDEOLOGIAS e Ciência Social**: Elementos para uma análise marxista. 7. ed. São Paulo: Cortez, 1991.

MARX, Karl. **O Capital**: Crítica da Economia Política. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1996. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe.

MED, Bohumil. **Teoria da música**: Revista e Ampliada. 2. ed. São Paulo: Novatec Editora, 2007.

MUNSLOW, Alun. **Desconstruindo a História**. Petrópolis: Vozes, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA**: ou Helenismo e Pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Tradução de: J. Guinsburg.

ORTIZ, Renato (org.). 1983. Bourdieu – Sociologia. São Paulo: Ática. **Coleção Grandes Cientistas Sociais**, vol. 39. p.82-121

SANTOS, José Luiz dos. **O Que é Cultura?** 16. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

SEIXAS, Raul. **Aos Trancos e Barrancos**. Rio de Janeiro: CBS, 1971. 1 LP.

SEIXAS, Raul. **As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor**. Rio de Janeiro: Phillips Records, 1974. 1 LP.

SEIXAS, Raul. **Canto Para a Minha Morte**. Rio de Janeiro: Phillips Records, 1976. 1 LP

SEIXAS, Raul. **Dentadura Postiça**. Rio de Janeiro: Phillips Records, 1973. 1 LP.

SEIXAS, Raul. **É Fim De Mês**. Rio de Janeiro: Phillips Records, 1975. 1 LP.

SEIXAS, Raul. **Eu Sou Egoísta**. Rio de Janeiro: Phillips Records, 1975b. 1 LP.

SEIXAS, Raul. **Medo da Chuva**. Rio de Janeiro: Phillips Records, 1974b. 1 LP.

SEIXAS, Raul. **Mosca Na Sopa**. Rio de Janeiro: Phillips Records, 1973b. 1 LP.

SEIXAS, Raul. **Movido a Álcool**. Rio de Janeiro: WEA, 1979. 1 LP.

SEIXAS, Raul. **O Dia Em Que a Terra Parou**. Rio de Janeiro: WEA, 1977. 1 LP.

SEIXAS, Raul. **O Trem Das 7**. Rio de Janeiro: Phillips Records, 1974c. 1 LP.

SEIXAS, Raul. **Os Números**. Rio de Janeiro: Phillips Records, 1976b. 1 LP.

SEIXAS, Raul. **Ouro de Tolo**. Rio de Janeiro: Phillips Records, 1973c. 1 LP.

SEIXAS, Raul. **Todo Mundo Explica**. Rio de Janeiro: WEA, 1978. 1 LP.

SIMONATO, Adriano Luís; DIAS, Maria Palmira Minholi. **A RELAÇÃO MATEMÁTICA/ MÚSICA**. Revista Fafibe On-line, Bebedouro, v. 1, n. 1, p.1-6, 18 maio 2011. Anual. Disponível em: <<http://unifafibe.com.br/revistasonline/arquivos/revistafafibeonline/sumario/9/18052011154859.pdf>>. Acesso em: 01 nov. 2016.

STRATHERN, Ann Marilyn. **Fora de contexto**: as ficções persuasivas da antropologia. In: __. Marilyn Strathern: o efeito etnográfico e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 159 – 209.

WEBER, Max. **Economia e Sociedade**: Fundamentos da Sociologia Compreensiva. 4. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 2000. 2 v. Tradução de Regis Barbosa e Karen Barbosa.