**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

**DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

LUCAS MARCELO TOMAZ DE SOUZA

# Construção e autoconstrução de um mito: análise sociológica da trajetória artística de Raul Seixas.

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Sociologia

Orientador: Prof. Dr. Fernando Pinheiro Filho

**São Paulo**
**2016**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**
**DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA**
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

LUCAS MARCELO TOMAZ DE SOUZA

# Construção e autoconstrução de um mito: análise sociológica da trajetória artística de Raul Seixas.

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Área de Concentração: Sociologia da Cultura

Orientador: Prof. Dr. Fernando Pinheiro Filho

De acordo.

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S725c

Souza, Lucas
Construção e autoconstrução de um mito: análise sociológica da trajetória artística de Raul Seixas. / Lucas Souza ; orientador Fernando Pinheiro . - São Paulo, 2016.
422 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Sociologia. Área de concentração: Sociologia.

1. ARTES. 2. MÚSICA. 3. HISTÓRIA DA MÚSICA. 4. MÚSICA CONTEMPORÂNEA . I. Pinheiro , Fernando , orient. II. Título.

*Dedico esse trabalho à memória de meu avô.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, de forma direta ou indiretamente, fizeram este trabalho possível. Inicialmente, faço um agradecimento aos professores e corretores que, de tanto me instigarem, possibilitaram com que essa pesquisa representasse um passo intelectual decisivo para minha formação enquanto investigador.

Ao professor Dr. Fernando Pinheiro Filho, que, nas longas horas de conversa, teve imensa paciência e sensibilidade para, em certos momentos, me conduzir pelas mãos e, em outros, respeitar meus voos mais arrojados. Obrigado por, no percurso dessa pesquisa, ter me auxiliado a crescer.

Faço também uma menção de agradecimento, em especial, à professora Doutora Paula Guerra, que muito calorosamente me recebeu na Universidade do Porto, durante o período de intercâmbio. Sua presença me levou a mundos intelectuais que eu nunca havia sonhado conhecer.

Agradeço também ao professor Dr. Alexandre Bergamo, que desde o início me encorajou. Sua figura intelectual é ainda muito presente na minha mente.

Também não poderia deixar de agradecer aos inúmeros amigos que, durante os quatro anos de doutorado, se tornaram interlocutores preciosos. Érica Magi, Marcelo Garson, Adélcio Machado, Camila Rosatti, José Muniz, Cristiano Bodart, entre muitos outros grandes amigos que levarei para sempre comigo, meu muito obrigado.

Faço um agradecimento especial à Capes, que possibilitou os recursos financeiros para o desenvolvimento dessa pesquisa e a oportunidade do doutorado sanduíche na Universidade do Porto. Também agradeço as inúmeras gentilezas de meu amigo Cláudio Cesar, que me cedeu o espaço de sua empresa para a realização de uma série de entrevistas.

**Resumo**: Após sua morte, o interesse pela imagem e produção musical de Raul Seixas tem crescido bastante. Todos os dias 21 de agosto, o túmulo do cantor amanhece coberto de flores e manifestações públicas em sua homenagem se espalham pelo Brasil. Livros sobre ele são sucessivamente publicados enquanto projetos de filmes e discos fazem de sua imagem um bem econômico muito valorizado. Atentas a esse crescente interesse, diferentes áreas acadêmicas dedicaram a Raul Seixas uma série de teses e dissertações. No entanto, mesmo seduzindo um público considerável e pesquisas acadêmicas diversas, a trajetória de Raul Seixas ainda merece alguns cuidados analíticos. A ideia do "mítico roqueiro rebelde" nubla as recuperações biográficas feitas do cantor e pouco esclarece os mecanismos pelas quais Raul Seixas foi alçado a essa posição. Este trabalho vem lançar luz à trajetória do cantor e compositor Raul Seixas, analisando as posições assumidas por ele em diferentes estágios do campo musical brasileiro, para assim se entender as ferramentas com as quais ele negociou sua consagração. Para superar algumas ideias hoje encalacradas junto à imagem do cantor, realizou-se um mapeamento dos espaços sociais por onde ele transitou, das conjunturas pelas quais ele construiu sua carreira artística, a forma como ele foi avaliado pela crítica musical e a maneira como Raul Seixas se inseriu nos meios de comunicação.

**Palavras-chave:** Raul Seixas, análise de trajetória, campo musical na década de 70, música popular, rock.

**Abstract:** After his death, interest for images and music productions of Raul Seixas has highly increased. Every year on August 21, the grave of the singer is covered of flowers and public demonstrations in his honour spread for all over the country. Books are successively published while movie projects and discs turn his image into a valued economical good. Aware of this increasing interest, different academic areas devoted to Raul Seixas lots of theses and dissertations. However, even reaching considerable fans and academic research, the trajectory of Raul Seixas still requires some extra time. The idea of “mythical rebel rock star” hides biographical recoveries of the singer and does not clarify why Raul Seixas was leaded to that position. This research intends to light the career paths of the singer and songwriter Raul Seixas, analyzing the positions taken by him at different stages of Brazilian music story, in order to understand the tools he used to get to his consecration. To overcome a few ideas now sticked to the singer's image, there is a mapping of social fields he has been through, the situations in which he built his artistic career, the way he was evaluated by music critics and how Raul Seixas was inserted by media.

**Keywords:** Raul Seixas, trajectory analysis, musical field in the 70's, popular music, rock

# SUMÁRIO

**INTRODUÇÃO**.....P. 9

**CAPÍTULO 1– "CAETANISTAS", "PÓS-CAETANISTAS" E "FILHOS DE CAETANO": RAUL SEIXAS E A CAMPO MUSICAL NA DÉCADA DE 1970**.....P. 29

**CAPÍTULO 2 – ANTES DE RAUL SEIXAS, RAULZITO.**

2.1 – "*HÁ MUITO TEMPO ATRÁS, NA VELHA BAHIA*" RAUL SEIXAS E A SALVADOR DOS ANOS DE 1950 E 1960..... P. 82

2.2 – RAULZITO SEIXAS: PANTERA, PRODUTOR E CAFONICES..... P. 95

2.3 – O PRODUTOR MUSICAL RAULZITO SEIXAS..... P. 105

2.4 – VII FESTIVAL INTERNACIONAL DA CANÇÃO E ESPETÁCULO PHONO 73. DE RAULZITO A RAUL SEIXAS. ..... P. 136

**CAPÍTULO 3 – "MEU INIMIGO ÍNTIMO": DECANTANDO A PARCERIA ENTRE RAUL SEIXAS E PAULO COELHO**.....P. 156

**CAPÍTULO 4 – RAUL SEIXAS NA DÉCADA DE 1970.**

4.1 – 1973: RAUL SEIXAS, O COMPOSITOR DE OURO DE TOLO.....P. 196

4.2 – 1974: VIVA A SOCIEDADE ALTERNATIVA! VIVA RAUL SEIXAS!.....P. 226

4.3– 1975-1976: HÁ DEZ MIL ANOS ATRÁS UM NOVO AEON.....P. 245

4.4 –1977-1980: DIFICULDADES À VISTA.....P. 264

**CAPÍTULO 5 – ROCK BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1980, O TORTUOSO CAMINHO PARA CONSAGRAÇÃO DE UM GÊNERO MUSICAL**.....P. 285

**CAPÍTULO 6 – RAUL SEIXAS NA DÉCADA DE 1980.**

6.1– RAUL SEIXAS: A ARACY DE ALMEIDA DO ROCK BRASILEIRO.....P. 307

6.2– 1983: PLUNCT PLACT ZUM, NÃO VAI A LUGAR NENHUM!.....P. 322

6.3 – 1984: METRÔ LINHA 743..... P. 334

6.4–1985-1987: SHOW CANCELADO, PÚBLICO FRUSTRADO, O CULPADO: RAUL SEIXAS.....P. 346

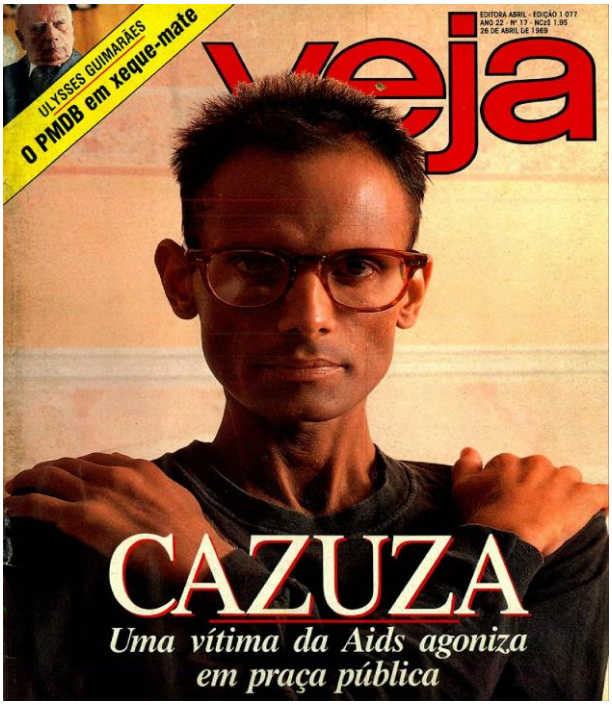
6.5 – 1988-1989: Ó MORTE, TU QUE ÉS TÃO FORTE.....P. 355

**7 – BIBLIOGRAFIA**.....P. 376

**8 – ANEXOS**.....P. 401

# INTRODUÇÃO

No dia 26 de abril de 1989, a revista Veja trouxe, como reportagem de capa, uma foto de Cazuza com os dizeres "Uma vítima da AIDS agoniza em praça pública". A imagem do artista que estampava a revista escancarava seu rosto esquelético e uma debilidade física que pareciam anunciar um fim esperado. O autor de sucessos emblemáticos da década que estava para se encerrar havia cantado em seu disco do ano anterior: "Senhoras e senhores/ Trago boas novas/ Eu vi a cara da morte/ E ela estava viva" ("Boas Novas", LP "O Tempo Não Pára", Polygram, 1988). Eram versos fúnebres que a revista Veja não temeu em comentar: "O autor dos versos (...) faz questão de morrer em público, sem esconder o que está lhe passando"[1].




Naquele ano de 1989, Raul Seixas tinha algo em comum com Cazuza: ele também vinha "agonizando em praça pública". E essa espécie martírio a olhos vistos possibilitou uma aproximação artística meio impensável no transcorrer dos anos 80. Não por coincidência, Cazuza regravou a canção "Cavalos Calados" (Copacabana, 1988), de Raul Seixas, que parece traduzir bem o momento dos dois naquele fim de década.

[1] Veja 26/04/1989, p. 80.

O termômetro registrou,
a enfermeira confirmou,
a minha morte aparente,
a minha sorte, minha camisa rasgada no
peito, escorrendo óleo diesel.
O relógio alarmou,
a TV anunciou,
a minha morte, preta e branca,
a sua sorte, e o seu durex já não
cola, já não basta o tapa-olho,
eu tenho mais um por entre as pernas
cabeludas, olhos e antenas sobressalentes.
O meu pulso não pulsou,
o aparelho aceitou,
a minha morte aparente,
a sua sorte, minha garganta sem voz.
acordo semi-lúcido,
entre a morte e a morte,
relembrando onde perdi a minha língua atrevida
pelas mortes,
pelas vidas,
pelas avenidas,
pelas Ave Marias cantadas em coro no meu violão.
Pelas ruas sem chão!
Meu corpo tem dois mil e tantos cavalos calados...

A morte anunciada de Cazuza tinha uma repercussão bem maior que a de Raul Seixas, afinal, além dos últimos discos do cantor terem sido grandes sucessos de público e de crítica, Cazuza era o primeiro ídolo popular a admitir que tinha o vírus da Aids, uma doença que mexia com o imaginário dos anos 80. De qualquer forma, o martírio público de Raul Seixas e de Cazuza era acompanhado, cuidadosamente, pelas lentes da mídia.

Afastado dos palcos há quase três anos, Raul Seixas começara, no fim de 1988, uma turnê de shows pelo Brasil, com o então parceiro Marcelo Nova. Esses espetáculos tiraram o cantor de um longo período de marasmo, trazendo-o, mais uma vez, aos holofotes da mídia e do público. No entanto, escancararam a ruína física em que o cantor se apresentava. Raul Seixas entrava no palco lentamente, ao fim de cada apresentação, e mal conseguia cantar as poucas músicas de seu antigo repertório. Com o rosto inchado e o corpo devastado pelos excessos de drogas e bebidas, ele era levado, com cuidado, ao centro do show, de onde balbuciava com dificuldade os versos de suas canções. Com uma voz embrulhada, resultado da recente perda dos dentes, o cantor era acompanhado por uma multidão enlouquecida, que parecia ter noção do fim trágico que aguardava o ídolo de outrora.

IMAGEM DE RAUL SEIXAS, JUNHO DE 1989[2]

A morte anunciada de Raul Seixas chegara, enfim, no dia 21 de agosto de 1989, e a repercussão do acontecido tomou conta da mídia. Encontrado morto pela empregada, em seu Apart Hotel, na rua Frei Caneca, zona central de São Paulo, dois dias após o lançamento de seu último LP, "A Panela do Diabo" (WEA, 1989), o episódio já começou a ser contado envolto em certos mistérios. Quais foram as reais causas da morte? Por que o cantor se encontrava sozinho naquele momento? O que Raul Seixas fazia, exatamente, quando faleceu? O que ele tinha nas mãos quando foi encontrado morto: seu último disco, um suposto objeto "mágico", um dos livros preferidos? Todas essas questões foram povoando a cena da morte de Raul Seixas junto à mídia.

Como é comum em casos de falecimento de pessoas públicas, a morte "surge aqui como o principal pretexto para a recuperação da vida de quem morre, num ato biográfico que adquire cores específicas com os relatos espetacularizados" (RONDELLI; HERSCHMANN, 2000, p. 205). No caso de Raul Seixas, a enunciação narrativa que emerge após sua morte é muito influenciada pelos anos finais da vida do cantor, quando o sofrimento causado pela pancreatite aguda parecia mais visível. Para incrementar isso tudo, os relatos daqueles que acompanharam seus anos derradeiros dão ares de suicídio à sua morte. Antônio Aparecido Junior, médico de Raul Seixas, foi à imprensa esclarecer as possíveis causas de seu falecimento.

> **Morte lenta pelo Álcool**
> O médico-psiquiatra Antônio Aparecido Almeida Junior (...) disse que o músico vinha se matando aos poucos, nos últimos anos, ao insistir em ingerir

[2] Acervo TV Globo, disponível em: http://gshow.globo.com/programas/domingao-do-faustao/Exclusivo-Web/noticia/2012/07/bau-do-domingao-reveja-raul-seixas-no-palco-do-faustao-em-junho-de-1989.html

> bebidas alcoólicas, apesar de ser diabético e portador de deficiência no pâncreas, a glândula responsável pelos processos metabólicos.
> - Raul Seixas sabia que poderia morrer de uma hora para outra, caso continuasse ingerindo bebidas alcoólicas. Mas ele optou por se matar aos poucos, pois encontrava no alcoolismo a fuga para suas depressões.[3]

Sacrifício e suicídio são duas ideias que vão, aos poucos, despontando na imprensa, como resultado daqueles meses de agonia pública e morte misteriosa. A impressão de que o cantor vinha desistindo de viver há algum tempo, até o momento de paroxismo final, começa a povoar as recuperações biográficas que jornais e revistas passaram a fazer de Raul Seixas. O mais importante disso tudo é que, do momento da morte do cantor, deflagra-se um sentido que explica, orienta e ressignifica seus episódios biográficos.

Raul Seixas foi um eterno revoltado: esse é o mote central das interpretações sobre a biografia do cantor, que emergiram a partir do seu falecimento. A imagem do roqueiro rebelde, que se volta contra a própria vida, contra a indústria fonográfica, contra uma estrutura social, religiosa, econômica, cultural, etc. vai compor esse sentido de inteligibilidade da biografia de Raul Seixas. Os primeiros testemunhos sobre o cantor, que começaram a surgir na imprensa, imediatamente após o seu falecimento, já deixavam isso claro. O jornalista e amigo pessoal, Nelson Motta, diz à Folha de São Paulo: "O Raul foi sempre um grande 'outsider'. (...) O comportamento dele era absolutamente rock. Nunca se integrou no circuito, apesar de ser amado pelo povão"[4]. Edgard Scandurra, membro do conjunto Ira, afirma: "é a imagem mais forte que eu tenho de um roqueiro. Ele ajudou a criar a imagem e essa coisa de roqueiro com cara de bandido, rebelde, fora da lei"[5]. O apresentador de TV, Jô Soares, vai no mesmo sentido ao dizer: "Eu vi com muita inquietação a autodestruição dele (...). Sob o verniz da loucura ele deu uma mensagem altamente politizada"[6].

Outros fatores acabaram por confluir para que a ideia do roqueiro rebelde se cristalizasse em torno de Raul Seixas. É quase onipresente no imaginário do rock aquela figura do artista que morre prematuramente, resultado da vida desregrada ou acidente trágico. O rock internacional já possuía inúmeros ícones desse tipo. Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison e John Lennon são alguns exemplos de roqueiros que perderam a vida ainda famosos, e que fincaram seus pés na galeria dos mais representativos artistas

[3] Jornal O Globo 23/08/1989, p. 3.
[4] Folha de São Paulo 22/08/1989, p. 1.
[5] Idem.
[6] Idem.

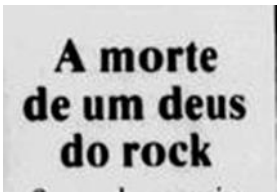
do gênero. No Brasil, um ícone desse tipo ainda não existia. Raul Seixas foi o primeiro roqueiro a falecer de forma trágica, e a comoção pública e idolatria dos fãs, no dia de sua morte, davam mesmo a impressão de que se tratava mesmo do primeiro grande ídolo morto do rock nacional. Seu velório foi acompanhado de perto por centenas de fãs, que cantavam suas músicas, choravam e atiravam flores junto ao caixão. O corpo de Raul Seixas foi velado, inicialmente, no Palácio de Convenções do Anhembi, de onde seguiu para o aeroporto, em um carro do corpo de bombeiros. Atrás, uma multidão corria e gritava o nome do cantor, como forma de prestar uma última homenagem. Na chagada a Salvador, sua terra natal, mais tumulto. Fãs esperavam no aeroporto e no Cemitério Jardim da Saudade, onde ele seria enterrado. A imprensa fez uma cobertura detalhada dos acontecimentos.

REVISTA CONTIGO! 23/08/1989

JORNAL DO BRASIL 23/08/1989

Assim como o túmulo de Jim Morrison, no cemitério *Père Lachaise*, em Paris, amanhecia coberto de homenagens, todos os dias 3 de julho; a partir daquele 21 de agosto de 1989 o Brasil ganhava também um sepulcro digno de peregrinação anual.

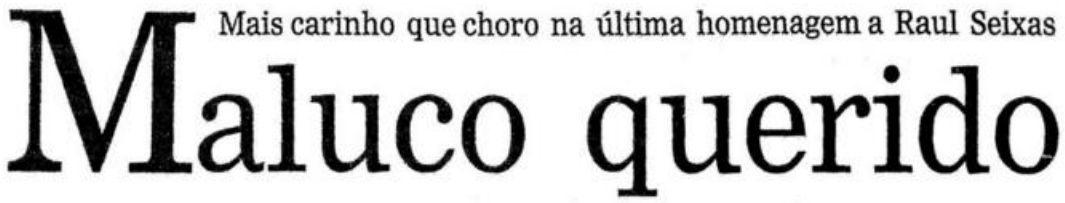
Evidentemente, o fato torna-se fundamental para o imaginário do rock nacional. O próprio predicativo roqueiro encalacra-se à imagem de Raul Seixas com a maior naturalidade. Se o cantor, em muitos momentos da carreira, abnegou seu pertencimento ao rock, flertou com outros gêneros musicais, ou teve um papel completamente secundário na cena roqueira dos anos 80, isso tudo não passava de detalhes irrelevantes, vicissitudes pouco adequadas à imagem que emergia após sua morte.




TRIBUNA DA IMPRENSA
22/08/1989

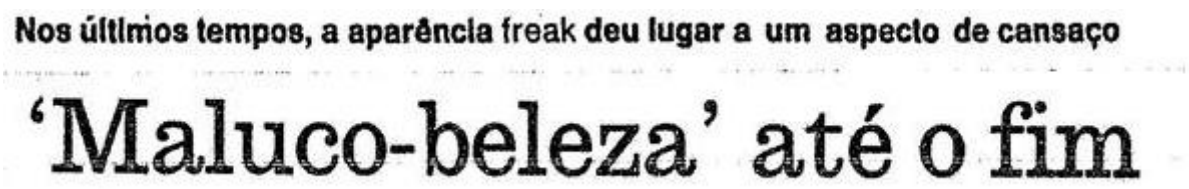
TRIBUNA DA IMPRENSA 22/08/1989

Como foi dito, a morte de Raul Seixas foi o momento fundante de uma narrativa muito específica que passou a recuperar a biografia do cantor. E essa narrativa carregava em si um sentido bastante homogêneo: a ideia do roqueiro rebelde. Na imprensa, começou a ser corriqueiro o resgate de uma canção, que nem havia sido um dos maiores sucessos de Raul Seixas em vida, mas que parecia definir bem a sua personalidade. A música "Maluco Beleza", gravada em um disco pouco comentado no fim dos anos 70, parecia estatuir o codinome mais adequado para o sentido eleito na explicação de quem foi Raul Seixas. De certa forma, o termo "Maluco Beleza" encapsula a ideia de eterna rebeldia e reflete bem uma espécie de arquétipo de loucura que o cantor passou a representar. Chamar Raul Seixas de "Maluco Beleza" era uma antonomásia carregada de sentido, que vinha se difundindo junto à imprensa.


Mais carinho que choro na última homenagem a Raul Seixas

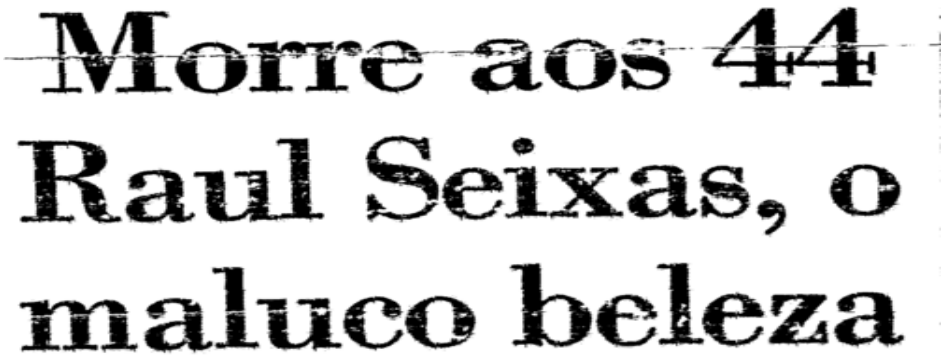
Maluco querido

JORNAL O GLOBO 23/08/1989


Nos últimos tempos, a aparência freak deu lugar a um aspecto de cansaço

'Maluco-beleza' até o fim

JORNAL O GLOBO 22/08/1989


Morre aos 44
Raul Seixas, o
maluco beleza

FOLHA DE SÃO PAULO 22/08/1989

O maluco beleza do rock

JORNAL DO BRASIL 22/08/1989

Na medida em que a morte de Raul Seixas tomava os jornais e revistas do Brasil, a ideia do roqueiro rebelde, abreviada no codinome "Maluco Beleza", se cristalizava em torno do cantor. Seus episódios biográficos eram cuidadosamente escolhidos, suas histórias de vida ressignificadas, seus relatos e depoimentos estrategicamente exibidos; tudo parecia conspirar para, de fato, se legitimar o sentido que havia sido eleito para explicar sua biografia. Alguns jornais se concentraram nos momentos mais políticos de sua vida e obra, outros ressaltaram o envolvimento do cantor com as drogas, alguns privilegiaram seu apelo místico, outros realçaram sua ligação com o rock e a contracultura nacional. Mas, em meio a tantas versões de quem

foi Raul Seixas, a mídia parecia acordada de que se tratava mesmo de um eterno insurreto.

> Raul Seixas foi "maluco-beleza" até o fim. Sofrendo de pancreatite, que o obrigou a passar algumas temporadas internado, proibido de botar um gole de álcool na boca. Raulzito não se deu por vencido e, apesar do risco de vida, continuou levando a sua como antes. (...)
> Esotérico quando ainda não era moda, anarquista, demolidor, profeta e, acima de tudo, um "maluco-beleza", o baiano Raul Seixas, 44 anos, teve uma carreira marcada por súbitos desaparecimentos e repentinas voltas ao show bizz e ao disco. Baixinho, barba e cabelos compridos, indefectíveis óculos escuros que, ao lado dos surrados jeans e das camisas de mangas compridas, lhe davam um ar guerrilheiro, Raulzito sempre fez questão de abalar as estruturas vigentes e tornou-se uma espécie de guru nos anos 70. (O GLOBO 22/08/1989, P. 1).

> Mal acabavam de sair as últimas matérias sobre os 20 anos do Festival de Woodstock, (...) tombou morto o principal artista brasileiro que expressou aquele período: Raul Seixas. Nada mais emblemático. (...)
> **Raul Seixas** (...) trocou incessantemente de gravadoras, baixou um sem-número de vezes em hospitais e clínicas por causa dos excessos alcoólicos, teve efêmeras voltas ao estrelato (...), seguidas de longas ausências das paradas e, enfim, jamais deixou de ser um rebelde sem causa perdida numa época em que não há mais espaço para as grandes individualidades. (TRIBUNA DA IMPRENSA 22/08/1989, P. 18)

> A persona complexa de Raul Santos Seixas (...) ia muito além da esquizofrenia cultural. Sartre de repente viu-se lado a lado com Bhagavad-Gita; a Nutopia de John Lennon entrava em conexão com a sociedade alternativa na Cidade das Estrelas, que nunca chegou a ficar pronta em Minas Gerais, mas deu cana e interrogatório na ditadura. Essa metamorfose ambulante (...), esse maluco beleza, veio para confundir e não explicar a linha evolutiva. (JORNAL DO BRASIL 22/08/1989, P. 30)

> **Uma vertigem revolucionária**
> Raul Seixas, nos altos e baixos de sua carreira e vida pessoal, talvez tenha sido o único ídolo nacional cultuado como uma lenda entre milhares de jovens (...). Transgressor e estandarte revolucionário de mais de 5.000 admiradores catalogados em seu fã-clube oficial, o Raul Rock Club, o cantor e compositor baiano era formado em Filosofia e Direito e tinha amplos conhecimentos de inglês e latim, que diz ter aprendido "para ler Ovídio no original". A erudição de Raul, travestida de um memorável senso de humor, era ironicamente lembrada por ele em frases como "é preciso ter cultura pra cuspir na estrutura". A verve de Raul, apesar dos tropeços que a loucura lhe reservou, continuou precisa até o fim. (JORNAL DO BRASIL 28/08/1989, P. 30)

Regina Abreu (1994, p. 210), ao estudar os cultos de celebração que envolvem, atualmente, as figuras de Clarice Lispector e Euclides da Cunha, afirma que o material iconográfico "é muito utilizado e serve para cristalizar uma imagem visual do sujeito e do ambiente em que ele viveu. Em geral há sempre uma imagem que se sobressai entre as demais, estabelecendo uma memória visual do biografado aceita coletivamente."

Como Raul Seixas, durante grande parte de sua carreira, foi um artista muito midiático, frequentador assíduo de inúmeros programas de televisão, esse tipo de memória visual do cantor se tornou algo marcante. Evidentemente, entre 1967, quando Raul Seixas gravou seu primeiro LP com o conjunto Raulzito e os Panteras, até 1989, ano de seu último disco ("A Panela do Diabo"), o cantor mudou muito fisionomicamente. Mas, entre o rosto jovem do início da carreira até a figura devastada do fim da vida, uma imagem de Raul Seixas parece mesmo se sobressair. Os cabelos cumpridos, os óculos escuros, e a longa barba desgrenhada tornaram-se uma espécie de marca registrada do cantor. Uma construção imagética tão forte que fez de Raul Seixas um artista tremendamente caricatural.

CARICATURAS DE RAUL SEIXAS

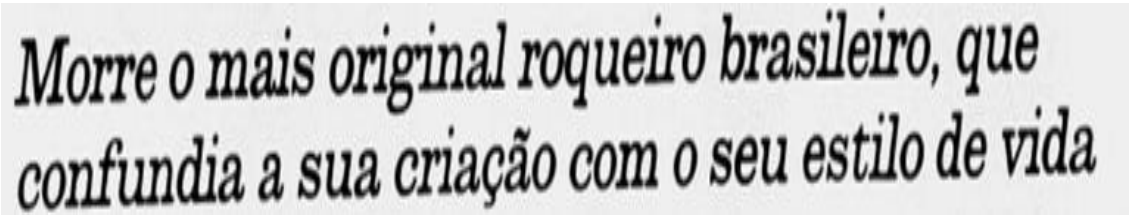
Mas, longe de serem imagens ingênuas, essas versões caricaturais de Raul Seixas estão intimamente relacionadas a essa espécie de sentido evocado após a sua morte. Esse aspecto visual se tornou peça-chave numa forma de "monumentalização" do cantor, dentro de uma concepção que, na verdade, reforça a ideia que vinha se perpetuando sobre ele. Tenta-se, nesse sentido, explicar o homem Raul Seixas através da imagem de Raul Seixas. Uma informação visual que "petrifica o autor, naturaliza-o, a partir de uma atitude, de uma representação única que o reduz à 'paralização da imagem'" (DOSSE, 2009, p. 84). Em alguns momentos, é difícil não aproximar certas imagens de Raul Seixas com as de Ernesto Che Guevara. Essa semelhança tende a ressaltar os aspectos mais políticos do cantor, como se ele, a exemplo do guerrilheiro argentino, tivesse empreendido uma forma de luta contra uma dada sociedade.

IMAGEM DE RAUL SEIXAS

IMAGEM DE ERNESTO CHE GUEVARA

A produção musical do cantor também começa a ser recuperada dentro desse sentido eleito como representativo de sua biografia. François Dosse (2009, p. 80), ao mencionar um dos paradigmas mais comuns de escrita biográfica, afirma que: "o mais das vezes, o sentido da obra é deduzido das peripécias da vida, e a biografia dos escritores está no próprio cerne da inteligibilidade literária". Isso que o autor chamou de paradigma da "viodobra" é bastante comum no caso das recuperações biográficas que foram feitas de Raul Seixas. Procurava-se, a todo custo, encontrar os exemplos do roqueiro rebelde em sua produção musical, como se a vida e a obra do cantor se perpetuassem por osmose, e as marcas do eterno insurreto fossem expressas, tanto em suas canções, como em sua biografia. "Raul Seixas viveu suas músicas", essa se tornou uma verdade quase inconteste naquele momento. Além de "Maluco Beleza", outros trechos de suas canções passaram a ser evocados para definir o artista: "A Mosca na

Sopa", "O Carimbador Maluco", o "Cowboy Fora Lei", o "Cidadão respeitado que ganha quatro mil cruzeiros por mês" foram alguns dos codinomes mais comumente usados para tentar explicar quem foi Raul Seixas.


Morre o mais original roqueiro brasileiro, que confundia a sua criação com o seu estilo de vida

JORNAL DO BRASIL 22/08/1989

As cartas dos fãs de Raul Seixas que chegavam à redação dos jornais davam a impressão de que a ideia do roqueiro rebelde estava também bastante difundida entre seus admiradores. Na coluna Painel do Leitor, da Folha de São Paulo, uma pessoa chamada Sílvio de Lima escreve: "O sonho acabou: morreu o roqueiro do Brasil. Raul Seixas, baiano de nascença, filósofo de coração e contestador por excelência"[7]. O primeiro empreendimento literário dedicado a Raul Seixas partiu exatamente de um fã, talvez o maior deles naquele momento. Sylvio Passos era o presidente e fundador do Raul Rock Club, um fã-clube dedicado ao cantor, criado em 1983. Depois que Raul Seixas saiu do Rio de Janeiro e se transferiu para São Paulo, Sylvio Passos se tornou um amigo pessoal do cantor e uma figura muito próxima em sua vida.

O livro "Raul Seixas Por Ele Mesmo" foi publicado pela editora Martin Claret, no início de 1990, poucos meses após a morte do cantor. Criado por um fã, com o intuito de homenagear e divulgar a vida e a obra do ídolo morto, as tentativas de reconstituição biográficas de Raul Seixas, presentes nesse livro, são enfestadas pela ideia do roqueiro rebelde. Contendo uma cronologia com datas e episódios estrategicamente escolhidos, uma discografia, entrevistas do cantor concedidas em diferentes momentos de sua carreira, o livro, como um todo, tem muito de biografismo, mas, claramente, contaminado pelo clima de mobilização e padecimento, advindos da morte recente. Nas linhas iniciais da obra, um texto sem data, escrito pela jornalista Ana Maria Bahiana, dá uma boa dimensão da forma um tanto quanto anedótica com que a biografia do cantor será tratada no transcorrer do livro:

> É fantástico observar como aconteceu. Tão igual em toda parte do mundo. (...) O garoto penteia o cabelo para cima, quebra as cadeiras do cinema, rouba

[7] Folha de São Paulo 04/09/1989, p. 3.

> dinheiro para comprar discos. Um dia acha uns amigos. Rompe a casca do medo, da timidez. Ousa empunhar um instrumento igual ao de seus distantes heróis do rádio. E, um dia, louco, torto, alucinado, estigmatizado, vai para a estrada. Começou mais uma odisséia do rock and roll. Durante quase 20 anos, em vários pontos do mundo ocidental, não deu outra coisa. (PASSOS, 1990, p. 11)

Em entrevista, Sylvio Passos explica um pouco as motivações que o levaram ao lançamento dessa obra pioneira:

> **Sylvio Passos**: Naquela época a editora Martin Claret era, talvez, a única editora ou das poucas editoras que conseguia colocar livros numa banca de jornal a preços extremamente populares, bem baratinhos. Eles tinham uma coleção chamada "O Autor Por Ele Mesmo". Aí o Raul tinha morrido, fazia uns oito meses, sei lá, e um dos diretores da editora me ligou: "o meu nome é Uriel Fernandes, eu trabalho aqui na editora Martin Claret e a gente tem uma coleção, não sei se você conhece"?. "Não, claro que eu conheço os livros, já comprei vários livros!". (...) Aí o Uriel me ligou: "Olha, eu quero fazer um livro do Raul Seixas para uma coleção chamada 'O Autor Por Ele Mesmo'. Como você é o cara do fã-clube, você foi amigo dele, você é a pessoa certa. Você aceita vir fazer o livro com a gente?". "Porra, claro!". Mas eu tinha uma outra proposta. Quando o Raul estava vivo, eu já estava escrevendo o "Antologia" (**Livro "Raul Seixas uma Antologia"**). (...) Eu estava com a "Antologia" pronta, só não tinha o texto do Toninho Buda. Aí, eu cheguei na editora e falei que estava com um livro do Raul para lançar, eles disseram para eu levar o livro para eles conhecerem. Eu já conhecia o dono da editora, o Senhor Claret, e tal, e fui para a reunião lá. Cheguei na reunião e o senhor Claret, velhinho e já idoso, falei assim: "ah, não sei, será que esse Raul Seixas vende?". Ele me chamava de professor Sylvio. "Professor Sylvio, vamos fazer o seguinte. Vamos fazer um teste. O senhor faz esse livro para a coleção 'O Autor Por Ele Mesmo'. Se o livro vender bem eu lanço o teu 'Raul Seixas Uma Antologia"'.
> **Entrevistador:** Mas quem é que organizou as entrevistas?
> **Sylvio Passos:** Tudo foi organizado por mim. Eu juntei o meu material, peguei de uma pilha assim, coloquei numa mala e fui lá para a editora. Passei o dia inteiro com o senhor Claret, "Olha, eu acho essa bacana". "Não, essa tem muita coisa. A gente tem que enxugar isso no máximo para virar um livro". Então, eu e o senhor Claret, nós dois sentados um dia todo, olhando, essa daqui é boa, essa daqui não é. A gente escreveu umas catorze páginas nesse livro, o resto já estava tudo pronto. (...) Resultado: nós lançamos o livro em abril de 1990. Eu comecei a trabalhar no livro em outubro de 1989. Ele tinha morrido há três/quatro meses. (...) O livro foi lançado nacionalmente em abril de 1990. A primeira edição esgotou em poucos dias e o senhor Claret tirou outra edição e tirou outra. Foi o best-seller da editora. O cara falou "porra, vamos lançar o seu logo, logo".[8]

Outros livros foram surgindo, nos primeiros anos da década de 90, muito em função do sucesso editorial de "Raul Seixas Por Ele Mesmo". Nessas primeiras obras, a tópica biográfica foi sempre abordada dentro dessa ótica que preserva e realça a rebeldia do roqueiro Raul Seixas. No livro "Raul Seixas, Uma Antologia" (1992, p. 89), mencionado na entrevista acima, de autoria de Sylvio Passos e Toninho Buda, o perfil

[8] Entrevista concedida ao autor.

biográfico do cantor é encerado com a frase: "o Maluco Beleza se foi, pegou seu disco-voador e voou para outra dimensão, uma dimensão onde todos os malucos-belezas se encontram após deixarem sua impressão digital no mundo". No ano seguinte, o trabalho de Luciane Alves, "Raul Seixas e o Sonho da Sociedade Alternativa" (1993, p. 59), explica o alcoolismo do cantor fazendo referência a uma espécie de suicídio e desistência premeditada da vida: "Ele tentou 'controlar sua maluquez' para ficar 'maluco beleza', mas não conseguiu. A convivência com as pessoas comuns se tornava cada vez mais difícil. Raul passou a buscar uma fuga na bebida e, mesmo sabendo que não podia, se embriagava para poder continuar vivendo".

Esses livros, produzidos e organizados por fãs do cantor, foram sendo sucessivamente publicados, durante toda a década de 90, catalisando um clima de admiração que a figura de Raul Seixas passou a despertar junto a um público específico. No dia 21 de agosto de 1990, uma passeata começou a ser organizada por alguns fãs que, reunidos no Teatro Municipal de São Paulo, marcharam rumo a Praça da Sé, cantando suas músicas e prestando homenagens a ele. O que ficou conhecido como "Passeata Raul Seixas" foi, durante os anos que se seguiram a morte do cantor, uma grande demonstração de culto ao artista morto.

Se, da morte de Raul Seixas emerge um sentido que explica e orienta sua recuperação biográfica, dessas sucessivas demonstrações públicas de admiração e homenagem, forjou-se a ideia de que ele era, também, um "ídolo rebelde". E essa perspectiva paira sobre os trabalhos acadêmicos que começaram a se dedicar ao cantor. O primeiro deles surgiu em 1997, ou seja, oito anos após a sua morte. Na dissertação de mestrado, em Antropologia Social, de Mônica Buarque ("Culto-Rock a Raul Seixas: entre a rebeldia e negociação"), a visão do eterno revoltado, construída inicialmente após a sua morte e propagada por seus fãs, é o mote central da análise biográfica feita pela autora. Partindo da ideia do cantor como um ídolo jovem, escreve Mônica Buarque (1997, pp. 128-129): "Resta investigar porque, agora que os valores capitalistas se mostram tão triunfantes, um cantor como Raul Seixas é utilizado para guiar (pois é citado como guia ou mentor por muitos de seus fãs) aqueles que trazem em si o germe da renovação (e assim, teoricamente, a destruição da ordem anterior)".

A dissertação de mestrado em História, de Juliana Abonízio ("O Protesto dos Inconscientes: Raul Seixas e a micropolítica"), defendida em 1999, foi o segundo trabalho acadêmico que teve como foco central Raul Seixas. A autora dedica parte da análise aos seus fãs, e conclui que: "o público analisado idolatra o cantor, canalizando

seu desejo de liberdade, rebeldia e uma certa marginalidade em relação aos padrões comportamentais em suas canções" (ABONÍZIO, 1999, p. 7). O biografismo presente em seu trabalho é permeado por essa mesma visão. Segundo a autora: "analisamos a proposta raulseixista enquanto uma recusa à sociedade estabelecida, criando uma utopia nascida em um determinado contexto e estendendo-se a ele, como podemos perceber através dos fãs" (Idem, p. 5).

Entender Raul Seixas como uma espécie de encarnação dos valores contraculturais ou mesmo um símbolo de subversão à sociedade capitalista, tornou-se algo comum dentro da academia. Na tese de doutorado em Antropologia Cultural, de Rosana da Câmara Teixeira, defendida em 2004, a autora afirma:

> Era necessário dar vazão às utopias, tanto coletivas como individuais. Dois dos principais grafites em Paris diziam: "a imaginação no poder", "sejamos realistas exigimos o impossível". Por isso, quando Raul afirmava, em 1973, que estava no Teatro Tereza Raquel fazendo "iê-iê-iê realista", "dando um certo toque mágico nas coisa", "usando muito a imaginação, a intuição" (O Pasquim, 1976, p. 175), parece inspirado nessas ideias, elegendo-as, de certa forma, como estratégias para mobilizar, chamar a atenção sobre seu trabalho. (...) A desconfiança em relação à ciência, ao progresso e sua capacidade de tornar o homem mais feliz com suas descobertas e invenções; o questionamento das teorias representadas pelos livros em detrimento da prática, da experiência de vida, também estavam na pauta das manifestações contraculturais e nas canções de Raul. (TEIXEIRA, 2008, p. 184).

Na pesquisa de doutorado de Luiz Alberto de Lima Boscato (2006, p. 43), o autor coloca Raul Seixas entre os grandes nomes da contracultura internacional ao dizer:

> Muitos dos expoentes da Contracultura, entre os quais Jim Morrison, Hendrix, Lennon, Janis Joplin (com sua voz hipnótica) e o próprio Raul Seixas, adquiriram uma tal dimensão mítica que é impossível citar os seus nomes sem provocar uma forte comoção coletiva: eles ousaram "conversar com Deus", penetrar a "floresta densa", entrar em contato com a energia instintiva e primordial da Criação, e com isso abriram espaço para a reconstrução do mundo com base em uma nova consciência social, política e espiritual. Eles incorporaram em suas histórias e em suas produções intelectuais e artísticas a saga do herói arquétipo. São histórias não lineares: são tensas, sujeitas a enfrentamentos com o *Monstro Sist* e com arraigados valores morais e religiosos conservadores.
> *Mostro Sist* era o nome que Raul dava ao sistema – palavra que era constantemente usada pela Contracultura, pelos anarquistas e por uma parcela da esquerda para designar o Estado Burguês (...).

No transcorrer das décadas de 1990 e 2000 houve um crescente interesse pela produção musical e imagem de Raul Seixas. Já são cerca de 30 obras de divulgação e mais de 10 trabalhos acadêmicos dedicados ao cantor. Sua figura é, hoje, um bem

econômico tão valorizado quanto disputado. Inúmeros problemas judiciais vêm sendo travados com relação aos diretos de uso e exploração da imagem do cantor. E nesse cenário, também sua biografia tornou-se uma peça tão apreciada quanto intocada.

Se existe algo em comum entre esses vários livros de divulgação, organizados por fãs, e trabalhos acadêmicos, feitos por pesquisadores diversos, é o fato de que em todos eles a tópica biográfica é extremamente mal tratada. São biografismos que possuem algo de "ilusório", tanto na forma como definiu Pierre Bourdieu (1996c), quanto na crença absoluta da "vidobra", da qual alertou François Dosse (2009). A ideia do roqueiro rebelde, que vive intensamente sua produção musical, é a marca mais estável de uma personalidade que faz da vida do cantor uma unidade coerente, amarrada de maneira sucessiva e cronologicamente linear.

Da infância à morte trágica, a biografia de Raul Seixas possui, nos esforços daqueles que a recontaram, muito de hagiografia. É claro que a vida do cantor não é reconstruída com intuito exemplar de "um ser em busca da divindade, da metamorfose de um ser terreno em um ser celeste" (ALBUQUERQUE. In: AVELAR; SCHMIDT, 2012, p. 17). Mas, assim como se costuma contar a biografia dos santos, todo o sentido da vida de Raul Seixas parece estar dado desde o início. A perspectiva de que Raul Seixas foi um "Maluco Beleza" do início ao fim conduz a forma com que os acontecimentos de sua vida passam a ser narrados. As brigas com os pais tomam o vulto de um enorme conflito de gerações, seu apreço pelo rock faz dele a própria encarnação do gênero, suas sempre inusitadas histórias a marca de um sujeito revoltado, e sua morte, é claro, torna-se a crua expressão de quem desistiu e abandonou uma realidade que não lhe agradava. Segundo François Dosse (2009, p. 142), através das narrativas hagiográficas "os santos garantem não ser desse mundo, embora vivam nele". De certa forma, essa assertiva cabe bem à recuperação biográfica de Raul Seixas. A ideia do "homem à frente de seu tempo", ou do "difícil convívio do gênio em meio as pessoas normais", é algo muito frequente nas reconstruções biográficas feitas do cantor. Se todos os acontecimentos da vida dos santos expressam e provam a grandeza de Deus, todos os acontecimentos da vida de Raul Seixas parecem provar o mítico artista que ele se tornou após a morte.

Mas, seria injusto encontrar as raízes dessa modalidade de "ilusão biográfica" apenas nos inúmeros trabalhos que se prestaram a recuperar a biografia do cantor. Raul Seixas falava muito, aos mais diferentes meios de comunicação, e sempre usou isso como ferramenta importante em suas pretensões de consagração, tanto artísticas quanto

comerciais. Em toda a carreira, sua vida foi usada como uma espécie de mecanismo de divulgação ou mesmo uma "moeda de troca" simbólica. Foi, basicamente, falando de si e recontando a sua vida, que Raul Seixas procurou, tanto conseguir um espaço na mídia, como demarcar uma posição no campo musical brasileiro. E, para isso, ele não temeu, nas inúmeras entrevistas que concedeu, em dar contornos sempre anedóticos e instigantes a sua biografia. Na verdade, as entrevistas de Raul Seixas eram sempre um "espetáculo à parte". Na mídia, ele se lançou aos projetos mais inusitados possíveis. Em alguns momentos, ele jurava estar em contato direto tanto com seres extraterrenos, com magos satanistas e o com ex-Beatles John Lennon. Da mesma forma em que dizia estar lutando pela abolição do dinheiro, ter sido um jacobino na Revolução Francesa, estar preparando uma candidatura a deputado federal, construindo uma cidade onde cada um viveria da maneira que quisesse, lançando um tratado de metafísica, um filme e uma peça de teatro. Projetos esses que foram, mais tarde, tomados como digna expressão da rebeldia do cantor.

E, nas muitas vezes que falou de si, do seu passado e de seus projetos, Raul Seixas não teve um compromisso muito preciso com a verdade. Mentir foi algo sempre corriqueiro em sua vida. Em certos momentos, ele se disse formado em Filosofia, outros em Direito, outros em Psicologia – fatos que não ocorreram. Raul Seixas também contou à imprensa que estava arquitetando, com John Lennon, uma espécie de "sociedade alternativa", depois, que foi exilado do país durante a ditadura, ou mesmo que tocou com Jerry Lee Lewis, em uma passagem pelo Tennessee. Essas são apenas algumas das mentiras mais conhecidas do cantor. Mas, na realidade, adornar sua vida de forma a estetizar sua biografia foi algo muito comum em toda a trajetória de Raul Seixas.

Philippe Lejeune (2008) fala em uma espécie "pacto autobiográfico" como condição necessária à caracterização do gênero biográfico. Segundo ele, tanto na biografia como na autobiografia, um "efeito contratual" entre o leitor, o narrador e o personagem é fundamental para que a narrativa (auto) biográfica se desloque para além dos discursos fictícios. É através da crença de que os fatos narrados estão submetidos à prova de verificação, que o gênero autobiográfico consegue, mesmo tendo muito de romanesco, emancipar-se da ficção e atestar que a realidade descrita trata-se, mesmo, de uma pessoa real. No entanto, acreditar e confiar piamente em Raul Seixas, como essa espécie de "pacto" descrito por Lejeune, talvez seja a maior armadilha para quem pretende analisar sua trajetória.

Raul Seixas não escreveu, durante toda sua carreira artística, nenhuma autobiografia. O mais perto que ele chegou disso foi a publicação de seu diário de infância, em 1983. Lançado no início de um processo de decadência física e artística, essa obra, na verdade, teve pouca repercussão e não se tornou uma peça-chave na posterior caracterização do "mito" Raul Seixas. No entanto, o cantor abusou de dois espaços privilegiados para relatar sua vida e personalidade: suas canções e entrevistas. Ao cantar a maioria de suas músicas em primeira pessoa, o cantor corrobora com a impressão de que existe, de fato, uma verossimilhança entre sua produção artística e sua vida. E, ao falar aos mais diferentes jornais e revistas do país, Raul Seixas fez de suas entrevistas midiáticas uma ferramenta fundamental para aqueles que se propuseram a recuperar sua biografia. Para Arfuch (2010, p. 152), a afirmação da entrevista como "gênero derivou justamente da exposição da proximidade, de seu poder de brindar um 'retrato fiel', na medida em que era atestada pela voz". E foi acreditando na fidelidade do que Raul Seixas falava, que tantos os trabalhos acadêmicos como os de divulgação legitimaram e perpetuaram uma forma de biografia estetizada, que o cantor tanto se empenhou em construir.

Essa explanação inicial tem como intuito demonstrar ao leitor as dificuldades de se analisar a trajetória de Raul Seixas, primeiramente pela imagem hoje tão cristalizada em torno do cantor, segundo pela forma como ele mesmo tentou, em vida, fazer de sua biografia uma obra de arte. A superação desse terreno espinhoso demandou, além de um entrecruzamento de diversas fontes de pesquisa, um olhar sempre "desconfiado" sobre tudo o que Raul Seixas dizia, ou mesmo que diziam dele. O passo inicial foi, sem dúvida, tentar despir-se da imagem de Raul Seixas como mito rebelde[9]. Depois disso, um dos materiais mais utilizados foram as inúmeras entrevistas que Raul Seixas concedeu, durante toda sua carreira artística, e que foram levantadas através de um extenso e minucioso mapeamento nos acervos de diferentes jornais e revistas. Esse volumoso material de pesquisa revelou, não apenas grande parte dos depoimentos de Raul Seixas junto à mídia, como elucidou também a própria relação do cantor com a mesma. Esse material foi submetido a um grande esforço de precisão temporal e espacial. Essa ânsia pelo detalhe cumpre uma função metodológica

[9] O estudo empreendido por Nathalie Heinich (1996) sobre Van Gogh foi modelar nesse sentido. Ao escrutinar os fundamentos que rondam a "glória" do pintor holandês, a autora percebeu que, nas inúmeras biografias e estudos sobre a obra do artista, uma forma de escrita hagiográfica foi responsável pela criação de uma aura religiosa em torno de sua vida; fato que contribui largamente para uma progressiva heroicização e transformação de alguns elementos biográficos em "autênticas lendas".

importante. Longe de qualquer exagero prolixo, ela revela não apenas as incongruências e inconstâncias nos depoimentos de Raul Seixas, como também mensura, com exatidão, aspectos importantes de sua carreira.

Outra fonte decisiva para esta pesquisa se encontra na maneira como Raul Seixas foi avaliado junto à crítica. Nas palavras de François Dosse (2009, p. 395) uma forma fecunda de interrogar "o itinerário intelectual de um pensador nos é transmitida por um tipo especial de biografia que consiste em examinar as diversas facetas, a multiplicidade de apropriações do ícone e as etapas atravessadas na conquista do reconhecimento da grandeza pela sociedade". O percurso pelo qual Raul Seixas negociou sua consagração é um dos focos centrais desse trabalho. Portanto, foi reunida uma série de matérias de jornais e revistas que focalizaram o cantor, a fim de analisar a forma como Raul Seixas era apreendido pela crítica, e como o cantor respondia a essa apreensão.

Junto a esse material, entrecruzam-se outras fontes importantes. Os episódios biográficos de Raul Seixas são, na medida do possível, permeados por outras vozes. Esse trabalho reuniu uma série de entrevistas com sujeitos considerados decisivos na trajetória do cantor. A estratégia de não deixar apenas para Raul Seixas o protagonismo de narrar sua própria vida possibilita uma visão mais prismática dos fatos em questão. Assim, se abre ao leitor a perspectiva de algumas testemunhas que, num esforço de memória, enriquecem o percurso da análise.

O material documental também assume um papel relevante dentro da pesquisa. Junto ao acervo da Polícia Federal e do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, foram reunidos documentos importantes, que revelam, com exatidão, a relação de Raul Seixas com a polícia e a censura federal.

Mas, antes de qualquer coisa, uma ressalva importante deve ser feita: esse trabalho não se pretende uma biografia. Por mais que algumas minúcias biográficas levem o leitor nessa direção, o intuito dessa pesquisa é fazer uma análise sociológica dos espaços sociais "escolhidos" por Raul Seixas. Mais que acompanhar, passo a passo, o desenrolar da vida do cantor, o foco dessa investigação se encontra no mapeamento dos campos e das posições ocupadas por ele em diferentes etapas de sua trajetória. De forma sintética, a ideia central da análise que se segue repousa, mais exatamente, na descrição da "matriz objetiva" e da "estrutura da rede" por onde Raul Seixas transitou, para assim se fazer referência à conhecida metáfora do metrô, construída por Pierre Bourdieu (1996c). Aliás, os pressupostos teóricos do sociólogo francês guiam grande

parte da análise, a começar pela adoção do termo "trajetória" em detrimento de "biografia". Perceber as releituras que Raul Seixas fez de determinados espaços sociais, ou mesmo, como seu *habitus* lhe proporcionou certas ferramentas com as quais ele jogou e atendeu às pressões de sua posição no campo artístico são fios analíticos importantes nessa análise sociológica.

Com isso, não se pretende, aqui, negar a importância de Raul Seixas junto aos seus inúmeros fãs, nem menosprezar o significado de sua trajetória artística. Não cabe a esse trabalho avaliar se as leituras atuais sobre o cantor são inocorrentes ou não. Se Raul Seixas foi mesmo um grande rebelde, talvez seja interessante entender o contexto social que justificou e possibilitou o artista dar forma a sua rebeldia. Quando Norbert Elias (1995) trata das condições sociais que levaram ao fracasso de Mozart na capital austríaca, ou, pelo contrário, quando Tia DeNora (1995) reconta como, da consagração de Beethoven emergiu um modelo de "genialidade artística" e um cânone estético ainda presente, há, sem dúvida, um enriquecimento na maneira como se vê esses dois "mitos" da música clássica. De maneira semelhante, quando se relativiza a ideia do ídolo rebelde, ao invés de diminuir a imagem de Raul Seixas, pode-se, dessa forma, compreender melhor as entranhas do tecido social e do contexto histórico que permitiu sua conduta desviante. Portanto, é infrutífero tentar provar que Raul Seixas nunca foi – ou sempre foi – um "Maluco Beleza". Como lembra Dante Moreira Leite, a "personalidade do autor nem sempre coincide com as do personagem, e não se pode passar livremente de um domínio ao outro" (2007, p. 45). Assim como Stendhal era "mais – embora também menos – do que cada uma de suas personagens; Machado de Assis era menos – mas também mais – do que Bentinho, Capitu, Brás Cubas, Virgília ou o Alienista" (Idem.); pode-se afirmar que Raul Seixas foi tanto mais quanto menos do que todos os personagens por ele criados, aí incluímos não apenas o "Maluco Beleza", como também o amigo do John Lennon, o exilado político, o filósofo, o mago satanista, o autor de teatro, o cineasta etc.

A fim de chegar aos objetivos expostos, essa tese foi organizada em seis capítulos. O primeiro, e mais panorâmico, visa analisar a posição de Raul Seixas no campo musical dos anos 70, tendo em vista não apenas ele, mas toda uma geração de músicos que, ao estrear em disco, nessa década, parece ocupar posições homólogas a do cantor. Assim, foram analisadas as trajetórias de Gonzaguinha, Secos & Molhados, Ivan Lins, Belchior, Fagner, Luiz Melodia, Novos Baianos, Alceu Valença e João Bosco, e a

relação desses jovens artistas com uma realidade econômica, cultural e fonográfica que se impunha à sociedade brasileira naquela década.

O segundo capítulo é dividido em suas partes. A primeira reconstrói os primeiros anos de vida de Raul Seixas na Bahia, seu ambiente familiar e os seus passos iniciais em direção a música. A segunda analisa um período pouco estudado da vida do cantor, que vai das suas primeiras tentativas de consagração no Rio de Janeiro e o período em que ele trabalhou como produtor fonográfico na gravadora CBS, antes de se lançar como artista solo.

O terceiro capítulo tem como intuito abordar a parceria entre Raul Seixas e Paulo Coelho, que, apesar de conhecida, foi muito pouco estudada e merece um cuidado de análise mais aguçado.

O quarto, e mais extenso capítulo, vai fazer uma acompanhamento detalhado da trajetória artística de Raul Seixas durante a década de 1970. A fim de facilitar a leitura e organização da tese, foi feita uma separação minuciosa e uma análise precisa de cada disco lançado pelo cantor, e a forma como ele foi negociando sua consagração, ano a ano.

O quinto capítulo trata um pouco da emergência do rock brasileiro na década de 1980, e as modificações em processo no campo musical desse período. Essa análise tem uma visão panorâmica, que serve de auxílio para se entender tanto a posição que Raul Seixas passou a assumir nesse campo, como as suas dificuldades de consagração.

O sexto capítulo vai mapear a trajetória artística de Raul Seixas durante a década de 80. Assim como o quarto capítulo, existe, aqui, uma divisão precisa com todos os discos gravados pelo cantor, até o momento de sua morte.

A partir desse entrecruzamento de fontes e escrutínio do material levantado, é esperado que a trajetória do cantor e compositor Raul Seixas, para além da ideia do "mítico roqueiro rebelde", ganhe outras dimensões e seja reveladora de aspectos importantes história musical e da sociedade brasileira.

# CAPÍTULO 1

# "CAETANISTAS", "PÓS-CAETANISTAS" E "FILHOS DE CAETANO": RAUL SEIXAS E A CAMPO MUSICAL NA DÉCADA DE 1970.

Silvano Fernandes Baia (2011, p. 24), ao mapear a produção historiográfica sobre música popular, realizada nos programas de pós-graduação em História, desde os primeiros trabalhos, até o final da década de 1990, constata que três grandes questões emergem das principais discussões: "as dicotomias entre brasilidade e influências estrangeiras, entre o erudito e o popular e entre modernidade e tradição". Para o autor, "uma outra questão muito presente na articulação dos discursos é a relação entre a produção musical e o mercado de bens culturais".

Se tentarmos enquadrar a forma como a produção acadêmica trabalha a música popular brasileira durante a década de 1970, é evidente como o tema da relação música e mercado, amiúde, assume papel central na bibliografia. Resumidamente, esse período é entendido pelo protagonismo da indústria cultural no processo de seleção e produção musical, onde o mercado consumidor seria o grande responsável por balizar e aferir os "grandes sucessos". Nesta perspectiva, a televisão passa a ser vista como uma ferramenta central de divulgação artística, não mais pelo esquema festivalesco que dominou a década passada, mas através das trilhas sonoras das novelas (SCOVILLE, 2008). Coabita também nas discussões, as frequentes interferências da censura militar, que intensificava sua ação sobre a produção musical, a partir da instauração do AI-5, em 1968.

As pesquisas sobre música popular, no Brasil, vêm despertando grande interesse, em diferentes áreas do conhecimento, principalmente a partir dos anos 2000 (BAIA, 2011). No entanto, mesmo com alguns trabalhos basilares, como os de Marcos Napolitano (2001a, 2001b, 2002, 2005), José Miguel Wisnik (2005) e Luiz Tatit (2004, 2005), a década de 1970 ainda não conseguiu estimular o mesmo interesse que, por exemplo, os anos de 1950 e 1960. Os anos 70 são frequentemente vistos como corolário das discussões dos anos anteriores, em uma tendência que o próprio Luiz Tatit explica (2005, p. 119): "qualquer década que viesse depois dos anos 60 ficaria atônita diante dos desafios propostos pelo período. Não por acaso, foi escolhida a década de 1970,

bem menos ‘nervosa’ que a anterior e mais preparada para dar vazão às tensões que, de modo implacável, vinham então se acumulando”.

Quando se fala em música popular na década de 1970, o foco dos questionamentos gira em torno dos grandes nomes da MPB, que iniciaram suas carreiras na década passada e os rearranjos de suas trajetórias no curso do novo cenário econômico, político e cultural que vinha se impondo. Vista como uma “fase de distensão, desdobramento e reacomodação dos impactos criados dez anos antes” (TATIT, 2005, p. 119), as análises acerca da música popular nos anos 70 deixam pouco espaço para os artistas que começaram suas carreiras nesse período.

Luiz Gonzaga Junior, Luiz Melodia, Novos Baianos, Walter Franco, Secos & Molhados, Sérgio Sampaio, Fagner, Belchior, Ivan Lins e Raul Seixas, são alguns exemplos de artistas que iniciaram suas carreiras no início da década de 1970, no calor da promulgação do AI-5 e mediante, ainda, os decadentes festivais. Se os compararmos aos maiores nomes da música popular nos anos 60, estes estreantes não despertaram, na academia, o mesmo interesse. Em sua maioria, a carreira desses jovens músicos entra como exemplificação das dificuldades enfrentadas pela MPB nesse contexto, ou como demonstração dos desdobramentos estéticos dos anos passados. Além disso, são raros os trabalhos exclusivamente centrados nas trajetórias dessa nova geração artística, nascida e criada nos anos 70.

Se a década de 1970 não é o tema central de muitos estudos que enfocam a questão da música popular, nos trabalhos que se concentram mais especificamente no desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira, essa delimitação temporal é absolutamente fundamental. Dado o enorme crescimento da economia e do mercado de bens culturais no Brasil, durante esses anos, essa década surge como um período determinante para compreensão da história e evolução da indústria cultural no país.[10]

Apesar de uma espécie de “esquecimento” por parte da academia, a trajetória desses artistas, nascidos na década de 1970, testemunha uma nova realidade cultural. Primeiramente, pela inserção que eles tiveram em um mercado fonográfico revigorado, após seus anos iniciais de arranque, que o levaram ao posto de sétimo maior mercado de discos do mundo (MORELLI, 1988). Segundo, pela constante presença de um governo ditatorial militar que, por um lado, agia como órgão censor e castrador das liberdades artísticas, mas, por outro, estimulava diversas produções, através de instituições de

[10] Os mais reconhecidos “historiadores da indústria cultural” são: Rita Morelli (1988), Márcia Tosta Dias (2000), Enor Paiano (1994) e Eduardo Vicente (2002).

gestão e financiamento de políticas culturais, como a EMBRAFILME, FUNARTE, PRÓ-MEMÓRIA, Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional de Cinema, etc. Essa geração anos 70, portanto, se desenvolve artisticamente tendo, por um lado, a faceta repressiva da censura militar, constantemente à vigia, e por outro, o caráter disciplinador do Estado, que estimulou a produção de bens culturais como nunca se havia feito na história do país (ORTIZ, 1989).

Não se pode esquecer, é claro, das profundas transformações que reajustavam o panorama social brasileiro. No auge de um "milagre econômico", que ampliou o poder de compra das classes médias, no centro de um intenso processo de urbanização que fez com que o Brasil deixasse sua antiga condição de país majoritariamente rural, nos primórdios de um mercado cultural de massas, cuja estrutura abria novas e generosas perspectivas de carreira para intelectuais e artistas, a geração anos 70 foi a primeira nascida e criada dentro das condições que modelaram um Brasil "moderno" (ORTIZ, 1989).

Essa nova geração artística, de certa forma, também estreia um rearranjo importante nos mecanismos de promoção musical. Nesse contexto, um processo de integração das indústrias culturais começava a redesenhar o campo artístico nacional. Inicialmente, a ideia do então presidente da Philips Phonogram, André Midani, era que o *cast* da sua empresa produzisse a trilha sonora da novela "Véu de Noiva", exibida entre novembro de 1969 e junho de 1970, em troca da divulgação de seus artistas na rede Globo de Televisão. Começa aí uma vantajosa integração, marcada por uma forma nova de relacionamento, baseada na trilha sonora (SCOVILLE, 2008). O sucesso dessa parceria Philips\Globo encorajou a produção de um programa musical, que tentava reaver o sucesso que esse tipo de espetáculo havia conseguido nos anos de 1960. O "Som Livre Exportação", que foi ao ar entre dezembro de 1970 e agosto de 1971, contou com a participação de alguns contratados da Philips, e apontou para uma tendência que, no decorrer dos anos, passou a dominar a cena musical: uma associação entre a indústria do disco, televisiva e radiofônica (ORTIZ, 1989).

Com o auxílio da Philips, a Rede Globo de televisão conseguiu formatar as trilhas sonoras das novelas e perceber que o sucesso de venda dos discos tinha íntima relação com uma identificação do público "com o personagem; a aceitação da trama e dos níveis de audiência; e das campanhas publicitárias para a divulgação do produto" (SCOVILLE, 2008, p. 150). Em pouco tempo, a empresa de TV se sentiu suficientemente apta para produzir suas próprias trilhas sonoras, além de lançar e

divulgar seus discos no mercado. A Sigla e a Som Livre – braços fonográficos da TV Globo – começaram a constituir um *cast* fixo de artistas, incluindo aí: Luiz Melodia ("Maravilhas Contemporâneas", Som Livre, 1976); Jards Macalé ("Contrastes", Som Livre, 1977), Carlinhos Vergueiro ("Contracorrente", Som Livre, 1978), Alceu Valença ("Molhado de Suor", Som Livre, 1974), Djavan ("Fato Consumado", Som Livre, 1975 e "A Voz, o Violão e a Arte de Djavan", Som Livre, 1976) e Tom e Dito ("Se me Mandar Embora eu Fico", Som Livre, 1974).

Evidentemente, esse novo cenário de organização da indústria cultural brasileira remodela o campo de possibilidades dessa geração. Segundo o censo de 1970, 27% dos lares brasileiros possuía televisor – 75 % deles estavam no eixo Rio São Paulo. Em 1971, já eram 31%, em um número que ultrapassava a marca de 4 milhões de casas com televisão. Em 1974, existiam cerca de 8 milhões de televisores no país, em 43% das casas brasileiras (BAHIANA, 2006a). As produções musicais passaram, nessa década, a ter uma verve imagética que visava atender a esse crescente público televisivo, que se consolidava junto a um acelerado processo de urbanização[11]. Os elementos visuais que, anos antes, apareciam como uma inusitada novidade nas apresentações dos tropicalistas; nos anos de 1970, passaram a ser parte fundamental da matriz estética desses artistas.

Se os trabalhos acadêmicos veem a década de 1970 sob as sombras dos anos passados, a crítica jornalística que assistia o nascer daquelas carreiras também imprimia a elas uma discussão que se tornara latente nos anos anteriores. Júlio Hungria, no Jornal do Brasil, promoveu um debate entre o crítico de música e compositor popular, Luiz Carlos Sá; o gerente-geral da Philips, André Midani; o diretor artístico do FIC, Gutemberg Guarabira e o compositor Luís Gonzaga Júnior, a fim de responder a questão: "Como anda (e para onde vai) a música popular brasileira"[12]. A discussão começa com a seguinte questão:

> **Concordam que estamos retomando a linha evolutiva da MPB tal como tentaram, em 67, Gil e Caetano? E que está em andamento, não importa em que estágio, o processo que leva ao universalismo?**
> **Luiz Carlos Sá**: – "Concordo com uma ressalva: à ação de Gil e Caetano correspondeu uma reação que até hoje tenta atuar esporadicamente. Essa reação foi deflagrada por pessoas presas a princípios mais tradicionais, ou por motivos de gosto pessoal ou por simples e incurável passadismo (...).
> **André Midani**: Para ele a evolução da música popular no Brasil não parou em 68: "As evoluções não se fazem todas de uma só vez", eis o que ele

[11] Sobre os números do processo de urbanização brasileira ver: Marcelo Ridenti (2014).
[12] Jornal do Brasil 24/11/1970, p. 64.

> observa para abrir um comentário em que coloca 58\60 como período da evolução harmônica (bossa nova, João Gilberto), 65\67 como o período da evolução filosófica (Caetano, Gil) e 68\70 com um período de evolução profissional, o período de profissionalização efetiva e definitiva do compositor brasileiro: "Agora o compositor senta para escrever e com isso ganhar dinheiro. Passou a época da inspiração". Assim ele concluiu que a linha evolutiva não foi quebrada, que houve uma sequência normal de desenvolvimento e o máximo que pode estar ocorrendo agora é um retorno a uma linha paralela – a da preocupação filosófica – depois de uma fase de conscientização profissional.
> **Gutemberg Guarabira**: – O diretor artístico do FIC concorda que estamos retomando a linha evolutiva tal como Caetano e Gil em 67, "no sentido da procura da universalização". Explica: "O compositor de hoje percebeu a importância de sua música não ser obrigada a cumprir determinações dos clichês supostamente nacionalistas". E ressalva: "Entretanto, é constatado o esvaziamento (em Caetano e Gil não só a forma é importante!) no que diz respeito ao conteúdo e seu compromisso cultural (ideológico)". (...)
> **Luiz Gonzaga Junior**: – "Estamos passando por um período de assimilação e de necessidade de surgimento (ou ascensão) de novos valores na música popular – o que, por si, viria a ser uma retomada da linha evolutiva, nestes termos. Se bem que a MPB tenha como constante em sua linha evolutiva esta ser corrompida, em geral, pelos chamados profissionais do modismo – por que não dizer meros mutadores? – e, evidentemente, pelos donos do mercado em todos os campos artístico-fonográficos".

Os quatro participantes do debate, promovido pelo Jornal do Brasil, de certa forma, possuem algumas discordâncias quanto ao sentido da "linha evolutiva" ou do significado de sua evolução. No entanto, parece bem acordado entre eles que, no início dos anos 70, o termo cunhado por Caetano Veloso em 1967 – "linha evolutiva" – e as discussões suscitadas pelos tropicalistas norteavam as expectativas acerca das novas produções musicais que começavam a aflorar. Dar continuidade a tal "linha" e prosseguir com as discussões sobre o significado e o papel da música popular brasileira, dentro de uma realidade econômica e industrial até então inédita, era uma responsabilidade que pesava sobre os ombros dos músicos estreantes.

Se, em novembro de 1970, quando Júlio Hungria promoveu esse debate, havia certa euforia com os caminhos que a música popular vinha seguindo, poucos meses depois, esse entusiasmo iria se desfazer por completo. A pesada responsabilidade de dar continuidade à efervescência cultural dos anos passados e lidar com aquele aparelho industrial que estruturava a música popular, logo transformariam entusiasmo em decepção. De certa forma, ver com pessimismo os anos que abriam a nova década era corriqueiro em algumas partes da imprensa. Zuenir Ventura cunhou uma expressão que ficou bastante conhecida – "vazio cultural" –, em um artigo publicado na revista Visão, em julho de 1971. Segundo Ventura:

> Alguns sintomas graves estão indicando que, ao contrário da economia, a nossa vida cultural vai mal e pode piorar se não for socorrida a tempo. Quais são os fatores que estariam criando no Brasil o chamado "vazio cultural"? Respondendo a um questionário distribuído por Visão no princípio do ano e organizado com o objetivo de fazer o balanço cultural de 1970, muitos intelectuais manifestam sua decepção e pessimismo em relação ao passado recente e preocupação em relação ao futuro. A conclusão revelava que a cultura brasileira estava em crise. Contrastando com a vitalidade do processo de desenvolvimento econômico, o processo de criação artística estaria completamente estagnado. Um perigoso "vazio cultural" vinha tomando conta do país, impedindo que, ao crescimento material, cujos índices estarrecem o mundo, correspondesse idêntico desenvolvimento cultural. Enquanto nosso produto interno bruto atinge recordes de aumento, o nosso produto interno cultural estaria caindo assustadoramente.
>
> Junto com os sintomas, vários fatores eram apontados como causa dessa recessão criadora, ou "fossa cultural", mas dois disputavam as preferências gerais: o Ato Institucional n.5 e a censura. Ao contrário dos primeiros anos da década passada, a de agora não apresenta em nenhum dos diversos setores de nossa cultura nem propostas novas nem aquela efervescência criativa que caracterizou o início dos anos 1960, antecipando alguns dos momentos da cultura brasileira mais ricos em inovação e pesquisa. (...)
>
> O quadro atual, ao contrário, oferece uma perspectiva sombria: a quantidade suplantando a qualidade, o desaparecimento da temática polêmica e da controvérsia cultural, a evasão dos nossos melhores cérebros, o êxodo de artistas, o expurgo nas universidades, a queda de vendas dos jornais, livros e revistas, a mediocrização da televisão, a emergência de falsos valores estéticos, a hegemonia de uma cultura de massa buscando apenas o consumo fácil. (VENTURA, 1971. In: GASPARI; HOLANDA, 2000, pp. 40-41)

Por se tratar de um artigo cujas fontes se encontravam em uma série de pesquisas e levantamentos realizados por importantes jornalistas do período, como Vladimir Herzog, Maria Costa Pinto, Duda Guedes, Sérgio Augusto, Maksen Luiz, Tárik de Souza e Ana Amélia Lemos, as conclusões trazidas por Zuenir Ventura podem transparecer bem mais do que a visão de um único crítico. A força do descrédito dos termos "vazio cultural" ou "fossa cultural" pode refletir o tamanho do pessimismo enfrentado pelos novos artistas naquele cenário, muitas vezes responsabilizados pelo "aviltamento qualitativo" que caracterizou, segundo parte da crítica, as produções culturais nos anos 70. Em meio a comparações com os anos passados, onde se via, segundo Ventura, "propostas novas" e uma "efervescência criativa", o crescimento econômico e o arrocho da censura reforçam as causas de um "descenso estético", que interrompeu, segundo ele: "o rico processo inventivo começado pela Bossa Nova de João Gilberto e depois retomado por Caetano e Gil" (Idem, p. 49). Portanto, se, em um primeiro momento, a geração anos 70 foi esperança de uma retomada criativa, pouco tempo depois, ela seria a responsável por "cavar" uma "fossa" e atirar o Brasil em uma espécie de "vazio cultural".

A crítica acadêmica que se debruçou, posteriormente, sobre os anos de 1970, tende a enxergar esse período de maneira bem mais complacente. Segundo Marcos

Napolitano, por exemplo, esse contexto marcou a consolidação de um deslocamento social da canção popular – ou melhor, da MPB – que vinha se processando desde os anos 60. Alçada à posição de "Instituição Sociocultural", a MPB teve seu "estatuto" construído a partir de uma intrincada relação com a indústria cultural, "a qual agiu como fator estruturante de grande importância no processo como um todo e não apenas como um elemento externo ao campo musical que 'cooptou' e 'deturpou' a cultura musical do país" (NAPOLITANO, 2002, pp. 2-3)

Essa reputação da MPB, com seus frequentes "triunfos no mercado fonográfico" (NAPOLITANO, 2005, p. 126), contrasta com a forma com que se vislumbrava o seu futuro – pelo menos em relação aos artistas estreantes –, no despertar da década. A relação entre arte e mercado surge com muita desconfiança no celebrado artigo de Zuenir Ventura, onde as produções musicais, naquele início de década, eram entendidas como um rareamento da efervescência cultural dos anos passados. Se houve realmente certas moderações na forma como passou a ser entendida a relação entre o mercado e a produção cultural naquela década, nos parece bastante semelhante a maneira como Ventura e Napolitano concordam no modo como a reputação que a MPB conquistou na década passada incidia sobre os anos seguintes.

Em um artigo de 1973, o mesmo Zuenir Ventura (1973, p. 60), responsável por cunhar o termo "vazio cultural", afirmou que, talvez, "o traço mais marcante da nossa cultura hoje seja a falta de tendências coletivas ou movimentos". A crítica, acostumada à década passada, com uma produção musical com certas homogeneidades, divulgada através de terminologias designativas que acoplavam canções "semelhantes" e, ao mesmo tempo, acirravam as diferenças entre grupos artísticos (por exemplo, a Bossa Nova, Canção de Protesto, Jovem Guarda e Tropicália), não conseguia enxergar alguma isonomia entre os músicos e decretava o fim das "escolas musicais". O que não se pode deixar de ser ressaltado é que essa constatação já vinha acompanhada com certo descrédito. As revelações da década de 1970, além de serem cobradas por uma produção com certas homogeneidades, uma continuidade com a chamada "linha evolutiva", eram responsabilizadas por colocarem fim aos "movimentos musicais", o que aparentava, para alguns, como uma estagnação daquela rica produção artística da década anterior.

Um evento importante, que marcou uma tentativa de renovação da cena musical dessa década, foi o espetáculo "Phono 73". Como muito bem demonstra Rita Morelli (1988, p. 52), as declarações após o fim do evento davam conta de que aquele

momento parecia de estagnação da MPB, uma vez que se "tomava como padrão de evolução a eclosão sucessiva de movimentos que vinham marcando a história da MPB desde a bossa-nova". Entendidos de forma comparativa com os artistas da década passada, as revelações dos anos 70, sob o olhar da crítica, eram tidas sob o signo da fragmentação musical e declínio qualitativo dos debates estéticos e políticos que haviam encorpado a cena musical. Segundo Rita Morelli (idem, p. 52), ao serem comparados "com os artistas da bossa-nova e do tropicalismo, (...) os novos compositores da MPB (...) não eram vistos simplesmente como 'valores' que produziam 'dentro do que houve antes' mas como seguidores retardatários e menos qualificados dos grandes movimentos musicais havidos anteriormente".

Uma crítica ao espetáculo "Phono 73", feita pela Revista Visão, demonstra um pouco das desconfianças com que eram vistos os cantores e compositores estreantes, entendidos como descontinuadores ou cópias pálidas dos consagrados artistas da década passada.

> Talvez estejamos vivendo ainda a fase da diluição das grandes conquistas de pré-68, como costuma ocorrer demoradamente após a instauração de formas novas, linguagens revolucionárias e modificações radicais. (...) A música brasileira estaria assim assumindo e digerindo a renovação daquele período através dos próprios revolucionários, mas também através de divulgadores, muitos dos quais são cópias sofríveis de Caetano e Gil, usando os clichês concretistas/tropicalistas como quem usa moda (*Apud*. MORELLI, 1988, p. 53).

De uma forma geral, uma série de fatores se coadunava na composição de um cenário realmente pessimista a ser enfrentado pelos novos artistas. O ceticismo com relação às produções culturais naqueles anos de arrocho da censura, a decadência dos festivais da canção, que mesmo perdendo prestígio vinham revelando alguns nomes para cena musical, os veios comercias de uma indústria do disco que agora assumia um protagonismo na produção musical, a crescente penetração da música estrangeira e o aparente fim dos "movimentos musicais", fizeram com que a ideia de um "vazio cultural" realmente se difundisse.

Como bem lembra Napolitano (2002, pp. 1-2), a sigla MPB atravessou os anos 60 como representante de uma nova canção que expressava o "Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional popular", e que, nos anos 70, consolida-se como "espaço de resistência" contra o regime militar. É bem verdade que a MPB foi um palco central de oposição ao regime ditatorial, cantando, em "linguagem de fresta" (MOBY, 1994), críticas à ditadura, à distribuição

de renda, à estrutura fundiária e, mais no fim da década, celebrando a abertura política. Se, por um lado, esse aspecto eleva o *status* social da MPB e de seus representantes, por outro, transforma-se em um fator de coerção e critério de consagração naquele campo musical. A mesma crítica que aplaudia as investidas da música popular contra a ditadura, condenava, ao mesmo tempo, possíveis aspectos adesistas em sua construção.

Em 1978, em entrevista ao Jornal Folha de São Paulo, Cacá Diegues cunhou um termo que se popularizou bastante naquele fim de década. Segundo ele: "Acho muito grave essa espécie de patrulha ideológica que existe no Brasil. Uma espécie de polícia política que fica te vigiando nas estradas da criação, para ver se você passou na velocidade permitida" (*Apud*. BAHIANA, 2006a, p. 292). Alguns dias depois, o Jornal do Brasil republica a entrevista na íntegra com o título "Uma Denúncia Das Patrulhas Ideológicas". Depois disso, a expressão "patrulha ideológica" ganha a imprensa e os meios artísticos para designar uma espécie de cobrança bastante comum por temáticas políticas e sociais nas produções culturais daquele período.

Surge também, nesse mesmo contexto, o termo "patrulha odara", que se contrapunha à "patrulha ideológica", em clara referência à canção de Caetano Veloso, "Odara", lançada no disco "Bicho" (Philips), de 1977, e que fora cunhado para designar uma produção musical de caráter menos explicitamente político. Caetano Veloso, com "Bicho", e Gilberto Gil, com "Refavela", começaram a sofrer graves ataques por parte da crítica "mais ligada a uma proposta de canção com conteúdo político explícito de contestação ao regime militar", e que entendia essa temática "como inadequada, 'alienada' e escapista num momento de repressão política, por propor a fuga da situação e não a contestação ou a proposta de transformação da sociedade" (LOPES, 2009, pp. 100-101).

Cacá Diegues, na verdade, escancarou algo comum nos meios artísticos nacionais daquele período. Como quase "toda a cultura, a mídia e a intelectualidade brasileira era de esquerda" (BAHIANA, 2006a, p. 292), as cobranças por temáticas sociais e políticas nas artes eram mais que corriqueiras. Nesse cenário, um conteúdo de protesto social e político, principalmente contra o "inimigo comum" eleito pela classe artística – a ditadura militar – se tornara, como diria Bourdieu (2007), condição de entrada e consagração nesse campo. Um critério de legitimação tão importante que flertes com uma arte menos engajada eram, de cara, brutalmente repreendidos. O semanário O Pasquim, um dos principais jornais de oposição à ditadura, tornara-se, também, ponta de lança dessa cobrança por contestação político-ideológica da classe

artística. O "Cabôco Mamado", personagem criado por Henfil para seu *cartoon* no Pasquim, tinha como prática "chupar o cérebro" de vários artistas que não se identificavam com uma postura mais crítica ao regime militar, e depois os atirava no "cemitério dos mortos-vivos". Nesse "cemitério", foram enterrados artistas como Wilson Simonal, Nara Leão, Elis Regina, Dom e Ravel, entre outros (LOPES, 2009).

IMAGEM DO CARTOON "CABÔCO MAMADO" E O SEU "CEMITÉRIO DOS MORTOS-VIVOS"

Além das cobranças pela "continuidade da linha evolutiva", pesava sobre a geração anos 70 esse conteúdo político que a crítica julgava parte fundamental da MPB. O jovem Ivan Lins, por exemplo, após algumas modestas premiações em festivais, no fim dos anos 60, conseguiu o segundo lugar no V FIC, em 1970, com a canção "O Amor é meu país", composta em parceira com Ronaldo Monteiro. Com toda a euforia do "milagre econômico" e a recém conquista do tri campeonato mundial de futebol pela seleção brasileira, versos como "Eu vi, eu vi\O amor\ É o meu país"[13] soavam para a crítica como sinais de "ufanismo" e "adesismo". E foi exatamente essa imagem que se criou em torno de Ivan Lins. Depois que a Rede Globo de televisão captou os jovens estreantes que se destacaram naquele festival de 1970 para formação do programa "Som Livre Exportação", a pecha de artista de consumo também passou a acompanhar Ivan Lins. Algumas preferências estéticas do artista também contribuíam para sua

[13] Letra da canção "O Amor é meu país", Ivan Lins.

estigmatização. Primeiramente, sua frequente escolha por um repertório mais romântico não era muito bem visto em um contexto em que se exigiam temáticas políticas e sociais. Da mesma forma, a reiterada opção pela soul music não combinava muito com os gêneros musicais mais costumeiramente acionados para cantar as "agruras" do Brasil. O sucesso de público de Ivan Lins e a inclusão de algumas canções de seu disco "Agora" (Philips, 1970) em telenovelas da Globo, contrastavam com a repercussão de sua imagem junto à crítica. Visto como um artista de "consumo fácil", "que compunha canções repetitivas, utilizando uma mesma fórmula para atingir o sucesso" (LOPES, 2009, p. 53), Ivan Lins penava com o desgaste de sua imagem. O seu segundo disco, "Deixa o trem seguir" (Philips Forma, 1971), não teve a mesma repercussão do anterior e ele acabou ficando sem gravadora após o fim do programa "Som Livre Exportação". Em entrevistas, nesse período, o próprio Ivan Lins assume a necessidade de reformulações em sua carreira. Os circuitos universitários se tornaram, naquele contexto, um mecanismo interessante para tentar retomar o seu prestígio junto ao público estudantil, e a parceria com Vitor Martins completaria a guinada em sua carreira. Os seus próximos discos deixavam de lado as influências do soul music e do samba rock, apelando para uma musicalidade mais próxima da estética da bossa nova e do jazz. Os temas românticos foram, aos poucos, perdendo espaço para as canções de conteúdo social. Em 1974, sua canção "Abre Alas" já trazia as velhas metáforas do "carnaval" e da "quarta-feira de cinzas" para denunciar um estado social de alegria utópica frente ao negror dos tempos da ditadura (GALVÃO, 1976). À imprensa, Ivan Lins é enfático ao "pedir desculpas" pelos equívocos do passado, dizendo-se desinformado "sobre a realidade social do país" e reiterando sua inocência para lidar com a "máquina do consumo" (LOPES, 2009).

Mas, não somente na direção dos novatos as "patrulha ideológicas" voltavam seus olhos. A já consagrada Elis Regina, pouco antes de se apresentar no espetáculo "Phono 73", cantou o hino nacional nas Olimpíadas do Exército, fato que o público mais engajado não perdoaria, cobrindo a cantora com uma sonora vaia no evento organizado pela Philips.

Talvez, nenhum outro artista brasileiro tenha sofrido tanto com a chamada "patrulha ideológica" quanto Wilson Simonal. Se alguém dissesse, em 1969, que Wilson Simonal era o maior cantor brasileiro, não estava sendo completamente incoerente. Enquanto Roberto Carlos enfrentava um período de crise em sua carreira, aquele jovem negro de canto suingado era um assíduo frequentador do topo da listagem

dos mais vendidos do IPOBE. Wilson Simonal foi o primeiro *show man*, ou *entertainer*, da música popular brasileira[14]. Como fã de Sammy Davis e de toda escola do *showbizz* americano, Simonal, em seu programa na TV Record, "Show em Si... monal", conduzia a plateia em espetáculos repletos de improviso, lançando seus jargões, como "Alegria, Alegria", e embalando seus sucessos: "Carango", "Mamãe passou açúcar em mim" e "País Tropical". Em uma época em que as "escolas musicais", como a Jovem Guarda, a Tropicália e a Canção de Protesto, acirravam suas disputas, Wilson Simonal também lançava sua "tendência", chamada por ele de Pilantragem. Ao lado dos amigos Jorge Ben Jor, Nonato Buzar e Carlos Imperial, a Pilantragem tinha mais descontração e bom humor do que propriamente propostas estéticas a serem defendidas. Em 1969, ele já era uma celebridade; vendia brinquedos, roupas e tinha sua carreira artística gerenciada pela Magaldi, Maia & Prosperi, a mesma empresa que tomava conta das carreiras dos astros da Jovem Guarda.

A carreira de Simonal começou a mudar quando, em 1971, ele descobre um rombo nas finanças de sua empresa de publicidade, a Simonal Produções. Os principais suspeitos do desfalque eram o sócio, Raul Brizola, e o secretário, Rafael Viviane. Este último, supostamente, teria sido sequestrado e torturado por alguns policiais, membros do DOPS e amigos de Simonal. No dia seguinte ao acontecido, Viviane denuncia aos jornais que havia sido torturado por membros do DOPS e Simonal era visto nas páginas policiais como um colaborador da polícia política. Em setembro de 1971, o Pasquim trouxe na capa do semanário um dedo indicador apontado para a direita com os dizeres: "Como todos sabem, o dedo de Simonal é hoje mais famoso do que sua voz". Os rumores de alcaguete se espalharam rapidamente. Shows cancelados, boicote da imprensa e a fama de "dedo-duro" foram acabando com a carreira de Wilson Simonal. No transcorrer da década de 1970, ele não consegui emplacar nenhum grande sucesso de vendas, enquanto muitos artistas se esquivavam de aparecer publicamente ao seu lado. A associação do nome do cantor com a polícia política acabou por minar toda sua carreira artística, que entrou nos anos 80 em um completo ostracismo. Wilson Simonal passou a vida toda tentando desmentir as acusações de colaborador da censura, mas os

[14] Segundo Ricardo Alexandre (2009, p. 67) "o que Simonal fazia em seus programas e shows tinha nome: *audience participation*, a arte de invocar o envolvimento de toda a plateia e fazê-la se sentir atuando em um espetáculo ao qual ela deveria, em teoria, apenas assistir."

danos causados seriam irremediáveis. O nome de Wilson Simonal tornou-se algo quase em suspenso na história da música popular.[15]

Com a chamada "patrulha ideológica", certas características trazidas por alguns desses novos artistas da década de 1970 encontravam dificuldades de recepção pela crítica. Enquanto a repressão política e cultural vivia seu auge, começava a chegar ao Brasil as imagens e concepções da contracultura. Originária dos Estados Unidos e difundida sonoramente pelo rock, as expressões contraculturais nutriam, nesse país, sementes de rebeldia e contestação. A contracultura americana se valia do uso de psicotrópicos, roupas extravagantes, valorização da religiosidade oriental e apologia à liberdade sexual, como forma de contestação a certos valores sociais e protesto contra o conflito armado no Vietnam. Se, no exterior, via-se na contracultura jovem um gérmen de revolta social e cultural, no Brasil, suas características soavam de maneira bem menos crítica. O mesmo Zuenir Ventura, na matéria para a revista Visão, onde ele constata o fim dos "movimentos musicais", afirma que:

> Contracultura, *underground*, "udigrudi" ou desbunde, essa tendência tem mais dificuldades em revelar alguns inegáveis talentos dos seus quadros do que em expor muitas das ostensivas contrafacções aderentes. A facilidade em atrair, pela aparência, ao mesmo tempo falsos adeptos entre os jovens e gratuitas antipatias entre os velhos, talvez seja a sua maior realização. Vivendo entre o impulso de se homiziarem num marginalismo que ameaça levar sua criação a um perigoso autismo e o risco de serem consumidos pelo que produzem, talvez deixem para a cultura brasileira mais uma atitude que uma obra.
>
> Na sua própria formulação, a contracultura não abandona o espírito crítico, mas aparece como um protesto geral que engloba tudo, desde que estabelecido: a cultura, a história, a política, a desumanização, a poluição, as normas morais etc., e propõe novas atitudes diante da vida que podem ser até mesmo velhas formas recuperadas: uma certa volta rousseauniana à natureza, um misticismo oriental. Já que a sociedade é o reino da desumanização, é melhor cada um ficar na sua. Embora marcada originariamente por uma inconformidade, essa atitude vai resultar objetivamente em uma atitude resignada de que o mundo e as coisas não podem ser modificados. Esse estado de espírito – ao mesmo tempo crítico, abstrato e individualista – marcou grande parte da produção artística da nova vanguarda brasileira dos últimos anos.
>
> Criando uma atmosfera cultural bastante difundida – talvez mais atmosfera do que propriamente produtos estéticos singulares –, a contracultura foi outro dos meios de preencher o vazio cultural, aceitando implicitamente as restrições que a situação geral impunha ao debate mais diretamente voltado para a realidade concreta. (VENTURA, 1973. In: GASPARI; HOLANDA, 2000, p. 63-64)

[15] Sobre a biografia de Wilson Simonal ver: Ricardo Alexandre (2009) e Gustavo Ferreira (2007). Ver também o documentário: "Wilson Simonal - Ninguém Sabe o Duro que Dei" (2009), dirigido por Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal.

É visível na fala do jornalista como o vetor das novas críticas que davam o tom na cena artística daquele início de década não se nutria, para ele, de grande valor. Ao ressaltar o aspecto individualista, pulverizado e abstrato da contracultura, fica clara a contraposição – e evidente inferioridade – para com a ideia de união popular que caracterizou o estilo crítico de parte da produção artística dos anos passados (GALVÃO, 1976).

A forma como eram vistas pela polícia as primeiras comunidades hippies que apareceram no Brasil, dá uma boa ideia de como, também o regime militar, entendia como "inofensiva" – ou bem menos perigosa – aquela turma do "desbunde"[16]. A revista Veja noticiou uma comunidade hippie surgida em Salvador, como algo inofensivamente curioso, que despertou uma quase insignificante reação do delegado local, que somente ameaçou prender por vagabundagem aqueles jovens com suas "calças de veludo, colares no pescoço e fita no cabelo".[17]

Talvez, o descrédito pela qual a contracultura era vista pelo governo militar tenha possibilitado com que Raul Seixas desferisse algumas de suas críticas sem o incômodo da censura. Como conta Lucy Dias (2004), uma das grandes cronistas dessa década, as propostas de Raul Seixas estavam muito bem afinadas com esse clima de "desbunde", que tinha seus escritores, revistas, filmes e, evidentemente, músicos. A canção "Sociedade Alternativa" (Philips, 1974), por exemplo, praticamente não possui uma "linguagem cifrada". Na letra, Raul Seixas grita, em alto e bom tom, o sonho de uma sociedade completamente livre. Um lugar onde qualquer pessoa poderia "tomar banho de chapéu/ ou esperar Papai Noel/ ou discutir Carlos Gardel", pois seria "tudo da lei". Emaranhadas entre exaltações a Aleister Crowley, releituras de livros indianos e discos voadores, muitas das críticas de Raul Seixas passaram, não despercebidas, mas talvez, despretensiosamente inocentes aos olhos dos censores.

Mesmo tidas como inócuas para o regime e para parte da crítica, as ideias contraculturais que vinham chegando arregimentavam um público consumidor considerável. Proliferavam nesse início de década veículos de divulgação dessa informação contracultural, que logo ficaram conhecidos como "imprensa nanica" ou "imprensa alternativa". Jornais como Opinião, a versão brasileira da revista Rolling Stone, Flor do Mal, Bondinho, A Pomba, Navilouca, JA- Jornal de Amenidades,

[16] Termo recorrentemente – e pejorativamente – utilizado para designar, segundo Antônio Risério (2005, p. 25) aqueles "contraculturalistas" que rivalizavam com a vertente de "esquerda" da juventude mais inquieta do Brasil no início de 1970.
[17] Veja 12/11/1969, p. 41.

Presença e Patata, destilavam pelo Brasil as últimas notícias relacionadas ao rock, comunidades hippies, drogas, psiquiatria e antipsiquiatria, literatura, teatro, religiões orientais, etc. Também era comum no início da década a realização de festivais imitativos do mítico Woodstock. Os maiores festivais desse tipo foram: "Festival de Guarapari" (Espírito Santo, 1971), "Concerto Pirata" (Rio de Janeiro, 1971), "Dia da Criação" (Rio de Janeiro, 1972) e "Festival Kohoutek" (São Paulo, 1973).

As dificuldades na recepção da contracultura por parte da crítica, no Brasil, se deram, talvez, tanto pela hegemonia que a "Instituição MPB" havia conseguido a partir dos anos 60, quanto pelas dificuldades de aclimatação dessa cultura "underground" aos contornos brasileiros. Quando o discurso cultural e político da contracultura chegaram ao Brasil, no início dos anos 1970, se impunha aqui um quadro bastante diferente daquele que encorpou a cena hippie nos Estados Unidos. A vigilância política e cultural do regime militar, principalmente após o AI-5, enterravam as esperanças ideológicas de uma esquerda engajada e substituíam o discurso social e irônico do Tropicalismo por uma postura de desencantamento e desânimo. Começava a se desenhar, nesse contexto, o que Paulo Henrique Brito (2003) chamou de "temática noturna do rock pós-tropicalista". As temáticas clássicas da contracultura internacional – pacifismo, psicodelismo, liberdade sexual e crítica política – foram substituídas por canções de caráter mais subjetivo e individualizante, privilegiando temas como: medo, solidão, derrota pessoal, exílio e loucura.

Brito identifica essa temática noturna nos trabalhos de uma série de novos artistas daquela década. Na canção "Dê um role", de composição de Moraes Moreira e Luiz Galvão, Brito constata que "o tema básico do Flower Power" aparece em versos como "Eu sou amor da cabeça aos pés", no entanto, "os versos iniciais da letra atentam para o que há de espantoso numa tal afirmação no contexto brasileiro: 'Não se assuste, pessoa/ se eu lhe disser que a vida é boa'". Na obra de Sérgio Sampaio a temática da loucura aparece, às vezes, de forma explícita — "doido meu pai/ sete bocas mastigando o jantar/ sete loucos entre o bem e o mal" ("Pobre meu pai"), às vezes "através de letras nonsense com clima de pesadelo, como 'Eu sou aquele que disse/ tanto limão pelo chão/ soltem cachorros nos parques/ ou não' ("Eu sou aquele que disse")". No trabalho do conjunto Mutantes, a letra de "Balada do Louco" "afirma de modo radical a oposição entre felicidade e racionalidade: 'Mais louco é quem me diz/ que não é feliz / eu sou feliz'". Segundo Brito, a canção que melhor capta o clima de desesperança da contracultura nacional é "Vapor barato", de Macalé e Waly Salomão, que combina

exaustão, desânimo e incerteza: "Ah, sim, eu estou tão cansado/ mas não pra dizer/ que eu estou indo embora/ talvez eu volte/ um dia eu volto/ quem sabe."

Nos trabalhos de Raul Seixas, essa "temática noturna" pode ser identificada em canções como "Mosca na Sopa"[18] (Philips, 1974) e "As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor"[19] (Philips, 1974). As temáticas da solidão e do amor fracassado são encontradas nas canções "A Hora do Trem Passar"[20] (Philips, 1973), "A Maçã"[21] (Philips, 1975) e "Medo da Chuva"[22] (Philips, 1973). As temáticas do medo e da loucura são também muito frequentes em suas canções, como em "Para Nóia"[23] (Philips, 1975), "Metamorfose Ambulante"[24] (Philips, 1973) e "Maluco Beleza"[25] (WEA, 1977).

Evidentemente, o AI-5 foi um evento determinante, que abriu a década de 1970 e reajustou os intentos criativos de muitos artistas – e nesse muitos devemos incluir diferentes compositores, desde os estreantes aos já consagrados, até aqueles mais populares do chamado "brega" romântico[26]. Esse evento impactante, que mexeu com muitas carreiras artísticas, influenciou, talvez em igual intensidade, o imaginário analítico daqueles que se debruçaram sobre essa década. Falar sobre esse período é, inevitavelmente, tocar no "negror" da censura sobre a produção cultural do país[27]. De certa forma, disso decorre um olhar de estudo que tende a privilegiar as relações entre política e arte, o que aparece mais frequentemente na música, por esta ter se tornado, no

[18] 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.

[19] 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

[20] Você tão calada e eu com medo de falar/ Já não sei se é hora de partir ou de chegar/ Onde eu passo agora não consigo te encontrar/Ou você já esteve aqui ou nunca vai estar

[21] 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...

[22] 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

[23] Quando esqueço a hora de dormir/ E de repente chega o amanhecer/ Sinto a culpa que eu não sei de que/ pergunto o que que eu fiz? / Meu coração não diz e eu.../ Eu sinto medo! /Eu sinto medo!

[24] Eu quero dizer agora, o oposto do que eu disse antes/ Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante/ Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo/ Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo/Sobre o que é o amor/ Sobre o que eu nem sei quem sou

[25] Eu do meu lado/ Aprendendo a ser louco/ Maluco total/ Na loucura real.../ Controlando/ A minha maluques/ Misturada/ Com minha lucidez... / Vou ficar/ Ficar com certeza/ Maluco beleza/ Eu vou ficar/ Ficar com certeza/ Maluco beleza...

[26] Sobre a censura aos cantores e compositores bregas ver: Paulo César Araújo (2002).

[27] Na obra "Anos 70: Trajetórias" (2005), uma importante coletânea de artigos, de diversos autores, que refletem sobre aspectos diversos da vida cultural dos anos de 1970, desde a contracultura, cinema, música, teatro, televisão e educação, a presença dos "horrores" do AI-5 sobre as produções culturais do período é marcante. A maioria dos artigos carrega nas tintas ao descrever, inicialmente, como a censura foi um evento capital para o desenrolar dos acontecimentos nessa década.

decorrer da década, o principal veículo de "protesto" contra o regime militar[28]. É claro que não se pretende, aqui, negar a importância do Ato Institucional n° 5 para o transcorrer desses anos, no entanto, deve-se revelar alguns outros eventos cujos efeitos ressoavam forte sobre a classe artística nacional.

Em 1971, Caetano Veloso recebeu uma autorização especial para participar do programa "Som Livre Exportação", da TV Globo, e de um especial com João Gilberto. Alguns meses depois, em 1972, Gil e Caetano já haviam retornado, definitivamente, ao Brasil. Diferentes áreas da mídia impressa comemoravam a chegada dos baianos, inclusive a chamada "imprensa alternativa", que deu a Caetano reportagem de capa da primeira edição da revista Rolling Stone brasileira.

CAPA DA REVISTA ROLLING STONE BRASILEIRA, 2 DE FEVEREIRO DE 1972.

[28] Marcos Napolitano (2005, p. 125) reconhece a importância dos eventos políticos para as pesquisas sobre música popular na década de 1970, ao dizer que: "A longa década começa sob o signo do Ato Institucional do n° 5, AI-5, um marco do 'fim do sonho' no Brasil, e termina com a consolidação do processo de abertura do regime militar, que, por coincidência ou não, marca o fim de um tipo de audiência musical e o começo de outra, mais jovem e ligada ao rock. Periodizar a MPB dessa maneira não significa reduzir a vida musical e cultural aos fatos propriamente políticos, tendência teórico-metodológica que prejudicou os estudos culturais como um todo no Brasil. Mas devemos reconhecer que à medida que a música popular, particularmente o campo da MPB, é um dos foros privilegiados de expressão pública de um sentimento de oposição ao regime militar implantado em 1964, a homologia com a vida sociopolítica mais ampla se torna inevitável."

CAPA DA REVISTA "O CRUZEIRO", 25 DE AGOSTO DE 1971.

CAPA DA REVISTA "INTERVALO", AGOSTO DE 1971.

Depois que Caetano Veloso recebeu aquela sonora vaia ao apresentar "É Proibido Proibir" no Maracanãzinho, em 1968, ele conseguiu ter, nas eliminatórias do FIC do ano seguinte, não apenas seu o nome "gritado pela plateia de um auditório onde não estava presente, como praticamente ganhou o Festival, através de seus herdeiros."[29]

Para aquilatar a dimensão dessa ascensão é necessário perceber os reajustes em processo no campo musical, após as primeiras apresentações do grupo baiano. Se, no III Festival Internacional da Canção, os projetos artísticos de Caetano e Gil eram olhados com certa ressalva, nos eventos seguintes, o que iria faltar era tomada para ligar a parafernália elétrica. José Ramos Tinhorão constatou que, no IV Festival da Record, em 1968, "a música popular brasileira entrou, finalmente, na era da eletricidade: agora, quando se realiza um festival, as figuras mais importantes não são os cantores ou os compositores, são os eletricistas"[30].

Os desdobramentos da apresentação de Gil e Caetano em 1967 não passam somente por esse processo de eletrificação musical. Nesse mesmo IV FIC, junto às músicas concorrentes, era comum qualquer tipo de apresentação visual. Segundo Tinhorão, valia-se de tudo para teatralizar as canções, e "pensando nessa interpretação teatral das letras que alguém já ponderou: 'Com esse palco assim não é possível. Se uma canção falar em telegrama, como é que o mensageiro da Western vai entrar com a bicicleta?"[31].

Pode ser um exagero falar em uma "vitória política" do Tropicalismo, da mesma forma como se referiu Sérgio Miceli (2001) aos suplantados escritores da República Velha, pelos seus sucessores "modernistas". No entanto, da mesma forma como ocorreu com esse grupo de literatos chamados de "pré-modernistas", a designação dos músicos que surgiram no início dos anos 70 também os subordinava ao nome de outra geração, em um termo recorrentemente usado pela crítica – "pós-tropicalistas". O termo carrega, evidentemente, a dimensão da influência exercida sobre as gerações seguintes e a força de dominação dos tropicalistas sobre os artistas que os sucederam.

O grau de influência de Gilberto Gil e Caetano Veloso sobre as novas gerações, surgidas durante a década de 1970, foi realmente marcante. No entanto, essa inspiração foi tão intensa quanto difusa. Segundo Paulinho da Viola: "Depois da revolução

[29] Veja 06/08/1969, p. 57.
[30] Veja 20/11/1968, p. 55.
[31] Idem.

comandada por Caetano e Gil, na música, (...) perdemos as amarras, mas fomos atirados numa situação de imensa perplexidade"[32].

Se o intuito dos tropicalistas era mesmo "retomar a linha evolutiva" e, consequentemente, protagonizar a vanguarda dos debates e inovações estético-musicais, os artistas que tentavam dar continuidade nessa empreitada chegavam a resultados bastante incertos. Para definir o que seria essa "vanguarda", naquele início de década, o jornalista Tárik de Souza escreveu:

> É relativamente pacífico que, na música, a vanguarda não é a dianteira de um exército ou regime. Nas hordas musicais, as ofensivas dependem de elementos imprevisíveis e nem sempre começam na dianteira.
> Mas, além desse acordo mínimo que exclui a interpretação militar, o grande – e às vezes inútil – debate sobre quem é a vanguarda continua. Recentemente, a definição chegou a uma frase de aspecto inflexível: "Está na vanguarda quem faz o novo".
> Aceitando essa lógica discutível, a linha de frente da música popular brasileira parecia, há pouco tempo, bem definida, com soldados devidamente carimbados pela crítica. Agitado, berrante e colorido, o novo era o tropicalismo de Caetano e Gilberto Gil. Mas, desde que os inquietos baianos deixaram de se apresentar no Brasil, a disputa pela linha de frente tornou-se novamente confusa e acirrada.
> Os principais batedores do grupo tropicalista – Gal Costa, Tom Zé e Os Mutantes – seriam os herdeiros naturais do "novo", mas, no momento, debandaram para novas experiências isoladas e silenciosas. Enquanto isso, em vários pontos do país, grupos de jovens retomam bandeira de empurrar o novo mais para frente. Onde está a "vanguarda" agora?[33]

O próprio Tárik de Souza saiu à procura das revelações da década de 1970 e constatou o inusitado resultado dessa busca pelo "novo". O conjunto O Bando (formado por Memé, Milly, Diógenes e Paulinho) diz querer agradar o público de São Paulo, definido por eles como "meio burro, desesperado e orgulhoso"[34], através de um mega evento que rebaixaria o palco do Teatro Galpão (SP). O grupo Equipe Mercado (formado por Ricardo Guinsburg, Diana Pereira e Ronaldo Periassu), por se dizer menos preocupado em agradar o público, compõe suas músicas junto à plateia – sempre munida de apitos, tambores e outros objetos sonoros. O grupo se apresentou no Festival Universitário da TV Tupi com a música "Poensoscópio de Mil Novecentos e Quarenta e Quinze", e tentou definir o trabalho da banda com a frase: "a música é hoje uma entidade morta: em nossos arranjos procuramos quebrar todos os dispositivos musicais conhecidos – o contra baixo pode fazer o solo, ou a bateria, enquanto a guitarra somente

[32] Veja 10/06/1970, p. 4.
[33] Veja 01/04/1970, p. 60.
[34] Idem.

acompanha"[35]. O grupo Laboratório de Sons Estranhos fazia declamações, sempre polêmicas, no meio dos seus shows. Em um espetáculo na capital pernambucana o conjunto berrava nos microfones: "Abaixo o primarismo, abaixo o folclore"[36]. O conjunto OLP, de São Paulo, se caracterizou pelos inusitados concertos com baterias de cozinha, champanha, batendo panelas, melancias e salsichas.

Depois de analisar os trabalhos dessas bandas, Tárik de Souza concluiu que esses jovens músicos estavam, "ainda sem confessar e ainda de bolsos vazios", procurando "o caminho mágico que Caetano e Gil teriam aberto, a viela misteriosa que realizará seus curiosos desejos.[37]

Passados os "15 meses que abalaram a MPB", para se utilizar o mesmo termo pela qual José Roberto Zan (1997, p. 230) designou o breve – porém intenso – intervalo de tempo que durou a experiência tropicalista (entre setembro de 1967 e dezembro de 1968), o *status* de Caetano Veloso no campo musical brasileiro havia mudado. Caetano, segundo Pedro Alexandre Sanches (2000, p. 121), "emerge do tropicalismo, após o exílio, como o artista a ser responsabilizado pela idealização do movimento, remetendo a coadjuvância o papel dos outros". Sua imagem mitifica-se sobre a imprensa e sobre a classe artística. Ana Maria Bahiana, importante jornalista da época, afirmou, em 1975:

> Caetano Veloso já foi uma espécie de Deus para mim, numa época em que eu precisava de deuses. Como Bob Dylan em relação a Woody Guthrie, ele praticamente me disse o que fazer. A primeira vez que fui entrevistá-lo, há mais de um ano, tive medo de me queimar na aura do Olimpo ou de romper a magia dolorosamente (BAHIANA, 2006b, p. 60).

Se a MPB firma-se, na década de 1970, como uma "Instituição", Caetano Veloso emerge nesse contexto como uma espécie de "guru", uma "entidade" a ser seguida pelas futuras gerações. A reportagem de capa da revista Veja, de 19 de Janeiro de 1972, intitulada "Caetano no Templo do Caetanismo"[38], demonstra um pouco do clima criado em torno de Caetano Veloso, após sua chegada de Londres. Em seu primeiro espetáculo no Teatro João Caetano ele foi, segundo a Veja, aplaudido "na entrada como um Deus" por um público cuja expectativa enriquecia "ainda mais o mito Caetano Veloso". Seu retorno, após três anos fora do país, era anunciado como um acontecimento que mobilizava as atenções. Segundo a revista Veja: "O anúncio da chegada do homem foi recebido com grande alegria entre seus discípulos.", que corriam

[35] Idem.
[36] Idem.
[37] Idem.
[38] Veja 19/01/1972, p. 64.

para tentar burlar os 30, 20 ou 15 cruzeiros estipulados "como preço dos ingressos a serem pagos pelos adoradores"[39]. Em meio à tamanha contemplação, a revista constata que:

> (...) Não existe apenas Caetano Veloso. Existe, queira ele ou não, o caetanismo, ou o culto a um ídolo de quem o fiel sempre espera atitudes extraordinárias. Ele não está disposto a fazer coisas extraordinárias. Seu show, como ele mesmo diz, não pretende mais que ser o veículo para que cante as músicas de que gosta. Deveria bastar. Mas, como além de Caetano existe o caetanismo, não basta. E é onde os aplausos gerais ao artista começam a desafinar. (...)
> Embora as coisas não sejam, como de hábito, assim tão simples, alguns críticos veem no tropicalismo um movimento que fez mais mal do que bem à música brasileira. Certamente, fez bem a Caetano e Gil. Provavelmente, deixou muitos órfãos, em plena primeira infância, quando os pais resolveram sair do país. (...)
> Na terça-feira, nesta amostra em miniatura do que deve ser hoje o rebanho de Caetano Veloso, a notícia de sua vinda chegou a sufocar a conversa mais constante entre eles: seus planos de irem todos para a Bahia.
> A notícia chegou a se insinuar como esperança. Seria o líder voltando para reunir seu povo e contar histórias, oferecer soluções definitivas para todos os problemas, iluminar as cabeças?[40]

Como demonstram o depoimento de Ana Maria Bahiana e a matéria da revista Veja, que saúda a chegada de Caetano Veloso, existia em torno dele um clima de admiração e "adoração", professado por artistas, jornalistas e fãs em geral. Ares de culto e exaltação ao "guru" que retornava novamente ao seu "rebanho", "perdido" e "desorientado" após sua partida.

Salpica na imprensa, no início da década, um termo interessante que mensura a extensão da mítica imagem criada em torno de Caetano Veloso. Na reportagem da Veja, quando se fala em "caetanistas" como "adoradores" ou "admiradores" do "deus" Caetano Veloso, a impressão inicial de termos ironicamente jocosos talvez não transpareça, com exatidão, a forma com que a crítica realmente "personalizou" essa nova geração. Em matéria para o jornal Opinião, em 1973, Tárik de Souza afirma: "cresce a geração dos 'filhos' de Caetano Veloso".[41]

Em outubro de 1973, o jornal Opinião, em reportagem de Ana Maria Bahiana, com texto de Tárik de Souza, já decretava sobre aquela estreante geração o rótulo do "padrinho" famoso: "Os Pós-Caetanistas. Vindos do Ceará, da Bahia, do rock, do baião, do samba, são os novos compositores da música popular em cujas ideias, discos e shows habitam ruídos incríveis"[42]. Há na análise desses dois jornalistas uma complacência

[39] Idem.
[40] Idem.
[41] Jornal Opinião 09/04/1973, p. 19.
[42] Título da matéria do Jornal Opinião 29/10/1973, p. 15.

maior do que a crítica feita pela revista Veja, no início de 1972, acerca daqueles ambiciosos artistas à procura do "novo". Afinal, em julho de 1973, a safra analisada por Ana Maria Bahiana e Tárik de Souza vinha construindo uma carreira artística bem mais sólida e alcançando – uns mais que outros – vendagens, se não extraordinárias, pelo menos superiores aqueles inusitados conjuntos de "vanguarda". Segundo Tárik de Souza:

> Com a nova "raça", ou talvez por causa dela, invade a música brasileira uma geração não necessariamente nova, no sentido cronológico do termo, mas recente na medida de seu êxito. Para ser simples, começamos a viver o pós-caetanismo, embora nem haja sombras do fim de um reinado que é antes de tudo uma filosofia, ou, como diria João Gilberto, "um pensamento". A rigor, os pós-caetanistas nada mais fazem que aproveitar-se (boa parte com habilidade) de uma das lições fundamentais do mestre: "Só nós (refere-se a ele e Gil) tivemos a coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas". E o que praticam seus, digamos, herdeiros é uma longa viagem pelos labirintos da música brasileira e suas reentrantes influências, especialmente o corredor do rock, uma espécie de intercomunicador de todas as tendências. Uns, como é natural, se perdem. Outros encontram saídas. Mas o que há de comum é que todos estão procurando, com maior ou menor avidez, na direção que entendem.[43]

Mais do que "pós-tropicalistas", essa nova geração é designada pela alcunha do nome próprio daquele cantor que se tornou ícone de uma geração. "Caetanistas", "pós-caetanistas" ou "filhos de Caetano" são termos que denominam alguns artistas sob um signo que os entrelaça, diretamente, a um significado específico – uma pessoa. As características dessa geração são amarradas às práticas e ideias do "guia" ou "capitão" que as "inspirou". Seus trabalhos são avaliados, na maioria das vezes, comparativamente, como distensões ou aproximações ao trabalho e pensamento do "mestre". Alguns como cópias pálidas, outros como desmembramentos mais criativos, mas de qualquer forma, sempre balizados pela figura de Caetano Veloso. É evidente que o termo "pós-caetanista" carrega ares de depreciação, ao aferir e aquilatar o talento dessa nova geração sempre subordinado à imagem do "mestre" Caetano.

Mas, quem seriam, afinal, esses artistas aclamados pela imprensa como os "filhos de Caetano"?. Alguns nomes dessa geração, chamada "pós-caetanista", já eram bem conhecidos do público em geral. Walter Franco, por exemplo, com sua música "Cabeça", havia sido o concorrente escolhido, mas não premiado, no VII FIC, de 1972. Paulista, filho do escritor e jornalista Cid Franco, Walter cresceu entre os livros do pai e os ateliês da tia, então artista plástica. Estudou arte dramática, que o ajudou bastante "no preciso autocontrole físico que exigem suas músicas (...) e na postura sempre tranquila e

[43] Jornal Opinião 29/10/1973, p. 15.

desafiadora"[44]. Incursionou por alguns festivais e foi autor de algumas trilhas sonoras de novelas, até se tornar um dos artistas mais badalados do festival de 1972. A inovadora "Cabeça" chamou atenção da gravadora Continental, cujo diretor artístico, Walter Silva, que participou do júri daquele evento que não o premiou, tornara-se um grande entusiasta do trabalho de Walter Franco. Na Continental, ele chegou, em 1973, com prestígio não somente para dois compactos ("Cabeça", que ocupou os dois lados do primeiro, "Por um triz" e "Me deixe mundo" que ocuparam, respectivamente, os lados A e B do segundo), e um LP ("Ou Não"), que contou com a produção de Rogério Duprat, e uma imensa verba para confecção, embalagem e capa do disco. O LP vendeu pouco e "só perdeu para 'Araçá Azul' na façanha de atrair para as lojas um número recorde de ouvintes – que vieram devolver o disco." (MUGNAINI. In: ALBUQUERQUE, 2013, p. 398). Walter Franco conseguiu, com sua música "Cabeça", a "façanha" de atingir o "deus" Caetano Veloso, que admitiu a influência de Walter em "Araçá Azul" (Philips, 1973), lançado uma semana depois de "Ou Não" (Idem.).

Vivendo em um sítio em Jacarepaguá, Luiz Galvão, Paulinho Boca de Cantor, Moraes Moreira, Baby Consuelo e Pepeu Gomes fizeram uma espécie de versão brasileira das comunidades hippies que se espalhavam pelo mundo. O fracasso do primeiro disco dos Novos Baianos somente foi superado após uma visita de João Gilberto, que indicou outros caminhos àqueles jovens. O resultado foi "a metamorfose que fez com que eles, ao grupo de guitarras (...) que os acompanhava, acrescentassem um som regional, com bandolim, cavaquinho, zabumba e triangulo"[45]. O disco "Acabou Chorare" (Som Livre, 1972), lançado no fim de 1972, e "Novos Baianos F. C." (Continental, 1973), lançado em 1973, fizeram do conjunto um dos maiores sucessos da década.[46]

Um outro "pós-caetanista" é o mineiro de Ponte Nova, João Bosco. Filho de um funcionário de uma companhia de seguros, o pai teve um papel importante na vida escolar do menino e no início de sua profissionalização musical. Estudante de engenharia da rígida Escola de Minas de Ouro Preto, João Bosco "aprimorou sua música em meio às igrejas e toda atmosfera barroca da cidade histórica" (VIANNA. In: ALBUQUERQUE, 2013, p. 195). A Bossa Nova mudou completamente seus planos musicais; o que era inicialmente um "passatempo" tornou-se o sonho de uma profissão,

[44] Idem, p. 16
[45] Idem.
[46] Sobre os Novos Baianos ver: Humberto Pereira (2009).

e dois admiradores ilustres colaboraram para isso. Enquanto sua fama corria entre os bares de Ouro Preto, ele conheceu o pintor Carlos Scliar, "morador da cidade mineira em parte do ano, e Vinícius de Moraes, que certa vez aceitara receber o jovem violonista no Pouso Chico Rei, onde estava hospedado durante viagem a Ouro Preto, e com ele fizera em uma noite o 'Samba do Pouso'" (VIANNA, 2013a, p. 50). Mas, foi o estudante de filosofia Pedro Lourenço Gomes que apresentou a João Bosco uma pessoa que definitivamente mudaria sua vida. De passagem por Ouro Preto, Pedro foi uma das muitas pessoas que se impressionou com o talento do violonista João Bosco, e o levou até o carioca Aldir Blanc. Aldir era um estudante de medicina, membro do MAU, e que definiu o encontro com João Bosco como o "choque entre o citadino e o cara que gritava para as igrejas de Ouro Preto"[47]. Até 1973, essa parceria se estabeleceu através de cartas e algumas visitas esporádicas. Nesse ano, João mudou-se, em definitivo, para o Rio de Janeiro e a parceria se estreitou. O foco dos dois, nesse período, era equalizar suas distintas origens sociais e encontrar "uma intimidade entre as tradições mineiras e cariocas" (VIANNA. In: ALBUQUERQUE, 2013a, p. 55). O Pasquim decidiu lançar João Bosco no primeiro volume do projeto "Disco de Bolso", intitulado "O tom de Antônio Carlos Jobim e tal de João Bosco"(Pasquim, 1972), que tinha, no lado A, a primeira versão de "Águas de Março" e, no lado B, João cantando "Agnus Sei". Elis Regina interessou-se pela canção "Bala com Bala" e tornou-se uma entusiasta da parceria Bosco\Blanc. A partir de então, "todas as músicas da dupla eram mostradas primeiramente a ela. Com raras exceções, lançava as que escolhia, só aparecendo depois as versões de João e de outros" (VIANNA, 2013a, p. 55). A distinta trajetória trilhada por Bosco até ali fez com que ele chegasse à gravadora com ares de "astro", mas que "ainda não tinha cacife para bancar de que forma seria seu disco" (VIANNA. In: ALBUQUERQUE, 2013, p. 195). Seu LP de estreia ("João Bosco", RCA, 1973) levou seis meses para ser finalizado, contando com uma grande e prestigiada equipe de produção. As orquestras foram entregues a dois dos mais importantes arranjadores da época (Luiz Eça e Rogério Duprat). O resultado desse trabalho foi um disco "com arranjos pesadamente sérios (...), repetitivo e de letras rítmicas e parecidas"[48], que, na verdade, não traduz muito o que foi a carreira de João Bosco. O próprio João afirma: "eram as primeiras águas, armazenadas na direção do hermetismo. Já não estamos mais

[47] Esse depoimento aparece no documentário "Aldir Blanc – Dois pra lá, Dois pra Cá" (2003) e também foi transcrito por Luiz Fernando Vianna (2013, p. 196).
[48] Jornal Opinião 29/10/1973, p. 16.

nessa, minha última safra tem tangos, boleros, rocks, frevos e samba-enredo, sem qualquer preconceito"[49]. De qualquer forma, o resultado comercial do seu primeiro disco não foi significativo. No entanto, a dupla João Bosco e Aldir Blanc alcançou reconhecimento com músicas que se tornaram símbolos dessa década, como "O Mestre-Sala dos Mares" e "O Bêbado e a Equilibrista", um dos hinos da abertura política.[50]

O esquivo, alto e esguio Luiz Melodia fazia questão de negar qualquer tipo de rótulo e contestava a influência de Caetano Veloso, o que, no entanto, não significou muito para diferenciá-lo dos demais artistas que se enquadravam no termo "pós-caetanistas". Filho do sambista Oswaldo Melodia, e da costureira Eurídice, Luiz cresceu no morro de São Carlos, no Estácio, local conhecido como o "berço do samba", onde Ismael Silva fundou a "Deixa Falar", pioneira das escolas de samba do Rio de Janeiro. O pai, que o levava junto nas rodas de samba de morro, fez com que o filho vivesse intensamente a cultura local, de boemia, seresta e malandragem. No entanto, Luiz Melodia, inicialmente, recusava-se em seguir os passos do pai. Como ele mesmo afirma, "samba nunca foi meu gênero favorito e no começo da minha carreira fui muito criticado por não gravar samba"[51]. Começou ouvindo Roberto Carlos e os "agitos" do iê-iê-iê, com seu conjunto Os Instantâneos, frequentemente visto nos concursos de calouros de rádios da região. Quando o dinheiro de suas apresentações nos botequins do Estácio lhe faltava, "bicos" como office-boy, balconista e operário lhe garantiam mais alguma renda. Seu gosto musical começou a se diversificar a partir de mais velho, quando, o depois renegado Caetano Veloso, começou a dividir as preferências na audição de Melodia, com Renato e seus Blue Caps e alguns discos de jazz. Luiz Melodia já havia começado a incorporar em seu repertório musical uma bem dosada pitada de rock com os ritmos de seu bairro de origem, quando foi "descoberto" pelo compositor Waly Salomão, que fazia algumas incursões ao bairro do Estácio "arrastado pela curiosidade e inquietude de Hélio Oiticica" (SÓ. In: ALBUQUERQUE, 2013, p. 232). Foram os dois que o levaram até o letrista Torquato Neto e a "órbita da poética moderna de Caetano e Gil, a liberdade inventiva de Jards Macalé... e a casa de Gal Costa, então musa do desbunde" (Idem). O garoto do morro do Estácio foi então "adotado" por intelectuais e artistas. Sua carreira começou a deslanchar quando Gal Costa entoa em seu show, "Fa-tal Gal a todo Vapor", alguns versos de Melodia (Idem.).

[49] Idem.
[50] Sobre João Bosco e Aldir Blanc ver: Cícero Batista (2010) e Alexandre Fiuza (2001).
[51] Coleção "Os Grandes da MPB", edição 34, outubro de 1997, p. 161.

Em abril de 1972, ele estreia um espetáculo próprio chamado "Estácio Blues" e sua música "Estácio, Holly Estácio" foi gravada por Maria Bethânia no LP "Drama 3º ato" (Philips, 1973). Em 1973, o seu álbum "Luiz Melodia - Pérola Negra" foi lançado pela Philips. Em 1975, sua participação no "Festival Abertura", com a música "Ébano", consolida de vez seu nome na cena musical. Com uma personalidade às vezes meio agressiva, Luiz Melodia foi um daqueles artistas de difícil trato com a imprensa, junto com uma série de outros músicos que ficaram conhecidos como os "malditos" da MPB.

O morro do Estácio foi profícuo ao revelar, além de Luiz Melodia, um outro conhecido "pós-caetanista", Luiz Gonzaga Junior – o Gonzaguinha–, filho de Luiz Gonzaga, o "rei do baião", e Odaléia Guedes dos Santos, cantora do "Dancing Brasil", falecida enquanto ele ainda era criança. A presença do pai ilustre foi, tanto em sua produção musical quanto em sua criação, pouco significativa. Gonzaguinha viveu e cresceu quase como filho adotivo de um casal de amigos do pai, no morro do Estácio. A pouca semelhança com Luiz Gonzaga e a pobreza em que vivia na favela carioca levantavam as primeiras desconfianças acerca da real paternidade de Gonzaguinha. Os problemas com o pai se arrastaram em sua juventude. Conta sua biógrafa, Regina Echeverria (2012, p. 92) que, após recuperar-se de um grave caso de tuberculose, Gonzaguinha estava firme no "propósito de mudar radicalmente de vida. Era preciso se aproximar do pai, e ele só via uma maneira de fazer isso. Em 1961, aos dezesseis anos, tomou sua mais importante decisão até então. Havia chegado a hora de enfrentar Helena (a madrasta) e viver com seu pai" (ECHEVERRIA, 2012, p. 92). As primeiras experiências artísticas de Gonzaguinha se deram na Universidade. Enquanto cursava economia, conhecera Aluízio Augusto Porto Correio de Mirando, médico de profissão e uma espécie de agitador cultural da Tijuca. Foi em reuniões no apartamento de Aluízio e da esposa Maria Ruth que Gonzaguinha encontrou uma turma de amigos, também universitários, que deu o empurrão que faltava para o início de sua carreira artística. Os encontros reuniam jovens músicos, como: César Costa Filho, Aldir Blanc, Maria Carmen Barbosa, Paulo Albarran, Paulo Emílio, Ronaldo Faria, Sílvio da Silva Junior, Claudio Cartier, Otávio Bonfá, Claudio Tolomei, Marco Aurélio, Sidney Matos e Ivan Cunha. Alguns artistas mais famosos também apareciam por lá: Cartola e Dona Zica, Milton Nascimento, Guinga, Nélson do Cavaquinho, Jamelão, Donga, Jackson do Pandeiro, Jerry Adriani, Ney Matogrosso, João do Vale, entre outros. O velho e simples Luiz Gonzaga não via com bons olhos a participação do filho naquela agitação que tinha, para ele, as marcas de uma reunião comunista. E Gonzaguinha já se mostrava um

compositor atrevido. Suas letras, com forte cunho político e social, aumentavam os atritos com o pai.

Em um período em que se esperava, ansiosamente, por novas "escolas musicais", essa turma de universitários tinha tudo que lembrava os "movimentos" dos anos 60. A casa de Aluízio surgia como uma espécie de novo Zicartola, e aqueles jovens músicos, sempre uniformizados, com seus casacos azuis sobre a camisa branca, passaram a ser vistos, no início dos anos 70, como o mais novo "movimento musical" que agitaria a cena artística. No entanto, a semelhança entre eles não ia muito além de suas roupas. Nas incursões que eles tiveram em vários festivais universitários, ficava clara a heterogeneidade do grupo. No I Festival Universitário, a música "Pobreza por Pobreza", de Gonzaguinha, era uma toada sertaneja com "todos os principais elementos da canção engajada", a canção "Meu Tamborim", de César Costa Filho, "seguia uma linha mais tradicional do samba e não continha qualquer esboço de crítica social e política", enquanto "O Amor é meu País" de Ivan Lins, como já foi dito, tinha fortes ares de ufanismo (SCOVILLE, 2008, p. 32). De qualquer forma, a perspectiva de estar nascendo ali um "movimento musical" foi algo que a Rede Globo de televisão não deixou passar. A emissora cria um programa de TV, o "Som Livre Exportação", apresentado pelos membros do MAU, mas que, na verdade, teve curta duração e acabou por desgastar a imagem dos artistas envolvidos. Enquanto Ivan Lins saía com a marca de um artista de consumo fácil, Gonzaguinha passava a ser conhecido pelo seu hermetismo, agressividade e o fato de não fazer concessões ao mercado. Segundo ele: "faço a coisa que desde menino venho fazendo o tempo todo e que se chama bolero, samba-canção, forró, muito ritmo mesmo, muita batucada. (*Apud*. BAHIANA. In: NOVAES, 2005, p. 46). Numa época de crescente importância da televisão para a divulgação dos músicos, Gonzaguinha também sofreu com seu jeito meio introvertido e antipático. Curiosamente, após sua participação no "Programa Flávio Cavalcanti", que costumava quebrar os discos dos convidados após uma sabatina do júri, o trabalho artístico de Gonzaguinha deslanchou de vez. Depois de cantar "Comportamento geral", ele teve seu disco espedaçado, além de ouvir do júri ofensas como "terrorista" e "desserviço à nação". "Dois dias depois ele já estava nas paradas de sucesso (...), e em uma semana, vendeu 20 mil cópias, ao mesmo tempo em que era chamado para depor no DOPS" e "assinar uma portaria proibindo a 'divulgação, representação, exibição e transmissão (...) da música 'Comportamento Geral'. (MALTA. In: ALBUQUERQUE, 2013, p. 224). Gonzaguinha teve uma sólida carreira artística como cantor e compositor,

emplacando sucessos nas vozes de muitos artistas da MPB. Nos anos de consagração, a ambicionada aproximação com o pai finalmente ocorreu. Enquanto o "rei do baião" via sua carreira entrar em franca decadência, o filho Gonzaguinha trouxe novamente o "Velho Lua" à ativa em uma série de apresentações em shows pelo Brasil.[52]

Não foram poucas as ameaças de "movimentos musicais" surgidos naquele início de década. No Brasil, cantores e compositores negros estavam basicamente atrelados ao samba. No entanto, no V FIC, de 1970, a soul music parecia engatar uma tendência musical importante, com as canções: "Encouraçado" (Sueli Costa e Tite Lemos), interpretada por Fábio Rolon; além dos cantores negros Tony Tornado com "BR-3" (Antônio Adolfo e Tibério Gaspar), Érlon Chaves com "Eu também Quero Mocotó", interpretado por Jorge Ben Jor e "Abolição 1860-1980" (Arnaldo Medeiros e Dom Salvador), interpretada por Dom Salvador. Outros intérpretes como Tim Maia e Wilson Simonal, vinham alcançando grande repercussão naquele início de década, o que dava a impressão de que se formaria, no Brasil, um estilo de música negra próximo ao que existia nos Estados Unidos[53]. No entanto, as carreiras desses artistas foram se desenvolvendo muito separadamente, o que não permitiu com que o movimento realmente vingasse. Érlon Chaves morreu alguns anos após aquele FIC, Wilson Simonal, como já foi dito, entrou em um gigantesco ostracismo depois das acusações de "dedo-duro", Tony Tornado teve sua carreira boicotada após alguns episódios de racismo, Jorge Ben alcançou sucesso tocando samba-rock entre outros gêneros, e o sempre controverso Tim Maia, em sua instável carreira musical, pouco se importou em fundamentar um movimento desse tipo.

O conjunto Sá, Rodrix & Guarabyra ficou bastante conhecido por capitanear uma "tendência musical" que, de certa forma, tinha muito a ver com os desdobramentos do tropicalismo. O chamado "rock rural", estilo que também ressoava nos trabalhos de Renato Teixeira, foi um "movimento" que não vingou e tornou-se algo bem abaixo das próprias carreiras individuais de seus principais representantes. No entanto, esse estilo traduz bem o ambiente de chegada da contracultura no Brasil. Com um clima de "pé na estrada" e retorno à natureza, o trio Sá, Rodrix & Guarabyra foi um dos que mais inspirou e embalou os sentimentos dos jovens "desbundados" daquele início de década (RESENDE, 2013). Conta Luiz Carlos Sá, membro do grupo, que o "rock rural" é antes de tudo um rótulo criado pela mídia a partir da letra de "Casa no Campo" (Tavito e Zé

[52] Sobre as trajetórias de Ivan Lins e Luiz Gonzaga Junior ver também: Andrea Lopes (2009).
[53] Sobre Tim Maia ver: Nelson Motta (2007).

Rodrix, 1971) – 'Eu quero uma casa no campo onde eu possa compor muitos rocks rurais…' (SÁ, 2010, p. 127). O sucesso de público e de crítica do primeiro disco do trio, "Passado, Presente e Futuro" (Odeon, 1972) foi realmente notório. Os três já eram contratados da Odeon, e nos corredores da gravadora começaram a estreitar suas relações e afinar suas ideias. Na realidade, os primeiros a tentarem desenvolver alguma coisa em conjunto foram Luiz Carlos Sá e Zé Rodrix, influenciados "pelos novos ventos musicais que nos eram trazidos por James Taylor, Leon Russell, Carole King, Eagles, Beatles e muitos outros oriundos do folk e country rock" (Idem, p. 128). O trio se formou quase por acaso. Separado da esposa e sem lugar para morar, Luiz Carlos Sá foi convidado por Guarabyra para viver com ele em um apartamento que dividia com os jornalistas José Trajano e Toninho Neves. Demorou pouco para que Guarabyra começasse a participar dos ensaios, fazendo com que a dupla logo se expandisse para um trio. Guarabyra teve uma participação efetiva na formatação do "rock rural", infiltrando, naquele meio roqueiro dos dois parceiros, "suas raízes do sertão do médio São Francisco, carregadas de uma Bahia diferente de tudo que conhecêramos antes" (Idem), diz Luiz Carlos Sá. Foi o produtor Mariozinho Rocha e o crítico musical Júlio Hungria, frequentadores dos ensaios e reuniões que aconteciam na casa de Guarabyra, que estimularam o trio a focar no trabalho que ali se desenhava. Júlio Hungria escreveu o primeiro artigo sobre o nascente trio, enquanto Mariozinho Rocha garantiu o apoio total da Odeon para a gravação do LP "Passado, Presente e Futuro". Após o lançamento do segundo LP ("Terra", Odeon, 1973) o trio se desfez. Mas, a dupla Sá e Guarabyra deu continuidade às ideias de pacifismo, bucolismo, isolamento e "fuga do espaço público", que marcaram o trabalho do trio (RESENDE, 2013).

Se os "tropicalistas" fizeram dos elementos visuais parte fundamental de suas apresentações, alguns dos seus "seguidores" "pós-caetanistas" levaram ao extremo esse recurso. Nenhum deles foi tão feliz e reconhecido nessa empreitada quanto o conjunto Secos & Molhados. O aparato cênico construído em torno de Ney Matogrosso, João Ricardo e Gérson Conrad, combinava o espetáculo dançante, de movimentações sexualmente ambíguas e maquilagem, à voz feminina de Ney, que recitava, em suas canções, textos de Cassiano Ricardo, Manuel Bandeira, Solano Trindade e Vinícius de Moraes, em um dos mais bem-sucedidos discos da década. O LP "Secos & Molhados" (Continental, 1973), lançado também em Portugal, México e Estados Unidos, vendeu, entre 1973 e 1974, mais que Roberto Carlos e foi um enorme sucesso de público, numa temporada de quase oitenta shows pelo Brasil. O conjunto condensou um sentimento de

renovação da música popular, com a expectativa de uma nascente geração artística – sonho que, na realidade, não passou de um disco. A ideia inicial do grupo partiu de João Ricardo, jornalista e poeta "muito ligado em Beatles e Elvis" (BAHIANA, 1983, p. 187), que trabalhava no jornal Última Hora ao lado do pai, o poeta João Apolinário Ricardo. João chamou o paulistano Gérson Conrad – o único do grupo "com formação musical sólida, violão clássico desde os oito anos e, (...) pesquisa no jazz e na Bossa Nova" (Idem, p. 188) – para integrar uma banda que ainda necessitava de um vocalista. O escolhido para completar o trio foi o mato-grossense Ney de Souza Pereira, mais tarde conhecido como Ney Matogrosso. Filho de militares, a austera educação familiar que tivera inspirou um sentimento transgressor que mais tarde se materializou em forma de arte. Conta Denise Pires Vaz (1992, p. 108-109), biógrafa de Ney, que "depois de muito sofrimento na infância e adolescência" ele diz ter tomado "gosto em ficar nu depois de um castigo dado pelo pai", que o colocou sem roupa na frente de sua casa. Os atritos com o pai não pararam por aí. Enquanto ele apreciava as potentes vozes dos cantores de rádio, o filho se inspirava nos penduricalhos e irreverência de Carmem Mirando, além dos estranhos figurinos da vedete Elvira Pagã. Provavelmente, as provocantes apresentações de Ney Matogrosso nos palcos encontram suas raízes numa trajetória de enfrentamento com ambientes sociais muito ortodoxos. Além da família conservadora, uma incursão pela Academia da Aeronáutica, em 1959, marcou profundamente suas reminiscências: "No quartel, não tinha como não ficar nu na frente dos outros. Eu não gostava mas era obrigado, porque só existia um banheiro enorme" (NEY MATOGROSSO. *Apud*. VAZ, 1992, p. 109). Depois desse universo repressor, a vida hippie se tornara uma forma possível de afirmação de sua postura existencial e opção sexual. Mais admissível às características de sua voz fina, com tonalidade quase feminina – que tanto lhe envergonhara quando adolescente – Ney passou a cantar em corais e bares. Em 1967, um encontro com Caetano Veloso, em Brasília, marcou em definitivo sua trajetória. O ideólogo do Tropicalismo foi visto por Ney Matogrosso cabeludo e vestido de rosa da cabeça aos pés. Daquele dia em diante "disse para si próprio que se ele tivesse a chance de ser artista, ele adotaria uma atitude semelhante a de seu artista predileto" (SILVA, 2007, p. 244). No fim dos anos 60, vivendo como um "hippie nômade", Ney vai ao Rio de Janeiro, "e daí ao teatro, onde faz de tudo, desde iluminação até um musical hollywoodiano intitulado *A Viagem*" (BAHIANA, 1983, p. 187). Nessas apresentações, Ney Matogrosso conhece Luli, uma compositora pouco conhecida do grande público, mas muito bem relacionada no meio artístico. Luli fora

vista ao lado de Lucinha, no VII FIC, com a música "Flor Lilás", de arranjos de Zé Rodrix. Foi ela quem apresentou Ney Matogrosso a João Ricardo e Gérson Conrad, para dar início, entre 1971 e 1972, às primeiras apresentações do grupo, em uma série bem-sucedida de shows na Casa da Badalação e Tédio, em São Paulo. O sucesso dessa turnê levou o conjunto à Continental, por onde foram lançados os dois discos do grupo. O sucesso repentino e o dinheiro ganho causaram algumas desavenças entre os três. Segundo Ana Maria Bahiana (Idem, p. 188), "a separação foi inevitável. Com o controle das finanças e das composições nas mãos do clã de João Apolinário (...), a situação foi ficando desvantajosa para os demais". O grupo se desfez após o primeiro disco, e cada um dos integrantes passou a trilhar o seu próprio caminho, no entanto, somente Ney Matogrosso conseguiu uma carreira solo mais reconhecida.[54]

Se recaia sobre a geração "pós-caetanista" a pecha do fim dos movimentos musicais, o que não se pode desprezar é que alguns deles começaram suas carreiras "procurando apresentar-se enquanto grupo de trabalhava unido em torno de propostas musicais comuns entre si" (MORELLI, 1988, p. 53). Além do já citado MAU, o que ficou conhecido como "Pessoal do Ceará" revelou artistas importantes, como Ednardo, Rogério e Tethy. A ideia da Continental, ao lançar o LP "Meu Corpo, Minha Embalagem, Todo Gasto na Viagem", em 1973, era que o grupo explorasse o caráter regionalista de suas origens e vendesse o Nordeste na cena musical da década de 1970[55]. No entanto, o que parecia o embrião de um novo movimento, logo passou a se dissolver. O disco do "Pessoal do Ceará" não vendeu como esperado e alguns possíveis integrantes desse grupo passaram a recursar sua filiação. Marcus Vinícius e Belchior preferiram, nesse mesmo contexto, lançar trabalhos individuais e não participaram desse disco coletivo (Idem.). Raimundo Fagner até participou do LP do "Pessoal do Ceará" compondo, com Ricardo Bezerra, a música "Cavalo de Ferro", que entrou no lado A do disco "Meu Corpo, Minha Embalagem", todavia, a carreira de Fagner se desenhou com outros contornos.

Antes de lançar o seu primeiro disco solo, em 1973, "Manera Fru Fru, Manera (O último Pau de Arara)" (Philips, 1973), Fagner já era um artista conhecido no meio musical. Além de alguns registros em compactos, ele participou do VII FIC com a canção "Quatro Graus" e teve duas músicas suas lançadas por Elis Regina e Wilson Simonal. Seu trabalho musical tem muito de regionalismo, segundo Renato Vieira (In:

[54] Sobre a trajetória de Ney Matogrosso ver também: Flávio Queiroz (2009).
[55] Sobre o Pessoal do Ceará ver: Pedro Rogério (2011) e José Saraiva (2008).

ALBUQUERQUE, 2013, p. 158): "Fagner saiu de sua terra, mas ela permanece nele onde quer que ele vá e é o esteio de seu trabalho". No entanto, em sua produção artística, a raízes nordestinas se misturam com outros estilos musicais, como os Beatles – banda que escuta desde a infância passada em Orós, no Ceará – e Roberto Carlos. Segundo Tárik de Souza, a última grande influência de Fagner vem de "Caetano Veloso, cuja abertura de tendências e escolas possivelmente permitiu a Fagner gravar, sem problemas, um trabalho tão heterogêneo", em uma linha que "também pode ser chamada de pop nordestina"[56]. Para divulgação de sua carreira, Fagner contou com a colaboração de padrinhos ilustres, como Elis Regina, que frequentemente referendava na imprensa a qualidade artística do estreante.

Alceu Valença também surgiu como um artista cujas origens nordestinas seriam exploradas em sua carreira. Ele mesmo classifica o seu trabalho musical como "forrock", uma espécie de "símbolo do modo como ele constrói sua música: como um tipo de síntese dessas aparentemente disparatadas informações"[57]. Dedicando todas suas músicas à mãe, o pernambucano Alceu Valença se diz um edipiano confesso. No entanto, não foi somente Adelma Paiva Valença – mãe de Alceu Valença – quem o influenciou. O avô paterno, Orestes Alves, o entretinha com versos de literatura de cordel e repente, e o tio Lívio – médico e intelectual – o encaminhou para os escritos de Graciliano Ramos e Rubem Fonseca. Mas, a família não era unânime em apoiar Alceu Valença na carreira artística. O pai advogado fazia questão do filho jurista, e para cursar Direito, Alceu se mudou da pacata São Bento da Una para a capital pernambucana. Vivendo em Recife, em meio à onda de carnavais, maracatus e orquestras de frevos, Alceu se aproximou de um estilo musical estrangeiro, importante na formatação do seu trabalho artístico. Conta ele: "me impressionei quando ouvi aquela voz, senti uma voz sertaneja, meio agrestina, (...) e senti o som cultural de Elvis, me liguei naquilo e aí fechei a tampa da minha formação cultural" (VALENÇA. *Apud*. MACIEL, 1989, p. 21). Os livros de Direito foram aos poucos perdendo importância para o violão e à poesia de Alceu Valença. Em 1968, ele participou do I Festival Universitário de Música Popular, no Rio de Janeiro e, no início de 1969, apresentou duas músicas no IV Festival Internacional da Canção, também na capital carioca. No início de 1970, Alceu entra em contato com outro nordestino – Geraldo Azevedo –, que havia deixado a música pelos traumas das perseguições políticas. As insistências de Alceu foram fundamentais para

[56] Jornal Opinião 29/10/1973, p. 16.
[57] Coleção "Os Grandes da MPB", edição 33, outubro de 1997, p. 4.

que Geraldo retomasse sua carreira artística, agora em parceira com aquele jovem pernambucano. O primeiro disco da dupla – "Alceu Valença e Geraldo Azevedo" (Continental, 1972) – contou com algumas músicas concorrentes no V FIC, mas pouca repercussão exerceu. No fim de 1972, Alceu Valença estreita uma parceria com outro nordestino, bem mais conhecido que ele. Jackson do Pandeiro, que aceitara interpretar "Papagaio do Futuro", no VII FIC, se apresentou ao lado de Alceu no "Projeto Seis e Meia", em 1975, no Teatro João Caetano. Em 1974, compôs algumas trilhas sonoras e atuou como "espantalho" no filme "A Noite do Espantalho", de Sérgio Ricardo, antes de lançar seu segundo disco, "Molhado de Suor", pela Som Livre. A repercussão positiva que exerceu na crítica não foi acompanhada por um sucesso de vendas. Para resolver esse problema de público, em 1975, Alceu Valença alugou um elefante e saiu anunciando, com um megafone, o seu espetáculo "Vou Danado Pra Catende". Em 1978, mais um LP pela Som Livre – "Espelho Cristalino" – arrebata elogios da crítica, mas passa quase despercebido pelo grande público. Alceu Valença somente conseguiu um sucesso popular em 1980, com o disco "Coração Bobo", lançado pela Ariola.

Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes – ou apenas Belchior – se tornou um dos artistas mais representativos de um conflito de gerações que imperava nos anos de 1970. Mesmo ligado aos seus conterrâneos cearenses, Belchior fazia questão de negar sua vinculação com um possível "movimento musical" que se desenhava nas obras do "Pessoal do Ceará". Aliás, os aspectos regionalistas de sua produção são explorados de forma bem distinta da maneira como esse grupo tentava "vender" o Nordeste na cena musical. O próprio Belchior explica: "Eu faço coisas cearenses em qualquer circunstância porque tenho o Ceará dentro de mim (...). Não preciso forçar a barra para parecer cearense, reforçar meu cearacensismo. Não acho interessante encarar o Ceará como terra prometida, ficar chorando de saudades de lá"[58]. Enquanto Ednardo, Rogério e Tethy idolatravam "apaixonadamente o tropicalismo personalista de Caetano Veloso" (SANCHES, 2004, p. 231), Belchior fazia questão de se colocar como um contraponto aos ídolos do passado. Vai dizer ele: "Durante várias gerações seguidas os ídolos foram os mesmos. (...) Se o tropicalismo atacou o 'bom gosto' oficial da música brasileira, ele mesmo criou um novo critério, que hoje está envelhecido (...). E é contra esse velho 'bom gosto' deles que estamos chegando com o nosso trabalho, dialeticamente" (BELCHIOR. *Apud*. MORELLI, 1988, p. 54). Mas, apesar de todo esforço em firmar-se como uma oposição aos grandes ídolos da MPB, a

[58] Coleção "Os Grandes da MPB", edição 27, outubro de 1997, p. 87.

trajetória de Belchior é exemplar ao retratar como essa geração anos 70, mesmo gritando "independência", ainda se via a reboque dos artistas do passado. Quando saiu de Sobral, no Ceará, para cursar medicina em Fortaleza, Belchior carregava consigo o peso de uma "infância terrivelmente musical"[59], como ele mesmo lembra. Belchior se impressionara com os cantadores, repentistas, ciganos e violonistas que frequentavam a casa do avô. Entre 1965 e 1970, apresentou-se em uma série de festivais pelo Nordeste até se mudar, definitivamente, para o Rio de Janeiro, em 1971, quando venceu IV Festival Universitário da MPB, com a música "Na hora do Almoço", cantada por Jorge Melo e Jorge Teles. Essa música lhe rendeu o primeiro compacto simples lançado pela Copacabana, que pouquíssima repercussão causou. Uma mudança para São Paulo representava um fôlego a mais em sua carreira. O grande impulso foi dado por Elis Regina, em 1972, que gravou sua composição "Mucuripe", em parceria com Fagner. Evidentemente, o referendo dado por Elis Regina abriu muitas portas para Belchior. Em 1974, a Chantecler aproveita os trabalhos individuais de Ednardo e Fagner, e lança o LP "Belchior", como mais um representante do "Pessoal do Ceará". Nesse disco, sua poesia forte e agressiva ("Eu quero é que esse canto torto feito faca corte a carne de vocês"[60]) escancara as marcas de sua nordestinidade e dá seu recado como um novo e pujante artista. Mas, o estrelato somente viria quando a "madrinha" Elis Regina incluiu no seu LP "Falso Brilhante" (Philips), de 1976, as canções "Velha Roupa Colorida" e "Como nossos Pais". O fato de uma das mais consagradas artistas da MPB destilar críticas que combinam bem mais com voz de um cantor estreante ("Nossos ídolos ainda são os mesmos e as aparências não me enganam não/ Você diz que depois deles não apareceu mais ninguém"[61]) na verdade, não inoculou o peso daqueles versos e a carreira de Belchior deslanchou como um dos mais inventivos artistas dessa cena musical. Seu LP, "Alucinação" (Philips, 1976), trouxe, além das já conhecidas "Como Nossos Pais" e "Velha Roupa Colorida", "À Palo Seco" e "Apenas um Rapaz Latino-Americano" como músicas de maior repercussão. Belchior, em sua carreira, foi um dos artistas que melhor escancarou em seus versos a posição assumida pela geração anos 70, cantando o fim dos "movimentos musicais" e se voltando contra as tais "conquistas do Tropicalismo". No entanto, é notório como foi absolutamente fundamental a presença de uma estrela da velha geração para sua consagração. Ao mesmo tempo, sua produção musical carrega

[59] Idem, p. 77.
[60] Canção "À Palo Seco", Belchior, 1974.
[61] Canção "Como Nossos Pais", Belchior, 1976.

ainda ares de Tropicalismo, principalmente ao misturar elementos de nordestinidade com rock'n'roll, e seu lançamento enquanto artista tinha lá as expectativas de um "movimento", condensado no "Pessoal do Ceará".

No caso do artista analisado nesse trabalho, sua posição enquanto mais um "filho de Caetano" pode ser vista com enorme clareza. O subtítulo de uma matéria do jornal Opinião já decretava: "O mais destacado dos pós-caetanistas, Raul Seixas com seu Ouro de Tolo já vendeu 60 mil compactos e vai cantando: 'Eu devia estar alegre e satisfeito..."[62]. Raul Seixas tinha realmente algumas características que o aproximavam do Tropicalismo. Além da fusão entre gêneros e estilos musicais, muito comum na obra de Raul Seixas, o empresário Guilherme Araújo era uma figura importante de ligação entre Raul e o movimento capitaneado por Gil e Caetano. Guilherme Araújo, conhecido pelo aparato imagético que havia criado em torno dos tropicalistas, era o empresário de Raul Seixas e de muitos outros artistas dessa nova geração, que vinha surgindo no início da década. O caminho trilhado por Raul Seixas para se destacar no cenário musical – através de um festival da canção – e sua estreita relação com o rock, também podem ser entendidos como alguns pontos comuns entre Raul Seixas e os tais "pós-caetanistas". No entanto, são também latentes algumas marcas de distinção entre Raul Seixas e o Tropicalismo. Nesse movimento havia um claro projeto de Brasil a ser transmitido no conteúdo das letras e no comportamento geral do grupo. Segundo Celso Favaretto (2007, p. 38): "o conhecimento do Brasil proposto pelo tropicalismo volta-se simultaneamente para a tradição e o presente e vincula-se a essa forma crítica de compor e cantar". No trabalho musical de Raul Seixas não existe, nem de longe, um projeto de nação sendo ali desenhado. Para se ter uma ideia, a palavra Brasil aparece, em sua produção musical nos anos 70, apenas uma única vez, em uma citação fortuita na música "Super-heróis" (Philips, 1974), feita em parceria com Paulo Coelho ("Quem é que no Brasil não reconhece o grande trunfo do xadrez"). Uma tentativa de caracterizar um cenário político e econômico brasileiro aparece somente em 1980, no disco "Abre-te Sésamo" (CBS, 1980), na canção "Aluga-se" ("A solução pro nosso povo eu vou dar/ Negócio bom assim ninguém nunca viu/ Tá tudo pronto aqui é só vir pegar/ A solução é alugar o Brasil!"). Enquanto os tropicalistas tinham na música "brega"[63] uma peça acessória, trazida à baila como forma de denunciar a "cultura do mau gosto" como parte integrante da "geleia geral" brasileira, Raul Seixas teve um contato muito

[62] Jornal Opinião 29\10\1973, p. 15.
[63] A "música brega" será analisada e conceituada nos capítulos que se seguem.

mais íntimo com a música e com os chamados cantores "cafona", e fez desse estilo uma marca central de sua produção.

No início da carreira de Raul Seixas, ele reconhece a influência e a posição de Caetano Veloso naquele contexto. Em uma entrevista ao jornal O Pasquim, no fim de 1973, ele diz:

> O PASQUIM - Você está a fim de ocupar a vaga de guru que o Caetano Veloso deixou?
> RAUL SEIXAS- Eu não sei se é isso, não. Acho que Caetano tá sabendo o que está fazendo. Ele sabe exatamente.
> O PASQUIM - Caetano era guru ou não era?
> RAUL SEIXAS- Não... Eu acho que ele não assumiu esse negócio de guru. Eu acho que viram ele como uma tábua de salvação, as pessoas tavam precisando dele, tava na hora de um apoio. Então escolheram o Caetano. (...)
> O PASQUIM - Ele ainda é o líder?
> RAUL SEIXAS- O que você acha?
> O PASQUIM - Eu acho que é. E você o que acha?
> RAUL SEIXAS- Eu acho que tanto Caetano como Gil, embora sendo trabalhos diferentes, são incríveis.
> O PASQUIM- Raul, essa liberdade que você tem de usar um rock, de usar um iê-iê-iê, de usar coco, isso aí é abertura deles.
> RAUL SEIXAS- É claro, porque eu sofri muito a influência de Caetano e Gil. Isso é óbvio. Porque eu cheguei fazendo aquela coisa meio hermética, e foi Caetano que abriu e Gil fazendo aquela coisa. (SEIXAS. In: PASSOS, 1990, pp. 101-102).

Segundo Luiz Tatit (2004, p. 59), "o resultado mais expressivo do tropicalismo como movimento musical foi a libertação estética e ideológica dos autores, intérpretes, arranjadores e produtores do universo da canção". Como alerta Pierre Bourdieu (1996a), falar em "liberdade" – Luiz Tatit não usa esse termo especificamente – em um campo artístico é algo deveras relativo. E, nesta perspectiva, pensar os desdobramentos do Tropicalismo como um processo de liberalização da arte, talvez não seja muito coerente.

Evidentemente, com o Tropicalismo, elementos musicais de diferentes naturezas, concorrentes num primeiro momento, passaram "a ser incorporados sem maiores traumas" (NAPOLITANO, 2002, p. 2). No entanto, o que surge inicialmente como uma conquista, capaz de aliviar as rígidas imposições da esquerda engajada sobre a produção artística, constitui-se, também, como um impositivo. A continuidade da "linha evolutiva", a constante busca pela "novidade", uma fusão de estilos e gêneros musicais, acompanhados por esquemas visuais, se mostram tão recorrentes nesse início de década que aparecem quase como uma regra de conduta artística. O próprio Caetano Veloso reconhece isso ao lembrar, em sua entrevista para o jornal O Pasquim, que uma espécie de "cultura do mau gosto" estava completamente na moda. Vai dizer ele:

> **O Pasquim**: Você acha que o mau gosto está na moda?
> **Caetano:** Isso é que é o problema, né? O mau gosto ficou na moda, então de uma certa forma virou a mesma coisa que a bossa nova. Quando eu digo que o meu trabalho e o de Gil não são do mesmo nível da bossa nova, é porque o nosso trabalho não tem uma característica formal definida. No nosso caso fica mais difícil porque nós nunca propusemos uma solução formal definida, nós alertamos para determinadas coisas que tinham sido esquecidas, por causa de um equívoco que houve após o bom gosto que veio depois da bossa nova. O mau gosto está de uma certa forma fazendo o mesmo papel que o bom gosto da bossa nova fazia na época post bossa nova (VELOSO. In: SOUZA, 1976, p. 111-112).

Belchior, em depoimento transcrito acima, também denuncia uma espécie de "cultura do mau gosto", como algo que pesava sobre a geração seguinte à Tropicália. Um dos líderes do conjunto Secos & Molhados, João Ricardo, em matéria para o Jornal Opinião, de 1973, falando sobre o trabalho musical do seu grupo, diz que:

> Eu não esqueço que vivo numa terra e numa realidade específica, mas ser ortodoxo no fato de pegar a bandeira da música popular brasileira e sair por aí, é uma besteira, na minha opinião. Eu tenho de entrar nas regras do jogo, que já existem, e a partir delas tentar uma solução. Minha solução é essa: minha música pode ser pop como vanguarda, mas não pop na condição de rock, porque ela não existe como rock. (RICARDO, 1973. *Apud*. BAHIANA, 2006b, p. 197)

Nas palavras de João Ricardo, fica evidente como as "regras do jogo" estão postas para os músicos. E nessas regras, um diálogo entre gêneros e estilos, na carona do que fizeram, anos antes, os tropicalistas, é quase imprescindível. Desse empenho surge uma tendência importante que marcou o início da década de 1970, definida por Ana Maria Bahiana (In: NOVAES, 2005, p. 55) como um "esforço de síntese". A eclosão desse veio na música popular parte da mistura entre rock com samba e frevo feita pelo conjunto Novos Baianos, passando pelo som eletrificado e "predominantemente suave" (BAHIANA, 2006b, p. 198) dos Secos & Molhados, chegando até a junção entre rock e viola sertaneja, do trio Sá, Rodrix & Guarabyra. O festival de 1972 foi, segundo Ana Maria Bahiana, profícuo ao revelar esses artistas que procuravam essa "síntese". Segundo ela: "as presenças de estreantes como Fagner, Walter Franco, Raul Seixas indicam que existe uma geração que, embora influenciada pelo dado de fora, elétrico, estrangeiro, havia digerido a informação e começava a produzir novas formas de música" (BAHIANA. In: NOVAES, 2005, p. 55).

Para um artista de trajetória mais atrelada ao rock, como Raul Seixas, por exemplo, um diálogo com outros gêneros, ou melhor, um "esforço de síntese", também se fazia necessário nesse contexto. Como disse o próprio Caetano Veloso (1997, p. 49)

o "tropicalismo tinha trazido o rock'n'roll ao convívio das coisas respeitáveis"; e o resultado disso foi que, naquele início de década, além de não se consolidar como um gênero específico, o rock ainda se via restrito aos parâmetros de composição da MPB (SOUZA, 2011).

O trabalho musical de Raul Seixas, afinado a esse "esforço de síntese", apresenta um conjunto bastante diverso de gêneros e feições estéticas sendo manobradas em suas canções. Por mais que o peso central de seu trabalho encontra-se no rock dos anos 50 e 60, sua produção dialoga, em vários momentos, com os cantos melosos e chorosos da "música brega", baião nordestino, samba de roda, além de melodias mais orquestradas, tangos e boleros.

Espremidos por esse diálogo quase obrigatório entre gêneros e estilos, algumas coisas em comum emergem dessa nova safra de artistas, nascida na década de 1970. Em sua maioria, eles serviam-se com tranquilidade do rock em seus repertórios de trabalho, mas sempre fazendo questão de ressaltar sua não filiação ao gênero.

João Ricardo, do conjunto Secos & Molhados, no depoimento acima transcrito, diz que sua música é "pop como vanguarda, mas não pop na condição de rock, porque ela não existe como rock" (*Apud*. In: BAHIANA, 2006b, p. 197). Engrossando esse coro, Raul Seixas, por exemplo, passou grande parte da década de 1970 negando-se como um roqueiro, a fim de reafirmar o hibridismo de sua formação. Em entrevista à jornalista Ana Maria Bahiana, no jornal O Globo, em 1976, após ser perguntado sobre o seu protagonismo no cenário do rock nacional, ele afirma:

> Me chamam pai do rock brasileiro, é? Que gozado… olha, eu não sei de onde veio essa minha imagem de roqueiro… eu, roqueiro? (...) Bom eu tenho uma formação rock'n'roll. Isso eu não posso negar. (...) Mas minha formação na verdade... é essa loucura brasileira, não é? É essa coisa de todo brasileiro, é tudo misturado, é muito rádio, é Lecuona Cuban Boys e música de carnaval e rumba e bolero e Jackson do Pandeiro e orquestra americana...[64]

Declarações semelhantes podem ser encontradas em contemporâneos de Raul Seixas, ocupantes de posições homólogas no campo musical. Com trajetória também próxima ao rock, Rita Lee tenta se desvincular da imagem de roqueira dizendo:

> Sabe que eu não gosto de ficar dizendo que faço rock? Sabe que isso não quer dizer nada para mim? Aí, eu já pego e escrevo r-o-q-u-e, com q mesmo, já é uma outra coisa, não é ficar fazendo rock, rock, radicalmente. Isso é impossível, gente, a gente vive aqui, no Brasil, tem que se ligar nisso, falar das coisas daqui. (RITA LEE, 1977. *Apud.* In: BAHIANA, 2006b, p. 132)

[64] O Globo 16/12/1976, p. 47.

Luiz Galvão, do conjunto Novos Baianos, também afirma os intuitos do grupo em não reduzir sua produção musical exclusivamente ao rock, dizendo:

> Nessas excursões, eu acho que demos muito a impressão de ser uma banda de rock, por causa do tipo de aparelhagem que usávamos. Mas não é não, sabe, somos uma soma do que cada um é. Pepeu, nosso diretor musical, nosso maestro, trabalha justamente para descobrir essas coisas de dentro de cada um e somar tudo. Paulinho Boca de cantor tem um lado de malandro, do malandro esbelto, esguio, maroto, mas é rock também, porque malandro é rock. Pepeu mesmo tem um som que vai de Nelson do Cavaquinho a Jimi Hendrix. Baby tem coisas de Janis, mas também de cantoras brasileiras antigas, de Ademilde Fonseca, que ela curte demais. Somos Isso (LUIZ GALVÃO, 1975. *Apud.* In: BAHIANA, 2006b, p. 251).

Alceu Valença procura identificar sua produção musical com sua experiência de vida, principalmente enquanto viveu no nordeste.

> Foi tudo coisas que eu vi, que eu curto desde garoto. Isso de correr assim pelo palco, agitando os braços, isso não é novo não, não é nem de rock. Tinha um cantor palhaço que se apresentava lá em São Bento da Una (Pernambuco, onde ele nasceu) que fazia isso mesmo. E mesmo Jackson do Pandeiro e Almira, lembra? Tinha aquela coisa de xaxado, mas já não era só xaxado, era uma estilização, vamos dizer assim, uma curtição. (ALCEU VALENÇA, 1975. *Apud.* In: BAHIANA, 2006b, p. 279).

Fagner, afirma sua primogênita relação com o baião de Luiz Gonzaga, repentinamente misturada com o sucesso dos Beatles.

> A coisa mais forte em mim era Luiz Gonzaga. Era o padrão, era nosso, e nessa época a gente não tinha consciência dessa coisa de Rio de Janeiro e São Paulo. (...) A gente ouvia também Ataulfo Alves, Ciro Monteiro, Moreira da Silva. (...) Depois vieram os conjuntos de rock, e eu era líder de um dos que existiam em Fortaleza. (...) Eu não sei se foi a base cultural e poética do Ceará ou por outro motivo qualquer, mas nunca me importei com as letras dos Beatles e nunca acreditei que o rock pudesse dizer alguma coisa para mim além do som. A minha posição dentro do rock é de crédito e descrédito, porque nunca tive uma fissura roqueira (FAGNER, 1976. *Apud.* In: BAHIANA, 2006b, pp. 293-293).

Sejam por predileções dos próprios agentes ou por pressões decorrentes do campo, os artistas que vinham surgindo nessa década de 1970 eram todos um pouco rock, mas nenhum realmente roqueiro. A bandeira do rock realmente ficou ao léu nessa década, abandonada por artistas que se fartavam do gênero, mas sempre recusando a "pecha" do adjetivo roqueiro.

É possível medir a força dos critérios hegemônicos, emergentes naquele contexto, quando se acompanha parte das trajetórias de algumas bandas que, diferentemente dos artistas que empreendiam esse chamado "esforço de síntese", pouco

se ligavam aos desdobramentos tropicalistas. Enquanto alguns artistas procuravam realmente encontrar fusões diversas entre gêneros e estilos, crescia entre as garagens de São Paulo uma série de conjuntos, "influenciados pelos super grupos norte-americanos e ingleses"[65], que, segundo Luiz Carlos Cabral, não estavam "nem um pouco preocupados com a cultura brasileira ou coisas do tipo"[66]. Uma geração emergente, com na época, 17 a 22 anos, fiel ao "modelo rock", que, de tanto admirar, tentava "imitar com fidelidade a música que vinha de fora", ouvindo rock, informando-se sobre "as ideias e atitudes de seus músicos" e tentando tocar como eles (BAHIANA. In: NOVAES, 2005, p. 54).

Enquanto alguns artistas procuravam negar sua filiação com o rock, estas bandas não só admiravam como tentavam desenvolver no Brasil um trabalho semelhante aos dos ídolos internacionais. Algumas vezes, essa fidelidade aparecia já no nome dos conjuntos. Era bastante comum encontrar bandas como The Brazilan Beatles, Analfabitles e The Bubbles. Também existiam os grupos que se espelhavam nos Rolling Stones, como os Brazilian Rolling Stones e The Black Stones. Havia também os Brazilian Monkeys – esse uma referência ao conjunto americano The Monkees – ou até mesmo Os Quem – uma espécie de tradução do nome da banda britânica The Who. No mais, esses conjuntos tinham nomes criativos como: Lee Jackson, Alpha Centauri, Eyes, Porão 99, Escória, Marko Shark, Kuampha, Buttons, Menphis, Fush, Made In Brazil, Nektar, Sunday, Mona, U.S. Mail, Strip-Tease de Plantas Carnívoras, Bluw-up, Urubu Roxo, Stilo Set.[67]

Ana Maria Bahiana (2006b, p. 101), em 1975, já anunciava o dilema em que o rock no Brasil se colocava: "digerir e não digerir, entender e copiar. Para o rock no Brasil é esse o impasse". As bandas que optaram por "copiar", não tendo qualquer preocupação em relação aos avanços ou retrocessos que a "Instituição MPB" imprimia ao campo musical, foram quase que completamente alijadas do mercado fonográfico. Nelio Rodrigues (2014, p. 135), tendo em vista a trajetória dessas bandas, constatou que o rock nacional estava "abandonado pelas gravadoras, esquecido pelos programas de rádio e quase sem espaço na grande imprensa". Enquanto artistas como Raul Seixas, Novos Baianos, Rita Lee e Belchior, acumulavam cifras em torno de 600 mil cópias dos

[65] Manchete 17/06/1972, p. 31.
[66] Idem, p. 32.
[67] A maioria dessas bandas começou sua curta carreira na década de 1970 e por ali ficou. Nenhuma delas chegou, com a formação original, a ter fôlego bastante para desfrutar da "explosão" do rock na década seguinte. Da mesma forma, pouca influência essas bandas exerceram nos roqueiros que a sucederam (SOUZA, 2015).

seus principais sucessos, essas bandas de rock, quando conseguiam chegar ao disco, alcançavam vendas irrisórias; e gravar um segundo LP era quase uma façanha. Segundo o jornalista José Márcio Penido, o grupo Made in Brazil, um dos menos desconhecidos dessa cena roqueira, vendeu, em 1975, cerca de 7000 LPs em 24 semanas. Se comparado a Lindomar Castilho, um popular cantor de boleros do período, as disparidades tornam-se ainda mais evidentes. Nesse mesmo ano, Lindomar vendeu cerca de 30 000 discos numa só semana[68].

De acordo com Rodrigues (2009, p. 12), o rock, de meados "dos anos 1960 até meados dos anos 1970, foi mantido num gueto, por onde circulou, se exibiu, se comunicou e desapareceu, deixando algumas raras pistas de sua tenaz existência". Esse suposto "gueto", onde o rock realmente reinava, eram os chamados bailes de garagem, feitos para um público periférico que buscava um som dançante, de covers internacionais. Era o local de apresentação menos prestigiado possível, mas a "sobrevivência de uma banda de rock dependia fundamentalmente dos bailes. Eram eles, os bailes, que davam sustentação financeira para uma banda se manter em atividade. Nos show em teatros, que eram eventuais, ganhava-se muito pouco" (RODRIGUES, 2014, p. 117). Esse rock nacional custou a sobreviver, enfrentando as dificuldades na obtenção de aparelhagem e iluminação. Com a onda da "discoteca", esses espaços de bailes foram sendo invadidos por aparelhos e sintetizadores que, na verdade, passaram a substituir as bandas como animadoras do público. Foi o golpe final para um já cambaleante rock nacional.

A trajetória do rock brasileiro na década de 1970 deixa, de certa forma, evidente a hegemonia exercida pela "Instituição MPB", que tomou para si o rock apenas como um elemento a mais em seus anseios criativos. Ou ele vinha mesclado e misturado, ou entraria pela porta dos fundos da cena musical. Quando a produção de Raul Seixas transpareceu, com maior vigor, o rock, mesmo ele negando-se como roqueiro e fazendo questão de agregar o ritmo americano a uma enormidade de outros gêneros, pesavam sobre ele críticas que deixam evidentes a forma como o rock era visto na década de 1970. Sérgio Cabral, em matéria para O Globo, em 1975, diz que:

> Não conheço nada mais subdesenvolvido, mais pobre que o chamado rock brasileiro. Os seus cultores são maus compositores, maus instrumentistas, são subdesenvolvidos. (…) Brasileiro fazendo rock sempre me deu a impressão que dão aqueles porto-riquenhos de Nova York, querendo ser norte-

[68] Veja 4/06/1975, p. 86.

> americano, e o máximo que conseguem é trabalhar como garçons em botequins nas proximidades da Broadway. Mas eles parecem felizes, pois estão em Nova York. Por tudo isso – e por mais uma porção de coisas – é que não dou a menor importância ao rock brasileiro. Mas Raul Seixas é um caso à parte. É baiano e deve ter dentro dele quatro séculos de criatividade baiana, coisa da qual ninguém pode escapar vivendo lá. Tem um talento extra, infinitamente superior ao dos compositores de rock e bem acima da média dos compositores brasileiros. (…) O problema é que quase todo o Lp (*Novo Aeon*, 1975) dá a impressão de que o que deixa Raul Seixas realmente satisfeito é quando está no rock. E lá vem o tal do rock brasileiro (e em inglês, então, é uma lástima).[69]

Se, por um lado, a crítica via com enormes desconfianças os artistas surgidos na década de 1970, para a indústria do disco, eles assumiam um papel importante na captação de novos segmentos de mercado. A elevação do poder aquisitivo de amplas camadas populares da sociedade brasileira, no que ficou conhecido como "milagre econômico", possibilitou, além de um aumento no consumo de toca-discos, o surgimento de um novo e diferenciado mercado consumidor. Até por volta de 1971, o "consumidor típico" de discos no Brasil, como afirmou André Midani, gerente geral da Philips, tinha mais de 31 anos, ao passo que, no mercado internacional, a faixa etária girava em torno de 25 anos (PAIANO, 1994). O crescimento econômico brasileiro fez surgir no segmento jovem um mercado consumidor em potencial que, após o fim da Jovem Guarda, já vinha sendo cobiçado por uma série de gêneros musicais. As expectativas da indústria fonográfica eram de que seus novos contratados conseguissem captar esse novo segmento e, enfim, rejuvenescer o consumidor médio de discos brasileiro.

Esse otimismo em relação a essa geração de artistas, surgidos na década de 1970, perpassa também pelas entrevistas realizadas com nomes importantes da indústria do disco daquele período. O próprio André Midani descreve, diferentemente da crítica, um cenário bem mais eufórico com a chegada de um novo *cast* artístico que a Philips vinha contratando:

> **Entrevistador**: Qual era a expectativa que a Philips tinha quando contratou todo o pessoal que vinha chegando, depois daquele estrondoso sucesso da Tropicália, da Canção de Protesto; quando a Philips contratou o Raul Seixas, o Macalé, o Gonzaguinha, Fagner, Belchior, ou seja, aquele novo cast de artistas que vocês estavam construindo após o sucesso da Tropicália?
> **André Midani**: Bom, eu vou dizer: aquele foi um momento muito raro dentro da música brasileira, aonde um artista completamente desconhecido chegava já, com uma obra completamente definida. Esse que você mencionou, o Fagner, o Raul, o Macalé e todos os outros, o Melodia, chegavam já prontos. Foi um momento curto na música brasileira, mas que foi caracterizado por isso. O Fagner chegou com um disco pronto, pronto do

[69] O Globo 13/11/1975, p. 35.

> jeito que estava. E assim todos os outros. Melodia, Belchior e o Raul mais ainda que todos. Agora foi um momento raro, Ivan Lins. Foi um momento raro em que eu, sentado na minha mesa, recebia Paulinho Tapajós, o Menescal, o Mazzola, o Sérgio Carvalho, esses jovens produtores. E eles diziam "olha, tem isso!". E isso era maravilhoso, era genial. Não tinha que mudar nada, não tinha que aconselhar nada, não tinha que ter dúvida nenhuma. E eu aceitava a contratação dessas pessoas todas assim, "puf!". Por que o que você quer que a gente diga? Que não interessava, interessava sim, claro, porque era terminado, o trabalho estava terminado, de um artista terminado, pronto. O que, normalmente, levava 4, 5, 6, 10 anos pra chegar a esse ponto, eles chegaram primeiro, no primeiro disco. Agora, como foi a penetração deles, comercialmente falando, aí uns mais do que outros, uns primeiro, uns em um dia não conseguiram se tornar um astro, um star, mas Melodia conseguiu. Raul então nem se discute. Tim Maia. Tim Maia foi um pouco antes. Mas já prenunciava, se você quiser, essa vinda desses jovens rebeldes.[70]

Iria demorar um tempo para que a crítica reconhecesse nesses novos músicos, surgidos na década de 1970, uma nova geração cujas características não seriam simplesmente subalternadas a de outros artistas. Da mesma forma, as ideias da "contracultura" tardariam um pouco para serem recebidas como um estilo de crítica social mais digno. Contribuiu para isso a tradução e a popularização no Brasil de algumas importantes obras literárias. Já circulavam no país, bem no início da década, alguns livros de Carlos Castañeda, como "Uma Estranha Realidade", "Os Ensinamentos de Don Juan", "Viagem a Ixtlan" e "A Erva do Diabo". A repercussão do livro "A Contracultura" (1972), de Theodore Roszak, traduzido e lançado no Brasil, no final de 1972, pela editora Vozes, foi também importante na construção de um embasamento teórico para a contracultura. Os apontamentos de Theodore Roszak acerca da "sociedade tecnocrata" faziam com que o pensamento contracultural deixasse de ser associado apenas à difusão de um gênero musical e passasse a se articular dentro de um quadro mais amplo de crítica social, comportamento e cultura.

Voltando, mais uma vez, àqueles artistas que, intencionalmente ou não, gravitavam ao redor da orbita de Caetano Veloso, pode-se notar que, a partir da segunda metade da década de 1970, eles passaram a ser tratados de forma bem mais complacente pela crítica. Deixava-se de ver nessa geração de estreantes as marcas de um "vazio cultural" e passava-se a encontrar nela algumas características específicas. A Revista Veja, em 1975, trouxe uma reportagem de capa com a chamada "Música, uma geração de briga", com os rostos de Fagner, Walter Franco, João Bosco e Luiz Melodia. Na matéria intitulada "Os Andarilhos Solitários", as carreiras dessa nova geração são como

[70] Entrevista concedida ao autor.

representantes de um novo tempo, cujas características se entrelaçam às condições sociais da década.

> Eles estão chegando. Do Ceará, de Minas Gerais, do Rio de Janeiro, de São Paulo, da Bahia, do Espírito Santo. São os João Bosco, os Aldir Blanc, Luiz Melodia, Fagner, Belchior, Walter Franco, os Alceu Valença e os Raul Seixas, que não marcham mais em bandos, como antes. (...) Perambulam sós, sem qualquer apoio radiofônico. Os programas de rádio preferem o que vem de fora. Os críticos e o público exigem deles uma perfeição impossível para as condições em que vivem. E os novos acham um absurdo serem assim chamados, andarilhos de longa data. Como se a poeira, comida na trajetória os envelhecesse. Como se as emboscadas para eles preparadas nas curvas do caminho os tivessem derrubado. Como se fosse possível apagar a música que criam.
> No entanto, eles teimam. Isolados, dispersos, eles resistem. A união faz a força, mas, já que ela é impossível, cada um faz e toca seu trabalho com a autonomia de um cavaleiro no comando de sua montaria.[71]

É possível até entender parte da desconfiança com que eram vistos estes artistas em 1973, afinal, esse foi o ano de estreia em LP de alguns dessa nova safra que chegava, em 1975, com uma carreira artística mais sólida. Estreavam em disco, em 1973: Raul Seixas, Secos & Molhados, Walter Franco, João Bosco, Luiz Melodia, Fagner, Sérgio Sampaio e Gonzaguinha. Em um período de escalada vertiginosa da indústria do disco, era comum o aparecimento de "estrelas" de um único sucesso. Talvez, disso decorra parte dos receios com que a crítica ainda via os músicos estreantes. No entanto, "andar sozinho" é tratado na matéria como uma característica específica dessa geração, que não necessariamente se relaciona com um processo de "aviltamento cultural", promovido pelo fim dos "movimentos" ou "escolas musicais". O pessimismo com que se constatava o término de "tendências coletivas" na música popular não mais se relaciona com a interrupção daquele "rico" cenário artístico, que marcou a década passada.

Mesmo com um perceptível ganho de legitimidade, essa geração não alcançou o mesmo reconhecimento que os artistas surgidos na década de 1960. A prova disso é o descrédito com que a própria crítica acadêmica ainda trata essa geração. No entanto, o "vazio cultural", cunhado por Ventura em 1971, parece ter sido minimamente preenchido, bem ou mal, por uma geração com características específicas.

[71] Veja 24/09/1975, p. 76.

CAPA DA REVISTA VEJA 24/09/1975

Salta aos olhos como o domínio exercido pela mítica imagem de Caetano Veloso também não era, em 1975, mais tão forte. Nesse ano, Caetano parece que deixou de ser um "Deus" e tornou-se um "ex-Deus". A própria Ana Maria Bahiana, depois de reconhecer os ares de divindade que Caetano tinha para ela, afirma que, em 1975, essa imagem já não era tão intensa: "o tempo faz os seus truques. Já não são precisos mais deuses (Creio que muita gente saiba do que eu estou falando)" (BAHIANA, 1975. In: BAHIANA 2006b, p. 61).

Caetano Veloso, em 1975, reconhece que sobre ele recaía uma liderança e sobre os artistas que surgiam no início da década à expectativa de grandes movimentos:

> Teve uma época em que eu fiquei reagindo muito contra a crítica, contra a imprensa, contra essa tendência de querer exigir um movimento, uma linha. E eu dizia que tá tudo muito bom, assim desconcentrado, descentralizado. Mas isso também não é uma posição decidida, uma posição intelectual que alguém possa seguir. Porque também chega um momento em que as pessoas começam a dizer: "É, Caetano tem razão, o bom é não ter nada". Aí aparece alguma coisa, e as pessoas ficam "pra que, não precisa". E aí fica que o movimento é achar que não deve ter movimento. Uma loucura.
> Mas eu acho a situação quanto a essa expectativa de liderança mudou muito, tanto que eu estou falando desses manifestos assim nesse tom de brincadeira. Acho que há um ano eu não seria capaz de brincar com essa coisa, brincar de manifesto, quando tudo ainda era muito traumático para mim. Mas hoje não há isso, existem muitas coisas e... "não há esse grilo não." (VELOSO, 1975. *Abud*. In: BAHIANA, 2006b, p. 66)

A posição dominante ainda exercida por Caetano pode ser notada na forma como ele tem a autoridade de "falar e de agir em nome do grupo, falando sobre o grupo pela magia da palavra de ordem, é o substituto do grupo" (BOURDIEU, 1996b, p. 83). E sob tal competência ele reconhece uma expectativa de liderança que ele diz ter se transformado, da mesma forma, que evidencia um clima austero quanto às exigências de movimentos musicais.

Evidentemente, a conquista de legitimidade dessa nova geração, surgida na década de 1970, não se deu de forma mágica e nem por obra e graça de uma crítica musical que a aceitou como digna representante de um período. Cada artista conquistou o seu espaço e, ao mesmo tempo, se emancipou das sombras de Caetano Veloso valendo-se de ferramentas muito específicas e, evidentemente, encontrando dificuldades também bastante particulares[72]. Enquanto alguns artistas aceitavam de bom grado a afinidade com o "padrinho" Caetano, outros já tentavam afirmar, com mais veemência, uma independência com relação ao trabalho dos tropicalistas. Belchior, em 1976, destila, em sua canção "Como nossos pais" (Philips, 1976), críticas ferrenhas a forma como a sua geração foi recebida, e o costume de não se valorizar o que surgia de novo. Em seus versos, Belchior diz:

> Por isso cuidado, meu bem
> Há perigo na esquina
> Eles venceram e o sinal está fechado pra nós
> Que somos jovens (...)
> Minha dor é perceber
> Que apesar de termos
> Feito tudo o que fizemos
> Ainda somos os mesmos
> E vivemos
> Como os nossos pais
> Nossos ídolos
> Ainda são os mesmos
> E as aparências
> Não enganam não
> Você diz que depois deles
> Não apareceu mais ninguém

Entre os artistas que se emprenharam em "proclamar independência", tanto com relação a Caetano Veloso, quanto aos movimentos musicais, Raul Seixas foi um dos mais veementes. Ele já havia anunciado isso mais timidamente no início de sua

[72] E aqui reside um dos limites desse trabalho. Esta pesquisa relata a história da emancipação de apenas um desses artistas. Para se compreender, com exatidão, como cada artista conseguiu se livrar das "sombras" de Caetano Veloso é necessária uma análise precisa das ferramentas e estratégias empreendidas por cada um deles.

carreira, quando cantou, em 1972: "Não vim aqui tratar dos seus problemas/ O seu Messias ainda não chegou/ Eu vim rever a moça de Ipanema/ E vim dizer que o sonho/ O sonho terminou" ("Let me Sing", Philips, 1973). É compreensível que, como artista estreante, essa independência seja tratada por ele de forma bem mais amena do que no transcorrer de sua trajetória. Em suas primeiras entrevistas, esse tema é quase sorrateiramente descrito, e muitas vezes, um reconhecimento à força do trabalho dos baianos apareça com mais clareza.

Raul Seixas começou a modificar o tom com que tratava essa espécie de "libertação" em relação a Caetano Veloso, ou a qualquer movimento musical, a partir do momento em que o sucesso comercial de suas músicas lhe garantia o respaldo de uma carreira artística mais consolidada. Talvez, aqui esteja a grande diferença entre Raul Seixas e seus demais companheiros de geração. Enquanto muitas dessas revelações da década de 1970 se caracterizaram por uma relação complicada com as gravadoras e com a imprensa, o que lhes rendeu o apelido de "malditos", Raul Seixas foi um artista extremamente midiático. Diferentemente dessa "geração de briga", como a própria Revista Veja os chamou, Raul Seixas conseguiu dosar sua "revolta" e transformá-la em objeto de divulgação e vendagem, tornando-se, assim, "o mais popular dos atuais autores brasileiros"[73]. Se a produção musical de Raul Seixas era perfeitamente consumida pela turma do "desbunde", sua trajetória artística não teve nada de alternativa. Mesmo encontrando boa receptividade na imprensa underground, a carreira de Raul Seixas se construiu, fundamentalmente, através do *mainstream* daquela nascente indústria cultural.

Essa geração, contemporânea de Raul Seixas, na verdade, não conseguiu altos índices de vendagem. Os grupos de maior reconhecimento comercial (Secos & Molhados, Novos Baianos e Sá, Rodrix e Guarabira) tiveram vida artística curta, e os demais artistas eram aplaudidos pela crítica, mas pouco reconhecidos pelo grande público. Diferentemente, Raul Seixas conseguiu, durante a década de 1970, cinco discos com boa aceitação de mercado, com o seu segundo LP chegando a cifras de 600 mil cópias vendidas. O reconhecimento comercial, de certa forma, deu a Raul Seixas uma legitimidade maior, ou pelo menos uma maior repercussão, para que ele tivesse afirmações bastante peremptórias quanto ao aspecto individualizado de seu trabalho. Por exemplo, na matéria "Andarilhos Solitários", de 1975, Raul Seixas, respaldado pela boa vendagem que vinha conseguindo, desde o seu disco de estreia, é bem mais enfático

[73] Veja 24/09/1975, p. 78.

que os seus companheiros de geração, e mais categórico que em suas declarações de início de carreira, ao dizer:

> Dentro da música brasileira, eu não me coloco em lugar nenhum. Eu sou Raul Seixas. Minha linha musical é carnaval, é rock, cha-cha-cha, não me importa. Meu ritmo é o do planeta Terra. É o ritmo da raça humana. O único em que eu poderia viver. O ritmo em que o meu coração bate, o ritmo de levantar a cabeça.[74]

Durante toda a sua carreira, Raul Seixas encontrou diversas maneiras de afirmar seu isolamento em relação aos outros artistas ou correntes artísticas. Em suas entrevistas e canções é recorrente a referência a esse tema. Em uma de suas músicas mais conhecidas, "As Aventuras de Raul Seixas Na Cidade de Thor", de seu segundo disco, "Gita" (Philips, 1974), o que antes aparecia de maneira tímida, agora é escancaradamente gritado em versos: "Acredite que eu não tenho nada a ver/ Com a linha evolutiva da Música Popular Brasileira/ A única linha que eu conheço/ É a linha de empinar uma bandeira". No desfecho de "Eu sou Egoísta", do disco Novo Aeon (Philips, 1975), os versos "Por que Não, Por que Não?", parodiam "Alegria, Alegria" de Caetano Veloso. Aliás, o líder tropicalista é o foco central dos ataques, mais sarcásticos do que propriamente detratores, de Raul Seixas. Seja por algum rancor ainda guardado pela presunção com que aquele o tratava quando jovem, ou pelo forte domínio exercido por ele durante a década de 1970, Caetano Veloso passou a ser frequentemente lembrado nas entrevistas de Raul Seixas, até o final de sua vida.

Como artista dominado que se levanta contra o dominante, mas que nunca alçou desbancá-lo do posto hegemônico, Raul Seixas fez sempre questão de ironizar, diretamente, Caetano Veloso. Primeiramente, recusando-se a seguir a "linha evolutiva da música popular", depois lembrando, incansavelmente, a forma esnobe com que era tratado pelos seus conterrâneos bossanovistas, chefiados por Caetano Veloso. Em seu último disco ("Panela do Diabo", WEA, 1989) essas lembranças inspiram a canção "Rock 'n' Roll" nos versos: "No teatro Vila Velha/ Velho conceito de moral/ Bosta Nova pra universitário,/ Gente fina, intelectual/ Oxalá, oxum dendê oxossi de não sei o quê". Na canção "Tapanacara" (WEA, 1977), os versos: "O tapa na cara/ Que eu levei de Odara/ Odara, menina/ Que era filha de Nara/ Que era neta, prima-dona de Raul/ Menino danado"; "Odara" refere-se à canção de mesmo nome, de Caetano Veloso – e consequentemente às "patrulhas odara" –, que na música de Raul Seixas surge como a

[74] Idem, p. 82.

filha de Nara, ou melhor, Nara Leão, escolhida pelo transito que ela teve pela Bossa Nova, Canção de Protesto e Tropicalismo.

Os esforços de Raul em afirmar seu isolamento na cena musical não passam somente pelos grandes nomes da MPB. Na canção "Eu Também Vou Reclamar" (Philips, 1976), Raul Seixas faz questão de ironizar seus contemporâneos, Sílvio Brito ("Ligo o rádio/ E ouço um chato/ Que me grita nos ouvidos/ Pare o mundo/ Que eu quero descer"), Belchior ("Mas agora eu também resolvi/ Dar uma queixadinha/ Porque eu sou um rapaz/ Latino-americano/ Que também sabe/ Se lamentar") e Hermes Aquino ("E sendo nuvem passageira/ Não me leva nem à beira/ Disso tudo que eu quero chegar").

Tentar firmar-se como um artista solitário na cena musical traduz parte de uma das principais iniciativas estéticas que Raul Seixas desenvolveu em seu trabalho. No entanto, existe nesse intento um componente de vaidade importante. Para um artista que muito se incomodava ao ver-se comparado com outros, ou ver sua popularidade arranhada pelo sucesso dos demais, esse recurso de sempre ironizar ou debochar de outros músicos passa também pelo orgulho de manter-se em evidência, frente a possíveis concorrentes. Em entrevista, Tania Menna Barreto, ex-mulher de Raul Seixas, afirma:

> **Tania Menna Barreto**: Raul não gostava de ficar no mesmo lugar que tivesse outros artistas. Provavelmente por vaidade, competição... insegurança no fundo, creio eu. O Raul admirava muito o Caetano, mas acho que o Caetano só veio admirar Raul com o tempo. Agora, com certeza admira.
> **Entrevistador**: Então o Raul não gostava de ficar próximo a outros artistas?
> **Tania Menna Barreto**: Sim, por vaidade talvez.
> **Entrevistador:** Ele não gostava de dividir as luzes do estrelato, você acha?
> **Tania Menna Barreto**: Acho que no fundo ele ficava inseguro... exatamente.[75]

Outros entrevistados trazem informações semelhantes no que toca a uma certa vaidade de Raul Seixas. Wilson Aragão, amigo pessoal e parceiro de Raul Seixas na canção "Capim Guiné" (Eldorado, 1983), descreve os inusitados projetos de divulgação do cantor como uma tentativa de sempre estar em evidência. Vai dizer Aragão:

> **Wilson Aragão**: Ele adorava filosofar, ele estudou filosofia, ele questionava muito as coisas. Questionava a terra, questionava o universo, brincava de mentir muito, ele falava que via disco voador. Depois falava pra mim que nunca viu disco voador nenhum. Tudo era brincadeira. Ele chegava para mim: "diz lá no jornal que aconteceu um acidente e Raul Seixas acaba de

[75] Entrevista concedida ao autor.

> morrer". Ele era maluco assim mesmo. Tinha aquela carência de todo mundo conhecer ele. Ele sempre dizia, eu não sou plateia eu sou palco.
> **Entrevistador:** Mas em que sentido ele dizia isso, que ele não era plateia, era palco?
> **Wilson Aragão**: Ele sempre queria dizer que ele não era muito de aplaudir os outros, ele gostava de receber aplausos. Raul Seixas, na casa dele, o disco que ele mais ouvia era o dele. (...) Na casa de Raul, ele só ouvia ele mesmo [76]

Talvez, aqui se explique o porquê de Caetano Veloso ser tão lembrado e ironizado por Raul Seixas em suas músicas e entrevistas. Evidentemente, para um músico tão vaidoso como Raul Seixas, Caetano Veloso representava a luz de um artista dominante que ofuscava não apenas ele, mas toda aquela geração entendida como "pós-caetanista". De qualquer forma, motivado por disposições estéticas ou por vaidades pessoais, Raul Seixas foi, no transcorrer de sua carreira, eficiente na empreitada de firmar seu isolamento na cena musical. O caráter autobiográfico de suas canções colaborou efetivamente para isso. Cantando muitas vezes em primeira pessoa, Raul Seixas conseguiu associar o teor de suas músicas ou à sua experiência individual ou à sua própria personalidade. Se as melodias de suas canções, muitas vezes, o aproximavam de seus companheiros de geração, o tom de relato pessoal dirimia o que havia de mais homogêneo, acentuando o que ali existia de singular.

Passados os impactos iniciais do Tropicalismo e acomodadas suas "conquistas" no campo musical, a imagem do "mito" Caetano Veloso parece realmente ter se amenizado. A partir da segundo metade da década de 1970, o campo musical, de certa forma, já mais habituado às distensões do Tropicalismo – que causou aquela inusitada procura pelo "novo" e aquele incessante "esforço de síntese"– abre espaços para outras discussões. Ao invés de identificar, em todos os cantos, continuadores do Tropicalismo, questões latentes emergem de 1975 em diante. A invasão da música estrangeira, as causas do subdesenvolvimento do rock brasileiro, as expectativas causadas pela declaração de André Midani, que afirmou que "o futuro da música está no rock" e, finalmente, a questão da anistia, vão povoar as páginas dos jornais e revistas, na segunda metade da década de 1970.

Foi nesse período que o samba encontrou grande popularidade nas vozes de intérpretes como Benito di Paula, Martinho da Vila, Alcione, Luiz Ayrão, Luís Américo, Antônio Carlos & Jocafi, entre outros. O reconhecimento de público, na realidade, contrasta com a forma com que eram recebidos, por parte da crítica musical, estes representantes do que ficou pejorativamente conhecido como "sambão-joia". Na

[76] Entrevista concedia ao autor.

onda das tais "patrulhas ideológicas" e sob a órbita dominante da "Instituição MPB", eles passaram a ser acusados de fazer um samba "alienado" e modificado em função de orientações comerciais, "denegrindo" um gênero musical que, nos anos 60, foi recuperado como forma de cantar as desigualdades do Brasil (MACHADO, 2011).

Foi também nesse contexto que um conjunto formado por seis garotas, ex-garçonetes da movimentada boate Frenetic Dancing Days Discotheque, de propriedade de Nelson Motta, se tornou um enorme sucesso popular e capitaneou, no Brasil, a onda da "discoteca". Nos Estados Unidos, esse movimento já havia alcançado grande repercussão através do filme "Os Embalos de Sábado a Noite". No Brasil, As Frenéticas tiveram vida curta, mas seus dois primeiros discos, "Frenéticas" (WEA, 1977) e "Caia na Gandaia" (WEA, 1978), foram um enorme sucesso no fim da década (MOTTA, 2000).

O Jornal Folha de São Paulo promoveu um debate, no dia 28 de outubro de 1979, a fim de resumir um pouco as "lições" que aquela década, que estava para se encerrar, havia deixado para a cena artística nacional. Foram reunidos para esse debate o cantor e compositor Ivan Lins; o crítico da Revista IstoÉ, Sílvio Lancellotti; a cantora Marlui Miranda; o compositor, maestro e arranjador Marcus Vinícius; o cantor e compositor Luiz Gonzaga Junior; o letrista Vitor Martins; o compositor e violonista Paulinho Nogueira e o cantor e compositor Zé Kéti. Esse debate não tenta fazer muitas projeções do futuro da MPB, como fez a discussão realizada pelo Jornal do Brasil, que abriu esse capítulo. Pelo contrário, a ideia é sintetizar os problemas e avanços que a década de 1970 impôs à música e aos compositores em geral.

Se o termo "vazio cultural" inaugura a década, a ideia de "resistência" a fecha. Um denominador comum entre os participantes desse debate é que a música popular foi um vértice de resistência contra a censura, contra a música estrangeira que invadiu o país, contra os veios comerciais de uma indústria do disco fortemente consolidada, contra os problemas relativos aos direitos autorais, etc. Essa "resistência" encontrou na anistia seu ponto de maior glória, pois foi a MPB – mais especificamente na voz da consagrada Elis Regina, mas nos versos dos jovens João Bosco e Aldir Blanc – a trilha sonora da abertura política. O fim dos "movimentos musicais" praticamente não aparece no debate.

Gonzaguinha – que participou daquela discussão organizada pelo Jornal do Brasil em 1970 – se recorda que, com a expulsão dos grandes ídolos, houve:

> Por parte dos grandes jornais, grandes críticas etc e tal, toda uma exigência a nível dos novos compositores, querendo que eles fossem os novos Chicos Buarques de Hollanda, os novos Caetanos Velosos, novos Gilbertos Gil. Ou os novos ex-ganhadores dos grandes festivais[77].

Frente a essa pressão que recaía sobre os estreantes, Gonzaguinha saúda o momento final da década, quando as diferenças estéticas perderam certa importância frente a uma união popular que visava transformar a sociedade. Vai dizer ele:

> Nós vivemos uma necessidade muito grande de transformação da sociedade (...). Uma necessidade nossa, de todo um povo, realmente, de modificação. (...) Uma necessidade cada vez mais crescente, cada vez tendendo a se organizar, mais ainda. O que nós precisamos é uma união de trabalho, uma conjunção de trabalho, em todos os sentidos e uma ocupação de todas as áreas possíveis, imagináveis e inimagináveis, por parte de todos os compositores e cantores.[78]

De certa forma, a fala que melhor traduz uma espécie de guinada sofrida por essa geração anos 70, vem de Marcus Vinícius. A ideia de que esses artistas, surgidos nesse período, "resistiram" aos percalços da censura, à concorrência com a música estrangeira e às tentações de uma música comercial, torna-se o grande elemento de legitimidade, que fez com que trabalhos artísticos, inicialmente entendidos com desconfiança, chegassem ao fim dessa década gozando de alto prestígio. Vai dizer Marcus Vinícius:

> Eu acho que a grande lição que a gente tem tirado dessa década de 70 é a lição da resistência. Queiramos ou não, bem ou mal, nós chegamos ao final dessa década, vivos, em condições de fazer coisas, quer por cima, quer por baixo. (...) Mas, eu acredito muito que a grande lição que ficou, foi a lição de a gente ter conseguido chegar a 79, todos inteiros, todos íntegros, todos sem termos precisado abrir as pernas. E, principalmente, tendo como único produto, como moeda de negociação, um trabalho que no início da década foi considerado marginal, que ao final dessa mesma década a gente já consegue comerciar com ele, quer dizer, comerciar no bom sentido.[79]

Aquelas condições que encorparam as ideias de "vazio cultural" e fim dos "movimentos musicais" são novamente recuperadas, mas sob outra perspectiva. Ao invés de sucumbir à censura, ou a uma música comercial, essa geração anos 70 conseguiu, no fim das contas, trazer a marca da "resistência" como fator de legitimidade. Assim, houve uma modificação importante no *status* daqueles artistas que estrearam sob a desconfiança da crítica, ou sob julgo de cantores passados, e conseguirem, no fim desses dez anos, a importante marca da "resistência cultural".

[77] Folha de São Paulo 28/10/1979, p. 9.
[78] Idem.
[79] Idem, p. 10.

# CAPÍTULO 2: ANTES DE RAUL SEIXAS, RAULZITO.

## 2.1: "*HÁ MUITO TEMPO ATRÁS, NA VELHA BAHIA...*" RAUL SEIXAS E A SALVADOR DOS ANOS DE 1950 E 1960.

"*O petróleo é nosso!*" Talvez esta seja uma forma possível de iniciar uma análise da trajetória de Raul Seixas, ou melhor, Raulzito, como ele era chamado, enquanto viveu na Bahia, entre os anos de 1945 (ano de seu nascimento) e 1967 (quando ele vai ao Rio de Janeiro gravar o disco "Raulzito os Panteras").[80]

Quando os debates sobre a questão do petróleo nacional ganharam as ruas e a imprensa, por meio da campanha *O petróleo é nosso!*, o governo brasileiro já havia iniciado a exploração das primeiras jazidas, encontradas no Recôncavo Baiano. Os campos petrolíferos recém-descobertos de Lobato (1939), Candeiras (1941), Aratu (1941), Itaparica (1942), Dom João (1947), Pedras (1950), Paramirim (1951), Água Grande (1951), Mata de São João (1953) e os campos marítimos da Baia de Todos os Santos, foram, até os anos 60, a única província petrolífera nacional. O pioneirismo nessa corrida pelo "ouro negro" fez com que amplos investimentos governamentais fossem direcionados à região, a fim de responder às necessidades prementes de autossuficiência por petróleo e atender às exigências de suprimento energético (BRITO, 2008).

Enfrentando fortes críticas de grupos políticos e econômicos que tentavam "desacreditar a aventura do Estado brasileiro em manter o domínio do monopólio e o abastecimento do mercado nacional com petróleo brasileiro e derivados" (Idem, p. 104), o governo passou a direcionar volumosas remessas de recursos para exploração e refinamento do petróleo encontrado na região do Recôncavo Baiano. O cume desse investimento foi a criação, em 1954, da Petrobras, com um aporte financeiro de cerca de 67 milhões de dólares (Idem). A empresa necessitava de infraestrutura para consolidar sua indústria de extração e refinamento de petróleo. Grandes volumes de capitais eram então aplicados na construção e melhoria de estradas, portos, comércio etc. O impacto desse maciço investimento foi abrupto e intenso. Em seu todo, a economia do Recôncavo Baiano se desenvolve e se dinamiza.

[80] O apelido Raulzito persiste até 1972 quando ele lança carreira solo, aí sim com o nome Raul Seixas.

Junto à chegada da Petrobras, uma nova elite começava um processo de ascensão econômica e social que, de certa forma, resultou no declínio das antigas elites cacaueiras e canavieiras. Segundo Cristóvão Brito (2008, p. 112) "é importante salientar que os interesses dos fazendeiros de cana, dos usineiros e dos banqueiros, eram completamente diferentes dos funcionários da Petrobras". Com melhores condições de trabalho e remuneração, a empresa recrutava ex-empregados dos canaviais e usinas de açúcar, colocando em postos de interesse radicalmente opostos, funcionários da Petrobras e proprietários canavieiros.

Para se compreender as origens sociais de Raul Seixas ou mesmo a vida cultural de Salvador, na metade do século XX, é imprescindível a consciência de que a capital baiana vivia, naquele período, um intenso processo de reestruturação econômica e social. Nascido em 28 de junho de 1945, Raul Seixas era filho dessa nova elite baiana que vinha ascendendo financeira e socialmente, principalmente a partir da chegada da Petrobras. Raul Varella Seixas, seu pai, era um culto engenheiro, professor e empresário. Foi com ele que Raul Seixas iniciou seus primeiros contatos com a música e literatura. Seu pai compunha, com frequência, alguns poemas e tinha em casa uma vasta biblioteca onde o filho passou parte da infância. As lembranças de Raul Seixas do pai vão, na sua maioria, apontar para as leituras e histórias que ele lhe contava, suas viagens pelo interior e a descoberta de uma cultura provinciana.

Raulzito foi criado em um ambiente familiar bastante austero. Segundo ele: "minha mãe não me deixava sair na rua para não aprender palavrão" (SEIXAS. In: PASSOS, 1990, p. 40). Maria Eugênia Seixas, sua mãe, era uma elegante senhora de sociedade, que tomava conta da casa, além de cuidar, rigorosamente, da distinta educação dos filhos, Raul Seixas e o irmão Plínio Seixas. Foi com essa preocupação que Raulzito logo foi matriculado no Internato Marista, um conhecido colégio de padres da região.

> Mamãe vivia nos chás, era senhora de sociedade. Era ela que mandava na casa, uma personalidade fortíssima. Meu pai teve uma influência muito grande sobre mim. Ele era engenheiro. Sempre foi um cara muito lido, tinha muitos livros e lia pra mim desde que eu era pequeno. Me impressionei com *Don Quixote de La Mancha*, o *Tesouro da Juventude*, *O Livro dos Porquês*. Muitos livros de astronomia, sobre o universo, que me fascinavam. Meu pai sempre gostou de mistérios, de coisas estranhas, e me meteu nesse mundo estranho, de tudo que é inexplicável na face da Terra, debaixo do mar, no céu... (SEIXAS. In: PASSOS, 1990, p. 14).

Alguns amigos de infância e membros dos primeiros conjuntos de rock de Raul Seixas descrevem sua família. Antônio Carlos de Souza Castro, mais conhecido como Carleba, conta um pouco sobre o ambiente familiar de Raul Seixas:

> **Antônio Carlos de Souza Castro:** Raul era de uma família de classe média alta, morava em um bairro bom, em um apartamento bom, na época né! Sr. Raul era uma pessoa formada, era professor, Dona Maria Eugênia era ligada a obras de assistência social e tudo. Então era uma família de classe média, classe média mais para alta. Rica não. E ele era uma pessoa educada, a família dele era muito estudada, Sr. Raul era formado, era uma pessoa muito austera, muito educado, eu me lembro dele assim, dificilmente ele ria, ele elevava a voz.[81]

Mariano Lanat é outro amigo e parceiro musical de juventude que descreve a mãe e o pai de Raul Seixas:

> **Mariano Lanat:** A família de Raul era de classe média alta né, a família de classe média alta. O pai de Raul, senhor Raul, era professor da escola de engenharia mecânica, engenheiro elétrico, e tinha uma empresa que fazia transformadores, o nome da empresa era MESSE, que era o nome de Maria Eugenia, Maria Eugenia Santos Seixas, era a marca lá da fábrica dele de fazer transformadores. E ela era presidente da International Womens Club, se não era presidente era uma das diretoras, aqui de Salvador. Ela fazia trabalho lá para o instituto dos cegos sabe, e todo ano tinha uma feira internacional aqui, e essa feira internacional era feita em um barracão que a gente sempre ia tocar. Ela levava a gente para tocar, entendeu? Raul e Plínio (irmão dele) sempre estudaram nos melhores colégios, era o Marista, sabe, estudavam inglês desde pequeno.[82]

Como membros de uma elite em ascensão, tanto a mãe como o pai ambicionavam para Raul Seixas um futuro e uma carreira profissional prestigiada, e nenhum dos dois queria ver o filho músico. Conta o pai de Raul: "No início eu não gostava do trabalho dele; não era seu fã. Desde a época em que ele abandonou os estudos para se dedicar somente à música, eu achava que ele tinha dado um passo em falso" (SEIXAS. In: GAMA, 1997, p. 10). A mãe de Raul Seixas também confirma que a ideia de que ter um filho músico desagradava à família, e sonhava com o filho diplomata:

> Era totalmente contra, Ave Maria! Meu Deus! Quem é que queria que um filho fosse artista? Naquela época, artista não tinha o menor valor. Eram boêmios e boas-vidas. Batalhei um bocado para que ele não fosse artista, eu e o pai, Raul Varella Seixas. Queria que ele fosse diplomata. Raul tinha muito jeito para isso, pois era educado, delicado, sabia falar inglês. Daria um diplomata de primeira. O consulado americano era perto de casa e ele não saía de lá, conviveu com americanos direto, a vida toda. Tinha paixão por

[81] Entrevista concedida ao autor.
[82] Entrevista concedida ao autor.

> eles. Cheguei até a mandar falar com o Itamarati, mas ele não aceitava, não. Dava bem mesmo cantando Maluco Beleza.[83]

O contato com rock foi feito pela proximidade de sua casa ao consulado americano na Bahia, e pelos muitos americanos que chegavam a Salvador para trabalhar na Petrobras, trazendo com eles os discos de Elvis Presley, Little Richard, Fats Domino, Jerry Lee Lewis, Bo Diddley, Chuck Berry. Foi com essa turma de amantes do rock que Raul Seixas começou a planejar uma carreira no gênero. Funda, com o amigo Waldir Serrão, o primeiro fã-clube de Elvis Presley no Brasil, o Elvis Rock Club, pratica inglês e começa a viver a rebeldia que o rock representava: bebendo, fumando, indo ao cinema e quebrando vidraças (ALVES, 1993).

Como já disse o pai de Raul Seixas, no depoimento acima transcrito, o interesse pela música, na trajetória do filho, foi proporcional ao afastamento da escola. Enquanto acompanhava seus amigos, amantes do rock, nas aventuras pela cidade, formando conjuntos, tocando em bailes e dançando com empregadas domésticas, os estudos foram ficando para trás. Ele repetiu inúmeras vezes as séries ginasiais até decidir abandonar em definitivo escola. O destino mais provável de Raul Seixas, pelas origens e pressões da família, foi completamente dilapidado pelo mergulho de Raulzito naquele universo de rebeldia que o rock representava. Nada de carreiras profissionais promissoras e prestigiadas. Por volta de 1965, Raul Seixas e seu conjunto[84] já se apresentavam no Cine Teatro Roma, acompanhando as turnês de nomes consagrados da Jovem Guarda, que excursionavam por Salvador, como Roberto Carlos, Jerry Adriani e Wanderléa. Pelo interior da Bahia, Raulzito e seu grupo animavam os bailes e danceterias.

O grupo de Raul Seixas foi, nas palavras de Carleba (integrante da banda), o primeiro conjunto de rock de Salvador, que somente veria o surgimento de outras bandas após a enorme repercussão dos Beatles, na segunda metade da década 1960. O conjunto Raulzito e os Panteras se popularizou bastante, cantando principalmente em inglês – idioma que Raul Seixas já dominava– e fazendo cover de Elvis Presley, Little Richard e demais roqueiros do período. Mesmo se tornando o conjunto mais conhecido

[83] Disponível em: http://www.casadobruxo.com.br/raul/caros.htm

[84] Em entrevista, Mariano Lanat conta que Raulzito teve vários conjuntos, começando pelo Relâmpagos do Rock, passando por The Panthers, Raulzito e Seus Panteras, até chegar a formação final do seu grupo Raulzito e os Panteras (Raulzito, Eládio Gilbraz, Mariano Lanat e Carleba), que gravou o primeiro LP do cantor, em 1967. Passaram por esses grupos alguns músicos importantes da região, como Thildo Gama, um baterista chamado Aníbal, Perinho Albuquerque e Ronilson Nogueira Moreira, que mais tarde se consagrou como humorista (Rony Cócegas).

de Salvador, o grupo formado por Raulzito Seixas (vocal), Eládio Gilbraz (guitarra e vocal), Mariano Lanat (guitarra baixo) e Carleba (bateria) ainda encontrava dificuldades para viver exclusivamente da música. As famílias dos integrantes, que eram todas inicialmente contra, acabaram amparando essa aventura musical. Conta Carleba:

> **Entrevistador**: E vocês começaram a viver da música a partir de que ano?
> **Antônio Carlos de Souza Castro:** Viver é meio utópico. Viver de música nessa época nem pensar. Nessa época, era muito amador, a gente tocava na Bahia naquelas festinhas, tinha dia que tinha, tinha dia que não tinha. Tinha pai que segurava a onda. Depois que nós viemos pro Rio de Janeiro sim, aí nós passamos a viver profissionalmente de música. Mas na época da Bahia, no embrião mesmo, na Bahia não tinha espaço para isso. Você tocava no que? Tocava num clube, tocava numa festinha, num aniversário de não sei quem, na vizinha, então você não tinha como viver de música. (...)
> **Entrevistador**: Então, o amparo da família garantia ali algum sustento?
> **Antônio Carlos de Souza Castro**: Na realidade eram todos de classe média, todos moravam com os pais. Mariano morava com os pais, eu morava com os pais, e Eládio morava com os pais. Então, a gente tinha o suporte dos pais pra fazer o que a gente queria. Mas viver de música, realmente, só depois que viemos pro Rio.[85]

Carlos Eládio chama atenção para o fato de que a popularização dos Beatles contribuiu bastante para que o conjunto ganhasse espaço em Salvador:

> **Entrevistador:** A ideia da banda era realmente fazer cover de Elvis e dos Beatles? Vocês eram, assim, apaixonados por Elvis Presley como Raulzito?
> **Carlos Eládio:** É, todos eram fãs de Elvis, todos gostavam de Elvis, mas a banda não era cover, Raul cantava muita coisa de Elvis. Ele, na verdade, começou sozinho a fazer dublagem, aquela coisa, mas a banda não era cover, pois tocava outras coisas além de Elvis. Agora, todos nós gostávamos. Apesar de todos terem uma formação diferente, eu vinha da música clássica, eu havia estudado violino, Mariano de MPB, Carleba de jazz, gostava muito de jazz, e eu tinha um pouco também de MPB, mas toda a minha geração, não só da juventude brasileira, gostava de Elvis. Não do jeito que Raul gostava, porque ele era simplesmente apaixonado. Eu gostava porque nós tocávamos muita coisa de Elvis, mas em seguida, quando os Beatles chegaram, aí mudou a cara da banda toda. Porque a gente tocava muito no estilo livre, country, muito naquele rockabilly, muita coisa do Elvis, músicas realmente americanas da época. É Little Richard e Chuck Berry, e de repente com a mudança dos Beatles, o grupo mudou de cara. Aí nós passamos a ser não cover de Beatles, mas modelo, o parâmetro nosso era os Beatles. Ou seja, a referência musical nossa passou a ser Beatles, tanto que o nosso disco não é uma cópia, mas uma homenagem colorida à capa do disco dos Beatles em preto e branco. Mas foi muito em função dos Beatles que a gente chegou a tocar. O mercado começou a se abrir mais para gente a partir dos Beatles, porque havia grupos já profissionais, a gente já tocava em escola, já tocava em colégio, em alguns shows, acompanhando alguns artistas da jovem guarda, mas a chegada dos Beatles mudou o panorama mundial. E também mudou a realidade de Salvador, na Bahia. Porque essa mudança atingiu não só o comportamento, como música, postura, figurino, enfim... Eu acho que aí sim, a banda começou mais forte nesse momento. [86]

[85] Entrevista concedida ao autor.
[86] Entrevista concedida ao autor.

Como deixou claro Raul Varella e Maria Eugênia Seixas, foram inúmeras as insistências e pressões para que o filho deixasse a música e trilhasse o caminho dos estudos. Talvez, o fato de pertencerem a uma elite ainda bastante recente, fez com que as forças estruturais de um *habitus* de classe fossem, de certa forma, ainda frouxas para superar possíveis percalços. Pelo que se pôde até agora apurar, Raul Seixas não teve qualquer tipo de dificuldade de aprendizagem ou *handicaps* sociais capazes de afastá-lo do ambiente escolar ou dos planos sociais que sua família tinha para ele. O que Raul Seixas sempre tentou deixar claro em suas entrevistas foi que o seu afastamento da escola e a escolha pela tão desprestigiada carreira de músico se fez de forma deliberada. Em 1972, ele afirma:

> Tudo que eu sei, eu devo ao mundo, à rua, à vivência, e principalmente, a mim mesmo. Nunca aprendi nada em colégio. Minto. Aprendi a odiá-lo. Sempre procurei ler o que me interessava. Não sei quantas vezes fiz e desfiz o conjunto por causa dos estudos. Me lembro bem da penúltima. Para provar que estudar era uma coisa fácil e simples fiz o curso de madureza e o vestibular para Direito em apenas um ano e meio. Quando passei nunca fui às aulas e comecei a estudar, por conta própria, psicologia em casa. (SEIXAS. In: PASSOS, 1990, p. 76)

Uma certa erudição e dedicação à leitura se confirmam também pelos depoimentos de familiares e contemporâneos de Raulzito[87]. De qualquer forma, música e escola foram dois universos que sempre se repeliram em sua trajetória. Se, por ventura, Raul Seixas tentasse aproximar seu gosto pela música ao ambiente escolar encontraria, na Salvador dos anos 50 e 60, uma atmosfera fértil e propícia para tal convergência.

A Universidade Federal da Bahia era o epicentro de uma série de transformações que marcaram a vida cultural da cidade de Salvador, e que teve consequências diretas em movimentos como a Tropicália e o Cinema Novo. O então reitor Edgar Santos, como relata Antônio Risério (1995), trouxe para a universidade uma leva de intelectuais e criadores de diferentes áreas, como a música, dança, cinema e arquitetura. Chegavam à UFBA nomes como a arquiteta e designer italiana Lina Bo Bardi, o diretor de teatro Martim Gonçalves, o músico e artista plástico suíço Walter

[87] Sua mãe, Maria Eugênia Seixas, conta alguns episódios do menino Raul que reforçam essa ideia. Segundo ela: "Teve uma ocasião, quando ele estudava no Colégio Marista, tinha chegado da França um padre, Frei Dubois, um psicólogo. Ele fez, naquele tempo, uma coisa que não era muito comum como hoje; um teste psicológico com os alunos, incluindo Raul, e me chamou. Ele me aconselhou a ter muito cuidado com a educação de Raul, porque ele tinha um Q.I muito alto, ele era muito inteligente" (SEIXAS. In: GAMA, 1997, p. 14).

Smetak, o maestro alemão Hans J. Koellreutter, o historiador português Agostinho da Silva e a dançarina polonesa Yanka Rudzka. Havia também "o clube de cinema do comunista Walter da Silveira, do Teatro dos Novos, de revistas de estudantes de esquerda, como a Ângulos" (RIDENTI, 2000, p. 109). Desfrutaram desses intelectuais os jovens Glauber Rocha, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Waly Salomão e Tom Zé, o antropólogo Vivaldo da Costa Lima, o filósofo Carlos Nelson Coutinho e muitos outros ativos frequentadores do dia-a-dia da universidade.

Caetano Veloso (1997, p. 49), em seu livro memorialístico diz que, do teatro da UFBA – o conhecido Teatro Vila Velha de Salvador–, esses jovens acadêmicos ensaiavam "uma antologia de clássicos da música brasileira dos anos 30 aos 50, obras-primas da bossa nova e algumas canções inéditas", compostas por eles mesmos. Com amplo prestígio na imprensa universitária local, os jovens estudantes da Universidade Federal da Bahia rivalizavam com os roqueiros da periferia – entre eles Raul Seixas. Os shows de Raulzito no Cine Teatro Roma, segundo Caetano Veloso (Idem): contavam "com uma plateia grande, adolescente e suburbana, e eram noticiados pela imprensa sem antipatia, mas não poderiam suscitar o respeito que o nosso grupo de compositores, músicos e cantores de música popular brasileira moderna encontrava sobre os chamados formadores de opinião".

É importante ressaltar como a modernização da cidade de Salvador, promovida pelos incentivos financeiros governamentais e instalação da Petrobras, teve papel relevante nessa "renovação cultural" promovida por Edgar Santos. O volume financeiro destinado à região do Recôncavo Baiano e a receita das cidades petrolíferas tiveram um significativo aumento, no mesmo período em que a cidade começou a atrair intelectuais e artistas de diversas partes do mundo. Em 1959, a Petrobras programou para a região um investimento igual à receita total orçada pelo governo da Bahia para aquele ano, que girava em torno de Cr$ 3 bilhões (U$ 20 milhões). E desde 1957 a empresa já pagava os impostos e taxas diretamente aos municípios (BRITO, 2008).

Talvez, se o capital cultural que Raul herdou da família fosse sancionado pela universidade (capital escolar), sua produção musical nos anos seguintes tivesse se delineado com outros contornos. No entanto, essa origem social abastada fez dele um roqueiro ímpar em Salvador, com anseios artísticos diferenciados dos demais companheiros de periferia. A descrição das dificuldades de afirmação social de um amante do rock, durante os anos 1950 e 1960, feita por Caetano Veloso (1997), deixa

claro como a nobreza do berço de Raulzito fez dele um roqueiro privilegiado. Segundo Caetano (1997, pp. 43-44), naquele contexto, o rock exigia de seus seguidores:

> (...) ao mesmo tempo um gosto suburbano e poder econômico que permitisse acesso imediato a informações sobre a cultura americana, discos, filmes e revistas, de modo que, muitas vezes, um fã de rock'n'roll tinha aquelas características de gosto, mas não tinha meios de seguir um curso particular de inglês, e, outras vezes, sendo filho de família abastada, tinha acesso a produtos americanos, mas mantinha uma atitude elitista a que o rock mal se adaptava como um mero sinal exterior de modernidade. (...)
> Desse modo, um jovem brasileiro talentoso que amasse o rock, e quisesse desenvolver um estilo próprio dentro do gênero, nos fins dos anos 50, enfrentava não apenas a ultramelódica tradição musical brasileira de base luso-africana e veleidades italianas, e atmosfera católica de nossa imaginação, mas também a dificuldade de decidir-se por se firmar socialmente como um pária ou como um privilegiado.

O apanágio do berço fez de Raul Seixas um afortunado por poder unir o capital financeiro, que lhe rendia o acesso a discos, filmes, instrumentos e demais objetos ligados ao rock, com um gosto suburbano, ou seja, uma recusa premeditada aos costumes nobiliárquicos, optando-se "socialmente como um pária", frente à produção bossanovista. Membro de uma classe em ascensão, que conhece o rock através de um elitista circuito social (filhos de diplomatas e de engenheiros da Petrobras), mas que opta, deliberadamente, pela vida cultural suburbana, Raul Seixas foi, nos anos 50 e 60, um músico que, nas palavras de Caetano Veloso (1997, p. 44), já possuía uma série de "ambições intelectuais e estéticas".

Essa diferenciada ambição estética, a qual fala Caetano Veloso, vinha da forma como Raul Seixas captou o rock como um veículo realmente de rebeldia e negação. Para qualquer outro indivíduo da periferia, pouca coisa seria perdida se optasse em tornar-se realmente um roqueiro. No entanto, para um membro daquela elite baiana, o gênero era completamente estranho a sua linhagem e origem social, e exatamente por isso nutria um enorme potencial de ruptura e revelia. O rock representou, na juventude de Raul Seixas, além de um conflito familiar, uma contestação social sentida de maneira bem mais intensa do que aqueles que, pela classe social, mais naturalmente se enquadravam no perfil do gênero. E esse espírito de contestação com normas sociais como que condensa uma matriz de revolta presente no lastro poético de suas músicas e apresentações artísticas que, durante a década de 1970, encontrou ótima guarida nas ideias contraculturais que chegavam ao Brasil.

De certa forma, esses "projetos estéticos" que Raul Seixas tinha compensavam sua precária formação musical. Sua experiência e intimidade com a arte se deu

exclusivamente de forma prática. Quando as plateias não vibravam com as estridências das notas arrancadas das guitarras elétricas, Raul logo se jogava no chão imitando Little Richard, assuntando o público mais apático.

Essa insólita trajetória de Raul Seixas, membro de família abastada que optou pelo convívio e cultura periférica, pode explicar, em termos, algumas particularidades de sua produção artística e sua posição no campo musical brasileiro, durante a década de 1970. Aqui, ele foi, na maioria das vezes, avaliado de forma bastante intermediária, nem tão perto da produção mais consagrada dos grandes nomes da MPB, mas também distante do estremo escapismo político que marcou certas produções musicais. Suas canções alcançaram sucesso de público, entre outros motivos, por conseguirem unir temas místicos e políticos vestidos sob um linguajar fácil e de acessibilidade direta pelas classes populares. Talvez, esse constante entremeio possa ser entendido como corolário dessa abastada origem social que foi, em diversos momentos, mutilada durante a trajetória de Raul Seixas.

Pode parecer, em um primeiro olhar, que Raul abnegou, por completo, sua herança familiar e a refinada educação que teve, em função da rebeldia e insubordinação que, de certa forma, rondam o imaginário de um cantor de rock. Em muitos momentos, o cantor tentou, realmente, transmitir essa ideia, e em muitos outros, alguns analistas e divulgares apregoaram a estampa de um eterno insurreto, desde seus tempos de infância. Não que isso seja de tudo mentira, mas algumas ponderações devem ser feitas. A primeira delas é que o capital social e financeiro da família foi importante no início da carreira do músico. Seja comprando aparelhos elétricos, conseguindo apresentações em programas de televisão e rádio através de conhecidos da família[88], ou até mesmo sustentando a banda nos tempos difíceis no Rio de Janeiro[89]. A privilegiada condição social de Raul e dos integrantes da banda colocava Raulzito e os Panteras sempre à frente dos outros conjuntos. Evidentemente, eram poucos os concorrentes que tinham a

[88] O amigo e parceiro de Raul Seixas em Salvador, Thildo Gama (1995, p. 13), conta que: "a mãe de Raulzito, D. Maria Eugênia, amiga da mãe de um produtor de TV (Mecenas Marcos), pediu para que ela falasse com o filho e ver se conseguia botar a gente no seu programa, o que deu certo".

[89] A mãe de Raul Seixas, em entrevista à Thildo Gama (1997, p. 20) conta um pouco do auxílio que ela e o marido deram aos primeiro empenhos de Raul em se tornar músico. Segundo ela: "quando ele era rapazinho, nos anos 50, é lógico que nós – uma vez que achávamos que artista não tinha valor, artista era boêmio, era marginal- queríamos que ele estudasse, e não que fosse ser artista! A gente fez pressão nesse sentido, mas – depois – nós ajudamos muito. Quando ele saiu de Salvador pro Rio de Janeiro, e ficou vivendo lá, a família e os companheiros (os Panteras – Eládio, Carleba e Mariano), porque só quem tinha recursos na época, modéstia à parte, éramos nós e a família do Mariano Lanat. Então, éramos nós que mandávamos dinheiro para pagar o apartamento, comida, tudo. Os outros todos, viviam às nossas custas."

facilidade de adquirir a cara aparelhagem elétrica e informações sobre a cultura rock, além de desfrutar de um vocalista que dominava a língua inglesa com tanta perfeição.

Mas, talvez, seja interessante perceber como a fina educação que a mãe fez questão de inculcar no filho esteja, de alguma forma, bastante presente em sua personalidade. Aqueles que conviveram com Raul Seixas lembram, com frequência, como ele, fora do palco, era sempre uma figura bastante polida e distinta[90]. Quando Raul Seixas trabalhou como produtor fonográfico na CBS, cargo de alto executivo na multinacional, é também recorrente a lembrança do homem elegante e refinado que andava pelos corredores da gravadora, e que se transformou radicalmente quando conheceu Paulo Coelho. Provavelmente, Raul Seixas tenha sido realmente um roqueiro rebelde e intempestivo, um contestador como poucos no cenário musical. No entanto, somente um exímio conhecedor das normas de conduta refinadas pudesse ter a destreza de subvertê-las, no palco e na vida artística, com tamanha eficácia.

É inegável a importância desse período de infância e juventude na trajetória de Raul Seixas, por engendrar um conjunto de estruturas duráveis que servirão de apoio em muitas de suas tomadas de posição no futuro. Mas, no caso da vida artística de Raul, a Bahia natal assume uma relevância diferenciada pois, talvez, nenhum outro momento de sua vida foi tão amplamente cantado ou relembrado em suas entrevistas. Os episódios biográficos eleitos pelo cantor como mais representativos desse período aparecem, em seus depoimentos, frequentemente adornados de simbolismos. Tais acontecimentos são, amiúde, descritos e lembrados em suas músicas e entrevistas de maneira bastante alegórica. A todo momento, a relação conflituosa com os pais, o conhecimento de uma cultura interiorana, a proximidade dos jovens de periferia amantes do rock, as imediações com o consulado americano, os discos importados que lhe chegavam prematuramente, o abandono premeditado da escola, a rivalidade com os bossanovistas no Teatro Vila Velha, vão sendo repetidos, em suas entrevistas, de maneira habilidosamente caprichosa.

Da mesma forma que Raul Seixas recorreu a certos episódicos a fim de reconstruir sua trajetória midiática e alegoricamente, ele nunca temeu em dar a eles

[90] Rosana Câmara Teixeira (2008, pp. 97-98) fez uma longa pesquisa fundamentada nas lembranças de muitas pessoas que conviveram com Raul Seixas, em diferentes momentos de sua trajetória, e constatou como, nos depoimentos recolhidos por ela, é comum a imagem de dois "Rauls", o homem e o artista. Ela constata que, na intimidade, Raul Seixas é lembrado, muitas vezes, como um sujeito bastante diferente da imagem que publicamente se conhece do cantor. Segundo ela: "se na esfera privada, familiar, no cotidiano, mostrava-se justo, fino, tímido, na esfera pública manifesta uma outra face: a do devasso, desequilibrado, extravagante e agressivo".

contornos mais adequados às demandas do momento, às vezes distorcendo alguns fatos, às vezes até inventando outros. Sua (não) relação com a universidade é em alguns momentos distorcida, mas constantemente acionada como resposta a cobranças com relação ao seu cabedal cultural. Sua precoce relação com o rock também cumpre função importante quando ele reivindica para si um espaço de destaque no campo musical, no momento em que as bandas de rock explodiam no cenário nacional, durante a década de oitenta. Em entrevista à Rádio Cultura AM de São Paulo, em 1976, Raul Seixas afirma:

> **Mas você, de repente, é uma pessoa ligada à faculdade, você é formado em filosofia e psicologia?**
> É, eu sou professor de filosofia. Não, quando eu vim pro Rio de Janeiro em 67, eu vim com aquele idealismo todo, eu vim lançar um tratado de metafísica, chamado o Verbalóide, que é assim uma visão do ser humano olhada por uma entidade de outro planeta. É a maneira que eu coloquei a coisa, onde se usa o verbo ser, eu sou, nós somos né! (...)
> **Você veio defender essa tese e de repente se encontrou dentro da música?**
> Aí quando eu saquei que o Brasil não gostava muito de ler rapaz, eu resolvi ser cantor de iê-iê-iê. Não romântico, mas iê-iê-iê realista, que é um outro tipo de música.[91]

Se Raul Seixas teve um contato bastante superficial com a academia, no depoimento acima transcrito, ele se diz um ex-professor e filósofo, que pretende um dia ter seus escritos publicados. Verossímeis ou não, estes episódios de Raul Seixas na Bahia encontram lugar de destaque em seus depoimentos, sendo capazes, muitas vezes, de explicar sua produção musical e suas ambições estéticas. Em entrevista a Walter Sardenberg, em 1982, Raul Seixas (In: PASSOS, 1990, pp. 129-132) explica o seu trabalho artístico através de um resumo de sua vida em Salvador.

> ***Gozado, você fala do teu novo disco, no trabalho em cima das dualidades e eu olho pra você e também vejo uma dualidade. Não uma dualidade clássica, mas o digerir de duas linguagens, a do rock e da música nordestina, que você sintetiza, recicla, criando seu estilo, como é que foi esse processo todo?***
> Quando eu tinha 9 anos ouvia Luiz Gonzaga e Elvis Presley. Ouvi baião antes do rock, quando o meu pai me trouxe o meu primeiro 78 rotações na minha vida. Depois misturou, porque Elvis era muito forte para mim. Foi na época em que uma geração subiu no banquinho e gritou: "poxa, nós somos diferentes dos coroas!" Era aquela rebeldia pura, sem a consciência exata do que se estava fazendo. Chegou o momento histórico que permitiu a eclosão daquele comportamento. A coisa do rock foi, basicamente, uma revolução no comportamento. (...) Contribuiu muito o fato de que morávamos em Salvador, perto do consulado americano e eu fiz amizade com uma garotada americana. Com 9, 10 anos eu passei a falar inglês, fluentemente, e também a ouvir tudo quanto era disco de rock. Era Eddie Cochran, Gene Vincent, Jerry

[91] Entrevista concedia à Rádio Cultura AM de São Paulo. Programa Musica Popular Brasileira, 19/01/1976, 30', gravado e organizado pelo Raul Rock Club- Raul Seixas Oficial fã Clube, DISC II.

> Lee Lewis, caras que ninguém conhecia no Brasil. Eu e o Waldir Serrão, que hoje é o disc-jockey Big-Ben, fundamos um clube de rock. Mas naquela época, bicho, jovem de sociedade não gostava de rock'n'roll. Sabe quem dançava rock? Só empregada doméstica, chofer de caminhão. E eu metido ali no meio, dançando. Minha mãe, que era muito ligada a esse negócio de sociedade, casada com um engenheiro, classe média bem situada e coisa e tal, ficava arrasada. (...)
> As mães não deixavam as filhinhas chegarem perto de mim porque eu era todo torto como James Dean. Olhava de lado, com jeito de durão. (...) Quando conheci a minha primeira esposa, foi barra pesada. O pai dela era, imagine, pastor protestante, e não queria de maneira alguma que nós nos casássemos. Então mandou a filha estudar no Tennessee, nos Estados Unidos, um ano inteiro para me esquecer. (...) Quando Edith voltou, eu saquei que o problema todo poderia ser resolvido com a transa do estudo.
> Então queimei as pestanas e fiz vestibular para Direito, Filosofia e Psicologia. Passei em tudo. Cheguei para o pai dela e disse: "Viu como é fácil ser burro!" Daí eu me casei cedíssimo, com 21 anos. E pé na tábua. Estrada pro Rio de Janeiro.

A importância que essa trajetória de Raul Seixas em Salvador assume em sua carreira artística fica evidente quando ele publica, em 1983, seu diário de infância, e trabalha a divulgação do seu disco – "Raul Seixas" (Eldorado, 1983) – juntamente com o livro. No diário, lançado com o nome "As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor", é possível perceber trechos de músicas consagradas do cantor, escritas em forma de contos de juventude.

Esse recurso de procurar em sua infância os fundamentos de suas ambições estéticas acaba por dirimir possíveis influências de outros artistas, ou correntes artísticas, em sua produção musical. Por exemplo, no depoimento acima transcrito, a razão explicitada por Raul Seixas para justificar uma mistura de gêneros e estilos em suas composições é bem distante de qualquer influência do Tropicalismo e centrada, exclusivamente, em suas experiências de vida. Colocado por ele mesmo – e em alguns momentos também pela crítica – a ermo dos demais músicos, Raul Seixas procurou sempre se afirmar como um artista solitário na cena musical, e deixou para sua trajetória a representação máxima de uma matriz criadora tão particular. Seja afirmando-se, algumas vezes, como "raulseixista" ou dizendo-se o único representante de um "iê-iê-iê realista", Raul Seixas procurou firmar-se como um artista isolado no cenário musical. E para justificar as fontes desse isolamento ele recorreu, por muitas vezes, a sua trajetória, e em particular, a sua infância e adolescência, como cerne de suas inspirações e diretrizes estéticas.

Entre 1965 e 1966, Raul Seixas conheceu a filha de um pastor evangélico, a americana Edith Wisner, por quem abandona a música, a pedido do sogro, e tenta retomar os estudos. O casamento com Edith leva Raul à universidade, mais

particularmente ao curso de Direito. O inglês fluente lhe garantia um sustento como professor, nesse período afastado da música (PASSOS, 1990).

"Os Panteras" seguiram carreira, agora sem Raul Seixas. Raulzito fazia falta nos vocais da banda, que não encontrava outra pessoa que dominasse o inglês como ele. Por outro lado, o conjunto começava a se profissionalizar: contratou um empresário, procurou novos instrumentos e expandiu seus contratos para shows. Um evento no Clube Bahiano de Tênis reuniu nomes importantes da Jovem Guarda e uma apresentação de Chico Anísio, em turnê pelo Nordeste. A banda que acompanharia Jerry Adriani era composta por dois músicos negros que, na ocasião, não podiam entrar no elitista clube da capital. A solução encontrada foi chamar a melhor banda de rock da cidade para acompanhar o consagrado cantor de iê-iê-iê. O conjunto Os Panteras foi então convidado, em uma apresentação que encheu os olhos de Jerry Adriani, que acabou levando a banda consigo em sua turnê shows. Raulzito, já casado com Edith, esperava ansiosamente uma oportunidade para voltar ao grupo. O convite de Jerry o animou a abandonar o Direito e retornar como vocalista dos "Panteras". O resultado foi que essa turnê sacramentou a volta de Raul Seixas à banda, e Edith acabou seguindo viagem junto do conjunto pelo Norte e Nordeste do Brasil.

Apadrinhado por Jerry Adriani, a banda Raulzito e os Panteras desembarca no Rio de Janeiro, em 1967, para tentar a gravação de um LP. Desse momento em diante, a Bahia natal fica para trás e começa a trajetória de Raul Seixas na capital carioca.

## 2.2- RAULZITO SEIXAS: PANTERA, PRODUTOR E CAFONICES.

1967 talvez tenha sido um dos anos mais emblemáticos da história da música popular. Foi neste ano que a ideia de uma retomada da "linha evolutiva" da música popular brasileira, pauta central dos debates de Caetano Veloso na revista Civilização Brasileira, no ano anterior, se materializou em obras conceituais concretas (NAPOLITANO, 2001, p. 162). "Alegria, Alegria" e "Domingo no Parque", compostas e apresentadas, respectivamente, por Caetano Veloso e Gilberto Gil, no III Festival da TV Record, eram o resultado das primeiras experimentações de uma nova matriz estética, cujo manancial provinha da inflexão de diferentes pensamentos culturais. O filme Terra em Transe, de Glauber Rocha e a peça O Rei da Vela, de José Celso Martinez Correia, iriam se juntar ao antropofagismo oswaldiano, ao concretismo poético e à influência da musica pop internacional na composição das diretrizes centrais dos projetos inovadores dos baianos. Suas propostas estéticas reviam as "relíquias" do Brasil e colocavam em cheque tanto o papel do artista como figura central de uma revolução social, tão almejada pelos CPCs da UNE, quanto à ideia de uma cultura incólume de legítima representação nacional (Idem). Para acompanhar as inovações musicais, uma bem cuidada e planejada imagem era criada em torno dos artistas, pelo empresário Guilherme Araújo. Até 1967, gestos performáticos entre os músicos da MPB "se limitavam a balançar os braços, fazer discretos passos de dança e usar expressões faciais sugestivas" (DUNN, 2009, p. 157). Nas apresentações de Gil, Caetano e companhia, suas roupas e atuações eram fragmentos importantes na salada de informações ali transmitidas.

É claro que as inovações estéticas apresentadas por Gil e Caetano, naquele festival de 1967, acirraram os conflitos no interior da classe artística nacional, e provocaram fortes reações da linha-dura da MPB nacionalista. Os críticos mais sectários se dividiam entre os apoiadores das inovações daquilo que, pouco tempo depois, ficou conhecido como Tropicalismo e os defensores da ala engajada da MPB. Neste cenário de disputas e rivalidades, Chico Buarque, figura quase unanime até então, foi colocado como uma espécie de retrógrado antagonista das vanguardas estético-musicais que começavam a eclodir. [92]

A Jovem Guarda, capitaneada por Roberto Carlos e Erasmo Carlos, vivia, naquele ano de 1967, um período também inusitado. Normalmente associados ao

[92] Ver: Carlos Calado (1997) e Caetano Veloso (1997).

imperialismo norte americano, entreguismo e ao regime militar, os adeptos do iê-iê-iê começaram a entrar nos debates da música popular por um outro viés. As guitarras elétricas dos Beat Boys e dos Mutantes, na apresentação de "Alegria, Alegria" e "Domingo no Parque", representavam a afirmação da música pop como elemento central na "geleia geral" brasileira.

Enquanto o campo musical brasileiro começava a se reorganizar, reposicionando novos dominantes e novos dominados[93], a indústria cultural caminhava, a passos largos, rumo a um processo de crescimento e racionalização. Se a cena festivalesca foi uma das responsáveis por galvanizar os debates culturais em disputa e consolidar uma instância de consagração importante para os músicos populares[94], ela também teve papel decisivo nas novas diretrizes que a indústria televisiva e fonográfica iriam assumir nos anos seguintes. Foi no período dos festivais que a televisão iniciou

[93] Falamos em uma redefinição de posições no campo musical, avaliando as trajetórias artísticas de Caetano Veloso e Gilberto Gil, no intervalo de tempo que vai do período pré-tropicalista até a entrada dos anos 1970. Antes da eclosão do movimento, em 1967, ambos faziam parte do restrito círculo de uma MPB engajada e desenvolviam trabalhos afinados com as orientações políticas e ideológicas desse grupo. No entanto, mesmo participando desse seleto e prestigiado segmento de artistas, não se pode afirmar que eles encabeçavam as mais prestigiadas figuras da Música de Protesto. Com algumas participações em peças teatrais, como Arena Canta Bahia, de direção de Augusto Boal, o acompanhamento de artistas mais conhecidos, como Elis Regina, e alguns trabalhos particulares, Gil e Caetano eram, em certa medida, bem menos reconhecidos que, por exemplo, Geraldo Vandré, Elis e Nara Leão. Gil tinha um trabalho mais em evidência, antes da explosão tropicalista. O LP "Louvação" (Philips, 1967) de Gilberto Gil, apresenta uma série de canções sobre a vida cultural, social e religiosa do Nordeste rural. Algumas músicas tiveram maior repercussão, como "Viramundo", em parceria com Capinam, que fez parte da trilha sonora do filme de mesmo nome, de Geraldo Sarno, além de "Louvação", "Roda" e "Procissão". Caetano Veloso tornou-se nacionalmente conhecido após sua participação no programa "Essa Noite Se Improvisa", comandado por Blota Junior, na TV Record. No início de 1967, ele lança um disco em parceria com Gal Costa, "Domingo" (Philips, 1967) (ver: DUNN, 2009; CALADO, 1997). Mesmo com atuações significativas – Gil mais que Caetano – dentro desse núcleo artístico de uma MPB engajada, os dois não eram os principais nomes desse movimento. Para utilizarmos os termos de Bourdieu (1996a), podemos defini-los como artistas dominados no pólo dominante do campo musical.
A repercussão promovida pela Tropicália, em 1967, mudou o *status* dos dois. Após uma série de polêmicas, problemas com a ditadura e o exílio londrino, ambos os artistas iriam chegar à década de 1970 como os grandes nomes da música popular – agora, Caetano mais que Gil. As figuras de Caetano e Gilberto Gil se tornaram uma espécie de "gurus" de uma nova leva de artistas. Em trajetórias ascendentes, os dois baianos chegaram à década de 1970 como artistas dominantes no pólo dominante do campo musical.

[94] Para Enor Paiano (1994), o cantor popular começou a ganhar um *status* de produtor intelectual no final da década de 1960, quando os festivais se transformaram em uma nova instância de consagração para os músicos. Até aí, a fraca institucionalização do campo musical aumentava a dependência de instâncias externas, com maior legitimidade, localizadas em centros culturais americanos e europeus. A Bossa Nova, por exemplo, necessitou de uma apresentação no Carnegie Hall, em 1962, para se firmar como movimento, tanto no exterior como no Brasil. Segundo o autor: "No Brasil, os músicos populares buscavam um reconhecimento social que até então só os compositores eruditos ligados ao Nacionalismo Musical haviam logrado alcançar. Este era o grupo que dominava a norma musical culta (...). Os festivais, com seu ambiente competitivo, sua feição hierarquizadora (1º colocado, 2º colocado) e o aval de um júri de notáveis garantiu que a nova geração tivesse a sua bienal, o seu salão dos recusados, com toda a mídia a que tinham o direito. A repercussão conseguida com a TV aliava a busca do reconhecimento e da legitimidade cultural com massificação da mensagem, aspecto nunca desprezado pelos novos astros." (PAIANO, 1994, p. 165).

um processo de racionalização gerencial, mediante um público tipicamente televisivo, que veio se formatando durante toda a década de 1960. A indústria do disco também começou a se utilizar da TV como uma espécie de "laboratório privilegiado", ou seja, um aferidor de sucessos que auxiliava na contratação de novos artistas (NAPOLITANO, 2001).

Se o contexto cultural era de intensas disputas e contendas, o cenário político não era menos crítico. Em 1967, a esperança inicialmente difundida de que a ditadura militar seria algo curto, uma estrutura governamental breve e naturalmente desfeita, começava a se esvair. Apontava-se para um processo de recrudescimento militar que acirrava o sentimento de uma MPB engajada e estimulava a participação popular em manifestações públicas, que ocorreram no ano seguinte.

Em meio a esse turbilhão de sentimentos coletivos, o conjunto de Raul Seixas, Raulzito e os Panteras, chegava, muito discretamente, à capital carioca, para tentar gravar seu tão sonhado LP. O cenário para um grupo de rock era o mais promissor possível. Naquele ano de 1967, fora gestado "o mais perfeito e bem-sucedido dos discos da fase iê-iê-iê" (SANCHES, 2004, p. 75). O LP "Roberto Carlos em Ritmo de Aventura"[95] (CBS, 1967), servia de "mote, motor e combustível" para um empreendimento cinematográfico de mesmo nome, dirigido por Roberto Farias, um jovem cineasta bastante arrojado e "identificado com estratagemas de mercado" (Idem, p. 74). Na verdade, o projeto do filme veio no embalo do maior esquema publicitário já criado em torno de um artista no Brasil. Quando a audiência do programa Jovem Guarda, apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, começou a aumentar (37% a partir de Abril de 1966), o empresário José Carlos Magaldi, da agência Magaldi, Maia & Prosperi, interessou-se no programa. Seu intuito era, segundo suas palavras, "vender uma imagem do cantor como se vende nos Estados Unidos"[96]. Para isso, sua agência registrou o título "Jovem Guarda" e as expressões usadas por Roberto e seu grupo: "é uma brasa, mora!", "barra limpa", e lançou uma série de produtos como calhambeques, calças, camisas e acessórios. O intuito desse esquema de promoção era conquistar uma faixa de mercado jovem, que a MPB também ambicionava.

[95] Entre os muitos sucessos desse LP podemos destacar: "Eu Sou Terrível", "Como É Grande O Meu Amor Por Você", "Quando", e "Por Isso Eu Corro Demais". O Disco alcançou cifras recordes para o período, vendendo cerca de quinhentas mil cópias.
[96] Veja 30/12/1970, p. 57.

CAPA DO DISCO "ROBERTO CARLOS EM RITMO DE AVENTURA" (CBS, 1967)

O grupo de iê-iê-iê de Raul Seixas chegou ao Rio de Janeiro com expectativas imensas por parte dos integrantes da banda. Afinal, o conjunto havia dominado a cena roqueira de Salvador nos anos anteriores, além de ter sido um frequentador assíduo dos principais programas de rádio e televisão da capital baiana. No entanto, essa euforia logo começou a se dissipar. No Rio de Janeiro, as coisas não funcionaram tão bem. As portas das principais gravadoras estavam, na sua maioria, fechadas aos jovens baianos, e os programas de rádio e televisão pareciam ignorar o conjunto. Foi aí que a surgiram duas figuras importantes para o início da carreira dos "Panteras": Roberto Carlos e Chico Anísio. O primeiro apareceu quando os quatro baianos batiam à porta da CBS, tentando apresentar o trabalho do conjunto aos executivos da gravadora. O descaso com que eram tratados somente mudou quando Roberto Carlos reconheceu os meninos que o haviam acompanhado em suas apresentações em Salvador, e passou a indicá-los, pessoalmente, aos diretores das principais companhias da cidade. Chico Anísio apareceu quase ao acaso. Enquanto Raulzito e sua esposa Edith viviam no apartamento de uma tia, no Leblon, os outros quatro "Panteras" abarrotavam o apartamento do irmão de Mariano, na Urca. Coincidentemente, Chico Anísio também vivia na Urca há algum tempo. Quando souberam dessa vizinhança, os quatro logo foram procurar a ajuda de Chico Anísio, com quem já haviam tido certo contato naquele espetáculo em que acompanharam, de improviso, Jerry Adriani, no Clube Bahiano Tênis. A partir daí, foi praticamente Chico Anísio quem apresentou Raulzito e os Panteras à capital carioca. O conjunto passou a ser frequentemente visto em seus programas na TV Tupi e Excelsior, primeiro como grupo animador de auditório, depois como banda revelação do iê-iê-iê nacional.

Como a CBS já contava com o conjunto Renato e seus Blue Caps, as indicações de Roberto Carlos acabaram levando os "Panteras" até Milton Miranda,

diretor da Odeon, por onde gravaram o seu tão aguardado disco. A gravação do LP foi toda realizada em 1967, mas por alguns atrasos, ele somente foi lançado em 1968. Se Elvis Presley foi mesmo o grande ídolo da infância e juventude de Raul Seixas, sua influência no disco Raulzito e os Panteras foi quase nenhuma. Fica por conta da Jovem Guarda e dos Beatles a grande matriz estética desse LP. Na verdade, como conta Carleba, o conjunto foi levado a essa trilha muito por conta das necessidades de sobrevivência naquela cena musical, em que o iê-iê-iê era tão popular.

> **Antônio Carlos de Souza Castro**: Nós não escolhemos a Jovem Guarda, nós detestávamos a Jovem Guarda. Nós odiávamos Roberto Carlos, odiávamos todo mundo. Nós só cantávamos em Inglês. A gente era uma banda que só cantava em inglês, que só ouvia música americana, eu mais ainda. Porque eu, além de rock, ouvia muito jazz, eu só tenho disco de jazz, só ouço jazz, e Raul só ouvia Rock'n'roll americano e inglês. A gente entrou na Jovem Guarda porque era a única maneira de sobreviver. (...) Então nós optamos pela Jovem Guarda. Na verdade nós não optamos pela Jovem Guarda, nós acompanhamos Jerry Adriani para sobreviver, até porque nós queríamos sobreviver, nós só ouvíamos Little Richard, Chuck Berry, Buddy Holly, Petula Clark, Beatles, só isso. Eu não tinha um disco de Jovem Guarda.[97]

A capa do disco "Raulzito e os Panteras" traz os quatro integrantes da banda com roupas pretas, em um fundo escuro, cabelos penteados, alguns mais cumpridos, bem ao estilo dos garotos de Liverpool. No lastro poético, temáticas bem adocicadas de amor e perda.

CAPA DO LP **"**RAULZITO E OS PANTERAS"**,** ODEON, 1968.

[97] Entrevista concedida ao autor.

O disco é relativamente curto, com mais ou menos 25 minutos de duração, e com arranjos padronizados, feito sob a direção do maestro Lyrio Panicali. A primeira canção, "Brincadeira", é de autoria do baixista da banda, Mariano, seguida pela romântica e existencialista "Por quê?, Pra quê?", do guitarrista Eládio. O disco fica mais interessante na música "Vera Verinha"[98], acompanhada pelo coro dos Beat Boys, que traz um jogo de palavras e aliterações ("Vera Verinha /Vera verás/ Que serás minha/ Sempre serás") e uma versão bem mais leve da música "Lucy in the Sky with Diamonds", dos Beatles, que resultou na canção "Você ainda pode sonhar" (ESSINGER, 2005).

Se o disco tinha, em teoria, muitas chances de dar certo, na prática, ele se mostrou um fracasso total. Nem ao menos o apoio de Chico Anísio conseguiu alavancar as vendas do conjunto ou os shows pelo Brasil. Carleba credita o fracasso do disco à adoção de tendências vanguardistas para o rock do período, e aos descasos da Odeon na divulgação do LP. Segundo ele:

> **Antônio Carlos de Souza Castro:** Na verdade, aquele disco dos Panteras foi um disco muito vanguarda para a época, tinha orquestra, foi o primeiro disco de rock'n'roll que teve orquestra grande com violinos, com violoncelo, com tudo. Foi o primeiro disco do Brasil, de rock'n'roll, com músicas com orquestra grande, com muitos violinos, muita corda, etc. Mas realmente...
> **Entrevistador**: Mas por que você acha, realmente, que não deu certo esse disco, me parece que ele tinha tudo pra dar certo?
> **Antônio Carlos de Souza Castro:** Eu acho que o disco não deu certo porque era vanguarda demais. Naquela época você tinha que trabalhar o disco. E então, a gravadora tinha que disponibilizar um divulgador, pra ir às rádios para tocar. E eles não fizeram isso. Eles fizeram aquele disco meramente para catálogo. E a gente ficou sozinho fazendo esse trabalho. É evidente que, a gente menino, andando de ônibus, indo para rádio 5 da manhã, pra ver seu disco tocar, e não tocar, você ficar lá esperando, e no outro dia ia pra outra rádio, não ia dar certo nunca, porque a gravadora não disponibilizou divulgadores para trabalhar o disco. Porque se ele tocasse, talvez fizesse sucesso.[99]

Carlos Eládio tenta explicar o fracasso do disco pelas discordâncias que existiam entre os membros do grupo e a gravadora:

> **Entrevistador:** Por que você acha que o disco Raulzito e os Panteras fracassou?
> **Carlos Eládio**: Nosso sonho era gravar um disco, ocorre que nós chegamos lá no Rio de Janeiro com uma ideia de disco que era totalmente fora do mercado. O disco que nós gravamos não era o disco comercial que a ODEON queria, mas também não era o disco que a gente queria. Foi o que a gente

[98] Segundo Antônio Carlos de Souza Castro a música "Vera Verinha" era uma homenagem à sobrinha de Mariano, que era criança quando a música foi feita a ela.
[99] Entrevista concedida ao autor.

> conseguiu. Porque a gente brigou muito. A gente entrou no estúdio, a gente brigou com maestro, interrompeu gravação porque a gente não estava entendendo o que era. Imagina, Raulzito falando aquelas coisas, várias músicas de Raul Seixas, depois, no futuro, já existiam naquela época. A letra de Lucy in The Sky, ele teve que mudar uma coisa ou outra, mas olhe o tipo de letra, era completamente diferente de "doce doce amor, você me deixou meu amor, minha paixão", entendeu? E aí, quando a gente chegou, quando a gente começou a mostrar nossa música... acha, que essa música aqui "Triste Mundo", era uma música que poderia ser para o Agnaldo Timóteo gravar, aí a gente começou a mostrar várias músicas. A gente conseguiu, por uma briga minha, porque a música é minha, a gente conseguiu botar "Por que? Pra que?" no repertório, a gente conseguiu botar "O Dorminhoco". Porque eles queriam que a gente gravasse a mesma coisa que Renato e Seus Blues Caps gravavam. Então, a gente gravou um disco que, pra Odeon, não interessava tanto, e se nada acontecesse, para Odeon, saia no imposto de renda, aquilo ali não era problema. E quando o disco ficou pronto, a gente viu que não houve um esforço de divulgação, entendeu? (...). E a gente ficou exatamente assim, o negócio era iê-iê-iê, e a gente não fazia iê-iê-iê. (...) E aí a gente produziu um disco que não era nem o que a gente queria, nem que a Odeon queria, então... aí sem divulgação, sem apoio, a gente no máximo conseguiu tocar o disco na rádio uma vez. O Jerry chegou a ir à rádio uma vez com a gente, muito bem, mas a gente voltava sem o Jerry e ninguém falava com a gente.[100]

As tentativas de procurar meios de divulgação não foram poucas e a ajuda de Chico Anísio e Jerry Adriani facilitava a chegada em alguns veículos de promoção. A revista InTerValo lançou uma reportagem com várias imagens do conjunto, em uma edição que tinha Jerry Adriani na capa, com o título "Raulzito e os Panteras: o bom ié-ié-ié baiano"[101]. Segundo a revista: "Eles são Raulzito e Os Panteras, quatro baianos resolvidos a provar que a Bahia também dá ié-ié-ié"[102]. Nessa matéria, Raulzito Seixas dá um de seus primeiros depoimentos à imprensa carioca dizendo: "Nós não pretendemos comparar-nos aos Beatles nem fazer no Brasil a revolução que eles fizeram lá na Inglaterra, mas que trazemos em nossa música um novo conceito em matéria de música jovem brasileira, isso é verdade"[103].

[100] Entrevista concedida ao autor.
[101] Revista InTerValo, Ano V, Matéria sem data, p. 28.
[102] Idem.
[103] Idem.

REVISTA INTERVALO

Mas, os espaços na mídia pararam por aí. Na medida em que alguns contatos iam aparecendo, as decepções aumentavam. Talvez, um das maiores choques que a banda tomou foi com a avaliação de Carlos Imperial, uma figura importante da cena "jovemguardista" da época. O grupo chegou a mostrar seu trabalho para Imperial, a fim de conseguir alguma promoção. Conta Antônio Carlos de Souza Castro ("Carleba") (In: GAMA, 1997, p. 51):

> Nós chegamos ao Rio de Janeiro e o Carlos Imperial estava no auge. Aí, Raul disse: "Vamos falar com Carlos Imperial." Eu disse: "Falar o que, rapaz? Carlos Imperial é um *bostítico*! (*termo utilizado por Raimundo Varela, radialista da Band FM, de Salvador, para fazer referência aos críticos musicais*). Mas, então, fomos lá, assim mesmo. Chegamos lá, cheio de secretárias, e dissemos que queríamos falar com Carlos Imperial. Perguntaram qual era o assunto. "É o conjunto da Bahia? Tá certo, vamos lá." Ele morava em Copacabana. Subimos. Raul estava todo nervoso: "Quem sabe ele bota a gente num programa desses aí!" Eu, Raul, Mariano e Eládio chegamos, e ele abriu a porta, sem camisa com aquela barrigona, e dissemos que éramos da Bahia, querendo tentar a sorte e queríamos cantar algumas músicas pra ele, quem sabe, aproveitar. Ele disse: "Tá bem, toquem aí!" Raul pegou o violão e começou a cantar. Mostrou a primeira música, começou a mostrar a segunda, e, no meio da segunda música ele cortou, e disse: "Peraí, Peraí!! Vocês vieram aqui pedir minha opinião? Isto que vocês fazem tem dezesseis mil conjuntos no Rio de Janeiro fazendo igualzinho! O meu conselho é o seguinte: peguem o primeiro ônibus e voltem para a Bahia, porque vocês não têm nenhuma chance aqui no Rio de Janeiro". Raul quase morreu. (...) Aquilo arrasou o cara.

Depois que o LP "Raulzito e os Panteras" não vingou, Jerry Adriani surge novamente no caminho da banda. A fim de ajudar os quatro garotos, Jerry os convida para ser sua banda de apoio em espetáculos pelo Brasil e apresentações de televisão. De fato, o conjunto Raulzito e os Panteras acaba aí. Mesmo sendo anunciado como um

grupo específico, sua função era apenas tocar as músicas de Jerry Adriani, ficando o repertório da banda completamente esquecido.

Os rendimentos financeiros de Raul Seixas eram minguados. Trabalhos como pandeirista na banda de apoio de Jerry Adriani eram as fontes dos esparsos recursos que ele e o grupo pelejava conseguir. É evidente que Raul Seixas ficou extremamente magoado e desiludido com o fracasso profissional[104]. Enquanto a cena cultural brasileira fervilhava com inovações e debates ferrenhos, a grande batalha de Raul era pela sobrevivência digna dele e da mulher, que abarrotavam o apartamento da tia, onde viviam no Rio de Janeiro.

Raul Seixas não se posicionou, no ano de 1968, acerca das contendas que agitavam o campo musical, não porque não houvesse algo a dizer, mas porque sua voz simplesmente não tinha vazão e ressonância alguma nos meios de comunicação. Raul Seixas praticamente não apareceu na mídia. Nos acervos pesquisados, o nome de Raulzito aparece em três ocasiões, todas elas relacionadas ao cantor Jerry Adriani. A primeira chama atenção para um ato de caridade praticado por Jerry ao doar um novo equipamento de som ao conjunto de Raulzito[105]. A segunda aparição diz respeito, talvez, ao maior show que Raulzito e os Panteras realizaram no Rio de Janeiro – pelo menos foi o único anunciado pela mídia – em homenagem a um cantor português chamado Odyr Odilon[106]. E a terceira é relacionada ao destaque que Jerry vinha conseguindo com seu disco, e na enumeração das faixas do LP, uma das músicas era de autoria de Raulzito[107].

Essas matérias mostram, de certa forma, como Raul Seixas e seu conjunto praticamente inexistiam na cena musical, no ano de 1968. Não que Raul Seixas fosse, nesse contexto, um artista dominado ou desprestigiado. Ele praticamente se encontrava excluído do jogo de forças simbólicas, seja do polo autônomo, seja do polo heterônomo do campo musical. E podemos imaginar o quão desalentador foi esse cenário pra Raul Seixas. Enquanto ele vivia da caridade de amigos e parentes, Caetano Veloso assumia a dianteira dos principais debates da cena artística nacional. Logo Caetano, o chefe da

[104] Carleba (In: GAMA, 1997, p. 49) conta uma passagem que: "Nessa época, Raul tinha uma frustração terrível porque ele dizia que era o tocador de pandeiro e, quando lhe perguntavam, ele dizia: 'sou o pandeirista do Jerry Adriani'. Na casa de Eládio existe uma foto de Raul tocando pandeiro no programa do Chacrinha. Naquela época, no auge da Jovem Guarda, colocavam assim, nos cartazes dos shows: 'Hoje: Roberto Carlos, Wanderley Cardoso, Jerry Adriani, Agnaldo Timóteo e muitos outros'. Aí, Raul dizia: 'Olhe nós ai!'".
[105] A Cruz 22/09/1968, p. 3.
[106] Correio da Manhã 13/07/1968, p. 24.
[107] Folha de Nanuque 16/08/1969, p. 4.

esnobe cena “bossanovista” que, do Teatro Vila Velha de Salvador, tanto relegou Raul Seixas e os demais roqueiros do Teatro Roma. Em um escrito particular, Raul Seixas descreve um pouco do estranhamento causado pela cena cultural que se apresentava aos seus olhos, naqueles anos de 1967 e 1968: “Por azar chegamos no final de safra. Não entendíamos nada do que se passava. Agnaldo Timóteo num lado e Gil, Caetano e Mutantes do outro” (SEIXAS. In: ESSINGER, 2005, p. 46).

No fim de 1968, a Odeon ainda lança um compacto com duas músicas da banda, “Um Minuto Mais” (I Will) (Odeon, 1968) (Dick Glasser versão Raulzito) e “Brincadeira”, de Mariano. O compacto, assim como o LP, nenhuma repercussão causou.

O retorno a Salvador era um questão de tempo. Um a um “os Panteras” foram deixando o Rio de Janeiro. Em 1969, Raul Seixas e sua espoca Edith Wisner já estavam em Salvador, e agora procuravam sobreviver longe da música. Enquanto o sonho de ser artista estava abreviado, Raul Seixas passou a dar aulas de inglês e retomou os estudos, quando um encontro com Evandro Ribeiro mudou toda a história. O então diretor da CBS, que viajava pelo Nordeste, já conhecia Raul Seixas das inúmeras indicações de Jerry Adriani. Evandro Ribeiro tinha planos de aumentar o número de produtores musicais de sua companhia e convidou Raul Seixas para trabalhar neste cargo, na CBS. Em 1970, Raul Seixas chega, com sua esposa, novamente, ao Rio de Janeiro, agora com um emprego fixo de funcionário de uma multinacional. Tem início a carreira de produtor musical de Raul Seixas.

## 2.3- O PRODUTOR MUSICAL RAULZITO SEIXAS.

No ano de 1970 Raulzito Seixas assume um importante cargo na gravadora CBS. Para mensurar a relevância desse período como produtor musical na trajetória de Raul Seixas é necessário dimensionar algumas transformações em processo na cena cultural e econômica brasileira, no desfecho da década 1960.

Caetano Veloso, assim encerrou sua participação no III FIC, em 1968, promovido pela rede Globo de Televisão.

> Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado? São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada! Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê−la explodir foi Gilberto Gil e fui eu.[108]

O conhecido discurso de Caetano Veloso traz inúmeros elementos importantes para a análise da cena cultural brasileira, no final da década de 1960. Em particular, a que mais chama atenção é, sem dúvida, a veemente afirmação de que ele e Gil tiveram a coragem de "explodir" a estrutura dos festivais. Na verdade, a estrutura foi implodida, na medida em que a própria classe artística começou a questionar sua validade como instância de consagração, e explodida, uma vez que os eventos políticos e econômicos futuros iram sufocar e prescindir de suas possíveis colaborações. Depois do III FIC, de 1968, os próximos eventos semelhantes entrariam em franca decadência.

Segundo Luiz Tatit (2004, p. 208), "tudo indica que a falência dos festivais começou quando os selecionados passaram a dividir a atenção do público com os eliminados. A desclassificação de 'Questão de Ordem' e o affaire 'É Proibido Proibir' tiveram papel especialmente relevante nesse processo". A afirmação do analista tem bastante coerência quando acompanhamos as críticas sofridas pelo próximo festival da canção, balizadas, na sua maioria, pelas polêmicas causadas pelas apresentações de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

No IV FIC, de 1969, os rebuliços promovidos pelos baianos repercutiram tanto quanto as vencedoras, "Sabia" de Chico Buarque e Tom Jobim, e "Pra não dizer que não te falei das flores" de Geraldo Vandré. Por exemplo, enquanto transcorria esse

[108] http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano

festival, Edmundo Tapajós reclamava para si uma certa continuidade dos trilhos abertos pelos tropicalistas, no ano anterior, afirmando junto aos jornalistas: "a nossa jogada é tão tropicalista quanto a dos baianos. Quando percebemos que as músicas do Festival estavam todas iguais, lançamos uma valsinha estilo 1800 e foi aquele impacto. O importante é ser diferente"[109].

Nesse IV FIC de 1969, jornalistas e artistas teciam longas críticas ao desenrolar do evento. Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Damiano Cozzella e Augusto de Campos afirmaram, à revista Veja, que: "a vanguarda da música deverá retomar o campo restrito que ocupava antes, enquanto os festivais passarão a apresentar simples repetições de fórmulas já conhecidas"[110]. Jards Macalé é mais enfático ao dizer: "antes era apenas mais um festival, agora converteu-se num festim nefasto à cultura brasileira. Uma ameaça de morte a toda música popular minimamente informada. (...) Cuidado! É o funeral internacional da canção!"[111]. Engrossando o coro dos artistas, a revista Veja também escancara as reprovações ao evento:

> Quanto a nós, que passamos a acompanhar intimamente a evolução da música popular brasileira, como um fato vivo e novo de nossa cultura, a partir do "desafino" de João Gilberto e Jobim até o "desafio" de Caetano e Gil, só temos a dizer 'basta' a essa superpilantragem subdesenvolvida, fantasiada de festival musical, que agora nos querem impingir. Isso que vem aí distribuído sob o invólucro de 'música made in FIC' não pode merecer qualquer atenção. A música popular ou impopular é outra coisa.[112]

Enquanto os festivais iam perdendo sua credibilidade junto à classe artística e à crítica musical, os acontecimentos econômicos e políticos iam atropelando as principais funções desses eventos. O fim da década de 1960 foi um período de suma importância para o arranque da indústria fonográfica nacional. Na carona do aumento de bens de consumo da classe média, a indústria do disco começava sua escalada de crescimento, até chegar ao fim da década de 1970 como o sexto maior mercado de discos mundial (MORELLI, 1988). Enquanto o Brasil iniciava o seu "milagre econômico", o mercado consumidor de discos crescia cerca de 26% em 1970, 19% em 1971 e 34,5% em 1972 (isso para ficar apenas nos 3 anos em que Raul Seixas trabalhou como produtor) (Idem.).

[109] Veja 8/10/1969, p. 76.
[110] Veja 8/10/1969, p. 77.
[111] Idem.
[112] Idem.

Se a cena econômica era de entusiasmar, o quadro político não era tão animador. A promulgação do Ato Institucional número 5, em dezembro de 1968, deu início a uma série de perseguições a políticos, militantes e artistas. Os grandes nomes dos festivais (Chico, Vandré, Caetano e Gil) sofreram com as intimidações dos censores e deixaram o Brasil. Os festivais pós AI-5 se encontraram, então, bastante sufocados pela censura militar, o que acabou esvaziando ainda mais esses eventos como principais condutores dos debates estético-musicais (MORELLI, 1988).

Foi nesse cenário de crescimento econômico e esvaziamento dos festivais (tanto pela censura quanto pela perde de prestígio junto à classe artística e jornalística) que as gravadoras começaram a dispensar esses eventos para a sondagem e contratação de novos artistas e novos sucessos.

Junto a um amplo crescimento do mercado consumidor de discos, a indústria fonográfica se desenvolve e se aparelha. Um intenso processo de racionalização jogava para escanteio os festivais como uma forma ainda amadora de análise de mercado e dava às gravadoras todas as responsabilidades na descoberta, divulgação e comercialização do bem artístico. Ao assumir as rédeas de todo o processo de produção e vendagem musical, a indústria do disco realmente se capacita. Suas novas funções iam desde a gravação de demos, até registro das obras, busca por licenciamentos, divulgação, direção artística de shows, controle de arrecadação e distribuição, assessoria jurídica e de imprensa, desenvolvimento de artistas e repertório, distribuição e arrecadação[113].

Rita Morelli (1988) destaca esse período como o surgimento do produtor fonográfico, ou seja, da moderna e racionalizada empresa de produção, divulgação e assessoria da música gravada. Para cumprirem essa diversificada gama de funções, as gravadoras começaram a organizar uma linha de montagem realmente efetiva. Como conta Márcia Tosta Dias (2000, p. 65), as etapas dessa linha eram organizadas da seguinte forma:

> Concepção e planejamento do produto; preparação do artista, do repertório e da gravação; gravação em estúdio; mixagem, preparação da fita máster; confecção da matriz, prensagem/fabricação; controle de qualidade; capa/embalagem; distribuição; marketing/divulgação e difusão.

O cargo de produtor musical, ocupado por Raul Seixas na CBS, tem uma importância estratégica dentro dessas novas diretrizes assumidas pela indústria do disco, no final da década de 1960. Por ser um profissional que transita entre diferentes etapas

[113] Ver: http://www.audicaocritica.com.br/music-business/220-compositor-editora-produtor-e-gravadora

dessa linha de montagem, sua atuação inclui participações que vão desde o planejamento à execução dos projetos artísticos de cada contratado (DIAS, 2009).

Esse cargo de produtor musical é submisso ao de diretor artístico. Este, junto aos demais gerentes e presidente da empresa, gerenciam os planos e metas da gravadora, dividindo o orçamento geral da companhia pela totalidade do *cast* de artistas. O produtor musical, em contato direto com o artista, elabora os planos de produção do disco e sua divulgação, levando-os aos gerentes da empresa (diretor artístico). Depois disso, sua função é negociar e organizar os investimentos que serão destinados aos seus artistas, explicando os projetos iniciais, executando a confecção do disco dentro dos orçamentos previstos e, dependendo do caso, sugerindo modificações nos planos da cúpula da companhia.

Um dos diretores artísticos mais importantes da década de 1970, Roberto Menescal, que atuou na Philips, gravadora líder de mercado nesse período, descreveu da seguinte forma o papel do diretor artístico, ocupado por ele na companhia, e do produtor musical, ocupado por Raul.

> **Roberto Menescal:** Raul era um produtor, ele vinha com um projeto, se o projeto fosse aprovado, ele dirigia o projeto. Ele tinha um orçamento e fazia um disco dentro do orçamento. E lutava pelo artista na divulgação e tal. O diretor artístico é o cara que é responsável por toda aquela verba do ano de divulgação, de tudo, então ele não tem que ver só um cara, ele tem que ver o quanto vai custar tudo isso, e dar a intenção do disco. Aí eu escolho, pra isso vem esse produtor, pra esse outro vem esse produtor. Pra esse eu não tenho produtor, tem que achar um produtor. Por exemplo, o Sidney Magal, eu pensei, esse cara vai ser um estouro, não tenho dúvida, mas não tenho quem produza ele, aí saí procurando até que achei um mafioso argentino, e botei o argentino, e ele estourou com o cara. Mas eu tinha toda a direção dos projetos.[114]

O produtor artístico, como disse Roberto Menescal, pode ter um cargo fixo na gravadora (caso de Raul Seixas) ou trabalhar como *freelancer*. De qualquer forma, sua atuação é sim bastante diversificada. Ele age junto ao artista, fazendo um trabalho criativo que entrará diretamente na concepção do disco, e também técnico-administrativo, junto aos gerentes da empresa, negociando o orçamento e lutando pelos projetos dos artistas por ele produzidos. Sua atuação vai do estúdio de gravação (coordenação de músicos e escolha de repertório) até a direção administrativa, onde ele negocia as formas como um determinado artista será trabalhado na imprensa, e o quanto de recurso será direcionado para tal divulgação. Quando Roberto Menescal afirma que

[114] Entrevista concedida ao autor.

uma das funções do produtor musical era de "lutar pelo artista", ele quer dizer que esse profissional tem uma importante atuação nas estratégias da companhia em relação à divulgação (tanto na imprensa quando em shows) e gerenciamento da carreira do artista. Um dos músicos que Raul Seixas produziu na CBS foi Leno Azevedo, um conhecido cantor da época da Jovem Guarda, com uma dupla com a irmã Lilian, chamada de Leno&Lilian. Em entrevista, Leno também descreve a profissão de produtor musical, destacando a importância que esse profissional, no seu caso Raul Seixas, tem no lançamento de um disco.

> **Leno Azevedo:** Ele ajuda a escolher o repertório, dirigir a gravação. O artista está lá gravando e cantando, ele fala que essa faixa aqui está boa, essa nem tanto. Essa está desafinada, pode fazer de novo. E o Raul fazia isso muito bem, ele tinha uma grande noção de afinação. De ideia de música, essa música está mais pesada, essa está mais leve. Como se fosse o diretor de um filme, ele vê o geral, vê o todo. E dá palpite nas partes. Quando o produtor é bom ele ajuda bem, mas quando é ruim ele estraga tudo. E o Raul foi um produtor muito bem-sucedido. Ele produziu o meu disco. [115]

Como afirmou Leno Azevedo, Raulzito foi um produtor musical muito bem-sucedido. Além de colaborar efetivamente no trabalho dos artistas da CBS, ele também fazia músicas para muitos deles. O sonho de ser cantor parecia não tão distante quando Raul Seixas começou a ver muitas composições suas serem gravadas pelos músicos da companhia. Dentre a legião de artistas que lançaram músicas de Raul Seixas, podemos destacar: Jerry Adriani, Leno, Renato e seus Blue Caps, Lafayette, Diana, Odair José, Altamir César, Pedro Paulo, José Roberto, José Ricardo.

O principal parceiro de Raul Seixas em suas adocicadas canções de amor foi Mauro Motta. Também produtor musical da CBS, Mauro Motta conheceu Raul Seixas em algumas apresentações que a banda Raulzito e os Panteras fazia em praças públicas, para tentar divulgar o conjunto. Companheiro em tempos de "vacas magras", Mauro Motta relata as inúmeras dificuldades financeiras passadas pelos dois, e como essas dificuldades os levaram a se enveredar na composição de músicas românticas. Em entrevista, Mauro Motta conta que:

> **Mauro Motta:** Quando ele foi pra CBS o presidente, coincidentemente, me chamou também, pra fazer um trabalho de produção. Nós éramos em nove produtores. E a gente não se largava. Ele "duro" pra caramba, e eu também "duro" pra caramba. E a gente sempre dividia comida. E nós tínhamos apartamento um do lado do outro. (...) E fomos ficando amigos assim. Até o final da vida dele. (...) Então, no tempo da "dureza", ele me incentivou a

[115] Entrevista concedida ao autor.

> fazer música. Ele já fazia música com essa verve absolutamente popular, dessa linha melódica dele. Eu sou pianista formado, pianista clássico. E ele era um roqueiro. Ele gostava muito de Elvis. Na verdade ele gostava do Little Richard. Eu conhecia Beatles, mas o meu negócio mesmo era tocar Bossa Nova. Era uma outra história, que não era a do Raul. O Raul era rock'n'roll puro. E aí a gente começou a fazer música para, na verdade, ganhar um dinheirinho. E, digamos assim, eu não sabia que eu tinha essa verve de fazer música com refrão popular. O Raul já tinha! (...)
> Mas a gente começou a fazer música, e nós emplacamos quatro sucessos no primeiro lugar. O primeiro com a Diana. E eu tinha muita vergonha, porque eu achava muito brega. E o Raul jamais tinha vergonha dessas coisas, eu que era preconceituoso. Foi uma música que estourou, chamava-se "Ainda queima a esperança". A Diana gravou, foi um sucesso estrondoso. (...) E depois nós fizemos "Doce Doce Amor", pro Jerry Adriani, que estourou também. Fizemos mais duas canções. E fomos fazendo. E fizemos uma série de sucessos para cantores muito populares. [116]

Raul Seixas, juntamente com o cantor Renato Barros, líder e fundador do grupo Renato e seus Blue Caps, confeccionaram a contracapa do disco da banda, em 1970. Uma brincadeira denominada por eles de "A Lei da Insequapibilidade". Segundo Renato Barro: "A gente tinha mania de criar palavras que não existiam. (...) Criei a capa e, no verso, tinha que pôr qualquer coisa. Senão, se corria o risco de enfiarem um catálogo horroroso no lugar"[117]. Raulzito (anonimamente) e Renato Barros criaram a arte e o texto que foi incluído no verso do LP[118].

[116] Entrevista concedida ao autor.

[117] In: Marcelo Froes (1995), disponível em: http://www.jovemguarda.com.br/artigos-raulzito.php.

[118] O texto da "Lei da Insequapibilidade" é: "Muita gente ainda hoje se pergunta se é isequapível ou não a resposta é clilófricamente simples: A Lei da Inseqüapilidade pode ser explicada baseando-se no mérito do "Diafragma de Aquiles". Tomando-se por base os crepúsculos de diferentes dimensões, alia-se ao pentagrama diluvial pela quinta Lei de Newton, lei esta referente à gravitação das histórias em quadrinhos, em torno dos velocípedes. Daí onde a teoria vigente entra em desacordo com a referida inseqüapibilidade. Inseqüapíveis? Sim, porém inseqüapíveis em certos aspectos, quando examinados pelo oblíquo lado do patinete."

CONTRACAPA DO LP DE "RENATO E SEUS BLUE CAPS", COM A "A LEI DA INSEQUAPIBILIDADE" FEITA POR RAULZITO E RENATO BARROS.

Mesmo tendo músicas gravadas por uma série de artistas da CBS, a produção artística de Raul Seixas, nesse período, ainda não contemplava seus desejos de se lançar como músico. Em um escrito datado de 1970 ele desabafa:

> Tudo me cansa: as revelações da vida, a vida, a presença constante da morte nos meus calcanhares, nos meus ouvidos, a ausência de uma estrutura posta sobre ou sob meus arcos, aros, erros... saco tudo isso! Fazer poema é um saco; música outro saco, porque poemas e músicas eu tenho que fazer para os outros e nunca no momento exato!!! (SEIXAS. In: SOUZA, 1993, p. 26)

Se, naquele período em que trabalhou como produtor musical, seus recursos financeiros aumentaram consideravelmente, uma vez que além do salário fixo recebido pela empresa ainda ganhava verbas de direitos autorais, Raul Seixas se via desmotivado pelo sentido que seu trabalho artístico havia tomado. Um músico de encomenda, que somente fazia músicas para os outros, como ele mesmo definiu, não era exatamente o plano que ele tinha para sua carreira.

O primeiro trabalho feito por Raulzito do qual ele veio a se orgulhar foi junto com o amigo e companheiro de CBS, Leno Azevedo, que além de artista da companhia, fazia *freelancers* como produtor musical. Os dois se conheceram nos bastidores da gravadora e acabaram se tornando amigos, estabelecendo uma convivência quase diária, de cerca de quatro anos[119]. Segundo Leno, em 1970, ele vinha tentando algumas

[119] Leno Azevedo, em entrevista, afirmou ter sido ele o primeiro artista a gravar uma música de autoria de Raulzito, "Um minuto mais", do repertório do disco Raulzito e os Panteras. No entanto, há aqui uma divergência de informações. Jerry Adriani afirma que o primeiro artista a gravar uma música de Raulzito foi ele, com a canção "Tudo o que é bom dura pouco". Segundo o portal da "Jovem Guarda"

mudanças em sua carreira, deixando de lado a dupla Leno&Lilian, com suas temáticas amorosas, próximas ao estilo Jovem Guarda[120]. A primeira música apresentada a Raulzito foi "Sentado no Arco Iris", que segundo Leno Azevedo, estava inacabada quando Raul a terminou. Logo depois, veio a ideia de fazer o disco conceitual "Vida e Obra de Johnny McCartney". Um trabalho, segundo Marcelo Froes (1995), inspirado nas "mudanças sonoras que Woodstock e o final da década imprimiam à música pop"[121]. Conta Leno Azevedo:

> **Leno Azevedo**: Eu coloquei muita coisa dele no disco. Ele participou de muitas letras. Esse disco estreou a mesa de oito canais da CBS.
> **Entrevistador:** Mas foi você quem teve a ideia do disco ou foi o Raul Seixas quem te convidou pra fazê-lo?
> **Leno Azevedo:** Esse disco foi gravado em 8 canais, e eu era muito experimentalista e deixava todo mundo louco. Eu fui inaugurar uma mesa nova e o Raul foi junto. Porque lá era tudo junto, departamento de divulgação e produção. E foi depois disso que ele começou a se empolgar a fazer as coisas dele, como artista. Por isso que tem meu nome lá, tem um livro que publicaram dele que ele diz que queria gravar um disco com seus ídolos, e entre eles estava eu. E eu fiz a cabeça dele pra fazer as coisas dele. (...)
> A concepção do disco foi toda minha. Eu sabia que não era um disco comercial, eu sabia que não era para o mercado brasileiro da época. E o Raul foi sempre assistir, e eu gostava da voz dele, aguda! Eu chamava ele para um backing vocal. E ele sempre alcançava notas altíssimas. O Renato e seus Blue Caps estavam juntos no vocal.
> O Raul, depois de colocar a voz em "Sentado no Arco Iris", disse que: "essa foi a primeira letra que eu tive orgulho de fazer". (...)
> Até ali, ele só tinha feito músicas falando de amor, ele só fazia músicas muito comerciais, ele tinha que pagar o aluguel. Ele conhecia muito o gosto do povo brasileiro, conhecia muito o mercado, ele e o Evandro (**Evandro Ribeiro, diretor da CBS**), mas não era isso que realizava ele como artista. Mas a partir daí ele se empolgou mesmo.[122]

A afirmação de Leno Azevedo de que foi a partir do trabalho conjunto dos dois que Raul Seixas se animou a fazer "suas próprias coisas", tem realmente bastante sentido. Raul começou a trabalhar sua carreira artística, agora sem "Os Panteras", após essa parceira com Leno. Contrariando as ordens de Evandro Ribeiro, que queria Raulzito exclusivamente como produtor, ele e Leno Azevedo se inscreveram no VI Festival Internacional da Canção, promovido pela Rede Globo de Televisão, em 1971,

---

(http://www.jovemguarda.com.br/discografia-raul-seixas.php) a primeira música de Raulzito gravada por outro artista foi realmente Leno, com "Um minuto mais", em 1968. "Tudo que é bom dura pouco", gravada por Jerry Adriani, segundo o site, aparece como uma gravação de 1969.

[120] Nesse período Leno Azevedo escreveu a música "Objeto Voador", cuja letra, Raul Seixas, anos mais tarde, reformulou e incluiu no disco "Gita" (Philips, 1974) com o nome de S.O.S.

[121] Marcelo Froes (1995), disponível em: http://www.jovemguarda.com.br/artigos-raulzito.php

[122] Entrevista concedida ao autor.

com a música "Sentado no Arco-íris". A canção não chegou às finais, mas apareceu na mídia como uma das concorrentes[123].

O disco "Vida e Obra de Johnny McCartney" fora gestado no fim de 1970 e início de 1971. O título faz uma clara referência aos Beatles, que haviam acabado de se separar. Na música "Johnny McCartney" [124] narra-se "a saga com começo, meio e fim do personagem-título, que sonhava com o estrelato rock'n'roll" (SANCHES, 2004, p. 179). A canção também pode ser vista como autobiográfica, tanto de Leno quanto de Raul Seixas, ao descrever os desejos de reconhecimento dos dois. O disco também apresenta canções com forte crítica social e política. Em "Sentado no Arco-íris", possíveis referências à reforma agrária ou a distribuição de renda podem ser encontradas em versos como "Olho essa gente, gente sem terra/ Gente sem nome, velha de guerra". Em "SR. Importo de Renda" há uma bem-humorada crítica ao milagre econômico e ao imposto de renda cobrado pelo governo federal ("Senhor Imposto de Renda/ Que renda o Senhor tem me imposto!/ Em cada posto que eu passo/ O Senhor quer que eu me renda/ Senhor Imposto de Renda/ Eu me rendo ao seu imposto"). Esse projeto foi completamente mutilado pela censura militar, que barrou grande parte das músicas do LP. Como consequência, Evandro Ribeiro, diretor da CBS, abortou o lançamento e arquivou o disco. Em 1995, Leno Azevedo lançou, pela Natal Records, o disco conceitual "Vida e Obra de Johnny McCartney".

[123] Ver: Jornal do Brasil 26/09/1971, p. 29.

[124] "Ainda hei de ser famoso um dia/ Meu nome nos jornais você vai ler / Vou ganhar mais de um milhão/ Comprar o meu carrão, cantando na TV/ Vai pagar pra me ver no cinema / Do que me fez irá se arrepender/ Daqui pra frente sou galã lhe ofuscando com meu terno de lamê/Johnny McCartney vou ser..."

CAPA DO CD, LANÇADO EM 1995, PELA NATAL RECORDS, VIDA E OBRA DE JOHNNY MCCARTNEY.

O trabalho como produtor musical, na CBS, rendeu a Raul Seixas contatos e amizades que o acompanhariam em parte de sua carreira. Um dos primeiros conjuntos produzidos por Raulzito foi o grupo FEIN, que contava com Jay Vaquer e Jane Duboc. Ambos estreitaram amizade com Raul. O primeiro tornou-se guitarrista de Raul Seixas, em muitos de seus trabalhos, durante a década de 1970. Após a separação de Raul e sua primeira esposa, Edith Wisner, ele inicia um relacionamento com a irmã de Jay Vaquer, Glória Vaquer, com quem teve sua segunda filha. Jane Duboc teve participação no backing vocal de alguns discos de Raul Seixas.

Uma das relações mais conhecidas de Raul Seixas, nesse período enquanto produtor musical, foi com Sérgio Sampaio. O temperamental e impulsivo autor de "Quero Botar meu Bloco na Rua" (um dos maiores sucessos de 1973) teve como padrinho artístico, amigo, colaborador e produtor musical (tanto na CBS quanto na Philips) Raul Seixas[125].

[125] Sérgio Sampaio, quando lançou seu primeiro disco pela Philips, em 1973, colocou no repertório uma música em homenagem ao amigo e colaborador, Raul Seixas. Na música "Raulzito Seixas" (Philips, 1973) Sérgio Sampaio canta: "Meu nome é Raulzito Seixas/ Eu vim da Bahia/ Vim modificar isso aqui/ Toco samba e rock, morena/ Balada e baioque".

IMAGEM DE SÉRGIO SAMPAIO E RAUL SEIXAS

Vivendo em casas de parentes e pensões no subúrbio da cidade, Sérgio Sampaio pelejava o sonho de ser artista com algumas apresentações em rádios locais, como a Rádio Mauá e a Rádio Rio de Janeiro. Nesse itinerário, Sampaio estava coerente com algumas de suas grandes paixões dos tempos de Cachoeiro de Itapemirim. Na cidade natal, admirava os cantores de rádio: Francisco Alves, Ari Barroso, Nélson Gonçalves, Orlando Silva (seu grande ídolo) e a boêmia vida dos seresteiros locais. Aliás, esse estilo de vida farrista o acompanhou por quase toda carreia. Sérgio Sampaio foi ao Rio de Janeiro, inicialmente, para acompanhar seu primo, Raul Sampaio Coco, um compositor membro do Trio de Ouro (em sua fase pós Dalva de Oliveira) que tentava deslanchar sua carreira solo na capital carioca (MOREIRA, 2003). Na rabeira do primo, Sérgio também tentava a vida artística, dividida entre o rádio e as apresentações em bares, onde, normalmente, ficava até o amanhecer. Os acanhados shows, o pouco dinheiro ganho e o espírito boêmio, se combinavam em um triste cenário, como conta Sampaio:

> Nessas condições, você torce para que haja um velório na casa de um conhecido, ou em alguma região conhecida, para ter um lugar onde passar a noite. Várias vezes me aconteceu de estar num bar, as pessoas irem saindo, uma por uma, e o garçom me pedir licença para fechar (SAMPAIO. *Apud*. MOREIRA, 2003, p. 28).

O contato com Raulzito foi quase ao acaso. Sérgio Sampaio foi acompanhar, ao violão, um cantor conhecido como Odibar, que havia sido parceiro de Paulo Diniz na canção "Quero voltar para Bahia", sucesso daquele ano, em uma apresentação ao produtor da CBS (Raul Seixas), a fim de conseguir um contrato com a companhia. Conta o próprio Sérgio Sampaio que:

> Na época (que conheci Raul Seixas), ele era produtor da CBS. O encontro foi casual. Eu fui à gravadora apenas acompanhar no violão um rapaz que ia fazer teste para cantor e compositor. Senti que Raulzito não gostou da composição do cara. Realmente era fraca. Mais do que depressa, apresentei alguns trabalhos meus. Ele gostou e eu fiquei (...). Nós já estávamos a fim de fazer um negócio pra quebrar. E fizemos esse long-play (...). É importante frisar que apesar da amizade com Raulzito, apesar de achar excepcional o seu trabalho, nada tenho a ver com o rock. Aliás, só fui conhecer esse ritmo quando conheci Raul. Antes só sabia de Orlando Silva, Altemar Dutra e outros totalmente desligados desse gênero. [126]

Após o contato, começava uma intensa relação de amizade e parceria musical. Em janeiro de 1971, Sérgio Sampaio era mais um contratado da CBS. Sabendo de suas péssimas condições financeiras, Raul Seixas, amiúde, colocava o nome de Sampaio no coro de gravações de Renato e seus Blue Caps, Leno & Lilian e Jerry Adriani, apenas para que o amigo conseguisse algum dinheiro (MOREIRA, 2003).

O disco conceitual feito com Leno Azevedo realmente empolgara Raul Seixas. Ele estava motivado no lançamento de outro trabalho, capaz de sintetizar suas novas inspirações musicais. Naquele contexto, Raul Seixas estava muito envolvido com o trabalho dos Novos Baianos (MOREIRA, 2003). O grupo formado, inicialmente, por Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor, Pepeu Gomes, Baby Consuelo e Luiz Galvão vinha trazendo misturas rítmicas interessantes, que passavam pelo samba, bossa nova, frevo, choro e rock, na construção de músicas mais dançantes, que pediam do ouvinte a "participação de todo corpo, não só do ouvido" (FILHO. In: BAHIANA, 1983, p. 115).

Outro artista que influenciou Raul Seixas, nesse período, foi o anárquico e iconoclasta compositor americano Frank Zappa, uma "verdadeira obsessão para ele" naquele período (EDY. *Apud.* MOREIRA, 2003, p.48). A CBS trazia para o Brasil quase todos os grandes sucessos que estouravam no mercado americano. Assim, Raul Seixas logo entrou em contato com "The Mothers of Invention" (grupo de Frank Zappa) e o vanguardista som do conjunto que vinha inovando com "distorcedores de guitarra, shows teatrais, LP conceitual, associação de elementos de vanguarda musical e da pré-história do rock" (FILHO. In: BAHIANA, 1983, p. 108).

A influência dos Novos Baianos e de Frank Zappa, se juntaram às ideias contraculturais que vinham chegando ao Brasil e a emblemática figura de John Lennon, ídolo máximo daquela geração, na composição da matriz estética do disco que Raulzito

[126] Sérgio Sampaio, em entrevista, reproduzida em Silvio Essinger (2005, p. 61).

ambicionava fazer com Sérgio Sampaio, "Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez".

Na realidade, Sérgio Sampaio também incentivou bastante Raul Seixas a iniciar esse álbum conceitual. Raul já tinha algumas canções semelhantes àquelas que integraram o disco com Leno Azevedo, mas, ainda tímido, recusava a cantá-las, por não gostar muito de sua voz. Sérgio, que adorava a voz do amigo, insistiu bastante para que ele se lançasse como cantor (MOREIRA, 2003).

Raul Seixas e Sérgio Sampaio procuravam mais alguns artistas para integrar o grupo que daria forma ao disco "Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez". O convidado foi um velho conhecido de Raul dos tempos de Salvador, Edivaldo dos Santos Araújo. Edy Star, como ficou mais conhecido, foi uma espécie de "baiano esquecido por Augusto Boal". Quando o diretor foi à Salvador interessado em levar o grupo baiano, formado por Caetano, Gil, Tom Zé e Gal Costa, para São Paulo, a fim de integrar o espetáculo "Arena Canta Bahia", ele também assistiu as apresentações de Edy, então amigo de Gilberto Gil. No entanto, Boal não se empolgou com as apresentações folclóricas que Edy Star fazia no Galeria Bazar, onde Caetano e companhia realizavam o espetáculo "Nós, por exemplo". O resultado foi que Boal rumou para São Paulo levando consigo a "turma da Bahia" e deixando para trás Edy (MOREIRA, 2003).

A continuação da carreira artística de Edy Star se deu em programas de rádio locais, como "Só para mulheres", da rede cultura de Salvador, onde era acompanhado, algumas vezes, pela banda Raulzito e os Panteras[127]. Edy era homossexual assumido, e em suas apresentações usava muita maquiagem, perucas e vestimentas extravagantes[128]. O próprio Edy Star conta:

> **Entrevistador:** Você chegou a ser acompanhado pelo Raulzito e os Panteras?
> **Edy**: Sim, claro, na rádio Cultura da Bahia. O conjunto de rock que tocava na rádio Cultura era Raul e Seus Panteras. E então, eles tinham que entrar primeiro, porque eu entrava depois. Eu era o último cantor. Então eu entrava depois deles. Eles faziam as três músicas deles, que era Beatles, era Jerry Adriani, e quem estivesse lá na moda. E eu entrava por último. Entrava aquela "bicha" maluca cantando la bamba, e Raul odiava ter que acompanhar esse "veado", essa coisa toda! Depois é que nós fomos nos dar bem. Mas ele

[127] Raul e Edy já tiveram um contato superficial na infância, quando o primeiro era membro do Elvis Rock Clube e acompanhava Waldir Serrão em alguns espetáculos de rock (MOREIRA, 2003).
[128] Atualmente, esse tipo de artistas é conhecido como "artista glitter", na qual Edy foi um dos pioneiros no Brasil.

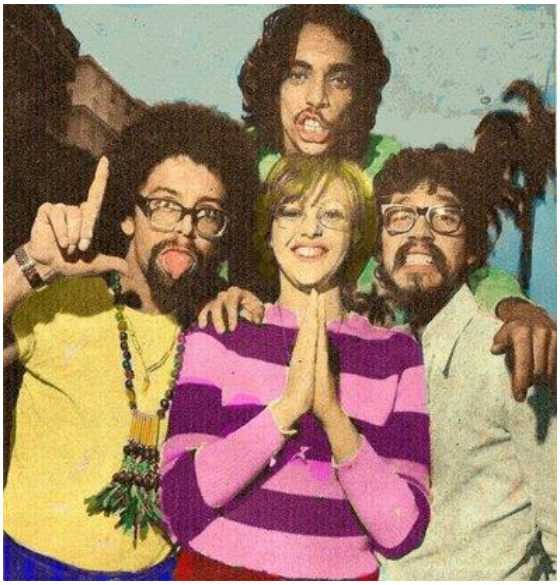
> fazia barreira contra mim, não gostava não. Mas era obrigado, porque era o conjunto dele que... só tinha o conjunto dele para tocar né.[129]

Raul ainda queria uma mulher para integrar o grupo. Inicialmente, a ideia era convidar Diana, que já era contratada da CBS. O nome da cantora logo foi descartado, como conta Edy Star: "pensou-se logo em Diana. Mas Diana foi logo tirada do projeto, porque Diana já tinha um compromisso com o iê-iê-iê, já era conhecida cantora de iê-iê-iê. E não ia prestar. Aí pensou-se depois em Lena Rios"[130]. No fim, a escolhida foi Miriam Ângela Lavecchia, mais conhecida como Miriam Batucada. Paulistana da Mooca, Miriam era uma sambista cuja carreira teve inicio em 1967, quando foi "descoberta" por Blota Junior, em seu programa "Essa Noite se Improvisa", da TV Record. Perambulou por outros programas de TV de São Paulo, tocando seus sambinhas com batuque nas mãos e caixas de fósforos, até chegar ao Rio de Janeiro, no fim dos anos de 1960. Na capital carioca, não teve muita sorte. O máximo que conseguiu foram alguns shows com Billy Blanco, Paulinho da Viola e Grande Otelo. O promissor início de carreira não foi muito adiante. Gravou apenas um LP pela Continental "Amanhã Ninguém Sabe" e oito compactos muito pouco conhecidos (MOREIRA, 2005).

Estava formada o "Sociedade da Grã Ordem Kavernista". Na escolha do repertório do disco quem teve mais importância foi a censura militar. As músicas eram enviadas inúmeras vezes aos órgãos censores e devolvidas imediatamente[131]. Mas esse tipo de transtorno acabou servindo de inspiração para a bem-humorada canção "Eu não quero dizer nada", feita por Sergio Sampaio. No estribilho da música um breve recado aos censores nos versos: "É preciso estar bem claro (se puder)/ E eu não quero, não quero dizer nada (se houver)/ eu queria estar por fora/ mas você é tão legal!". Segundo Silvio Essinger (2005), muitas vinhetas vinham separando as canções, assim como fazia, costumeiramente, Frank Zappa, em seus trabalhos. O que não faltavam nessas

[129] Entrevista concedida ao autor.
[130] Idem.
[131] Edy Star conta como foi a ação da censura:
**Entrevistador**: Edy, e a censura, interferiu no projeto inicial do disco?
**Edy Star**: A sim, (...) muita letra foi cortada, muitas letras chegavam lá e a censura riscava de vermelho, não podia. Minhas, todas. Ao ponto de dizer, "não manda mais música com nome de Edy porque eles pegaram birra com o nome de Edy". Então, tem música minha no disco que é minha, mas está com o nome de outra pessoa. Tem refrão no disco que é meu, mas está com o nome de outra pessoa. Eu não fico com essa "a essa música é minha!", e aproveitar que outro já morreu, não. Deixa para lá! Então minhas músicas foram retiradas. E só gravamos o que veio da censura, tanto que o disco só tem 9 músicas. Uma décima música eu fui pedir a Antônio Carlo & Jocafi (...). E eles fizeram uma música, que é "Soul Tabaroa", que foi gravada pela Mirim Batucada, aquilo ali é de Antônio Carlos & Jocafi. E o disco só tem 28 minutos, não tinha música. (Entrevista concedida ao autor)

vinhetas do disco "Sociedade da Gran-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez" eram sarcasmo e ironia[132].



OS QUATRO INTEGRANTES DO DISCO "SOCIEDADE DA GRÃ ORDEM KAVERNISTA". DA ESQUERDA PARA DIREITA: EDY STAR, SÉRGIO SAMPAIO, MIRIAM BATUCADA E RAUL SEIXAS.

A abertura do disco é feita por Edy Star, como um anúncio circense, que diz: "respeitável público a Sociedade da Grã-Ordem Kavernista pede licença para lhes apresentar o maior espetáculo da Terra". Em seguida, Sérgio Sampaio e Raul Seixas começam a tecer suas críticas ao estilo de vida burguês na Música "Êta Vida"[133]. Crítica semelhante, porém mais acida, é feita em "Dr. Paxeco"[134]. Raul Seixas ainda assina uma seresta ("Sessão das Dez"), cantada por Edy Star, satirizando Nelson Gonçalves e Juca Chaves. A canção anuncia uma "homenagem aos boêmios da velha guarda" antes de

[132] Por exemplo, a introdução da música "Eu vou Botar pra Ferver*"* traz um diálogo entre dois jovens, interpretados por Raul Seixas (RS) e Sérgio Sampaio (SS) que dizem: *"— (SS) Rapaz, hoje eu vi o meu ídolo da juventude. — (RS) Essas coisas não me assustam mais, as laranjas continuam verdes e... — (SS) He cara, espera aí, eu disse que vi meu ídolo da juventude. — (RS) É amigo, assim os discos-voadores nunca vão pousar."*
A abertura da música "Eu Acho Graça", simula um diálogo, pelo telefone, entre duas pessoas, interpretadas por Raul Seixas (RS) e Miriam Batucada (MB) que dizem: " *— (RS) Alô. — Oi! É o Jorginho Maneiro? é verdade que agora você é Hippie ? — (RS) 'Podes crer'!."*

[133] Moro aqui nesta cidade/ Que é de São Sebastião/ Tem Maracanã Domingo/ Pagamento a prestação/ Sol e mar em Ipanema/ Sei que você vai gostar... / Mas não era o que eu queria/ O que eu queria mesmo/ Era me mandar!

[134] Lá vai nosso herói Dr. Pacheco/ Com sua careca inconfundível/A gravata e o paletó/Misturando-se às pessoas da vida/ Lá vai Dr. Pacheco/ O herói dos dias úteis/ Misturando-se às pessoas que o fizeram/ Formado, reformado, engomado/ Num sorriso fabricado/ Pela escola da ilusão/ Tem jeito de perfeito/ No defeito/ Sem ter feito com proveito/ Aproveita a ocasião.

Edy soltar seu canto derramado em versos como “Curtiu com meu corpo/ Por mais de dez anos/ E depois de tal engano/ Foi você quem me deixou”.

CAPA DO DISCO “SOCIEDADE DA GRÃ-ORDEM KAVERNISTA APRESENTA SESSÃO DAS DEZ”

Se o disco “Vida e Obra de Johnny McCartney” era fundamentalmente de rock, o trabalho “Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez” já apresenta um repertório mais eclético. Nesse disco, habitam marchinhas de carnaval, boleros, serestas, sambas e rock. Uma caótica estrutura que talvez reflita as diferentes trajetórias musicais que ali se equacionavam. Um roqueiro que idolatrava Elvis Presley e John Lennon, um cantor de rádio que cultuava Orlando Silva, um espalhafatoso artista homossexual e uma sambista de carreira incerta. As ambições com esse disco também não eram as mais comuns. Conta Sérgio Sampaio: quero “um LP que feda, dê nojo, e que as pessoas se sintam realmente incomodadas com ele” (SAMPAIO. *Apud*. MOREIRA, 2003, p. 51).

O resultado comercial do disco foi um fiasco total. Saíram apenas algumas notas em jornais mais undergrounds. Evandro Ribeiro, que estava em viagem quando da gravação do disco, desaprovou por completo o lançamento do trabalho. Evidentemente, aquilo não tinha nada a ver com a linha artística que vinha sendo produzida pela CBS, o que levou a companhia a recolher os poucos exemplares disponíveis no mercado.[135]

[135] Edy Star conta sobre a recepção do disco:
**Entrevistador:** E o disco realmente não teve repercussão alguma?
**Edy Star**: Teve, teve. (...) O disco foi muito bem aceito pela imprensa underground, o Pasquim, o pessoal do... Nelson Motta, pessoal do Última Hora. Todo mundo adorou o disco. Só que o pessoal da CBS, o chefe geral, senhor Evandro Ribeiro, mandou chamar a gente. Mas tem notícia de jornal, nós fizemos

Anos mais tarde, Raul Seixas exploraria bastante o lançamento desse LP em suas entrevistas, dando nuances curiosas ao caso. Algumas vezes, Raul afirmou que o disco foi gravado escondido de Evandro Ribeiro, o que teria acarretado sua expulsão da CBS, e em outras, ele afirmou que o LP sumiu misteriosamente do mercado. Na realidade, mesmo após o lançamento e fracasso total do disco, Raul Seixas continuou trabalhando como produtor na CBS e compondo suas melífluas canções românticas. O disco também foi feito com autorização total da cúpula da CBS, trabalhado e divulgado na imprensa. Em entrevista, Leno Azevedo conta que o que ocorreu, na verdade, foi que Raul Seixas teria aproveitado uma viagem de Evandro Ribeiro para se estender na utilização do estúdio de gravação. Segundo Leno Azevedo:

> **Leno Azevedo**: Ele estava super empolgado com o trabalho experimental "Vida e Obra" e queria gravar mais alguma coisa. Ele tinha liberdade de gravar o que ele quisesse. O Evandro Ribeiro foi viajar, e Raul aproveitou para demorar mais com o disco, e quando ele voltou viu o disco lançado. Mas viu que aquilo não iria ter uma penetração de mercado. Mas aquilo foi a gota d'água para o Raul. Ele e o chefe, Evandro Ribeiro, se colocavam em um impasse: continuar como produtor ou se tornar artista.
> Aí o Raul foi procurar o Menescal na Philips, e ele se empolgou bastante.[136]

Como disse Leno Azevedo, um impasse estava colocado. De agora em diante Raul Seixas teria de decidir entre trabalhar a sua carreira artística ou continuar como produtor musical. Caso optasse pela primeira, Raul Seixas sabia muito bem da consequência: deixar a CBS. Edy Star (In: GAMA, 1997, p. 69) conta que Evandro Ribeiro havia deixado bem claro a Raul Seixas: "Você quer ser cantor? então vá para a Philips!"

O trabalho de Raul Seixas como produtor musical deu a ele uma experiência importante. Naquele contexto de reestruturação do mercado fonográfico, ele se apresentava como um indivíduo calibrado para atender às novas expectativas da indústria do disco. Seu *Know-how* como "homem de gravadora" e compositor experiente deu a ele uma tarimba que mais tarde seria reconhecida pelas gravadoras em que transitou. Roberto Menescal conta como Raul Seixas, quando trabalhou na Philips, tinha muita autonomia dentro da gravadora, sendo um dos produtores musicais dos seus

---

reportagem no Globo, Última Hora, com fotografias e tudo. Nós fizemos a divulgação do disco. Foram quinze dias depois, o senhor Evandro mandou recolher os discos todos. O disco foi recolhido. Não foi por causa de censura não. O senhor Evandro mandou recolher o disco porque achou que aquele disco não servia para CBS. O disco não vendeu porque não tinha disco para vender. (Entrevista concedia ao autor)

[136] Entrevista concedida ao autor.

discos[137]. Raul Seixas tinha consciência das formas como se organizavam os recursos empregados na confecção de um disco (produção e divulgação), e negociava com a gravadora seus planos e estratégias de propaganda. Roberto Menescal explica a relação de Raul Seixas com a Philips:

> **Entrevistador:** Então, cada artista tinha o seu produtor específico. E quem era o do Raul?
> **Roberto Menescal:** O do Raul era, normalmente, ele mesmo. Como ele era produtor, a gente fazia o que o Raul fazia como produtor, a organização da produção dele. Agora, a realização dele, dentro do estúdio, ele sabia melhor do que ninguém. Entendeu?
> **Entrevistador:** Então ele deveria ter uma liberdade incrível dentro da gravadora?
> **Roberto Menescal:** Tinha sim, mas dentro do orçamento, dentro da possibilidade. Sei lá, "Raul você tem 20 dias pra fazer um disco de estúdio, você tem tanto para orquestra, tanto para divulgação". "Você tem certeza disso?", "tenho". "Olha, vamos colocar um cara controlando isso. Porque ela (a verba) não pode passar" (...). Se ele gastasse mais em estúdio, ele teria menos tanto de divulgação. Como ele conheceu um pouco na CBS, ele entendia o quanto ele iria vender. Ele dizia: "poxa, mas sacanagem, eu vou vender muito mais!". Eu dizia: "Vamos ver se vai vender mais, se vender, a verba volta para você. Você está gastando a verba da divulgação no seu disco!" (...)
> **Entrevistador:** E o Raul Seixas tinha quanto de verba para promoção?
> **Roberto Menescal:** Hoje eu botaria que ele tinha 100 mil dólares para promoção.
> **Entrevistador:** Isso era muito ou era pouco?
> **Roberto Menescal:** Era meio.
> **Entrevistador:** Quem tinha muita verba para promoção?
> **Roberto Menescal:** Bethânia, Chico tinha!
> **Entrevistador:** Quem tinha pouca verba para promoção?
> **Roberto Menescal:** Quem estava começando. Quem ainda era novato.[138]

Como mostra Roberto Menescal, o trabalho como produtor musical na CBS deu a Raul Seixas, além de uma certa autonomia de estúdio (capacidade de decidir a contratação e organização de músicos e orquestras), maiores possibilidades de manobrar e negociar seu processo de divulgação. As estratégias de promoção de Raul Seixas e Paulo Coelho (nos capítulos seguintes mostraremos a importância deste na carreira de Raul Seixas) foram bastante inusitadas. "Sociedades Alternativas", disco voadores, projetos de filmes, livros, candidaturas etc., fizeram parte de um repertório bastante vasto e insólito de projetos de divulgação. Muito provavelmente, sua experiência como produtor valeu a ele certa destreza e criatividade no manejo dessas estratégias, até então, bastante originais.

[137] Marco Mazzola também produziu, junto com Raul Seixas, os seus discos na Philips.
[138] Entrevista concedida ao autor.

O que não se pode desprezar é como este trabalho de produtor deu a Raul Seixas uma visão privilegiada do mercado de música no Brasil. Ele entendia como estava se desenhando o mercado da MPB no início da década, vendo a posição assumida por Caetano Veloso naquele contexto, e as diretrizes estéticas da música popular, naquele imediato "pós-tropicalismo"[139].

Raul Seixas também acompanhava de perto o posicionamento de mercado de outros artistas, distantes desse segmento mais consagrado da MPB nacional. A CBS, enquanto Raul Seixas trabalhou como produtor, tinha como principal contratado, Roberto Carlos, cujas vendas entraram em leve declínio no fim dos anos 1960 e início dos anos 1970, mas ainda mantinha-se como maior vendedor de discos nacional[140]. No entanto, a gravadora, que havia dominado a cena "jovemguardista", vinha sofrendo com o forte declínio desse segmento musical, principalmente após o fim do programa apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, em 1968[141]. Nesse contexto, enquanto Roberto Carlos procurava reestruturar sua imagem, a fim de conquistar outras faixas de público, agora como cantor romântico, os outros remanescentes da Jovem Guarda penavam um reposicionamento no mercado (DANTAS, 2007).

Paralela à crise da Jovem Guarda, outros artistas vinham alcançando altos índices de vendagem, com um tipo específico de música romântica, conhecida como "brega" ou "cafona"[142]. Esse é um termo "guarda-chuva", que se refere a uma porção de artistas que se expressavam por meio de gêneros musicais muito populares, como samba, bolero, balada e, posteriormente, no que ficou conhecido como "sambão-joia". Nesse segmento "brega" apareciam nomes muito conhecidos, principalmente no interior do país (nas regiões Norte e Nordeste eram onde eles alcançavam maior

[139] As provas disso se encontram tanto no forte apreço que Raul Seixas tinha pelo trabalho dos Novos Baianos, que chegaram ao ano de 1972 com um dos maiores sucessos da década, emplacando a música "Acabou Chorare" por mais de trinta semanas no topo do hit parede (SEVERINO; MELLO, 1998), quanto pelas exigências que Raul Seixas fazia a alguns músicos que chegavam à CBS. Thildo Gama (1995, p. 51) conta que, enquanto Raul Seixas era produtor musical, enviou uma fita "com mais de vinte músicas minhas, mas ele depois de ouvi-las disse que não tinha gostado de nenhuma, que eu deveria fazer uma música parecida ou no mesmo estilo de Caetano Veloso, aquela, 'Baby'".

[140] Veja 30/12/1970, p. 57.

[141] A última apresentação do programa "Jovem Guarda" foi ao ar, na TV Record, no dia 07 de Janeiro de 1968. Houve a tentativa de novos programas, como "Roberto Carlos à Noite", que não conseguiu bons níveis de audiência. Depois disso, mais um programa foi ao ar, "Todos os Jovens do Mundo", onde Roberto Carlos "aparecia falando de bombas, guerras e perplexidades do mundo moderno". Este também não teve grande sucesso e logo foi cortado da programação (ARAÚJO, 2002).

[142] Na realidade, como mostra Paulo César Araújo (2002), o termo "brega" somente começou a ser utilizado para definir essa vertente da música popular no início da década de 1980. Por volta de 1968, o termo comumente usado para designar estes artistas era o "cafona".

popularidade[143]), como Paulo Sérgio, Waldick Soriano, Odair José, Evaldo Braga, Agnaldo Timóteo e Nelson Ned. Em comum, estes artistas "cafonas" traziam uma humilde origem social. Na sua maioria, eram serventes de pedreiro, faxineiros, engraxates, vendedores ambulantes que muito custosamente conseguiam uma ascensão financeira por meio da música (ARAÚJO, 2002). Cantando para um público de origem bem parecida, suas músicas eram consumidas, basicamente, por pessoas "de baixa renda, pouca escolaridade e habitantes de cortiços urbanos, dos barracos de morros e das casas simples dos subúrbios de capitais e cidades de interior" (Idem, p. 17). Através de canções com forte carga emocional, os cantores "bregas" abusavam de temáticas sobre amores traídos, perdidos e exageradamente sofridos. A Revista Veja, para definir as canções de Waldick Soriano, maior representante do segmento, assim afirma:

> Até nos títulos, as composições de Soriano traem o conteúdo folhetinesco: "Seja Feliz com ele", "Que nos enterrem juntos", "Morremos um para o outro", "Não desligue o telefone", ou "A carta cruel". Em suas canções o enredo é sempre o mesmo: a morte de um amor, a mulher que traiu e casou com outro, a solidão, lágrimas e alianças partidas[144].

1968 foi um ano importante para eclosão da música "brega". Tendo em vista a decadência da Jovem Guarda e o crescimento das canções românticas, esses artistas pegaram embalo na popularização do cantor Paulo Sérgio para definirem um estilo de música romântica distinta daquela que Roberto Carlos vinha configurando.

Capixaba de 24 anos, Paulo Sérgio despontou no cenário musical brasileiro em 1968, como uma espécie de imitador de Roberto Carlos. Já no primeiro disco, Paulo Sérgio chegou a cerca de 300 mil cópias de um trabalho que trazia vários sucessos, como "No dia em que parti", "Se você voltar" e "Última canção". O reconhecimento comercial fez com que, rapidamente, entrasse em pauta uma discussão que ficou latente em determinados meios de comunicação: "quem será o grande astro da música popular, Roberto Carlos ou Paulo Sérgio?". O fato da carreira de Roberto Carlos estar em crise naquele momento, pois ele estava começando a se adaptar à nova imagem de cantor romântico, fez com que as dúvidas aumentassem em relação ao seu sucesso futuro. O nome de Paulo Sérgio, aquele recém-chegado imitador, ganhava força como um possível sucessor do "rei". A CBS se aproveitou das disputas e lançou o disco "O

[143] Veja 09/04/1969, p. 66.
[144] Idem.

Inimitável", no final de 1968. O LP chegou à marca de 513 mil cópias e solidificou a imagem de Roberto Carlos como o principal cantor romântico brasileiro[145].

Mesmo derrotado nessa disputa com Roberto Carlos, Paulo Sérgio teve uma produção musical significativa. Conseguindo muitos sucessos no decorrer da carreira, ele se tornou "o precursor de um estilo de balada romântica que mais tarde ficaria conhecido como brega" (ARAÚJO, 2002, p. 25)[146].

A música "brega" era uma boa alternativa para os artistas da CBS (DANTAS, 2007). Muito provavelmente, Raul Seixas tinha consciência do mercado promissor que vinha se abrindo naquele contexto de crise da música jovem. O que atesta isso é a sua produção musical nesses anos em que trabalhou como produtor. Acompanhando parte das letras produzidas por Raulzito e Mauro Motta, que tanto se envergonhava por achá-las excessivamente "bregas"[147], fica evidente uma estreita proximidade com aquela musicalidade "cafona". A mais evidente e gritante pista dessa relação é o trabalho conjunto com Odair José.

Antes de ficar nacionalmente conhecido como o "terror das empregadas" ou "Bob Dylan da Central", e gravar a famosa canção "Pare de tomar a pílula", Odair José tinha uma vida bastante humilde nas ruas do Rio de Janeiro, por onde perambulava, desde 1966. Foi Ataulfo Alves o primeiro a ampará-lo, primeiramente dando-lhe onde morar e depois ajudando nos primeiros contatos da carreira. O produtor e compositor Rossini Pinto levou Odair José à CBS, em 1970, para gravar seu primeiro disco, sob a produção de Raulzito (ARAÚJO, 2002). Além de produzir o primeiro LP de um dos nomes mais conhecidos do "brega" nacional, Raul Seixas ainda teve uma colaboração efetiva, compondo, para Odair José, a música "Tudo acabado". Na letra, um enorme lamento pela perda de um amor que se foi com outro homem, pode, muito bem, se enquadrar nesse estilo "brega".

> Tudo é tão diferente
> quando a gente fica só
> quando a pedra esperança

[145] Veja 30/12/1970, p. 57.

[146] Paulo César Araújo (2002, p. 26) afirma a importância do cantor Paulo Sérgio na configuração de uma musicalidade "cafona". Segundo ele: "Embora se credite diretamente ao trabalho de Roberto Carlos a existência destes artistas 'cafonas', ressalto aqui a mediação e a forte influência de Paulo Sérgio. Foi ele quem retrabalhou a fórmula da balada romântica e abriu as portas do mercado discográfico para uma nova geração de cantores populares, que começava a carreira num momento em que o ciclo da jovem guarda chegava ao fim. Não sem razão, ao comentar o disco de lançamento do novo cantor Gilberto Reis, em 1973, a revista Veja observava que 'Roberto Carlos foi imitado por Paulo Sérgio. Agora, Paulo Sérgio é imitado por Gilberto'.

[147] Informação concedida por Mauro Motta, em entrevista transcrita acima.

de repente vira pó
Tudo Acabado
Os lugares conhecidos
passo longe pra não ver
as pessoas me perguntam
me perguntam por você
Tudo Acabado
Triste é a verdade
que revela o seu bem
quando ela confessa
existe outro alguém, alguém...
Hoje as sombras do passado
povoado de ilusão
deixam marcas de lembranças
dentro do meu coração
Tudo Acabado. [148]

Odair José comenta que Raulzito teve uma participação absolutamente fundamental no lançamento do seu disco de estreia, e ainda se identifica com o trabalho artístico de Raul Seixas, no transcorrer da década de 1970.

**Entrevistador:** E tocando no assunto da música que o Raul compôs para você, a música foi inteira escrita pelo Raul?
**Odair José**: Foi inteirinha. A musica é dele sozinho, inclusive ele foi para o estúdio, tocou guitarra, fez a base. Como eu te falei, nesse disco, que foi o meu primeiro LP na CBS, onde eu fiz o meu trabalho, a música é excelente, e é a cara do Raul. O Raul fazia muito essas baladas, que é uma coisa meio Elvis Presley, meio música americana, meio John Lennon, meio Paul McCartney, mais Paul McCartney do que John Lennon. Então, naquele momento, a música era muito dele, a guitarra é ele quem toca, o violão é dele. Ele me ajudou a fazer aquele disco praticamente todo, e a música é dele sozinho.
**Entrevistador**: E você acha que o Raul teve grande participação nesse seu disco de estreia?
**Odair José**: Mas é claro que sim. Porque, na verdade, ele tinha uma noção, e ele era mais vivido do que eu um pouquinho, ela já vinha mais focado do que eu, tinha mais idade do que eu, inclusive ele já estava ali dentro da CBS fazendo algumas produções. Ele tinha uma noção melhor, ele era mais informado sobre como é que se gravam as bases, os arranjos, e ele me ajudou em muito.
**Entrevistador**: E você identifica essa verve romântica nas melodias e na produção musical do Raul mais consagrada? Você acredita que ali tem essa semente romântica, pelo menos na melodia? Essa proximidade com o seu trabalho existe ainda na obra do Raul, na década de 70?
**Odair José**: Eu, quando eu escuto as músicas do Raul, eu me sinto totalmente identificado, seja Gita, seja a música do Al Capone, seja lá o que for, eu me vejo dentro daquilo ali, porque aquilo ali foi o universo que eu me confundo, na própria CBS foram dois sucessos dele que uma pessoa gravou, que eu peguei a música dele e levei pra pessoa. Eu só não gravei mais coisas dele porque eu era um compositor, então eu tinha um repertório pronto, está entendendo? Mas eu me identifico muito com o trabalho dele, está entendendo? Acho que isso tem muito a ver com o meu gosto musical.[149]

[148] "Tudo Acabado", composta por Raul Seixas para Odair José e lançada em 1970, pela CBS.
[149] Entrevista concedida ao autor.

Para a esposa de Odair José, Diana, Raul Seixas, além de produzir grande parte dos seus discos, escreveu uma série de canções que lamentavam os amores perdidos, como "Hoje sonhei com você"[150], "Você tem que aceitar"[151], "Ainda queima a esperança"[152]. Para José Roberto, Raul Seixas fez "Lágrimas nos olhos"[153], "Hoje resolvi partir"[154] e "Deus queira"[155]. Núbia Lafayette também cantou algumas canções "bregas" feitas por Raul Seixas, entre elas, "Jamais estive tão segura de mim mesma"[156]. Já Luiz Carlos Magno ficou com "Deixe Ele Falar Sozinho"[157].

Mais do que simplesmente julgar como um período de exceção na criação artística de Raul Seixas, é importante mostrar como esse estilo "brega" deixou marcas profundas em sua produção musical. Esse tipo de musicalidade foi frequentemente colocado em jogo em suas canções, às vezes acompanhando temas muito diferentes do repertório clássico do estilo "cafona", outras vezes fazendo jus aos mais "bregas" cantores do período.

A música "Sessão das Dez", que além de estar no disco "Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez", integrou o repertório de "Gita" (Philips, 1974), é um clássico bolero cantado com uma voz chorosa e derramada, em que Raul Seixas reclama a perda de um amor nos versos: "Curtiu com meu corpo/ por mais de dez anos/ E depois de tal engano/Foi você quem me deixou". A música "Tu És o MDC

[150] Hoje me encontrei num sonho meu/ Logo, esse sonho se perdeu / Então, relembrei mais uma vez/ Seu sorriso timidez/ E o nosso amor que se acabou/ Tomei, seu retrato em minha mão/ Olhei, o meu quarto, solidão / Pensei, a saudade é o que restou/ Foi um sonho que passou/ Como nuvem lá no céu/ A saudade é o que restou.

[151] Você tem que aceitar,/ E tentar se convencer que ele lhe deixou/ E já não quer saber mais de você./ Você tem que aceitar,/ Você tem que esquecer,/ Vivendo de saudade/ Você só vai sofrer./ Ele nem pensa em você/ E não deve merecer / Uma dor pra mais / Do pranto que você já derramou.

[152] Uma vela está queimando/ Hoje é nosso aniversário/ Está fazendo hoje um ano/ Que você me disse adeus/ Eu não sei se nessa chama/ Ainda queima a esperança/ Eu só sei que a saudade/ Ainda me queima o coração.

[153] Ontem nós nos despedimos/ Com lágrimas nos olhos/ Eu te amo, eu te amo/ E não esperava esse adeus/ Se tudo ia certo entre nós meu amor/ Sei de tudo das histórias/ Que foram contar pra você/ Mentiras de alguém.

[154] Eu hoje resolvi partir/ Entrar em um ônibus qualquer/ Pois nada tem andado bem/ Eu vou para aonde alguém me quiser/ Eu vou levar meu violão/ É tudo que eu tenho bem/ Parece que eu mesmo nasci/ Para ser sozinho até o fim/ Eu vou levando o coração/ Cheios de sonhos e desilusão.

[155] Deus queira que você se dê muito bem/ Deus siga com você e te faça feliz/ Deus queira que você se dê muito bem/ Deus sabe que eu te amei e o quanto eu sofri/ Mesmo sofrendo como sofro agora/ Abandonado, sem motivo algum/ Eu te perdoo só porque te amo, menina.

[156] Jamais estive tão segura de mim mesma/ Quando escolhi ele prá ser meu grande amor/ Não é possível que o meu coração me engane/ o que ele sente é positivamente amor/ Isso é inveja, fruto vindo do infortúnio/ De infelizes que o amor não conheceu/ Se Deus quisesse que este homem me deixasse/ Não teria me indicado como um presente seu.

[157] Você insiste em manter amizade/ Com esse rapaz que você namorou/ Se eu lhe pego falando com ele/ Considere terminado o nosso amor/ Meu bem não faça eu ficar zangado/ Nem mais uma vez/ Se quiser ficar comigo/ Ouça bem o que eu digo/ Se você mal proceder/ Eu juro não vou mais falar com você/Você me acusa de ser ciumento/ E muito antiquado/ Coisa que eu não sou/Só estou zelando pelo que é meu/ E oportunidade pra ele não dou.

da Minha Vida", do disco "Novo Aeon*"* (Philips, 1975), também é exemplo de uma música "brega", que foi concebida por Paulo Coelho, parceiro na composição, "para ser a música mais cafona de todas. Vai ganhar o prêmio mundial de cafonice!" (MARMO, 2007, p. 102). Outras evidências na produção musical de Raul Seixas apontam para essa estreita relação do cantor com o universo da música "brega". Em sua canção "Eu Quero Mesmo", de 1977, o ex-companheiro de CBS e já "rei das empregadas", Odair José, é lembrado em versos como: "Eu tinha medo de ver a beleza da simplicidade/ Nunca falava 'eu te amo' com medo de alguém me gozar/ Eu gosto de 'Besame Mucho' e eu gosto/ **eu vou tirar você desse lugar**"[158]. Na música "Babilina" (Eldorado), de 1983, Raul Seixas assume, assim como Odair José, o amor por uma prostituta, e canta:

> Oh babilina babilina
> sai desse bordel
> Eu quero exclusividade do teu amor
> Cutis cubidu-bilina por favor!
> Eu tava seco há muito tempo quando eu lhe conheci,
> provei do seu chamego e nunca mais me esqueci
> A noite cê trabalha diz que é pra me sustentar,
> passa o dia exausta que nem pode me olhar
> É dentro de casa que eu te quero meu amor,
> larga desse emprego baby por favor

Em "Tá na Hora" (WEA, 1979) um caso de impotência serviu de inspiração para a canção: "Depois de muita espera quem eu queria quis me encontrar/ Tomei um banho descente, escovei meus dentes para lhe beijar/ Guardei lugar no motel pra lua de mel que eu sempre esperei/ Porém na hora H eu não levantei". Já em "Baby"[159] (CBS, 1980) Raul Seixas encontrou problemas com a censura por, supostamente, narrar uma relação sexual com uma criança.

Muitas outras canções de Raul Seixas vão se ater ao universo da música "brega", como balada a orquestrada "A Maça" (Philips, 1975), que condena a monogamia, a melodia do depressivo tango "Canto para minha morte" (Philips, 1976), e o hino "Ave Maria da Rua" (Philips, 1976). Talvez, a evidência mais clara dessa relação

[158] "Vou tirar você desse lugar" é o título de uma canção muito popular de Odair José, que conta a história de um homem que se apaixona por uma prostituta, nas muitas vezes que frequentou o meretrício, e a promessa de tirar a amada do lugar.

[159] Baby, hoje "cê" faz treze anos, / Vejo em seus olhos seus planos,/ Eu sei que você quer deitar/ Não dá ouvido à razão, não/ Quem manda é seu coração, oh oh oh baby/ Oh Baby, / Abraça seus livros no peito,/ Esconde o que é tão perfeito/ Eu sei que você quer deitar / Não dá ouvido à razão, não/ Quem manda é seu coração, oh oh oh baby/ A madre da escola te ensina/A reconhecer o pecado/ E o que você sente é ruim/ Mas, baby, baby/ Deus não é tão mal assim/ Não, não, não, não... Baby, no quarto crescente da lua/ Descobre a vontade que é sua/ Eu sei que você quer deitar/ Não dá ouvido à razão, não/ Quem manda é seu coração/ A mancha do batom vermelho/ Por que esconder no lençol/ Se dentro da imagem do espelho.../ Baby, baby/ O inferno é o fogo do sol/ Não, não, não, não...

se encontre em uma música composta por Raul Seixas, no início da década de 1970, mas que não chegou a ser gravada. Em "MPB (Sucesso É a Tua Prova)"[160] ele declara seu apreço pelos cantores "bregas" em versos como:

O que eu gosto mesmo é de Odair José
Que está muito vivo por que tá em pé
Eu prefiro ouvir Odair José
Do que Luiz Gonzaga Junior, e seu Macalé

O negócio é pra enganar estudante
Que finge que gosta só naquele instante
Esse negócio é de enganar estudante
De ser velho fadista e militante

Eu não discuto por que
Sucesso, sucesso é tua prova

Só um grupo de frustrados lá no canto
Pra enganar classe A não precisa tanto
Um grupinho de frustrados lá da cova
Saudosistas radicais da bossa nova

Isso é só conversa pra estudante
Que são ovelhas, que não vão atrás.
Seguindo um trio que ontem já passou
Sem deixar uma chance pra o rumo que o mundo tomou
Que só levam a música real pra trás

Mas é que o sucesso...
É a tua prova (...)

Um negócio assim
Para esculhambar mesmo esse, vejo de Som praz
Com esse vejo de música popular brasileira de raiz

A única raiz que conheço é de comer
Aipim, mandioca e amendoim

Quando eu pergunto se conhece Rita Lee
A resposta é sempre dessa eu nunca ouvi
Nego diz quem é essa que eu nunca vi
A resposta é que eu faço música séria

Eu gosto de Waldick Soriano
Eu gosto muito da música popular brasileira

Eu gosto muito da música popular brasileira
Eu me refiro a Rita Lee, Waldick, Flamboyou
Teixerinha, Teixerinha, vende mais do que você
Ói Waldick, Waldick, Waldick bora pra ferver.

Nenhum estudioso que se dedicou exclusivamente à obra de Raul Seixas destacou a amplitude dessa relação com a música "brega". Poucos analistas (de

[160] A música foi transcrita na obra "Raul Rock Seixas Brega", de Isaac Soares Souza (2011, pp. 9-10).

trabalhos mais amplos e diversificados) conseguiram entender que no meio das misturas de rock com baião, tango e MPB, havia na produção musical de Raul Seixas uma profunda raiz "brega". É claro que essa espécie de "esquecimento" não é privilégio somente de Raul Seixas. Como lembra Paulo César Araújo (2002), a música "brega" se tornou uma herança indesejada, um dado conhecido, mas muito omitido nos debates acerca da música popular brasileira. No entanto, para alguns atentos analistas, no meio das guitarras, esoterismos e anarquismos de Raul Seixas, há uma importante semente "cafona".

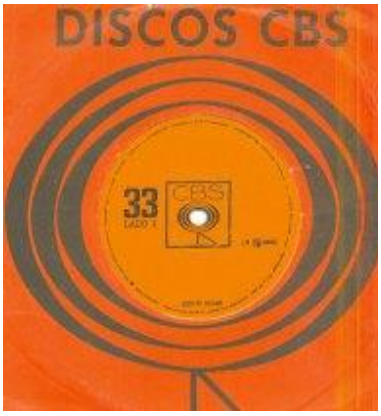
Segundo Pedro Alexandre Sanches (2004, p. 180), Raul Seixas, em sua carreira artística, fartava-se de um "romantismo lambuzado na cafonice que vigorava com RC, mas para mandar um contra-recado hippie". E esses "mesmos propósitos afetuosos de cafonice cobriam a autobiográfica 'Ouro de Tolo'", que se tornou uma espécie de "canção de protesto adaptada ao quadro musical acafonado das periferias de norte e sul". Luiz Tatit (2004, p. 63) também chega a conclusões semelhantes ao verificar que grande parte do repertório de sucesso da década de 1970 contemplava o lirismo e os temas românticos. Segundo Tatit (Idem): "Mesmo a tradição do rock brasileiro, que permeia nas guitarras de Raul Seixas ou Rita Lee, enveredava com frequência pelo 'brega' ('Gita') ou pelo sensual-romântico ('Mania de Você', 'Doce Vampiro')". Danilo Fraga Dantas (2007, p. 99) é mais categórico ao afirmar que "Raul Seixas se apresenta como o cruzamento de três tradições que, no Brasil, faziam parte da música popular massiva no começo dos anos 70: o pós-tropicalismo, a sonoridade dos malditos da MPB e a pós-jovem guarda cafona". Vai afirmar Dantas (Idem, p. 100):

> A relação de Raul Seixas com esse tipo de música pode ser facilmente notada na citação irônica da música brega em canções como *Sessão das Dez* (*Gita*, 1974) e *Tu és o MDC da minha vida* (*Novo Aeon*, 1975). Mas também está presente em boa parte das canções de amor do cantor, na voz chorosa (*Ouro de Tolo*, Krig-ha, Bandolo!), declamações (*Eu nasci há dez mil anos atrás*, *Há dez mil anos atrás*) coros (*Metamorfose Ambulante*, *Krig-ha, Bandolo!*) e temas orquestrados (*A maçã*, *Novo Aeon*). A relação com a música cafona fica ainda mais forte a partir do lançamento de Mata Virgem (1978) quando os temas políticos perdem espaço para as canções de amor.

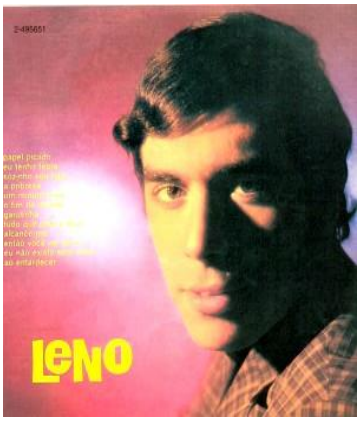
Essa relação com a música "brega" é capaz de explicar, em partes, alguns fenômenos intrigantes na recepção da obra de Raul Seixas. Chamava atenção da crítica, na década de 1970, a penetração que sua produção musical obtinha em camadas muito populares. Era interessante notar como Raul Seixas alcançava níveis significativos de vendagem e reconhecimento entre públicos de periferia e do interior. Se as mensagens

contraculturais que vinham chegando ao Brasil ainda eram de domínio de uma elite, a forma com que Raul Seixas as vestia em um linguajar fácil e sonoridade "brega" lhe permitia expandir seu público consumidor. Um fenômeno espantoso pela forma com que Raul Seixas era recebido pelas plateias interioranas e suburbanas, que cantarolavam, com intimidade e complacência, temas tão distantes de seu universo cultural. Provavelmente, seu exímio conhecimento de mercado e a relação com a música "brega", vivida nesses anos de produtor musical, foram responsáveis por dar a Raul Seixas essa habilidade de aliar e flexibilizar temáticas elitistas em linguajar fácil e sonoridade popular. Uma característica de sua produção musical que fez com que ele conseguisse algo que, segundo Pedro Sanches (2004), a canção de protesto sempre procurou: estender uma mensagem contestadora às camadas mais populares e numerosas do Brasil.

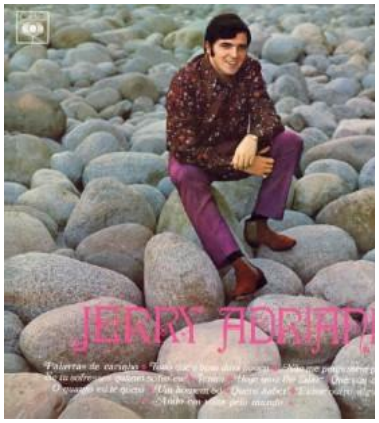
## AXEXO I: ALGUNS DISCOS E MÚSICAS PRODUZIDAS POR RAULZITO SEIXAS ENQUANTO PRODUTOR MUSICAL NA CBS. [161]



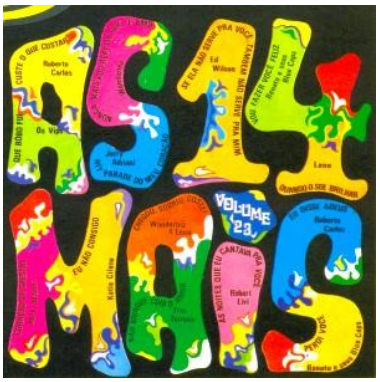

***Os Jovens*. Compacto, CBS, 1968.**
01-Quero Gritar (Osvaldo Nunes-Santana)
02 - Se Você Me Prometer (Raulzito)




Leno**. LP *LENO*. CBS, 1968.**
05 - Um Minuto Mais (I Will) (Glasser versão Raulzito)




Jerry Adriani**. LP *JERRY ADRIANI*, CBS, 1969.**
02 - Tudo Que É Bom Dura Pouco (Raulzito)

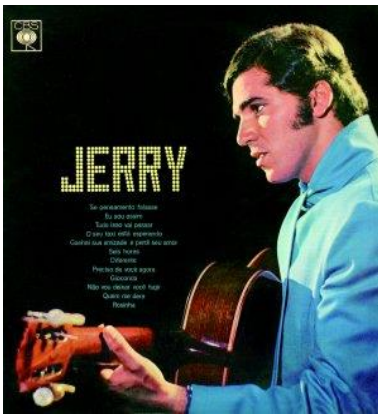



**Coletânea, LP *AS 14 MAIS, VOL.XXIII*, CBS ,** Agosto de 1969.
05 - Se Ela Não Serve Pra Você, Também Não Serve Pra Mim (Raulzito). Com Ed Wilson

*Renato e seus Blue Caps*. LP ***RENATO E SEUS BLUE CAPS***, CBS, 1969.
01-Obrigado Pela Atenção (Raulzito)

*Lafayette*. LP ***LAFAYETTE APRESENTA OS SUCESSOS***, Vol.VII. *Entré, 1969.*
06 - Tudo O Que é Bom Dura Pouco (Raulzito)

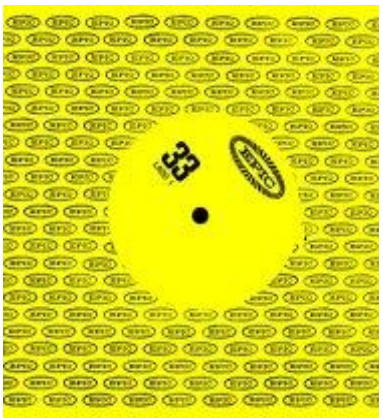
[161] Acervo Portal da Jovem Guarda: http://www.jovemguarda.com.br/




*Jerry Adriani***. LP, *JERRY* .**CBS, Julho de 1970.

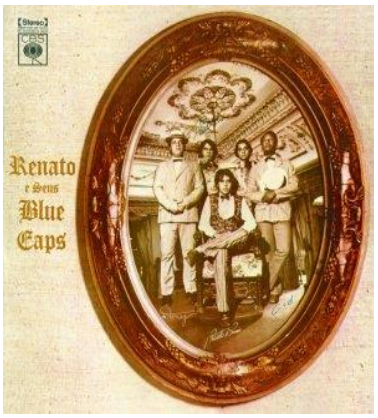
Produzido por Raulzito Seixas

01 - Se Pensamento Falasse (Raulzito). 02 - Não Vou Deixar Você Fugir (César). 03 - Tudo Isso Vai Passar. (Helio Justo-Edson Ribeiro). 04 - Ganhei Sua Amizade e Perdi Seu Amor (Te Diró) (D'Anzi-Bracchi versão Átila). 05 - Diferente (Jerry Adriani-A.Bourget). 06 - Gioconda (Hyldon Souza). 07 - Seis Horas (Jerry Adriani-A.Bourget) . 08 - O Seu Táxi Está Esperando (Raulzito). 09 – Rosinha (João José da Silva Loureiro). 10 - Eu Sou Assim (Almir Ricardi-Frankye Adriano). 11 - Preciso de Você Agora(Getúlio Cortes). 12 - Quem Me Dera (Niquinho-Othon Russo).



*Diana***. Compacto, Epic,** Agosto de 1970. Produzido por Raulzito Seixas

01 - Não Chore, Baby (Pedro Paulo). 02 - Eu Gosto Dele (Odair José-Rossini Pinto)

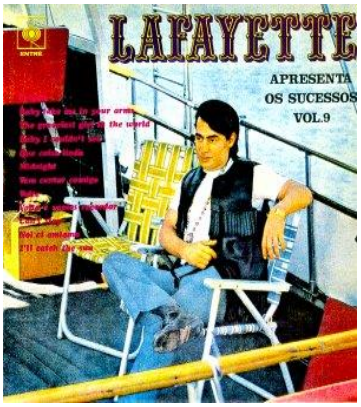



*Renato e seus Blue Caps* **.** LP***, RENATO E SEUS BLUE CAPS. CBS, 1970.***

03 - Play Boy (Pedro Paulo-Raulzito). 12 - Se Eu Estou Feliz, Por Que Estou chorando? (Raulzito-Leno)

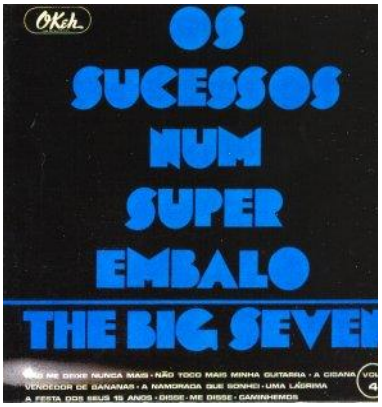
*Odair José***. LP, *ODAIR JOSÉ CBS 37692,*** Outubro de 1970**.**

04 - Tudo Acabado. (Raulzito)



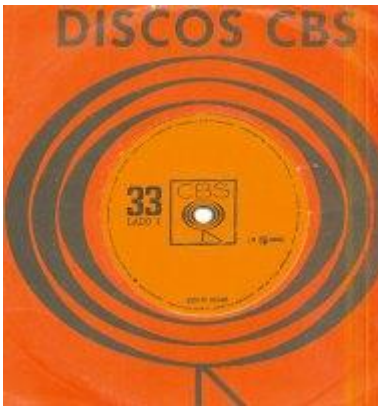

*Lafayette***.** LP, **LAFAYETTE APRESENTA OS SUCESSOS**, Vol. IX, 1970.

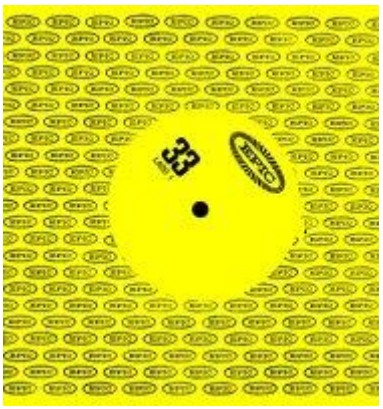
05 - Volta e Vamos Recordar (Raulzito)

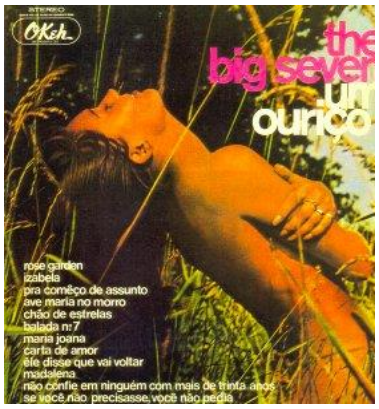



*The Big Seven***. L**P, **OS SUCESSOS NUM SUPER EMBALO**, Vol. IV. Okeh, 1970.

08 - Obrigado Pela Atenção (Raulzito)




*Altamir César*. **Compacto,** *CBS*, Janeiro de 1971.

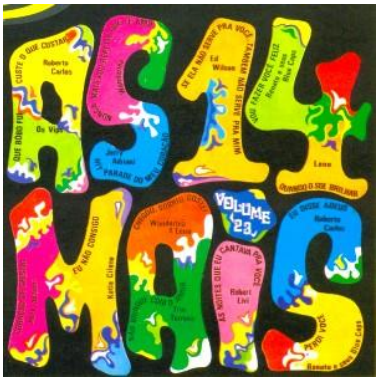
01 - O Mundo é Triste Sem Você (Le Monde Est Gris), (Eric Charden-Monty versão Raulzito)
02 - Eu Não Quero Lhe Perder (I Don't Wanna Lose You Baby) (Van McCoy versão Raulzito)

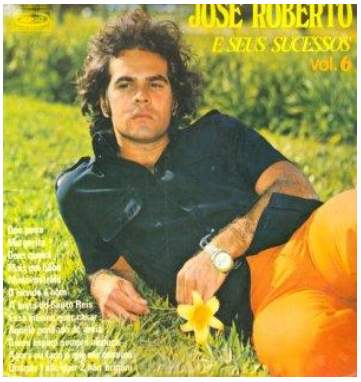
*Pedro Paulo*. **Compacto,** *Epic*, 1971.

01 - Estou Voltando Pra Casa (Raulzito Seixas-Pedro Paulo)
02 - Vou Cantar Prá Subir (Pedro Paulo-Marcos Torraca)

*The Big Seven*. **LP, *UM OURIÇO,*** Okeh, Abril de 1971.

03 - Se Você Não Precisasse Você Não Pedia (Raulzito)



**Coletânea, LP *AS 14 MAIS, VOL.XXIII,*** CBS, Agosto de 1969.

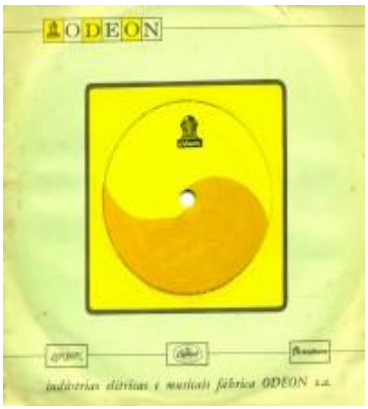
05 - Se Ela Não Serve Pra Você, Também Não Serve Pra Mim (Raulzito). com Ed Wilson

*José Roberto*. **LP *JOSÉ ROBERTO E SEUS SUCESSOS,*** Vol. VI, Epic, Janeiro de 1972.

01 - Deus Queira (Raulzito-Mauro Motta)
03 - Agora Eu Faço O Que Me Convém (Raulzito-Mauro Motta)

Leno e Lílian. LP ***LENO E LILIAN***
CBS, Maio de 1972.
01 - Deus É Quem Sabe (Raulzito). 03 - Objeto Voador (Raulzito). 05 - Um Drink Ou Dois. (Raulzito-Mauro Motta)

*Núbia Lafayette*,LP, ***CASA E COMIDA***
CBS 104231, 1972.
10 - Jamais Estive Tão Segura de Mim Mesma (Raulzito)




*José Ricardo.* **Compacto,** Odeon, Abril de 1972.

01 - O Amor Vai Nascer (The Way Of Love) (Stillmena-Dieval, versão Rossini Pinto). 02 - São Coisas da Vida (Raulzito)

*Diana.* LP **DIANA**. *CBS*, Agosto de 1972.

Produzido por Raulzito Seixas
01 - Estou Completamente Apaixonada (Raulzito-Mauro Motta). 02 - No Fundo de Minha Alma (Proplakat Ce Zora) (Mihalinec-Britvic versão Rossini Pinto). 03 - Você Tem Que Aceitar (Raulzito-Mauro Motta) 04 - Pegue As Minhas Mãos (Take My Hand For Awhile) (Saint Marie versão Raulzito). 05 - Quero Te Ver Sorrindo (When My Little Girl Is Smiling) (Goffin-King versão Rossini Pinto). 06 - Meu Lamento (Voy A Guardar Mi Momento) (Vazquez versão Rossini Pinto) 07 - Canção dos Namorados (El Vals de Las Mariposas) (Daniel versão Rossini Pinto) 08 - Hoje Sonhei Com Você (Raulzito-Mauro Motta) 09 – Fatalidade (Fatalitá) (Pace-Panzeri-Conti-Argenio versão Rossini Pinto) 10 - Tudo Que Eu Tenho (Everything I Own) (David Gates versão Rossini Pinto) 11 - Porque Brigamos (I Am... I Said) (Diamond versão Rossini Pinto) 12 - Ainda Queima a Esperança. (Raulzito-Mauro Motta)

## **2.4-** VII FESTIVAL INTERNACIONAL DA CANÇÃO e ESPETÁCULO PHONO 73. DE RAULZITO A RAUL SEIXAS.

No final de 1972, Raulzito Seixas já era uma figura conhecida no meio musical brasileiro, não como artista, mas como produtor. Mesmo participando dos trabalhos "Vida e Obra de Johnny McCartney" e "Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das 10", Raul Seixas era, ainda, apenas um executivo da CBS que ambicionava a possibilidade de lançar uma carreira artística. Um impulso decisivo para isso veio do amigo Sérgio Sampaio. Ao inscrever-se no VII Festival Internacional da Canção, com a música "Eu Quero Botar Meu Bloco na Rua", Sérgio começara a insistir para que Raul fizesse a mesma coisa, mas ele, agora com uma filha pequena, receava perder o lucrativo cargo de produtor. Conta Moreira (2003, p. 65) que Sérgio dizia sempre a Raul: "'Raul, você é cantor, tem que cantar... Cansado, Raul disse, 'Venha Cá', e o levou até a cozinha. Abriu um armário cheio de latas de leite em pó. 'Olha aí, bicho. Se eu cantar, como é que eu vou comprar isso pra Simoninha?"

Raul Seixas sabia que tentar conciliar o trabalho como produtor da CBS e os anseios em se lançar como artista era algo impossível. Após o fracasso do disco "Sociedade da Grã-Ordem", Raul Seixas e Sérgio Sampaio vinham sendo bastante censurados pela diretoria da companhia. Segundo Moreira (2003), aproveitando uma viagem de Raul Seixas à Bahia, Sérgio Sampaio inscreveu, nesse VII FIC, uma canção que Raul Seixas havia feito há pouco tempo, como uma forma de desabafo pelas reprovações que vinha sofrendo da CBS, "Let me Sing my Rock'n'roll", e uma outra canção do amigo, "Eu Sou Eu, Nicuri é o Diabo".

Pode-se, de certa forma, entender porque Sérgio Sampaio estava muito mais motivado que Raul Seixas no projeto de se lançar como artista. No ano anterior, a música de Sérgio, "No ano 83", ficara entre as vinte da primeira eliminatória – um feito se considerar o número de concorrentes – enquanto "Sentado no Arco Iris", de Raul e Leno Azevedo, já fora eliminada logo de início.

Os festivais da canção, como chama atenção Ana Maria Bahiana (In: NOVAES, 2005, p. 43), ficaram reduzidos "a uma feira livre para novas contratações". O diretor artístico da Philips, Roberto Menescal, confirma que, nos bastidores daqueles eventos, as gravadoras procuravam e negociavam novos contratados. E foi nessa "feira" que Raul Seixas chegou até Menescal. Talvez, por ainda estar relutante em se lançar

como artista, o intuito inicial de Raul Seixas era mostrar ao diretor da Philips o trabalho do amigo Sérgio Sampaio. Menescal conta como foi o seu contato inicial com Raul Seixas, que o procurou dizendo:

> **Roberto Menescal**: "Ho cara como é bom te encontrar". Era um cara magrinho de terno e gravata, com aquela malinha 007, e eu digo "oi" e ele "cara como foi bom te encontrar, era o que eu mais queria na vida", e eu "quem é esse cara?", "você faz o que?", "Eu sou produtor e sou compositor também, e estou com uma música no festival, você está interessado em ouvir?" eu disse: "Claro, eu estou aqui mais para isso". "Então, eu fiz uma música chamada 'Let me sing', que é um rock'n'roll bravo". E eu olhei pra ele de terno e gravata "e quem vai cantar?" "eu gostaria de cantar", "tudo bem, vamos ouvir" "e também tem uma música de um amigo meu que eu produzi, do Sérgio Sampaio, chama 'Eu Quero Botar meu bloco na Rua'. Você se interesse em ouvir?" eu disse "vamos lá!". Ele me deu um fone cassete e eu ouvi 'Let me sing', eu disse, "nossa, bom!". Não que era uma música extraordinária, mas era uma música que ia fazer um "auê" no festival, aí eu falei "eu quero essa música", ele me disse "que bom!" "e o Bloco na Rua?", Eu falei, "nossa, essa é um musicão, um musicão!".
> **Entrevistador:** Então te chamou mais atenção a música do Sérgio Sampaio do que a do Raul Seixas?
> **Roberto Menescal**: Chamou, mas quando eu falei "Cara, mas pra cantar 'Let me Sing' tem que ser Elvis Presley!". Ele me disse assim: "Eu só não tenho a gordura dele, o resto eu tenho. Eu coloco aquela roupa e vou cantar". Eu disse "então ta legal, ok". "Vamos lá pra companhia depois e a gente vai falar sobre isso, e eu te contrato". Ele me disse: "Mas contrata como artista?". Eu disse: "isso eu vou pensar, eu vou pensar ainda porque eu estou muito surpreso, você tem uma imagem, você vai aparecer assim, tal, eu quero conversar mais com você,"[162]

A música de Sérgio Sampaio, realmente, teve maior repercussão que as músicas de Raul Seixas, no decorrer dos anos de 1972 e 1973, tornando-se um dos maiores sucessos comerciais daqueles anos. No entanto, ela quase ficou fora das finais do VII FIC, por não ter agradado inicialmente os jurados. Nara Leão, ainda presidenta do júri – lembrando que ela seria afastada da presidência numa polêmica decisão dos organizadores do evento – insistiu bastante para que "O Bloco" figurasse entre as finalistas. Sob os pedidos de Nara, Sérgio Sampaio entrou como mais um concorrente nas finais nacionais do VII Festival Internacional da Canção.

As duas músicas inscritas por Raul Seixas foram aprovadas para a final nacional, o que deu a ele destaque na mídia. "Eu Sou eu, Nicuri é o Diabo", nas palavras de Zuza Homem de Mello (2003 p. 420), era um "samba-rock com entrecho de tango cantado e dançado por Raul Seixas, vestido de diabo amarelo, acompanhado pelo grupo 'Os Lobos'". Essa banda era um conjunto de rock carioca, pouco conhecido, formado por volta de 1965, por Cássio Tucunduva – que nos anos 80 acompanhou artistas como Sérgio Ricardo, Alceu Valença, Geraldo Azevedo e Tim Maia – Cristina

[162] Entrevista Concedida ao autor.

Tucunduva e Dalto[163]. Antes de acompanhar Raul Seixas, o conjunto já havia gravado um disco em 1970, chamado "Miragem", pelo selo DISCOBERTAS, com músicas como "Santa Teresa" (de Luiz Carlos Sá), "Avenida Central" (de Paulinho Machado) e "Carro Branco". A banda chegou até Raul Seixas através de um conhecido de Cássio Tucunduva, chamado Carlinhos Garcez, que, estando bastante envolvido com a produção do FIC, sabia da procura de Raul Seixas por um conjunto para acompanhá-lo[164].

"Let me Sing" é um rock-baião, iniciado com o clássico grito de Little Richard em "Tutti Frutti", "Uah-bap-lup-bap-lah-bem-bum!", passando, diretamente, para um refrão em inglês, em que Raul Seixas canta: "Let me sing, let me sing/ Let me sing my rock'n'roll/ Let me sing, let me swing/ Let me sing my blues and go". O fim do refrão é acompanhado por uma forte pausa, logo suprimida por um baião. Intercalando a guitarra elétrica com o triangulo nordestino, Raul Seixas alternava suas danças entre os passos do baião e as frenéticas danças do rock'n'roll de Elvis Presley. Vestido de preto, com jaqueta de couro, botas e cinturão com tachinhas, a apresentação de Raul Seixas foi uma das que mais chamou atenção da mídia e do público no Maracanãzinho (MELLO, 2003).

IMAGEM DE RAUL SEIXAS NO VII FESTIVAL INTERNACIONAL DA CANÇÃO, EM 1972.

Habita, tanto nas entrevistas realizadas, como em depoimentos de muitas pessoas que conviveram com Raul Seixas, antes do sucesso, uma imagem de Raul como

[163] Dalto, em carreira solo, na década de 1980, lançou hits como "Flash back", "Muito Estranho" e "Espelhos d'água".
[164] Ver: Luiz Antônio Mello (2013). "A volta da banda OS LOBOS em CD e no palco do Municipal de Niterói". disponível em: http://garotafm.com.br/2013/09/05/a-volta-da-banda-os-lobos-em-cd-e-no-palco-do-municipal-de-niteroi/.

"rock puro", ou seja, como um indivíduo cujo gosto musical se atrelava exclusivamente ao rock. Caetano Veloso (1997), por exemplo, lembra de Raul Seixas, em seu livro memorialístico, como um cover de Elvis. Marcelo Nova lembra que quando conheceu Raul Seixas, em Salvador, era tão marcante e impressionante aquele comportamento roqueiro de Raul que logo despertou nele seu apreço inicial pelo som de Little Richard, Elvis, Beatles e Stones[165]. No livro organizado por Thildo Gama (1997), com entrevistas com pessoas que conviveram com Raul Seixas, na Bahia e no Rio de Janeiro, é quase onipresente nos depoimentos a imagem do roqueiro amante de Elvis e Beatles. Se, nesses depoimentos, a figura de Elvis Presley é realmente algo marcante na personalidade e no gosto musical de Raul Seixas, em seu diário de infância, a presença do "rei do rock" é também evidente. Nesse diário, Raul Seixas se pintava e se desenhava como Elvis, de topete levantado, querendo ser famoso como o ídolo, cantando rock e fazendo filmes.

O problema central é que o campo musical brasileiro, naquele início de década, exigia de Raul Seixas certas remodelações nessas suas predileções artísticas. Primeiramente, procurar reconhecimento em um festival da canção demandava dele um certo grau de hermetismo, que suas que simples e diretas canções de "dor de cotovelo" não tinham. Segundo, se Raul Seixas era realmente "rock puro", ele deveria, de alguma forma, se "abrasileirar". Naquela cena musical, corolário das inovações tropicalistas, em que o rock era somente mais um dos elementos do escopo criativo da MPB, ser o primeiro "cover de Elvis" não bastava. Dialogar com gêneros mais "tradicionalmente" brasileiros era quase uma referência obrigatória para os músicos daquele período.

Nesse contexto, não havia se desenvolvido um ramo da indústria do disco especializado na gravação e divulgação de rock. A trajetória do conjunto Novos Baianos, nesse início de década, talvez seja exemplar disso. Conta Nelson Motta (2000) que o grupo gravou uma espécie de "disco teste" pela Philips, com apenas quatro músicas, para a companhia analisar melhor o potencial mercadológico dos Novos Baianos. O resultado, segundo Nelson Motta (2000, p. 222) foi:

> Um desastre completo. Embora as músicas fossem boas (especialmente "Dê um rolê") e fossem ótimos os músicos, eles estavam ainda mais roqueiros e pesados do que no primeiro disco, tocando mais alto e mais distorcido, e foi impossível gravar o que eles tocavam com fidelidade. No pequeno estúdio de quatro canais da Philips, em cima do Cineac Trianon, eles tocaram como se estivessem em Londres, e como no Brasil ainda não se sabia gravar rock,

[165] Ver: Marcelo Nova. Disponível em: http://musica.uol.com.br/ultnot/2012/03/22/o-inicio-o-fim-e-o-meio-em-artigo-para-o-uol-marcelo-nova-relembra-devocao-encontros-e-parceria-com-raul-seixas.jhtm

> especialmente mais pesado, a gravação ficou péssima e a mixagem uma porcaria, os sons empastelados, uma lambança sonora produzida por minha incompetência técnica, só superada pela do engenheiro de som.

A partir de um contato com João Gilberto que o conjunto Novos Baianos começou a, de certa maneira, se "abrasileirar". O culto do grupo aos grandes nomes do rock internacional sofreu um abrupto abalo e, agora, "os bandolins e cavaquinhos começavam a dividir espaço com as guitarras, discos de Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo dividiam o toca-discos com os de Jimi Hendrix e Janis Joplin" (MOTTA, 2000, p. 224).

Era imprescindível que Raul Seixas mitigasse esse seu gosto pelo ídolo Elvis Presley e começasse a manusear também outros gêneros musicais. Nesse contexto, ele deveria se ater com um manancial de feições estéticas "brasileiras" que, durante a juventude, não agradavam seu paladar musical. Conta Carleba que Raul Seixas:

> **Conta Antônio Carlos de Souza Castro**: Detestava Luiz Gonzaga. Raul detestava Bossa Nova. Raul detestava MPB. Raul era rock'n'roll, ele só sabia de rock'n'roll, só entendia de rock'n'roll, só gostava de rock'n'roll. O resto é tudo folclore puro. Raul detestava Bossa Nova, tanto é que ele fez a música "Rock'n'roll" em que ele fala: "No Teatro Vila Velha, velho conceito de moral, bosta nova pra universitário, gente fina, intelectual".
> **Entrevistador:** Então o Raul odiava essa música brasileira?
> **Antônio Carlos de Souza Castro:** Raul não suportava. Inclusive no filme ele canta, imitando a Bossa Nova, e acaba batendo no cabo da guitarra como se tivesse fazendo uma porção de acordes, aí sai da guitarra e vai para o microfone. Ele dizia que a Bossa Nova tinha muitos acordes. Eu sempre gostei muito de Bossa Nova e o Raul ficava "puto" comigo. O Raul sempre odiava muito essas coisas. O que havia era muito folclore em relação a essas coisas. Agora, provavelmente, pra poder fazer música, como ele fez "Let me Sing", na segunda parte da música, aquilo vira um xaxado, vira um baião. E ele dizia que Elvis tinha muito a ver com Luiz Gonzaga. Aquela divisão que Elvis fazia, que Luiz Gonzaga fazia, que Jackson do pandeiro também faz. O rei da divisão, Jackson do Pandeiro, então, provavelmente, depois que ele... Raul era muito vivo, muito malandro, muito perspicaz, se ele pudesse tirar algum proveito daquilo ali, ele ia lá e tirava, "na tora!". Naturalmente, ele ia lá, pegava, mas, essa coisa que ele pesquisava, isso "porra nenhuma". Tudo cascata. Até porque o Raul era um grande de um ilusionista, ele nunca esteve com John Lennon, ele nunca jantou com o John Lennon.[166]

Surge então uma figura emblemática na trajetória de Raul Seixas, Luiz Gonzaga – que, nas palavras do amigo de infância, Raul tanto detestava. O "rei do baião" passa, então, e dividir com o "rei do rock", um espaço de igual quilate nas muitas entrevistas de Raul Seixas, se tornando peça fundamental nesse esforço de amenizar suas predileções estritamente roqueiras. Isso não significa que, na infância ou na juventude, ele não conhecesse o gênero nordestino. A mãe, Maria Eugênia Seixas,

[166] Entrevista concedida ao autor.

afirma que, quando criança, ele era, segundo suas palavras, tiete de "Elvis, do John Lennon e do Luiz Gonzaga" (SEIXAS. In: GAMA, 1997, p. 17). No entanto, o que parece quase inconteste é que, em meio a tantas declarações de amor ao rock e a Elvis Presley, a figura de Luiz Gonzaga quase inexiste em seu diário de infância. Não que Raul Seixas tenha lançado mão de Luiz Gonzaga como um mero recurso promocional, com a finalidade de se consagrar no campo musical brasileiro na década de 1970. É muito mais coerente a afirmação de que, provavelmente, o próprio Raul Seixas, naquele contexto, estava revendo e relendo sua própria trajetória, tendo em vista as condições sociais a que ele mesmo se via impingido. O significado disso é que a imagem de Luiz Gonzaga passa a ser eleita como uma figura bem mais representativa do que ela seria em outros momentos de sua vida. Esse argumento fica mais evidente quando, na década de 1980, com a ascensão do rock brasileiro, o "rei do baião" perde parte da importância que tinha anteriormente, e Elvis Presley surge novamente como uma ferramenta mais adequada para que Raul Seixas conseguisse reivindicar um espaço privilegiado naquele campo musical.

Em uma de suas entrevistas nos anos de 1970, Raul Seixas canta "Blue Moon Of Kentucky", de Elvis Presley, emendando, com naturalidade, "Asa Branca", afirmando que:

> Elvis e Luiz Gonzaga, para mim, são duas almas gêmeas. Por exemplo, o Elvis faz: *Blue moon, blue moon, blue moon,/ keep shining bright./ Blue moon, keep on shining bright,/ You're gonna bring me back my baby tonight,/ Blue moon, keep shining bright… Quando olhei a terra ardendo/ qual fogueira de São João, eu perguntei a Deus do céu ai, por que tamanha judiação*. Você está entendo, ele tem um suingue (...). Tem uma coisa de norte, não é! Caipira. Há uma semelhança inclusive na malícia, as letras eram maliciosas: *Vem cá cintura fina, cintura de pilão*! [167]

A música "Let me Sing" expressa essa chegada abrupta e repentina de Luiz Gonzaga no imaginário ultra roqueiro de Raul Seixas. Na canção, o rock e o baião estão, a todo o momento, em rota de colisão, rivalizando e se contrapondo, e nunca se fundindo. Não é necessariamente uma questão de mistura de gêneros que "Let me sing" expõe ao ouvinte. Pelo contrário, os ritmos aparecem completamente cindidos numa tensa manobra que conciliação.

A presença sempre constante de Sérgio Sampaio na vida de Raul Seixas também pode ter colaborado nesse seu processo de "abrasileiramento". Diferentemente

[167] Esse depoimento encontra-se no documentário "Raul Seixas: O Início, O Fim e O Meio", de direção de Walter Carvalho, lançado em 2011.

de Raul, Sérgio Sampaio não tinha familiaridade alguma com o rock internacional. Sua grande inspiração vinha da cultura brasileira, principalmente da vertente mais romântica dos eloquentes cantores do rádio e dos seresteiros da boemia. Leitor assíduo de Franz Kafka, Sérgio escrevia herméticos contos inspirados no escritor tcheco, cujas temáticas frequentemente resvalavam em suas músicas. Sua canção "Pobre meu pai" (Philips, 1973), por exemplo, faz eco para a conhecida "Carta ao pai" de Franz Kafka, escrita em 1919 e publicada após a morte do escritor. Na carta, Kafka, primeiramente, pede permissão ao pai para se casar e, depois, despeja sobre ele a culpa por suas frustrações e sofrimentos. A música de Sérgio Sampaio carrega semelhante rancor, lembrando o austero controle sobre os filhos ("oito olhos vigiando o quintal"), a truculência com que tratava as crianças ("sete punhos espalhados no ar") e, principalmente, a mágoa ainda ressentida do pai ("o meu coração de vidro se quebrou").

Enquanto Raul Seixas, na CBS, insistia numa linguagem musical o mais simples e direta possível, análoga aos trabalhos que ele já vinha fazendo, Sérgio Sampaio vislumbrava uma produção mais hermética e amparada em modalidades rítmicas "tradicionalmente nacionais". Convergia também para uma mudança artístico-musical de Raul Seixas, a chegada de Paulo Coelho, que ele conhecera por volta de agosto de 1972. O resultado final foi uma espécie de somatória ponderada dessas experiências artísticas. O mais provável é que tanto a presença de Sérgio Sampaio quanto a de Paulo Coelho colaboraram para que Raul Seixas desse vazão, em forma de música, a algumas ideias que já habitavam suas frequentes leituras: filósofos como Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche, autores da contracultura e, principalmente, os escritos do "mago" inglês Aleister Crowley.

O coordenador de produções da CBS, Ian Guest, muito próximo de Sérgio Sampaio, deu um depoimento interessante ao trabalho de Rodrigo Moreira (2003), ressaltando uma mútua forma de influência na relação de Sérgio com Raul. Segundo ele:

> Musicalmente, Sérgio me parecia mais sólido que Raul. Com uma bagagem bem brasileira na melodia (...). O Raul tinha nas canções dele uma coisa mais simples, elétrica, mais direta e objetiva também, o que impressionava o Sérgio, bem hermético nas letras e mais elaborado nas músicas. É difícil dizer até que ponto um influenciou o outro. É mais ou menos isso: o Sérgio, por influência de Raul, foi se tornando mais simples nas letras e mais elétrico na música, enquanto Raul assimilou um pouco do lado brasileiro do Sérgio à sua maneira e foi fazendo músicas com essa influência. (GUESTE. *Apud*. MOREIRA, 2003, p. 39).

Sejam por demandas do campo, influências de parceiros ou por predileções do próprio Raul Seixas, houve uma modificação em sua produção musical. As letras de "Let me Sing" ("Não quero ser o dono da verdade/ Pois a verdade não tem dono, não/ Se o 'V' de verde é o verde da verdade/ Dois e dois são cinco, não é mais quatro não") e "Eu Sou Eu, Nicuri é o Diabo" ("Eu sei quem sou/ E por onde vou/ Eu agüento a barra/ Limpa ou da Tijuca/ Se vou lá no fundo/ Fundo a minha cuca") pouco se parecem com as melosas e açucaradas canções que Raul Seixas fazia na CBS. Sua produção musical, a partir desse festival da canção, ganhou uma bem dosada e cuidadosa pitada de hermetismo e brasilidade, que Raul Seixas, na verdade, habilidosamente vestiu sob um linguajar fácil e simples. A expressão mais clara de que uma mudança importante estava em processo, não só em suas músicas como também em sua trajetória, naquele ano de 1972, está no próprio nome de Raul: o artista que se lançava naquele festival abandonava, definitivamente, o nome Raulzito – como era conhecido – assinando e divulgando-se, agora, somente como Raul Seixas.

Para contextualizar a "aparição" de Raul Seixas nesse VII FIC é necessário perceber o papel exercido pelos festivais da canção durante a década de 1970. Diferentemente do samba, que agoniza, mas não morre, os festivais agonizaram e acabaram falecendo em 1972. E a história desses eventos, nesse período, é, na verdade, a história desse estertor.

Zuza Homem de Mello (2003), parafraseando Hobsbawm, chamou o período que vai de 1960 a 1972 de "A Era dos Festivais", dada a importância que esses eventos tinham "como aglutinadores políticos e culturais" (CARVALHO, 2008, p. 9). No início de 1970, a Record, que dominou a cena festivalesca da década passada, anunciou o fim da organização desse tipo de evento, dada uma série de incêndios que destruiu grande parte das estruturas da emissora. A Rede Globo de televisão assume, então, a dianteira na organização dos próximos festivais.

Os festivais entraram na década de 1970 ainda com certo prestígio, mesmo após o afastamento dos nomes mais consagrados da música popular. A emissora Globo vinha em ritmo de franca ascendência quando tomou para si a responsabilidade de organização dos principais festivais. Sua expansão era consequência da visão empreendedora e profissional de seus principais diretores, Boni e Walter Clarck, e uma estreita relação com o governo ditatorial militar. Esta confluência possibilitou com que a emissora de Roberto Marinho se aproveitasse, com grande eficácia, das transformações econômicas em processo no chamado "Milagre Econômico". Os

números contundentes de crescimento do PIB e redução da inflação vinham acompanhados pelo aumento de aparelhos de TV, que favoreciam a expansão da rede televisiva, por meio de uma imagem e programação uniformes, conhecidas, mais tarde, como "Padrões Globo de Qualidade". Esse crescimento, iniciado por volta de 1968, fez com que, no ano de 1970, a Globo já tivesse adquirido os 49% dos seus associados norte-americanos do grupo Time Life (MELLO, 2003).

O diretor geral do FIC, Augusto Marzagão, que já havia dito, em 1969, ter como lema dos festivais "uma canção que seja cantada da Patagônia aos Urais"[168], contava com uma estrutura técnica e econômica amplamente favorável a suas pretensões universalistas. O crescimento da Rede Globo influiu nas aspirações do evento, e o V FIC, de 1970, já prometia uma transmissão a cores para toda Europa, além de um documentário feito pela Rádio de Televisão Francesa (MELLO, 2003).

Se, as ambições de um evento de grande porte geraram expectativas por um lado, pelo outro colaboraram para perda de prestígio dos festivais. O governo militar passou a ver aí "uma janela escancarada para mostrar a felicidade do povo brasileiro" (MELLO, 2003, p. 368). Os festivais, sob a égide do governo e da empresa que tanto ajudou a desenvolver, deveriam se tornar um veículo de propaganda que ecoasse pelo mundo imagens positivas de um país em desenvolvimento. Se já não bastasse a censura que, a partir de 1968, mutilava ou proibia muitas músicas concorrentes, agora havia também a necessidade de uma propaganda ideológica no evento.

Se o V FIC, promovido pela Rede Globo, em 1970, ambicionava a exibição de um país agradável e próspero, seu resultado mais imediato foi um constrangedor episódio de racismo.

A música vitoriosa na fase nacional, e eleita para representar o Brasil na final internacional, foi "BR-3", de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, interpretada por Tony Tornado, um cantor negro e esbelto, que dançava e reproduzia o gestual do movimento negro norte-americano, dançando como James Brown e levantando os braços como um líder Black Power. Em sexto lugar, e convidada a fazer parte do show de encerramento da fase internacional do Festival, ficou "Eu Também Quero Mocotó", de Jorge Benjor, interpretada por outro cantor negro, Érlon Chaves.

As apresentações dos dois intérpretes negros na final internacional geraram preocupações no alto comando do exército e revolta das camadas mais conservadoras da sociedade. Os gestos de Tony Tornado – braços levantados e punhos fechados, gritando

[168] Veja 08/10/1969, p. 57.

repetidamente "Deus!" – despertaram o temor nos militares de que poderia estar nascendo ali um líder negro, a exemplo do que havia nos Estados Unidos, com os "Panteras Negras". A apresentação de Érlon Chaves – beijado por duas garotas brancas que, segundo ele, representavam todas as meninas presentes no Maracanãzinho – também chocou o governo e parte da sociedade. Érlon Chaves foi imediatamente preso por atentado à moral e reclamações chegavam aos montes aos escritórios da Globo, por pessoas que se sentiam ofendidas vendo aquele negro sendo acariciado por duas meninas brancas (MELLO, 2003)

Tony Tornado, pouco tempo depois do fim do festival, também se viu em meio a um polêmico caso de racismo, após assumir publicamente um romance com Aríete Sales, e despertar a ira de algumas alas da sociedade, temerosas em ver "tremer as bases das famílias conservadoras", colocando em "xeque a segurança das mulheres brancas" (MELLO, 2003, p. 388). As carreiras de Tony Tornado e Érlon Chaves foram brutalmente boicotadas e o resultado desse festival foi, segundo Zuza Homem de Mello (2003, p. 390) "um rastro de racismo, uma marca de preconceito contra artistas da raça negra".

O organizador do FIC fez avaliações negativas desse evento, mostrando, em entrevista, que o custo final não era financeiramente rentável. Segundo Marzagão, até agora, ninguém ganhou com o evento, "ele fica em 3 milhões e para Globo deve ter custado 350 000 o ano passado. E este ano, devido aos resíduos inflacionários, ficou em 450 000 ou 500 000"[169]. Os objetivos de levar a música brasileira ao exterior também não vinham sendo concretizados. Segundo Marzagão:

> Por enquanto, a música brasileira como está sendo feita ainda encontra uma série de dificuldades de penetração no exterior, sobretudo na Europa. Os intérpretes têm dificuldades de gravar a nossa música de harmonia muito complicada e também por causa do ritmo, mas já começam a surgir na Europa gravações de músicas brasileiras e os artistas já estão mais entusiastas com nossa música.[170]

O descaso por parte das gravadoras também deixava claro a perda de prestígio dos Festivais. Depois de V FIC, somente a Odeon gravou dois LPs inteiros com quinze concorrentes, enquanto que, nos anos anteriores, cerca de cinco LPs, de diferentes selos, eram lançados, sem contar, é claro, o grande número de compactos gravados com cada

[169] Veja 28/10/1970, p. 84.
[170] Idem.

uma das concorrentes[171]. A imprensa também avaliava negativamente esse festival. A Revista Veja, em 1970, analisa o V FIC afirmando que:

> É provável no entanto que o menor interesse do Festival tenha um outro e quase esquecido motivo, o musical. Apesar da visível predominância do clima promocional – que também é responsável pelo esvaziamento de vários festivais de cinema–, a expectativa criada não tem correspondido às músicas de impacto como a dos primeiros anos dos festivais. No caso do FIC, talvez um rígido respeito a uma célebre frase do coordenador Marzagão no ano passado ("quero uma música que seja cantada da Patagônia aos Urais"), algumas mais fortes concorrentes músicas brasileiras foram afastadas. Provavelmente as que forneceriam maior impacto aos estrangeiros presentes. (...) Mas, como existem poucos meios de comunicação com o deserto da Patagônia ou com os montes Urais, pode ser que algumas escolhidas dos últimos anos estejam sendo cantadas naquelas regiões extremas.[172]

"O V FIC deixou claro que havia pressão do governo militar para que os festivais (...) fossem mantidos como eficazes torpedos para mostrar ao resto do mundo o quanto havia de alegria e felicidade no seio do povo brasileiro" (MELLO, 2003, p.390.). A afirmação de Zuza Homem de Mello acerca da manipulação nos festivais se fizera ainda mais evidente no próximo evento, em 1971.

Preocupados com as críticas sofridas no ano anterior, os organizadores tentaram retomar a credibilidade dos festivais trazendo os artistas mais consagrados da MPB, novamente para a competição. A ideia inicial era convidar Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Caetano Veloso, Sérgio Ricardo, Ruy Guerra, Capinam, Baden Powell, Marcos e Paulo Sérgio Valle, Milton Nascimento, Edu Lobo e Chico Buarque para que eles entrassem diretamente nas finais, com músicas inéditas. O responsável por convencê-los foi um dos diretores do evento, Gutemberg Guarabyra, que, presumia-se, conseguiria um diálogo mais estreito com esses artistas, por ter sido também ele um músico, inclusive vencedor de festival. Marzagão deu continuidade à ideia, comunicando à imprensa que ela deveria escolher dezessete nomes de uma lista fornecida pela diretoria do VI FIC, com artistas que já haviam participado dos festivais anteriores (MELLO, 2003).

A censura logo tratou de agir e determinou que todos os artistas participantes da competição deveriam ter seus registros feitos na Polícia Federal, que fornecia, a cada um, uma carteira com nome, foto 3x4 e especialidade no FIC.

[171] Veja 21/10/1970, p. 83.
[172] Idem.

Os artistas, percebendo que os militares estavam usando o festival para maquilar uma cena de Brasil, dias antes do início do evento, vazaram com uma notícia na imprensa: doze dos dezessete artistas convidados cancelaram a sua participação e uma carta explicando os motivos seria noticiada no jornal O Pasquim. Segundo os artistas, o motivo pela qual desistiram de concorrer ao VI FIC foi "a exorbitância, a intransigência e a drasticidade do Serviço de Censura na apreciação do que lhe tem sido submetido" (MELLO, 2003, p. 394).

A noticia caiu como uma bomba para os organizadores do evento que, em um primeiro momento, pensaram, inclusive, em cancelar o festival. Os militares pressionaram para que o evento prosseguisse, pois não queriam transmitir ao público a ideia de que os compositores teriam tamanha força. Um esquema de emergência foi colocado em prática a fim de levar o certame ao ar na data prevista, enquanto os militares, revoltados, procuravam os líderes do movimento que havia lançado aquela carta de repúdio na imprensa. Walter Clark tentava liberar, o mais rápido possível, as músicas presas na censura e Paulo César Ferreira ainda tentava negociar com os compositores revoltosos, para que eles voltassem atrás na decisão de boicotar o festival. Firmes na posição de não participar do evento, a solução encontrada foi arrumar músicas inéditas para colocar no lugar. João Araújo, José Otávio de Castro Neves, Duarte Franco e Clemente Neto formaram uma comissão com a função de encontrar, em três dias, canções para serem apresentadas naquele festival. Conta Zuza Homem de Mello (2003, p. 404) que o resultado dessa busca foi:

> Um pega para capar, o que viesse era lucro, valia de tudo, samba enredo destinado ao carnaval ("Alô! Alô! Taí Carmen Miranda", da Império Serrano), músicas já programadas para serem gravadas ("Canto Livre"), temas reservados para futuras novelas ("Você Não Tá Com Nada", para Bandeira 2); João Araújo enfiou quem estava para gravar na Som Livre, até Paulo César Ferreira botou uma cantora, a finalidade era deixar passar tudo que aparecesse para completar o elenco do FIC. (...) Como consequência desse rapa tudo, chegaram mais músicas que o necessário: 80 composições, quando o normal eram 40. Conseguiram eliminar 30, e as 50 restantes, onde inevitavelmente havia muito bagulho, ainda deveriam ser preparadas, o que significa convocar os intérpretes, escrever arranjos, fazer as cópias, efetuar ensaios, um esforço inaudito para que o VI FIC fosse realizado. Seria o mais medíocre da Era dos Festivais.

Começado o festival, a notícia que mais se via na imprensa era relativa ao boicote dos artistas ao evento. Walter Clark e José Bonifácio Sobrinho (Boni) assumiram a coordenação do FIC, após a demissão de Gutemberg Guarabira,

responsabilizado pela crise instalada. A primeira providência tomada pelos novos diretores foi uma declaração assinada por todos os participantes do FIC, em que eles se comprometiam a não retirar suas músicas do certame, em hipótese alguma.

A vencedora do festival foi a canção "Kyrie", de Marcelo Silva e Paulinho Soares, interpretada pelo Trio Ternura (Jurema, Jussara e Robson). No entanto, parece que os grandes rebuliços que esse evento causou ficaram mesmo por conta dos acontecimentos nos bastidores. Uma constatação aparecia na imprensa de forma bastante evidente: "O Festival Internacional da Canção, que envolve sempre grandes financiamentos (este ano, Augusto Marzagão, seu organizador, fala em três milhões de cruzeiros), parece perder progressivamente sua importância musical"[173].

Os abalos nas estruturas dos festivais foram realmente intensos. Além de ter sido, nas palavras de Mello, "o mais medíocre da Era dos Festivais", o VI FIC teve sérias consequências no mecanismo de organização do evento. A principal foi, sem dúvida, o afastamento de Augusto Marzagão, criador do FIC e seu diretor geral desde 1966. A Rede Globo, depois do fiasco do festival de 1971, anunciava a urgência de modificações, a fim de recuperar o prestígio do evento enquanto "celeiro" principal de artistas e tendências da música brasileira. Walter Clark, em nota para a imprensa, justificava a ruptura com Marzagão dizendo: "tentamos fazer ver a ele (Marzagão) que o FIC precisava mudar e que poderia ser um acontecimento importante na música brasileira"[174]. A emissora ainda continuaria organizando o FIC com o patrocínio da Secretaria de Turismo da Guanabara, enquanto Marzagão tentava, na TV Tupi de São Paulo, realizar um outro festival da canção.

O último festival da "Era dos Festivais" fora gestado, em 1972, com promessas da Rede Globo por um evento todo reformulado em sua fachada e em sua estrutura[175]. No entanto, mesmo com os cuidados e precauções para que os incidentes do ano anterior não voltassem a ocorrer, as polêmicas nos bastidores foram um assunto recorrente no VII FIC.

Os novos diretores responsáveis por organizar o festival de 1972, José Otávio de Castro Neves e Solano Ribeiro, começaram a anunciar uma contenção no número de participantes, a fim de diminuir os gastos elevados na produção do certame. As grande – e caras – atrações internacionais também seriam suprimidas. Sem grandes promessas de

[173] Veja 06/10/1971, p. 96.
[174] Veja 17/11/1971, p. 100.
[175] Idem.

investimento, restou aos organizadores um árduo trabalho de garimpagem de novos artistas. A revelação de uma nova safra de grandes compositores era a única forma de "salvar" o festival da canção. Talvez por isso, o VII FIC foi tão profícuo. Alguns com carreiras mais duradouras que outros, esse festival revelou para a música popular nomes como: Raul Seixas ("Let me Sing", "Eu Sou Eu, Nicuri é o Diabo"), Sérgio Sampaio ("Eu Quero Botar Meu Bloco na Rua"), Fagner ("4 Graus"), Walter Franco ("Cabeça"), Hermeto Pascoal ("Serearei"), Sirlan e Murilo ("Viva Zapátria"), Alceu Valença e Geraldo Azevedo ("Papagaio do Futuro").

A censura também tomou suas providências para que gestos e canções consideradas inoportunas não fizessem parte das apresentações. Esse tipo de preocupação era redobrada pois, em 1972, a televisão em cores era oficialmente inaugurada no Brasil. Na reunião entre Solano Ribeiro e a Polícia Federal, nos porões do Palácio do Catete, ficaram terminantemente proibidas letras "perigosas", gestos como punhos cerrados para o alto, capazes de incitar o "poder negro", e decotes muito avantajados (MELLO, 2003).

O júri fora anunciado na véspera da primeira eliminatória. Presidido por Nara Leão, ele contava também com o diretor de programação do sistema Globo de Rádio, Mário Luiz Barbato, o maestro Rogério Duprat, o poeta e professor Décio Pignatari, Roberto Freire e Sérgio Cabral, o jornalista Alberto de Carvalho, o pianista João Carlos Martins, Guilherme Araújo, empresário dos tropicalistas, e dois radialistas – Big Boy, do Rio, e Walter Silva, de São Paulo.

Na fase final, o júri se encontrava dividido entre "Fio Maravilha", de Jorge Benjor, preferida do gosto popular, e "Cabeça", de Walter Franco. Foi aí que os problemas começaram aparecer. Walter Clark recebeu um comunicado dos militares que Nara Leão deveria ser afastada da presidência daquela comissão julgadora. O restante do júri se solidarizou com Nara e ameaçou também abandonar o evento, caso ela fosse realmente destituída. A solução encontrada por Walter Clark foi depor todo o júri, que entendeu o acontecido como uma afronta às preferências pela eleição da música "Cabeça", e foi substituído por um grupo de estrangeiros. Os jurados afastados se organizaram e resolveram infiltrar um dos seus membros nos camarins, para dali chegar ao palco e ler um comunicado que havia sido redigido em protesto contra a arbitrária decisão. O resultado foi que Roberto Freire, o mais militante em manifestações políticas do júri deposto, foi agarrado pelos seguranças da Globo, enquanto tentava ler o manifesto. Nos bastidores, Freire foi brutalmente espancado por

um grupo de policiais. Nara Leão, tentando ajudar o companheiro, ameaçava invadir o palco com os demais membros da comissão. Para tentar amenizar a situação, Walter Clark liberou a leitura do comunicado mediante a modificação de alguns trechos, principalmente aqueles que atacavam a Rede Globo (MELLO, 2003).

A mudança do júri beneficiou Raul Seixas, pois as guitarras elétricas e a linguagem rock trazidas por ele eram bastante familiares ao grupo de estrangeiros responsáveis pela avaliação. Mas, isso não foi o bastante para que suas duas canções figurassem entre as finalistas que representariam o Brasil na fase internacional. Jorge Benjor ("Fio Maravilha") e Baden Powell ("Diálogo") podem não ser considerados representantes da renovação prometida pelos organizadores, mas suas canções foram eleitas vencedoras da final nacional.

Na fase internacional, mais confusão. Maria Alcina Leite, que interpretava "Fio Maravilha", já havia firmado, antes do festival, um contrato com a Rede Globo, que apostava nela como uma das principais cantoras para a década que se iniciava. Pressões por parte da emissora foram feitas para que o resultado final do evento fosse modificado, dando o prêmio principal à "Fio Maravilha" e não à "Nobody Calls me Prophet", de David Clayton-Thomas. Segundo Mello (2003), Solano Ribeiro peitou as imposições da Globo e manteve o resultado, preservando a escolha do júri.

Evidentemente, a agitação que marcou os bastidores do VII FIC foi noticiada pela imprensa, e a marca da decadência dos festivais pode ser detectada quando os entreveros passaram a chamar mais atenção que as músicas. A Revista Veja afirma que:

> Teoricamente, um festival de música deveria mostrar, acima de tudo, músicas. Mas, há algum tempo, a música não é mais a única estrela do Festival Internacional da Canção. Sua função tornou-se de uma majestosa destilaria, onde fluem também com igual (e às vezes maior) espaço os rios políticos e comerciais, que indicam cursos da música brasileira.[176]

Em meio a um crescente desinteresse por parte dos patrocinadores e do público, que fez o ibope do VII FIC ficar bem abaixo do esperado, a rede Globo anunciou, no ano seguinte, que não mais realizaria o evento. Solano Ribeiro ligou o fim dos festivais ao fato de que a "Globo ficou cansada de resolver problemas políticos. A Globo se desinteressou por festival. Preferiu parar e parou"(RIBEIRO. *Apud.* MELLO, 2003, p. 433).

[176] Veja 20/09/1972, p. 82.

Se for colocada em perspectiva a qualidade das músicas em disputa, O VII FIC não foi um enorme fracasso. Evidentemente, é incomparável a repercussão que esses certames tinham na década de 1960. No entanto, fazendo uma análise dos principais artistas revelados na década de 1970, é possível perceber que esse evento foi ainda um grande "celeiro". De certa forma, uma leitura feita a partir dos desdobramentos futuros é capaz de suavizar um pouco a afirmação da completa decadência dos festivais, pois a cena festivalesca dos anos de 1970 foi ainda a grande responsável por abastecer o campo musical de novos artistas e novos compositores.

O destaque conseguido por Raul Seixas nesse festival não foi o bastante para lhe garantir um contrato artístico com a Philips. Ainda receoso, Menescal estava na dúvida se firmava com Raul Seixas um acordo como cantor ou produtor. Conta ele:

> **Roberto Menescal:** Depois disso eu falei "eu quero fazer um contrato com você!" "mas de que?" me perguntou o Raul, "na verdade eu não sei se eu quero você como artista, como produtor, ou como compositor. Então eu tenho um problema com isso, eu tenho que definir no contrato o que você é" (...). Mas eu disse pra ele "o que eu ouvi de você como produtor eu não achei fantástico não, pode ser que você direcionado seja um grande produtor", aí eu telefonei pro André, e falei pra ele "acabei de contratar um cara sensacional", ele disse: "quem é?", "O Raul Seixas assim, assim,", ele me disse: "mas contratou pra que?", eu disse: "não sei André, eu tenho que ver com você como que faz com isso". Ele disse: "inventa um título", aí eu botei Serviço Criativo, Departamento de Serviço Criativo. Aí contratei e falei, vamos ver com o tempo.[177]

Como chefe do Departamento de Serviço Criativo, Raul Seixas tentava trabalhar o lançamento de sua própria carreira artística. Uma de suas primeiras entrevistas encontradas nos acervos pesquisados fora redigida por ele próprio e por Jay Vaquer, seu amigo e parceiro musical, constando no rodapé da página a referência ao Departamento de Serviço Criativo da Philips[178].

Antes de lançar seu primeiro LP, Raul Seixas passou por alguns "testes". O primeiro deles foi um compacto simples, lançado em 1973, com duas músicas, "Let me Sing" e "Teddy Boy, Rock e Brilhantina". Essa última música, segue a trilha apresentada por Raul Seixas no festival e traz uma musicalidade próxima ao rock dos anos 50, em que ele diz: "Eu quero avacalhar com toda a turma da esquina/ Com meu cabelo cheio de brilhantina/ Dançando o rock ao som de Elvis`n Roll."

[177] Entrevista concedida ao autor.

[178] Esta entrevista foi adquirida por meio de uma pesquisa no acervo do Jornal O Globo. Não há referências de que ela tenha sido publicada, nem nesse jornal, nem em qualquer outro veículo de comunicação. Mais tarde, essa entrevista fora transcrita, na íntegra, no livro "Raul Seixas Por Ele Mesmo" (1990), organizado por Sylvio Passos.

O evento de maior repercussão pela qual Raul Seixas passou, antes de gravar seu primeiro LP, foi, sem dúvidas, o espetáculo "Phono 73". Segundo Rita Morelli (1988, p. 50), com o esgotamento dos festivais, esses eventos foram, aos poucos, se esvaziando e perdendo sua importância "enquanto canal de acesso de novos compositores-intérpretes ao disco e à publicidade". A Philips, que já era a principal gravadora do país, começou a organizar seus próprios eventos de divulgação, numa iniciativa importante, que evidencia o protagonismo da indústria do disco no processo de descoberta e promoção de novos artistas – tendência que aumentaria ainda mais com o transcorrer dessa década (MORELLI, 1988).

Sem o clima de disputa entre os artistas, a ideia do "Phono 73" era agrupar em um mesmo show quase todo o *cast* de contratados da Philips, e mais alguns emprestados da RGE, como Tom Jobim e Vinícius de Moraes. O evento tinha tudo para chamar a atenção da crítica, afinal, iria conseguir realizar o antigo sonho dos festivais da canção: trazer, novamente ao mesmo palco, os nomes mais consagrados da MPB nacional. O público e a imprensa, ansiosos por "novidades, surpresas, intervenções políticas, rebeldia e resistência" (MOTTA, 2000, p. 236), voltavam seus olhos para aquele evento, organizado pela Philips.

Programado para os dias 11, 12 e 13 de maio de 1973, o espetáculo "Phono 73", sob direção de Guilherme Araújo e Armando Pittigliani, foi realizado no Palácio de Convenções do Anhembi, e contou com a presença maciça dos principais músicos nacionais, entre eles: Chico Buarque, Caetano Veloso, Elis Regina, Erasmo Carlos, Fagner, Gal Costa, Gilberto Gil, Hermeto Pascoal, Ivan Lins, Jair Rodrigues, Macalé, Jorge Benjor, Jorge Mautner, Juca Chaves, Luiz Melodia, Marcus Pitter, Maria Bethânia, MPB-4, Mutantes, Rita Lee, Nara Leão, Odair José, Quinteto Violado, Raul Seixas, Ronnie Von, Sérgio Sampaio, Toquinho, Vinícius de Moraes, Wanderléa, Wilson Simonal, Zimbo Trio e a Banda Canecão.

O show de abertura ficou por conta de Rita Lee e, durante o espetáculo, cada artista apresentava sua música para depois chamar ao palco alguém para um dueto, fazendo com que, pelo menos uma vez, houvesse uma dupla cantando.

Raul Seixas foi chamado ao palco por Ronny Von e cantou três músicas: "Loteria da Babilônia", "Let me Sing", e "As Minas do Rei Salomão", e sua apresentação mereceu destaque na mídia. De barbas e cabelos cumpridos, vestindo um curto casaco roxo que deixava à mostra o peito magro e um medalhão no pescoço, botas de cano longo e calça de veludo, Raul Seixas cantava os últimos versos da canção

"Loteria da Babilônia"[179] emendando trechos de Little Richard, repetindo várias vezes "I'm feel all right", enquanto desferia chutes e socos no ar, ao ritmo da música. No meio da apresentação, Raul Seixas pegou um batom vermelho e desenhou no peito um símbolo esotérico, que mais tarde apareceria nas capas dos discos "Krig-ha, Bandolo!" (Phlips, 1974), "Gita" (Philips, 1974) e "Novo Aeon" (Philips, 1975). Enquanto desenhava o que ficou posteriormente conhecido como símbolo da Sociedade Alternativa, Raul Seixas gritava: "está lançada aqui a semente, a semente de uma nova idade; de uma nova idade da qual vocês todos são testemunhas!" (NETO, 2011).

IMAGEM DA APRESENTAÇÃO DE RAUL SEIXAS DURANTE O ESPETÁCULO PHONO 73, ACERVO RAUL ROCK CLUB.

A apresentação de Raul Seixas foi, entre os novos contratados da Philips, uma das que mais chamou atenção da mídia. Segundo o jornal carioca Diário de Notícias uma "outra surpresa agradável foi o aparecimento de Raul Seixas, com um som pesado e letra explosiva"[180]. Pela primeira vez, o rosto do artista solo Raul Seixas, novo contratado pelo Philips, era então estampado, em um veículo de comunicação, na cidade do Rio de Janeiro[181].

[179] "O que você não sabe por inteiro/ é como ganhar dinheiro/ mas isso é fácil e você não vai parar/ você não tem perguntas pra fazer/ porque só tem verdades pra dizer/ pra declarar."
[180] Diário de Notícias 15/05/1973, p. 13.
[181] Nos arquivos pesquisados, até aquele momento, o rosto de Raul Seixas aparece na imprensa através de imagens de seus tempos de "Pantera" ou de sua apresentação no VII Festival Internacional da Canção, quando ainda não havia firmado contrato com a Philips, gravadora por onde deu largada a sua carreira artística solo.

IMAGEM DE RAUL SEIXAS ESTAMPANDO O JORNAL DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 15/05/1973.

O espetáculo "Phono 73" deu origem a um pacote com os três LPs iniciais (um pelo selo Polydor, e outros dois pelo selo da Philips) gravados ao vivo. Não aparecem nos discos – fundamentalmente por uma série de falhas técnicas– Rita Lee, Jorge Mautner, Mutantes, Sérgio Sampaio, Quinteto Violado, Marcus Pitter, Banda do Canecão, Zimbo Trio, Hermeto Pascoal, Luiz Melodia e a tentativa de Chico e Gil cantarem a música "Cálice". Raul Seixas aparece no disco cantando apenas "Loteria da Babilônia".

O resultado desse disco foi que Raul Seixas, agora, passava a figurar entre os nomes mais importantes da MPB nacional, para ser mais exato, na décima segunda posição, segundo uma pesquisa organizada pelo Jornal da Tarde.[182]

CAPA DO PRIMEIRO VOLUME "PHONO 73 O CANTO DE UM POVO"

Depois da apresentação nesse show e o lançamento do disco gravado ao vivo, Raul Seixas já começava a pressionar a gravadora para lançar o seu próprio LP. Antes

[182] Essa pesquisa foi publicada no Jornal do Brasil, 29/05/1973, p. 39.

que isso acontecesse, Raul Seixas ainda produziu todo o disco do amigo Sérgio Sampaio, na Philips, intitulado "Eu Quero É Botar Meu Bloco na Rua" (Philips, 1973), inclusive participando backing vocal de algumas canções.

Mais um "teste" ainda seria imposto a Raul Seixas antes que a gravadora lançasse seu primeiro LP. A Philips vinha planejando uma série de discos que seriam lançados como uma espécie de coletânea com as melhores músicas de samba, de jazz, de rock, etc. Raul Seixas, pela sua apresentação no VII FIC – imitando Elvis Presley – se credenciava a cantar os clássicos do rock no disco destinado ao gênero. Assim, Raul Seixas grava, pela Philips, o disco intitulado "Os 24 Maiores Sucessos da Era do Rock". Nesse LP, ele canta sucessos antigos do rock internacional como: "Rock Around the Clock" (Jimmy de Knight/ Max C. Freedman), "Blue Suede Shoes" (Carl Perkins) "Tutti Frutti" (Little Richard/ Joe Lubin/ Dorothy La Bostrie), "Little Darling" (Maurice Williams); além de algumas músicas da Jovem Guarda, como "Rua Augusta" (Hervé Cordovil), "O Bom" (Carlos Imperial) e "Banho de Lua" (Tintarella Di Luna). No entanto, o nome de Raul Seixas não apareceu nos créditos do disco, cujo vocal era creditado a uma banda inexistente chamada de Rock Generation.

Enquanto trabalhava como produtor musical na CBS, Raul Seixas entrou em contato com um indivíduo de importância fundamental em sua trajetória. É impossível uma análise da produção artística de Raul Seixas sem se mensurar, com exatidão, a relação do cantor com Paulo Coelho.

# CAPÍTULO 3

## "MEU INIMIGO ÍNTIMO": DECANTANDO A PARCERIA ENTRE RAUL SEIXAS E PAULO COELHO.

"Meu inimigo íntimo"; assim Raul Seixas e Paulo Coelho se tratavam quando os dois começaram a fazer suas primeiras canções. Depois de findada a parceria, em 1977, sempre que um era perguntado sobre o outro, o apelido persistia, como a principal forma de definir uma relação de intimidade e conflito, que imperava entre eles.

Para um artista que teve sua obra estudada sob diversas perspectivas, a questão da influência dos parceiros na produção musical de Raul Seixas ainda continua como assunto tabu. Como cantor e intérprete, Raul Seixas, naturalmente, captava para si grande parte dos elogios ou críticas das músicas feitas em parceria. No entanto, outros motivos também dificultam a percepção da obra de Raul Seixas sob o prisma de seus parceiros. O primeiro deles é a possibilidade de creditar a outras pessoas características e atributos comumente associados a Raul Seixas, sua obra ou personalidade. Quando se divide com parceiros certas propriedades que, supostamente, comporiam a "originalidade" de Raul Seixas, correr-se-ia o risco de arranhar a "singularidade" da imagem do artista. Nesta perspectiva, para se preservar a "excepcionalidade" de Raul Seixas deve-se reforçar o caráter desirmanado de sua produção musical.

Um segundo motivo capaz de dirimir a influência das parcerias na produção musical de Raul Seixas vem da forma como o próprio cantor abordou, em seus depoimentos, o sentido de sua obra. Em entrevista, Raul Seixas afirma:

> As músicas, todas elas são faces e lados, pontos de vista unicamente meus, como indivíduo único que sou na face da terra, como você é e todos os ouvintes são. (...) E minhas músicas falam justamente do meu ponto de vista sobre o mundo que eu vivo, sobre a vida, sobre as pessoas, sobre o planeta e a vida mesmo (...). Eu falo sobre o meu ponto de vista. Agora, tudo dentro de uma concepção coerente, dentro do meu ego, dentro dos meus próprios valores sabe![183]

Quando Raul Seixas afirma que sua produção musical é um ponto de vista unicamente seu, fica nublada a possibilidade de se enxergar ali algum tipo de influência. Suas músicas, segundo suas palavras, manifestam, com a maior honestidade possível, sua visão particular das coisas. Essa espécie de biografismo que Raul Seixas tenta

[183] Coleção "Raul Seixas no Ar", entrevista gravada e organizado pelo Raul Rock Club- Raul Seixas Oficial fã Clube, DISC XVIII.

ressaltar em sua produção musical, como se suas canções fossem uma descrição fiel e exata da forma como ele vê e sente as coisas, dificulta ainda mais a percepção de uma possível cooperação em seus trabalhos.

No entanto, Raul Seixas teve, nos dezessete anos que durou sua carreira (1973-1989), a presença constante de vários parceiros. Os principais foram: Paulo Coelho, Marcelo Motta, Cláudio Roberto, José Roberto Abrahão, Oscar Rasmussen, Kika Seixas e Marcelo Nova. Outros nomes aparecem nos créditos de algumas canções como: Lena Coutinho, Adilson Simeone, Wilson Aragão, Dedé Caiano, Tânia Barreto, Gay Vaquer e Eládio Gilbraz.

A parceria mais conhecida e reconhecida de Raul Seixas foi com Paulo Coelho. O hoje escritor de *best-sellers* estabeleceu a parceria mais duradoura[184] e a mais consagrada de Raul[185]. Paulo foi o principal parceiro nos quatro primeiros discos de Raul Seixas: "Krig-ha, bandolo!" (Philips, 1973), "Gita" (Philips, 1974), "Novo Aeon" (Philips, 1975), "Há 10 mil Anos Atrás" (Philips, 1976).

As imagens que, atualmente, envolvem Paulo Coelho e Raul Seixas, podem nublar as efetivas contribuições que o primeiro teve na produção musical do segundo. Enquanto Raul Seixas é lembrado como um roqueiro contestador, transgressor, crítico de uma realidade social, Paulo Coelho sustenta a imagem de um escritor *pop star*, literariamente desqualificado, mas um campeão de vendas em todo mundo[186]. No entanto, estas diferenças que hoje existem entre as imagens dos dois pouco esclarecem o contexto em que eles se encontravam quando do início da parceria, em 1972.

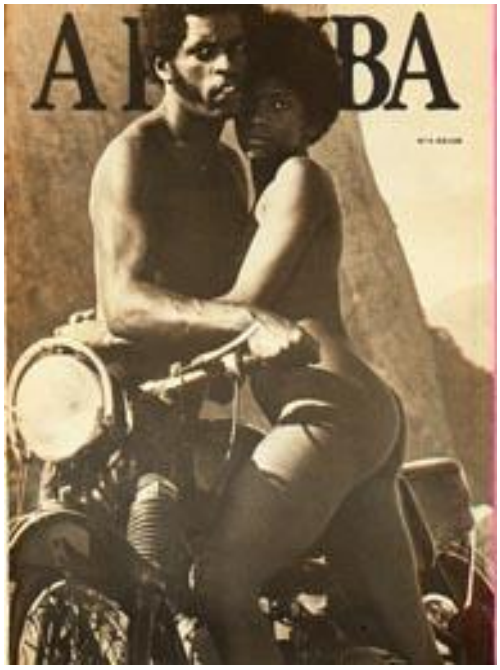
Raul Seixas chegou até Paulo Coelho pelo interesse em uma matéria sobre discos voadores, assinada por um autor inexistente, chamado Augusto Figueiredo. Paulo Coelho, então editor e repórter das revistas alternativas A Pomba e 2001, escreveu, sob esse pseudônimo, o artigo que chamou atenção de Raulzito. Quem se dirigia até a redação da revista era um Raul Seixas executivo, altamente remunerado por uma das maiores gravadoras do país, a CBS. De cabelos aparados, terno, gravata e paletó,

[184] Foram 41 músicas no total.
[185] Os muitos CDs lançados após a morte de Raul Seixas deixam evidente a importância de Paulo Coelho na carreira do cantor. No álbum "Se a Rádio Não Toca" (1994), das 19 músicas que compõe o disco 10 são em parceria com Paulo Coelho. No disco-tributo "O início, o fim e o meio" (1992) das 12 faixas, cinco foram compostas com Paulo Coelho. No disco "Tributo a Raul Seixas" (1990), das 12 faixas 6 são da parceria. No álbum "O Baú do Raul" (2004) das 24 faixas que compõe os dois discos da coletânea, 10 são em parceria com Paulo Coelho.
[186] Ver: "Para ler Paulo Coelho. A recusa acadêmica em entender o intelectual brasileiro mais popular do mundo" (Fernando Pinheiro, Folha de São Paulo, 20/01/2013).

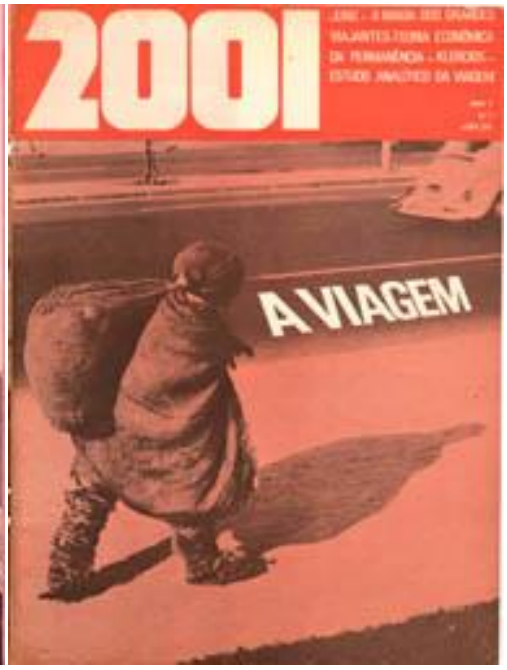
Raulzito era a total contraposição do homem que escrevera a matéria "Vida Extraterrena", que tanto lhe chamara atenção. Paulo Coelho "usava calças saint-tropez, com o cinto abaixo dos quadris, cabelão despenteado caindo pelos ombros, sandálias franciscanas, colares no pescoço e óculos de lentes octogonais da cor lilás – e passava boa parte do tempo chapado" (MORAIS, 2008, p. 284).

Enquanto Raul era funcionário de uma grande empresa, pai de família, casado com a filha de um pastor evangélico, Paulo era um hippie, redator de uma revista underground, que ainda penava o sustento financeiro e abusava do consumo de drogas. Um era empregado de uma multinacional que cobiçava, desde a infância, ser cantor de rock; o outro era um editor com experiência em teatro, mas que sonhava, há anos, se tornar escritor popular. As trajetórias que ali se cruzavam eram radicalmente distintas, mas suas experiências iriam se combinar em um resultado artístico bastante produtivo.

CAPA DAS REVISTAS ALTERNATIVAS DE PAULO COELHO NA DÉCADA DE 1970



"A POMBA""




" 2001"

VIDA
EXTRA TERRENA

eu vou fazer uma canção de amor
para gravar num disco voador ...
CAETANO

No ano 200 da nossa era faleceu, no Egito, um filósofo grego de nome Luciano de Samos.

Luciano começou a vida como escultor, mas acabou trocando o cinzel pela pena, dando uma reviravolta decisiva em sua vida. Deixou várias obras filosóficas e algumas de ficção, entre as quais uma que se intitulava "História Verdadeira" e que consiste, conforme êle mesmo narra no início, numa série interminável de mentiras.

Nêste livro, Luciano descreve a aventura de um grupo de marinheiros que, apanhados por uma tromba d'água no Estreito de Gibraltar, viram seu navio jogado em direção ao espaço. Tão violento foi o impulso sofrido que oito dias depois o barco se encontrava na Lua. Os selenitas (habitantes da Lua) fazem prisioneiros os navegantes e os levam à presença do Rei da Lua, que no momento estava guerreando contra o Rei do Sol pela posse de Vênus.

Luciano de Samos foi, assim, o primeiro sujeito a pensar (ou pelo menos escrever) em habitantes do espaço.

TRECHO DA MATÉRIA "VIDA EXTRA TERRENA", DA REVISTA A POMBA, QUE LEVOU RAUL SEIXAS A PAULO COELHO.

Paulo Coelho nasceu no dia 24 de agosto de 1947, no Rio de Janeiro, filho do engenheiro Pedro Queima Coelho de Souza e da dona de casa Lygia Araripe Coelho de Souza. Sua vida escolar teve início no colégio de orientação jesuíta Santo Inácio, no Rio de Janeiro. Aluno destacado, venceu concursos de poesia, publicou textos e poemas em várias revistas intercolegiais e entrou para a Academia de Letras do Santo Inácio. Conhecido entre os amigos pelo talento em escrever, já começava a nutrir o sonho de ser um escritor popular, com "fama, fortuna e poder" (MORAIS, 2008, p. 60). Logo se misturou à chamada "juventude transviada" e, com 20 anos, já havia iniciado suas primeiras experiências drogas.

Com a companheira Vera Richard, uma rica iugoslava que financiava suas aventuras hippies, seus estudos e experiências na dramaturgia, ele abandonou definitivamente a ajuda familiar. Sua primeira peça foi intitulada "Juventude Sem Tempo", apresentada no Festival da Juventude de Teresópolis. Em fevereiro de 1969, criou um grupo de teatro, financiado por Vera Richard, e escreveu e dirigiu a peça "O Apocalipse" que, apesar de crítica dividida, foi um verdadeiro fracasso de público. Em 1970, Paulo Coelho entrou para a Faculdade de Direito Candido Mendes e também para a faculdade de Direção de Teatro da FEFIERJ, chegando a receber um prêmio de

dramaturgia do Teatro Opinião, pela peça "A Revolta da Chibata", sobre a sublevação dos marinheiros em 1910 (COELHO. In: OLIVEIRA, 1991).

Nesse período em que estudou Direito, teve uma breve incursão em movimentos políticos de esquerda, que logo abandonou em função do pensamento hippie, que vinha se difundindo pelo mundo.

> Tirei logo de cabeça as ideias políticas porque, de repente, eu descobri a droga. Começou a rolar droga em grandes quantidades no Rio: a maconha, o haxixe, depois que experimentei pela primeira vez, descobri que existia um outro mundo que não o meu de até então. O estranho é que antes de experimentar a droga, costumava dizer: "Como Droga? Droga é um instrumento de direita, o rock também. Eu não vou ouvir rock, essa música americana".
> Aconteceu que começou a ganhar força no Brasil e no resto do mundo o movimento hippie. Então, passei a assumir que eu gostava dos Beatles quando, entre meus companheiros, só se podia gostar de música de protesto. (...) Aconteceu, então, que eu dediquei-me inteiramente ao movimento hippie. Fui estudar na Escola de Teatro, e encontrei ali o meu verdadeiro ambiente, pois constituía-se de pessoas completamente loucas (COELHO. In: OLIVEIRA, 1991, pp. 32-33).

Mesmo distante de uma militância política, Paulo Coelho acompanhava com horror as ações do governo militar, se posicionando, na intimidade do seu diário, contra as atrocidades feitas aos opositores do regime. No entanto, nunca simpatizou-se com o movimento comunista que, naquele período, encabeçava uma resistência armada. Em seu diário escreveu: "não adianta acabar com isto e colocar o comunismo que seria a mesma merda", "pegar em armas nunca foi solução para nada", "minha jogada é outra" "acho política e guerrilha duas coisas terrivelmente furadas" (COELHO. *Apud*. MORAIS, 2008, pp. 268-269).

Engajado no movimento contracultural do hipismo, Paulo Coelho concentrou suas leituras nas diversas correntes do chamado "realismo fantástico" (Jorge Luís Borges e Gabriel García Márquez), e nas obras "O Despertar dos Mágicos", de Louis Pauwels e Jacques Bergier e "Eram os Deuses Astronautas?", de Erich Von Däniken. Junto de Vera, iniciou uma longa viagem pela América do Sul. Nesse período de "militante do movimento hippie" aguçou sua "busca espiritual", o que lhe rendeu amplas experiências com sociedades secretas, religiões orientais, ocultismo e misticismo dos mais diferentes tipos (COELHO. In: OLIVEIRA, 1991, pp. 53-55).

Em 1971, enquanto terminava seu relacionamento com Vera Richard, por "acreditar no amor livre", montou o espetáculo "Os Limites da Resistência", no Conservatório de Teatro do Rio de Janeiro, que foi interrompido pela censura, poucos dias após a estreia. Aulas de teatro e atuações em filmes B lhe garantiam uma pequena

renda, capaz de financiar uma viagem à América do Norte, onde viveu em comunidades hippies, estudou religião Asteca no México e teve suas primeiras experiências com alucinógenos (LSD, cogumelos e mescalina). Suas viagens hippies continuaram também pela Europa: Londres, Paris e Amsterdã. (COELHO. In: OLIVEIRA, 1991).

Foi em sua curta passagem pela Faculdade de Direito, iniciada em 1970 e abandonada em 1971, que Paulo Coelho conhecera sua próxima companheira, Adalgisa Rios. Mineira, recém-formada em arquitetura, trocou Minas pelo Rio para estudar na Universidade Federal. No momento em que se conheceram, ela fazia projetos para o Banco Nacional de Habitação, além de alguns trabalhos como cartunista. Diferentemente de Paulo Coelho, e sem que ele nunca viesse a saber, Adalgisa fora uma ativa militante de esquerda. Além de panfletagens nas reuniões do clandestino movimento estudantil, participara de duas ocupações na Faculdade de Medicina, fizera parte do grupo que invadiu o restaurante da Faculdade de Arquitetura, e estava envolvida em várias manifestações contra o regime, como a passeata pela morte do estudante Edson Luiz e a "Passeata dos Cem Mil", em junho de 1968 (MORAIS, 2008).

No final de 1971, Paulo Coelho se via desprovido dos recursos familiares ou de sua abastada ex-mulher, com quem havia terminado o romance para viver com Adalgisa Rios. Aceitou então, um trabalho como repórter no jornal O Globo, onde exercia a tarefa diária de recolher os nomes dos defuntos que enchiam a página do obituário do jornal. Para manter acesos seus ideais hippies fundou, com Eduardo Prado, dono da Poster Graph Editora, as revistas alternativas 2001 e A Pomba, na Rua Álvaro Alvim, número 37, para onde se dirigiu Raul Seixas, à procura do autor da matéria sobre discos voadores.

O homem a qual Raul Seixas procurava estava atolado até o pescoço em tudo o que dissesse respeito à bruxaria, ocultismo, feitiçaria ou seitas. "Tanto podiam ser Meninos de Deus quanto Hare Krishnas, adeptos da Bíblia do Diabo ou ainda os fiéis da Igreja de Satã (...). Bastava exalar algum cheiro de sobrenatural – ou de enxofre, dependendo do caso – para que ele se interessasse" (MORAIS, 2008, p. 279).

O encontro entre Raul Seixas e Paulo causou imenso estranhamento no então editor repórter. Aquele homem sério, de terno lustroso, com pasta estilo 007, cabelos penteados e barba aparada teria, para Paulo Coelho, toda a pinta de um policial que procurava, provavelmente, hippies usuários de drogas. Raul Seixas, que ali se apresentava como alto executivo da CBS, não era o policial que Paulo tanto temia, mas

as dúvidas acerca do elegante rapaz tinham seus fundamentos. Naquele início de 1972, Paulo estava muito mais para "Maluco Beleza" do que Raul Seixas.

Além do interesse em conhecer o autor da matéria "Vida Extra Terrena", Raul Seixas trazia consigo alguns artigos para uma possível publicação. Paulo Coelho, que precisava escrever matérias usando pseudônimos para aparentar uma diversidade de autores que suas revistas não tinham, aceitou de prontidão os pedidos de Raul Seixas. Curioso em saber mais sobre o "almofadinha" que lhe procurava, mas, principalmente, interessado em conseguir anúncios da multinacional para sua revista de baixíssima tiragem, Paulo Coelho alongou a conversa com Raul Seixas sobre ufologia e vida em outros planetas. O resultado foi um convite para jantar na casa de Raul e de sua esposa Edith Wisner (MORAIS, 2008).

O interesse em conseguir um anúncio da CBS para A Pomba levou Paulo a superar suas desconfianças acerca do tão diferente anfitrião. Adalgisa Rios o acompanhou, também ressabiada, sem saber o que esperar daquele encontro. Assim descreveu Paulo Coelho o jantar com Raul Seixas, no dia 25 de Maio de 1972:

> Fomos recebidos pela mulher dele, Edith, com uma filha pequenininha, que deve ter no máximo três anos. É tudo caretinha, tudo bem-comportado. Serviram umas cumbuquinhas com salgadinhos... Há anos que eu não janto em casa de ninguém que tivesse cumbuquinhas com salgadinhos. Salgadinhos, que coisa ridícula! Aí veio o cara:
> - Querem um uísque?
> Claro que queríamos uísque, né? Bebida de rico. Mal acabou o jantar; Gisa e eu já estávamos doidos para ir embora. Aí o Raul disse:
> - Ah, eu queria mostrar umas músicas minhas para vocês.
> Puta merda, ainda íamos ter que ouvir música? Mas eu precisava conseguir o anúncio de qualquer maneira. Fomos para o quarto de empregada e aí ele pegou o violão e tocou umas músicas maravilhosas. No final o cara me diz:
> - Você escreveu aquela matéria dos discos voadores, não é? Estou planejando voltar a ser cantor, você não quer escrever umas letras para mim?
> Eu pensei: fazer letras? Imagina se eu vou escrever letras para esse careta que nunca tocou numa droga na vida! Nunca botou um cigarro de maconha na boca. Nem um cigarro normal. Mas já estávamos saindo e eu não tinha falado do anúncio. Tomei coragem e pedi:
> - Nós vamos publicar o seu artigo, mas você não conseguiria um anúncio na CBS para a revista?
> Imaginem meu espanto quando ele disse que tinha pedido demissão da CBS naquele dia:
> - Estou indo para a Philips porque vou seguir o meu sonho. Não nasci para ser executivo, quero ser cantor.
> Naquele momento eu percebi: o careta sou eu, esse cara é do maior respeito. Um cara que larga o emprego que lhe dá tudo, a filhinha, a mulherzinha, a empregada, a familinha, os salgadinhos! Saí de lá impressionado com o cara.
> 25 de maio de 1972 (COELHO. *Apud*. MORAIS, 2008, p. 290)

Após o primeiro encontro, Raul Seixas começou suas tentativas de convencer Paulo Coelho a iniciar uma parceira musical. No entanto, Paulo olhava receoso a possibilidade de escrever letras musicais. Para ele, aquilo era sua total adequação ao sistema que ele tanto criticava em seus ideais hippies. Mas as necessidades financeiras e as insistências de Raul Seixas começavam a balançá-lo. A fim de convencer o futuro parceiro, Raul Seixas, já contratado da Philips, compõe, sozinho, a música "Caroço de Manga" (1973), para a trilha da novela "A Volta de Beto Rockfeller", da TV Tupi, e coloca nos créditos o nome de Paulo. Os direitos autorais da música renderam a ele um dinheiro que nunca havia sonhado, até então, conseguir. Além dos lucros financeiros, Paulo tentava enxergar na música um instrumento capaz de difundir seus ideais hippies e seus interesses místicos, além de conseguir realizar, mesmo que por outras vias, o sonho de ser famoso.

Começava então, em 1973, a parceria musical entre Raul Seixas e Paulo Coelho. As primeiras tentativas de composição de Paulo deixavam evidentes as diferenças entre eles. Enquanto Raul Seixas tinha experiência em trabalhos com artistas muito populares, em uma gravadora cujo principal contratado era o campeão de vendas de discos no Brasil, Roberto Carlos, Paulo era um diretor de teatro que se orgulhava em ser o mais hermético e incompreendido possível.

As dificuldades nas primeiras composições foram sendo, aos poucos, superadas pelo esforço até didático de Raul Seixas em ensinar e incentivar Paulo Coelho. Enquanto Paulo tentava, de todas as formas, perpetuar a imagem de gênio incompreendido que ele tinha de si, Raul Seixas insistia na necessidade de se fazer músicas fáceis e comerciais. Paulo conta que Raul Seixas o ensinou uma habilidade diferente no manuseio da linguagem:

> A coisa que mais agradeço dessa relação foi ele ter me ensinado que cultura popular não é, necessariamente, uma coisa negativa. Ao contrário, a capacidade de se comunicar com todos é uma coisa positiva. No fundo, é o objetivo do ser humano, a comunicação com seu próximo. A segunda coisa que ele me ensinou é a linguagem e de como fazer uso dela. (...)
> Sem dúvida, a minha vida tem dois momentos-chave: um é o Caminho de Santiago, quando assumo, realmente, ser escritor. O outro é o encontro com Raul, quando deixei de querer ser gênio incompreendido. Recordo que eu dava poesias para Raul ler. A primeira versão de "Al Capone", por exemplo, era um grande tratado. Raul disse: "Não é nada disso, cara". Eu, irritado, respondi: "Você quer algo como 'Al Capone, vê se te emenda?'" Ele disse que sim. Eu respondi: "Raul, não se escreve dessa maneira", mas a frase ficou na minha cabeça. "'Vê se te emenda', olha que coisa horrorosa". E, só pra sacanear, continuei: "Já sabem do teu furo, nego, no imposto de renda". E perguntei: "Você acha que isso é bonito?" Ele: "É ótimo". Falei: "Então tá".

> Fui para casa e escrevi a letra de "Al Capone". Ele nunca dizia que a letra estava uma droga. Dizia: "Não é assim, sabe?" Letra de música não é poesia. Letra de música é letra de música. É preciso libertar-se um pouco dessa ideia. Aprendi fazendo letra de música que é preciso ser absolutamente objetivo – sem ser superficial.[187]

As biografias e análises sobre Paulo Coelho, ao sintetizarem a parceria com Raul Seixas, insistem na ideia de que o segundo trazia um enorme poder de comunicação e os intuitos de se fazer uma música vendável, enquanto o primeiro apelava para seus ideais contraculturais e linguagem rebuscada, na confecção das letras. Nesta perspectiva, Paulo Coelho seria a imagem de algo completamente diferente de Raul Seixas, que aos poucos foi se infiltrando no universo estranho que o primeiro lhe apresentava.

No entanto, a imagem séria de alto executivo e comportado pai de família, que as biografias de Paulo Coelho – ou até mesmo ele – trazem de Raul Seixas, escondem algumas experiências do cantor, que poderiam apontar uma certa predisposição a esse universo de drogas e sociedades místicas, em que Paulo Coelho mergulhara Raul em definitivo. Antes de conhecer Paulo, Raul já nutria grande interesse por filosofia e metafísica, e já havia se aprofundado nas leituras de filósofos como Nietzsche e Schopenhauer. Os livros que vinham popularizando a contracultura no Brasil também faziam parte das leituras de Raul Seixas, antes de conhecer Paulo Coelho. Os trabalhos de Carlos Castañeda e Erich Von Däniken poderiam não ser "livros de cabeceira" de Raul Seixas, mas habitavam seu espectro de leitura.

Mesmo tendo feito uma porção de trabalhos conjuntos com artistas de mercado, compondo músicas românticas para Jerry Adriani, Trio Ternura e Renato e seus Blue Caps, Raul Seixas, antes de chegar até Paulo Coelho, já havia feito alguns trabalhos artísticos bastante próximos dessa linha contracultural, como o disco "Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das 10", de 1971.

Talvez, Raul Seixas, mesmo por de trás das aparências iniciais, já tivesse certa predisposição para todo esse universo contracultural que Paulo Coelho se encontrava completamente mergulhado. De qualquer forma, foi a partir de Paulo que Raul Seixas se infiltrou definitivamente nas drogas e nas sociedades esotéricas. O que não se pode negar é que a figura de Paulo Coelho, e todo o seu estilo de vida, exerceram grande força sobre Raul. Em uma das primeiras entrevistas registradas de Raul Seixas, em

[187] Revista Rolling Stone 08/ 2009, p. 73.

agosto de 1972, três meses após o primeiro encontro com Paulo[188], Raul já citava como "livro de cabeceira" "O Despertar dos Mágicos" – leitura fundamental nos interesses místicos que Paulo tinha quando o conheceu – além de destacar como principal interesse, naquele momento, a revista do parceiro, 2001.

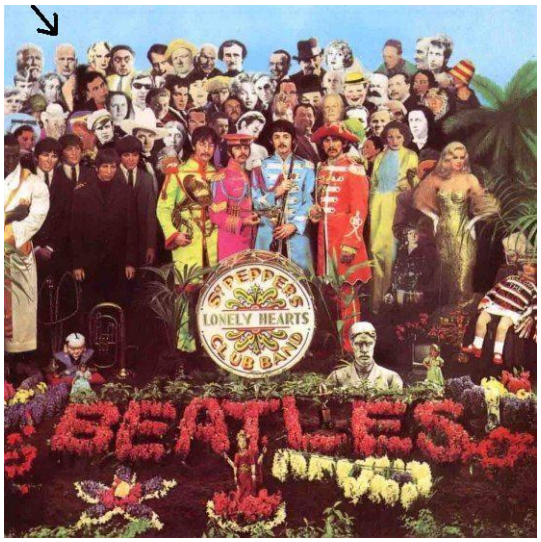
> *Gay Vaquer:* Livro de cabeceira?
> *Raul Seixas:* O Despertar dos Mágicos, de Pauwels e Bergier. (...)
> *Gay Vaquer*: Política?
> *Raul Seixas*: Não acredito em verdades absolutas e isso implica a anulação política.
> *Gay Vaquer*: Uma maravilha?
> *Raul Seixas:* O universo. O que eu só sei que não sei. O que está lá. No outro lado do espelho. A mente. A vida. Os fenômenos inexplicáveis. Paranóia. Loucura. Sonho. Cosmos Consciência Cósmica. **2001** (Grifo Nosso). Homo Futurus. Velocidade Vetônica. (SEIXAS. In: PASSOS, 1990, p. 80).

As entrevistas realizadas com pessoas que conheceram Raul Seixas antes da chegada de Paulo Coelho em sua vida, também chamam atenção para grande influência que o então místico hippie exercera no metódico produtor. Conta Leno Azevedo:

> **Entrevistador:** Essa coisa mística aumentou com o Paulo Coelho?
> **Leno Azevedo**: Sim. Foi aí que começou essa coisa muito mística, e que não fez bem a ele, e fez com que a gente se afastasse um pouco. O Paulo Coelho fez a cabeça dele com essa coisa de magia, etc. Ele conheceu o Paulo por mim. Ele não era de ficar comprando jornal, eu comprei e mostrei para ele. Ele não acompanhava muito jornal, eu deixei com ele a reportagem de ufologia do Paulo, e ele gostou muito.
> E dois dias depois eu encontrei com ele na segunda feira na CBS, e ele me disse: "eu procurei a redação daquele jornal. E eu conheci um tal de Paulo Coelho, e convidei ele pra jantar, vai lá também com a gente!".
> Aí eu fui lá. E vem a versão do Paulo Coelho que não declarou que eu estava lá. E o Paulo Coelho começou a falar de magia negra. E nós éramos muito "cabeças", nós acreditávamos no Albert Einstein, e ele com aquilo de magia. Raul Seixas e eu não acreditávamos naquilo tudo, naquela picaretagem esotérica. Raul Seixas era agnóstico, ele não acreditava em Deus e nem em magia, ele citava sempre uma frase de um pré-socrático: "Deus é o que me falta pra compreender o que eu não compreendo."
> Aí o Paulo Coelho fez a cabeça dele com essas coisas (...). Aí ele começou a falar do livro "O Despertar dos Mágicos", e o Paulo Coelho tentou me convencer daquilo.
> **Entrevistador:** O Raul já tinha envolvimento com drogas, nesse período?
> **Leno Azevedo**: Não, Não, uma primeira vez um baseado, eu ele e o primo dele. Mas era mais uma cervejinha. Drogas mesmo foram depois da parceria com o Paulo Coelho. Esse negócio de cocaína foi depois do Paulo. Mas claro, o Raul experimentou porque ele quis.[189]

[188] Tomando como referência o dia 25 de Maio de 1972; data da descrição que Paulo fez do primeiro encontro com Raul Seixas, em seu diário.
[189] Entrevista concedida ao autor.

Paulo Coelho apresentou a Raul Seixas as ideias de uma figura que mais tarde se tornou marcante em sua vida e obra musical. Quando os dois se encontraram, em 1972, Raul Seixas nem suspeitava quem era Aleister Crowley, cujas ideias já haviam seduzido por completo Paulo Coelho. Conta Fernando Morais (2008) que durante uma pesquisa de campo para uma matéria da revista A Pomba, Paulo Coelho conheceu Marcelo Ramos Motta, um satanista que se auto intitulava líder mundial de uma sociedade secreta chamada "Astrum Argentum" (A.A.) e fundador da filial brasileira de outra conhecida sociedade esotérica chamada "O. T. O" (Ordo Templi Orientis). Estas sociedades eram responsáveis por difundir pelo mundo as ideias de um mago inglês chamado Aleister Crowley, cujo rosto estampava a enorme colagem do disco "Sgt. Pepper's" dos Beatles.




CAPA DO DISCO "SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND", DOS BEATLES. EM DESTAQUE A IMAGEM DE ALEISTER CROWLEY.

Aleister Crowley nasceu na Inglaterra, em 1875, e se autodenominava "A Besta do Apocalipse" ou a "Besta do 666". Sua principal obra foi "O Livro da Lei de Thelema", ou somente "Liber Oz". As ideias do mago pregavam o início de uma nova era em que o homem teria liberdades irrestritas, chamada por ele de "Novo Aeon". Para se alcançar os estágios mágicos dessa nova era indicavam-se liberdade sexual, uso de drogas e redescoberta da sabedoria oriental. A "Lei de Thelema" traz, então, os princípios centrais das ideias de Crowley, que podem ser sintetizadas pela epígrafe: "Faze o que tu queres, há de ser tudo da Lei".

Decidido a participar da "Astrum Argentum" e da "O.T.O" e, consequentemente, difundir o pensamento de Aleister Crowley, Paulo Coelho, antes de

conhecer Raul, já havia iniciado sua carreira de "probacinista", cumprindo as tarefas designadas pelo seu mestre espiritual, Euclydes Lacerda, escolhido por Marcelo Ramos Motta. Paulo e Euclydes trocavam inúmeras cartas onde o aprendiz ia, aos poucos, descrevendo suas experiências enquanto "iniciático"[190], e recebendo as tarefas do seu mestre na ordem crowleyana.

Atolado até o pescoço no universo do satanismo e empenhado em ascender na sociedade secreta de Marcelo Motta, Paulo Coelho começou a ver na música um mecanismo eficiente para difundir o pensamento do mago Aleister Crowley. Não demorou muito para que Raul Seixas se visse, também, imerso nesse mundo de magia e drogas. Assim, enquanto Raul ensinava a Paulo Coelho os segredos para se fazer música, o que lhe abriam as portas para o sucesso e o dinheiro, Paulo lhe oferecia o caminho até as drogas, a magia e o demônio (MORAIS, 2008).

A primeira parceria de fato entre os dois foi em "Loteria da Babilônia" (Philips, 1973). A música foi inspirada em um conto, de mesmo nome, do argentino Jorge Luís Borges, ídolo de Paulo Coelho na literatura. Paulo se empolgou ao ver a melodia que Raul Seixas colocou naquela letra não tão simples – muito extensa e quase sem refrão. Se os dois conseguiam transformar Borges em música, talvez Raul Seixas estivesse certo – era sim possível fazer uma poesia de maneira simples. O segundo trabalho da dupla foi "Al Capone" (Philips, 1973), que teve a primeira versão vetada por Raul Seixas, por ser muito complicada. Na música "A Hora do Trem Passar" (Philips, 1973) Paulo fez referência às brigas com Adalgisa, em versos como: "Você tão calada e eu com medo de falar, já não sei se hora de partir ou de chegar".

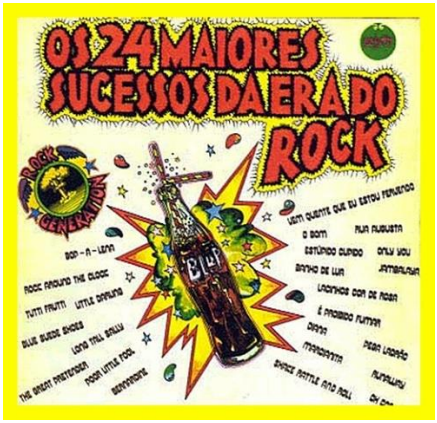
Na procura por temáticas simples para misturar em seu universo hippie, Paulo Coelho transformou em música até mesmo quarto-e-sala de Adalgisa Rios, com quem morava. Os livros na estante, o colar e o incenso da mulher, se misturam com o gosto pela astrologia e seu costume de sempre consultar o tarô e o I Ching, na composição de "As Minas do Rei Salomão"[191] (Philips, 1973). A música foi feita em homenagem a Adalgisa, fã de Dom Quixote e esquerdista radical, que ainda via a relação entre Raul e

[190] "Probacionista" e "Iniciático" são termos utilizados para designar aqueles que querem adentrar ou ascender em uma determinada sociedade esotérica.

[191] Entre, vem correndo para mim/ Meu princípio já chegou ao fim/ E o que me resta agora é o seu amor/ Traga a sua bola de cristal/ E aquele incenso do Nepal/ Que você comprou num camelô/ E me empresta o seu colar/Que um dia eu fui buscar/ Na tumba de um sábio faraó/ Veja quanto livro na estante!/"Don Quixote", "O Cavaleiro Andante" / Luta a vida inteira contra o rei/ Joga as cartas, lê a minha sorte/Tanto faz a vida como a morte/ O pior de tudo eu já passei...

Paulo Coelho como uma contradição com os ideais que ela e o companheiro partilhavam.

Logo, também Adalgisa Rios se uniria aos trabalhos de lançamento da carreira de Raul Seixas, contribuindo, inclusive, com os projetos gráficos dos discos "Os 24 Maiores Sucessos da Era do Rock" (Philips, 1973), e "Krig-ha, Bandolo!" (Philips, 1973).




CAPA DO DISCO "OS 24 MAIORES SUCESSOS DA ERA DO ROCK". DESENHO GRÁFICO DE ADALGISA RIOS.

CAPA DO DISCO "KRIG-HA, BANDOLO!". DESENHO GRÁFICO DE ADALGISA RIOS.

Além "Al Capone" e "As Minas do Rei Salomão" a dupla assinou mais três músicas no LP "Krig-ha, Bandolo!". Ficou marcado nesse disco o descontentamento com o cenário político em que o país se encontrava. Em "Cachorro Urubu" (Philips, 1973), versos como "Eu sou cachorro urubu, em guerra com Zé U" faziam referência a um índio americano, conhecido como Crow Dog ("cachorro corvo"), que liderara uma rebelião contra o governo dos EUA – chamado na letra de Zé U. Na mesma música, o

verso "Baby o que houve na trança, vai mudar nossa dança," era uma referência aos movimentos populares ocorridos na França, em maio de 1968.

Com Paulo Coelho, a produção musical de Raul Seixas iria se infestar de referências ao pensamento de Aleister Crowley. Em "Rockixe" (Philips, 1973), por exemplo, Raul Seixas canta a exaltação da vontade individual, princípio central da "Lei de Thelema", em versos como: "O que eu quero, eu vou conseguir/ O que eu quero eu vou conseguir/ Pois quando eu quero todos querem/ E quando eu quero todo mundo pede mais". A letra de "Rockixe" aparece na contra capa do disco "Krig-ha, Bandolo!", como se estivesse pichada em um muro. Além da imagem no verso do disco, a letra da música também mostra um descontentamento da dupla com relação ao sistema político do país, em trechos como: "Eu tinha medo do seu medo/ do que eu faço/ Medo de cair no laço/que você preparou/ Eu tinha medo de ter que dormir mais cedo/ numa cama que eu não gosto só porque você mandou..."

O maior sucesso do disco "Krig-ha, Bandolo!" foi "Ouro de Tolo" (1973), feita somente por Raul. A música, antes de ser gravada, foi apresentada ao parceiro com certos receios, por ter uma letra muito extensa, praticamente sem refrão, contrariando os princípios que Raul Seixas mesmo havia ensinado a Paulo: ser sintético, mas nunca superficial. Paulo adorou a letra e incentivou Raul Seixas a gravar a extensa canção (MARMO, 2007).

As dificuldades no trabalho de composição musical deixavam evidentes as marcas das trajetórias tão distintas que ali se cruzavam. No entanto, estas diferenças não impediram que começasse ali uma íntima e conflituosa relação pessoal. Nas palavras de Paulo Coelho "quando começamos a trabalhar juntos nós nos víamos todo o dia. Ou ele vinha para minha casa ou eu ia para dele"[192]. Paulo nunca escondeu que ele havia apresentado "as drogas a Raul Seixas, as sociedades secretas e essas coisas todas"[193]. Por influência de Paulo Coelho, aquele Raul que mal conhecia um cigarro de maconha havia morrido; assim como o próprio nome Raulzito, que ele usava nos trabalhos com "Os Panteras" e nas letras feitas enquanto era produtor, na CBS. O artista que se lançou, em 1973, junto com Paulo Coelho, passou a assinar somente Raul Seixas, e nada tinha a ver com aquele elegante e formal executivo. Segundo Hérica Marmo (2007, p. 23): "Descrever fisicamente o Paulo Coelho de Souza de 25 anos e Raul dos Santos Seixas

[192] Revista Rolling Stone 08/2009, p. 73.
[193] Idem.

de 27, que passavam a andar juntos para todos os cantos, era praticamente falar de uma única pessoa: muito magro, barbudo, estatura mediana, cabelos cheios e sem corte...”

O segundo disco da dupla, “Gita” (1974), marcou uma estreita proximidade entre os parceiros e a saturação dos elementos místicos que tanto motivavam os interesses dos dois. Na música “Sociedade Alternativa” (Philips, 1974), o refrão, cantado em coro e repetido inúmeras vezes, é uma adaptação da epigrafe central da “Lei de Thelema”. A frase “Faze o que tu queres, há de ser tudo da Lei”, escrita por Aleister Crowley, se transformou, na música, em “Faze o que tu queres, pois é tudo da lei”. No final da canção, Raul Seixas e Paulo Coelho ainda fazem uma transcrição de alguns trechos de “Liber Oz”, declamados por Raul Seixas, tendo ao fundo os gritos de “Viva Sociedade Alternativa!”

> O número 666 chama-se Aleister Crowley
> Viva
> Viva, viva, viva a sociedade alternativa!
> Faz o que tu queres
> Há de ser tudo da lei
> Viva, viva, viva a sociedade alternativa!
> Viva
> A lei de Thelema
> Viva, viva, viva a sociedade alternativa!
> A lei do forte, essa é a nossa lei, e a alegria do mundo.
> Viva, viva, viva a sociedade alternativa.[194]

Na música “Trem das Sete” (Philips, 1974) – que Raul Seixas fez sozinho– são também bastante claras as referências a Crowley, em versos como “Ói, ói o trem, vem trazendo de longe as cinzas do Velho Aeon”. Esse Velho Aeon seria uma espécie de era antiga, que seria suplantada por uma nova era, o “Novo Aeon”, que Aleister Crowley afirmou trazer a liberdade total das vontades individuais.

Na música “Super-Heróis” (Philips, 1974), os parceiros brincaram com figuras populares da época, como Pelé, Emerson Fittipaldi e o campeão de xadrez Mequinho. Nessa canção, o verso “Chamei Dom Paulo Coelho e saímos lado a lado”, fez com que Paulo superasse o anonimato dos créditos dos discos e se tornasse conhecido através de uma canção popular.

Segundo Hérica Marmo (2007), em uma das cartas que Paulo Coelho trocou com seu mestre satanista, Euclydes Lacerda, ele traduziu um poema de San Juan de La Cruz, intitulado “Cantar da Alma que se alegra em conhecer a Deus pela Fé”. Esse

[194] “Sociedade Alternativa” (Philips, 1974).

poema compara a fé com a água viva que brota da fonte, e alguns versos do poema entraram na composição de “Água Viva” (Philips, 1974).

***Cantar da Alma que se alegra em conhecer a Deus pela Fé***

Que bem sei eu a fonte que mana e corre
Ainda que seja de noite
Aquela eterna fonte está escondida,
Mas bem sei onde tem sua nascente,
Ainda que seja de noite.
(na noite escura dessa vida
como eu conheço a fonte
Ainda que seja de noite)
Sua origem não a sei, pois não a tem,
Mas sei que toda origem dela vem
Ainda que seja de noite.
Sei que não poderia ser mais bela
E que os céus e a terra bebem dela
Ainda que seja de noite.
Bem sei que leito nela não existe
E que ninguém pode mesmo baldeá-la
Ainda que seja de noite.
Sua claridade nunca obscurece
E sei que toda a luz só dela nasce
Ainda que seja de noite.
Sei que tão caudalosas são suas correntes,
Que regam céus, infernos, e regam gentes
Ainda que seja de noite.
A da fonte que nasce essa corrente
Que de tudo é capaz e onipotente
Ainda que seja de noite
A corrente que deste lugar procede
Sei que nenhuma outra lhe precede
Ainda que seja de noite
Bem sei que uma água viva
Residem, e uma da outra se deriva
Ainda que seja de noite
E esta eterna fonte está escondida
Neste pão vivo para dar-nos vida
Ainda que seja de noite
Aqui se está chamando as criaturas
Para dela fartar-se mesmo às escuras
Ainda que seja de noite.

**Água Viva**

Eu conheço bem a fonte
Que desce aquele monte
Ainda que seja de noite
Nessa fonte está escondida
O segredo dessa vida
Ainda que seja de noite
"Êta" fonte mais estranha,
que desce pela montanha
Ainda que seja de noite.
Sei que não podia ser mais bela
Que os céus e a terra, bebem dela
Ainda que seja de noite
.
.
.
.
.
Sei que são caudalosas as correntes
Que regam os céus, infernos, e regam gentes
Ainda que seja de noite
.
Aqui se está chamando as criaturas
Que desta água se fartam mesmo às escuras
Ainda que seja de noite
Ainda que seja de noite...
Eu conheço bem a fonte
Que desce daquele monte
Ainda que seja de noite
Porque ainda é de noite!
No dia claro dessa noite!
Porque ainda é de noite

Na música "Gita" (Philips, 1974) [195], grande sucesso do disco, Raul Seixas e Paulo Coelho usaram um recurso semelhante ao empregado na composição de "Água Viva" (1974). Agora, eles transcreveram versos do livro sagrado indiano, "Bhagavad-Gita", em que o guerreiro Arjuna pergunta a Krishna quem seria ele afinal? A música é, então, uma compilação da resposta de Krishna, explicando ao guerreiro quem era Deus. Assim como "Ouro de Tolo" (Philips, 1973), a canção pareceu extensa demais, e da mesma forma como aconteceu na primeira oportunidade, Paulo incentivou Raul Seixas a gravar a longa canção (MARMO, 2007).

A música "Gita" (Philips, 1974) foi composta no sítio dos pais de Raul Seixas, em Dias D'Ávila, no interior da Bahia. Foi lá que Paulo, Raul e suas respectivas esposas foram passar uma breve temporada, e no meio do caminho, os dois parceiros tiveram a ideia de mais uma canção. "Não Pare na Pista"[196] (Philips, 1974) foi inspirada nas placas do longo trajeto feito de carro – no corcel 1973 de Raul Seixas – entre o Rio de Janeiro e Dias D'Ávila (MARMO, 2007).

A música "Como Vovó já Dizia" (Philips, 1974) conta, no refrão, uma passagem curiosa em que Raul e Paulo estavam fumando maconha em um hotel de São Paulo e se deram conta de que havia acabado o colírio. Para disfarçar os olhos vermelhos eles usaram os óculos escuros que dispunham no momento. A primeira versão dessa música chamava-se "Óculosescuro" e trouxe uma letra com fortes críticas ao sistema político da época, que rendeu aos parceiros problemas com a censura. A música foi proibida pela Divisão de Censura e Propaganda (DCDP) por conter, segundo o órgão público, tema de "protesto social", com mensagem subliminar que induziria à

[195] Eu que já andei pelos quatro cantos do mundo procurando, foi justamente num sonho que Ele me falou: Às vezes você me pergunta/Por que é que eu sou tão calado/ Não falo de amor quase nada/Nem fico sorrindo ao teu lado/ Você pensa em mim toda hora/Me come, me cospe, me deixa./ Talvez você não entenda/ Mas hoje eu vou lhe mostrar/Eu sou a luz das estrelas/ Eu sou a cor do luar/ Eu sou as coisas da vida/ Eu sou o medo de amar/ Eu sou o medo do fraco/ A força da imaginação/ O blefe do jogador/ Eu sou!... Eu fui!... Eu vou!.../ Gita! Gita! Gita! Eu sou o seu sacrifício/A placa de contramão/ O sangue no olhar do vampiro/E as juras de maldição/ Eu sou a vela que acende/ Eu sou a luz que se apaga/ Eu sou a beira do abismo/ Eu sou o tudo e o nada/ Por que você me pergunta?/ Perguntas não vão lhe mostrar/Que eu sou feito da terra/ Do fogo, da água e do ar!/ Você me tem todo dia/Mas não sabe se é bom ou ruim/ Mas saiba que eu estou em você/ Mas você não está em mim/ Das telhas eu sou o telhado/ A pesca do pescador/ A letra "A" tem meu nome/ Dos sonhos eu sou o amor/ Eu sou a dona de casa/ Nos pegue pagues do mundo/ Eu sou a mão do carrasco/ Sou raso, largo, profundo/ Gita! Gita! Gita!/ Eu sou a mosca da sopa/ E o dente do tubarão/ Eu sou os olhos do cego/ E a cegueira da visão/ Mas eu sou o amargo da língua/ A mãe, o pai e o avô/ O filho que ainda não veio/O início, o fim e o meio/ O início, o fim e o meio...

[196] Não pare na pista/ É muito cedo/Prá você se acostumar/Amor não desista/ Se você para/ O carro pode te pegar/ Bibi! Fonfon! Pepê! / Se você para/ O carro pode te pegar... /Você me xingando/De louco pirado/ E o mundo girando/ E a gente parado/ Meu bem me dê a mão/ Que eu vou te levar/ Sem carro e sem medo/ Pr'o guarda multar/Meu bem me dê a mão/ Que eu vou te levar/ Sem carro e sem medo/ Prá outro lugar...

“inconformidade com o ‘status quo’ do Brasil atual” (TEIXEIRA, 2008, p. 76). A canção tramitou pelo órgão censor sendo liberada após três tentativas e algumas modificações na letra.

***Óculosescuro (letra censurada)***

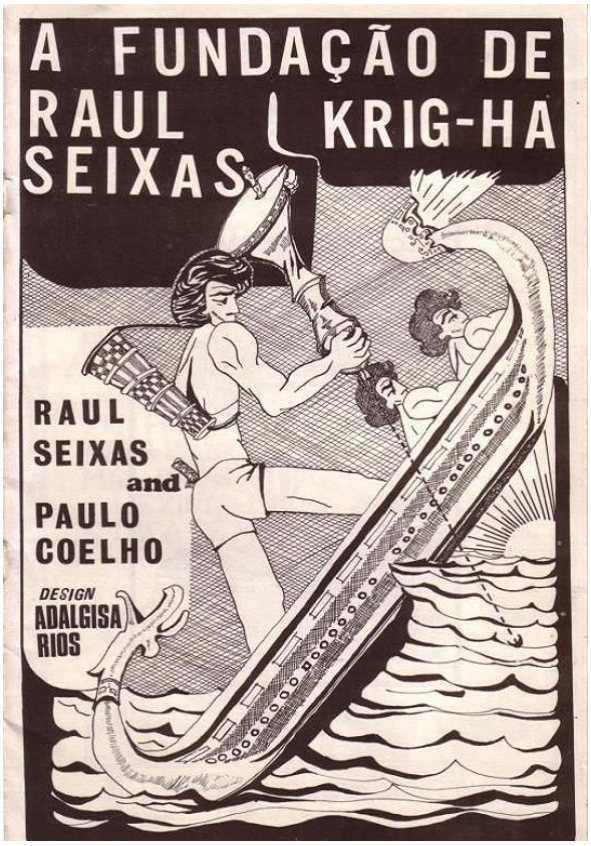
Quem não tem colírio, usa óculos escuros.
Essa luz tá muito forte tenho medo de cegar
Os meus olhos tão manchados com teus raios de luar
Eu deixei a vela acesa para a bruxa não voltar
Acendi a luz do dia para a noite não chiar
Quem não tem colírio, usa óculos escuros
Quem não tem papel dá o recado pelo muro
Quem não tem presente se conforma com o futuro
Já bebi daquela água quero agora vomitar
Uma vez a gente aceita, duas tem que reclamar
A serpente está na terra o programa está no ar
Vim de longe de outra terra pra morder teu calcanhar
Quem não tem colírio, usa óculos escuros
Quem não tem papel dá o recado pelo muro
Quem não tem presente se conforma com o futuro
Essa noite eu tive um sonho, eu queria me matar
Tudo tá na mesma coisa, cada coisa em seu lugar
Com dois galos a galinha não tem tempo de chocar
Tanto pé na nossa frente que não sabe como andar
Quem não tem colírio, usa óculos escuros
Quem não tem papel dá o recado pelo muro

***Como Vovó já Dizia (letra liberada)***

Como vovó já dizia
Quem não tem colírio Usa óculos escuro
(Mas não é bem verdade!)
Minha vó já me dizia Prá eu sair sem me molhar
Mas a chuva é minha amiga e eu não vou me resfriar
A serpente está na terra o programa está no ar
A formiga só trabalha porque não sabe cantar…
Quem não tem colírio usa óculos escuro
Quem não tem filé come pão e osso duro
Quem não tem visão bate a cara contra o muro
Quem não tem colírio usa óculos escuro
É tanta coisa no menu que eu não sei o que comer
Quem não tem colírio usa óculos escuro
José Newton já dizia:
"Se subiu tem que descer"
Só com a praia bem deserta é que o sol pode nascer
Quem não tem colírio usa óculos escuro
A banana é vitamina que engorda e faz crescer…
Quem não tem colírio usa óculos escuro
Quem não tem filé come pão e osso duro
Quem não tem visão bate a cara contra o muro…
É tanta coisa no menu que eu não sei o que comer
Quem não tem colírio usa óculos escuro
Só com a praia bem deserta é que o sol pode nascer.
Quem não tem colírio usa óculos escuro
José Newton já dizia:
"Se subiu tem que descer"
Quem não tem colírio usa óculos escuro
A banana é vitamina que engorda e faz crescer…
Quem não tem colírio usa óculos escuro
Minha vó já me dizia prá eu sair sem me molhar

Se, para incentivar Paulo Coelho a começar a compor, Raul Seixas escreveu sozinho a canção "Caroço de Manga" e colocou nos créditos o nome do amigo, o favor seria retribuído nesse disco "Gita". Paulo Coelho escreveu sozinho a música "Medo da Chuva" (Philips, 1974), onde ele discorre sobre suas ideias acerca do amor livre, e coloca o nome de Raul Seixas nos créditos.

Durante a turnê de shows do lançamento do disco "Krig-ha, Bandolo!" Raul Seixas, Paulo Coelho, Adalgisa Rios e Edith Wisner distribuíram, no meio do espetáculo, uma espécie de gibi manifesto, chamado de "A Fundação Krig-há". Com desenhos gráficos feitos pela mulher de Paulo Coelho, a capa do gibi trazia uma figura humana, com características gregas ou fenícias, lutando em meio à tormenta marítima. Nas próximas páginas, Raul e Paulo ensinavam como se construía um "bodoque", explicando os materiais necessários para a construção da arma e a facilidade em utilizar aquele objeto. Em meio a ilustrações de ordem mística, eles exaltavam os elementos que compõem o universo (terra, fogo, água e ar) e a importância da alquimia e do esoterismo na formação do que eles chamavam de "Consciência Cósmica". Estavam também presentes no gibi críticas aos meios de comunicação de massas e à estrutura social, chamada por eles de "Monstro Sist.". A censura entendeu como ofensiva à ordem aquele gibi, provavelmente pelo simbolismo do "bodoque", e apreendeu todos os exemplares (SANTOS, 2007).




CAPA DO GIBI MANIFESTO.

GIBI MANIFESTO, ACERVO RAUL ROCK CLUB.

Um dos episódios mais complicados que a dupla teve com relação à censura militar foi promovido por Paulo Coelho, em um show em Brasília, no início de 1974. Enquanto Raul Seixas cantava "Sociedade Alternativa" – música até então considerada inofensiva pelos censores – e declamava os princípios da "Lei de Thelema", Paulo subiu ao palco, a pedido de Raul. Assustado com a situação, Paulo Coelho fez um discurso expondo toda sua visão contracultural que criticava a sociedade da época, enquanto, ao fundo, os músicos da banda o acompanhavam ao som de "Viva a Sociedade Alternativa!" (MORAIS, 2008). O guitarrista da banda de Raul Seixas, nesse show, era Rick Ferreira, que conta o acontecido.

> **Entrevistador:** Você me disse que chegou a acompanhar, uma ou outra vez, o Raul em alguns shows com o Paulo Coelho. Você estava no episódio em Brasília em que o Paulo chegou a tomar o microfone e falar?
> **Rick Ferreira**: Eu estava. Esse show foi no ginásio Marista, em Brasília, que o Paulo subiu no palco, quer dizer, já estava ali né, ele ficava ali, ele viajava junto com a gente nessa época. E isso não foi só em Brasília não, todo show ele fazia isso, esse discurso, vamos dizer, de "sociedade alternativa". E estava começando essa história nessa época. Foi o mês de lançamento do disco. Nós começamos por Curitiba, e fizemos depois Belo Horizonte, Brasília, enfim, estivemos em vários lugares do Brasil.
> **Entrevistador:** E esses shows lotavam mesmo? O Raul estava no auge da fama, né?
> **Rick Ferreira**: Sim, esse ginásio é grande, depois eu voltei lá muitos anos depois, fazendo show da Jovem Guarda também e foi bastante legal ter voltado lá, porque eu me lembrei do show que a gente fez lá com o Raul e tal. E estava bastante cheio esse show. E o Paulo fez lá um discurso sobre "sociedade alternativa" e tal. E ele fazia isso sempre. Pelo menos nos shows que eu fiz ele sempre fazia isso.[197]

O show terminou normalmente, mas o episódio de Paulo rendeu sérios problemas aos dois. Duas semanas após o espetáculo em Brasília eles foram intimados a depor sobre o acontecido. Raul Seixas logo foi liberado, mas Paulo Coelho ficou detido para maiores explicações, principalmente acerca do gibi manifesto, o episódio em Brasília e sobre a tal "Sociedade Alternativa". Adalgisa Rios, responsável pelo designer gráfico do gibi, também foi detida, e ambos torturados pela polícia. Raul Seixas, bastante alarmado com acontecido, logo foi convencido por Paulo a, junto dele, deixar o país. A música "Sociedade Alternativa*"* passou, a partir daí, a ser vista de outra forma, oferecendo perigo ao sistema e tendo execução proibida em rádios.[198]

[197] Entrevista concedida ao autor.

[198] O baterista da banda que acompanhava Raul Seixas e Paulo Coelho nesses shows era Augusto Schroeter, ex-baterista do conjunto A Bolha, que contou como ficou temeroso após o espetáculo em Brasília.
**Entrevistador**: E você acompanhava o Raul em todos os Shows durante esse período?
**Gustavo Augusto Schroeter**: Entre 74 e 75.

Além da participação nas letras, Paulo Coelho tinha papel ativo nos trabalhos de promoção de Raul Seixas. A carreira artística de Raul foi marcada por uma série de inusitados projetos de divulgação que acompanhavam o lançamento dos discos. Nesses projetos incluíam-se: entrevistas e depoimentos os mais excêntricos e enigmáticos possíveis, passeatas, candidaturas a deputado, livros, peças de teatros e sociedades secretas que nunca saíram do papel. Paulo Coelho foi um personagem importante em muitos desses trabalhos, primeiro acompanhando Raul Seixas, depois atuando junto aos bastidores da Philips, negociando e propondo novas ideais para a promoção do parceiro.

Em 1973, Raul Seixas, Paulo Coelho e suas respectivas esposas fizeram uma passeata pelo centro da cidade do Rio de Janeiro, para divulgar a música "Ouro de Tolo". Na chamada "Passeata Ouro de Tolo", eles seguiram em caminhada, cantando a música inúmeras vezes, acompanhados por uma multidão.

IMAGEM DE RAUL SEIXAS E PAULO COELHO NA "PASSEATA OURO DE TOLO", EM 1973.

Para a promoção da música "Al Capone", Raul Seixas e Paulo Coelho posaram de *gângster* aos jornais e revistas da época.

---

**Entrevistador:** E como eram os shows Gustavo, me conte um pouco onde eles aconteciam, quem frequentava, se eram cheios?
**Gustavo Augusto Schroeter**: Tocamos pelo Brasil, sempre cheios! Muitos teatros, ginásios e clubes. Público jovem, auge da ditadura! Fizemos um show em Brasília em que achei que íamos ser presos, pois havia muitos policiais e Paulo Coelho discursava no meio do show! Só jovens!
**Entrevistador:** Me conte sobre esse acontecido Gustavo, como foi?
**Gustavo Augusto Schroeter**: Então, Paulo Coelho viajava conosco e sempre tinha um intervalo em que ele falava sobre a censura, a perseguição ao Raul, que falava muitas coisas nas entrelinhas das letras, a maioria do Paulo. Assim, fiquei com medo naquele dia. O Raul, volta e meia, era levado pro DOPS (policia repressora da ditadura) pra conversar. (Entrevista concedida ao autor)

IMAGEM DE RAUL E PAULO NA PROMOÇÃO DA MÚSICA "AL CAPONE".

Se Raul Seixas destacou-se na mídia com projetos e depoimentos sempre muito inusitados e estranhos, isso era, de certa forma, premeditado e pensado pela dupla Raul Seixas e Paulo Coelho. Conta Paulo: "era divertido criar histórias. A gente falava: Vamos bolar o que ninguém fez. O que? Vamos dar entrevista num avião. Vamos inventar uma lenda de como nos conhecemos" (MARMO, 2007, p. 38). E a lenda foi inventada e repetida nas várias vezes que Raul foi perguntado sobre o primeiro encontro com Paulo Coelho. Em sua entrevista para O Pasquim, no final de 1973, Raul Seixas conta:

> RAUL SEIXAS- Eu conheci o Paulo na Barra da Tijuca, num dia que eu tava lá. Às cinco horas da tarde eu tava lá meditando. Paulo também tava meditando, mas eu não o conhecia. Foi o dia que nós vimos disco voador.
> O PASQUIM - Você pode falar nisso, já que está na moda, todo mundo vendo disco voador de novo. Como é que foi isso? (...)
> RAUL SEIXAS - Cinco horas da tarde. Então eu vi. Enorme, rapaz, um negócio muito bonito. Inclusive os jornais levaram a coisa pro lado sensacionalista: O CARA VIU O DISCO VOADOR. "O profeta do apocalipse." Eu dei muita risada com isso. Mas não foi nada, foi um disco muito bonito.
> O PASQUIM - Dá pra descrever o disco?
> RAUL SEIXAS - Dá sim. Foi... era meio assim... prateado. Mas não dava pra ver nitidamente o prateado porque tinha uma aura alaranjada, bem forte, em volta. Mas enorme, entre onde eu estava e o horizonte. Ele estava lá parado, enorme. O Paulo veio correndo, eu não conhecia ele, mas ele disse: "Cê tá

> vendo o que eu tô vendo?" A gente aí sentou e o disco sumiu num ziguezague incrível.
> O PASQUIM - Durou quanto tempo mais ou menos?
> RAUL SEIXAS - Uns dez minutos. (...)
> O PASQUIM - Qual foi o efeito que esse disso causou em vocês?
> RAUL SEIXAS - Ouro de Tolo, que pintou aí. Essa música. (SEIXAS. In: PASSOS, 1990, pp. 89-90)

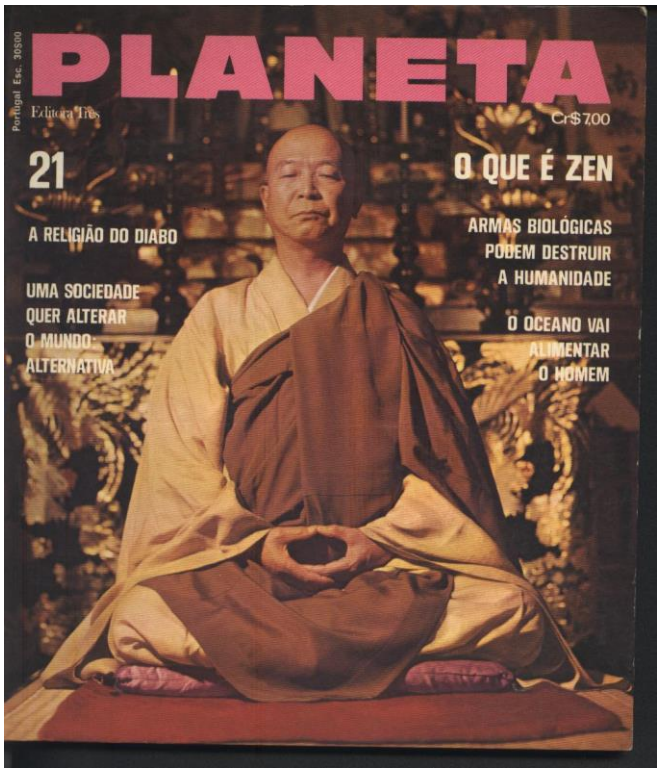
Essas e outras muitas histórias foram inventadas, construindo a imagem de um roqueiro contestador, inusitado, essa "Metamorfose Ambulante" que sempre mudava de opinião e ideia. Uma das histórias mais famosas inventadas por Raul Seixas e Paulo Coelho foi um contato com John Lennon, que Raul repetiu incansáveis vezes, durante toda a sua carreira. Segundo Raul Seixas, na passagem dos parceiros pelos EUA, em 1974, após a prisão e tortura de Paulo[199], eles teriam passado três dias com John Lennon, arregimentando suas ideais de formar uma "Sociedade Alternativa".

A "Sociedade Alternativa" foi, segundo André Midani, presidente da Philips enquanto Paulo Coelho e Raul Seixas estabeleceram a parceria, o grande resultado do trabalho conjunto dos dois[200]. Em 1974, quando Raul Seixas e Paulo Coelho estavam completamente mergulhados no pensamento de Crowley e embrenhados no universo das sociedades esotéricas, eles começaram a falar, na imprensa, sobre uma comunidade no interior de Minas Gerais, que eles fundariam e onde poderiam viver os ensinamentos do mago inglês. O projeto teria sido inspirado nas próprias experiências de Aleister Crowley, que fundara, no início do século XX, em Cefalù, na Sicília, uma comunidade conhecida como "Abadia de Thelema". Na ocasião, o local fora utilizado para inúmeros rituais de magia, envolvendo uso de drogas e orgias.

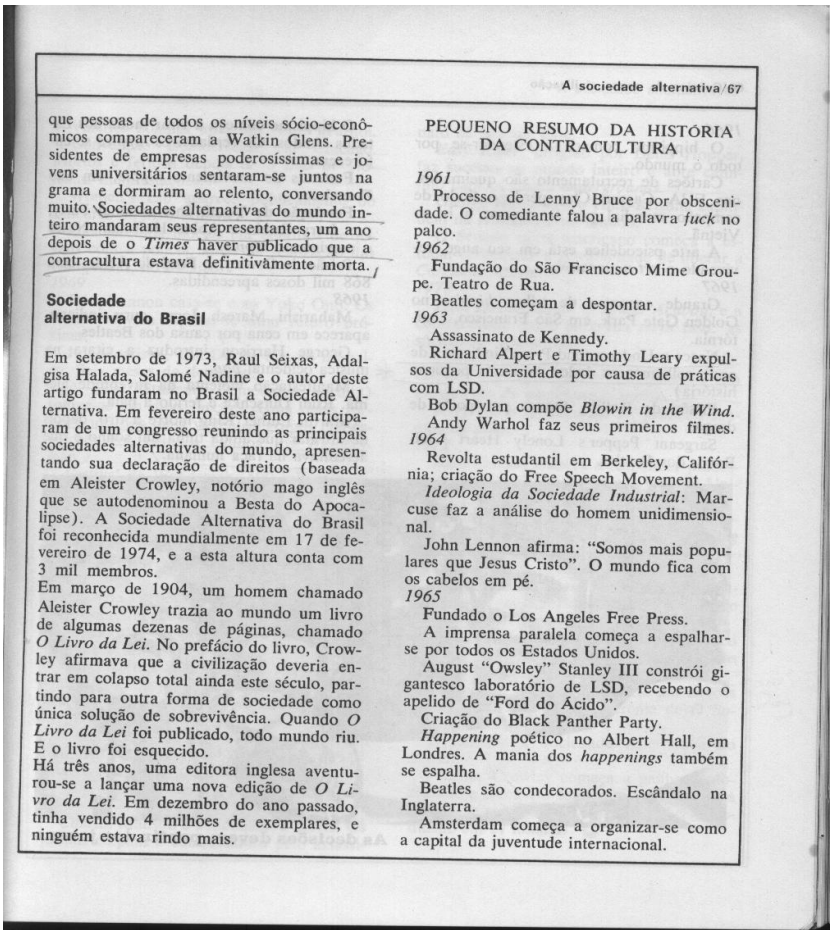
Com o dinheiro que Raul e Paulo ganhavam com a música, os dois resolveram fazer, no Brasil, algo semelhante ao que Aleister Crowley havia feito na Itália, chamada por eles de "Cidade das Estrelas". Contando com o apoio da "A. A" e da "O.T.O", e do dinheiro de simpatizantes que chegavam sem parar ao escritório da Philips, a ideia dos dois era adquirir um terreno na cidade mineira de Paraíba do Sul, onde vivia o mestre satanista que iniciara Paulo Coelho na ordem crowleyana, Euclides Lacerda. Comunidades hippies, como as que Paulo vivera nos EUA, eram comuns no mundo e começavam a aparecer no Brasil. Na medida em que eles iam difundindo as ideias nos shows de Raul Seixas, arregimentava-se um público de adeptos dessa ideologia hippie. Paulo Coelho, sempre muito ativo nesse e em todos os projetos de divulgação de Raul,

[199] Raul afirma, em entrevistas, que os dois foram expulsos do país, quando o que realmente aconteceu foi uma saída voluntaria, muito por conta do medo que toda aquela situação causara.
[200] Entrevista concedida ao autor.

escreveu, no início de 1974, uma artigo para a principal revista ocultista brasileira, Revista Planeta. Neste artigo, Paulo expõe, com embasamento até interessante, a ascensão da contracultura e do movimento hippie, seu papel em uma sociedade em crise e o crescimento, pelo mundo, de "sociedades alternativas". No final, ele chama atenção para o surgimento, no Brasil, desse tipo de sociedade, baseada no pensamento de Aleister Crowley e capitaneada por ele, Raul Seixas, Edith Wisner e Adalgisa Rios.




CAPA DA REVISTA PLANETA COM ARTIGO DE PAULO COELHO, EM 1974.



A sociedade alternativa/67

que pessoas de todos os níveis sócio-econômicos compareceram a Watkin Glens. Presidentes de empresas poderosíssimas e jovens universitários sentaram-se juntos na grama e dormiram ao relento, conversando muito. Sociedades alternativas do mundo inteiro mandaram seus representantes, um ano depois de o *Times* haver publicado que a contracultura estava definitivamente morta.

**Sociedade alternativa do Brasil**

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

Em março de 1904, um homem chamado Aleister Crowley trazia ao mundo um livro de algumas dezenas de páginas, chamado *O Livro da Lei*. No prefácio do livro, Crowley afirmava que a civilização deveria entrar em colapso total ainda este século, partindo para outra forma de sociedade como única solução de sobrevivência. Quando *O Livro da Lei* foi publicado, todo mundo riu. E o livro foi esquecido.

Há três anos, uma editora inglesa aventurou-se a lançar uma nova edição de *O Livro da Lei*. Em dezembro do ano passado, tinha vendido 4 milhões de exemplares, e ninguém estava rindo mais.

PEQUENO RESUMO DA HISTÓRIA DA CONTRACULTURA

*1961*

Processo de Lenny Bruce por obscenidade. O comediante falou a palavra *fuck* no palco.

*1962*

Fundação do São Francisco Mime Groupe. Teatro de Rua.

Beatles começam a despontar.

*1963*

Assassinato de Kennedy.

Richard Alpert e Timothy Leary expulsos da Universidade por causa de práticas com LSD.

Bob Dylan compõe *Blowin in the Wind*.

Andy Warhol faz seus primeiros filmes.

*1964*

Revolta estudantil em Berkeley, Califórnia; criação do Free Speech Movement.

*Ideologia da Sociedade Industrial*: Marcuse faz a análise do homem unidimensional.

John Lennon afirma: "Somos mais populares que Jesus Cristo". O mundo fica com os cabelos em pé.

*1965*

Fundado o Los Angeles Free Press.

A imprensa paralela começa a espalhar-se por todos os Estados Unidos.

August "Owsley" Stanley III constrói gigantesco laboratório de LSD, recebendo o apelido de "Ford do Ácido".

Criação do Black Panther Party.

*Happening* poético no Albert Hall, em Londres. A mania dos *happenings* também se espalha.

Beatles são condecorados. Escândalo na Inglaterra.

Amsterdam começa a organizar-se como a capital da juventude internacional.

TRECHO DA MATÉRIA DE PAULO COELHO QUE DESTACA A FUNDAÇÃO DE UMA SOCIEDADE ALTERNATIVA NO BRASIL.

Esse, assim como muitos outros projetos de Raul Seixas e Paulo Coelho, nunca saiu do papel. No entanto, a "Sociedade Alternativa" foi, inúmeras vezes, alardeada na imprensa chegando, em alguns momentos, e em certos veículos de comunicação, ser celebrada como expoente de uma contracultura que começava a frutificar no Brasil[201].

Muitas dessas histórias inventadas pelos parceiros foram tomadas por divulgadores e trabalhos acadêmicos, posteriormente, como digna expressão da personalidade de Raul Seixas, privilegiando a possibilidade de vê-las como uma forma de contestação social e inconformidade com uma dada realidade. Talvez, essa hipótese não seja totalmente equivocada. As ideias de uma "Sociedade Alternativa", por exemplo, estavam afinadas com o clima de contracultura que começava a aportar no Brasil e, mesmo não se concretizando em uma comunidade ao estilo hippie, nutriam, utopicamente, uma semente de revelia. No entanto, o que não se pode perder de vista é

[201] Acompanhando as muitas declarações feitas por Raul Seixa sobre a tal "Cidade das Estrelas", Rosana Teixeira (2008) identificou que, em alguns depoimentos do cantor, ele diz que a fundação da cidade seria feita na Bahia, e outros em Minas Gerais.

que esses projetos, depoimentos e ideias que Raul Seixas alastrava pela imprensa eram criados, com íntima participação de Paulo Coelho e a cúpula da gravadora Philips, para divulgar a carreira artística de Raul. E essa dualidade deve ser ressaltada. O gibi manifesto, por exemplo, que causou problemas com a censura, por mais que possa ser entendido sob o crivo de um instrumento de protesto contra uma determinada realidade política, foi patrocinado e impresso pela Philips, como um mecanismo de divulgação. A crença em discos voadores era um fato marcante na vida dos dois e, ao mesmo tempo, uma forma possível de promoção. As sociedades esotéricas e o pensamento de Aleister Crowley faziam realmente parte do dia a dia dos parceiros, mas também serviam como demarcadores de posição, "agradando" aos críticos e vendendo discos, num período de difusão da contracultura. Portanto, mesmo podendo simbolizar uma forma de protesto ou aversão a uma dada realidade social, econômica, cultural etc. esses projetos eram criados também para vender discos e divulgar a imagem de Raul.

Roberto Menescal, diretor artístico da Philips, conta como a gravadora, além de conhecer todos os projetos de Raul Seixas e Paulo Coelho, ajudava, bastante, na elaboração de novas ideias. Investindo e colaborando na divulgação e promoção da carreira de Raul Seixas, a companhia explorava, junto com os parceiros, novas e inusitadas ferramentas de divulgação.

> **Roberto Menescal:** Hoje eu posso falar. A gente criou muitas daquelas coisas, muitas das mentiras, com o Raul, claro! Ele não esteve com o John Lennon nada em Nova York, mas a gente criava. Ele dizia "quero uma fotografia com o Frank Sinatra". Aí fazia como que o Raul Seixas estivesse com o Frank Sinatra. Aquela montagem né. Então o Raul disse: "faz uma montagem com o John Lennon". Aí a gente inventava essa coisa de Sociedade Alternativa. E foi assim. Só que essa fronteira entre a invenção e a realidade era difícil porque, assim, "vamos fundar a Sociedade Alternativa", aí os caras começam a mandar dinheiro, cheques, dizendo "eu quero colaborar!"[202]

Além de colaborar em algumas invenções, Menescal conta que a Philips auxiliava na identificação dos segmentos da mídia onde essas tais "mentiras" poderiam ter melhor penetração.

> **Roberto Menescal**: Nós tínhamos que localizar onde, na imprensa, a coisa poderia ir bem. Na Veja, ninguém vai acreditar nisso não. Agora na Planeta a gente sabia. Na Contigo, Quem, e eu não me lembro mais os nomes das revistas, mas essas mais populares, essas vocês vão arrebentar por ali. Porque era uma filosofia meio de "papel de seda". A gente sabia que a coisa tinha que ser vista no seu devido lugar!

[202] Entrevista concedida ao autor.

> E nos demos bem. Nós dissemos, "vamos fazer agora o lançamento do Raul no avião que tem no Aterro do Flamengo, um avião velho que tinha lá". E entrava, e tinha uma aeromoça, e essas coisas todas, e agora vamos fazer o seguinte, vamos dar uma volta pra festejar isso. Aí todos, "mas volta, como?". "Uma volta aqui pelo Aterro só". Aí os jornalistas ficaram doidos, e nós, "calma gente, já está certo com a prefeitura, a gente sai aqui e pega a pista." (...) A gente dizia assim, "Raul você tem que ver disco voador na música tal do teu show, e todo mundo vai ver". Impressionante, o show era pra cem mil pessoas, e de repente, "hi hi, o disco voador! Olha só, vira de costas!" aí vira todo mundo de costas para ele, e começa "pega lá!". Mas era impressionante, como era uma coisa hipnótica.[203]

O envolvimento da gravadora no lançamento e divulgação da carreira artística Raul Seixas foi realmente muito grande. Além de trabalhar na elaboração de muitos projetos, a companhia, sempre que possível, garimpava locais de divulgação daquelas ideias. O presidente da gravadora Philips, André Midani, confirma que:

> **André Midani**: (...) na Philips, estávamos completamente engajados, juntos com eles. Quando o Paulo veio nos contar a história da Sociedade Alternativa, eu me lembro de ter ido a São Paulo para colocar Raul e Paulo em contato com uma revista da Editora Três, eu acho que era a Planeta. Para dizer, "tem um cara ali que está falando coisas que vão interessar a vocês". Então a companhia estava completamente envolvida. Se você pode dizer que eu era o presidente da companhia, e eu mesmo ia para São Paulo para falar com a revista Planeta, para falar da importância que Raul Seixas podia ter para a revista deles. E nós estávamos completamente engajados e completamente comprometidos com os projetos do Raul e do Paulo. E quando Raul falava as coisas todas que eles falavam, que eram frutos das conversas dos dois, e eu não estou diminuindo o Raul quando eu estou trazendo o Paulo, eu estou complementando a imagem, a gente achava lindo aquelas loucuras. Uma maravilha. Porque, pra nós, eram elementos promocionais de grande valia. Evidentemente, se você tem um artista que te chega com notícias malucas toda hora, você tem um aliado muito grande, mercadologicamente falando, para promover esse artista na praça. Muito melhor que um artista que tem uma visão restrita, e não me entenda mal, uma visão restrita de música. A melodia tão bonitinha, a letra, e está ótimo, e pára ali. Quando tem uma manifestação muito mais abrangente, onde a música é meramente um veículo para o comportamento, é muito melhor, muito melhor. Isso aconteceu com a Tropicália. Isso aconteceu com a Bossa Nova tempos antes. Quando a música transcendia ela mesma. É que se torna um veículo para uma coisa mais importante. Politicamente, filosoficamente, humanamente.[204]

É deveras importante a consciência de que Raul Seixas nunca foi um artista "rebelde" em relação aos planos da gravadora. Por mais que se propague a ideia que Raul não aceitava os "desmandos" da companhia, como uma forma de ressaltar um caráter de autonomia ou rejeição ao mercado em seu trabalho artístico, ele, pelo contrário, foi muito afinado com os interesses da empresa. Talvez por já ter sido um

[203] Idem.
[204] Entrevista concedida ao autor.

"homem de gravadora", talvez por ver como a Philips trabalhava seus projetos e ideias na mídia, Raul Seixas esteve sempre bastante alinhado aos interesses da companhia. O próprio André Midani afirmou, em entrevista: "o Raul era um daqueles artistas que torcia a favor da gravadora, no sentido que a gravadora, se ela se colocasse na linha, e apoiasse a linha que ele estava querendo desenvolver, ele se tornava o melhor colaborador"[205].

Assim, Raul Seixas não foi um artista que se poderia classificar como "maldito", como ficaram conhecidos, por exemplo, Sérgio Sampaio, Jards Macalé, Jorge Mautner, Luiz Melodia, Torquato Neto e Walter Franco que tiveram, em suas carreiras, relações conflituosas, tanto com as suas gravadoras, quanto com a imprensa. Aliás, a relação de Raul Seixas com a imprensa era de "adoração mútua"[206], no sentido em que a mídia estimava muito a divulgação daqueles trabalhos inusitados que Raul Seixas sempre trazia, do mesmo modo que Raul também adorava contar suas histórias nos mais diferentes jornais e revistas da época. Roberto Menescal conta que:

> **Roberto Menescal**: Os caras da televisão amavam o Raul. Pode ver quantos "Fantásticos" ele fez. Porque ele sempre topava tudo. Diziam assim, "há eu vou botar você em um cometa", e ele "maravilha, vamos lá!". E ele já vinha com a roupa diferente de tudo. Então a mídia adorava o Raul (...). O Chacrinha adorava o Raul. "Vocês querem bacalhau ou querem Raul Seixas? Vocês vão ter os dois!".[207]

Os conflitos que Raul Seixas colecionou – e esses foram inúmeros– com as gravadoras por onde passou, estão relacionados com os problemas com álcool e drogas do cantor. Além de atrasos em gravações e ausências em shows, Raul Seixas, frequentemente, perdia o controle ou o limite entre a ficção de suas invenções e a realidade do trabalho na gravadora.

Mas, voltando ao Paulo Coelho, este teve um papel importante nas negociações entre Raul Seixas e a Philips, funcionando como uma espécie de "escudo" em situações que pudessem desgastar Raul Seixas (MARMO, 2007). A fim de preservar a imagem de Raul junto à companhia, era Paulo Coelho quem negociava os planos a serem colocados em jogo. Assim, era sempre Paulo quem brigava pelos interesses da dupla, levando os projetos iniciais e ajustando-os às diretrizes da Philips. Segundo Roberto Menescal:

[205] Entrevista concedida ao autor.
[206] Quando usamos essa expressão de forma alguma desprezamos as dificuldades de legitimação desses projetos e depoimentos de Raul Seixas na imprensa. Esse será, inclusive, o foco dos capítulos seguintes.
[207] Entrevista concedida ao autor.

> **Roberto Menescal**: O Paulo era o cara com quem eu brigava. Porque o Raul e Paulo combinavam entre eles. O Raul falava "olha eu preciso estar sempre bem com a companhia, mas tudo que eu tiver dúvida, que eu não gostar, você vai lá e briga". Então eu brigava com o Paulo, o tempo todo, "pá pá pá..." E a gente se batia mesmo um com o outro. Porque o Raul sempre ficava fora.[208]

Paulo Coelho era uma figura constante nas reuniões da Philips – e com participação decisória – que definiam os shows, apresentações em programas de TV, e demais estratégias de divulgação. Conta Fernando Morais (2008), que a primeira versão da capa do disco "Gita", em 1974, traria Raul Seixas vestido com uma boina vermelha e uma estrela no meio, lembrando muito o emblema comunista. Como Paulo Coelho acabara de ter sido preso e torturado, ordenou que aquela estrela fosse retirada, e a segunda versão da capa trouxe um Raul Seixas com boina, mas sem a tal estrela.

CAPA DO DISCO "GITA", 1974. SEM A ESTRELA NA BOINA.

Uma das grandes contribuições de Paulo Coelho está, também, nas exposições públicas de Raul Seixas, que antes de encontrá-lo, ainda precisava de remédios para vencer a timidez. As atuações performáticas de Raul Seixas eram sempre muito bem cuidadas, tanto na parte cênica quanto no vestuário. Suas apresentações em shows e programas de televisão eram marcadas pela irreverência e por uma forte presença de palco do cantor. Decerto, as experiências cênicas de Paulo ajudaram bastante Raul Seixas na construção de uma obra artística tão vinculada a sua expressão corporal. Acompanhado nos bastidores por Paulo Coelho, Raul Seixas exibia muito mais do que somente um show de rock. Expunha-se ali um repertório bastante vasto de recursos visuais que iam desde as suas roupas, corte de cabelo, barba, forma de dançar, muito

[208] Entrevista concedida ao autor.

bem conectados aos sempre excêntricos discursos sobre discos voadores, sociedades secretas etc.

O trabalho de Paulo Coelho pode ser visto, também, nesse aparato imagético que envolve as apresentações de Raul Seixas. Conta Hérica Marmo (2007) que no auge do consumo da cocaína, Paulo Coelho se entusiasmava ao ver aquele representante famoso e carismático difundindo a "Lei de Thelema", e vibrava com a transformação de Raul em guru. Com todo o envolvimento dos dois com a magia de Aleister Crowley, Raul Seixas acabou se tornado uma espécie de personificação da "Sociedade Alternativa", um artista emissário de uma mensagem, transmitida não somente por suas músicas, mas por suas roupas, depoimentos etc. Comentando sobre a construção imagética de Raul Seixas, em 1976, Paulo Coelho reivindicava, também para si, a autoria na imagem daquele artista tão inusitado: "Raul e eu éramos o cérebro de um personagem que aparecia, que não era nem eu nem Raul, mas um cantor chamado Raul Seixas, o somatório de nossas vivências, o marionete manipulado pelos nossos cordões.[209]

APRESENTAÇÃO DE RAUL SEIXA NO PROGRAMA SÍLVIO SANTOS. DESTAQUE PARA O FIGURINO DO CANTOR- ACERVO RAUL ROCK CLUB.

Após o episódio com a polícia, a experiência pós-tortura ainda atormentava bastante Paulo Coelho. No mesmo ano de 1974, Paulo rompeu suas ligações com "A.A" e a "O.T.O", distanciando-se, por completo, do pensamento de Aleister Crowley. A parceria com Raul Seixas também começava a esmorecer. Os traumas da prisão, o

[209] Jornal Opinião 19/03/1976, p. 19.

sonho que Paulo nunca abandonara de se tornar um escritor e os caminhos distintos que ambos começavam a seguir – Paulo Coelho tentando se afastar das drogas e da magia e Raul ainda mergulhado nos entorpecentes e esoterismos – fizeram com que aquela estreita e íntima união começasse a ser abalada.

Paulo Coelho foi, também em 1974, contratado pela Philips, para ocupar um cargo de gerência na gravadora, produzindo e divulgando alguns artistas da empresa, e escrevendo letras musicais para outros. Esse reconhecimento do talento de Paulo como letrista – que ele mesmo diz ter aprendido com Raul Seixas – abalou ainda mais as estruturas já debilitadas da parceria. Como uma de suas funções era, exatamente, negociar com a gravadora, evitando que Raul Seixas tivesse grandes desgastes com a companhia, esse cargo assumido por Paulo Coelho impedia esse tipo de atividade.

Mesmo com os percalços da censura e o início das desavenças entre eles, o próximo disco de Raul Seixas, "Novo Aeon*"* (Philips, 1975), teve forte contribuição de Paulo Coelho. Este LP contou com a participação de outro parceiro, bastante emblemático para demonstrar o alcance do pensamento de Crowley na obra de Raul Seixas. Àquela altura, Raul também já havia se tornado um "probacionista" nas sociedades secretas "A.A" e "O.T.O". No entanto, a fama fazia dele um discípulo diferenciado, principalmente aos olhos do seu mestre, tão empenhado em difundir o pensamento do mago inglês. E foi esse mestre que começou a compor com Raul Seixas no disco "Novo Aeon". Paulo Coelho assustou-se quando viu Marcelo Ramos Motta, o líder satanista no Brasil, no apartamento de Raul Seixas, ensaiando algumas composições. Mas, exatamente ele, dividiu, com Paulo Coelho e Raul Seixas, os créditos de algumas canções do novo disco.

Marcelo Ramos Motta e Raul Seixas haviam feito a letra de "Tente Outra Vez" (Philips, 1975), quando Paulo Coelho tomou conhecimento da música. Ele adorou a canção, por retratar, com perfeição, aquele momento pós-tortura que ele estava passando. No entanto, Paulo fez questão de modificar versos que lembrassem a "Lei de Thelema", fazendo com que "Tenha fé em você", fosse modificado para "Tenha fé em Deus, tenha fé na vida", dando corpo à versão final da canção (MARMO, 2007).

> Veja!
> Não diga que a canção
> Está perdida
> Tenha fé em Deus
> Tenha fé na vida
> Tente outra vez!...

Beba!
Pois a água viva
Ainda tá na fonte
(Tente outra vez!)
Você tem dois pés
Para cruzar a ponte
Nada acabou!
Não! Não! Não!...[210]

O disco ainda apresentou muitas referências ao pensamento crowleyana, até porque, algumas canções já estavam prontas antes da ruptura entre Paulo e as sociedades esotéricas. O fato de Raul Seixas ainda estar bastante envolvido com o pensamento do mago fez com que o LP realmente tivesse marcas profundas da "Lei de Thelema". As provas disso são as músicas "Rock do Diabo" (1975) e "Novo Aeon" (1975) [211]; esta última uma declaração de princípios de uma nova era pregada por Aleister Crowley.

A dupla também fez outras canções que ficaram conhecidas, como "Verdade Sobre a Nostalgia" (Philips, 1975), que traz na letra uma crítica à prática saudosista e o costume de se valorizar sempre a cultura produzida no passado. Em "Tu És o MDC da Minha Vida" (Philips, 1975), Raul e Paulo, já totalmente acordados da necessidade de compor letras fáceis, mas nem por isso superficiais, tentaram escrever uma música semelhante às canções "bregas", que tanto sucesso faziam no período. Para lembrar um pouco de Odair José, a gravação simulou um espetáculo ao vivo, em que Raul diz: "Eu dedico essa música à primeira garota que está sentada ali na fila, Obrigado!". A canção quase não tocou no rádio devido aos três *merchans* que fazia: o refrigerante Pepsi Cola, o supermercado Casas da Banha, e o aparelho de som Sansui-Garrard-Gradiente.

Os problemas de Raul Seixas com a gravadora vinham aumentando bastante. Agora sem Paulo Coelho para intermediar a relação entre Raul Seixas e a Philips, e o cantor abusando do consumo de álcool e drogas, começava a se forjar uma fama de péssimo profissional, devido a inúmeros atrasos em gravações, ausência em shows, etc. A íntima relação pessoal estabelecida entre Paulo Coelho e Raul Seixas também não

[210] "Tente Outra Vez" (Philips, 1975)

[211] O sol da noite agora está nascendo/Alguma coisa está acontecendo/ Não dá no rádio e nem está/ Nas bancas de jornais/ Em cada dia ou qualquer lugar/ Um larga a fábrica e o outro sai do lar/ E até as mulheres, ditas escravas/Já não querem servir mais/ Ao som da flauta da mãe serpente/ No para-inferno de Adão na gente/ Dança o bebê/ Uma dança bem diferente/ O vento voa e varre as velhas ruas/Capim silvestre racha as pedras nuas/Encobre asfaltos que guardavam/ Histórias terríveis/ Já não há mais culpado, nem inocente/ Cada pessoa ou coisa é diferente/ Já que assim, baseado em que/ Você pune quem não é você? / Ao som da flauta da mãe serpente/ No para-inferno de Adão na gente/ Dança o bebê/Uma dança bem diferente/ Querer o meu não é roubar o seu/ Pois o que eu quero é só função de eu.(...)

existia mais. Enquanto Paulo se via cada dia mais comprometido com o trabalho na gravadora, Raul ainda continuava embrenhado naquele mundo de drogas e misticismo. Se o consumo de entorpecentes foi, realmente, um fator decisivo na estreita relação que os dois estabeleceram no início da parceria, foi também ele um dos motivos do afastamento dos dois. Paulo Coelho já havia abandonado em definitivo as drogas, no final de 1975, enquanto Raul ainda abusava do uso de bebidas e cocaína. Ocupado com o cargo na gravadora, Paulo também passou a não mais acompanhar Raul Seixas em seus shows e projetos de divulgação.

No início de 1976, uma espécie de metamorfose entre os dois já estava completada. Paulo Coelho nem de longe lembrava o hippie anárquico que dirigia as revistas A Pomba e 2001. E Raul Seixas também não se parecia em nada com o responsável e metódico empresário que batia à porta de Paulo no centro do Rio. Enquanto um se tornara um sério e comprometido homem de negócios, o outro começava um estado de dependência química. É claro que esta inversão tendeu a afastá-los. Da mesma forma que Paulo não aguentava mais ver e acompanhar a "rebeldia" de Raul Seixas, este não suportava a seriedade do parceiro (MARMO, 2007). Segundo Hérica Marmo (2007, p. 111):

> Do Raul centrado e responsável que bateu à porta da *2001* restara muito pouco. O Raul *pop star* havia se transformado numa pessoa megalomaníaca e incontrolável. Não respeitava horários de estúdio, gravação de TV ou qualquer outro compromisso. Nem conhecia limites em relação às experiências com substâncias tóxicas. Ironicamente, parecia que Paulo Coelho estava se transformando em Raul Seixas e vice-versa.

Mesmo com as brigas entre os dois, havia ainda espaço para mais um disco, lançado pela Philips, em 1976, "Há Dez Mil Anos Atrás". Raul Seixas e Paulo Coelho haviam acabado se separar de suas mulheres, e se casado novamente com Glória Vaquer e Cecília Macdowell, respectivamente. Glória era uma americana, irmã do baixista Gay Vaquer, com quem Raul trabalhou em seus discos anteriores. Cecília Macdowell era uma estagiária da equipe de imprensa da Philips, que Paulo conhecera nos corredores da empresa. Ambas as mulheres foram homenageadas na música "Ave Maria da Rua" (Philips, 1976), uma versão pagã da santa católica de que Paulo Coelho era tão devoto. Segundo a letra, a santa estava presente "no lixo dos quintais, na mesa do café, no amor dos carnavais"; e era tanto Iemanjá, quanto "Glória e Cecília", suas respectivas esposas, que entraram na música para representar todas as mulheres do mundo.

Eles também compuseram uma ode à morte, como se ela fosse uma bela mulher, vestida de cetim, que se aproximava, com cuidado, para buscá-los. Inspirados em "Balada para un Loco*"* (1969), de Astor Piazzolla, "Canto para minha Morte" (1976) recebeu o arranjo de um tango, feito pelo maestro Miguel Cidras.

O maior hit do disco "Há Dez Mil Anos Atrás" foi uma música de conhecimento público nos Estados Unidos, gravada por Elvis Presley, chamada "I was born about ten thousand years ago". A canção sofreu algumas modificações na letra original e um novo ritmo na composição final de "Eu Nasci Há Dez Mil Anos Atrás" (Philips, 1976).

A dupla ainda fez uma música que causou polêmica por criticar alguns artistas que vinham se destacando na época. Em "Eu Também Vou Reclamar" (1976) Raul Seixas, além de assumir sua dependência do álcool, chamava Sílvio Brito de "chato" devido à composição da música "Parem o Mundo Que eu Quero Descer" – uma espécie de versão adaptada de "Ouro de Tolo". Foram também citados e ironizados na letra, Belchior ("Apenas um Rapaz Latino-Americano") e Hermes-Aquino ("Nuvem Passageira"), como representantes dos artistas que vinham, constantemente, utilizando a música para protestar. Paulo Coelho retomou essa crítica ao cenário musical brasileiro na canção "Arrombando a Festa" (Philips, 1976), feita para Rita Lee.

Em 1977, Raul Seixas deixou a Philips e assinou com a Warner, por onde lançou seu próximo trabalho "O Dia em que a Terra Parou" (1977). Este disco já não trazia mais Paulo Coelho como parceiro. Cláudio Roberto, com quem Raul já havia feito algumas canções no LP anterior, assina com ele as dez músicas do disco, inclusive a hoje emblemática "Maluco Beleza" (WEA, 1977).

Os problemas com atrasos em gravações e ausência em shows complicavam muito o convívio de Raul Seixas na Warner Bros. Nesse período, o diretor artístico da companhia, Marco Mazzola, um antigo amigo dos tempos de Philips, tentava controlar, de todas as formas, as impulsivas e desmedidas reações de Raul Seixas. Foi Mazzola quem tentou reavivar, mais uma vez, a parceria com Paulo Coelho. De volta ao Brasil, depois de uma passagem pela Europa, Paulo, a convite de Mazzola, aceitou reestabelecer a tão consagrada parceria de outrora. Mas, a péssima condição de saúde de Raul Seixas impediu uma relação mais estreita. Entre algumas reuniões em quartos de hotel e pausas imensas para o uso de cocaína – o que causava grande repúdio em Paulo

Coelho – os dois conseguiram desenvolver algumas canções. "Tá na hora"[212] (WEA, 1977), aborda, com bom humor, o clássico tema das injustas relações entre patrões e empregados. "Conserve seu Medo"[213] (WEA, 1977) refle um pouco da paranoia ainda vivida pela dupla com relação ao regime militar, que acabara de fechar o Congresso Nacional através do "Pacote de Abril". "Magia de Amor"[214] (WEA, 1977) era um claro resultado dos cursos de vampirismo que Paulo Coelho vinha realizando em sua passagem por Londres. "As Profecias"[215] (WEA, 1977) é uma canção que serve quase como uma confissão da forte depressão que Raul Seixas mergulhara.

O estado de saúde de Raul Seixas dificultava aqueles extravagantes trabalhos de divulgação, e o disco batizado como "Mata Virgem*"* (WEA, 1977) foi um enorme fracasso de vendas.

A parceria entre os dois também terminara, agora, definitivamente. Paulo Coelho, que somente entrara na música pelos recursos financeiros que esta poderia lhe proporcionar, já não dependia mais da parceria com Raul Seixas para conseguir os altos faturamentos que desejava. Além do emprego na Philips, Paulo tinha os recursos dos direitos autorais das letras que compunha. Sempre seguindo a lição ensinada por Raul, Paulo fez letras para artistas muito populares, como Rita Lee, Fábio Junior, César Sampaio e Diana. Com esses recursos, além dos alugueis dos apartamentos que tinha na zona sul do Rio, Paulo Coelho tentou retomar o antigo sonho de ser escritor. E para isso, um afastamento do universo musical, e consequentemente, de Raul Seixas, era necessário. O estilo de vida que Raul e Paulo haviam decidido tomar a partir dali também contribuiu bastante para o fim dos trabalhos conjuntos. Paulo Coelho seguiu para a Europa, procurando inspiração para seu primeiro livro, e Raul Seixas se afundava

[212] Durante a vida inteira eu trabalhei pra me aposentar/ Paguei seguro de vida para morrer sem me aporrinhar/Depois de tanto esforço patrão me deu caneta de ouro/ Dizendo enfia no bolso e vá se virar/Tá na hora da velhice/Tá na hora de deitar/ Tá na hora da cadeira de balanço, do pijama, do remédio pra tomar/ Oh! divina providência/ E a minha independência...

[213] Conserve seu medo/ Mantenha ele aceso/Se você não teme/ Se você não ama/ Vai acabar cedo/ Esteja atento/Ao rumo da História/ Mantenha em segredo/ Mas mantenha viva/ Sua paranóia/Conserve seu medo/Mas sempre ficando/ Sem medo de nada/ Porque dessa vida/ De qualquer maneira/Não se leva nada...

[214] Me fascina tua morte mal morrida/ E a tua luta pra ficar em tal estado/ O teu beijo, tão fatal, nunca me assusta/ Pois existe um fim pelo sangue derramado/Me fascinam teus olhos quando brilham/ Pouco antes de escolher quem te seduz/ E me fascinam os teus medos absurdos/ A estaca, o alho, o fogo, o sol, a cruz/ Me fascina a tua força, muito embora/ Não consiga resistir à frágil aurora/ E tua capa, de uma escuridão sem mácula/ Me fascinam os teus dentes assustadores/ E teus séculos de lendas e de horrores/ E a nobreza do teu nome, Conde Drácula.

[215] Tem dias que a gente se sente/Um pouco talvez menos gente/Um dia daqueles sem graça/De chuva cair na vidraça/ Um dia qualquer sem pensar/Sentindo o futuro no ar/ O ar carregado, sutil/ Um dia de maio ou abril/ Sem qualquer amigo do lado/ Sozinho em silêncio calado/Com uma pergunta na alma/ Por que nesta tarde tão calma? O tempo parece parado?

cada dia mais nas drogas e no álcool. Enquanto Paulo tentava levar uma vida regrada no "velho continente", Raul já começava a sofrer as consequências de sua dependência. Internações e uma vida particular conturbada fizeram com que Raul Seixas saísse também da Warner e perambulasse de gravadora em gravadora.

Paulo Coelho viu seu trabalho com Raul Seixas reconhecido pelas gravadoras do país, que o cobiçavam como funcionário. Suas experiências como letrista e com aqueles inúmeros projetos de divulgação de Raul Seixas fizeram dele um profissional com uma experiência decisiva em questões relacionadas à acessória de imagem de cantores populares. Como funcionário da Philips, ele foi responsável pelo cuidado da imagem de muitos artistas, como Fábio Júnior, Vanusa e Sidney Magal. Este último, acusado pela crítica de ser um artista totalmente construído pela gravadora, teve como grande mentor Paulo Coelho. Ele foi o responsável por desenvolver a imagem de cigano, escolhendo seu repertório musical, suas roupas, suas estratégias de divulgação, etc. Paulo Coelho, inclusive, escreveu o roteiro do filme "Amante Latino", de 1979, grande responsável pela popularização de Sidney Magal.

Em 1983, Roberto Menescal pretendia unir, mais uma vez, os dois antigos parceiros para mais um trabalho conjunto. Como Raul Seixas havia se recusado ir até o Rio de Janeiro encontrar-se com Paulo, que também se negava ir até São Paulo encontrar Raul, a solução foi um encontro no meio do caminho: Itatiaia (SP). O resultado foi que, depois de uma semana no hotel, Paulo Coelho mal conseguiu ver Raul Seixas, que passou todo o tempo trancado no quarto cheirando cocaína. Nenhuma música nasceu desse "encontro".

Talvez, mesmo com esses desentendimentos, houvesse ainda certa complacência na relação entre os dois. No ano de 1983, a editora Shogun Art, de Paulo Coelho e Christina Oiticica, publica o diário de infância de Raul Seixas, "As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor".

O último encontro entre Raul Seixas e Paulo Coelho se deu no dia 21 de Abril de 1989, no Rio de Janeiro, quando Raul fazia uma turnê de shows com Marcelo Nova. Foi este quem convidou Paulo Coelho para subir ao palco, sem que Raul Seixas soubesse, para cantar, com Raul, um dos grandes sucessos da dupla. Surpreendido com a presença de Paulo, Raul Seixas logo engatou "Sociedade Alternativa!", acompanhado pelo parceiro, que se recusou a cantar a epígrafe que lembrava Aleister Crowley: "Faz o que tu queres pois é tudo da Lei!". Era, na verdade, um encontro muito melancólico. A situação em que ambos se encontravam naquele momento deixava evidente um ar de

compadecimento. Enquanto Paulo Coelho via seus mais recentes livros, "O Diário de um Mago" (1987) e "O Alquimista" (1988), alcançarem cifras de vendagens recordes para um escritor brasileiro, Raul Seixas praticamente entrava em contagem regressiva para sua morte.

Falecendo no dia 21 de Agosto de 1989, Raul Seixas, na verdade, não teve tempo de ver Paulo Coelho alcançar o estrelato internacional, e nem ver seu nome lembrado no discurso de posse de seu eterno "inimigo íntimo", ao assumir a cadeira número 21 da Academia Brasileira de Letras. No discurso de Paulo Coelho, ao se tornar um "imortal", ele lembrou da música "Metamorfose Ambulante" (Philips, 1973) que, curiosamente, foi feita somente por Raul Seixas.

> Raul Seixas descreve bem a alegria no coração dos guerreiros, ao escrever:
> *Prefiro ser*
> *Uma metamorfose ambulante*
> *Do que ter aquela velha opinião*
> *Formada sobre tudo.*[216]

[216] Discurso de posse de Paulo Coelho ao entrar para a Academia Brasileira de Letras, no dia 28 de Outubro de 2002. Disponível em:
http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=320&sid=233

# CAPÍTULO 4: RAUL SEIXAS NA DÉCADA DE 1970.

## 4.1- 1973: RAUL SEIXAS, O COMPOSITOR DE OURO DE TOLO.

Segundo Renato Ortiz (1989, p. 113): "se os anos de 40 e 50 podem ser considerados como momentos de incipiência de uma sociedade de consumo, as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais". De todas as áreas desse mercado, a indústria do disco foi, sem dúvida, a que apresentou o mais espantoso crescimento. E nesse contexto de expansão comercial, "talvez valha a pena atentar para a importância dos executivos e produtores envolvidos nessa atividade", em um período em que ainda havia a possibilidade de "uma atuação mais marcante desses profissionais, capaz de imprimir sua marca pessoal às empresas que comandavam" (VICENTE, 2008, p. 117).

O nome mais importante dentre os gerentes da indústria fonográfica nacional, nesse período, é o de André Midani. O imigrante sírio chegou ao Brasil em 1954 e teve participação importante na eclosão da Bossa Nova. Como gerente da Odeon, Midani tinha a seu favor parte do capital de promoção e publicidade da gravadora engajado naquele projeto de modernização da música popular brasileira, que a Bossa Nova então representava. Como presidente da Philips, em 1968, foi responsável por uma grande reformulação no *cast* artístico da gravadora, que vivia um péssimo momento no mercado de discos. Sua providência inicial foi uma espécie de saneamento dos contratados da empresa, reduzindo em um terço o número de artistas da companhia. Isso possibilitou com que a Philips destinasse suas energias a nomes que considerava de maior potencial naquele contexto. Essa reformulação foi fundamental para que a Tropicália encontrasse forças dentro da gravadora para conduzir seus projetos. No início da década de 1970, a Philips, sob a tutela de Midani, passava de uma gravadora que beirava a falência para liderança do mercado de discos, tendo sob contrato os nomes mais reconhecidos da música popular brasileira, entre eles: Chico Buarque, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa, Elis Regina, Gilberto Gil, Nara Leão, além de cantores mais populares como Evaldo Braga e Odair José[217].

No começo dos anos 70, a Philips vinha construindo um *cast* de jovens artistas; revelações que chegavam à prestigiada companhia e tinham os olhos da crítica voltados para si. Eram recebidos como possíveis "agitadores" da cena cultural, ou seja, novas

[217] Ver a autobiografia de André Midani (2008) "Música, ídolos e poder: do vinil ao download".

apostas da gravadora que havia se acostumado a fermentar as discussões de vanguarda da música popular brasileira. O Jornal Opinião entrevistou André Midani e comentou um pouco sobre as expectativas que a Philips tinha com a contratação dessa nova safra artística. Segundo o jornal:

> Para chegar à linha de frente que formou ainda este ano (Luiz Melodia, Raul Seixas, Sérgio Sampaio, Renato Teixeira, Fagner) começou-se pela chamada fria estatística. Foi feito um levantamento de um ano de parada de sucessos, dividida por faixas (gêneros, compositores, cantores, sexo) para se descobrir o que faltava à gravadora, que passa por uma contínua "depuração de cast", que a levou de 170 artistas, cinco anos atrás, para os atuais 32 contratados. "O ideal", explica Midani, "é ter um astro em cada faixa de preferência" (Odair José, por exemplo, foi uma opção da Phonogram, depois de ter tentado sem êxito a contratação de Waldick Soriano, que atuava na mesma corrente). Dissecado o mercado, Midani e seu grupo de trabalho (seis pessoas, ligadas desde cibernética, pedagogia, à comunicação e psicologia, ao nível universitário) compararam as radiografias das paradas com a de seu cast. E houve dispensas e contratações, a maioria seguindo um critério que investiga a psique dos filiados à gravadora. "Evitamos", diz Midani, "trabalhar com psiques para baixo, caras que já nascem derrotados e às vezes dispensamos mesmo que tem uma boa margem de vendas, mas não se enquadra na nossa filosofia". Explicando essa atitude pelo tipo de trabalho da Phonogram (...) Midani diz que investiu cerca de 80 mil cruzeiros só na assessoria aos novos contratados.[218]

Uma das coisas que a gravadora mais procurava ao contratar esses jovens músicos era uma característica que excedesse, inicialmente, as qualidades musicais ou comerciais dos artistas. André Midani, nessa entrevista, fala de uma "psique", ou seja, um perfil pessoal que estaria, de certa forma, afinado com os interesses da gravadora. Na verdade, a busca por essa dimensão extramusical, como critério de contratação da companhia, já vinha sendo utilizada, mesmo antes da década de 70. Em sua biografia, o próprio Midani conta que, nos anos 60, ele havia se acostumado:

> Pouco a pouco a ouvir muito mais a alma do artista do que propriamente escutar a beleza de sua canção e de sua voz. Anos mais tarde, deixaria aos meus diretores artísticos e seus talentosos produtores o cuidado de avaliar a estética das melodias, das poesias e das vozes, cabendo a mim o cuidado de penetrar na personalidade do artista e avaliar seus atributos de narcisismo, de sofrimento, de raiva, de doçura, de ódio, de ternura, de agressividade, de determinação, de ambição, de liderança. A compreensão desse meu papel iria se tornar cada vez mais preponderante na condução da estratégia da (s) companhia (s) que eu viria a dirigir ao longo dos anos (MIDANI, 2008, p. 87)

Segundo suas palavras, havia, além das qualidades musicais, a procura por uma "personalidade" que seria também divulgada. Uma espécie de "persona pública" que incrementava o fazer musical. Traços de um perfil pessoal que acabam também se

[218] Jornal Opinião 29/10/1973, p. 16.

transformando em marcas artísticas. Uma dimensão que representava, na verdade, um diferenciador, um distintivo capaz de estabelecer certa durabilidade na exposição de seus contratados. Em 1974, o próprio Midani afirmou que: "Mais importante do que a música é a personalidade do artista, um produto durável, resistente às crises, aos modismos e ao fracasso de um disco" (*Apud*. PAIANO, 1994, p. 224).

Pode parecer um tanto quanto imprecisa essa tal "personalidade artística" que André Midani tanto valorizava. Em entrevista, ele explica um pouco do que seria isso:

> **Entrevistador:** Eu li na sua biografia e em algumas de suas entrevistas, lá no início dos anos 70, que você e a Philips investiam muito mais em uma ideia de artista do que propriamente de uma música. Eu vi em uma entrevista sua que você procurava uma "personalidade artística". Eu queria saber se o Raul Seixas tinha essa "personalidade artística", ou como o Raul construiu essa "personalidade artística"?
> **André Midani**: Eu nunca me dediquei a procurar saber, ou procurar sentir, se a música de tal, tal era boa ou não era boa – boa no sentido mercadológico. Isso eu deixava ser resolvido pelos diretores artísticos. E eu tinha ótimos diretores artísticos, ou produtores, tinha uma galeria de honra. Começava com Menescal e Jair Pires, andava por Gutes e Sérgio Carvalho, passava por Paulinho Tapajós e muitos outros, que eram todos eles, de uma maneira ou de um gênio, muito capazes de acessar: "essa música vai dar certo, não vai dar certo, essa música tem valor ou não tem valor". Eu olhava no olho do cara, e o olhar do artista em potencial me indicava se eu podia confiar no narciso dele, se posso falar. E a partir dali eu tomava minha decisão final, porque o artista propunha e eu tinha que autorizar o contrato. Então, eu posso, talvez, pela minha trajetória, a partir de 60 e poucos, ver que todos os artistas que a gente contratava, todos tinham personalidade. Caetano, Gil, Mutantes, Elis, o Jorge Ben, que a gente relançou. Todos tinham uma personalidade muito rica, muito definida, um narciso profundo. O Raul era um narcisista nas últimas consequências. Então, meu papel era esse. Era ajudar ou complementar a revisão técnica que faziam os diretores artísticos sobre as melodias, as harmonias, sobre a letra. Não vamos dizer que eu era completamente afastado disso, mas o meu critério de colaboração com os meus diretores artísticos era de dizer: "olha, pode ir em frente que a personalidade desse cara é 'foda!'". Então, você vê, por exemplo: Ben, o Tim Maia é um exemplo. Hoje é fácil, Tim Maia, Tim Maia, Tim Maia, mas quando ele apareceu, ele era um "bicho" horroroso. E eu digo isso carinhosamente. Mas quando ele apareceu, era inegável que se tinha um personagem na sua frente, um personagem maravilhoso. Eu errei algumas vezes, errei. No caso do Belchior eu achei que ele teria fôlego, e não teve fôlego. Mas isso, o erro faz parte do acerto. Tem que ter acerto e tem que ter erro. Odair José pra mim era um personagem muito importante, porque ninguém falava da pílula, ninguém falava da prostituta como ele falava.[219]

Essa "personalidade artística", que o então presidente menciona, pode ser, talvez, identificada com certas propriedades que os alguns artistas tinham de se posicionarem junto aos debates culturais ou políticos da época – ou até mesmo suscitar novas querelas de discussões. Propriedades e qualidades de características pessoais, que

[219] Entrevista concedida ao autor.

eram cuidadas e divulgadas, assim como a produção artística propriamente dita. Um objeto valioso que representava, aos olhos da principal gravadora do país, um critério de seleção e investimento, afinal, como o próprio Midani afirmou em entrevista ao jornal Opinião, 80 mil cruzeiros vinham sendo destinados ao cuidado da imagem de cada um de seus novos contratados.

Não é objetivo deste trabalho procurar a definição do que seria essa "personalidade artística", ou mesmo entender como a Philips cuidou da imagem de cada um dos seus contratados. No entanto, é absolutamente fundamental se ter em mente que, naquele início de década, havia duas coisas distintas sendo divulgadas e, consequentemente, avaliadas: a produção musical e essa "personalidade artística". O caminho de raciocínio mais óbvio é pensar que estas duas dimensões caminham juntas, que as críticas atribuídas à arte e ao artista têm sempre o mesmo valor. E, realmente, pode ser que, com os demais companheiros de geração de Raul Seixas, isso seja uma verdade, todavia, com ele não foi bem assim. Em determinados momentos de sua trajetória, as avaliações feitas sobre sua produção musical e sua "persona pública" pareciam se estreitar, mas em muitos outros encontravam suas divergências – e esse é um fator importante para a análise que se segue.

Depois de findado o espetáculo "Phono 73", em maio, já se podia ouvir nas rádios do Brasil uma música ao estilo Bob Dylan, em que a letra parece atropelar a melodia em uma forma quase falada de cantar. Na canção, um carro do ano ("Corcel 73"), o "Jardim Zoológico" e a "Cidade Maravilhosa" eram misturados a relatos autobiográficos e a descrições de discos voadores, em uma ardente crítica social, em que se fazia chacota das conquistas burguesas, no auge do milagre econômico. Ali, também se podia notar uma pesada ironia com campeão de vendas, Roberto Carlos. Na canção, os versos que repetiam o quanto o eu lírico devia "agradecer ao Senhor/ Por ter tido sucesso", alfinetavam, diretamente, o "Rei Roberto Carlos", que havia feito, no ano anterior, "A Montanha" (CBS, 1972)[220]; canção em que faz questão de enumerar as razões que ele tinha para agradecer a Deus.

[220] Eu vou seguir uma luz lá no alto eu vou ouvir/ Uma voz que me chama eu vou subir/ A montanha e ficar bem mais perto de Deus e rezar/ Eu vou gritar para o mundo me ouvir e acompanhar/ Toda minha escalada e ajudar/ A mostrar como é o meu grito de amor e de fé/ Eu vou pedir que as estrelas não parem de brilhar/ E as crianças não deixem de sorrir/ E que os homens jamais se esqueçam de agradecer/ Por isso eu digo: Obrigado Senhor por mais um dia/ Obrigado senhor que eu posso ver/ Que seria de mim sem a fé que eu tenho em Você/ Por mais que eu sofra, Obrigado Senhor mesmo que eu chore/ Obrigado Senhor por eu saber/ Que tudo isso me mostra o caminho que leva a Você/ Mais uma vez Obrigado Senhor por outro dia/ Obrigado Senhor que o sol nasceu/ Obrigado Senhor agradeço Obrigado Senhor/

A música que se ouvia na rádio era "Ouro de Tolo" (Philips, 1973), recém-lançada em compacto simples junto de "Loteria da Babilônia" (Philips 1973), que já havia sido apresentada por Raul Seixas no espetáculo "Phono 73". As impressões iniciais que a crítica teve ao ouvir as duas canções foram muito boas. Elas davam mostras de um artista pretensioso, afinal, era praticamente um estreante que vinha atacando o maior ícone popular da música nacional. Suas canções conseguiam unir, com certa naturalidade, coisas aparentemente excludentes: letra forte, porém direta e clara, com pesadas críticas sociais, mas revestidas com melodias simples e de fácil conhecimento popular. Aquilo parecia uma canção de protesto com tonalidades meio "cafonas", uma letra imensa, carregada de ironia, onde as palavras pareciam estar se auto-gozando. Para divulgar o compacto, Raul Seixas e Paulo Coelho realizaram o que ficou conhecido como "Passeata Ouro de Tolo", onde comboiaram uma pequena multidão pelo centro do Rio de Janeiro, cantando a música inúmeras vezes. Luiz Carlos Cabral, do Diário de Notícias, foi um dos primeiros a ressaltar as qualidades do trabalho artístico de Raul Seixas:

> Raul Seixas passou anos compondo para Jerry Adriani e quando resolveu lançar-se como intérprete de suas músicas o fez de uma maneira definitiva. Ouro de Tolo já figura nas paradas de sucesso e Loteria da Babilônia incendiou o público do Anhembi, com seu ritmo pesado e densidade sonora. A letra de Paulo Coelho é incisiva, questiona, vai ao fundo de problemas básicos da existência de cada um.[221]

Júlio Hungria, do Jornal do Brasil, coloca Raul Seixas como a principal aposta da Philips dentro da nova geração:

> Aparentemente bem informado, tanto quanto pretensioso, Raul Seixas é a mais nova estrela do céu hoje nublado da música popular brasileira. (...) Ouro de Tolo, música que o coloca em evidência diante do público da música popular, tanto quanto o esforço feito 18 vezes para apresentar seu trabalho, traz ao menos para ele, e para a plateia, uma certeza: vale a pena insistir. Quanto ao seu trabalho propriamente musical se pode dizer que representa, afinal, um gol da Phonogram nas suas recentes e frustradas tentativas (Antônio Adolfo, Renato Teixeira, Sérgio Sampaio e, de certa forma, Fagner) de apresentar um artista do qual se pudesse afirmar que realmente traz (poderá trazer) alguma coisa de novo, contribuição.[222]

---

Por isso eu digo: Obrigado Senhor pelas estrelas/ Obrigado Senhor pelo sorriso/ Obrigado Senhor agradeço Obrigado Senhor/ Mais uma vez/ Obrigado Senhor por um novo dia/ Obrigado Senhor pela esperança/ Obrigado Senhor agradeço Obrigado Senhor/ Por isso eu digo: Obrigado Senhor pelo sorriso/ Obrigado Senhor pelo perdão.

[221] Diário de Notícias 27/05/1973, p. 19.

[222] Jornal do Brasil 14/06/1973, p. 38.

Em entrevista ao jornalista Luiz Carlos Cabral, Raul Seixas não nega o apelo popular de suas canções, mas também afirma o teor de crítica que nelas existe. A facilidade de transmitir um conteúdo complexo e intricado, em um linguajar fácil e melodias populares, é explicada por sua inusitada trajetória até ali: um amante de filosofia e ocultismo subitamente impelido a produtor musical e compositor de Jerry Adriani.

> Raul Seixas acha engraçado a aceitação de "Ouro de Tolo" por pessoas como Flávio Cavalcanti e confessa que a música foi feita com a intenção de criticar não a pessoa de Roberto Carlos e sim todo o esquema que ele representa atualmente.
> Aos 27 anos de idade, ele é o primeiro brasileiro a receber um apoio integral de sua gravadora (...). Raul Seixas tem a consciência de que a súbita generosidade da gravadora deve-se, principalmente, à repercussão de seu trabalho junto ao público (...).
> – *Ninguém tentou, ainda, transmitir ideias novas, de vanguarda, através de uma música que mantivesse o seu caráter popular. Descobri que poderia fazê-lo ao ver o país inteiro cantando* ***Doce Doce Amor****, do repertório do Jerry. Então me veio à cabeça aquele negócio lógico. Se eu tivesse escrito uma música chamada* ***Amargo, Amargo Amor****, ela teria sido cantada da mesma maneira.*
> E explica que realmente faz música destinada ao consumo, de comunicação fácil. O seu objetivo é transmitir ideias, ampliar os seus contatos e o alcance de seu universo. Não quer entrar em um processo de interiorização como vem acontecendo com os trabalhos de vanguarda da música brasileira, cada vez mais herméticos e fechados em torno de si. A sua maior felicidade é ver as macacas de auditório gritando "é isso mesmo, vamos em frente" após as suas apresentações. (...)
> Livros de Filosofia – atualmente ele está lendo Gurdjieff, mestre do Louis Powells e das ciências esotéricas (...).[223]

Se a crítica recebeu bem o compacto, o grande público não foi indiferente ao trabalho recém-lançado. Em fins de junho, Raul Seixas já aparecia na sétima posição no ranking dos compactos mais vendidos, elaborado pelo Jornal O Fluminense[224], e no mês de agosto já era o quinto colocado. Na realidade, esse sucesso surpreendeu até mesmo os diretores da Philips, que precisaram mandar prensar o disco duas vezes em apenas duas semanas[225]. Rapidamente, o compacto "Ouro de Tolo" chegou à marca de 180 mil cópias e Raul Seixas ganhou uma matéria com foto na Revista Veja, um dos mais prestigiados veículos de comunicação impresso do país. Vai dizer Diogo Pacheco:

> E, com efeito, a sua canção prevê a inutilidade da inutilidade. "Toda a inércia, toda a satisfação burguesa com as coisas menores não tem sentido nenhum". Por isso ele pensa iniciar logo um movimento de reestruturação total do comportamento humano. Pergunta Raul Seixas candidamente:

[223] Diário de Notícias 24/06/1973, p. 23.
[224] O Fluminense 20/ 06/1973, p. 5.
[225] Veja 06/06/1973, p. 101.

> "Se Cristo renovou, por que não posso fazê-lo também?".
> Versos à parte, toda essa inusitada autodefinição religiosa está presente em "Ouro de Tolo". Sua melodia é uma espécie de canto gregoriano com apenas uma divergência essencial: naquele estilo medieval de compor hinos havia muitas notas para pouco texto, uma única sílaba podia percorrer uma linha melódica de mais de dez notas; em "Ouro de Tolo", Seixas coloca, numa só nota, mais de dez palavras. "Minha música não tem preocupações intelectuais", declara, "e é válida apenas no momento em que está sendo ouvida". (...)
> E sua aparentemente confusão mental esconde um rapaz bem informado, que consegue citar com certa naturalidade os pensadores contemporâneos cuja leitura inspirou suas idéias – de Krishnamurti a Alan Watts.
> No fundo, porém, Raul Seixas parece ser muito ingênuo. E essa ingenuidade tem contaminado de tal forma seu público (na Phono 73, realizado pela Phonogram, em maio, sua aparição foi apoteótica) que o próprio compositor acaba acreditando ser realmente um novo Messias – não só da música brasileira, como de todo comportamento do homem moderno.[226]

Evidentemente, esse sucesso de crítica e de público aumentavam as expectativas para o lançamento de seu primeiro LP. No início de agosto, já estava à venda "Krig-ha Bandolo!" (Philips, 1973), o aguardado LP de Raul Seixas, produzido pelo então novato Marco Mazzola, e com colaboração do maestro Miguel Cidras. Na capa do disco, Raul posa de peito nu e braços semi esticados, um medalhão no peito e um símbolo exotérico na mão. A associação com a iconografia cristã se dá de imediato. Raul Seixas parece pregado em uma cruz, trazendo o título do disco entre os braços, que, segundo ele, seria tirado de um recorte em quadrinhos: o grito do Tarzan que significa *Cuidado, aí vem o inimigo*!.

Musicalmente, o disco apresenta um conjunto bastante diverso de gêneros e estilos sendo manobrados nas canções. Por mais que o peso central se encontre no rock, o LP dialoga, em vários momentos, com os cantos melosos e chorosos da música "brega", folk, maxixe, baião nordestino, samba de roda, além de melodias mais orquestradas, próximas às canções românticas de Roberto Carlos. No que tange ao conteúdo das letras, a mesma "fórmula" utilizada nos seus outros trabalhos: letra crítica e ardente, em um linguajar simples e em tom de relato autobiográfico, que mistura, desde filósofos a magos satanistas, *gângsters* famosos a escritores clássicos, pensadores contemporâneos a divagações pessoais. Em seu todo, o disco carrega a mesma característica que fez de "Ouro de Tolo" e "Loteria da Babilônia" grandes sucessos: "melodias populares em arranjos fortes para vestir letra irônica, crítica e, para o público menos atento, estranha e bem-humorada somente", como definiu o Jornal O Globo[227].

[226] Idem.
[227] O Globo 27/01/1974, p. 6.

O LP também foi um sucesso de público, e em menos de três meses os noticiários davam conta de cerca de trinta mil cópias vendidas. A crítica recebeu bem o disco; não reconheceu exatamente a mesma "genialidade" presente em Ouro de Tolo, mas no cômputo geral, a recepção bem foi positiva. As canções de maior desataque foram "Mosca Na Sopa", "em que Raul utilizava procedimentos tropicalistas justapondo rock`n`roll, forró, ciranda, capoeira e candomblé, enquanto a letra zunia trajetória futura, azucrinando 'eu sou a mosca que pousou na sua sopa'" (SANCHES, 2004, p. 180); "Al Capone", uma balada rock que sobrepõe o famoso gangster americano à Lampião, Jesus Cristo e Frank Sinatra; a pagã e um tanto quanto anticristo "How Could I Know"; e a autobiográfica "Metamorfose Ambulante", que desde sedo decretava os princípios centrais da filosofia de Raul Seixas: preferir ser uma metamorfose do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo (Idem.).

Esse modelo, até certo ponto bem-sucedido, de conseguir unir temas místicos com pesadas críticas sociais, feitas com bom humor, em um linguajar simples e direto, revestido por uma sonoridade muito popular, chamou atenção da crítica por conseguir atingir dois públicos aparentemente incompatíveis. As frações mais populares dos consumidores se deleitavam com aquelas baladas fáceis de cantar e tocar, e o segmento mais elitista admirava aquele discurso crítico e esotérico, que colocava o trabalho de Raul Seixas no topo daquela onda contracultural que invadia o país. O Jornal Opinião foi um dos que melhor percebeu isso ao dizer que o seu "hino *Ouro de Tolo* vence barreiras antes inexpugnáveis de divulgação. Mesmo os bolsões de anti-intelectualismo (que em geral resultam no confinamento de quase todos os bons lançamentos nacionais) das rádios e TVs rendem-se à fluência de sua música"[228].

O próprio Raul Seixas tentava definir o seu trabalho artístico como algo conciliador de diferentes "modus operandi". Vai dizer ele: "eu uso todos os elementos que compõe minha formação musical. Tudo o que o Brasil sente e fala, como Roberto Carlos, Luiz Gonzaga, Caetano. E Raulzito, é claro"[229]. O termo que, por muitas vezes ele utilizou, para tentar definir essa característica de sua obra, agregadora de facetas distintas, é "iê-iê-iê realista". Dizia ele: "Sou o único no Brasil que faz o iê-iê-iê realista, pós-romântico. É uma nova visão das coisas. Quero minha música vendável, consumível para ser entendida por todo mundo" (SEIXAS. In: SEIXAS, 1995, p.59).

[228] Opinião 29/10/1973, p. 15.
[229] Jornal do Brasil 15/07/1973, p. 67.

Mais do que uma mera qualidade artística, esse fato que, em um primeiro olhar, parece completamente harmônico e afinado, encontrou inúmeros momentos de crise e desajustes. As primeiras apresentações de Raul Seixas em teatros – palcos nobres da música popular brasileira daquele início de década – já começam a deixar evidentes as dificuldades enfrentadas por um artista cuja obra se destinava a dois públicos completamente distintos. Após sua primeira apresentação no Teatro das Nações, em São Paulo, em setembro de 1973, Gilberto Nahum escreve:

> **Raul Seixas, o místico de consumo**
> Procurando assumir a condição de um místico de consumo com gestos bem elaborados e uma boa postura de palco, Raul Seixas consegue agradar em seu espetáculo que termina amanhã no Teatro das Nações, na Avenida São João, principalmente quando relembra grandes sucessos da fase do Rock and Roll. Entretanto, **sem definir qual o tipo de público deseja atingir em seu trabalho** (grifo nosso), mas sempre elaborando o sucesso comercial de "Ouro de Tolo", o ex-Raulzito se esquece da época romântica e água com açúcar do iê-iê-iê para fazer aquilo que define como "um tipo de 'iê-iê-iê realista". (...)
> Talvez por falta de orientação ou mesmo pelos poucos ensaios que fez uma semana no Rio e dois em São Paulo – muitas vezes Raul se mostrou perdido nesta fase do show. Melhorou sensivelmente em "Ouro de Tolo" e "Al Capone", quando se aproximou um pouco mais do pequeno público.
> Na segunda parte, entretanto, misturando antigos sucessos de rock com algumas de suas músicas, Raul consegue se colocar mais à vontade. Toma novamente sua posição mística. Abre os braços e em seguida senta-se numa cadeira que desde o início do espetáculo formava parte do cenário, presa por fios de nylon a três metros do chão. Lentamente a cadeira desce. Um foco de Luz é ligado, Raul senta e cruza as pernas. Milton Botelho no baixo; Luiz Carlos dos Santos na bateria, Wagner Tiso – excelente músico – no piano e órgão e Frederico Oliveira na guitarra dão o acorde inicial de "Let Me Sing. Let Me Sing", outra música nascida em festival.
> Essa é uma das melhores e mais quentes interpretações de Raul Seixas, sem falar em "Lua Bonita" de Zé do Norte que Raul canta com extrema felicidade. Mas, em seguida, volta a ser o místico de consumo, abre os braços, olha para o teto procurando encontrar algo. **Talvez a fórmula para se definir como cantor para uma faixa de público que não admite algumas de suas atitudes ou para o mesmo público de Odair José, mas que compra discos**. (Grifo nosso)[230]

As estratégias de promoção de Raul Seixas, nesse ano de 1973, deixam também evidentes as marcas dessa duplicidade. Ao vivo, ele fez duas apresentações, no que seriam duas das casas mais nobres da cena cultural brasileira: essa referida apresentação no Teatro das Nações, em setembro, e outra no Teatro Tereza Rachel, no Rio de Janeiro, no fim de outubro. Em compensação, ele foi visto em vários programas de televisão, os mais populares possíveis. Em junho Raul Seixas se apresentou no programa "Mixturação", da TV Record de São Paulo, depois no "Programa Sílvio

[230] Folha de São Paulo 29/09/1973, p. 29.

Santos" da rede Globo e na "Discoteca do Chacrinha". Em julho, Raul cantou no "Blota Junior", em outubro no "Fantástico" e em novembro mais uma vez no "Chacrinha". Esse era apenas o início de um belo "caso de amor" entre Raul Seixas e a televisão. E nessas frequentes idas a programas televisivos ele se mostrava sempre à vontade: falava de suas pretensões messiânicas, criticava a lógica e o comportamento do homem moderno, contava as últimas notícias das muitas sociedades secretas que vinha planejando e descrevia seus discos voadores. Seu vestuário era um espetáculo à parte. Algumas vezes sem camisa, outras com uma capa de bruxa toda estrelada ou até mesmo de terno e gravata.

É claro que se deve entender essa dualidade no trabalho de Raul Seixas dentro de uma ótica bem mais complexa do que se apresenta inicialmente. Primeiro, porque ela é resultado da própria posição assumida por Raul Seixas no campo musical, onde se encontrava espremido em algum lugar a meio caminho da autonomia e da heteronomia. E desse local, suas alternativas eram sempre mais reduzidas, pois sua consagração dependia de um equilíbrio muito frágil daquilo que se esperava de um sucesso popular e de uma refinada obra artística. Era uma posição, evidentemente, complicada, pois trabalhava sempre na intersecção de dois universos distintos, onde o "jogo e as apostas são estabelecidos: entre os dois extremos, a incompatibilidade é total, e não se pode jogar com todas as possibilidades, sob pena de perder tudo querendo ganhar tudo" (BOURDIEU, 1996a, p. 28).

Mas, nesse início de carreira, Raul Seixas conseguiu se equilibrar bem nessa corda bamba. Assumia sua vontade de ter uma música vendável e entendida por todos, ao mesmo tempo em que citava filósofos, pensadores e ícones populares que inspiravam sua arte. O resultado foi uma salada que colocava no mesmo plano Krishnamurti, Alan Watts, Nietzsche e Schopenhauer com John Lennon, Elvis Presley, Luiz Gonzaga e Jerry Adriani. A sua origem e trajetória, de certa forma, contribuíram para que ele conseguisse fazer esse malabarismo de referências tão díspares. Ele foi um garoto educado e inteligente, menino de família "nobre", com pais eruditos e de boa condição, subitamente imerso na cultura do rock e atirado no universo de uma gravadora popular, onde produzia e compunha para Jerry Adriani, Odair José, entre outros. Mas, esse equilíbrio foi sim um dilema em toda sua trajetória artística. Em alguns momentos, sua produção musical descambava para o lado mais popular, e em outros tentava se aproximar do polo mais erudito do campo musical. No entanto, o que parece mais claro é que Raul Seixas sempre quis mesmo foi ficar no meio das duas coisas. Quando suas

canções não vendiam como o esperado ele sofria pelo esquecimento da mídia, e quando a crítica via nele um mero cantor popular, sua reação também não era das melhores. Em um escrito particular, de 1973, Raul Seixas desabafa:

> O convencionalismo desses debilóides me deixa puto: se eu canto para o povo eu sou melhor entendido que a crítica dos jornais?? Esses críticos são uns idiotas bitolados. Ficam sentados atrás de uma mesa de redação ou atrás de perguntas programadas por minicassetes. Não movem uma palha porque não sabem mover, e quando alguém move eles não entendem. Se eu fosse contar com o apoio deles estava fudido. São tão perigosos quanto os donos do poder. **São tão doentes quanto a sociedade**. (SEIXAS. In: SOUZA, 2005, p. 81)

Evidentemente, que nem tudo eram boas notícias para Raul Seixas. O lançamento do seu LP escancara uma característica que já havia sido constatada, no lançamento de "Ouro de Tolo". Nessa canção, Raul Seixas une, na verdade, uma melodia muito próxima dos sucessos de Roberto Carlos, como "Detalhes" ou "Sentado a Beira do Caminho", com um estilo particular de cantar, semelhante a Bob Dylan. No disco "Krig-ha Bandolo!", essa forma de mistura de rock com samba de roda, candomblé, maxixe etc, era algo mais do que corriqueiro na cena musical "pós-tropicalista". O resultado disso é que o trabalho musical de Raul Seixas foi, algumas vezes, identificado como uma mistura de Roberto Carlos com Caetano Veloso, passando por Bob Dylan, Elvis Presley e, às vezes, até, Jerry Adriani. Parte da crítica, em determinados momentos, custava encontrar na produção artística de Raul Seixas certa originalidade que lhe conferisse autonomia de suas principais influências, entendendo suas músicas como uma enorme colcha de retalhos de trabalhos alheios. É claro que essa afirmação deve ser bastante amenizada. Primeiramente, isso não era consenso e cada jornalista entendia de forma diferente. Segundo, porque esse tipo de crítica nunca chegou a, de fato, prejudicar a carreira de Raul Seixas.

Luiz Carlos Cabral, logo quando tomou contato com a canção "Ouro de Tolo" escreveu uma breve chamada no jornal Diário de Notícias dizendo: é difícil dizer até "que ponto 'Ouro de Tolo', de Raul Seixas, é uma crítica ao trabalho que Roberto Carlos vem desenvolvendo atualmente, mas não dá para ter outra impressão. A música lembra suas composições, e o barato é a letra quilométrica.[231] Júlio Hungria vê o trabalho de Raul Seixas como uma espécie de continuação criativa dentro dos veios abertos por Caetano Veloso, no entanto, ele reconhece que, em determinadas canções,

[231] Diário de Notícias 11/5/1973, p. 15.

(para o jornalista, "Mosca na Sopa" seria uma delas) existia uma certa "colagem" do trabalho do já consagrado tropicalista. Vai dizer o Jornalista:

> Ele faz música popular – o rock ("a subcultura do rock'n'roll dos últimos anos 50") é sua informação/formação musical. E mesmo quando segue a escola de cantor-ator que Caetano desenvolveu, e mesmo quando cita o mestre (que confessa admirar) e mesmo quando faz (...) uma colagem pontuada, seca, curta, não está meramente copiando em cima da influência recebida – se pode dizer, no máximo, que ele desenvolve seu trabalho pessoal utilizando dados oferecidos por Caetano (que digeriu e aperfeiçoa a seu modo).[232]

Tárik de Souza comenta um pouco das frequentes idas de Raul Seixas à televisão, afirmando que o cantor: "foi visto em praticamente todo tipo de programa de TV e rádio nos últimos meses, enquanto sua música, mistura de Roberto Carlos, Caetano Veloso, e talvez Jerry Adriani, subia (...) nas paradas de sucesso"[233]. O Jornal Opinião vai no mesmo sentido ao afirmar que "Ouro de Tolo" era "na verdade um pastiche não escondido do som Roberto-Erasmo Carlos (vide Sentado à Beira do Caminho)", e Raul Seixas alguma coisa "que oscilaria entre os estremos de Bob Dylan e Cat Stevens"[234], um "filho da geração Caetano-Roberto Carlos", que "talvez encarne uma simbiose entre os dois"[235].

Primeiramente, ser colocado como um resultado simbiótico de Roberto Carlos e Caetano Veloso esclarece pontos importantes da própria posição de Raul Seixas naquele campo musical. Os dois eram símbolos máximos de um e do outro polo daquele campo artístico. Roberto Carlos era o expoente da heteronomia, recordista de vendas e sucesso de público, enquanto Caetano era a personificação do artista intelectual, de obra marcadamente requintada, cujas baixas vendagens de discos em nada arranhavam sua reputação junto à crítica e demais músicos.

De qualquer forma, quando os jornais percebem no trabalho de Raul Seixas traços mais evidentes de outros artistas, eles não estavam, em seu todo, equivocados. Raul tinha uma maneira peculiar de construir sua produção artística, em que ele, costumeiramente, se aproveitava de melodias alheias, acordes, trechos e passagens de outras canções e livros. O seu baixista, Gay Vaquer, ajudou na composição de muitas

[232] Jornal do Brasil 22/06/1973, p. 37.
[233] Jornal Opinião 1/11/1973, p. 20.
[234] Jornal Opinião 29/10/1973, p. 15.
[235] Idem.

das músicas de Raul Seixas e chamou esse "modus operandi" de "sistema rato". Explica ele:

> O Raul escrevia uma música, depois ele vinha no meu apartamento e mostrava a música e deixava gravada, e me pedia para dar uma roupagem nova na música, (...) então, agora você vê, o 'sistema rato' é a coisa mais comum, você pega um trecho musical e faz uma música em cima, mas naquela época era chamado 'sistema rato' porque, ao invés de sentar e criar uma parte, eu pegava uma parte que já existia e jogava acima da música, e foi assim com todas as músicas de Raul onde eu tive participação.[236]

Claro que esse tipo de prática era muito comum no meio musical, e não era somente Raul Seixas que se valia de trechos, acordes ou melodias alheias. É importante ressaltar que Raul, em toda sua trajetória artística, nunca foi acusado de plágio, como aconteceu, por exemplo, com seu parceiro de geração, Raimundo Fagner. Em 1979, o cearense teve seus discos apreendidos por uma acusação de plagiar duas poesias de Cecília Meirelles ("Motivo" e "Marcha") em duas de suas canções, "Quem Viver Verá" e "Canteiros" (Ver: VIEIRA. In: ALBUQUERQUE, 2013). De qualquer forma, fazer recortes de canções, livros e poesias foi algo muito corriqueiro na produção musical de Raul Seixas. Isaac Soares de Souza (2011, pp. 29-30) elabora uma lista com as muitas "versões" e "adaptações" feitas por Raul Seixas. Algumas delas são bem sutis, outras mais diretas, algumas são bem extensas, outras mais curtas, mas a lista de "cópias" feitas por Raul é realmente extensa.

> RAUL SEIXAS – VERSÕES E "PLÁGIOS" –
> 1) I Want You (melodia "Cowboy Fora da Lei") – Bob Dylan; 2) Xote das Meninas (trechos em "É Fim do Mês") – Luiz Gonzaga; 3) Lucy In The Sky With Diamond (versão "Você Ainda Pode Sonhar") – The Beatles; 4) Cambalache (versão "Cambalache") – Tita Merello; 5) Slippi'n & Slidin'n (versão "Não Fosse o Cabral") – Little Richard; 6) Bop-a-Lena (versão "Babilina") – Ronnie Self; 7) I Will (versão "Um Minuto Mais") – Dean Martin; 8) Killer Diller (versão "Rock das "Aranha") – Jim Breedlove; 9) I Was Born About Ten Thousand Years Ago (inspirou "Há 10 Mil Anos Atrás") – Elvis Presley; 10) Got My Feet On The Ground (melodia de "Eu Sou Eu Nicuri É o Diabo") – The Kinks; 11) Willow Garden (versão "À Beira do Pantanal") – Peter & Gordon; 12) Mr. Spaceman (versão "S.O.S.") – The Byrds; 13) My Baby Left Me (inicio "A Verdade Sobre A Nostalgia") – Arthur "Big Boy" Grudup; 14) No No Song (versão "Não Quero Mais Andar Na Contramão") – Ringo Starr; 15) Obladi, Oblada (inicio "Peixuxa") – The Beatles; 16) Here Tonight (Versão "Mas I Love You") – Gene Clark; 17) Smokestack Lightning (inicio "As Minas do Rei Salomão") – Howlin Wolf; 18) Sweet Home Chicago (semelhante "Canceriano Sem Lar") – Blues Brothers; 19) Back In The USSR (versão "O Dia da Saudade") – The Beatles; 20) How Many More Times (melodia "Loteria da Babilônia") – Led Zeppelin; 21) Beach Boy Blues (versão "Na Rodoviária") – Elvis Presley;

[236] Coleção de gravações raras de Raul Seixas feitas por Jay Vaquer intitulado "O Triângulo do Diabo: Opus 666. Raul Seixas & Jay Vaquer", faixa 5. Disponil em CD e pelo site http://www.jayvaquer.com/raul/single.html

> 22) Aline (melodia do refrão em "Maluco Beleza") –Christophe ; 23) Friends Of Mine (melodia do refrão em "Se Ainda Existe Amor") – The Zombies; 24) Kansas City (início e fim de "Super Heróis) – The Beatles.

Rick Ferreira, foi guitarrista e produtor de muitos discos de Raul Seixas, e comenta um pouco sobre o assunto:

> **Entrevistador:** Eu li em alguns lugares que o Raul, eu não vou falar plagiar, não vou usar essa palavra, mas pegava uma série de acordes, melodias e colocava tudo junto, você confirma isso?
> **Rick Ferreira**: Sim, totalmente, muitas músicas foram feitas em cima de composições, mas ele nunca escondeu isso não. Por exemplo, o "S.O.S", se você pegar o "Mister Spaceman", do The Byrds, dos anos 60, era uma música muito parecida, inclusive a letra, "Mister Spaceman", "senhor do espaço", a letra é muito parecida. "Don`t give me Alone" é parecido, inclusive, a introdução, por exemplo, do "Rock do Diabo", ele pediu que fosse a do "Honey Don't", gravação dos Beatles. Ele levou até o disco para o estúdio. (...) Mas o Raul, ele sempre se inspirou em alguma música ou em algum arranjo, como referência para as músicas dele. Isso aconteceu muitas vezes com o Raul.
> **Entrevistador:** Mas isso não é plágio né Rick, e nem tira a originalidade do trabalho do Raul, você não acha?
> **Rick Ferreira:** Olha, se é plágio ele nunca foi acusado disso. Eu acho que ele pode ter se inspirado, ter roubado uma passagem aqui, outra ali. Mas eu vou te falar Lucas, isso aí, até hoje, todo mundo faz, né! A referência nunca é a música daqui.[237]

Naquele ano de 1973, esses problemas relacionados à "originalidade" da obra de Raul Seixas acabaram sendo minimamente resolvidos quando de suas primeiras apresentações ao vivo, principalmente no Rio de Janeiro, no Tereza Rachel. Raul Seixas, na maioria das vezes, trabalhava com duas bandas, uma fazia as gravações em estúdio e a outra corria o Brasil em shows. E foi exatamente esta quem deu problema. Alguns músicos que acompanharam seu show no Teatro das Nações, em São Paulo – Milton Botelho no baixo; Luiz Carlos dos Santos na bateria, Wagner Tiso no piano e órgão e Frederico Oliveira na guitarra – não puderam comparecer ao show do Tereza Rachel e o espetáculo, inicialmente programado para os dias 16, 17, 18 e 19 de agosto, acabou sendo adiado. A mídia noticiava, nesse período, que Raul Seixas corria o Rio de Janeiro atrás de músicos para acompanhá-lo. Luiz Carlos Cabral é irônico ao afirmar que não será nada difícil para Raul encontrar uma banda, "afinal, seus arranjos não são de maneira nenhuma a coisa mais complicada do mundo"[238].

Os problemas com a banda foram resolvidos e em outubro o show estreou. As primeiras notícias do espetáculo foram positivas. Apesar de algumas falhas técnicas: um

[237] Entrevista concedida ao autor.
[238] Diário de Notícias 16/08/1973, p. 17.

atraso de 45 minutos, afinação dos instrumentos e certo descompasso entre Raul Seixas e seus novos músicos, a qualidade do show não foi prejudicada[239]. Chamou atenção da crítica o ardente conteúdo das letras, combinado com interessantes intervenções e explicações de Raul Seixas, em constante diálogo com o público. Em determinado momento dessas conversas, Raul ataca, inclusive, os dois artistas que, para ele, representavam as figuras mais dominantes do campo musical, cujas autoridades lhe atingiam diretamente: Caetano Veloso e Roberto Carlos. Vai dizer o Diário de Notícias: "amigos meus que viram o 'show' de Raul Seixas ficaram (...) impressionados com ele e disseram, inclusive, que a boa impressão foi de todo o público que assistiu ao espetáculo. (...) Umas das curiosidades do 'show' é que Raul faz críticas a Roberto Carlos e Caetano Veloso, colocando ambos no mesmo plano"[240].

De todas as qualidades apresentadas no show, cuja direção ficara sob responsabilidade de Paulo Coelho, foi a enorme presença de palco de Raul Seixas a que mais chamou atenção. O cantor demonstrava habilidade ao andar, dançar, conversar com a plateia, destilar suas ideias em um espetáculo que conseguiu condensar muito bem os aparatos visuais que envolviam a apresentação e o conteúdo das letras. O Jornal do Brasil comenta o show de Raul Seixas dizendo:

> Raul é a exceção do espetáculo – como já tem sido, na música popular brasileira, uma figura fora da regra, criativa e participativa. Poderia se dizer que, afinal, o show é dele – este não seria, no entanto, ao menos o argumento exato para explicar a força de sua presença, magnética no palco como, antes, no disco (Phogram).
> Explorando a magreza do físico (Dom Quixote?), ele se envolvo com o mundo a partir do guarda-roupa – botas longas sobre a calça Lee, camisa parda de guerrilheiro e boina – ou do prefixo musical – o velho tema de Atualidades Francesas. E desenvolve mais que um (excelente) recital de rock, um excitante desfile de ideias – músicas, letras, uso adequado da voz que às vezes faz gritar como poucos concorrentes (mesmo internacionais).[241]

Raul Seixas era também um artista visual. Dançava, discursava, brincava durante todo o show, ornamentado pelas roupas extravagantes, cabelo desgrenhado, cavanhaque à mostra e óculos escuros. Se, em um primeiro momento, levantavam-se dúvidas acerta da originalidade de suas músicas, com sua performance ao vivo, ficava evidente a singularidade e a criatividade artística de Raul Seixas. Antonieta Santos escreve no Diário de Notícias:

[239] Jornal do Brasil 21/10/1973, p. 73.
[240] Diário de Notícias 4/10/1973, p. 13.
[241] Jornal do Brasil 21/10/1973, p. 73.

> **Um protesto: Raul Seixas não se parece com Caetano Veloso ou Elvis Presley – é ele mesmo. (...)**
> O "show" de Raul Seixas, que estreou terça-feira no Teatro Teresa Raquel – um espetáculo simples, inteligente e brilhante na exploração dos efeitos visuais da figura do cantor seria apenas isso, se ele não fosse um artista incrível, dono de uma presença em cena inigualável.
> As comparações são inteiramente descabidas: Raul não se parece com Caetano Veloso nem com Elvis Presley. É ele mesmo, com seu "rock" fantástico, crítico, irônico, que definiu ("por necessidade de definir"), para contentar os curiosos, como conceitual e ambiental, dado o significado de sua presença em cena.[242]

Depois das apresentações de Raul Seixas no Tereza Rachel, as desconfianças sobre a originalidade de seu trabalho artístico praticamente acabam. Raul Seixas é um artista específico: não uma mistura de Caetano com Roberto Carlos ou Bob Dylan com Elvis Presley. Ele era sim um postulante a ídolo e não um mero continuador de projetos artísticos desenvolvidos por músicos mais velhos. E grande parte desse ganho simbólico se deu pelo aparato visual que Raul Seixas sustentava. Luiz Carlos Cabral, após assistir suas apresentações ao vivo decretava: "a segurança e a firmeza do cantor, tanto na parte cênica quanto na vocal, chegam a despertar as nossas esperanças de que finalmente esteja surgindo um nome para ocupar o lugar deixado vago há alguns anos por Roberto Carlos."[243]

[242] Diário de Notícias 19/10/1973, p. 15.
[243] Diário de Notícias 23/10/1973, p. 15.

ENSAIO FOTOGRÁFICO DE RAUL SEIXAS PARA A REVISTA POP, AGOSTO DE 1973. EM DESTAQUE SUAS ROUPAS.[244]

O fato de a legitimidade do trabalho de Raul Seixas passar, diretamente, pelo aparato imagético que o envolve, deixa marcas importantes em sua consagração na cena musical brasileira. Se já era corriqueiro relembrar os tempos de compositor de Jerry Adriani como forma de explicar seu linguajar fácil e melodias populares, agora será também comum descrever fisicamente Raul Seixas de maneira a complementar todo desfile de ideias presentes em suas canções e depoimentos. Mais profundo que isso, é o fato de Raul Seixas ter se tornado, principalmente após a sua morte, um artista caricatural, quase uma alegoria desenhada e redesenhada através dos óculos escuros, cabelos longos e cavanhaque. Nesse quesito, Raul Seixas se aproximou do seu ídolo

[244] Disponível em: http://velhidade.blogspot.com.br/

máximo, Elvis Presley. Assim como o "pai do rock", Raul Seixas é, atualmente, um ícone imagético, de estampa inconfundível, e que carrega a marca de cantor brasileiro com o maior número de covers.

Por mais que a produção musical de Raul Seixas enfrentasse alguns percalços para se legitimar, o fato é que ela encontrou, no seio da crítica, respeito e admiração. Raul Seixas foi enaltecido por sua capacidade de construir uma música de forte crítica social, importando os principais elementos da contracultura jovem, em um linguajar acessível às grandes massas. Naquele contexto, eram comuns artistas de notável talento alcançando vendas irrisórias. Talvez por isso, essa habilidade apresentada por Raul Seixas seja vista como algo realmente auspicioso, afinal, aquilo simulava o surgimento de um músico que conseguiria tornar-se um sucesso popular, mas sem abandonar certos valores artísticos. José Carlos Oliveira fez uma comparação entre o trabalho do recém-lançado artista Raul Seixas e o super consagrado Chico Buarque. Segundo Oliveira:

> Isso é Raul Seixas. Não tem nome de artista, muito menos de cantor de rock (na verdade mistura tudo: rock, samba, maxixe, o diabo). Mas levei um susto ao escutar o seu long-play, intitulado *Krig-ha, Bandolo*! Lembrei-me de uma ocasião em que, voltando ao Rio após longa temporada na Europa, perguntei a Nara Leão: "Tem alguma novidade na música brasileira?". Bom, disse ela, tem lá em São Paulo um garotinho muito estranho... Ele faz a música, depois bota uma letra do tamanho de um bonde e a música não quebra. O nome dele é Chico Buarque de Holanda...
> Raul Seixas, quase sempre em parceria com Paulo Coelho (...), entrelaça com extraordinária habilidade o lirismo, o sarcasmo, a denúncia, a esperança, o amor, o pessimismo – mas sempre fazendo questão de nos dizer, com a voz, a guitarra ou a palavra que não leva nada disso a sério. (...) Raul Santos Seixas é o mais novo e igualmente sensacional baiano que chega.[245]

Mas, o grande dilema enfrentado por Raul Seixas não partia, exatamente, das críticas que se faziam a suas músicas. Na abertura desse capítulo foi mencionado que, no início da década, além do trabalho musical propriamente dito, havia uma "personalidade artística" sendo ali divulgada e avaliada, e que, no caso específico de Raul Seixas, essas duas coisas não foram, em alguns momentos, vistas de forma idêntica. Para acompanhar os recursos extramusicais manobrados por Raul Seixas para se promover na cena musical é fundamental analisar, além de todo aparato imagético que ele sustentava (barba, cabelo, óculos escuros, etc.), os muitos depoimentos que ele concedeu aos mais diferentes jornais e revistas do Brasil. Pouco tempo depois de lançar

[245] Jornal do Brasil 9/09/1973, p. 61.

o compacto "Ouro de Tolo", Raul Seixas deu uma entrevista a Regina Penteado, para o jornal Folha de São Paulo, onde diz:

> "Olhe, só não quero que você me ouça como se eu fosse um paranoico (...). Eu só quero que as pessoas deem vazão à intuição, à paranoia. Por que não? Os santos deram vazão à sua paranoia e foram canonizados (...). Na realidade não sou cantor. Me vejo aqui dando entrevista, gravando na Philips e acho incrível. Mas, na verdade, tudo não passa de um veículo para minha missão. Escute, não se pode usar a lógica ou a razão para explicar Deus. Lógica e razão são coisas da terra. Eu divido as coisas em Coisas da Terra, Coisas do Universo e Coisas da Coisa. E as Coisas da Coisa minha filha, essas que são o negócio, entende. Quem é que pode explicá-las? A razão não pode mesmo". "Deus?" Está escrevendo um livro sobre Ele. Chama-se **Caminho da Grande Resposta**. Porque Deus, para Raul Seixas, não se chama Deus, mas a Grande Resposta. "Pensa que ele conhece a gente? Ele nem sabe que a gente existe. E nós não podemos alcançá-lo. A Coisa sim, pode baixar sobre nós". [246]

Na mesma entrevista, ele explica um pouco das inspirações que teve para compor "Ouro de Tolo", que teria chegado a ele após uma noite inteira de intuições e pressentimentos: "sabia que vinha alguma coisa, mas pensei que fosse o trecho de um livro. Liguei para Paulo Coelho, ele me disse: 'vá para aquele trecho da Barra onde você viu o disco (disco voador), que alguma coisa você vai receber'"[247]. No entanto, alguns dias antes, a versão para "Ouro de Tolo" havia sido contada de outra forma. Disse ele que a música havia aparecido em um barquinho, inteira, pronta, após uma tarde de meditações e visões de um disco voador alaranjado[248]. Suas histórias e pretensões não paravam por aí. Em entrevista a Rogaciano de Freitas, da Revista Amiga, ele diz:

> Precisamente a 7 de janeiro deste ano, às 16 horas, quando houve um eclipse parcial, estava eu na Barra da Tijuca, perto do Recreio dos Bandeirantes, e avistei um disco cujos lados havia uma auréola cor de fogo em propulsão. Quando surgiu e consegui visualizá-lo, uma coisa estranha me tocou e só então percebi que era um predestinado e as coisas começaram a clarear para mim, sedimentando-me este conceito. Simbolicamente, pareceu-me viajar no tal disco-voador e consegui ver a Terra com toda sua problemática. Ao retornar da viagem espacial, não sei explicar o personagem que encarnei por alguns minutos, mas pareceu-me um jacobino, dentro daquela Revolução Francesa. Refeito, voltei à casa e passei a interessar-me pelo cósmico. Dois meses depois, acordei bem cedo, com vontade de escrever. Era uma espécie de ânsia. Telefonei a um amigo e ele me aconselhou a voltar ao local do disco-voador. Voltei e, lá chegando, tive um sentido amplo do que era a terra, o fogo, a água, e o ar, esses quatro elementos que compõem um todo a ser vivido por mim, mas por etapas.[249]

[246] Folha de São Paulo 14/06/1973, p. 41.
[247] Idem
[248] Idem.
[249] Revista Amiga 24/07/1973. Disponível em: http://revistaamiga-novelas.blogspot.com.br/2014/06/raul-seixas_20.html

É curioso como o mesmo acontecimento que inspirou "Ouro de Tolo", agora dá origem a outros fatos e questionamentos, como essas novas perspectivas do que seriam a "terra, o fogo, a agua e o ar". O amigo que indicou o retorno ao local do disco voador seria Paulo Coelho, que, segundo Raul Seixas, vinha arquitetando com ele uma tal sociedade secreta que se chamaria, supostamente, "Krig-ha Bandolo". Em entrevista a Celso Arnaldo Araújo, Raul Seixas diz:

> A história dessa sociedade é realmente interessante. Às 4 horas da tarde de um dia de sol, há alguns meses, estava na Barra, apreciando a paisagem. De repente, vi quase em cima da minha cabeça uma nave espacial toda alaranjada, respirando, respirando. Era um disco-voador. Fiquei atônito por alguns instantes mas ele decolou e sumiu. Quando eu me recuperava do choque, vi um casal correndo para mim, os braços abertos. Era Paulo Coelho e a mulher. Perguntara-me se eu tinha visto o disco também. Daí nos abraçamos e ficou no ar a impressão de que tínhamos, eu e Paulo, alguma missão a realizar. Ele me falou dos freaks da Holanda que auscultavam o mundo todo por meio de computadores eletrônicos instalados em cavernas. Subi ao morro e vi o ridículo de tudo. Vi que precisávamos derrubar as cercas que separam os quintais. Fundamos no Brasil um equivalente, a Krig-ha Bandolo, que, por enquanto, tem poucos membros: eu, minha mulher, Paulo, São Francisco de Assis, John Lennon, o escritor Gurdjieff – professor do sábio francês Louis Powels – e José Celso Martinez Correia. Mas nos correspondemos com sociedades estrangeiras constantemente e sentimos que tem havido adesões teóricas ao movimento. (...) Sinto que os anos 70 são o início de uma nova idade, porque nunca houve uma década como essa. No caso, fui designado para ser cantor no Brasil, mas não só cantor, porque o que estamos tentando fazer é muito mais amplo, é um movimento cultural, ético. Sinto-me como se fizesse um passeio de disco voador e lá de cima visse a Terra e percebesse que ela chegou a um ponto de estagnação que exige uma mudança total, inclusive no campo da lógica. Quando vi o disco voador pensei que ele fosse a resposta que procuro. Depois percebi que não, porque se a gente consegue vê-lo, é uma coisa palpável. E Deus é aquilo que me falta para compreender o que eu não compreendo.[250]

A mesma Barra da Tijuca e o mesmo disco voador agora serviam de estopim para uma sociedade secreta. É evidente que a crítica, ao ouvir o verborrágico Raul Seixas contar essas histórias, desconfiava não só da legitimidade dos fatos, mas do próprio artista que ali se apresentava. As pretensões de Raul Seixas eram realmente astronômicas: reformular a lógica, entender Deus, modificar o comportamento do homem moderno, etc. E no meio desse discurso messiânico, em que ele se dizia um predestinado, dotado de uma missão, nada tinha realmente muita constância ou consistência. Era como explicar "A Coisa", reformular a ética a partir em uma viagem de disco voador, concatenar uma sociedade secreta com São Francisco de Assis e John Lennon ou ser um Jacobino na Revolução Francesa. E como Raul Seixas falava muito,

[250] Matéria intitulada "Raul Seixas: eu quero derrubar as cercas que separam os quintais". Sem data.

aos mais diferentes jornais do Brasil, desde os mais prestigiados até os menos badalados, desde a imprensa underground até a chamada grande mídia, tudo parecia possível, e a cada momento uma nova história surgia.

Após o lançamento do disco "Krig-ha Bandolo!", Raul Seixas e Paulo Coelho propagandeavam uma peça de teatro, chamada por eles de "auto-di", um espetáculo que, segundo eles, abrangeria todas as artes – cinema, teatro, música e dança – com algumas técnicas de psicodrama[251], envolto em magicismo e protagonizado por um "ator vampiro". Nessa época, os dois também chamaram os jornalistas para uma entrevista coletiva em um avião abandonado no Aterro do Flamengo. Depois disso, Raul Seixas vai novamente a imprensa para dizer que aquele era apenas o início de uma série de 4 discos, e que cada um representaria os elementos de Aristóteles: "terra, fogo, água e ar". "Krig-ha Bandolo!" seria o primeiro elemento, "terra", mas, adverte ele:

> Isso não quer dizer que eu tenha a capacidade de atingir rapidamente todos os elementos, e fazer um disco por ano. Para que chegue a fazer o disco Ar, que é o último estágio – a fase cósmica – talvez sejam necessários mil anos. A vida é uma praça onde existem várias saídas e várias entradas. E uma dessas ruas é a morte. Mas existem outras saídas, as que os santos frequentam. E eles não morreram. Estamos querendo abrir outras saídas para as pessoas. Porque eu tenho certeza que eu não vou morrer mesmo.[252]

Se as canções de Raul Seixas eram simples e diretas, suas entrevistas eram herméticas e enigmáticas. E frente a essa massa caótica de informações, a reação da crítica era diversa. Até havia alguns setores da imprensa underground que legitimavam suas ideias, mas grande parte dos jornalistas ironizava Raul Seixas. Alguns achavam certa graça, mas outros eram mais duros e desconfiavam se aquilo tudo se travava de um caso de lucidez ou loucura.

O caminho mais comum para a crítica foi realmente ver nessas entrevistas e depoimentos meras manobras promocionais de sua carreira artística. Claro que não era apenas Raul quem tentava chamar atenção, afinal, essa tal "personalidade artística", que tanto se valorizava, era uma demanda geral naquele contexto[253]. De qualquer forma, aquelas declarações, aparentemente sem sentido, que Raul desferia, a todo o momento,

[251] Diário de Notícias 24/06/1973, p. 23.
[252] Entrevista a Celso Arnaldo Araújo, matéria intitulada "Raul Seixas: eu quero derrubar as cercas que separam os quintais". Sem data.
[253] Luiz Carlos Cabral escreveu em sua coluna fixa SOM DE HOJE, do jornal Diário de Notícias (29/12/1973, p. 13) uma crítica ao uso excessivo da "imagem" pelos artistas naquele ano de 1973, dizendo: "os artistas novos surgiram com frases grandiosas, promessas de impacto, atitudes messiânicas; mas não conseguiram deixar uma outra impressão que não fosse a da decadência precoce, Raul Seixas, Secos e Molhados e outros pecam na minha opinião por excesso de elaboração desse monstro moderno apelidado 'imagem'".

eram vistas, até certo ponto, como exagerados devaneios do cantor. E o que não faltava era gente fazendo chacota de Raul Seixas. Sérgio Cabral, por exemplo, escreve:

> O dia em que Raul Seixas, o compositor, cismar de não trabalhar mais em música pode tentar a publicidade. Tem grande jeito para isso. Vejam só o que ele contou numa entrevista à "Folha de São Paulo":
> "Tudo começou com o disco voador. Estava sentado numa praia deserta, na Barra da Tijuca. Eram quatro horas da tarde. De repente, ele veio enorme, vindo. Era metálico e tinha um campo de força alaranjado que parecia respirar ao redor dele. Depois, foi embora e enquanto ainda estava lá, feito bobo, olhando o horizonte, um rapaz estava sentado na outra ponta da praia veio vindo, correndo feito louco. Ele também tinha visto o disco"
> Assim, vocês ficam sabendo que Raul Seixas, autor de "Ouro de Tolo", viu um disco voador na Barra da Tijuca, tal qual os antigos repórteres da revista "O Cruzeiro".[254]

Essa pesada crítica feita por Sérgio Cabral revela, no entanto, uma questão central que deve ser ressaltada. Raul Seixas – "aquele que diz ter visto um disco voador" – era, também, o autor de "Ouro de Tolo", a reconhecida canção que vinha se tornando um sucesso popular. Essa afirmação é bastante sintomática. A sua produção musical – principalmente "Ouro de Tolo" – havia conseguido uma legitimidade que o artista Raul Seixas ainda não tinha alcançado. As dúvidas sobre a sanidade mental de Raul eram inúmeras, a incerteza sobre suas pretensões também, no entanto, o seu trabalho musical apresentava traços de grande valor, que compensavam as desconfianças que surgiam sobre o artista Raul Seixas. Celso Arnaldo de Araújo escreve, por exemplo:

> Seu trabalho musical tem traços de genialidade, garante a maioria dos críticos. Já as opiniões sobre a personalidade de Raul não são unânimes. Nas muitas entrevistas que deu (...) ele tem feito declarações tão estranhas que a pergunta se tornou inevitável: é um caso de lucidez ou loucura? Raul afirma ter sido um jacobino na Revolução Francesa. Diz também estar lutando pela extinção do dinheiro. Ele gosta de deixar as pessoas na dúvida, de confundi-las, de despistá-las.[255]

Em sua coluna fixa Som de Hoje, do jornal carioca Diário de Notícias, Luiz Carlos Cabral meio que dispensa tudo que ele julga como estratégias publicitárias de Raul Seixas e é enfático ao ressaltar que a qualidade do seu trabalho artístico lhe garante o prestígio que ele parece procurar:

[254] Diário de Notícias 15/06/1973, p. 15.
[255] Entrevista a Celso Arnaldo Araújo, matéria intitulada "Raul Seixas: eu quero derrubar as cercas que separam os quintais". Sem data.

> Tudo bem, Raul Seixas vendeu o seu Corcel 73 e comprou uma bicicleta. Agora, acho uma tremenda derrubada esta de ficar avisando o fato a todo mundo. Assim ele corre o risco de transformar-se em mais uma das vítimas do terrível assassino chamado folclore. E Raul é um cara que não precisa absolutamente dessas coisas, garante-se pelo trabalho. Daqui há pouco até uma refeição macrobiótica poderá estar sendo utilizada publicitariamente.[256]

Mary Ventura, ao comentar o show de Raul Seixas no Tereza Rachel também reafirma a qualidade do texto musical de Raul Seixas, em comparação com o que ela julga ser apenas mera manobra de promoção.

> Embora o show de Raul Seixas no Teresa Raquel seja uma sequência quase ininterrupta de exasperantes rocks (...), é nos momentos em que a estridência do conjunto permite; que surge a grande atração do espetáculo: o texto. Não o texto falado, que serve para informar, às vezes com redundância, alguns números, mas o das próprias músicas de Raul Seixas (...).
> Raul Seixas apresenta um repertório de 16 músicas próprias que são mais importantes para sua definição do que tudo que vem exagerada e intencionalmente fazendo no sentido de se afirmar no mercado de música: passeios musicais pela Av. Rio Branco, messianismo, agressividade, etc.
> Das 16 composições que interpreta (...), seu mais recente sucesso Mosca na Sopa (...) constitui o ponto alto, seguida de perto por Ouro de Tolo, Metamorfose Ambulante e Loteria da Babilônia, onde está sempre presente a sua afirmação de mundo, a filosofia do autor.
> Ela também está colocada no folheto que acompanha o programa do show, A Fundação de Krig-Ha. Mas esse formulário de ideias acrescenta muito pouco à sua arte, serve apenas, como messianismo, para agrupar adeptos, talvez a pequena legião de desamparados de quem Caetano se recusou a ser o guru. Caso porém o seu verdadeiro lema esteja contido na faixa-cenário – "Nunca é tarde demais para começar tudo de novo" – é possível que Raul Seixas comece a sua nova fase acreditando mais na sua música do que nos meios de promovê-la, que aliás nem são novos. [257]

O que parece mais evidente é que existia mesmo uma discrepância na forma como se avaliava a produção musical de Raul Seixas e como era entendida aquela "personalidade artística", que ali se apresentava. Uma mostrava traços de qualidade, outra alimentava vácuos de desconfiança. Uma apresentava habilidades artísticas, outra ressaltava marcas de indefinição e incerteza. Tárik de Souza escreveu para o Jornal Opinião:

> No centro de tantos paradoxos, e em muito alimentado por eles, Raul Seixas, usando um ágil lugar comum, é um meio e não um fim. Por isso sua carreira, seus shows, e de certa forma suas entrevistas, são habitados por regiões de vácuo onde é possível supor, mas não se autoriza qualquer certeza, motivos até contrários ao que se se ouve, ou vê. Em disco, confeitado por uma produção bem cuidadosa, Raul parece um artista completo, acabado. Mas,

[256] Diário de Notícias 25/10/1973, p. 15.
[257] Jornal do Brasil 18/10/1973, p. 50.

> nos shows, confrontado ao vivo, ressaltam-se suas áreas de sombra, inevitáveis a um resultado definido por tempo e lugar.[258]

De qualquer forma, até aquele momento, a reconhecida qualidade de suas músicas compensava as muitas suspeitas que se levantavam em torno do artista Raul Seixas. Apesar das inúmeras desconfianças, ele era "o compositor de Ouro de Tolo", como muitos críticos assim se lembravam, e isso lhe dava a credibilidade que faltava a sua "personalidade artística". Ao ser capa da Revista POP, em agosto de 1973, a qualidade da canção "Ouro de Tolo" é ressalta por Roberto Freire ao dizer:

> Com *Ouro de Tolo* você consegue um sucesso paradoxal, porque espinafra o próprio sucesso, durante o surgimento dele e dentro de seu veículo, isto é, com *Ouro de Tolo* mesmo. Isso é inédito, ousado e muito arriscado. Mas acontece que o povo gosta de sinceridade e se identifica com quem lhe serve de modelo ou espelho de sua realidade. (...) Outra coisa importante em *Ouro de Tolo* é o fato de, embora nordestino, o seu personagem se exprimir através de uma canção bem ao gênero atual, música de melodia bonita e facial, de estilo internacional, própria para o consumo rápido. Essa música lhe fornece o estilo de vida integrado e absorvido na grande cidade, para quem conseguir o sucesso fácil. E parece muito engraçado você, ao cantar, atravessar a música com a letra maior que ela. Sei que você fez isso de modo proposital, sugerindo a ansiedade psicológica do personagem, que já mudou, mas não quer se adaptar de jeito nenhum ao novo ritmo de vida. Mas, Raul, como nunca nos falamos, todas essas coisas que escrevi podem ser projeções minhas, pois também sofro de uma forma de ansiedade em relação à música popular: a necessidade de que haja compositores consequentes em suas ideias e, ao mesmo tempo, de sucesso popular (...) [259]

Mas, não era apenas o reconhecimento do seu trabalho musical que jogava a seu favor. Raul Seixas era mais um contratado de Guilherme Araújo e o nome do reconhecido empresário emprestava legitimidade àquele inusitado artista. As muitas chamadas para as apresentações de Raul Seixas em teatro traziam em destaque o nome de Guilherme Araújo, como o grande chamariz para o espetáculo.

[258] Jornal Opinião 1/11/1973, p. 20.
[259] Revista POP 08/1973. Disponível em: http://velhidade.blogspot.com.br/2009/04/blog-post_7161.html

JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO 02/10/1973.

Quando Raul Seixas ia aos populares programas de TV, ele fazia questão de animar o auditório, dançando e embalando suas canções mas, sem perder a oportunidade de falar sobre seus planos messiânicos de reformulação total da ética e da lógica, suas críticas à cultura e ao comportamento do homem moderno, do pensamento de seus filósofos preferidos, e claro, dos discos voadores que via com frequência. Era Raul conversando sobre ética com Chacrinha ou Sílvio Santos, que depois o apresentavam como uma das revelações da música popular. Evidentemente, aquele não era o cenário mais propício para que Raul Seixas encontrasse legitimidade para suas ideias. De qualquer forma, isso tudo dava um certo ar de ironia e gozação às declarações de Raul Seixas. Uma ironia que, na realidade, Raul sempre quis transmitir no meio de todas aquelas estranhas declarações e projetos de divulgação. Em um dos casos mais conhecidos, na entrevista que ele e Paulo Coelho concederam em um avião abandonado no Aterro do Flamengo, Raul Seixas convidou o ex-parceiro de "Kavernismo", Edy Star, para, vestido de aeromoça, servir um cafezinho aos repórteres, enquanto ele os assustava, fingindo que o avião decolaria voo[260]. Nas inúmeras vezes que recontou essa e outras inusitadas histórias, Raul Seixas gargalhava da reação das pessoas, o que reforça a ideia de que aquilo tudo não passava de uma enorme gozação e brincadeira.

Ficava sempre no ar a dúvida se aqueles planos e depoimentos eram de fato verídicos, ou seja, se Raul Seixas realmente acreditava naquilo tudo que dizia e fazia. No fim das contas, isso acabou por dar um certo respaldo a Raul Seixas. Quando eram

[260] Entrevista de Edy Star concedida ao autor.

entendidos como uma mera brincadeira, esses muitos depoimentos de Raul Seixas até chamavam atenção para um recurso divertido ou até original de se promover, abrindo espaço para um artista, no mínimo, criativo e irreverente. Quando eram levados mais a sério, encontravam um público de "desbundados" que adorava aquelas ideias. E essa foi, sem dúvida, uma das mais inteligentes manobras e artimanhas da qual Raul Seixas se valeu, em toda sua carreira. Criava planos e histórias, falava de magia, filosofia e de diversos pensadores, das formas mais estapafúrdias possíveis, mas sempre com um ar de bom humor, capaz de agradar, ao mesmo tempo, um público que admirava aquela irreverência e achava graça daquilo tudo, e outro que realmente acreditava e aproveitava os toques místicos e filosóficos que Raul sempre trazia.

Em entrevista ao Jornal Opinião, em 1973, Raul Seixas conta o episódio da entrevista no avião abandonado no Aterro do Flamengo, e logo depois é questionado sobre o componente irônico do seu trabalho, e como isso pode ser visto como uma manobra promocional.

> O PASQUIM – Isso tá subordinado a uma filosofia geral de trabalho em cima de humor, correto?
> RAUL SEIXAS- E a ironia.
> O PASQUIM- E a ironia. Essa tua atuação faria parte da tua filosofia de trabalho?
> RAUL SEIXAS – Faz parte sim.
> O PASQUIM- Mas ela não poderia soar pra certas pessoas como um esquema promocional, uma jogada promocional?
> RAUL SEIXAS – É, mas chega um certo ponto em que esse manto... No princípio pode parecer, mas com o encaminhar das coisas o véu vai cair. Isso é indubitável. (SEIXAS. In PASSOS, 1990, pp. 90-91)

Alguns setores da crítica, de certa forma, encontraram uma "receita" para conseguir conversar com Raul Seixas. Celso Arnaldo Araújo foi, talvez, o que melhor formulou essa ideia ao dizer:

> Há duas opções para uma conversa com Raul: se for a sério, não ficará pedra sobre pedra, pois ele é – ou tenta ser – o menos racional dos homens; já a segunda hipótese é bem mais atraente: faz-se de conta que ele é uma espécie de Professor Pardal – está sempre inventando coisas que pouca gente leva a sério; mas o maior problema com quem conversa com Seixas é saber até que ponto ele próprio se leva a sério.[261]

Outros jornalistas também perceberam como, nesses depoimentos e projetos de Raul Seixas, havia componentes de humor e sátira sendo ali manobrados. E, exatamente

[261] Manchete 7/12/1974, Sem página.

nesse aspecto – onde se revela sua falta de seriedade – que se encontrava um dos pontos fortes do artista. José Carlos Oliveira, por exemplo, afirma que:

> Raul Seixas (...) entrelaça com extraordinária habilidade o lirismo, o sarcasmo, a denúncia, a esperança, o amor, o pessimismo – mas sempre fazendo questão de nos dizer com a voz, a guitarra ou a palavra, que não leva nada disso a sério. Realmente não é um homem sério, e por isso merece o nosso respeito.[262]

O problema mesmo era quando tudo aquilo que Raul Seixas dizia e fazia era realmente levado a sério e ao "pé da letra". Aí sim, o que se revelavam eram as inúmeras contradições, imprecisões nas descrições dos fatos e, principalmente, a enorme fragilidade no sustento de suas ideias e pretensões. Mas, quando entendidas sob essa ótica da irreverência, as coisas se saiam melhor. Evidentemente, isso era um problema. Raul Seixas era visto como um artista sério quando não era levado a sério. Sua voz encontrava legitimidade quando ela era, de certa forma, desprezada. E sua "personalidade artística" tinha seu valor reconhecido quando se aceitava o mero caráter ludíbrio de tudo que a envolvia.

Quando Raul Seixas era visto sob um crivo mais austero de veracidade e precisão, o resultado era catastrófico. Em uma apresentação no programa "Mixturação", da TV Record de São Paulo, Raul Seixas desferiu seus sempre estranhos comentários contra a lógica, a ética, Deus e o homem, e depois cantou algumas de suas músicas. O resultado foi uma crítica escrita por José Nêumanne Pinto, para o jornal Folha de São Paulo, onde ele diz:

> (A propósito das músicas "Ouro de Tolo" e "As minas do rei Salomão" e de um discurso feito pelo autor, Raul Seixas (Raulzito), no palco da TV Record, em que ele condenou a logicismo idiota dos tempos modernos e aplaudiu os objetos e máquinas que não servem para nada).
> Não basta você ser o Elvis Presley tupiniquim da Rede Globo no FIC e agora você vem de Bob Dylan (caboclo) da Philips no Phono 73, Raulzito? Pelo menos seu baião-roque "Let me sing", apesar de tudo, foi honesto do seu ponto de vista. Mas é honesto fazer o que está fazendo agora, Raul Seixas?
> Quem não teve tempo, disposição e paciência para ir ao Parque Anhembi curtir o Phono 73 está conhecendo você do rádio, onde, justiça seja feita, sua "Ouro de Tolo" reina de forma absoluta e total. Há até quem diga que essa cançãozinha que você fez **seja** (sic) uma tentativa de desmitificar os valores da classe média urbana brasileira, **mas na verdade** (sic) é uma versão estilizada do velho sucesso de Erasmo Carlos, "Sentado à Beira do Caminho". Alguns amigos meus, gente de fino gosto, têm aplaudido particularmente seu trabalho de letrista e reconhecem que do ponto de vista musical suas canções são uma espécie de miscelânea do que já foi feito.
> Você acha isso meio desonesto**?** (sic) Afinal de contas, é preferível o Raulzito, autor das baladas de Wanderley Cardoso, Jerry Adriani e Renato e

[262] Jornal do Brasil 09/09/1973, p. 61.

> seu Blue Caps, ao Raul Seixas metido a filósofo encarapuçado de gênio, tendo como credenciais o orgulho de sua baianidade e da bagagem de uma pretensão inexplicável para um rapaz de sua idade e com seus curtos conhecimentos culturais. Você não acha desonesto descobrir o já descoberto, fazer canções já feitas? O que você acharia de um cidadão qualquer do mundo copiar o seu "Let me sing" e fazer sucesso com ele?
> Não vou dizer que você chega a copiar Bob Dylan, mas uma coisa você não pode negar, como produtor da CBS você conheceu Dylan, se deslumbrou (é possível) com ele, mas se deslumbrou principalmente com o processo de criação do autor norte-americano, passando a repeti-lo, sem revesti-lo com uma atitude de originalidade. (...)
> Você pode argumentar que é melhor "recriar" Dylan do que Grand Funk Railroad. Estamos de acordo. Mas que tal se você desse um creditozinho a ele? Que tal você também, se você depois de cantar uma música "sua", que nada mais é (foi) do que o desenvolvimento do tema dylaniano, não dissesse aquilo que você disse àquela noite no palco do Teatro Record?
> Você precisa ouvir umas verdades, Raulzito, precisa.
> 1 Não se envergonhe de ser o Raulzito das baladas da CBS, Jerry Adriani, Wanderley Cardoso e Renato e seus Blue Caps, pelo menos, são mais autênticos do que você.
> 2 Limite-se a cantar e não invista contra a lógica, porque você não tem estofo para isso. Não pense que os objetos que não servem para nada foram descobertos por você. O gadget (é esse o termo técnico de comunicações que define esse tipo de objetos e máquinas) existe desde que está instalada a sociedade de consumo.
> 3 Não pense que você é um gênio. No Brasil existem muitos bons compositores e letristas, mas, certamente, você não está entre eles, só porque pertence à mesma gravadora deles.
> Eu sei que há mais gente culpada pelo que você passou a ser do dia para a noite, Raulzito. Existe toda uma mentalidade estratificada em busca de deuses frágeis como você. Mas também não precisava você copiar até o John Lennon quando disse que é igual a Jesus Cristo. Precisa?
> Por fim, pense bem, rapaz, não é com sua falta de originalidade que você vai destruir a lógica (que você chama verticalmente de logicismo idiota). Não pense que imitando bons autores e gurus você vái destruir Pascal, Descartes etc. e ser um bom autor e um bom guru.[263]

Apesar de sintetizar alguns dos problemas enfrentados por Raul Seixas – a questão dos "plágios" e dos seus estranhos depoimentos – o forte teor dessa crítica, na verdade, não retrata muito bem a forma como Raul Seixas foi avaliado no ano de 1973. A matéria de José Nêumanne Pinto é, de longe, a pior crítica enfrentada pelo artista nesse período. No entanto, ela pode nos dar certa dimensão dos efeitos de levar tudo que Raul Seixas dizia realmente a sério.

Mas, quando Raul Seixas invoca seus discos voadores, cita os muitos pensadores que o influenciaram, arquiteta suas sociedades secretas ou fala de seus planos mágicos e messiânicos, esse discurso, apesar das incoerências, encontra ótima guarida na chamada imprensa alternativa brasileira. Aqui, muito além da ironia, enxergava-se, nessa massa caótica de informações, uma digna expressão da

[263] Folha de São Paulo 7/6/1973, p. 39.

contracultura nacional. E como tal, Raul Seixas foi saldado pelo principal veículo underground Brasileiro, O Pasquim, em Novembro de 1973, com uma longa entrevista, onde ele teve chance e espaço de explicar, com detalhes, o magicismo que existe em sua obra. Na entrevista, ele foi questionado sobre os símbolos e expressões esotéricas que continham em seu trabalho musical, as sociedades secretas que ele e Paulo Coelho vinham planejando, sua formação intelectual e, claro, as dificuldades de recepção dessa sua imagem junto à crítica.

> O PASQUIM – Saiu uma matéria aí dizendo que você de certa forma ficou chateado com a exploração que fizeram deste disco (Krig-ha Bandolo!). Usaram muito este disco pra dizer que você...
> RAUL SEIXAS - ... Era maluco, né?
> O PASQUIM – Não, te colocaram como místico, um negócio assim. Esse disco voador foi pras paradas de sucesso.
> RAUL SEIXAS- Falta do que dizer. Não se tem mais o que falar hoje. Tem que se falar mesmo neste lado de disco voador, profeta do apocalipse. O homem que viu o disco voador dá IBOPE, chamam ele pro Sílvio Santos, ele vai pro Sílvio Santos. "Como é que foi, meu filho?" Sabe como? (...)
> O PASQUIM – Isso nos interessa! O magicismo. Os sinais, suas letras, tá tudo ligado a um magicismo seu. Você brinca muito com isso, não? Iê-iê-iê realista, magicismo, ironia mágica, seja lá qual for. Pra botar isso bem curto: Qualé?
> RAUL SEIXAS- Vamos citar o Apocalipse bíblico. Foi escrito numa época incrível, você tinha que falar uma linguagem simbólica, uma linguagem mágica. Mas o Apocalipse é uma coisa que se adapta a qualquer época. (...)
> O PASQUIM - Esse Raul Seixas que você manipula, que está lá embaixo, é em função de quem te escuta e te vê?
> RAUL SEIXAS- Esse Raul Seixas que está no Teatro Tereza Raquel, cantando esse tipo de música, fazendo iê-iê-iê realista, dando um certo toque mágico na coisa, é necessário. Usando muito a imaginação, a intuição. Longe, fugindo do logicismo. Esse logicismo radical, kantiano, de Pascal. Eu vejo isso como um estágio. (SEIXAS. In PASSOS, 1990, pp. 90-94)

Em um balanço geral desse ano de estreia de Raul Seixas como artista solo, pode-se julgar que, apesar das dificuldades de legitimação de sua música, mas principalmente, de sua "personalidade artística", ele fecha 1973 positivamente. Em um ano de tantas estreias importantes para a música popular, Raul Seixas mereceu espaço de destaque frente aos seus parceiros de geração. Viam-se nele as sementes de um movimento rock no Brasil, possibilidades de renovação da música popular e traços de novidade naquele trabalho artístico que vinha sendo desenvolvido. Raul Seixas, por exemplo, foi capa do jornal Opinião, no especial do semanário dedicada aos novos cantores e compositores que despontavam na cena musical.

CAPA DO JORNAL OPINIÃO 29/10/1973

## **4.2** – 1974: VIVA A SOCIEDADE ALTERNATIVA! VIVA RAUL SEIXAS!

Resumidamente, o ano de estreia de Raul Seixas o colocou – ou ele mesmo se colocou – diante de uma série de impasses. De uma posição meio em falso no campo artístico, ele deveria construir uma obra destinada a duas clientelas radicalmente distintas. A legitimidade de suas entrevistas e ideias, ou melhor, sua "personalidade artística", passava por um frágil equilíbrio entre uma mera brincadeira ou algo realmente levado a sério. Havia também a dificuldade em firmar-se como um artista popular, mas que também atendia aos interesses de uma imprensa alternativa e de um público underground. Sem contar, é claro, as expectativas crescentes daqueles que buscavam em Raul Seixas sempre uma notícia mirabolante ou uma novidade inusitada.

Pode parecer muita coisa para um artista estreante, mas, de certo, sua experiência como "homem de gravadora" lhe rendeu certo *know-how* para conseguir lidar com tudo aquilo com habilidade. Além disso, um fator estranho ao universo artístico teve papel importante nessa empreitada. Raul Seixas e Paulo Coelho tinham na cocaína e no álcool um combustível a mais, que alimentavam a criatividade e disposição dos dois. O que não faltavam era energia e ânimo para inventar histórias, dar entrevistas, fazer shows, gravar clips e frequentar todos os programas de televisão a que eram convidados. É claro que, em um determinado momento, esse combustível começará a cobrar o seu preço, mas nesse início de década, o casamento da dupla com as drogas e o álcool era artisticamente bastante frutífero.

O ano de 1974 começou bem para Raul Seixas. O jornal O Globo, em janeiro, já trazia como destaque: "Os discos de Raul Seixas: voadores rumo ao sucesso"[264]. Segundo o jornal, "de todos os artistas surgidos no ano passado, foi certamente Raul Seixas o que mais repercussão popular obteve". Mas, não eram somente as altas vendagens que chamavam atenção, pois tanto o compacto como o LP, segundo o jornal: "tiveram também (o que é raro em artistas de sucesso) expressivas referências da crítica especializada mais exigente e mais responsável". A "fórmula" para conseguir esse sucesso popular e, ao mesmo tempo, reconhecimento de crítica, também já parecia bastante clara. Esse sucesso se baseava, segundo o jornal, "em dois fatores aparentemente opostos: a coisa nova e a coisa velha". Ou seja, Raul se valeu nas

[264] O Globo 27/01/1974, p. 6.

melodias de "um tema muito próximo dos últimos sucessos românticos de Roberto Carlos (...). Só que utilizou a melodia de maneira causticamente crítica como pano de fundo para um letra meio autobiográfica em que desmoralizava com humor ácido alguns dos sonhos e ilusões da classe média"[265].

Como já foi dito anteriormente, as dúvidas surgidas acerca da "personalidade artística" de Raul Seixas eram imensas. Saber até onde iriam suas ideias e, principalmente, se ele realmente acreditava nelas, eram problemas que a crítica, a todo momento, se colocava. Mas pesava contra Raul, também, o fato dele ser um cantor estreante. Em um contexto de crescimento espantoso da indústria fonográfica, era comum o surgimento de estrelas de um disco só. Artistas que alardeavam talento em um trabalho e logo desapareciam. Como Raul Seixas chegou com projetos e depoimentos bastante inusitados, ficava a expectativa se ele conseguiria manter tudo aquilo aceso por um determinado tempo. A continuação do trabalho de Raul Seixas seria fundamental para sua consagração. Esperavam-se ver como se sustentariam aqueles estranhos projetos, azeitados com bom humor e irreverência, e de que maneira seria dada continuidade aquela "fórmula" talentosa que fez de "Ouro de Tolo" sucesso de público e de crítica. Assim escreve José Carlos Oliveira para o Jornal do Brasil:

> Raul Seixas, afinal de contas, foi o artista que surgiu em 1973 com tremenda força, alardeando uma originalidade imperturbável e rindo às gargalhadas de todas as coisas sérias. (...) Fiz intensa propaganda oral desse compositor-cantor que veio da Bahia, passou fome algum tempo e logo encontrou o seu lugar na crista da onda, reconhecido de estalo pelo intelectual, pelo homem do povo, e mais surpreendentemente, conquistando as crianças. A todos aqueles que duvidavam do que estavam ouvindo, eu procurava persuadir da seguinte maneira:
> - Pode ser apenas um estouro. Pode ser artista de um disco só. Vai ver que amanhã ele vem aí com uma porcaria qualquer. Mas também pode ser que confirme plenamente o seu primeiro LP, e neste caso nós vamos ter que lhe tirar o chapéu (...).
> Soube também que ele e seu letrista, Paulo Coelho, trancavam-se de vez em quando para discutir o futuro da humanidade, estudar a influência dos astros no comportamento e no destino dos homens e conspirar contra o acaso e a incredibilidade. Tramavam uma revolução profunda – algo que chamarei, com calculada ironia, uma revolução místico-baiana.[266]

Parecem evidentes as expectativas criadas em torno da sequência do trabalho de Raul Seixas. Da mesma forma como é claro que a sua produção musical já gozava de uma legitimidade que os seus projetos e ideias ainda não tinham. José Carlos Oliveira não nega o tom irônico com que trata tudo o que Raul Seixas vinha fazendo e falando,

[265] Idem.
[266] Jornal do Brasil 14/01/1974, p. 37.

chamando aquilo de "revolução místico-baiana". No final da matéria, um alerta que expressa muito bem o dilema em que o cantor estava mergulhado: "atenção, Raul Seixas: sou comprovadamente seu admirador e, além disso, quem avisa amigo é. Você corre o risco de resvalar da condição de artista para a de um mero caso interessante" [267].

O fato de Raul Seixas se firmar como um artista tremendamente visual também já causava seus primeiros desdobramentos. Em janeiro, o Jornal O Globo noticiava que um impostor vinha fazendo shows e arrumando confusões em bares, no Rio de Janeiro, com o nome de Raul Seixas. Segundo o jornal, ao se passar pelo cantor, o falsário exibia "a barba e os óculos escuros que são marcas do autêntico"[268]. No transcorrer desse ano, outros imitadores apareceram, inclusive, fora do Rio.

Raul Seixas e Paulo Coelho não decepcionaram no segundo disco. Em março, já estava à venda o compacto simples com as canções "Não Pare na Pista" (Philips, 1974) e "Gita" (Philips, 1974). Aqui, a habilidade vista no ano anterior se fez mais que presente. Eles conseguiram transformar um livro sagrado indiano de cerca de 2000 anos em uma música popular, de nuances meio "bregas", fácil de cantar e tocar. A conversa entre Krishna (uma das encarnações de Vishnu) e Arjuna (seu discípulo guerreiro), se converte, na canção, em versos simples, acompanhados por um arranjo apoteótico que contava com "sinos, cordas, vocal clássico do Theatro Municipal com 24 vozes, harpa e tudo mais" (MAZZOLA, 2007, p. 59). Mais uma vez, Miguel Cidras ficou responsável pelos arranjos e Mazzola pela produção e organização do disco, que teve a participação de 62 músicos. Em "Gita", Raul Seixas assume uma postura meio profética "de um pseudo-apocalipse, que era, ao contrário, uma reinvindicação de regeneração de liberdade e livre arbítrio" (SANCHES, 2004, p. 183). No meio disso tudo, pitadas de auto definição se espalham nos versos "eu sou a mosca na sopa/ os dentes do tubarão/ eu seu sou os olhos do cego/ e a cegueira da visão". O resultado desse trabalho foi um sucesso imediato e estrondoso.

Se "Ouro de Tolo", supostamente, teria vindo de um disco voador, "Gita" não poderia ficar para trás. Conta Raul Seixas à imprensa como se deu a inspiração para essa canção:

> Quando terminou a minha temporada no Tereza Raquel, no Rio de Janeiro, eu, Paulo Coelho, Salomé Nadine, e Adalgisa Alada resolvemos partir a procura de um local onde a Sociedade pudesse se reunir e transar coisas novas. A gente simplesmente entrou no carro e tocou para a estrada, sem saber aonde íamos chegar. No caminho Paulo Coelho comprou uma luneta e

[267] Idem.
[268] O Globo 22/01/1974, p. 5.

> nós paramos num morro perto de Teófilo Otoni, para passar a noite olhando o céu. Foi muito bacana. (...)
> No dia seguinte, a gente já estava pronto para continuar, o cansaço todo tinha ficado naquele morro.
> A gente viajou mais dois dias, e terminamos chegando num local chamado Feira Velha, onde resolvemos permanecer por duas semanas. Em Feira Velha nós decretamos território nosso. Montamos uma barraca na beira do rio, levamos os livros indispensáveis, comida, a luneta e ficamos durante todo o tempo conversando e sentindo a natureza. As roupas foram imediatamente abolidas. O sol, a água, o ar e a terra tocavam na gente com toda força. A gente conversava muito, inventava mil formas de entrar em contato com as plantas, os insetos e tudo. Uma noite a gente bolou uma dança para conversar com as estrelas: Salomé e Adalgisa ficavam batendo com as mãos na água do rio enquanto eu e Paulo deixamos que o som saísse de nossas bocas sem qualquer censura. Foi muito bonito. A gente dançou durante quase quatro horas, sem sentir. No final, descobrimos que tínhamos composto uma música que vai sair no próximo compacto, em março, chamada *Gita*. É o tipo de música que tem a ver com todo mundo, porque todo mundo, sempre que pode, procura através da dança este contato com as coisas. Naquele dia nós pedimos as coisas à nossa volta – ao rio, à noite, aos insetos e as plantas – que se manifestaram nessa música. (...)[269]

Em dezembro de 1973, Raul Seixas falou, pela primeira vez, de uma ideia que se tornaria onipresente em suas entrevistas futuras: "Sociedade Alternativa". Raul já gostava dessas histórias de sociedades secretas antes de "fundar" isso que se tornou um dos grandes resultados do seu trabalho conjunto com Paulo Coelho. Em 1972, ele lançou o disco "A Sociedade da Grã-Ordem Kavernista", e em 1973, falava de uma tal sociedade chamada "Krig-ha Bandolo!", da qual fariam parte ele, Paulo Coelho, São Francisco de Assis, José Celso Martinez Correia, John Lennon e o escritor Gurdjieff. No transcorrer desse ano, Raul foi, aos poucos, "definindo" – bem ao estilo Raul Seixas de definir as coisas – o que seria essa sociedade e qual a sua função. Ao jornal Diário da Tarde, ele explica: "a humanidade costuma olhar o presente através de um espelho retrovisor. Isto significa dizer que ela só percebe o presente quando ele já é passado. Bem, então a Sociedade Alternativa é a realidade do momento presente vivido no momento presente."[270] Ao Diário de Notícias, ele é mais detalhista e explica um pouco mais as funções dessa tal "Sociedade":

> Não é uma sociedade com fins lucrativos, mas uma sociedade beneficente, isto é, a serviço da humanidade. Essa sociedade, como o próprio nome está dizendo, é uma opção para quem já se desiludiu dessa outra, dominante e decadente, que está sendo mantida sob pressão. (...) Os Estados Unidos estão acabando, é uma anarquia geral. Somos uma micro-sociedade – integrada, não marginalizada – e pretendemos nos tornar macro. (...) Para todas as perguntas há uma resposta. A comida vem satisfazer a fome. Se há angústia, ansiedade, se a gente procura por alguma coisa, tem que achá-la, ela existe,

[269] Diário do Paraná 10/03/1974, p. 27.
[270] Diário da Tarde 11/02/1974, p. 4.

> obviamente em função direta dessa busca. A sociedade é uma das respostas para nossa ansiedade. Mas não se pode ter medo de mudanças, de partir para o povo.[271]

Durante todo o ano de 1974, Raul Seixas foi propagandeando a "Sociedade Alternativa", mas, principalmente, construindo a ideia que a envolvia. Primeiramente, ela surge como uma sociedade civil, promotora de espetáculos teatrais, seminários, programas de televisão, filmes e edição de livros [272]. Depois, como reuniões alternativas de encontro com a natureza, como aquela que inspirou a canção "Gita". Mais adiante, falava-se em uma sociedade beneficência, mas de protesto contra a sociedade atual. De qualquer forma, a epígrafe central e lema dessa sociedade já estavam dados em janeiro de 1974, e eram a síntese do pensamento do mago inglês Aleister Crowley: *Faça o que tu queres pois é tudo da lei!*

Com o sucesso de "Gita", Raul Seixas firma-se no cenário da música popular como um astro. Era requisitado para programas de televisão, shows, especiais de TV, novelas, etc. Quando a música deslanchou nas paradas de sucesso, Raul e Paulo já tinham pronto quase todo o repertório do seu próximo LP, e divulgavam as canções inéditas em uma série de apresentação pelo Brasil. Aliás, essas apresentação demarcam um ponto importante na carreira de Raul Seixas.

Era notícia frequente nos jornais e revistas, nesse início de 1974, a ruptura de Raul Seixas com seu empresário Guilherme Araújo. O cantor explicava o acontecido como uma mera divergência de opiniões e ideias entre os dois, mas, na imprensa, corria a informação de que os reais motivos que levaram à separação estavam relacionados às estratégias de divulgação da carreira artística de Raul Seixas. Por mais que tudo pareça muito exagerado quando se fala nessa questão promocional de Raul, o que não se pode perder de vista é que, na realidade, havia sempre muito cuidado nisso tudo. A Philips tinha plena consciência do que Paulo e Raul falavam e faziam, suas ideias e apresentações, e Guilherme Araújo articulava e planeja cuidadosamente a imagem midiática do cantor. Como o empresário vinha de um trabalho bastante reconhecido com os artistas da Tropicália, onde se notabilizou pelo aparato imagético que ajudou a construir em torno de Gil, Caetano e companhia, parece que ele imaginou para a carreira de Raul Seixas alguma coisa semelhante ao que ele já havia feito. As apresentações ao vivo de Raul, em 1973, foram poucas – duas na realidade –, e em espaços de prestígio da cena cultural, enquanto suas idas aos populares programas de televisão eram mais

[271] Diário de Notícias 31/12/ 1973, p. 15.
[272] Ver Anexo VII e Anexo VIII.

frequentes. Na realidade, esse tipo de estratégia já havia sido feita por Caetano, Gil e o pessoal da Tropicália, principalmente nos meses iniciais de eclosão do movimento. A partir da ruptura com Guilherme Araújo, Raul Seixas planejava abandonar essa tática de pequenas apresentações em lugares mais reservados, para se concentrar em grandes shows populares. E assim se fez. Logo no início do ano, uma turnê foi agendada para todo o Brasil.

Segundo o jornal Diário de Notícias, Raul Seixas contou com a colaboração de Carlos Alberto Sion, produtor de grandes espetáculos de rock, para a organização dessa turnê[273]. E essa série de shows contribuiu para consolidar Raul Seixas como um dos principais representantes da turma do "desbunde" brasileiro. Conta Marco Mazzola: "como tomava-se de tudo (e não apenas os jovens) nos anos 1970: LSD, cocaína, maconha", Raul Seixas acabou surgindo como uma espécie de "guru para seus fãs que ficavam doidões curtindo o seu som" (MAZZOLA, 2007, p. 55).

Gustavo Augusto Schroeter era o baterista da banda de Raul Seixas, que acompanhou a turnê. Ele relembra a apresentação em Brasília e Belo Horizonte:

> **Gustavo Augusto Schroeter**: Como falei, os shows eram lotados, gente de todas as idades, mas claro que os jovens, pela própria situação da ditadura, eram mais rebeldes. Houve um show em Belo Horizonte, Teatro da Imprensa, em que havia gente além da capacidade, quase não rolou, mas foi de mais! Loucura total! Sim, vodca e cocaína. (...) Já que falou nas drogas, naquele show em Belo Horizonte, ele chegou doidão, quase caindo, e não queria cantar "Guita", o sucesso do momento, porque a letra era muito grande, teatro cheio. Aí eu pensei, é hoje que vão quebrar tudo! Falei pra banda, "se o Raul cair no chão finge que é de propósito e continua tocando". Dito e feito, ele caiu e continuou cantando, foi uma loucura. Acabou cantando "Guita" e o público veio abaixo. Escapamos de boa. [274]

A ruptura com Guilherme Araújo e essa estratégia de apresentação em grandes shows populares são bastante sintomáticas. Situado naquela posição a meio caminho do polo autônomo e heterônomo do campo musical, essa escolha de Raul Seixas revela uma tendência importante que pode apontar alguns caminhos para o transcorrer de sua carreira. Evidentemente, Raul opta pelo lado da heteronomia ao afastar-se do prestigiado empresário e abandonar os principais teatros do Brasil como casa de apresentação. O artista, claramente, está privilegiando um aspecto mais popular de seu trabalho, correndo o risco de perder um tipo de reconhecimento que ele vinha

[273] Diário de Notícias 03/01/1974, p. 15.
[274] Entrevista concedida ao autor.

conseguindo até então. De qualquer forma, o respaldo do sucesso de vendas de "Gita" e o êxito de público de seus espetáculos encorajavam essa decisão.

O incidente de Paulo Coelho com a censura militar ocorreu durante essa turnê, mais especificamente no show em Brasília. Como já foi dito, Raul Seixas, apesar de não ter sido preso, foi também intimado a depor, e o episódio o deixou temeroso quanto a sua segurança no Brasil. A solução foi uma viagem da dupla aos Estados Unidos, junto de suas respectivas esposas. Como tudo que envolvia Raul Seixas era cercado de algum mistério, a própria Philips tentou usar o acontecido como forma de promoção do cantor. Primeiramente, propagandeava-se que a repórter Maria do Rosário Nascimento Silva seria enviada aos Estados Unidos a fim de seguir e gravar todos os passos de Raul Seixas no país[275]. Depois foi criada uma espécie de "Boletim Informativo" sobre a viagem de Raul Seixas e Paulo Coelho, onde os dois mandavam notícias de suas aventuras no exterior[276]. Em uma de suas cartas para esse tal boletim, Raul Seixas escreve:

> Um dia, subi no Empire State Building e lá em cima resolvi comprar uma estrela de xerife, que preguei no meu casacão azul. A partir desse momento, começaram a acontecer coisas estranhas. Quando desci, um sujeito me deu um esbarrão. Na hora de atravessar a rua, um táxi tirou um fino de mim. Eu e Paulo Coelho resolvemos então entrar numa loja para comer. Enquanto ele era atendido rapidamente, ninguém veio me perguntar o que queria. O negócio estava tão estranho, que eu comecei a achar que tinha ficado invisível. Foi então que Paulo resolveu perguntar para o homem por que não estavam me atendendo. O sujeito respondeu que, se um policial quisesse comer no restaurante dele, teria que esperar muito tempo. Foi aí que me dei conta: com meu casaco azul e a estrela de xerife eu estava parecendo direitinho um policial nova-iorquino! [277]

Toda essa propaganda em torno da viagem rendeu seus frutos. Alguns jornais especulavam que Raul Seixas havia deixado o Brasil para iniciar uma carreira internacional, e que a viagem seria feita para que ele assinasse um contrato com a Atlantic Records, a mesma gravadora responsável por lançar Ray Charles e que acabara de contratar, nada menos, que os Rolling Stones[278].

---

[275] Diário de Noticias 28/08/1974, p. 9.

[276] Nos arquivos pesquisados, as únicas informações sobre a viagem de Raul Seixas, transmitidas mediante esse "Boletim Informativo", são essas descritas pelo Jornal do Brasil no dia 14/04/1974. Recentemente, Paulo Coelho divulgou, em seu site oficial, um documento com o nome "Boletim Informativo sobre a Viagem de Raul Seixas aos Estados Unidos" (Ver anexo XI e Anexo XII), datado de 1974. Nesse documento há uma descrição detalhada da viagem, inclusive o trecho que aparece no Jornal do Brasil.

[277] Jornal do Brasil 14/04/1974, p. 46.

[278] O Fluminense 19/08/1974, p. 52.

Quando Raul Seixas deixou o Brasil, no início do ano, o compacto "Gita" (Philips, 1974) já era um sucesso. Enquanto a imprensa especulava sobre os muitos motivos que envolviam sua viagem, o compacto subia, vertiginosamente, nas paradas, até que, em agosto, chegou ao topo da listagem do IBOPE entre os mais vendidos. Falavam-se em torno de 600 mil cópias, e Raul Seixas, como definiu o Jornal do Brasil, já era considerado um "dos mitos da música brasileira atual"[279].

É importante fazer uma observação: se poderia parecer que todas aquelas estratégias promocionais de Raul Seixas eram absolutamente fundamentais para o seu sucesso, o compacto "Gita" desmente um pouco isso. O disco não foi muito trabalhado na mídia, até porque Raul Seixas não estava no país, e as notícias que se tinham dele, no exterior, eram poucas e superficiais. O que, na verdade, não impediu a escalada de suas vendas.

É um pouco difícil precisar, com certeza, quando Raul Seixas e Paulo Coelho retornaram ao Brasil. Mas, o noticiário dava conta de que, em setembro, os dois já estavam no país para a divulgação do segundo LP da dupla, que havia acabado de ser lançado no mercado brasileiro. Contando com algumas músicas que Raul Seixas já divulgara em sua turnê de shows, o disco "Gita" (Philips, 1974) foi outro sucesso. Estava ali presente a formulação central da "Sociedade Alternativa", expressa na música de mesmo nome, onde a máxima "era repetida canção afora entre provocações permissivas de que pelo novo cânone o ouvinte poderia, bastando querer, 'tomar banho de chapéu', 'esperar Papai Noel' ou 'discutir Carlos Gardel'" (SANCHES, 2004, 182). Em "S.O.S" (Philips, 1974), críticas ácidas ao modo de vida burguês eram feitas ("Hoje é domingo/ Missa e praia/ Céu de anil/ Tem sangue no jornal/ Bandeiras na Avenida Zil..."), enquanto Raul Seixas colocava, no mesmo plano, Tótens e Jesus ("Andei rezando para/ Tótens e Jesus/ Jamais olhei pro céu/ Meu Disco Voador além..."). "Medo da Chuva" (Philips, 1974) era uma "toada caipira, cafonérrima, de pleno êxito popular", em que a chuva aparecia como "metáfora para uma traição amorosa" (SANCHES, 2004, 184). Se, no ano passado, Raul Seixas não teve medo de ironizar Roberto Carlos, em 1974, os alvos da vez eram os tropicalistas, Gil e Caetano. Em "Moleque Maravilhoso" (Philips, 1974), Raul, sem falsa modéstia, se autodescreve como mais perigoso que os dois baianos, porque ele é, na verdade, um "moleque do espaço". Nos versos "eu sou o moleque maravilhoso/ Num certo sentido o mais perigoso/ Moleque da rua, moleque do mundo, moleque do espaço", ele ataca diretamente os dois tropicalistas, donos das

[279] Jornal do Brasil 14/04/1974, p. 46.

celebres palavras "tudo é divino, tudo é maravilho". Aliás, os ataques de Raul Seixas vão bem além dos ícones Roberto Carlos e Caetano Veloso. Em "Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor" (Philips, 1974), o cantor faz uso de um português bastante popular para aproximar, o máximo possível do grande público, suas críticas à cena musical da década de 1970. Se, em 1973, o termo "iê-iê-iê realista" era utilizado para descrever os aspectos mais "sui generis" de sua produção musical, ele agora vociferava: "Acredite que eu não tenho nada a ver/ Com a linha evolutiva da Música Popular Brasileira/ A única linha que eu conheço/ É a linha de empinar uma bandeira". Mas, essa canção ainda trazia outras coisas. Existe nela um claro desabafo autobiográfico, que remota o ano anterior, nos versos: "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".

A capa do LP era um chamariz a mais, no todo que compunha o disco. Raul Seixas parecia um guerrilheiro místico, de boina vermelha e dedo apontado para o alto. Seus já tradicionais óculos escuros reluziam forte, assim como a vermelhidão da guitarra empunho. Um aparato visual que casava perfeitamente bem com todo o conteúdo das músicas – de cunho místico sem perder de vista as profundas críticas sociais. Raul Seixas mereceu um destaque – com foto – na coluna de Tárik de Souza para a Revista Veja, onde ele comenta os principais lançamentos do mês. Segundo o jornalista:

> Na capa bem cuidada, o dedo apontado para o alto, a boca entreaberta e um brilho difuso nos óculos escuros, Raul Seixas passou por um messias, de guitarra em punho, camisa de brim e boina vermelha. E as doze faixas do LP, assim como entrevistas, atividades e postura do mesmo Raul contribuem para reforçar a imagem. "Acredite que eu não tenho nada a ver/ com a linha evolutiva da música popular brasileira/ a única linha que eu conheço/ é a linha de empinar uma bandeira", diz ele em "As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor".[280]

O disco, realmente, deu a entender que era um trabalho mais maduro de Raul Seixas. Tudo que se havia apontado no LP de estreia aparecia, agora, mais acabado e melhor fundamentado. Suas críticas e apontamentos alcançavam um bom alicerce nesse seu segundo disco. E a crítica, em sua maioria, recebeu bem o LP. Mais uma vez, a habilidade de unir uma melodia popular e letra simples, mas destilando fortes críticas sociais e citações místicas e filosóficas, chamou atenção. Cláudio Cavalcanti escreveu para o Diário de Notícias:

[280] Veja 04/09/1974, p. 79.

> Encontrei Raul Seixas em Copacabana. Tarde de sol, e ele catando uma Enciclopédia. Em inglês. Aí, papeamos. Em português. E eu, louco para saber o que é que sente um artista hermético como ele, incompreendido por princípio (vide "Ouro de Tolo", "Let Me Sing", "Nicuri é o Diabo"), de repente se descobrindo no primeiro lugar de todos os Hit Parades. Resposta de Raul Seixas: "Acho muito bonito. Acho muito bonito". Depois, o papo se encaminhou para "Medo da Chuva". Vocês já ouvira? Eu ouvi uma vez só. É fantástico. O danado do Raul faz uma musiquinha de Odair José, com arranjo igual aos do Odair José, cantando igual ao Odair José. Mas a letra é que é fogo! Aparentemente, na base de Odair José... Mas aí a gente presta atenção, e é uma paulada. A "mensagem" é de tamanha violência, a coisa é curtida tão "até o fundo", que a gente descobre porque Raul Seixas está no primeiro lugar. E fica tudo muito bonito.[281]

Mas, a consagração de Raul Seixas após o lançamento de "Gita" vinha também de outras formas. Maria Bethânia incluiu a música no seu mais recente show e a interpretava em sua aclamada turnê de 1974 e 1975. Essa série de apresentações deu origem ao disco "Chico Buarque e Maria Bethânia ao Vivo" (Philips, 1975), lançado pela Philips, no ano seguinte. Em dezembro de 1973, Raul Seixas participou de um show organizado por Jards Macalé, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como pretexto pela comemoração dos 25 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Junto de Raul Seixas, se apresentou parte dos artistas mais consagrados da música popular brasileira daquele período. Paulinho da Viola, Chico Buarque, Luiz Melodia, Edu Lobo, Gal Costa, Milton Nascimento, Jorge Mautner, MPB-4, Dominguinhos, Johnny Alf, Gonzaguinha, Edson Machado, Danilo Caymmi, Toninho Horta, Pedro dos Santos e Macalé foram as atrações daquele espetáculo, que ganhou fortes conotações políticas de protesto contra a ditadura. O conjunto MPB-4 cantou "Pesadelo", de Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro, Paulinho da Viola "Roendo as Unhas", Gonzaguinha interpretou "Palavras", Chico Buarque "Bom Conselho", "Quando o Carnaval Chegar" e "Jorge Maravilha" e Gal Costa a "Oração de Mãe Menininha", de Dorival Caymmi. Desse espetáculo nasceu um álbum duplo que seria lançado no ano seguinte, mas que acabou barrado pela censura.

O significado dessas apresentações era sim sintomático. Raul Seixas estava, naquele momento, circulando entre a nata da música popular, apresentando-se junto dos mais prestigiados artistas do período e vendo sua canção – de clara tonalidade "brega" – sendo entoada por uma das vozes mais emblemáticas da música brasileira. Era, de fato, um ganho de legitimidade expressivo. Além disso tudo, sua "Sociedade Alternativa" se popularizava como uma das mais dignas expressões da contracultura brasileira. Aquilo

[281] Diário de Notícias 10/09/1974, p. 19.

era o que havia de mais próximo de uma comunidade hippie – tão comum nos Estados Unidos e Europa – cantada em altos brados por um músico popular.

CAPA DO DISCO "CHICO BUARQUE & MARIA BETHÂNIA AO VIVO", COM A MÚSICA "GITA" DE RAUL SEIXAS.

O sucesso de público e de crítica não fez com que Raul Seixas abandonasse suas histórias mirabolantes. Se, quando foi à Barra da Tijuca, ele voltou com um disco voador, agora que ele retornou dos Estados Unidos, alguma coisa do mesmo nível era esperada. E Raul Seixas trouxe, realmente, uma "adesão" importante para sua "Sociedade Alternativa", em uma de suas mais célebres histórias, repetida inúmeras vezes, até o fim da vida. Em entrevista à Revista Amiga Raul Seixas conta:

> *E você foi morar nos Estados Unidos?*
> RAUL SEIXAS: É. Fui convidado a sair do país.
> *Convidado é eufemismo.*
> RAUL SEIXAS: É. Fiquei morando no Greenwich Village, em Nova Iorque. A Polygram tentou me ajudar, os amigos e meu pai também. Mas o dinheiro não dava. Passei o diabo por lá.
> *Foi nessa época que você conheceu o John Lennon?*
> RAUL SEIXAS: Foi incrível. Eu fui com o repórter do *Cruzeiro.* Nem me lembro mais o nome do sujeito. O Lennon estava, naquela fase, separado da Yoko e o tal repórter já chegou perguntando sobre o assunto. Na mesma hora um guarda-costas nos botou para fora (risos). O John ficou mesmo ultracabreiro com a gente. Aí eu consegui contar a ele quem eu era e o clima melhorou. John acabou interessadíssimo no Brasil: na sua história. Ele era liberiano, tipo da pessoa que ouve mais do que fala. Aqueles óculos pequenos, brilhantina nos cabelos amarrados para trás, um broche com a cara do Pat Boone no peito. Rosto para frente, olho arregalado e muitas perguntas inteligentes. Nunca tocamos no assunto Beatles.

> *Vocês chegaram a ser amigos?*
> RAUL SEIXAS: Muito amigos não. Quando começamos a tentar fazer alguma coisa juntos eu tive que voltar. Havia a possibilidade de gravar *Gita* em inglês, mas eu estava com saudade do pessoal daqui. Um dia chegou um rapaz do consulado brasileiro, bateu na minha porta e disse: "É você o Raul Seixas?" Depois me explicou que eu poderia retornar, não havia mais problema algum e coisa e tal. Foi ele quem me avisou que *Gita*, que eu havia deixado gravado aqui, tinha vendido 600.000 discos. Peguei correndo o avião. (SEIXAS. In: PASSOS, 1990, p.128)

E nas inúmeras vezes que Raul Seixas contou essa história, Yoko Ono também teria sido encontrada nessa viagem. Ela, supostamente, teria se interessado muito pelas "sociedades alternativas" que vinham florescendo no Brasil e no mundo, e incentivado o projeto dos dois[282] (Raul Seixas e Paulo Coelho). Em outras entrevistas, Raul Seixas explicou que John Lennon mantinha, nos Estados Unidos, o que ele chamava de "New Utopian", e que a "Sociedade Alternativa" seria seu paralelo no Brasil. Segundo Raul, os dois teriam, inclusive, procurado a ONU para buscar reconhecimento de suas respectivas "sociedades" e assim difundir pelo mundo seus ideais. Raul Seixas também afirmou ter cantado com Jerry Lee Lewis, em Memphis, o que lhe rendera uma proposta para um show que deveria ser montado no final do ano, no Tennessee.

Como Raul Seixas contou esse suposto encontro aos mais diferentes jornais e revistas, nuances até engraçadas foram sendo, aos poucos, acrescentadas. Vai dizer ele:

> Ficamos conversando (Raul Seixas e John Lennon) o tempo todo sobre as grandes figuras da humanidade: sobre Jesus Cristo, Einstein, Calígula, Crowley; enfim, figuras que modificaram o rumo da humanidade, basicamente. Aí teve um momento que ele me perguntou: "E lá no Brasil? Quem tem?" Aí eu fiquei todo nervoso e larguei um Café Filho qualquer. E ele: "Hein?!?!". Eu disse: "Nada, nada. It`s all right... não tem ninguém não". E ficou por isso mesmo. (SEIXAS. In: PASSOS, 1990, p. 148)

A imprensa noticiava esse encontro sem muita antipatia. Aquela ideia de "Sociedade Alternativa", que Raul Seixas vinha fundamentando durante o ano, ganhou um suporte importante para suas pretensões – sejam lá quais seriam elas na verdade. Mesmo sendo tudo uma enorme mentira, a suposta atestação de John Lennon e Yoko Ono deu outra dimensão àquilo tudo. Para aqueles que viam isso como uma mera brincadeira, ficava a marca de um artista inusitado e criativo, e para aqueles que se dispunham a acreditar mais seriamente, Raul Seixas era o artista que falou com John Lennon e colocou a contracultura brasileira em contato direto com o ídolo máximo daquela geração underground.

[282] Ver: o Boletim Informativo Sobre a Viagem de Raul Seixas aos Estados Unidos, anexo XI e Anexo XII.

As novidades não pararam por aí. Desde o início de 1974, Raul Seixas já falava que a "Sociedade Alternativa" iria construir uma cidade onde seria possível exercer os seus preceitos centrais. Ao retornar dos Estados Unidos essa cidade já tinha nome e endereço. Em um depoimento, aparentemente de 1974, extraído do livro "O Baú do Raul Revirado" (2005, p. 91), Raul Seixas diz:

> Estamos começando um grande empreendimento e nossas portas estão abertas para qualquer ser humano que deseje unir-se a nós, não importando sua nacionalidade, religião, raça, bandeira ou cargo. Para isso foi comprado um terreno pela Sociedade Alternativa em Paraíba do Sul, onde construiremos "A Cidade das Estrelas", cuja lei será "Faze o que tu queres..."

Essa suposta cidade nunca passou de discursos acalorados de Raul Seixas. Nos anos que se seguiram, ele contou essa história de diversas formas, incrementando e adornando a ideia. Nas muitas vezes que falou sobre a tal "Cidade das Estrelas", Raul Seixas – como de costume – não se preocupou muito em ser completamente coerente em seus discursos. Algumas vezes, dizia que a fundação da cidade se deu na Bahia, outras em Minas Gerais[283]. De qualquer maneira, assegurado pela "autoridade de John Lennon e Yoko Ono", essa seria mais uma das muitas histórias que Raul Seixas repetiu incansáveis vezes, e que a imprensa repercutiu fervorosamente.

A viagem aos Estados Unidos acabou servindo também para que Raul Seixas conseguisse uma forma de reconhecimento que ele reclamava para si. Em um escrito particular ele diz:

> Os que estão contra a loucura do sistema, ou seja, os ditos revolucionários, são barbados e cabeludos. Tipos convencionais e padronizados. Se não for cabeludo não lhe é dado crédito. E outra, notei que da parte dos jornalistas há um certo receio de dar apoio ao movimento, já que o movimento é o que eles querem, mas podem "perder o emprego".
> Como eu ainda não fui preso eles dizem que sou artista de consumo, ou seja, agente do Dops ou Cia. Para que dêem crédito ao meu ponto de vista (já que é mais avançado que o deles) eu preciso, como Caetano, ser expulso do país e ter músicas censuradas, ser preso como Chico, queimar fumo para não ser "careta", cheirar pó, senão é "careta" (SEIXAS. In: ESSINGER, 2005, p. 80).

É um pouco imprecisa essa ideia de "movimento" que Raul Seixas menciona nesse escrito, no entanto, é bem possível que ele esteja se referindo ao movimento contracultural que chegava ao país e que, como já foi dito, ainda não gozava do mesmo prestígio que os artistas de esquerda. A segunda parte do escrito, todavia, é bastante clara. Ter música censurada e problemas com a polícia política eram, naquele contexto, um ganho de prestígio e legitimidade, que ele mesmo assume não possuir.

[283] Ver: Rosana Teixeira (2008, p. 65).

O fato de aparecer aqui e ali ao lado de Chico Buarque, Maria Bethânia e outros artistas de grande consagração, por mais que lhe desse certa notoriedade, ainda não colocava Raul Seixas nesse mesmo patamar. A solução encontrada foi dar outros contornos a essa viagem aos Estados Unidos, de forma que ela rendesse a Raul o prestígio que ele tanto reclamava. Neste sentido, ele não temeu em alardear na imprensa que havia sido preso e exilado, enquanto arquitetava sua "Sociedade Alternativa".

> Foi em 1974 e acabou sendo uma experiência traumática na minha vida. Tentamos fundar na Bahia a Cidade das Estrelas, de uma maneira totalmente alternativa. Havia arquitetos, advogados, engenheiros, uma pá de gente querendo morar na cidade (...). Mas um certo dia eu estava em casa, foi no primeiro apartamento que comprei na minha vida, pela Caixa Econômica. Então entraram os agentes. Minha mãe, que estava passando uns dias conosco, ficou assustadíssima, não entendendo nada. (...) Os agentes revistaram a casa toda, deixaram tudo de pernas para o ar, à cata de papéis sobre a Cidade das Estrelas. Minha mãe perguntou: "Quem são essas pessoas?" Respondi: "São meus amigos, eles são assim mesmo, meio bagunceiros" (risos). Depois disso, bicho, foi fogo. Prisão, exílio, aquilo tudo. (SEIXAS. In: PASSOS, 1990, pp. 127-128)

Isso revela uma característica interessante da carreira artística de Raul Seixas. De certa forma, ele compreendeu bem como essa história de música censurada, prisão, torturar etc. era um fator importante de legitimidade no meio musical. E ele acabou usando, das maneiras que pôde, isso a seu favor, como uma ferramenta de autopromoção. Roberto Menescal, que era o responsável da Philips pela liberação das músicas da gravadora junto à censura militar, conta em entrevista:

> **Entrevistador:** Você tocou num assunto que eu ainda não perguntei. O Raul e o Paulo tiveram muitos problemas com a censura?
> **Roberto Menescal**: Tiveram, tiveram. Mas não tiveram da maneira como o Chico não. Que foi desagradável, desagradável. Eles até achavam engraçado essa coisa da censura. E tiravam partido disso, sabe, na imprensa. "Poxa fiz uma música aqui e foi censurada. Então eu mudei pra cá e passou, mas na verdade era a mesma coisa". Então, na verdade, eles aproveitaram a censura. O povo todo saia dizendo coisas da censura. Mas eles tiravam sempre partido disso. Ao invés de ser uma coisa meio baixo-astral.
> **Entrevistador**: É interessante como o segundo disco do Raul, que teve Sociedade Alternativa, vocês lançaram e não foi censurado.
> **Roberto Menescal**: Bom, primeiro o seguinte. A nossa filosofia era o seguinte: nós não tínhamos censura prévia não. Se falasse "puta que pariu" mandava assim. Cabia a eles censurarem, não a gente.
> **Entrevistador:** Mas não dava muito prejuízo isso?
> **Roberto Menescal**: Não. É que a gente mandava antes a letra, antes de gravar. Primeiro eu mando e depois a gente vê.
> **Entrevistador**: Então, Sociedade Alternativa passou na censura?
> **Roberto Menescal**: Passou. O nome do Raul eles achavam mais uma coisa de criança, sabe? Uma coisa mais infantil. O Chico não. Antes do cara ver, já falava: "tem coisa aí dentro!". E censurava. E quem era responsável pela censura era eu. Eu era chamado quando tinha algum problema, era eu quem ia. Não era o artista que ia. Eu quase fui preso várias vezes. Mas o Raul teve

> alguns problemas com a censura. Mas era diferente. Eu sinto como se eles tivessem até provocado. "Vamos fazer assim e depois a gente muda. Porque aí, depois, vai sair no jornal essa coisa da censura". E eles eram muito inteligentes. Eles sabiam tirar proveito de tudo.[284]

Quando Roberto Menescal afirma que Raul Seixas, aos olhos dos censores, era uma coisa "meio de criança", talvez ele estivesse se referindo ao ano de estreia do cantor, quando, realmente, isto era mais evidente. Em 1973, o parecer da censura sobre a música "Mosca na Sopa" se posicionava a favor de sua gravação e divulgação pois, segundo os técnicos: "em que pese a estupidez e mau gosto, somos pela liberação já que não atinamos a comprometimentos outros"[285]. Mas, em 1974, o "*status*" de Raul Seixas junto à polícia política havia mudado. Após a apreensão dos "Gibis Manifestos", nos espetáculos no Teatro Tereza Rachel e João Caetano, e o incidente em Brasília, Raul Seixas, em seu depoimento à polícia federal, fora fichado como "autor da música de protesto 'Ouro de Tolo' que, segundo suas declarações, foi feita com a intenção de criticar, não a pessoa de Roberto Carlos, mas todo o esquema que ele representa"[286]. Em seu Histórico de Controle, feito pela polícia, alguns episódios de sua trajetória – o principal deles foi sua apresentação no Espetáculo "Phono 73" – até ali, reforçavam essa ideia de que Raul Seixas era mesmo um "cantor de protesto".

> FICHA DE CONTROLE
> Nome: Raul Seixas
> Atual: Compositor
> Dossiê n. 80945
> Histórico: Phono 73- De 10 a 13 de Maio de 1973, realizou-se na Cinemateca do Museu de Arte Moderna/SP, o PHONO 73, onde compareceu o epigrafado, juntamente com mais 32 artistas da música popular brasileira. O encontro teve como local o Palácio de Convenções/SP, com capacidade para 3500 pessoas. Cada artista tinha que apresentar duas músicas, sendo uma delas "inédita". A coordenação esteve sob responsabilidade do senhor Armando Pittigliani. O encontro não foi transmitido ao vivo, nem em vídeo tape, por qualquer emissora de TV. O PHONO 73 apresentou todo o gênero de música popular brasileira.
> DEZEMBRO 1973 – **O autor da música de protesto** (Grifo nosso), intitulada "Ouro de Tolo" que segundo o nominado, foi feita com a intenção de criticar não a pessoa de Roberto Carlos, mas todo o esquema que ele representa". Juntamente com Paulo Coelho // (PCBR) e Adalgisa Rios (PC do B), escreveu um panfleto, intitulado "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA", que foi distribuído clandestinamente, contendo propaganda subversiva com mensagens justapostas e subliminares.[287]

[284] Entrevista concedida ao autor.
[285] Parecer da música "Mosca na Sopa": ver Rosana Teixeira (2008, p. 74).
[286] Ver Ficha Controle de Raul Seixas com Histórico do Fichado em: Anexo XII e Anexo IV.
[287] Ver Ficha Controle de Raul Seixas com Histórico do Fichado em: Anexo XII e Anexo IV.

De qualquer forma, Raul Seixas, em 1974, conquista um alto grau de consagração. Havia ainda quem ressaltasse toda a fragilidade daquelas ideias que ele vinha difundindo: uma misturada de discos voadores com os preceitos de uma liberdade irrestrita, toques de magia com filosofias diversas, apologia a um comportamento rock com boas doses de autobiografia. No entanto, a voz de Raul Seixas ganha uma amplitude considerável nesse ano, e um fato colaborou para isso. Em 1974, chegava ao Brasil o filme de William Friedkin, "O Exorcista". O Jornal Opinião trouxe uma reportagem de capa descrevendo a reação das pessoas ao assistirem o filme: gritos, berros, desmaios em massa e até abortos foram relatados. Mais que isso, o jornal destacou o grande interesse que os assuntos sobrenaturais vinham despertando: demônios, espíritos e possessões estavam na ordem do dia. Para discutir o tema, foram convidados o sociólogo Vicente Barreto, da Universidade Candido Mendes, o psicólogo social Antonio Taillon, um sacerdote franciscano que se auto intitulava Frei Galdino e a dupla Raul Seixas e Paulo Coelho. Os dois, apresentados como artistas populares ligados "às chamadas ciências herméticas e recém-chegados de Nova York – onde presenciaram com espanto a violenta disseminação da magia negra entra a classe média", tiveram papel de destaque na discussão, ao afirmarem:

> Sociologicamente é facílimo explicar o fenômeno: não faltarão figurões e experts citando motivos como a dupla personalidade do homem de hoje, aumento do tempo de lazer, neuroses da época, etc. Mas tudo isso são explicações já viciadas que não admitem o grande advento da Cosmologia Mágica, uma mudança radical do raciocínio e da civilização, aquilo que nós chamamos em nossas entrevistas de Novo Aeon. [288]

Raul Seixas surgia, naquele contexto, como o artista mais preparado para tratar desses assuntos relacionados a Deuses, demônios, magias e espíritos. E na onda de popularidade do filme, ele também se valoriza. A prova disso foi a gravação do primeiro vídeo-clip colorido da história da televisão brasileira, no programa "Fantástico", da Rede Globo de televisão. O clip, dirigido por Cyro Del Nero, se valeu de efeitos até então inéditos para a época, como a tecnologia chroma key[289], que ajudou a formatar um tipo de apresentação que se tornaria muito comum nos anos 70[290]. O clip trouxe, em destaque, um Raul Seixas magro, místico e despojado, aparentemente conversando de maneira didática com o interlocutor, sobre a existência de um Deus multifacetado, de inúmeras expressões, às vezes até contraditórias.

[288] Jornal Opinião 15/04/1974, p. 20.
[289] Técnica de efeito visual que consiste em sobrepor imagens através de uma tela ao fundo.
[290] Ver: http://1001videoclips.com/0094-raul-seixas-gita/

IMAGEM DE RAUL SEIXAS NO VÍDEO-CLIP "GITA" (1974)

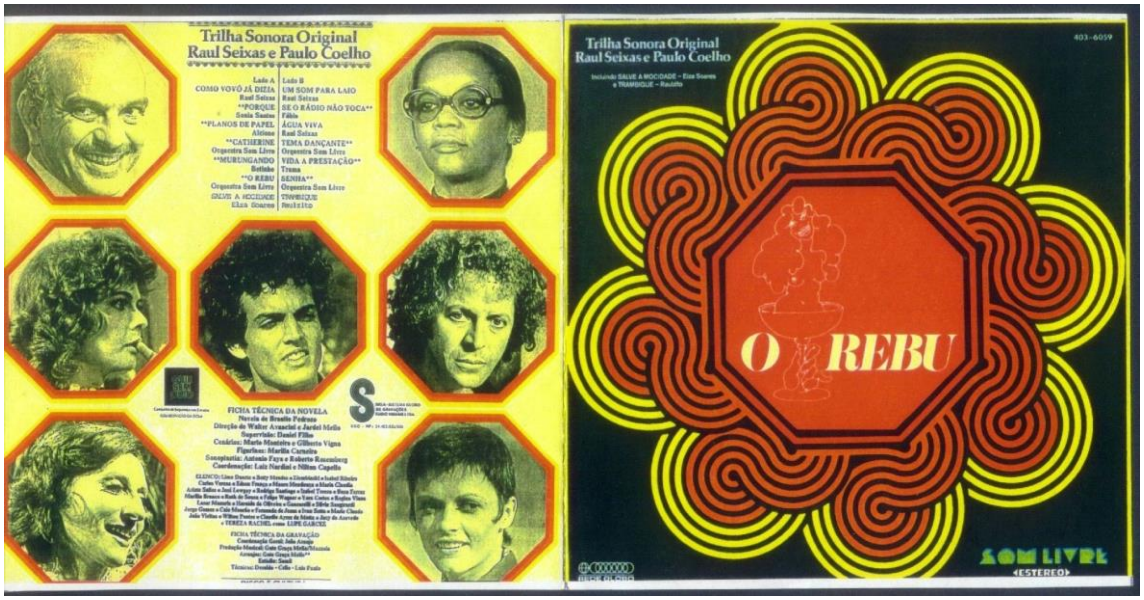
Sérgio Chapelin, ao anunciar o clip de Raul Seixas no programa "Fantástico" afirmou: "Para São Cipriano, Lúcifer deu um golpe de Estado em Belzebu, tomando o poder. E as divergências entre os dois atrasaram o mal na terra por quinhentos anos. Cinco séculos que acabam de terminar". Logo após, Raul Seixas entra explicando o conteúdo da música dizendo:

> Esse fenômeno mágico. Esse interesse súbito, vamos dizer assim, por essa magia, que está pintando agora, como o filme *O Exorcista*. Esta coisa toda está sendo considerada causa, quando na realidade é um efeito. E a música Gita, que eu fiz agora, coloca bem isso. Ela desperta em cada um o que a pessoa é. O bem e o mal como sendo uma coisa só. E desperta na pessoa Deus como um todo. [291]

E essa não foi a única grande parceria entre Raul Seixas e a TV Globo, nesse ano de 1974. Logo após o vídeo-clip "Gita", Raul Seixas gravou um especial para o "Fantástico", com a canção "Sociedade Alternativa", além de produzir, junto de Paulo Coelho, quase toda a trilha sonora da novela "O Rebu", exibida entre os dias 03/11/1974 e 11/04/1975, sob direção de Walter Avancini e Jardel Mello, e autoria de Bráulio Pedroso. Algumas das canções compostas pelos dois tiveram problemas com a censura, entre elas "Murungando" (Som Livre, 1974), que segundo os órgãos, continha

[291] Coleção "Raul Seixas Vídeo-Clips", gravação e organização Raul Rock Club.

mensagem que "induz o povo a levantar a cabeça", "fazendo da música um meio para atingir o fim"[292].




CAPA E CONTRACAPA DO LP "O REBU"

O resultado desse ano foi bastante positivo para Raul Seixas no que tange sua "personalidade artística". Ela ganha em legitimidade com o sucesso do cantor. Em 1973, o caráter de novidade daquelas inusitadas histórias pesava contra ele. No ano seguinte, ninguém mais duvidaria da sua sanidade mental ou veria naqueles estranhos projetos meras estratégias de marketing. A imprensa parecia já acostumada com suas histórias, e ressaltava o aspecto mais criativo e provocativo que envolvia aquilo tudo. Ana Maria Bahiana, para o Jornal Opinião, afirma:

> Mas o valor mais consistente da profusa pregação social-alternativa que enche as 12 faixas do disco (*Gita*) é justamente o de provocar uma saudável confusão. (...)
> Observar a forte capa do LP e ouvir Raul dissertar, com a voz e a pronuncia muito claras, sobre o fim dos tempos e a Nova Era que virá provoca, no mínimo, uma razoável confusão e irritação (...).
> Se ao álbum se somam as enormes pretensões salvadoras de Raul e Paulo e suas abundantes declarações sobre magia, discos-voadores, uso do sistema, etc. a sensação de desconforto será bem maior. Mais interessante também.[293]

Como já era sabido que, se levada a sério uma conversa com Raul Seixas "não ficará pedra sobre pedra"[294], naquele ano de 1974, sobressaia-se, basicamente, as

[292] Parecer da música Murungando. Ver Anexo V
[293] Jornal Opinião 2/09/1974, p. 21.
[294] Manchete 07/12/1974, Sem página.

inusitadas vicissitudes daquele "personagem" tão diferente, curioso e, ao mesmo tempo, interessante. Parece que, ao se segurar entre uma mera brincadeira e um artista sério, mas de pretensões duvidosas, Raul Seixas conseguiu despertar, na crítica, atenção e curiosidade. Celso Arnaldo Araújo, para a revista Manchete, diz que:

> Não fossem os detalhes da guitarra e do avião, esse poderia ser o início de um conto de Kafka, atualizado. Na vida de Raul dos Santos Seixas, 28 anos, 53 quilos – o absurdo tem sido uma constante, e não é de estranhar que, nesse clima kafkiano, ele tenha ido passar uma temporada em Nova Iorque, curtindo Greenwich Village e John Lennon. Voltou há poucos dias, tão sigilosamente quanto partiu, e, enquanto ensaia seu próximo show, vai dando entrevistas com aquela parafernália de conceitos, opiniões e ideias que já deixou muita gente maluca (...)
> Raul, evidentemente, não faz questão de ser entendido, e também não exige fidelidade às suas declarações. Como acontece há três anos, desde que começou a ganhar dinheiro com a música, ele se interessa mais em recortar as reportagens e incluí-las em seu alentado e bem organizado baú (...). Raul aceita com prazer conversar com jornalistas, sejam do New York Times ou do Tribobó News. E não se importa em ver reproduzir fielmente tudo o que disse, porque cinco minutos depois não se lembrará de 10% das coisas que disse. Mas fica orgulhoso quando Clarice Lispector cita um de seus versos em seu último romance, ou quando Arthur Moreira Lima, pianista famoso, de volta ao Brasil depois de prolongada excursão pela Europa, afirma que a melhor coisa da música popular brasileira é Raul Seixas. (...)
> É um astro. Um astro que lê Bérgson, Spinoza, Platão, Aleister Crowley – a Besta do Apocalipse (...). [295]

[295] Idem.

## **4.3** – 1975-1976: HÁ DEZ MIL ANOS ATRÁS UM NOVO AEON.

1974 foi, realmente, um ano marcante na trajetória de Raul Seixas. No dia primeiro de dezembro, o tradicional "Troféu Imprensa", realizado no Teatro Globo, em São Paulo, colocava a canção "Gita" como uma das concorrentes ao prêmio de "melhor música", junto de "Proposta", interpretada por Roberto Carlos e "Dois pra Lá, Dois pra Cá", interpretada por Elis Regina. Ele ainda concorreu no segmento de "melhor cantor", com Chico Buarque e Roberto Carlos – curiosamente, estava Raul Seixas, mais uma vez, espremido entre dois símbolos do polo autônomo e heterônomo do campo musical. No fim das contas, ele não levou nenhum prêmio, sendo derrotado por Roberto Carlos na categoria "melhor música" e por Chico Buarque na de "melhor cantor".

Mas, o sucesso de "Gita" ainda ressoava forte. Segundo dados da SICAM (Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais), Raul Seixas foi um dos artistas que mais recebeu dinheiro de diretos autorais entre os meses de janeiro e fevereiro de 1975.[296]

Já era evidente, para crítica, que seria inútil exigir de Raul Seixas grandes qualidades estéticas em suas canções: "está claro que não é essa a sua intenção. Ele é um compositor fraco, que reconhece isso, mas que usa da melhor forma possível as inúmeras lições que aprendeu em seus tempos de produtor da CBS."[297], vai dizer Ana Maria Bahiana. De qualquer maneira, o reconhecimento de público e a forma como ele conduzia, sob um linguajar popular, um conteúdo de crítica em suas letras, fizeram com que Raul Seixas fincasse o pé no terreno da música popular como um artista de destaque. Suas frequentes incursões pela televisão também faziam dele um nome bastante midiático. A jornalista Jussara Martins, por exemplo, em matéria para o Diário de Notícias, classificava Raul Seixas como "um ídolo da época de ouro da televisão"[298].

O nome de Raul Seixas começou a aparecer em destaque, nos jornais e revistas de 1975, como uma das celebridades que participaria do espetáculo "Hollywood Rock", na praia de Botafogo, organizado por Nelson Motta, então apresentador do programa televisivo "Sábado Som". Esse festival seria um dos muitos "filhos de Woodstock", que reuniu um público jovem e amante de rock, e contou com a apresentação dos principais

[296] Diário de Notícias 15/06/1975, p. 4.
[297] Jornal Opinião 2/09/1974, p. 21.
[298] Diário de Notícias 22/01/1975, p. 14.

representantes nacionais do gênero. Além de Raul Seixas, participaram do festival Celly Campelo, Vímana, O Peso, Erasmo Carlos e Rita Lee.

Com seu já conhecido talento e presença de palco, a apresentação de maior destaque na mídia foi, sem dúvida, a de Raul Seixas. De óculos escuros e guitarra vermelha em punho, ele cantou seus sucessos, discursou sobre a liberdade do homem, sua "Sociedade Alternativa", interagiu com público, gritando e batendo o pé. O Diário de Notícias destacou: "um 'show' à parte foi dado pelo incrível Raul Seixas, o alquimista maravilha que sabe das coisas, minha gente."[299]

IMAGEM DE RAUL SEIXAS NO ESPETÁCULO HOLLYWOOD ROCK
DOCUMENTÁRIO RITMO ALUCINANTE

O espetáculo foi gravado e deu origem ao primeiro documentário sobre rock nacional, chamado "Ritmo Alucinante". Além dos shows, esse documentário trouxe uma entrevista com Erasmo Carlos e Celly Campello, que contam um pouco da história do rock e sua afirmação no país.

[299] Diário de Notícias 4/02/1975, p. 14.

CAPA DO DOCUMENTÁRIO "RITMO ALUCINANTE"

Enquanto Raul Seixas via seu nome se espalhar pelos jornais do Brasil, por meio desse espetáculo – que realmente mereceu grande repercussão –, o cantor não titubeou em alardear mais um inusitado projeto. Dizia ele à imprensa que, naquele ano, iniciaria a gravação de um filme, rodado nos Estados Unidos, sob o patrocínio da Universidade da Geórgia, cuja trilha sonora seria composta por seis canções suas. Baseado no livro de Charles Berlitz, o curta metragem se chamaria "Opus 666", ou "O Triangulo do Diabo", e estrelaria Raul Seixas como personagem principal. Na trama do filme, Raul, após assistir a um concerto do vanguardista John Cage, começaria suas aventuras atravessando o "Triangulo do Diabo" e se encontrando com o alquimista Aleister Crowley (interpretado por Paulo Coelho). Também fariam parte do elenco sua atual esposa Glória Vaquer e seu cunhado e baixista de sua banda Gay Vaquer.[300]

Se, nos anos anteriores, o nome de Raul Seixas era ainda visto com ressalvas, em 1975 ele já havia se tornado um fator de considerável importância. O disco "24 Maiores Sucessos da Era do Rock" (Philips, 1972), interpretado por Raul Seixas e lançado, em 1972, sem o seu nome nos créditos, foi relançado, com o título "Vinte anos de Rock" (Philips, 1975), mas agora, com um atrativo em destaque: o nome do

[300] Jornal do Brasil 16/03/1975, p. 49.

intérprete famoso, Raul Seixas. E a mídia saudou muito bem esse LP como uma continuação do trabalho que vinha sendo desenvolvido pelo cantor. Vai dizer Nelson Motta:

> Diante do novo Lp de Raul Seixas ("Vinte Anos de Rock") a postura mais aconselhável (e rica) é encarar o trabalho como um *tour de force* teatral, nascido a partir de uma fantástica *ego trip* de Raul. (...)
> Poucos artistas no Brasil estariam tão à vontade e teriam tal paixão e *know how* para um trabalho desse porte como Raul Seixas. Com a mesma paixão de seus primeiros tempos de música, Raul recria quase em nível teatral vinte dos maiores sucessos da era do rock.[301]

O nome de Raul Seixas já era uma propaganda em si, e algumas outras evidências começam também a apontar para esse lado. Se, no início de sua carreira, Raul era acusado de ser uma espécie de cópia de Caetano Veloso, Roberto Carlos, Bob Dylan e tudo mais, agora era ele quem começava a ser copiado. Em 1974, um cantor chamado Sílvio Brito aparecia na mídia como uma espécie de "cópia pálida" de Raul Seixas e Roberto Carlos. Em 1975, esse mesmo cantor emplacou alguns sucessos como "Tá Todo Mundo Louco, Oba!" e "Pare o Mundo que eu quero Descer". Nessas canções, ficava evidente a inspiração em Raul Seixas. À imprensa, Sílvio Brito assume que se aproveitou de "Ouro de Tolo" para confecção de suas canções e disse que, realmente, as músicas eram bastante parecidas[302].

Por mais que Raul Seixas tivesse se apresentado quase como um cover de Elvis Presley no VII FIC, seus discos "Krig-ha Bandolo" e "Gita", tinham muitas coisas de MPB. Aquela mistura de gêneros e estilos parecia à crítica um desdobramento das propostas tropicalistas, e o fato de Raul negar qualquer filiação a alguma "escola musical" surgia como resultado da fragmentação implementada por Gil, Caetano e companhia. Não foi por acaso que o termo "pós-caetanista" colou tão bem em Raul Seixas, em seu início de carreira. Mas, esses dois trabalhos feitos por Raul Seixas em 1975 – o espetáculo "Hollywood Rock" e o lançamento do disco "Vinte Anos de Rock" – de certa forma, marcam uma tendência que se consolida em torno da imagem do cantor. Nesse contexto, a faceta mais roqueira de Raul Seixas iria se sobressair. Suas entrevistas e projetos de divulgação vão mais ao sentido de captar aquele nascente público jovem, amante de rock, do que propriamente empreender uma enorme cruzada dentro da música popular brasileira. E tendo em vista sua trajetória e trabalho musical desenvolvido até ali, Raul aparecia com certa autoridade, não apenas para falar sobre,

[301] O Globo 1/06/1975, p. 7.
[302] Diário do Paraná 29/06/1975, p. 15.

mas também em nome do rock nacional. Em uma de suas mais célebres apresentações nesse ano, Raul Seixas foi o convidado do "Fantástico", para comentar um pouco sobre a história do rock e cantar algumas músicas que seriam apresentadas no seu próximo LP[303].

O terceiro disco lançado por Raul Seixas, aliás, também ressalta uma verve mais roqueira. O cantor tentou demonstrar à mídia que seu novo LP, programado para o fim de 1975, representava algumas mudanças no que havia sido empreendido em "Gita" (Philips, 1974). Em entrevista a Ana Maria Bahiana ele afirma:

> Ana Maria Bahiana: - *Eu não gosto de Gita*.
> Raul Seixas:- Eu também não. É um disco doutrinário. Já reparou na capa? Estou eu lá, dedo para cima, veja se é possível? Como se eu quisesse indicar caminhos para as pessoas. Mas é o retrato mesmo do que eu fui no passado. Eu estava pondo para fora o meu lado de Cristo, de Jesus, sabe como é, que adora sofrer pelas pessoas, mostrar o caminho às pessoas. Gita foi isso.
> Ana Maria Bahiana: - *Nessa época você fazia muitos shows, não é?*
> Raul Seixas: - É... era essa coisa mesmo, eu não fazia shows propriamente. Eu fazia discursos... sei lá... pregações... queria dizer coisas às pessoas, mas ao mesmo tempo eu discutia aquilo (...).[304]

Mesmo prometendo um disco menos doutrinário, seu próximo trabalho carrega muito da filosofia de Aleister Crowley. No ano anterior, Raul Seixas vinha falando sobre o fim de uma era cósmica – que alguns jornalistas entenderam como o fim dos tempos – e do início de uma nova era, chamada de "Novo Aeon". E foi justamente esse o título do seu novo LP, lançado por volta de novembro de 1975. Em entrevista, ele explica um pouco o conteúdo do disco:

> Novo Aeon... é o novo, não é? Uma nova era, um novo modo de ver, de pensar, uma civilização nova. Esse disco é sobre isso, só sobre isso, só sobre isso, sobre a novidade. Quem é capaz de ver o novo gosta, entende. Ele está todo em cima do Livro da Lei, de Crowley.[305]

A mais evidente mudança se deu na capa do disco. Se em "Gita" (Philips, 1974) Raul Seixas parecia um messias guerrilheiro, de dedo para o alto, em "Novo Aeon" (Philips, 1975) ele era bem mais discreto, aparecendo em um estúdio de gravação.

[303] Jornal do Brasil 20/04/1975, p. 49.
[304] O Globo 29/11/1975, p. 35.
[305] Idem.

CAPA DO DISCO "NOVO AEON", PHILIPS, 1975.

A LP é aberto com um forte grito que diz: "Diabo... Foi ele mesmo quem me deu o toque". A canção é "Rock do Diabo" (Philips, 1975), uma espécie de "Heavy rock nordestino" (SANCHES, 2004, p. 185) que trazia solos de guitarras estridentes, em um ritmo dançante, aos moldes dos clássicos dos anos 50. Pela primeira vez, a figura do Diabo, onipresente na cena roqueira internacional, habitava o imaginário do rock brasileiro. Era um marco para a história do gênero nacional. Além de afinar o país com o espírito transgressor que o rock representava no exterior, enterrava aquele clima ingênuo e açucarado que marcou os formatos rocks dos anos 60. Seguia-se a ela "A Maçã" (Philips, 1975), em que Raul Seixas e Paulo Coelho davam continuidade aos ideais antimonogâmicos, empreendidos em "Medo da Chuva" (Philips, 1974).

"Verdade Sobre a Nostalgia" (Philips, 1975), "era uma canção de ofensa ao 'velho' e de apoio ao 'novo'" (...), cantada sob uma "cama de sopros que significavam quase um plágio de *Eu Sou terrível* (1967) de Roberto Carlos e construção e melodia idênticas às de *My Baby left me*, de seu ídolo roqueiro pioneiro Arthur Crudup" (SANCHES, 2004, p. 185). Nos versos "Mamãe já ouve Beatles/ papai já deslumbrou/ com meu cabelo grande eu fiquei contra o que eu já sou", Raul Seixas atacava, mais uma vez, seus alvos prediletos, os então "cabeludos" Caetano Veloso e Roberto Carlos. Esse último, inclusive, com sua clássica "Curvas na Estrada de Santos", de 1969, ainda mereceu uma ironia mais direta nos versos "Atrás da curva que o perigo existe/ alguma coisa mais vibrante e menos triste".

Se as canções de Raul Seixas pareciam uma apologia direta ao clima de contracultura dos anos 70, "Tu És o MDC da Minha Vida" (Philips, 1975) apelava para o que se havia de mais "brega", e ainda ironizava o pessoal do "desbunde" nos versos: "Eu sei que eu não vou ficar aqui sozinho/ Pois eu sei que existe um careta/ Um careta em meu caminho". Nem mesmo o Pier da Praia de Ipanema, um dos locais prediletos dos surfistas e "desbundados", escapou das críticas debochadas de Raul Seixas na passagem: "Então, eu vou ter com a moçada lá do Pier/ Mas pra eles é careta se alguém/ Se alguém fala de amor, ah!"

A canção "É fim do mês" (Philips, 1975), "cujo avental aparava xote, xaxado e baião" (SANCHES, 2004, p. 186), também carregava em suas tonalidades mais "cafonas", a começar pelo recorte de Waldick Soriano: "au, au, au, eu não sou cachorro não!". Ao enumerar a Caixa Federal, o cigarro Hollywood, o posto Esso, Cristo Redentor e a Rede de Supermercados Peg-pag, Raul Seixas se vale de um recurso já utilizado por Caetano Veloso em "Alegria, Alegria!", ao disparar citações desenfreadas de substantivos estilhaços, para fazer uma "canção de protesto", em que denuncia as "misérias cotidianas da vida de um brasileiro nato" (Idem).

O disco ainda trazia a canção infantil "Peixuxa (O Amiguinho dos Peixes)" (Philips, 1975), feita com "flautinha, corinho, fofurinhas e alusão encantada ao Reino das Águas Claras, de Monteiro Lobato" (SANCHES, 2004, p. 186). E para finalizar, na anticristo "Novo Aeon", Raul Seixas ditava os preceitos de uma liberdade irrestrita que permeavam a "Nova Era" por ele propagada: "Sociedade alternativa/ Sociedade Novo Aeon/ É um sapato em cada pé/ É direito de ser ateu/ Ou de ter fé/ Ter prato entupido de comida que você mais gosta/ É ser carregado, ou carregar gente nas costas/ Direito de ter riso e de prazer/ E até direito de deixar/ Jesus Sofrer."

Alguns jornais diziam que o disco teria uma pré-encomenda de 100 mil cópias[306], outros que o LP chegara, rapidamente, às melhores posições das paradas de sucesso[307]. Mas, no fim das contas, as vendas, nem de longe, alcançaram os números esperados. Falam-se em torno de 60 mil cópias vendidas – o que não era, em si, um fracasso – mas representavam menos de 10% das vendagens obtidas com o disco anterior.

É possível até tentar especular os motivos que rondam o insucesso desse disco. Nos dois anos anteriores, a Philips lançou, no início de cada ano, um compacto com as

[306] O Fluminense 20/10/1975, p. 28.
[307] A Luta Democrática 11/11/1975, p. 4.

músicas que ela entendia como de maior apelo popular. Isso, além de construir um atrativo a mais para o LP lançado posteriormente, fazia com que Raul Seixas alavancasse suas vendagens entre as classes mais populares. Geralmente, Raul chegava ao mês de outubro – às vésperas de serem lançados seus LPs – já com uma boa margem de vendas. Mas, em 1975, isso não aconteceu. Os trabalhos realizados por Raul Seixas, no primeiro semestre, ficaram por conta de suas apresentações no espetáculo "Hollywood Rock", e o lançamento do LP "20 Anos de Rock" (Philips, 1975). Ou seja, nada que, efetivamente, despertasse o interesse no futuro disco de Raul Seixas e nem que tivesse certa penetração entre as classes populares.

Mas, não foi somente esse o único "erro" estratégico que prejudicou o sucesso desse LP. O fato de lançar "Novo Aeon" (Philips, 1975) muito no final do ano pode também ter atrapalhado suas vendas. Segundo Ana Maria Bahiana, as empresas de discos estavam, naquele momento, tentando aproveitar a euforia de compras de fim de ano para colocar no mercado uma série de lançamentos[308]. Além de "Novo Aeon" (Philips, 1975), de Raul Seixas, era planejado, para o final de 1975, "Meu Primeiro Amor" de Nara Leão (Philips), "Lugar Comum" (Philips) de João Donato e "Morais Moreira" (Som Livre) de Morais Moreira. Além do risco de todos esses lançamentos competirem entre si, havia o perigo de estarem todos enfrentando o tradicional "dono" dos finais de ano no Brasil, Roberto Carlos. Não se sabe ao certo o resultado dessas disputas, mas parece sintomático o fato de o disco de Raul Seixas vender bem abaixo do esperado e o compacto duplo de Roberto Carlos, "Além do Horizonte" (CBS, 1975), aparecer em segundo lugar na listagem dos mais vendidos do IBOPE.

O disco "Novo Aeon" (Philips, 1975) marca o reencontro de Raul Seixas com um antigo amigo, Carlos Eládio Gilbraz. O "ex-pantera" participou da gravação do LP e foi coautor da música "Caminhos" (Philips, 1975). Ele dá outra versão possível para o fracasso desse disco:

> **Carlos Eládio Gilbraz**: Dizem que um dos melhores discos de Raul Seixas é o *Novo Aeon*. Eu não acho isso, mas tudo bem, fico feliz por quem acha isso, mas foi um dos que vendeu menos. Não foi para lugar nenhum, porque, curiosamente, havia um método né, você gravava um disco e ao mesmo tempo trabalha esse disco. A gravadora tinha que botar ele no programa tal, no programa tal, na rádio tal. E Raul não fez isso. E a Phogram fez isso com Raul e ele não foi, ele marcou com Rede Globo, Fantástico, marcou um monte de compromisso, e sumiu o cara. Ninguém sabia onde ele andava, nem eu. Ele ficou fora do Brasil durante quatro meses. E aí ninguém espera, o sistema não espera ninguém. (...) Marcou Fantástico, marcou não sei o que,

[308] Jornal Opinião 28/11/1975, p. 20.

> marcou não sei o que, todos os programas que ele marcou, assumiu todos os compromissos e não foi para nenhum. Era uma loucura nesse sentido, o que foi eu não sei, mas...
> Ele só retomou depois, no *Dez Mil Anos*. É aquela coisa, perdeu o *time*, não tem como fazer mais aquele disco acontecer, está entendendo, então o disco não aconteceu e tem músicas né... (...) Eu tive que interferir em alguns shows, falar com empresários dele, empresários que o contrataram, aí botei Raul dentro do avião, enfim, algumas coisas pra funcionar, e logo depois ele descumpriu alguns compromissos, e depois tive que dar uma parada, porque eu não sabia que ele tinha marcado os compromissos. Aí vem a história: "cadê Raul?" "não sei, velho!" só que ninguém sabia onde ele estava, a história é que ele tinha ido aos Estados Unidos...
> **Entrevistador:** E você acha que essa displicência do Raul atrapalhou a vendagem desse disco?
> **Carlos Eládio Gilbraz:** Não é normal. Porque você grava o disco e tem que trabalhar o disco. Você tem que fazer um clip, e ir pro Fantástico e tal, e tocar, e ir no Faustão, como é que funciona isso, entendeu, você está lá no Faustão e diz: "eu tenho um disco novo!". Aliás, no Fantástico, ele fez o clipe do *Trem*. Na época não era chamado de clipe, mas eram aquelas coisas né, então você tem que ir a todos os programas. [309]

Eládio Gilbraz tem certa razão ao dizer que Raul Seixas não divulgou tão bem esse disco. São poucos os registros dele em programas de rádio e televisão em 1975. Além de uma apresentação no "Fantástico", em abril, por onde lançou o vídeo-clip da canção "Trem das Sete" (Philips, 1974), música do disco anterior, ele fez uma participação especial no "Pé-parada Musical", de Mário Luiz, na Rádio Globo e cantou "Gita" (Philips, 1975) no programa "Globo de Ouro", em maio.

Comentários sobre a ausência de Raul Seixas em alguns compromissos firmados também começam a aparecer na mídia. O jornalista Alberto Carlos Carvalho noticiava, no Jornal do Brasil, que Raul Seixas teria programado sete shows pelo Nordeste, mas se apresentado em apenas um, em Recife. Para finalizar, ele ainda alerta: "os empresários precisam ficar sabendo de uma vez por todas que é muito mais fácil fazer concertos com Jimi Hendrix", do que com Raul Seixas.[310]

Uma espécie de "sumiço" de Raul Seixas, nesse ano, também aconteceu. A imprensa noticiava um "desaparecimento" ou afastamento de Raul dos holofotes, no segundo semestre de 1975. Ana Maria Bahiana escreve para o Jornal O Globo:

> Neste momento Raul dos Santos Seixas se encontra em local incerto e não sabido. Uns dizem que ele foi para a Colômbia, para se casar (com Glória, sua segunda mulher, esperando um filho seu, já no terceiro mês). Outros, que ele está nos Estados Unidos, fazendo ninguém sabe bem o que.[311]

[309] Entrevista concedida ao autor.
[310] Jornal do Brasil 02/03/1975, p. 41.
[311] O Globo 29/11/1975, p. 35.

Todos esses problemas – erros estratégicos da gravadora e falta de compromisso do próprio cantor na divulgação – podem ter contribuído para que o disco vendesse bem abaixo do esperado. De qualquer forma, o que se pode concluir mais precisamente é que: se "Gita" (Philips, 1974) prova que todo aquele esquema de divulgação feito por Raul Seixas não era absolutamente fundamental para o sucesso do seu trabalho junto ao público, o LP "Novo Aeon" (Philips, 1975) mostra que ele não era totalmente dispensável.

Mas, se o grande público não recebeu tão bem esse LP, a crítica foi bem mais complacente e ressaltou, principalmente, a verve roqueira que Raul Seixas apresentava nesse trabalho, e sua habilidade de conjugá-la a outros ritmos tão diferentes. Ana Maria Bahiana, para o Jornal Opinião, escreve:

> O mais genuíno rocker brasileiro lança um álbum à altura das expectativas, ou seja, um disco que só não é o melhor trabalho de rock deste ano porque é muito mais que isso. (...)
> Recuperando de seu acesso de messianismo delirante – o LP Gita, do ano passado – mas felizmente ainda impregnado de sua saudável, turbulenta e vital anarquia, Raul faz um disco borbulhante, dançante, às vezes panfletário mas, sempre bem-humorado. Digerindo igualmente, sem distinção, as informações dos Beatles, de Roberto Carlos, de Elvis Presley e de Jerry Adriani, a música de Raul atinge, em *Novo Aeon*, a força total que só uma fusão dessas, feita com tal sem-cerimônia, poderia conseguir.
> É rock puro e bom, muito brasileiro, muito misturado, com baião, batuque e samba, muito caindo para o iê-iê-iê de irresistível poder satírico (*Tu És o MDC da Minha Vida*, o melhor exemplo), às vezes balada romântica, quintessência de pop brasileiro (*A Maçã*). (...) Lá pelo fim do disco, Raul retoma sua veia catequista e começa a pregar as maravilhas da Sociedade Alternativa.
> Mas aí todo mundo já dançou e se divertiu o bastante.[312]

No cômputo geral dos acontecimentos – o reconhecimento de crítica e fracasso de público desse seu disco de 1975 –, a imagem de Raul Seixas em nada seria arranhada. No início de 1976, Raul era destaque nas colunas de cinemas dos jornais do Brasil – algumas até com imagens do cantor – pelo lançamento do documentário "Hollywood Rock". Aliás, o sucesso desse evento inspirou um show semelhante, chamado "Som, Sol e Surf", também organizado por Nelson Motta, na praia de Saquarema, no Rio de Janeiro. Esse espetáculo aproveitou o campeonato local de surf para realização de uma série de shows de rock, que contou com Raul Seixas, Rita Lee, Made in Brazil, Vímana, O Terço e a então desconhecida estreante Ângela Rô Rô.

Mas, a Philips não cometeria o mesmo erro do ano anterior, ao deixar todo primeiro semestre apenas com projetos como esse. No início de 1976, já estava à venda

[312] Jornal Opinião 28/11/1975, p. 20.

um compacto de Raul Seixas com a música "Há Dez Mil Anos Atrás" (Philips, 1976). A canção é, na verdade, um dos mais conhecidos "plágios" feitos por ele, em toda sua carreira. A música, de título "I was born about ten thousand years ago", era de conhecimento público nos Estados Unidos, gravada por Elvis Presley nos anos 50, que Raul Seixas traduziu para o português. Mas nem o pleonasmo do título foi capaz de frear as vendas do compacto, que em agosto já aparecia no quinto lugar entre os mais vendidos em São Paulo e terceiro no Rio de Janeiro. Nas rádios, a canção era também um enorme sucesso[313].

OS COMPACTOS MAIS VENDIDOS

| | RIO | SÃO PAULO | EUA | INGLATERRA |
|---|---|---|---|---|
| 1 | LOVE HURTS<br>Nazareth<br>(Phonogram) | NÃO SE VÁ<br>Jean e Herondy<br>(RCA) | DON'T GO BREAKING MY HEART<br>Elton John & Kiki Dee<br>(MCA) | DON'T GO BREAKING MY HEART<br>Elton John & Kiki Dee<br>(MCA) |
| 2 | TU T' EN VAS<br>Alan Barriere<br>(RCA) | LOVE HURTS<br>Nazareth<br>(Phonogram) | YOU SHOULD BE DANCING<br>Bee Gees (Polydor) | A LITTLE BIT MORE<br>Dr. Hook<br>(Capitol) |
| 3 | EU NASCI HÁ 10 MIL ANOS ATRÁS<br>Raul Seixas(Phonogram) | SAILING<br>Rod Stewart<br>(WEA) | LET'EM IN<br>Wings<br>(Capitol) | JEANS ON<br>David Dundas<br>(Air) |
| 4 | NÃO SE VÁ<br>Jean e Herondy<br>(RCA) | SHE'S MY GIRL<br>Morris Albert<br>(Beverly) | YOU'LL NEVER FIND ANOTHER LOVE LIKE MINE<br>Lou Rawls (Epic) | HEAVEN MUST BE MISSING AN ANGEL<br>Tavares (Capitol) |
| 5 | MISTURA DE CARIMBÓ Nº 2<br>Eliana Pittman (RCA) | EU NASCI HÁ 10 MIL ANOS ATRÁS<br>Raul Seixas (Phonogram) | I'D REALLY LOVE TO SEE YOU TONIGHT<br>England Dan & John Ford Coley (Atlantic) | NOW IS THE TIME<br>Jimmy James & The Vagabonds (Pye) |

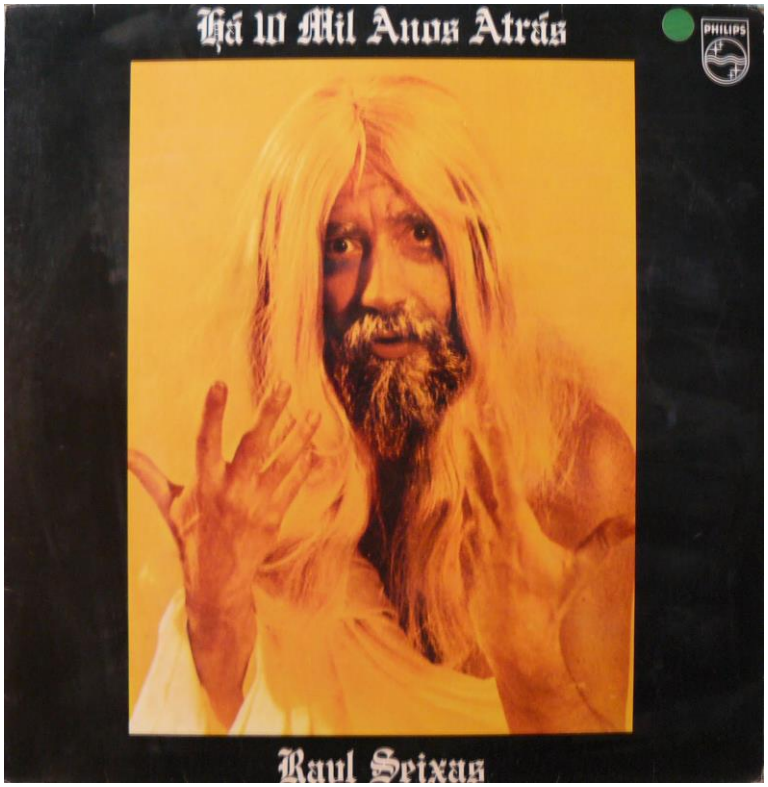
[314]

Nesse ano, Raul Seixas cantou "Eu nasci Há Dez Mil anos Atrás" (Philips, 1976), no programa "Globo de Ouro", e sua apresentação virou notícia nos jornais da época.

[313] O Fluminense 06/09/1976, p. 33.
[314] Jornal do Brasil 29/08/1976, p. 129.

IMAGEM DE RAUL SEIXAS NO PROGRAMA GLOBO DE OURO, 1976. ACERVO RAUL ROCK CLUB.

Novamente no trilho das grandes vendagens, o compacto aqueceu os ânimos para o lançamento do LP "Há Dez Mil Anos Atrás" (Philips, 1976). Raul Seixas revigora sua veia mais profética e mística nesse disco e posa com longas cabeleiras brancas na capa do LP, como um sábio ancião disposto a ensinar.




CAPA DO LP "HÁ DEZ MIL ANOS ATRÁS", PHILIPS, 1976.

A recepção do LP pela crítica também foi positiva. Raul Seixas mereceu uma reportagem de folha inteira na Revista Veja e uma longa entrevista no jornal Folha de São Paulo, realizada por Isa Cambará. Segundo a jornalista "o que está de volta no LP 'Há Dez Mim Anos Atrás' é o estilo crítico que abriu as portas da fama, há uns três anos'". À jornalista, Raul Seixas explica seu novo projeto, um livro infantil onde ele não usaria o verbo "ser":

> É um livro infantil, mesmo. Não é como o "Pequeno Príncipe", que não é um livro para crianças. Nesse livro, através da linguagem, tento modificar o sentido que o verbo ser passou a significar para as pessoas. Isto é, tento acabar com a ideia que o verbo ser é um padrão de lógica. Não é para provar isso que estou escrevendo o livro sem usá-lo. Utilizo neologismos, faço mil loucuras, mas não uso o verbo fatídico.[315]

Na faixa título, "Eu Nasci Há Dez Mil Anos Atrás" (Philips, 1976), Raul Seixas dá voz eloquente a um profeta, que viveu por dez mil anos, e que teria muita coisa a ensinar. No transcorrer da canção, ele lista figuras míticas que vão de Cristo a Conde Drácula, de Moisés a Hitler, de Maomé a Zumbi dos Palmares, e ainda desafia o ouvinte: "E praquele que provar que eu estou mentindo/eu tiro o meu chapéu". Um esboço de numerologia é ensaiado no repente "Os Números" (Philips, 1976), que contou com a participação de Jackson do Pandeiro. No tango "Canto para Minha Morte" (Philips, 1976), Raul Seixas desmistifica o medo da morte e ainda romantiza sua chegada: "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".

A anticatólica "Ave Maria da Rua" (Philips, 1976) dessacralizava a virgem, mãe de Jesus, ao afirmar que ela estava presente em todas as mulheres, inclusive na divindade do candomblé, Iemanjá. No fim, um canto meio messiânico, com ares de feminismo, decreta: "Não estou cantando só/ Cantamos todos nós/ Mas cada um nasceu/ Com a sua voz,/ Pra dizer, pra falar/ De forma diferente/ O que todo mundo sente."

Na "soul-funk brasileiro" "Quando você Crescer" (Philips, 1976), ao questionar inúmeras vezes "O que você quer ser quando você crescer?", vão se "colocando hipóteses" que configuram "crítica generalizada de costumes" (SANCHES, 2004, p. 188), de forma semelhante ao que havia sido feito em canções como "Ouro de Tolo" (Philips, 1973) e "Fim do Mês" (Philips, 1975). Em "Quando você Crescer", Raul

[315] Folha de São Paulo 27/12/1976, p. 20.

Seixas ainda dispara suas zombarias contra o "rock rural" no verso: "felicidade é uma casa pequena/ é amar uma menina."

Na canção "O Homem" (Philips, 1976), "coros femininos ultracafonas e arranjos de cordas grandiloquentes" profanavam "a música popular e a si próprio": "esse meu canto que não presta/ que tanta gente então detesta" (SANCHES, 2004, p. 188). Mas, o grande ataque contra a música popular brasileira se encontra em "Eu Também Vou Reclamar" (Philips, 1976). A moda de protestar através da música, algo que, além de comum era bastante cobrado dos artistas nessa década de 1970, virou o alvo central das críticas de Raul Seixas nessa canção. Frente às tais "patrulhas ideológicas", Raul vociferava: "Mas é que se agora/ Pra fazer sucesso/ Pra vender disco/ De protesto/ Todo mundo tem/ Que reclamar/ Eu vou tirar/ Meu pé da estrada/ E vou entrar também/ Nessa jogada/ E vamos ver agora/ Quem é que vai güentar". E esse foi um dos grandes sucessos do disco, ganhando, inclusive, um vídeo-clip apresentado em rede nacional.

Ao abrir fogo contra uma tendência importante da música popular, Raul Seixas reforça sua posição de artista "solitário" nessa cena musical. E suas críticas a alguns artistas da MPB vão encorpar seus argumentos. Em entrevista a Aloysio Reys, para o Jornal da Música, Raul diz:

> *Quando você pintou, o que mais chamou atenção foi a maneira direta de você dizer as coisas que você pensa. Agora o Belchior está fazendo a mesma coisa com uma linguagem diferente. Você vê alguma relação entre os dois trabalhos?*
> – Essa pergunta é uma sacanagem, mas eu respondo (gargalhadas): a diferença básica é que nos meus discos eu não me queixo de nada. Eu não me queixo de nada porque eu não estou para enganar estudante. Eu não estou dizendo que o Belchior pretende enganar estudantes. Também não acho que o pessoal da Sombras, com seus Egbertos Gismontis e Tons Jobins, estão pretendendo conscientemente enganar estudantes. Mas eles mesmos não sacaram que a realidade de hoje mudou e que jogar com a ilusão dos outros é ganhar dinheiro. Isso de ficar reclamando dos poderosos para empolgar os estudantes com protesto é uma política desgastada do Velho Aeon.
> Já não existe qualquer diferença entre materialismo, idealismo. Todos os ismos são iguais. Eu não estou me queixando de nada porque eu não sou um rapaz latino-americano. Esse regionalismo não está em mim. Eu sou uma pessoa que vive 1976. Eu sou Raul Seixas, o único. Eu não pertenço a qualquer grupo político do pós-guerra. Sou um cara cheio de influências. Eu sou Raul Seixas. [316]

Mesmo a classe estudantil ainda representando um público de prestígio, consumidor de uma música engajada política e socialmente, Raul Seixas faz questão de

[316] Jornal da Música 11/1976. Disponível em: http://velhidade.blogspot.com.br/2012/02/raul-seixas.html

negar o seu pertencimento a esse meio artístico, ao criticar quem ficava "reclamando dos poderosos para empolgar os estudantes". Mas, nem por isso, ele assume a vestimenta do rock como sua principal bandeira. Se, no disco anterior, fica evidente sua verve mais roqueira, em "Há Dez Mil Anos Atrás" (Philips, 1976) ele faz questão de negar uma estrita filiação ao gênero. Em entrevista a Ana Maria Bahiana ele diz:

> *Afinal, Raul, onde você está dentro do panorama musical brasileiro? Os roqueiros têm aclamado você insistentemente como uma espécie de guru do rock feito no Brasil. Ao mesmo tempo, você faz um tango, muitas baladas e um repente completamente nordestino, gravado com a turma do Jackson do Pandeiro. Mas já anunciou, também que não pertence "à linha evolutiva da música popular brasileira" e, neste último LP, desce um pau firme em amplos setores da própria, com a música Eu Também Vou Reclamar". (...)*
> - Me chamam de pai do rock brasileiro, é? Que gozado... olha, eu não sei de onde veio essa minha imagem de roqueiro... eu, roqueiro? Escuta, isso não é dito de forma depreciativa, não? Sempre achei que chamar os outros de roqueiro era depreciativo... Bom, eu tenho uma formação de rock`n`roll. Isso eu não posso negar. (Abre o armário). Vê esses discos? É tudo rock dos anos 50, o que eu posso fazer? É uma coisa de que eu realmente gosto, eu gosto muito, é uma preferência minha. Mas a minha formação na verdade... é essa loucura brasileira, não é? É essa coisa de todo brasileiro, é tudo misturado, é muito rádio, é Lecuona Cuban Boys e música de carnaval e rumba e bolero (e Jackson do Pandeiro, e orquestra americana... (...)
> Agora, essa coisa... você sabe que eu não pertenço a isso... a música popular brasileira, a tal MPB... eu não pertenço a isso... (...) é uma gente muito séria, muito fechada, muito cheia de preconceito...[317]

Condensando um pouco das afirmações de Raul Seixas sobre essa sua "solidão" dentro do panorama musical brasileiro, o que parece mais evidente é que ele conseguiu sustentar suas posições ao trazer um trabalho artístico sempre muito eclético e negando uma estrita filiação a qualquer gênero. Ele faz rock, mas não se diz roqueiro, faz MPB, mas nega pertencer a ela, protesta em suas canções, mas critica quem o faz, lida com as raízes da música popular, ao mesmo tempo em que as abnega. De qualquer forma, Raul Seixas é sempre veemente ao dizer que não acompanha rótulos e define seu trabalho musical unicamente como "raulseixismo". Em entrevista a Isá Cambará ele diz: eu tenho "uma visão muito nítida da minha posição e não pretendo arredar o pé dela. Não vou sair por aí jogando pedras em consulados. Nem vou fazer música de raiz. Aliás, a única raiz que me agrada é a da mandioca"[318].

Mas, não era apenas isso que fazia com que Raul Seixas, realmente, se firmasse como um "solitário" na cena musical. A forma com ele transitava entre diferentes meios artísticos reforçava uma peculiaridade e, ao mesmo tempo, polivalência em sua

[317] O Globo 16/12/1976, p. 47.
[318] Folha de São Paulo 27/12/1976, p. 20.

produção musical e "personalidade artística". Ao mesmo tempo em que Raul Seixas era aclamado em shows como "Hollywood Rock" e "Festival de Saquarema", tinha seu nome circulando entre meios de prestígio da MPB. Além de ter "Gita" (Philips, 1974) presente na turnê de comemoração dos dez anos de carreira de Gal Costa e Chico Buarque, ou se apresentando ao lado dos dois no espetáculo "Os Direitos Humanos no Banquete dos Mendigos", Raul Seixas via sua produção musical sendo entoada pelo quarteto MPB-4, no circuito universitário realizado entre 1975 e 1976, junto de canções de Chico Buarque, Milton Nascimento, Pixinguinha, Paulinho da Viola, entre outros[319]. Aliás, figurar entre os nomes mais consagrados da música popular brasileira não era, necessariamente, uma novidade para Raul Seixas. Desde 1973, ele era incluído na coleção "Máximo de Sucessos", organizada pela Fontana/Phonogram, que reunia os melhores trabalhos da MPB nacional de cada ano.

CAPA DOS LPS "MÁXIMO DE SUCESSOS" (FONTANA/PHONOGRAM) DE 1973 A 1976.

[319] Jornal do Brasil 18/06/1975, p. 32.

Enquanto a mídia noticiava Raul Seixas entre os grandes nomes da MPB, com o lançamento do disco "Máximo de Sucessos", divulgava-se também a gravação de sua canção "A Maçã", por Perry Ribeiro, um cantor de "fossa" que, em seu LP "Bronzes e Cristais" (EMI-ODEON, 1976), vinha revigorando esse tipo de música de "dor de cotovelo" com regravações de sucessos do momento[320]. O trânsito de Raul Seixas por esse circuito de produção cultural mais popular era, além de frequente, bastante natural. Além dos shows que fazia pelo interior do país, e inúmeras apresentações nos mais populares programas de TV, Raul Seixas era visto, amiúde, junto de nomes importantes da chamada "música brega". Em 1975, por exemplo, Raul Seixas foi um dos convidados do programa "Globo de Ouro" que homenageou Nelson Gonçalves, e em 1976, apresentou-se, de pijama, meia e sapato-tênis, junto de Benito di Paula e Maria Alcina, no concurso "Miss Brasil" daquele ano, realizado em Brasília. Programado para cantar entre os desfiles de traje de gala, traje de banho e vestido de noite, Raul Seixas acabou recebendo algumas críticas pela sua roupa, pouco adequada para o momento.[321]

Fica aqui evidente, mais uma vez, como Raul Seixas conduzia suas entrevistas e aparições públicas com bastante bom humor. Isso se tornou uma estratégia muito importante na medida em deixava sempre no ar a impressão de que algumas de suas apresentações e depoimentos mais "estapafúrdios" – incluindo suas frequentes aparições junto a artistas "bregas" – não passavam de críticas irônicas e irreverentes. De certa forma, isso poderia deixá-lo meio incólume às criticas de um público mais exigente e elitizado, que via Raul Seixas enfileirar citações de Nietzsche e Schopenhauer, enquanto cantava junto de Benito di Paula, Maria Alcina e Nelson Gonçalves.

[320] Diário do Paraná 16/10/1976, p. 20.
[321] Diário do Paraná 24/06/1976, p. 15.

CAPA DO LP "BRONZES E CRISTAIS", DE PERY RIBEIRO, COM A MÚSICA "A MAÇÃ", DE RAUL SEIXAS.

Na medida em que Raul Seixas não se enquadrava, especificamente, em nenhum segmento da música popular, ele poderia, ao mesmo tempo, ser colocado em todos os lugares. Foi assim que ele encontrou espaço dentro MPB, nos meios mais roqueiros e entre as classes populares. Uma versatilidade importante que marcou a carreira de Raul Seixas. Aquela enigmática e irreverente "personalidade artística" permitiu a ele tornar-se um "personagem" anfíbio, de recepções múltiplas e apreciado por diferentes públicos.

Raul Seixas, que no início de sua carreira, era visto como mais um "pós-caetanista", chegou à metade da década de 1970 ostentando um título bem diferente. Com o reconhecimento de crítica e de público de seus discos e frente aquela dinâmica "personalidade artística", a crítica, de fato, comprou a ideia de que ele era um artista "inclassificável", um "corpo estranho na música popular". Vai dizer Ana Maria Bahiana:

> Raul compreende a linguagem do homem da rua, fala claro palavras simples e faz a música que ele ouve no rádio. Apenas com outras ideias, outro acabamento e diversas intenções. Aliás, não era preciso que ele lembrasse, com tanta acidez, que "não tem nada a ver/ com a linha evolutiva da música popular brasileira". A esta altura do campeonato, ao menos isso, entre todas as suas pretensões, incoerências e contramarchas já está bem claro.[322]

Eurico Schwinden, para o Diário do Paraná, vai no mesmo sentido ao escrever:

[322] Jornal Opinião 2/09/1974, p. 21.

> Raul Seixas conquistou um público certo, independente do ritmo ou estilo por ele adotado, o que não obedece nenhum esquema, variando apenas de acordo com seu estado de espírito. E isso ainda o torna mais estranho, aéreo e independente de estruturas, sejam quais sejam. Seria perigoso supor uma falta de definição ou afirmação, mas isso não é barreira, e a resposta são os números obtidos com as vendas de discos (...). É difícil se classificar Raul Seixas na música nacional, pois qualquer análise se parte de comparações com trabalhos realizados por outros criadores e intérpretes.
> Ele consegue ser cafona, agradável, criativo, satírico, roqueiro, nostálgico em um só disco, a ponto de se tornar inclassificável no que canta e faz. Em um **só** momento Raul Seixas é horrível, ótimo, claro e incompreensível. Audível e insuportável.[323]

E se, em 1973, ficava evidente uma dissonância na forma como se avaliava sua produção musical e sua "personalidade artista", nesse momento, quando Raul está no ápice de sua carreira, essas duas dimensões parecem, enfim, se afinar. Torna-se quase impossível vangloriar o seu trabalho artístico sem falar das qualidades contidas naquele "personagem" que se tornara Raul Seixas. Assim escreve Nelson Motta para o Jornal O Globo:

> Nunca duvidei do talento desse *astonishing* Raul Seixas, embora algumas vezes não tenha entendido o que ele queria dizer; talvez porque ele não tenha sabido explicar ou eu não tenha sabido entender. Mas nos píncaros dos delírios da Sociedade Alternativa foram poucos os que sacaram exatamente o que Raul pretendia mostrar e demonstrar. Mas sempre foram muitos, milhares, os que se encantaram com suas músicas. Nos subúrbios, nos programas de auditório, nos pedidos dos ouvintes, nas vitrolas "inteligentes", nas cabeças doidas, no seio da cocotagem rock e nos pilares da MPB.
> Crítico feroz, artista popular, anárquico, polêmico, dividido e dividindo, Raul Seixas emergiu de Raulzito, que no entanto são a mesma pessoa. (...)
> É encantador testemunhar um artista que conviveu e convive com o sucesso, ter total desprezo pelo êxito e encarar uma longa e certamente dolorida viagem aos infernos por sua livre vontade de conhecer seus lados escuros e viver de perto os medos e sonhos de Raul Seixas – um moleque cósmico.[324]

[323] Diário do Paraná 02/11/1975, p. 23.
[324] O Globo 02/11/1975, p. 7.

## **4.4**: 1977-1980: DIFICULDADES A VISTA

O sucesso do disco "Há Dez Mil Anos Atrás" (Philips, 1976) ainda fazia eco no ano seguinte. A música "Eu Nasci Há Dez mil Anos Atrás" (Philips, 1976) aparecia entre as mais pedidas no programa "Globo de Ouro"[325], enquanto "Eu também vou Reclamar" era a décima segunda música mais executada nas rádios, até a metade de 1977[326]. Suas turnês pelo interior também continuavam um sucesso.

Após um bem-sucedido show em Porto Alegre, ele foi entrevistado pelo jornalista Josué Guimarães acerca de sua premeditada ausência dos palcos do Rio de Janeiro e São Paulo:

> É show pra estudante. Eu acho que estudante é a classe mais enganada que existe no Brasil. Ela ainda está naquela fase onde a música de protesto... Eles estão protestando contra uma coisa muito antiga e estão se deixando enganar. É a classe que mais me irrita. Por isso que eu não faço circuito universitário. São uns babacas mesmo. Estudante brasileiro, universitário... são uns babacas mesmo.[327]

Com declarações como essa, Raul Seixas dá a entender que o grande consumidor do seu trabalho artístico era mesmo um público mais popular. No entanto, como já foi demonstrado, ele não era completamente indiferente às avaliações da crítica musical. Há, ainda, registros de que Raul Seixas fez, nesses anos, alguns circuitos universitários, mesmo não sendo esses o grande foco de suas apresentações. Mas, essa sua entrevista demonstra, com clareza, como o sarcasmo e a ironia eram componentes caros a sua "personalidade artística". Chamar os estudantes de "babacas enganados" carrega muito mais ares de bom humor do que propriamente ofensas detratoras por parte do cantor. Algo que fazia de Raul Seixas um artista cobiçado, afinal, sempre podia se esperar dele projetos bombásticos ou declarações engraçadas.

O ano de 1977 começou bastante promissor para Raul Seixas. Chegava ao Brasil, naquele ano, Nesuhi Ertegun, presidente da Warner Communications International, a maior empresa multinacional do setor de entretenimentos, prometendo, para aquele ano, um maciço investimento na subsidiária brasileira do grupo. A WEA, filial da companhia no país, fora fundada em 1976 e detinha, até aquele ano, 5% do mercado de discos. Para chegar aos 8% pretendidos pela empresa em 1977, o presidente anunciava um investimento na contratação de um poderoso *cast* de artistas nacionais. E

[325] O Globo 12/06/1977, p. 12.
[326] O Globo 25/06/1977, p. 44.
[327] Folha de São Paulo 12/01/1977, p. 30.

na lista de músicos pretendidos pela companhia estavam: Gilberto Gil, Belchior, Frenéticas, Ney Matogrosso, a banda Black In Rio, o conjunto A Cor do Som, Guilherme Arantes, Ednardo, Zezé Motta e Raul Seixas. Pra esses artistas, as possibilidades que se abriam com a empresa também eram enormes. Além de cobiçar a liderança do mercado de discos em alguns anos, o presidente da companhia ainda falava em fazer excursões com seus contratados pelo exterior.[328]

Para alcançar esses objetivos, a WEA contratava, também, o empresário mais reconhecido do meio musical brasileiro até ali, André Midani. Teria sido ele o responsável por tirar, não só Raul Seixas, mas também outros artistas de sua ex-companhia, a Philips/Phonogram. A saída de Raul Seixas da Philips foi um processo traumático. Roberto Menescal, que havia "descoberto" e contratado Raul Seixas no VII FIC, assumira o cargo de presidente da gravadora após a saída de Midani, e relembra o caso:

> **Roberto Menescal:** E começou um lado também que não era legal. O lado de tentar me enganar. Eu disse: "Raul, nós nascemos juntos, nós criamos as coisas juntos. Você não pode fazer isso. Chega assim pra mim e diz, 'eu não gosto mais de você. Quero ir embora', mas não tenta me enganar." Eu achei aquilo muito ruim. (...)
> "Não, eu não quero entender, vai e segue a sua carreira, porque eu e o André somos mais amigos do que isso tudo". André me disse: "Raul saiu daqui agora, ele vai vir pra cá (WEA), tudo bem?" "Tudo bem! Eu não tenho problemas com você, eu tenho problemas com ele. Ele veio aqui me pedir, disse que queria morar nos Estados Unidos. Se ele fosse morar lá, não tem problema nenhum. Agora ele sai daqui e vai pra sua gravadora, a WEA, aí eu não quero. É por isso que eu estou te ligando." Quando o Raul chegou e disse, "meu camaradinha, eu estou indo!", eu já disse "Raul, eu sei que você está indo", ele "não, não é bem isso!". Ele passou o resto da vida dele me pedindo perdão. Eu não preciso te perdoar, eu quero que você seja feliz. Mesmo sabendo que não vai ser.
> Ele ficou louco, que uma vez ele me disse "quero voltar, quero voltar!". E a gravadora inteira me pressionando: "Pô, traz o Raul!". Eu acho que isso foi por volta de 81, 82. Eu não me lembro muito bem as datas. Eu falando para todo mundo, "cara, ele não pode, não podemos fazer uma carreira com ele, ele não está apto!". Eu falei para gravadora: "tudo bem, eu vou marcar um papo com ele". Eu chamei o Heleno Oliveira, o diretor comercial, um cara muito forte, "eu quero você na sala comigo. Eu quero que você veja o meu papo com ele". Aí chega o Raul "o meu querido, eu estou numa fase maravilhosa", "me dá a mão aqui", quando ele me deu a mão eu puxei a camisa dele. E o braço dele todo picado, todo. Por isso que eu não quero. Ele começou: "não cara, isso aqui eu tive um negócio, que eu tive que tomar injeção".
> Então, eu não queria. Eu queria alguém que eu tivesse controle. Mas não pra eu controlar, mas que o cara tivesse controle de si, e a gente pudesse, juntos, fazer alguma coisa. (...) Mas foi isso, o Raul perdeu o controle. O cara, para mim, pode se drogar o quanto quiser. Os americanos se drogam, mas chega

[328] Jornal no Brasil 11/10/1977, p. 42.

> na hora da gravação estão lá. E o Raul não. O Raul chegava vomitando na gravadora. [329]

Os problemas relacionados à saída de Raul Seixas da Philips foram, na verdade, até mais extensos que isso. Falava-se na imprensa que a gravadora aproveitaria toda a divulgação que a WEA vinha fazendo em torno de Raul Seixas para colocar na praça mais um disco seu, com regravações de rocks antigos. Alguns jornais falavam em um certo oportunismo, outros em "vingança", mas o fato é que, quase simultaneamente, eram lançados o LP "O Dia Em que A Terra Parou" (WEA, 1977), seu primeiro trabalho pela WEA, e "Raul Rock Seixas" (Philips, 1977), uma coletânea de clássicos do rock dos anos 50 e 60, pela Philips. Em entrevistas, o próprio Raul Seixas deixa a entender que o lançamento desse disco pela Philips não era algo "normal". Em entrevista ao Jornal da Música ele diz:

> O disco **Raul Rock Seixas** foi feito com fitas que eu gravei de brincadeira no estúdio, como aquelas faixas que eu toquei no violão. Até hoje eu não sei como eles tiveram coragem de botar aquele disco na praça. Foi mesmo para pegar carona com a promoção que a WEA fez em cima de **O Dia Em que a Terra Parou**. Outra coisa: quem botou sintetizador no disco não foi o Gay, não. Foi o Sérgio Carvalho mesmo. Quanto às fotos da capa, uma delas foi tirada em New Orleans. A outra eu dei para um amigo meu. Eu não sei como é que eles conseguiram descolar ela e colocá-la no disco.[330]

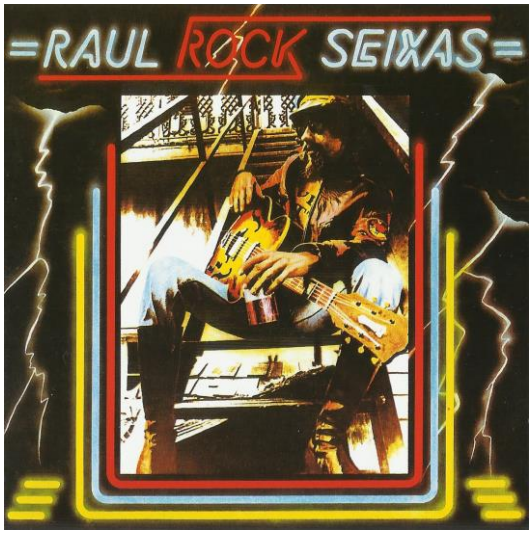



IMAGEM DO LP "RAUL ROCK SEIXAS" (PHILIPS, 1977)

O resultado disso tudo foi que as vendas dos dois discos foram, em si, prejudicadas. Contando com a participação de Gilberto Gil e a banda Black in Rio, o LP

[329] Entrevista concedida ao autor.
[330] Jornal da Música 01/1978. Disponível em: http://velhidade.blogspot.com.br/2013/01/raul-seixas_27.html

"O Dia em que a Terra Parou" (WEA, 1977) teve uma repercussão bem abaixo do esperado. A crítica foi apática na recepção desse trabalho de Raul Seixas e o grande público também não se mostrou tão interessado. Escreve Luiz Augusto Xavier, para o jornal Diário do Paraná: As músicas do disco, em parceria com Cláudio Roberto, "vêm formando algumas variações insossas em torno de andamentos já explorados com insistência na nossa música mais livre, como se verifica em 'Tapanacara' ou 'Maluco Beleza'"[331]. O Jornal da Música é bem mais duro ao simular os acontecimentos que giravam em torno do lançamento do disco "Raul Rock Seixas" (Philips, 1977) e avaliar seu primeiro trabalho pela WEA.

> **O dia em que Raul Seixas Parou**
> (WEA) (PHONOGRAM)
> Certo dia, o diretor do Depto. Comercial da Phonogram chamou um certo produtor à sua sala para levar uma caixa e o papo que eles bateram foi mais ou menos assim: "Aquele fedapé do Raul Seixas assinou com a WEA. Isso não pode ficar assim. Vamos lançar aquele disco de Rock que ele gravou, apesar dele estar fora do nosso padrão de qualidade".
> "Mas....., aquela fita está uma josta. Foi dinheiro jogado fora. Nem cantar no tom ele cantou. O Gay resolveu enfiar até sintetizador no disco. Promover aquele lixo vai ser jogar mais dinheiro fora."
> "E quem foi que falou que nós vamos gastar algum dinheiro em promoção? A única interessada em promover Raul será a WEA. Ela vai nos prestar este servicinho (...)".
> Enquanto isto, Raul Seixas e Cláudio Urubu entravam na casa situada à Av. Paulo de Frontin 735 para falar com o big-boss e pedir mais um "advanced" por conta do primeiro álbum previsto no contrato. Logo após Raulzito ter dado no pinote, o Big-boss convocava seu mais fiel auxiliar para sentar-se à mesa de reuniões e, brandindo uma pequena calculadora, falou:
> " – Este disco do Raul vai ter que vender. Só de adiantamento ele já levou quinhentox mille crruzeiros". E o fiel auxiliar respondeu.
> "Deixa comigo. Tem uma música, chamada 'O Dia em que a Terra Parou', que eu vou usar a mesma fórmula de "Gita". Vai ser essa faixa que a gente vai trabalhar. Tem uma outra, chamada 'Tapanacara', que vou botar um arranjo black. (...) E pode ser que a gente venda no subúrbio. Para agradar a crítica, a gente pega o Gil, deixa ele fazer um arranjo e tocar junto com o Raul. Afinal, ele é o nosso mais novo contratado. Tem uma música chamada 'Que Luz é Essa' que é perfeita pra essa jogada".
> Moral da história: pra enxergar a luz no fim do túnel, coruja está usando óculos ou: Raul, a melhor coisa que você pode fazer agora é ir cuidar do seu pâncreas.[332]

Nesse LP, alguns lampejos daquele messianismo que deu o tom nos discos passados podem ser até percebidos, principalmente na faixa título "O Dia em que a Terra Parou" (WEA, 1977). Se "Gita" (Philips, 1974) recontava histórias perdidas de um "velhinho sentado na estrada", "O Dia em que a Terra Parou" carrega o mesmo mote ao descrever um sonho, sonhado pelo próprio Raul Seixas, de uma greve geral

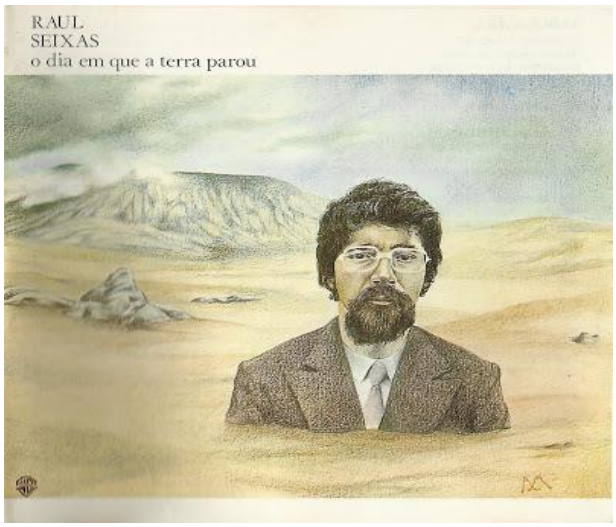
[331] Diário do Paraná 23/10/1977, p. 38.
[332] Jornal da Música 12/1977. Disponível em: http://velhidade.blogspot.com.br/2013/01/raul-seixas.html

(“Essa noite eu tive um sonho de sonhador/ Maluco que sou, eu sonhei/ Com o dia em que a Terra parou”). Os versos que se seguem descrevem o sonho de Raul Seixas (“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”).

Em “Sapato 36” (WEA, 1977), Raul Seixas simula uma discussão com o pai para tecer algumas críticas ao governo ditatorial militar (“Eu calço é 37/ Meu pai me dá 36/ Dói, mas no dia seguinte/ Aperto meu pé outra vez/ Pai eu já tô crescidinho/ Pague prá ver que eu aposto/ Vou escolher meu sapato/ E andar do jeito que eu gosto”). Os alvos prediletos de Raul Seixas – Caetano Veloso e Roberto Carlos – não foram esquecidos. O primeiro é lembrado nas desconexas referências presentes na canção “Tapanacara” (WEA, 1977) e o segundo, na bem mais apraz “Eu quero Mesmo” (WEA, 1977) (“Eu quero mesmo é cantar iê-iê-iê/ eu quero mesmo é gostar de você”). Suas sempre frequentes críticas ao modo de vida burguês também aparecem no bolero “Você” (WEA, 1977) (“Detesta o patrão no emprego/ Sem ver que o patrão sempre esteve em você./E dorme com a esposa por quem já não sente amor/ Será que é medo?/ Por que você faz isso com você?”). O maior hit desse disco foi “uma versão menos consequente de Metamorfose Ambulante” (SANCHES, 2004, p.191), a hoje emblemática “Maluco Beleza” (WEA, 1977).

Como a WEA procurava, no Brasil, uma produção musical que também atendesse aos seus anseios de exportação, o trabalho artístico de Raul Seixas realmente ganhou ares de “modernização”, expresso pela confluência de tendências que vão do funk ao soul e até a embrionária discoteca. A presença dos músicos da Banda Azimuth e Black In Rio no processo de gravação mostra bem isso. Em algumas entrevistas, Raul Seixas diz gostar muito desse disco, mas confessa que “ele tem muito pouco de mim, foi mais transado por outras pessoas, eu só cheguei e cantei”[333]. Nos anos seguintes, conflitos entre ele e os produtores da WEA, por conta de interferências diretas em seu trabalho, se tornariam mais frequentes.

[333] O Globo 10/01/1978, p. 37.



CAPA DO DISCO "O DIA EM QUE A TERRA PAROU" (WEA, 1977).

Mas, não eram apenas as direções da nova gravadora que apontavam para algumas transformações no trabalho artístico de Raul Seixas. O LP O "Dia em que a Terra Parou" (WEA, 1977) marca a interrupção na parceria com Paulo Coelho. Cláudio Roberto surge como co-autor das dez faixas do disco. A diferença nas trajetórias, ou mesmo na personalidade, de Paulo Coelho e Cláudio Roberto, podem apontar o sentido de algumas modificações no resultado final de sua produção musical. Se Paulo Coelho entrara na música para realizar o antigo sonho de ser famoso, Cláudio Roberto era uma pessoa bem mais discreta, que conhecera Raul Seixas quando jovem, na casa de uns primos que ele tinha no Rio de Janeiro. Se Paulo era um diretor de teatro enfurnado em tudo que existia de misterioso e esotérico, Cláudio era um jovem estudante de Educação Física, que dava aulas particulares de português e inglês e vendia *mocassins* em feiras hippies locais. Se Paulo era parceiro constante nas aventuras de Raul Seixas – quase sempre regadas a drogas e álcool –, e presença marcante em shows e trabalhos de divulgação, Cláudio levava uma vida pacata e bucólica em chácaras no interior do Rio.

Mas, se é notório que, no disco "O Dia em que a Terra Parou" (WEA, 1977), todo aquele clima esotérico deu uma certa amenizada, isso parte mais do próprio Raul Seixas, que era, segundo palavras de Cláudio Roberto, o grande protagonista em todas as suas parcerias.

> **Entrevistador:** O Raul saiu de uma parceria muito sintomática com o Paulo Coelho, como que foi essa transição entre as duas parcerias?
> **Cláudio Roberto**: Não teve transição, não teve transição. O Raul não precisava de parceiro nenhum, nem de mim nem do Paulo, o Raul tinha muito talento. O Raul gostava de compor com outras pessoas, e aí a gente já tinha essa desde garoto. Eu estava no alvo, eu estava na mira há muito tempo. Estava só esperando o momento, que foi esse mesmo. Eu fazia muita coisa,

> eu fazia faculdade de educação física na UFRJ, eu dava aula particular de português e inglês, eu vendia mocassins na feira hippie, eu tinha muita coisa, eu fazia muita coisa. E o cara disse que eu tinha que me concentrar em uma única coisa, que era música. Então, nós fizemos um disco, depois, na Warner, o Novo Aeon, que foi a música de estreia minha. A gente já tinha as parcerias de brincadeira, em casa, entendeu... Coisa de garoto.
> **Entrevistador:** A música Maluco Beleza é uma música muito identificada com o Raul Seixas, você se enxerga um pouco na música Maluco Beleza, você teve uma participação bastante efetiva na música?
> **Cláudio Roberto**: A música Maluco Beleza, a harmonia foi tirada de uma música minha que ele gostava, que eu cantava quando a gente estava cansado, e depois a gente colocou letra praticamente junto. Eu fiz uma letra em inglês primeiro, depois a gente colocou uma letra em português, e a parceria foi total, Maluco Beleza é uma música muito nossa.
> **Entrevistador:** Então, ela foi uma música feita a quatro mãos?
> **Cláudio Roberto**: É, muito. O prazer de um com o outro teve, assim, um produto final. [334]

Mas, o fracasso de crítica e público desse disco não pode ser atribuído apenas a possíveis modificações no trabalho artístico de Raul Seixas, provenientes dessa troca de gravadora ou de parceiros. O LP foi muito mal divulgado, e nisso se envolvem problemas de ordem bem mais pessoais do que propriamente erros estratégicos da WEA. Se, em um primeiro momento, aquele coquetel de cocaína e álcool parecia artisticamente fértil, em 1977, ele já começava a cobrar o seu preço. A vida pessoal de Raul Seixas estava bastante turbulenta. Em 1974, sua primeira esposa – Edith – o abandonara e viajara para os Estados Unidos levando, consigo, a filha criança. Sua segunda mulher, Glória Vaquer, divorciara-se de Raul Seixas em 1977 e também viajara para os Estados Unidos com sua segunda filha.

O excesso de álcool também dava seus sinais. Um grave problema no pâncreas levava Raul Seixas a um período de repouso em uma clínica de recuperação na Bahia. Shows foram sendo desmarcados, compromissos televisivos adiados, e Raul Seixas acabou ficando quase o ano todo esquecido da mídia.

O nome de Raul Seixas voltou a aparecer nos jornais e revistas, perto do fim do ano, quando são anunciadas duas séries de shows do cantor, em São Paulo e Rio de Janeiro. A mídia realmente se alvoroçou com essa turnê, pois seria a primeira vez, desde 1973, que ele se apresentava nas capitais, paulista e carioca.

Para compensar o período que ficou afastado dos holofotes, algo realmente espalhafatoso deveria surgir. Raul Seixas não titubeou em cortar o cabelo, raspar a barba e anunciar uma candidatura a deputado federal.

[334] Entrevista concedida ao autor.

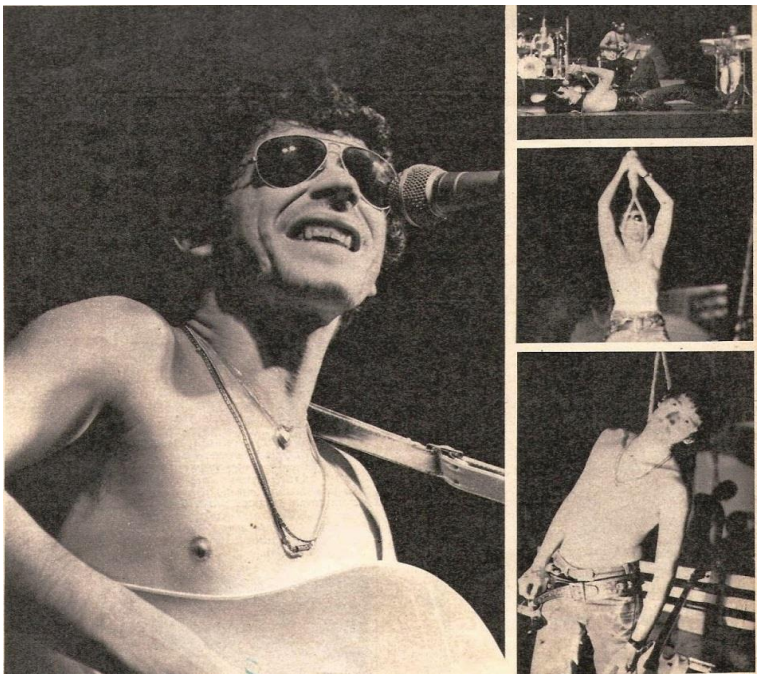


IMAGEM DE RAUL SEIXAS SEM BARBA, NO TEATRO DAS NAÇÕES, EM SÃO PAULO.

No final de novembro, Raul Seixas estreia o espetáculo "O Dia Em que a Terra Parou", fazendo uma recapitulação de seus antigos sucessos, apresentando algumas músicas lançadas em seu último álbum, mas principalmente falando de sua candidatura e de um tratado de metafísica que pretendia publicar. Um percalço acabou atrapalhando a qualidade do show. Pouco antes do início do espetáculo, Raul Seixas teve, supostamente, de mostrar à censura todo o conteúdo musical que seria apresentado, o que acabou deixando-o rouco para o show que lotou o Teatro das Nações, em São Paulo. O jornalista Nei Duclós foi um dos que cobriu o evento para o jornal Folha de São Paulo, e escreveu:

> **Raul Seixas, um anarquista muito rouco.**
> Apesar de estar muito rouco – o que o impediu de cantar a música-tema do show e seu grande sucesso, Gita – devido a uma apresentação à tarde para a censura, Raul cantou, xingou, discursou, rebolou, deitou no palco e fez discursos, avisando sempre que gostaria de estar na plateia, sentado, vendo o público se apresentar para ele. O público, que poderia ter explodido se Raul Seixas não estivesse tão rouco, assim mesmo correspondeu, cantando, rindo, aplaudindo e batendo palmas com ele na música-manifesto, "Sociedade Alternativa".
> E não poderia ser de outra forma. Além da capacidade de Raul criar climas fortes com seus toques, de ter o que dizer com suas letras e com sua capacidade de fazer uma espécie de "rock de subúrbio", onde o deboche e a loucura se misturam com objetividade e lirismo ele estava assessorado com uma banda de primeira (...).
> Mas o importante é que Raul mostrou mesmo que é um ator, mas um ator espontâneo, intuitivo, que não se preocupa em esconder sua verdadeira personalidade. Pois é com a franqueza de seu ego e de sua arte, aliada, é

> claro, à sua musicalidade, que Raul tornou-se um criador de primeira grandeza.[335]

Salta aos olhos como certas qualidades de Raul Seixas – a de criar climas fortes ou mesmo ser um ator intuitivo que se atira no palco – têm um papel central dentro do espetáculo. Podem ser notadas, também, como suas canções, pelo menos as que Raul Seixas lançou em seu último LP, ficam num segundo plano frente a toda interpretação do cantor, seus depoimentos, discursos e interação com o público. Evidentemente, isso não surge como algo alarmante naquele momento, uma vez que Raul Seixas vinha de quatro discos que conseguiram, minimante, um certo reconhecimento de vendas ou de crítica. No entanto, é um fato que o "personagem" Raul Seixas começava a atrair mais atenção do que, propriamente, a qualidade de suas músicas. A euforia com que a imprensa carioca via a apresentação de Raul Seixas no Tereza Rachel deixa a entender que o grande atrativo do espetáculo era, sem dúvida, aquele inusitado artista de discursos e atitudes sempre polêmicas, chamado Raul Seixas. Escreve Nelson Motta para o Jornal O Globo:

> Tremem os alicerces do Thereza Rachel com as próximas e janeirinas estreias de Raul Seixas e em seguida das Frenéticas. O magro abusado vai repetir a superdose que endoidou a paulistada no Teatro Bandeirantes. (...) De 4 a 22 de janeiro, a seleta e a geral poderão se deliciar com as músicas e principalmente as alucinadas falas de Raul, que provocaram alguns dos maiores escândalos e espantos do ano musical em SP. De nova embalagem, sem barba e de cabelo curtinho, ele vai à luta acompanhado por uma superbanda de oito músicos.[336]

A apresentação de Raul Seixas no Teatro Tereza Rachel, no Rio de Janeiro, foi cercada de expectativas, afinal, ele não era visto nos palcos cariocas desde 1973. E durante a temporada de shows, Raul Seixas, como de costume, deu entrevistas para todos os jornais e revistas que conseguiu. E nessas entrevistas, explicou um pouco sobre seus novos projetos, a começar pelo tal tratado de metafísica:

> **Raul Seixas**: Sempre fui sincero em minha filosofia. Aliás, sou formado em Filosofia. Vim aqui em 1967 lançar um tratado de metafísica, que não deu certo mas se estendeu, pois era também o meu ponto de vista sobre o mundo.
> **Sérgio Fonta:** Esse tratado é o que você está pensando em lançar em livro?
> **Raul Seixas**: É. Chama-se "O Verbalóide". Ele aborda exatamente as mesmas temáticas dos meus LPs, que não são vários. No caso, seria um LP conectado dentro de uma obra, dentro de um só trabalho, desde o tempo de "Ouro de Tolo" até hoje.

[335] Folha de São Paulo 25/11/1977, p. 36.
[336] O Globo 22/12/1977, p. 36.

> **Sérgio Fonta:** "O Verbalóide" foi estruturado em Salvador mesmo?
> **Raul Seixas:** Foi lá, logo que me formei. Fiz com epistemologia e tudo. Mas tudo era muito teórico ainda. Cheguei no Rio com uma mala de couro enorme debaixo do braço, cheia de papéis, e senti que todo aquele peso de papel teórico que eu carregava estava se transformando em prática. Comecei a fazer uma revisão dos papéis que estavam naquele baú e me tornei cantor, compositor, lançando pedaços desse meu ponto de vista. Agora vou completar o trabalho que trouxe naquela mala, já amadurecido, calejado da minha experiência, e lançar em livro. [337]

A tal candidatura foi também um dos assuntos que Raul Seixas mais deu explicações. A Ana Maria Bahiana ele diz:

> **Raul Seixas:** É, rolou um papo aí de que eu ia me candidatar a presidente, e eu falei mesmo, lá em São Paulo. Mas é que minha mãe sempre me disse que eu tinha jeito pra política e que um dia eu ia ser Presidente da República. E minha mãe me conhece bem. Bom, Presidente eu não digo, mas estou mesmo com vontade de me candidatar a deputado. E vou ganhar, sabe? E aí? Aí eu vou lá, dou o meu recado e salto fora. Vai ser um barato. Você acha que não dá pé? Acha mesmo? [338]

A Sérgio Fonta, do jornal O Globo, Raul Seixas explica mais precisamente quem seriam seus eleitores.

> **Raul Seixas**: Depois dessa temporada no Tereza Rachel vou sair pelo Brasil fazendo um circuito universitário por todas as capitais do país e vou angariando votos à minha candidatura a deputado federal.
> **Sérgio Fonta**: Por qual partido?
> **Raul Seixas:** Pelo MDB. Mas se fosse o outro, hoje em dia, já não tem diferença nenhuma. É tudo a mesma coisa.
> **Sérgio Fonta**: Sua filiação ao MDB já está sendo transada?
> **Raul Seixas**: Depois da temporada do meu "show", vou começar a acertar papéis e preencher os requisitos que eles pedem.[339]

Parecia evidente para crítica que tudo o que Raul Seixas vinha propagandeando, naquele momento, não passava daqueles bem-humorados projetos de divulgação. Afinal, se em 77, ele falava de um tratado de metafísica, em 73 sua ideia era um livro sobre Deus, e em 76 um livro infantil na qual não usaria o verbo ser. Se, o intuito inicial de Raul Seixas, ao vir para o Rio de Janeiro, em 1967, era gravar um disco com seu conjunto "Os Panteras", naquele momento, a viagem seria, supostamente, motivada pela publicação desse tal tratado. E as razões que Raul Seixas deu para o atraso no lançamento também não eram lá muito claras. Em alguns momentos, ele mesmo diz que abortou a ideia por perceber que o povo brasileiro não gostava muito de

[337] O Globo 24/02/1978, p. 33.
[338] O Globo 10/01/1978, p. 37.
[339] O Globo 24/02/1978, p. 33.

ler, mas em outros, Raul Seixas afirma que foi a editora Civilização Brasileira – que ele teria procurado para publicar seus escritos – quem colocou fim ao projeto, por achá-lo extenso demais[340]. Essa sua candidatura também não parecia algo muito sério. Alguns meses antes de propagandear um circuito universitário para angariar votos, Raul Seixas fazia chacota da classe estudantil, chamando-a de "babacas enganados"[341].

Mas, o grande ponto a ser colocado é que, nesse momento de queda nas vendas de seus discos, todos esses inusitados e irônicos projetos, bem como a legitimidade de sua "personalidade artística", garantiam a Raul Seixas, ainda, um espaço de destaque no campo musical. A própria Ana Maria Bahiana, após escutar tudo que Raul Seixas vinha falando sobre sua candidatura e tratado de metafísica, resume:

> Diante de Raul Seixas, não se acha nada. Ele afoga o interlocutor com frases, palavras, ideias. E, em 95% das vezes está sendo absoluta e candidamente sincero. Quando fala em Hollywood, em maluco beleza, em se candidatar a deputado. Talvez o que torne Raul Seixas – compositor mais sagaz que criativo, mais letrista que músico, muito mais engenhoso que original - uma figura única no cenário da música brasileira ("música brasileira? O que é isso?"), seja isso, a perfeita honestidade com que se lança aos projetos mais estapafúrdios. E admitindo, ao mesmo tempo, que isso ajuda tanto a vender discos ("mas não é para isso que a gente trabalha") quanto a criar os mais variados obstáculos.[342]

Naquele instante de sua carreira, mesmo ficando claras as imprecisões em seus depoimentos, a "personalidade artística" de Raul Seixas fazia dele um músico bastante específico. E todo o repertório que ele vinha trazendo consigo, ou seja, o peso de um artista inusitado, polêmico e extravagante, compunha um quadro que ainda lhe dava certo prestígio. Uma definição importante desse "personagem" que se tornara Raul Seixas partiu de Nelson Motta, que, no jornal O Globo, escreveu:

> Raul mente até cair de costas. Sempre, cada vez mais, com tal coerência e constância que tudo acaba se tornando exemplarmente verdadeiro aos que o vêem e ouvem suas palavras – que são as de um ator, grande ator, que às vezes representa melhor e outras pior o seu papel de cantor e compositor. (...)
> Tipo solitário, introspectivo, tímido, Raul (...) assusta as pessoas, desperta-lhes o temor de atribuir-lhe alguma forma de "seriedade" e depois perceber que tudo não passava de um grande deboche, desperta-lhes inveja pela capacidade de exercer de forma tão competente as suas fantasias; sejam elas Elvis Presley, Bob Dylan, John Lennon ou Raul Seixas mesmo, o seu próprio e mitológico personagem favorito. (...)
> Porque se sente exatamente como quem viveu e está vivendo realidades gêmeas das formidáveis "mentiras" que seu talento e atrevimento

[340] Folha de São Paulo 22/11/1977, p. 42.
[341] Folha de São Paulo 12/01/1977, p. 30.
[342] O Globo 10/01/1978, p. 37.

> transformaram na realização concreta de um dos mais interessantes, surpreendentes e ágeis artistas de sua geração. [343]

As evidências de que muitas coisas que Raul Seixas falava na imprensa eram mentiras, na verdade, em nada parecem desmerecer o cantor. Muito pelo contrário. Se vangloriava o talento de Raul Seixas em ser "absolutamente sincero" nessas mentiras e construir sempre um clima instigante em todas as situações. Essas mentiras eram uma marca do cantor; mas uma marca que delimitava uma posição no campo musical. Eram dessas "formidáveis mentiras" que provinha seu lugar como um dos "mais interessantes, surpreendentes e ágeis artistas de sua geração", como disse Nelson Motta. Estava ali, de fato, um componente a mais na produção artística de Raul Seixas, sendo divulgado, avaliado, e claro, trazendo frutos a ele.

Mas, o que não se pode perder de vista é como o seu trabalho musical vinha, aos poucos, ficando em segundo plano. No mesmo momento em que tanto se desaprovava seu mais recente LP – "O Dia em que a Terra Parou" (WEA, 1977) –, largos elogios eram tecidos ao "personagem" Raul Seixas. O contraste na forma como se via a "reputação" do artista e seu trabalho em disco estava cada vez mais evidente. E se, em um primeiro olhar, fica a impressão de que uma coisa conseguia compensar muito bem a outra, o desenrolar dos fatos acabou provando o contrário. Na espiral decadente em que entrou sua carreira, essa sua imagem também foi se desgastando, uma vez que ela passou a ser o único recurso acionado pelo cantor para reclamar um espaço de prestígio no campo musical.

Com o fim da temporada de shows no Tereza Rachel, onde Raul Seixas teria sido assistido por Steve Jones e Paul Cook, do conjunto inglês Sex Pistols[344], então em férias no Rio de Janeiro, a WEA tentou compensar o fracasso nas vendas de "O Dia em que a Terra Parou" (WEA, 1977) com o lançamento de um compacto, com um hit de maior apelo popular. Em um movimento inverso ao que a Philips havia feito, em que primeiro punha no mercado um compacto com algumas músicas que entrariam no LP, a WEA colocou à venda, por volta de abril de 1978, um compacto simples com a canção "Maluco Beleza" (WEA, 1978). Mas tudo isso se deu em um clima de total penumbra. Os problemas de saúde de Raul Seixas se agravaram bastante em 1978, e agora, uma retirada da cena artística se fazia mais do que necessária. Os sintomas de uma pancreatite aguda, causada pelo uso excessivo de álcool, começam a dar seus sinais e a

[343] O Globo 8/01/1978, p. 6.
[344] Jornal do Brasil 24/01/1978, p. 35.

sua presença em shows, programas de televisão e rádios, vai ficando cada vez mais escassa.

O nome de Raul Seixas somente reapareceu, no fim de 1978, quando a imprensa começou a noticiar o lançamento do seu segundo disco pela WEA. Se, em "O Dia em que a Terra Parou" (WEA, 1977), as interferências da gravadora tiveram um papel marcante no resultado final do trabalho, em "Mata Virgem" (WEA, 1978), isso acabou por gerar graves atritos entre Raul Seixas e a companhia. Rick Ferreira foi o guitarrista nesse LP e conta um pouco do que aconteceu no processo de gravação:

> **Entrevistador**: Rick, você acha que o fracasso do disco Mata Virgem a gente pode atribuir a esse tipo de problema que o Raul Seixas teve dentro do estúdio, ou você atribui a coisas externas a isso? Você pode me explicar um pouco da produção do Mata Virgem também, porque deu um pouco de problema, não deu?
> **Rick Ferreira**: Eu acho que botaram um cara para produzir o disco, um cara que não tinha nada a ver com o Raul, que era o Gastão Lamounier. Tanto que tem uma história nesse disco, que quando o Raul chegou no estúdio (...), o Raul chegou – a gente estava gravando esse disco no Estúdio da Transamérica aqui no Rio –, e o Raul chegou na gravação e não me viu. E perguntou ao Gaston, "ué, cadê o Rick que eu não estou vendo?". Aí, o Gaston: "não Raul, sabe como que é, esse disco eu pensei da gente fazer uma coisa mais suingada, então chamei o Claudio Stevenson, guitarrista da banda Black In Rio" aí o Raul mandou para ele, 'na lata', assim: "cara, olha só, aqui a gente não troca de guitarrista, a gente troca de produtor", mandou essa para ele. E falou para ele "liga para o cara agora, porque eu não gravo sem ele". Aí o Gaston foi obrigado a me ligar, eu fui para o estúdio gravar o disco. Mas mesmo assim, quer dizer... O Claudio Stevenson acabou gravando algumas faixas, e o Pepeu Gomes gravou uma ou duas, fez um solo, sei lá, uma coisa assim.
> **Entrevistador**: Mas você acha que, no cômputo geral do disco, esse tipo de desavença entre o Raul e o produtor, ali, acabou prejudicando o resultado final?
> **Rick Ferreira**: Com certeza eu acho. Porque era uma pessoa que não tinha nada a ver com o Raul, que foi aquela coisa, imposição da gravadora. Porque era aquela coisa, o Raul era totalmente contra isso, ele peitava tudo, mas sempre tem uma hora ou outra que... enfim, que acontece de você ceder e cair no erro, que foi o que aconteceu, quer dizer, pelo menos na minha opinião. Eu acho assim, o Mata Virgem – claro que o Raul, para mim, tudo o que ele fez é muito genial – mas o Mata Virgem talvez seja o disco que eu menos goste, assim, da carreira do Raul.[345]

Numa das poucas aparições de Raul Seixas para falar sobre o disco, ele assume um certo afastamento da cena artística e explica as ideias que deram forma ao "Mata Virgem" (WEA, 1978):

> *Raul Seixas, você está em uma gravadora nova, está também mudando de música, né?*
> **Raul Seixas**: É, estou mudando. Nesse LP eu tenho uma tendência bucólica. O LP é mais mato, é mais campo, é um disco mais verde. Não é que eu quero

[345] Entrevista concedida ao autor.

> dizer que eu tenha mudado radicalmente não. Eu estou indo com o feeling que eu tive. Um pressentimento que eu deveria fazer isso, que era o meu estado de espírito no momento, assim que eu passei cinco meses em Salvador, na Bahia. Eu fui lá para dentro do mato e fiquei em um retiro espiritual (risos!) fazendo esse LP. (...)
> *Raul Seixas, com esse seu novo trabalho Mata Virgem, esse seu novo LP, você está em uma nova gravadora, houve uma abertura nova para você ou eles aceitaram um Raul Seixas em uma nova fase? Como é que foi feito esse trabalho? (...) Eu digo assim, você já estava nessa nova fase?*
> **Raul Seixas**: Eu já estava imbuído desse espírito quando eu apresentei o trabalho e eles gostaram do trabalho. Eles acharam muito bonito. É um disco bonito. Principalmente a música título Mata Virgem, que eu gosto muito. Eles gostaram desse rompimento com aquela coisa dura que eu fazia, mais negra. Gostaram do rompimento com aquela frequência que eu lidava com aqueles temas históricos. E ficou uma coisa ao meu gosto, porque eu pude me desprender e abrir o caminho para fazer outras coisas mais. Para ser uma coisa mais elástica. Para não ficar uma coisa tão presa. Para que, né?[346]

De fato, o clima bucólico mencionado por Raul Seixas é bastante presente nesse LP, a começar pela capa, que traz uma imagem sua em meio a uma floresta. Uma breve retomada da parceira com Paulo Coelho gerou alguns frutos, como a balada, mais ao estilo discoteca, "Judas" (WEA, 1978), que recria a célebre história do traidor de Cristo. Em "As Profecias" (WEA, 1978), um testemunho daqueles anos difíceis do cantor se expressa nos versos "Tem dias que a gente se sente/Um pouco, talvez, menos gente/Um dia daqueles sem graça/ De chuva cair na vidraça/ (...) Sem qualquer amigo do lado/ Sozinho em silêncio calado". Nesse disco, Tânia Menna Barreto assina com ele a música que dá título ao LP, a bucólica e nostálgica toada "Mata Virgem"[347] (WEA, 1977), e a canção "Pagando Brabo"[348] (WEA, 1978). Na verdade, a participação de Tânia Menna Barreto, nesse LP, vai além dessas duas músicas. Segundo ela:

> **Tania Mena Barreto**: Eu participei de tudo nesse disco, apesar de não sair nos créditos toda a minha participação.
> **Entrevistador**: Eu sei que você assina algumas músicas com ele, me fale sobre o trabalho artístico do Raul, quando vocês estiveram juntos.
> **Tania Menna Barreto**: Mata Virgem nós fizemos juntos. Judas, eu contei pra ele essa teoria, que minha irmã tinha me falado, do acordo entre Jesus e Judas, para causarem uma revolução. Estávamos chegando na Bahia, num táxi, quando lhe contei isso. Raul parou o táxi, pegou o violão no porta-malas e começou a compor Judas.
> Todas as mudanças de ritmo pra blues foram ideia minha, e eu participei com ele e com o Paulo Coelho das conversas. Raul compunha muito assim: conversando, escrevendo qualquer coisa sem censura, uma interação que, às vezes, dava um branco, de repente explodia em alguma música...

[346] Entrevista de Raul Seixas à Rádio Cultura AM de São Paulo, 1978. Coleção Gravações de Rádio RCC. Acervo Raul Rock Club, DISCO II.
[347] Você é um pé de planta/ Que só dá no interior/ No interior da mata/ Coração do meu amor/ Você é roubar manga/ Com os moleques no quintal/ É manga rosa, espada/ Guardiã do matagal.
[348] Eu quero é ver você sorrir/ Às 4 e meia da manhã/ Com a cara linda de dormir/ Se espreguiçando no divã

> Pagando Brabo, a melodia é minha, a letra é nossa. Tem muito de mim nessa música.[349]

CAPA DO LP "MATA VIRGEM" (WEA, 1978)

Os atritos entre Raul Seixas e a WEA impediram um plano comercial mais elaborado, e a divulgação do disco foi bastante fraca. Os problemas de Raul Seixas com álcool não pararam com a pancreatite, e começou a se forjar uma imagem bastante negativa de Raul Seixas junto aos meios de comunicação. Depois de não comparecer a uma série de eventos promocionais, em programas de televisão e rádio, a relação de Raul com imprensa local foi ficando bastante desgastada. Sem um hit como "Maluco Beleza", que pudesse ao menos minimizar "a má recepção crítica que sua fase WEA vinha causando" (SANCHES, 2004, p. 191), o disco "Mata Virgem" (WEA, 1978) tornou-se um retumbante fracasso.

Raul Seixas até tentou pegar carona na onda da discoteca, que dominava a cena musical naquele fim de década. Apresentou-se, em dezembro, na discoteca Banana Power, no Rio de Janeiro, e a WEA ainda aproveitou uma canção de Raul no disco "Discoteca Brasyleyra" (WEA, 1978), mas nada que conseguisse realmente alavancar o LP "Mata Virgem" (WEA, 1978). O disco passou despercebido pela crítica. Apenas algumas curtas chamadas noticiando o novo trabalho de Raul Seixas apareceram, discretamente, em alguns jornais do Rio de Janeiro.

Os problemas de Raul Seixas com o álcool e com as drogas foram minando, principalmente, a sua relação com a WEA. André Midani trouxe para a companhia Marco Mazzola, produtor musical que trabalhou com Raul Seixas em seus discos na

[349] Entrevista concedida ao autor.

Philips. Em seu livro de memórias, ele conta as dificuldades que teve com Raul Seixas na nova gravadora:

> Ainda hoje lembro com tristeza do meu último encontro com Raul. Sabendo da sua incompatibilidade com a gravadora Polygram, resolvi contratá-lo pela WEA. Foi, talvez, o pior momento que passei com ele.
> Iríamos começar a gravação do novo disco dele, *O Dia em que a Terra Parou*, um projeto que não envolvia mais o seu parceiro Paulo Coelho. Porém, já com a saúde debilitada, não era possível, muitas vezes, que Raul fosse até o estúdio. Ele começou a faltar a diversos compromissos. Certa noite, resolvi ir ao seu encontro e tentar aconselhá-lo a ser mais moderado com tudo. Usei todos os argumentos, disse que ele era líder de uma geração, que tinha uma infinidade de fãs espalhados por todo o Brasil que confiavam nele e expliquei que tínhamos que fazer um grande disco em resposta àqueles que começavam querer o seu fracasso. Apesar da minha motivação, sentia que, naquelas condições que estava vivendo, seria bem difícil. Ele escutou tudo atentamente e, de seu jeito bem-humorado e engraçado, me respondeu: "Mazzoleira, fique tranquilo, estou contratando um pai de santo e ele está me acompanhando em todos os lugares aonde vou". Perguntei quem era. Ele me respondeu: "É o Sr. Guimarães, ele vem aqui, me dá uns passes e eu fico bom na hora". Depois de nossa conversa, pedi a Raul para que gravássemos no dia seguinte. Falei: "Mando um carro te pegar e você vai ao estúdio".
> No outro dia, Raul chegou deitado no banco de trás do carro, completamente zonzo. (...)
> Raul subiu a escada com muita dificuldade. Já no estúdio, com os fones de ouvido, o Sr. Guimaraes começou a rezar. Enquanto o pai-de-santo passava a mão em sua cabeça e proferia frases estranhas, Raul pedia: "Solta a fita!". Até hoje não sei se aquilo funcionava mesmo ou se Raul é que, vez por outra, tinha alguns minutos de lucidez.
> Eu soltava a fita rapidamente e começávamos a gravar. Mas eram apenas alguns minutos para Raul voltar ao estado anterior, e nem mesmo com os passes e as rezas do Sr. Guimarães conseguimos continuar a gravação. Ele voltava para casa e, no dia seguinte, se repetia a mesma coisa, tudo de novo e outra vez, isso quando não acontecia de ele simplesmente não aparecer. Enfim, foram momentos angustiantes para mim, vendo o cara que era líder e guru de uma geração se destruindo. (MAZZOLA, 2007, pp.66-69)

Seu contrato com a WEA ainda previa o lançamento de mais um disco, que acabaria por sepultar, completamente, suas relações com a gravadora. "Por Quem Os Sinos Dobram" (WEA, 1979) foi, além de um enorme fracasso, um testemunho dos tempos difíceis por que vinha passando Raul Seixas. Os problemas de saúde se agravavam. Raul Seixas perdeu parte do pâncreas e ficou um bom tempo afastado da mídia. De título inspirado no livro de Ernest Hemingway, de 1940, sobre a Guerra Civil Espanhola, seu último disco pela WEA, lançado em 1979, em parceria com o argentino Oscar Rasmussen, vai dando, a todo momento, pistas do drama pessoal vivido por Raul Seixas. Separado de sua terceira mulher – Tânia Menna Barreto – a canção "Diamante de Mendigo" (WEA, 1979) nega os pressuposto do "amor livre", presentes em "A Maça" (Philips, 1975) e "Medo da Chuva" (Philips, 1974), e traz, com exatidão, um

sentimento acumulado pela solidão e saudade das filhas[350]. Se a canção "Maluco Beleza" (WEA, 1977) possui mote essencialmente confessional, de alguém assumindo que não tem controle sobre sua loucura, "Movido Álcool" (WEA, 1979) vai pelo mesmo caminho ao confessar, não só sua dependência da bebida, mas o combustível que ela representava[351]. A faixa título, "Por Quem Os Sinos Dobram" (WEA, 1979), também traz um Raul Seixas declarando seus erros ("é sempre mais fácil achar que a vida é do outro/ evita o aperto de mão de um possível aliado"). Suas maiores pitadas de ironia crítica se encontram no reggae "Ide A Mim Dada" (WEA, 1979), que faz trocadilho com o nome do ditador ugandense Idi Amin Dada[352].

Dividindo seu tempo entre aulas de caratê e ioga, com noites regadas a álcool e drogas, pouca coisa sobrava para a divulgação desse LP. O nome de Raul Seixas é noticiado, em 1979, basicamente, pelo incidente que levou a morte do argentino Hugo Angel Amorrotu, que foi assassinado no apartamento locado por Raul Seixas, na Rua Assis Brasil 194/901, em Copacabana. Hugo seria um dos muitos caratecas que Raul Seixas e Oscar Rasmussen – que vivia no apartamento de Raul Seixas onde ocorreu o assassinato – teriam contratado para fazer a segurança pessoal dos dois. Raul Seixas foi intimado a depor sobre o acontecido e a imprensa acompanhou o desfecho do caso. Ao jornal o Globo, Raul Seixas explica:

> Sou um artista de 34 anos, com muitos problemas, casado duas vezes, pai de duas filhas, agora reconstruindo minha vida profissional e conjugal, e não iria me envolver com isso. Conheci Hugo através e Oscar e deixei que ficassem no apartamento porque não o usava mais, a não ser como espécie de depósito de discos, livros e material de pesquisa. Não vou lá há pelo menos seis meses.
> *Raul disse que conheceu Oscar numa festa, meses atrás*:
> Trata-se de um rapaz muito inteligente; fiz meu último disco em parceria com ele. O disco seria lançado hoje (ontem), mas agora tudo foi adiado por causa do crime. Quanto a Hugo, ele me foi apresentado por Oscar. Estava numa situação difícil; ao contrário do que disseram, não era músico e nunca trabalhou na gravadora WEA. Deixei que morasse no apartamento da Rua Assis Brasil: não podia saber o que acontecia lá. Oscar, amigo de Hugo, quando nos encontrávamos na gravadora, dizia que estava tudo bem.[353]

[350] Eu tive que perder minha família/ Para perceber o benefício que ela me proporcionava/ É triste aceitar esse engano/ Quando já se esgotaram as possibilidades/ E agora sofro as atitudes que tomei/ Por acreditar em verdades ignorantes.
[351] 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?
[352] Ide a mim, Dada Vinde a mim, neném/ Bate uma, xará/ Que eu quero outra também.
[353] O Globo 22/11/1979, p. 17.

Se, quando gravou seu LP "O Dia em que a Terra Parou" (WEA, 1977), a má recepção do disco junto à crítica ou sua baixa vendagem parecem ter sido compensadas por tudo o que envolvia a imagem de Raul Seixas, o mesmo não aconteceu com seus outros trabalhos pela WEA. Ele pouco apareceu na mídia, fez raras apresentações em programas televisivos e concedeu poucas entrevistas a jornais e revistas. Na verdade, Raul estava, cada dia mais, se tornando refém de sua própria saúde. Criar planos mirabolantes, aparecer com declarações sempre inusitadas, fazer shows, interagir com o público, enfim, todo aquele repertório marcante de Raul Seixas exigia uma energia e disposição que sua condição física não permitia mais. A pancreatite o debilitara e isso deixaria marcas profundas, não apenas em sua produção musical, como em tudo que envolvia sua vida.

A passagem de Raul Seixas pela WEA foi, realmente, o início de um processo de decadência, não somente artística como também física do cantor. André Midani mesmo resume um pouco os anos de Raul Seixas na companhia:

> **Entrevistador:** Quando você saiu da Philips, um dos primeiros artistas que você trouxe consigo pra a Warner foi o Raul. Eu queria saber quais eram as expectativas suas, particularmente, nessa aposta, dessa nova gravadora, com o Raul Seixas, e, principalmente, que você fizesse uma avaliação do Raul, não na Philips, mas na WEA.
> **André Midani:** A passagem do Raul da Philips para Warner foi, na verdade, um equívoco. O Raul já estava em decadência. (...) Eu não imaginei que essa decadência fosse tão vigorosa assim, fosse tão desastrosa quanto foi. Mas, quando ele veio pra nós, já era um bichinho ferido. Ferido pela droga. Ferido pela bebida. Era uma pessoa já perdida. Não foi um erro trazer ele, porque, de qualquer maneira, qualquer idiota pode dizer "bom, se o Raul Seixas quer trabalhar contigo, você não vai dizer não?". Porque era um personagem surpreendente, poderia estar muito bem, mas não foi. E ali carregamos um carma pesado, porque o Raul não dizia coisa com coisa, e já começou a ficar realmente nos primórdio do fim. (...)
> Então, para nós, que tivemos participação com o Raul, desde a Philips até a Warner, e eu queria que você esquecesse um pouco essa divisão de companhias. A gente viveu o nascimento, a glória e a morte de um artista maravilhoso. Mas houve um momento em que era desesperador. Você sabe! Esse fim da vida.
> **Entrevistador:** Mas me parece que, de certa forma, ele passa por dois discos na Warner, eu vi notícias de problemas com álcool, e que ele não conseguia chegar pra gravar, etc.
> **André Midani:** Ele era um homem completamente desestruturado. Não era só bebida. Era bebida e cocaína. Você talvez saiba, e se não souber fique sabendo, que a cocaína e a bebida têm um efeito multiplicador, ou seja, quanto mais você bebe mais você cheira, e quanto mais você cheira mais você bebe. E ele entrou nessa história de decadência, em que um alimentava o outro, e eu tive grandes brigas com o Raul. Grandes brigas, grandes brigas. Que se sucederam com grandes momentos de amor. Grande momentos de simpatia, entende? Creio que eu era para o Raul, em determinados momentos, o ódio e a dependência que um filho tem pelo pai. Eu convivi muito esses dois lados com ele. Ele fez uma música ou duas me chamando de "filho da

> puta". Mas já depois da passagem na Warner, naquele disco que ele fez na Sony, eu não estou muito a par.[354]

A relação de Raul Seixas com a WEA estava encerrada e o saldo foi bastante negativo para ele. Espalhava-se, a cada dia, sua fama de péssimo profissional junto às gravadoras cariocas, o que passaria a dificultar novos contratos. A solução encontrada foi apelar para alguns contatos no meio artístico. O ex-parceiro da época de produtor musical – Mauro Motta – ainda estava na CBS em 1980, e ajudou Raul Seixas em um contrato com a gravadora. Por essa companhia, Raul Seixas lança mais um LP, "Abre-te Sésamo" (CBS, 1980), que, se não repetiu os sucessos dos tempos de Philips, também não foi o fracasso da época de WEA.

Retomada a parceria com Cláudio Roberto, Raul Seixas não perdeu o tom confessional dos trabalhos anteriores, e a música "Ê, Meu Pai" (CBS, 1980) é carregada de relatos de um drama pessoal ("Ê, meu pai, ajuda o filho meu pai/ Quando eu cair no chão segura a minha mão/ Me ajuda a levantar para lutar"). Raul Seixas expressou parte de suas desavenças com o ex-patrão – André Midani – na canção "Conversa Pra Boi Dormir" (CBS, 1980), onde diz: "André Sidane só faz confusão/ Sonhei com ele e mijei no colchão!".

Esse disco traz um tom demasiadamente irônico e bem-humorado. E foi com essa verve que ele entrou na onda do momento e deu seus palpites sobre um dos assuntos mais comentados naquele fim de década – a abertura política. Para falar sobre o tema, Raul Seixas recupera o conto do "Ali Babá e os Quarenta ladrões", presente no "Livro das Mil e uma Noites", para descrever o momento político nacional ("Lá vou eu de novo/ um tanto assustado/ com Ali-Babá e os quarenta ladrões/ Já não querem nada com a pátria amada/ e cada dia mais enchendo meus botões"). E os palpites políticos não param por aí. De uma forma bem diferente do que fazia em seus discos anteriores, quando partia de uma crítica aos costumes e passava por uma forma mais velada de observação política, em "Abre-te Sésamo" (CBS, 1980), a situação econômica do país é descrita de maneira bem mais aberta. Em "Aluga-se" (CBS, 1980), Raul Seixas daria a solução para o Brasil ("A solução pro nosso povo eu vou dar/ Negócio bom assim ninguém nunca viu/ Tá tudo pronto aqui/ É só vim pegar/ A solução é alugar o Brasil!").

Se Raul Seixas não encontrou problemas com a censura quando falou da cena política e econômica do país, o mesmo não se pode dizer de quando ele relatou um caso

[354] Entrevista concedida ao autor.

de amor lésbico. A canção "Rock das Aranha"[355] (CBS, 1980) ficou algum tempo parada na censura, antes de ser liberada para a gravação. No entanto, a execução da música nas rádios e televisão permaneceria ainda vetada por algum tempo.

Em uma época em que em Raul Seixas se via basicamente sumido da mídia, a censura de "Rock das Aranha" (CBS, 1980) prestou quase que um favor ao cantor. Os jornais noticiavam o veto à canção e um certo clima acabou sendo criado em torno desse LP. Como já era de costume, Raul Seixas soube aproveitar a seu favor esses entreveros com a censura e acabou lançando o disco com a faixa CENSURADO, no lado superior esquerdo da capa.

CAPA DO LP "ABRE-TE SÉSAMO" (CBS, 1980)

Comparado aos dois anos anteriores, 1980 marcou um breve ressurgimento de Raul Seixas. Houve espaço para alguns shows e apresentações em rádio e televisão. Além de um temporada na Concha Verde Do Morro da Urca, Raul se apresentou, na Globo, nos programas "Fantástico" e "Globo de Ouro". Na TV Tupi, ele foi visto no "Almoço com as Estrelas" e na TV Bandeirantes, de São Paulo, no "Programa do Chacrinha", onde, vestido de sultão, cantou sua "Abre-te Sésamo" (CBS, 1980), enquanto se atirava no chão, dançando junto às "chacretes".

[355] 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/ Duas aranha, duas aranha/ Duas aranha, duas aranha/ Vem cá mulher deixa de manha/ Minha cobra/ Quer comer sua aranha.

RAUL SEIXAS NA "NOITE DO ALI BABÁ", CANTANDO "ABRE-TE SÉSAMO", NO PROGRAMA DO CHACRINHA, NA TV BANDEIRANTES, EM 1980. ACERVO RAUL ROCK CLUB.

Esse tipo de apresentação combina muito com o clima satírico com a qual Raul Seixas abordava algumas questões, como esta da abertura política, por exemplo. Tárik de Souza assim comentou a exibição de Raul Seixas:

> O sábado reserva atrações exóticas, para não dizer esdrúxulas. Pela TV, a Discoteca do Chacrinha, nove da noite, na Bandeirantes, faz a Noite de Ali Babá e os 40 Ladrões. A ideia da noite baseia-se no carro-chefe do novo LP do cantor Raul Seixas, uma gozação à corrupção generalizada no país. Raul, a caráter, vestido de árabe, montado num elefante, congestiona o centro da cidade de São Paulo, triunfalmente acompanhado pelas câmaras e recepcionado à porta do auditório da Bandeirantes por D. Abelardo Barbosa I e único.[356]

Parecia que aquele velho casamento entre Raul Seixas e os meios de comunicação, enfim, havia sido reatado, o que, na verdade, não durou muito. Os atrasos, faltas e complicações diversas continuaram. Os excessos de Raul Seixas com álcool e drogas também não cessaram. O contrato com a CBS logo foi cancelado, e Raul deixava a empresa afirmando que ele teria se recusado a fazer uma música em homenagem à princesa Diana. De qualquer forma, sua imagem junto às gravadoras já estava prejudicada. Era um momento delicado de sua carreira, pois havia se esgotado ali seus contatos e companhia alguma queria trabalhar com Raul Seixas. Era mesmo a hora de mudar de lugar, era a hora de sair do Rio de Janeiro.

[356] Jornal do Brasil 27/10/1980, p. 32.

# CAPÍTULO 5

## ROCK BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1980, O TORTUOSO CAMINHO PARA CONSAGRAÇÃO DE UM GÊNERO MUSICAL.

A música popular brasileira nos anos de 1980 já despertou o interesse de uma série de pesquisadores. Sejam por meio de trabalhos acadêmicos[357] que se debruçaram sobre esses dez anos, sejam em reconhecidas obras de jornalistas[358] que analisaram as produções culturais nessa década; o fato é que existe uma bibliografia considerável sobre música nos anos de 1980. E sobre esses trabalhos jornalísticos e estudos acadêmicos de diferentes áreas, paira certo consenso: a trilogia "juventude/rock/indústria fonográfica".

A produção musical na década de 1980 é entendida como a época da consolidação definitiva do rock brasileiro, a ascensão de uma produção cultural marcadamente juvenil (tanto no universo dos produtores quanto no dos consumidores) e um momento de resposta da indústria fonográfica às crises que assolavam o mercado de discos.

O recorte etário das produções musicais nos anos oitenta é algo marcante em toda bibliografia e encontra na tese de mestrado em sociologia de Helena Abramo ("Grupos Juvenis nos anos 80 em São Paulo: um estilo de atuação social", 1992), mais tarde publicada em livro ("Punks e darks no espetáculo urbano", 1994), uma de suas mais reconhecidas formulações. Vai mostrar a autora como essa juventude, ascendente nos anos 80, tomou embalo no espantoso crescimento econômico dos anos passados ao ingressar maciçamente no mercado de trabalho. Os dados trazidos pela autora mostram como houve um sensível rejuvenescimento da PEA (população economicamente ativa) urbana nesses anos de "milagre econômico". "Enquanto a taxa de crescimento geral da população no mercado de trabalho foi de 85%, a dos adolescentes (entre 15 e 19 anos)

[357] Ver: "De Lugar nenhum a bora bora: identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do Rock brasileiros dos anos 80", de Júlio Naves Ribeiro (Mestrado em Sociologia, 2005), "'Os filhos da revolução' A juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980", de Aline do Carmo Rochedo (Mestrado em Historia, 2011), "O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais", de Luis Antonio Groppo (Mestrado em Sociologia, 1996), "Grupos Juvenis nos anos 80 em São Paulo: um estilo de atuação social", de Helena Abramo (Mestrado em Sociologia, 1992) e "Rock and Roll é o nosso Trabalho: A Legião Urbana do Underground ao Mainstream", de Érica Magi (Mestrado em Sociologia, 2011).

[358] Ver: "Brock: o rock brasileiro dos anos 80", de Arthur Dapieve (1995), "Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80", de Ricardo Alexandre (2013), "Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80", de Guilherme Bryan (2004), "Uma década de rock brasileiro" de Oswaldo Vilella (2004) e "ABZ do Rock Brasileiro" de Marcelo Dolabela (1987).

foi de 91,5%" (...). Em 1980, os dados do Censo indicavam que mais de 70% dos jovens entre 14 e 24 anos estavam ocupados na zona urbana do país" (ABRAMO, 1994, pp. 57- 58). E disso resulta um efeito duplo e sumamente importante para a efetiva ascensão desse segmento juvenil na produção cultural dos anos 80. O primeiro se relaciona à possibilidade financeira de "consumo de bens pessoalmente valorizados" pela juventude brasileira, e o segundo, sua crescente "autonomia em relação à família, tanto no sentido de maior independência e liberdade de ação (...), pois o trabalho confere maturidade e respeito no interior da família" (Idem, p. 60).

Segundo Helena Abramo, havia um contingente de consumidores jovens entre os setores populares que, mesmo limitados a um relativamente baixo poder aquisitivo, ansiavam por certos produtos e serviços específicos. Bens de consumo direcionados ao público jovem, principalmente relacionados a roupas e diversão, foram surgindo, aos poucos, no transcorrer dos anos 70. "Nesses anos, desenvolveram-se numerosos espaços voltados para a diversão juvenil, como imensos salões de dança nos bairros de periferia, as danceterias (...), as lojas de diversões eletrônicas, as pistas de patinação, as lanchonetes etc" (ABRAMO, 1994, p. 60).

Mas, apenas a ascensão econômica não explica a forma como a juventude realmente assumiu, em definitivo, as rédeas das produções musicais nos anos de 1980. Havia a necessidade, entre outras coisas, de um produto artístico nacional, marcadamente jovem, e consumido, majoritariamente, por um público de mesma idade. Algo que foi inúmeras vezes simulado, nos anos anteriores, mas nunca efetivamente consolidado. E é praticamente consensual entre os autores que as raízes desse produto se encontram nas influências do punk rock internacional.

A chegada do punk ao Brasil se deu pouco tempo depois de sua explosão em níveis internacionais, entre 1977 e 1978. Aqui, encontrou a receptividade de um segmento social que, guardadas as devidas proporções, vivia uma situação semelhante àquela dos jovens proletários ingleses, que fermentaram a cena punk. Alguns estudiosos que se debruçaram sobre o surgimento do punk no Brasil (ABRAMO, 1994; BIVAR, 1982) mostram que sua entrada inicial se deu, principalmente, entre jovens da periferia de São Paulo, filhos de proletários suburbanos e famílias de baixa renda. Um segmento social que vinha sofrendo as agruras de um "milagre econômico" já sem o fôlego e a força dos anos anteriores. Eram exatamente esses jovens de periferia, recém-inseridos no mercado, e suas famílias de proletários, aqueles que mais padeciam com a crise econômica que assolava o Brasil no início dos anos 80. A inflação já batia a casa dos

100% ao ano, o desemprego, em 1982, atingia cerca de seis milhões de pessoas e jogava mais sete milhões para o subemprego. O perfil desses jovens era o de "garotos que, de uma hora para outra, perderam o acesso à diversão e ao consumo. Jovens que buscavam informações e que se sentiam excluídos, marginalizados e muito, muito raivosos" (ALEXANDRE, 2013, p. 59).

Era o cenário propício para a difusão de toda aquela ideologia punk. Houve uma identificação rápida com a situação vivida pelos jovens ingleses, devastados por uma onda de desemprego e crise econômica (GUERRA, 2010). Um clima de desesperança e revolta realmente assolava os jovens londrinos e paulistanos.

As primeiras informações sobre o movimento punk começaram a aportar no Brasil, no fim dos anos 70, através das revistas Pop, Manchete e Veja. As reportagens chamavam atenção para o caráter de contestação daquele movimento que vinha se espalhando pela Europa, seu cunho de protesto empreendido por jovens pobres e marginalizados, e o uso frequente de imagens de podridão e violência. Mesmo assim, não houve nenhum grande projeto de exploração do punk, tanto em jornais ou revistas, como em empreendimentos discográficos, até o início dos anos 80. O interesse dos jovens paulistanos por esse tipo de informação passava bem ao largo da *mass mídia*. A confecção daquela cena punk paulistana se dava mesmo naquele espírito do *do it yourself*: formação de bandas, shows e fanzines feitos e distribuídos pelos próprios, em um esquema bastante informal de divulgação.[359]

Mas isso, de fato, não impediu que o punk se alastrasse entre a juventude suburbana de São Paulo. Antônio Bivar (1982) diz que, naquele início de década, falavam-se em torno de 15 mil jovens desfilando uma série de códigos de vestuário, conduta e comportamento que expressavam a pertença a um grupo muito específico, o punk brasileiro.

Internacionalmente, o punk se proliferou bastante mediante as gravadoras independentes, dentro de uma lógica de aversão ao esquema de produção e promoção que a indústria musical havia construído até então. No Brasil, esse tipo de gravadora somente começou a surgir no início dos anos de 1980. Segundo José Adriano Fenerick (2004, p. 166), esses selos independentes acabaram buscando alternativas diferenciadas

[359] O momento de maior repercussão nacional do punk rock paulistano ocorreu entre os dias 27 e 28 de novembro de 1982, quando foi organizado o primeiro "Festival Punk de São Paulo", no Sesc-Pompéia, evento que ficou conhecido como "O Começo do Fim do Mundo". Além da apresentação das principais bandas punk de São Paulo, o evento ainda contou com o lançamento do livro "O Que é Punk", do jornalista Antônio Bivar. Outras capitais do Brasil também desenvolviam uma cena punk, menos pungente que a paulistana, mas ainda assim significativas.

em relação às "grandes corporações e empresas transnacionais da música (as chamadas *majors*) do período, que cada vez mais se fundiam em gigantescos conglomerados empresariais". O principal selo independente brasileiro da época, e o que mais abrigou as bandas do punk paulistano, foi o Baratos Afins, fundado em 1978, por Luiz Carlos Calanca. A gravadora teve um papel seminal nessa cena punk underground de São Paulo ao lançar os principais trabalhos das bandas de rock: Fellini, Kafka, Vultos, Akira S., Garotas Que Erraram, Voluntários da Pátria, Gueto, Smack e Mercenárias.

Mas, não foram pelas vozes dessas bandas de periferia que o rock, inicialmente, ganhou o Brasil. O impulso inaugural do rock nacional se deu por influências e tendências do pós-punk.

New wave é um termo "guarda-chuva" que fora cunhado para designar algumas tendências musicais que se seguiram ao punk, após 1978. Neste período, abriram-se espaços para músicas menos agressivas, de conteúdo mais ameno e adocicado, com uma veia mais alegre, divertida e colorida. Nessa onda considerada mais singela e inocente, os teclados e sintetizadores – então completamente desprezados pelos antecessores punks – foram mais uma vez resgatados. As roupas também mudaram bastante. Ao invés do estilo agressivo e chamativo dos punks, a chamada new wave presava-se por roupas mais leves e coloridas, bem menos enérgicas e contestadoras.[360]

A new wave encontrou ótima guarida no clima ensolarado do Rio de Janeiro, ao formar uma série de bandas e seduzir um considerável público jovem. Na capital carioca, uma sonoridade rock de cunho bem mais ameno e adocicado do que aquela produzida pelas bandas punks paulistanas foi, aos poucos, ganhando os meios de comunicação. Músicas que traduziam o modo de vida da juventude brasileira naqueles anos oitenta começaram a construir um público volumoso, fundamental para o arranque inicial do rock brasileiro.

Depois de conhecer de perto o movimento new wave, o jornalista Júlio Barroso inscreveu seu conjunto Gang 90 & As Absurdettes no festival "MPB Shell", promovido pela Rede Globo de Televisão, em julho de 1981. A canção concorrente, "Perdidos na Selva", mal chegou às finais, mas em pouco tempo, seus versos "Eu e minha gata rolando na relva/ Rolava de tudo/ Covil de piratas pirados/ Perdidos na selva" eram ouvidos nas rádios de todo país. Era um sucesso radiofônico que antecipava o que "viria

[360] Sobre o movimento New Wave ver: Luis Antonio Groppo (1996).

a ser a primeira tendência do rock brasileiro dos anos 80: bom-humor, romantismo, corinhos femininos e apresentações teatralizadas" (VILELLA, 2004, p. 17).

Mas, o estímulo maior para o rock viria no ano seguinte. Um conjunto formado por componentes do grupo teatral carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone conseguiu furar o bloqueio inicial anti roqueiro, até então existente entre as companhias de discos, e gravar um compacto pela EMI-Odeon (DAPIEVE, 1995). Era o grupo Blitz, formado por Evandro Mesquita (vocal), Ricardo Barreto (guitarra), Antônio Pedro Fortuna (baixo), William Forghieri (teclados), Lobão (bateria), Márcia Bulcão (vocal) e Fernanda Abreu (vocal). "Você não soube me amar", música de trabalho do conjunto, tinha "uma letra muita mais falada que cantada" e "apresentava ainda uma outra característica até então menosprezada pela mídia: linguagem essencialmente urbana e coloquial" (DAPIEVE, 1995, p. 52). Em pouco tempo, o então desacreditado compacto chegava à marca 100 mil cópias vendidas e o conjunto já renegociava seu contrato junto à EMI-Odeon para o lançamento de um LP[361].

A procura por uma sonoridade que traduzisse o universo juvenil parecia, realmente, uma tendência naquele início de década. E não era apenas o reconhecimento comercial da Blitz que prenunciava isso. O sucesso de bilheteria do filme "O Menino do Rio", de Antônio Calmon, também abria portas importantes para a entrada definitiva do segmento jovem no *mainstream* da indústria fonográfica. Ao contar o drama de Pepeu (personagem interpretado por Ricardo Graça Mello), um adolescente órfão que abandonara Santa Catarina para tentar a vida como surfista profissional no Rio de Janeiro, a trama do filme vai se entrelaçando em um ambiente juvenil de surfistas, esportistas, fotógrafos e belas mulheres. E para embalar o enredo, a canção de Lulu Santos, "De repente Califórnia", condensava os sonhos e pretensões de uma juventude carioca através dos versos: "Garota eu vou pra Califórnia/ Viver a vida sobre as ondas/ Vou ser artista de cinema/ O meu destino é ser star..."

Mas, o maior sucesso comercial desse período partiu de onde menos se esperava. Um imigrante inglês, com uma trajetória de fracassos acumulados como artista solo e com bandas de rock[362], alcançava marcas impressionantes naquele início de década. Ritchie já havia tentado decolar sua carreira apresentando seu trabalho para uma série de gravadoras no Rio de Janeiro, mas foi pelas mãos do produtor Fernando

[361] Sobre a trajetória do conjunto Blitz ver: Rodrigo Rodrigues (2009).
[362] O conjunto Vímana foi um grupo de pouca expressão nos anos de 1970, mas que serviu os anos 1980 com artistas importantes como Ritchie, Lulu Santos e Lobão.

Abreu que ele chegou até os diretores da CBS, vestindo um figurino new wave, e com uma canção de forte apelo pop nas mãos. “Menina Veneno” foi inicialmente testada, via rádio fusão, no nordeste do país, mas em pouco tempo chegava ao sul como um grande sucesso. A gravadora logo se apressou na confecção do LP de Ritchie, que trazia, além de “Menina Veneno”, outras canções que traduziam muito bem o universo daquela juventude dos anos 80. Casos de amor mediados pela tecnologia (“Pelo interfone”), musas que surgem por meio de imagens holográficas (“Vôo de coração”) e trocas de confidências entre um casal no elevador (“A vida tem dessas coisas”), foram algumas das canções que fizeram com que o LP “Vôo de Coração” (CBS, 1983) chegasse a marca de mais de um milhão de cópias vendidas – número alcançado, na maioria das vezes, apenas por Roberto Carlos (ALEXANDRE, 2013). Estava aberta a temporada de caça ao rock brasileiro. As gravadoras buscavam novas Blitzs, Ritches e Lulus Santos, e o local onde encontrá-los estava bem à mostra, em uma praia no Rio de Janeiro.

Montado na Praia do Arpoador e depois transferido para a Lapa, o Circo Voador ergueu sua lona em janeiro de 1982, e serviu como uma espécie de abrigo para as bandas de rock que vinham surgindo. Concebido por Perfeito Fortuna, Márcio Calvão e Maurício Sette, o Circo Voador funcionava como uma espécie de centro cultural e comunitário, onde eram exibidos, além de shows musicais, grupos teatrais, dança, etc. E nesse local, as principais bandas de rock se apresentavam para um público jovem e vibrante, dando mostras de força e exuberância de uma cena roqueira em vias de explosão.

Em nível internacional, o rádio teve um papel fundamental para a difusão do rock, principalmente nos Estados Unidos (GUERRA, 2010). No entanto, no Brasil, até o início dos anos de 1980, ainda não havia uma rádio especificamente direcionada ao rock ou ao público jovem. Algo que somente começou a mudar quando a Rádio Fluminense de Niterói, braço fonográfico do grupo Fluminense de Comunicação, dava corpo a alguns projetos visionários do seu novo diretor, Luiz Antônio Mello. Com uma equipe formada apenas por radialistas mulheres, uma das ideias de Mello era construir, junto aos ouvintes, a programação da rádio. As fitas demo, gravadas ao vivo no Circo Voador, chegavam aos montes à Fluminense e começavam a encher o repertório da rádio com as principais bandas do nascente rock brasileiro. Depois que a Blitz tocou na rádio de Niterói e repercutiu pelo Brasil suas canções, a vocação de “porta de entrada” do rock brasileiro da Fluminense havia sido consumada (ESTRELLA, 2012).

Essa "dobradinha" Circo Voador/Rádio Fluminense representou, para as gravadoras, uma excelente oportunidade para a captação de novas bandas. Um primeiro teste ao vivo era feito no Circo Voador e, depois, uma avaliação de maior repercussão empreendida pela rádio Fluminense e pronto: estava posto um banquete de bandas que as empresas de discos podiam fartar-se com facilidade.

Mas, o que não se pode deixar de lado é que o rock brasileiro surgiu em um momento complicado na história da indústria fonográfica nacional. No fim dos anos 70, passada a febre da discoteca, o mercado de discos começava a arrefecer. Em 1979, a indústria fonográfica brasileira tinha vendido cerca de 63,8 milhões de discos, número que passaria para 56 milhões em 1980, e 43 milhões em 1981. Gravadoras como Odeon e WEA, para minimizar gastos em produção e distribuição, acabaram por se fundir. A Som Livre comprou a RGE e associou-se à RCA Victor, a Ariola foi vendida à Polygram e empresas nacionais como a Copacabana e Fermata pediram concordata (GUERREIRO, 1994). Segundo dados da ABPD, em agosto de 1980, a venda de discos e fitas no Brasil obteve um faturamento de Cr$ 1,2 bilhão. Nesse mesmo mês, em 1981, a quantia passou a Cr$ 1,45 bilhão, o que significa, com uma inflação a mais de cem por cento ao ano, uma queda grande de faturamento. Esses números se tornam mais alarmantes quando se leva em consideração que, em agosto de 1980, foram lançados 78 elepês nacionais, para 35 em 1981[363].

O jornal O Globo promoveu um debate, em 1981, entre os principais executivos da indústria fonográfica, a fim de tentar, minimamente, entender a ininterrupta queda na venda de discos. Participaram do debate Joao Araújo, diretor executivo da Som Livre e presidente da ABPD (Associação Brasileira dos Produtores de Discos), Roberto Menescal, diretor artístico da Polygram, Atílio Baccheretti, gerente comercial da Odeon, e Sérgio Cabral, crítico musical e produtor de discos. Quando os executivos foram questionados sobre as alternativas para se superar a crise, houve quase uma unanimidade nas respostas: combater a pirataria e encontrar um produto artístico de confecção mais barata.

> **O Globo**: Para se atacar as causas da crise já se sabe que é preciso acabar com a "pirataria" e taxar as fitas cassete. Quais as outras medidas?
> **Araújo**: Conseguirmos um produto mais barato. Esta foi uma iniciativa da Polygram com o "new disc", que nada mais é do que um disco econômico, com oito faixas, sendo que duas gravadas anteriormente em compactos, e seis inéditas, com a capa impressa apenas em duas cores, em vez de quatro. (...)

[363] O Globo 9/11/1981, p. 15.

> **Cabral**: As gravadoras estão investindo no selo sertanejo, pois existe uma série de artistas como Bartô Galeno e Amado Batista que vendem tanto quanto os reconhecidos ídolos. Por que essa investida?
> **Araújo**: Isso sempre aconteceu, porque são artistas que não dependem de nada. Ainda há pouco nós estávamos vendo que a FM, decerta forma, prejudica comercialização dos discos, mas eles não passam pela FM e muitas vezes nem para programação normal AM. Eles estão é em todos os lugares, viajando de ônibus e caminhão.
> - A Odeon aumentou há alguns anos a sua presença nessa área, principalmente agora, com a saída da Simone.
> **Menescal:** Vocês mudaram a política?
> **Baccheretti:** Não, nós nos debruçamos um pouco mais nesses artistas populares e o resultado tem sido positivo. (...) Artistas como Reginaldo Bessa vendem, no Norte e Nordeste, de cem mil a 150 mil discos, e se apresentam em qualquer circo por um cachê de Cr $60 a Cr$ 80 mil. Esses artistas vão à luta sem grandes investimentos da gravadora e obtêm um bom resultado.
> **Cabral**: Como vocês conseguem fazer discos com esses artistas?
> **Araújo**: Há o preço fixo do disco e o fator tempo na realização. Eles, por exemplo, entram no estúdio e gravam dois discos de uma vez.
> **Baccheretti**: Não são como Rita Lee e Bethânia, que ouvem cinco ou seis vezes a mesma gravação e, no final, querem mudar o violino ou o violão. Isto traz para a gravadora um custo muito alto, que não temos com esse tipo de artista, pois ele coloca a voz e vai para a casa.
> **Araújo:** Hoje, o custo de um disco cuja gravação depende de mais elaboração, entre estúdio e músicos, é de Cr$ 8 milhões a Cr$ 10 milhões, enquanto que um disco do tipo que o Baccheretti falou pode ser feito por Cr$ 1 milhão.
> **Cabral:** Só para o leitor saber, o disco que custa Cr$ 10 milhões tem que vender um mínimo de quanto para não dar prejuízo?
> **Menescal:** No mínimo, 60 mil discos.[364]

Parece evidente que, naquele ano de 1981, as companhias de discos vinham procurando um material artístico que tivesse uma relação entre custo de produção e número de vendas aceitável para aquele contexto de crise. Segmentos sertanejos e populares ganhavam espaço pelo baixo custo na confecção dos LPs. E o rock surgiu como um produto "'apetitoso' para a indústria", devido "a grande viabilidade econômica do gênero, ajustando-se perfeitamente aos tempos de crise e de incertezas quanto aos rumos da conjuntura econômica" (DIAS, 2000, p. 85). A MPB, que teve entre os anos 60 e 70 uma importante participação comercial no mercado de discos, tornara-se um produto inadequado para aquele período de retração nas vendas. A ideologia do *do it yourself*, ao primar pela simplicidade e crueza sonora, fizera do rock um material artístico ajustado aos novos contornos da indústria fonográfica. Como diz Ricardo Alexandre (2013, p. 144), as bandas de rock, em sua maioria, compunham seu "próprio repertório, dispensavam arranjadores, orquestras e músicos convidados. Trios, quartetos, e quintetos de estrutura simples e eficiente. Guitarra, baixo, bateria, teclado e voz, uma geração providencial para quem tinha que lidar com a queda livre do mercado

[364] Idem.

de discos no país". O jornalista e produtor musical Nelson Motta (In: CLEMENTE, 2008, p. 64) vai no mesmo caminho ao dizer:

> A grande MPB, que dominou os anos 1970, estava custando cada vez mais caro e vendendo cada vez menos discos. Todos os artistas faziam LPs em Los Angeles, com grandes orquestras de cordas – e tudo isso custava uma fábula. Quando apareceram as primeiras bandas de rock, não. As próprias bandas faziam letras e música. Bastava dar um estúdio para eles, coca-colas e botar Liminha (produtor musical) tomando conta de tudo. Claro, as gravadoras amaram aquilo. Então, um disco de rock se pagava com 3 mil discos (vendidos).

A parceria entre o Circo Voador e a Rádio Fluminense representava um termômetro de aceitação mercadológica das bandas de rock, capaz de dirimir custos com pesquisas de mercado e divulgação. Casas de show e danceterias, que se proliferavam às dezenas em São Paulo e Rio de Janeiro, também davam uma dimensão da popularidade do rock. No Rio, existiam boates como Western Club, Let it Be, Emoções Baratas, Manhattan, Metrópoles, Mamão com Açúcar, Mamute, Mistura Fina, e Noites Cariocas. Já em São Paulo, havia O Teatro Lira Paulistana e bares como Calabar, Pub Vitória, Pierrô Lunar, além das danceterias Madame Satã, Rádio Clube, Rose Bom-Bom, Clash, Tífon, Napalm e Carbono 14.

Havia, portanto, um manancial de bandas a serem descobertas por uma indústria fonográfica sedenta por um produto barato e de alta rentabilidade. A solução imediata para a crise havia sido encontrada: bandas de rock lançando seus trabalhos em plataformas de baixo custo, compactos e fitas cassete. Foi dessa forma que, entre 1982 e 1983, bandas como Kid Abelha & os Abóboras Selvagens chegavam ao disco e logo estouravam hits de sucesso como "Pintura Íntima", "Porque não Eu?" e "Como eu quero". Os Paralamas do Sucesso lançaram "Vital e sua Moto", "Cinema Mudo" e "Óculos". A banda paulistana de origem punk, Magazine, emplacava "Sou Boy" e "Tic Tic Nervoso". A também paulistana Ultraje a Rigor chegava com "Inútil", "Mim Quer Tocar", "Eu me amo" e "Rebelde sem causa".

E o resultado dessa fórmula André Midani descreve em seu livro memorialístico: "Os Discos de Ouro choviam dentro da Warner" (MIDANI, 2008 p. 203). Muito rapidamente, essa música que traduzia o universo juvenil dos anos 80 invadia as rádios e as gravadoras do país. Em 1984, o rock já representava cerca de 80% das vendas da WEA, que detinha sob contrato 14 conjuntos, na Odeon o rock respondia por mais de 50% das vendas e a CBS havia lançado 10 novos artistas ligados ao rock e apenas 2 intérpretes de outros gêneros. Se a Fluminense abriu as portas para o rock entre

as rádios nacionais, em 1984, as duas maiores emissoras FM do Brasil, a Rádio 98 e a Jovem Pan, já reservavam entre 20% e 30% de sua programação para o gênero, números que saltaram para 50% no caso da 98, e 70% no caso da Jovem Pan (GUERREIRO, 1994, p. 197). Nas palavras do jornalista e estudioso Ricardo Alexandre (2013, p. 142): a "nova ordem passou a dar as cartas. Talvez nunca como no biênio 1983/1984 o Brasil tenha visto, juntas, tantas pérolas pop de igual quilate – todas em sintonia fina com o que se produzia de novidade no exterior, todas em sintonia fina com os anseios do grande público local."

A televisão também demorou pouco para abraçar o rock e o universo jovem. A TV Record do Rio exibia semanalmente o programa "Realce" e diariamente o "Vibração". Em 1983, a Rede Globo estreou "Cometa Loucura", e a TV Cultura de São Paulo o programa "Fábrica do Som". Em 1984, ia ao ar o mais reconhecido programa televisivo daquela cena roqueira, "Perdidos na Noite", apresentado por Fausto Silva, primeiramente na TV Gazeta, depois na Record e Rede Bandeirantes.

A caça empreendida pela indústria do disco a novas bandas possibilitou o aparecimento de conjuntos advindos de diferentes lugares do Brasil, fator importante para dar uma guinada no rock açucarado que emanava do Rio de Janeiro. Os punks paulistanos, entre 82 e 83, já haviam se desmembrado em outras tribos que, dos meios universitários e colegiais, se articulavam em torno de bandas que ficaram conhecidas como "rock paulista". O refúgio inicial dessas bandas era o Teatro Lira Paulistana, um grande porão com cerca de 150 lugares, localizado no bairro de Pinheiros, na Zona Oeste da cidade. Mais do que propriamente um teatro, o Lira Paulistana abrigava as principais manifestações da vanguarda independente de São Paulo. Era o reduto de artistas como Ná Ozzetti, Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Tetê Espíndola, Cida Moreira, Eliete Negreiros e Zé Eduardo Nazário – grupo mais tarde denominado "Vanguarda Paulista". Outros conjuntos musicais alternativos também se apresentavam por lá: Língua de Trapo, Rumo, Grupo Um e Premeditando o Breque. Mas foram bandas de rock como Ira!, Ultraje a Rigor e Titãs, assíduas frequentadoras do Teatro Lira, que, a partir de 1983, alcançaram sucesso, tanto de público quanto de crítica, com um rock pesado e de fortes conotações políticas e sociais.

Um impulso ainda maior para esse tipo de sonoridade rock viria de Brasília. Após inúmeras recomendações do brasiliense Herbert Vianna, líder do conjunto Os Paralamas do Sucesso, desaguava, no Rio de Janeiro e em São Paulo, uma série de bandas vindas da capital federal, centro difusor de uma das principais cenas punk do

Brasil. Legião Urbana, Plebe Rude e Capital Inicial foram alguns dos conjuntos que despontaram com uma música densa e politizada, e contribuíram para dar outras conotações ao rock nacional.

O punk internacional investiu contra o virtuosismo musical do rock progressivo e sua pomposa estrutura de funcionamento. No Brasil, no entanto, o rock que vinha se originando das irradiações do punk não encontrava em sua história um campo consolidado do gênero – nem do tipo progressivo nem de qualquer outro tipo – para ser eleito como uma espécie de "inimigo comum" daquela geração de músicos dos anos 80. Na década de 1970, as estruturas pelas quais trafegavam as bandas de rock brasileiras eram extremamente precárias, uma cena muito mais underground do que propriamente um cânone estético vitorioso a ser questionado. No Brasil, o que poderia se assemelhar, minimamente, à posição do rock progressivo no campo musical era, sem dúvida, a MPB. De linguagem complexa e intrincada, forjada pelos anos de combate cultural à ditadura militar e à censura, a MPB ostentava virtuosismo e erudição de uma posição prestigiada que ocupava no interior do campo musical brasileiro. Por adaptação, foi a MPB eleita a grande "inimiga" a ser combatida pelo rock dos anos 80.

Os ataques à MPB partiam de diferentes frentes e de diferentes formas. Clemente Nascimento, integrante das bandas punks Restos de Nada e Inocentes, escreveu, em 1982, um manifesto do movimento punk intitulado: "Fora com o mofo da MPB! Fim da idéia de falsa liberdade!". No manifesto lia-se:

> Nossos astros da MPB estão cada vez mais velhos e cansados, e os novos astros que surgem apenas repetem tudo que já foi feito, tornando a música popular uma música massificante e chata. Mesmo assim, eles ainda conseguem fazer o povo chorar. Não sei como, cantando a miséria do jeito que eles a veem, do alto, mas que não sentem na carne como nós. E também choram de alegria quando contam o dinheiro que ganham. Nós, os Punks, somos uma nova face da Música Popular Brasileira, com nossa música não damos a ninguém uma idéia de falsa liberdade. Relatamos a verdade sem disfarces, não queremos enganar ninguém. Procuramos algo que a MPB já não tem mais e que ficou perdido nos antigos festivais da Record e que nunca mais poderá ser revivido por nenhuma produção da rede globo de televisão. Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): Para pintar de negro a Asa Branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer. (*Apud*. ALEXANDRE, 2013, p. 71)

É evidente a aversão ao elitismo da MPB e um completo desrespeito com toda a história que ela carregava. "Pintar de negro a Asa Branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer" eram

um petardo contra as origens e tradições da Música Popular Brasileira. E as ofensas não paravam por aí. A banda Os Replicantes incluiu em seu disco "O Futuro é Vortex" (RCA, 1986), de 1986, a música "Porque não", em que zombava de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque:

> Me disseram que sem lenço era a grande solução
> Joguei fora os documentos e acabei no camburão
> Eu não vou porque não não não
> Os baianos nos trovaram que o amor tinha futuro
> Quis transar com uma mina que mordeu o meu pau duro
> Eu não vou porque não não não
> Agora eu sei qual é a deles.
> Já peguei no pé do Gil
> Eu quero que o Caetano vá pra PUTA QUE O PARIU
> Eu não vou porque não não não
> O Gismonti é um chato tô cansado de saber
> O Chico era um velho mesmo antes de nascer
> Eu não vou porque não não não
> O samba me dá asma bossa nova é de fuder
> Prefiro tocar bronha e punkar até morrer. [365]

Em depoimento concedido a Ricardo Alexandre (2013, p. 140), Herbert Viana refere-se à MPB dizendo: "havia uma intenção de se contrapor a uma música que não falasse das coisas da rua" (...). "Agora, você poderia tocar uma música com três acordes e se comunicar. Poderia não ser poeta e escrever coisas rápidas e simples sobre o que estava acontecendo".

Uma música direta e simples tomava forma sob uma sonoridade rock, enérgica e agressiva. Difundia-se, assim, um "modus operandi" artístico bem distinto daquele consagrado pela MPB nos anos passados. E o que não faltam são exemplos desse distinto mecanismo de fazer musical. Lulu Santos, ao defender "Areias Escaldantes", no festival "MPB-Shell", de 1981, afirmou junto ao público que havia feito a canção concorrente em cinco minutos – quase uma afronta àquela erudição que envolvia as canções da MPB. O LP "Camisa de Vênus" (Som Livre, 1983), do conjunto de mesmo nome, foi gravado em uma única noite nos estúdios da Som Livre, em 1983. A canção "Como eu Quero", lançada pelo grupo Kid Abelha & os Abóboras Selvagens, um dos maiores sucessos de 1984, era um rascunho musical tirado do lixo pelo produtor da banda, Liminha (ALEXANDRE, 2013).

A forma como a maioria das bandas de rock chegava ao disco também marca um processo de distinção importante com relação aos anos setenta. Neste período, era

[365] Letra da canção "Porque não" ("O Futuro é Vortex", RCA, 1986) da banda Os Replicantes.

absolutamente comum o apadrinhamento dos grandes nomes da MPB aos recém-ingressos na cena musical. Elis Regina, Tom Jobim, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia, acabaram se tornando pontes importantes também para o descobrimento de novos talentos para a música popular. A trajetória artística de João Bosco, Fagner, Belchior, Luiz Melodia, Novos Baianos, entre muitos outros, não pode ser contada esquecendo-se dos amparos que eles tiveram de artistas mais consagrados.

Excluindo-se o conjunto Barão Vermelho, que contou com a ajuda de Ney Matogrosso para o deslanchar da carreira, a maioria das bandas de rock brasileiro dos anos 80 dispensava, por completo, qualquer tipo de apadrinhamento dos artistas mais velhos. Elas chegavam ao disco em um processo simples e direto. Fitas demo, shows populares e sucessos radiofônicos levavam as bandas diretamente aos estúdios de gravação.

E a consagrada MPB demonstrava sinais de cansaço no início dos anos 80. Ainda presa ao linguajar intrincado que sombriamente tentava enganar o censor, ela parecia não conseguir acompanhar os anos de abertura, prenunciados pelo arrefecimento da censura. O linguajar direto e despojado do rock surgia, então, como forma musical mais adequada aos novos tempos. E parte da crítica musical reconhecia isso. O Jornalista Okky de Souza, em 1984, escreveu para a revista Veja: "ocupando o vácuo deixado pela mesmice dos velhos ídolos, os artistas do rock dividem hoje o rádio e as lojas de discos com os nomes consagrados"[366]. O diretor artístico e produtor da rádio Jovem Pan, Antônio Carvalho Filho, em depoimento a Veja diz: "a música brasileira tradicional estagnou. Não aconteceu nada nos últimos tempos. (...) Criou-se assim espaço para o rock nacional"[367]. Denunciando uma espécie de decadência da MPB, no início dos anos 80, Sílvio Lancellotti escreve para a Folha de São Paulo:

> Em nenhum outro momento de sua história, nem mesmo nos tempos em que a irrequieta Chiquinha Gonzaga matava passarinhos com bodoque no quintal de seus pais, a música popular brasileira atravessou período tão grotesco, tão obscuro, tão ridiculamente trivial como este agora. (...)
> Mesmo os assim chamados independentes (...) acabaram sucumbindo à modorra total que cobre de tolices e de incompetência os arraiais da MPB.
> Não há discos para comprar. Não há shows para ver. Tudo é igual, nivelado por baixo, uma mesmice que incomoda e assusta.[368]

[366] Veja 01/02/1984, p. 71.
[367] Veja 02/01/1985, pp. 37-38.
[368] Folha de São Paulo 27/04/1983, p. 25.

Mas, a constatação dessa decadência não significava, de imediato, a completa consagração do rock nacional. Mesmo reconhecendo os sinais de fraqueza da MPB, o rock ainda não era unanimidade junto à crítica. Alguns jornalistas, ao assistirem a ascensão do gênero, não tardaram em, pejorativamente, associá-lo à febre da Jovem Guarda. Uma ligação que tinha como objetivo caracterizar o rock da década de 1980 como "uma onda avassaladora e temporária, com um componente intrínseco de modismo/diluição que o varreria rapidamente do mapa musical brasileiro" (GUERREIRO, 1994, p. 135). José Nêumanne Pinto, assim escreve para o Jornal do Brasil:

> **O que é o Rock- Brasil: Apenas um iê-iê-iê de final de semana.**
> As gravadoras aderiram fácil ao novo rock brasileiro, porque ele significava uma resposta à crise. Bastava transformar as fitas, que os próprios grupos levavam a seus escritórios, em matrizes e mais um disco vinha à tona, muitas vezes sem se gastar nada em estúdios de gravação, como todos sabem os custos mais pesados de uma produção. A crítica de música popular, ávida por novidades consumistas, confundiu poesia com retrato sociológico e identificou em versos sem inspiração as preocupações e hábitos de uma geração. A produtores e jornalistas faltou intimidade com a verdade. (...) Era (e parece continuar sendo) mais como acreditar nas falsas certidões sociológicas de uma nova geração desconhecida cujo talento não explodiu. (…) Na verdade, o tal rock tupiniquim tem pouco de rock. É apenas uma diluiçãozinha simples, de acorde e meio, do velho iê-iê-iê de Roberto Carlos e Martinha. É uma espécie de New Wave de fim de semana.[369]

No entanto, alguns acontecimentos davam a entender que o rock era algo bem maior do que uma mera tendência passageira e inofensiva. Durante toda a década de 1970, era lugar comum prever que Roberto Carlos seria o campeão anual de vendas e o mais popular cantor brasileiro. Todavia, quando Ritchie chegara à marca de 1 milhão de discos vendidos em 1983, seu nome começava a se tornar mais conhecido do que o próprio "Rei". Ritchie estava em todos os programas de tv, todas as rádios e revistas do Brasil. Ele era alçado a símbolo sexual e "rei do rock". Sua canção "Menina Veneno" ganhava versão em espanhol para o mercado latino e foi lançada na França. Em poucos meses, Ritchie "era mais do que um cantor, era um ídolo popular" (ALEXANDRE, 2013, p. 155). Nesse momento, a Revista Contigo lança uma matéria com o título: "Roberto Carlos que se cuide – um inglês ameaça roubar a coroa do rei". O problema é que Ritchie vinha conseguindo esse reconhecimento na CBS, mesma gravadora de Roberto Carlos, desde o fim da década de 1960. A continuação da carreira de Ritchie na gravadora tornara-se algo bastante misterioso. Seu segundo LP alcançou a marca de 100

[369] Jornal do Brasil 27/10/1985, p. 49.

mil cópias, número bem abaixo do esperado, mas nem por isso um fracasso retumbante. No entanto, parecia estranho para o próprio Ritchie como a gravadora pouco se esforçara na divulgação do LP. Nesse período, Tim Maia vai à imprensa e diz que Roberto Carlos havia sabotado a carreira de Ritchie junto à CBS. Essas acusações nunca foram realmente provadas, mas, de fato, a gravadora pouco se empenhou em manter Ritchie no *cast* da companhia, e rompeu seu contrato, que ainda previa o lançamento de mais um disco (Idem.).

A MPB, durante toda a década de 1970, já estava habituada a enfrentar gêneros musicais de grande popularidade. Vender menos que os cantores românticos, por exemplo, nunca arranhou seu prestígio no campo musical. No entanto, ver uma manifestação pública de protesto político que não tivesse como trilha sonora as canções de Geraldo Vandré, Chico Buarque ou qualquer artista do gênero, era, realmente, uma novidade. Até aquele momento, parecia impensável um movimento popular de combate à ditadura e de luta por direitos democráticos que não fosse embalado pelas canções da MPB. O gênero carregava a marca de ser a trilha sonora, por excelência, de uma resistência antiditatorial (NAPOLITANO, 2001a). Mas, a maior manifestação pública dos anos oitenta, conhecida como "Diretas Já", vinha sendo impulsionada pelos versos irreverentes da canção "Inútil" (WEA, 1983), do conjunto Ultraje a Rigor. Os versos "A gente não sabemos escolher presidente/ A gente não sabemos tomar conta da gente/ A gente não sabemos nem escovar os dente/ Tem gringo pensando que nóis é indigente/ Inútil/ A gente somos inútil" foram inúmeras vezes entoados pela multidão que reivindicava o direito de escolha do presidente da república, entre 1983 e 1984. Ulysses Guimarães, em um dos mais céleres discursos pró-diretas, colocou a canção "Inútil" em plena sessão do Congresso Nacional, "e fez dela um dos seus mais virulentos discursos contra a apatia dos políticos e do sistema" (MIDANI, 2008, p. 202).

Chegar a ameaçar a "coroa do Rei" e invadir um espaço de atuação político-cultural praticamente restrito à MPB eram indícios fortes que o rock chegava para ser mais do que uma moda passageira. No entanto, a consolidação de um campo para o gênero ainda demandava o desenvolvimento de outras esferas que escapavam ao universo de todas aquelas bandas.

Um jornalismo especializado nesse gênero musical já existia no Brasil nos anos de 1970, apesar do total subdesenvolvimento do rock naquela cena musical. Um fenômeno curioso, explicado pela enorme consagração que o rock internacional vinha conseguindo e pela sua inevitável irradiação em terras brasileiras. Essa enorme

popularização, além de incentivar o surgimento de algumas bandas e a produção de alguns festivais pelo Brasil, "viabilizou a criação de uma coluna fixa destinada ao gênero no jornal Folha de S. Paulo, assinada por Carlos Gouvêa, e no Rio de Janeiro o surgimento de revistas especializadas como Flor do mal, Presença e Rolling Stone." (SOUZA, 2015, p. 223). Ezequiel Neves, Tárik de Souza, Ana Maria Bahiana, Luiz Carlos Maciel, José Márcio Penido, Carlos Gouvêa e Márcio Cortez eram alguns dos principais nomes que encabeçavam o jornalismo impresso do rock brasileiro nos anos 70. Mas, é necessário ressaltar que esse jornalismo vendia pouco e funcionava como uma imprensa underground. Lembra Okky de Souza: "juventude nos anos 70 não dava ibope" (...) "achava-se que quem influenciava na compra de um tênis eram os pais, ninguém acreditava no jovem como consumidor potencial" (*Apud*. ALEXANDRE, 2013, p. 126). O processo de formação de um jornalismo rock, de prestígio e ressonância, se tornara algo absolutamente fundamental para a consolidação do gênero. E o desabrochar dessa crítica roqueira foi acompanhado por um deslocamento importante na história cultural brasileira, que alçou a cidade de São Paulo a um protagonismo antes pertencente ao Rio de Janeiro.

Nas palavras de Maria Arminda do Nascimento Arruda (2005, p. 143), a partir da segunda metade do século XX, "São Paulo assume a proeminência no âmbito da cultura – até então pertencente ao Rio de Janeiro – ao gestar um padrão cultural diverso". Sob o amparo de um forte mecenato cultural, que acabou se direcionando à criação de museus, teatros e cinemas, a capital paulista constituiu-se em um espaço onde "intelectuais e artistas auferiam novas possibilidades para o exercício de suas ocupações, podendo mobilizar os recursos inerentes aos seus domínios do saber de forma mais segura" (Idem, p. 142). Mas, no âmbito musical, esse protagonismo cultural assumido por São Paulo pouco se verificava até os anos de 1980. Excluindo-se o espasmo tropicalista entre 1967 e 1968, São Paulo era, até esse período, uma "periferia cultural". Se a Bahia era o berço de grandes compositores e o Rio de Janeiro a capital cultural inúmeras vezes cantada nos versos da Bossa Nova, São Paulo, até os anos 1970, ainda procurava o seu espaço como foco inspirador de uma produção musical de alto nível. Caetano Veloso assume isso em entrevista ao jornal O Pasquim, em 1971, onde diz:

> São Paulo é uma cidade tradicionalmente fora do bom gosto brasileiro. Na época que eu estava interessado nas coisas fora do cerco do bom gosto, São Paulo foi uma das coisas que me interessou. Tanto que eu fui morar em São Paulo e terminei trabalhando e começando a funcionar comercialmente em São Paulo (VELOSO. In: SOUZA, 1976, p. 111).

Se São Paulo, até os anos de 1970, armava-se com museus, teatros, cinemas e outras instituições de apoio cultural de grande porte, o Rio de Janeiro contava com o suporte importante da Rede Globo de Televisão. Com a decadência dos festivais transmitidos pela TV Record, e a cassação da TV Excelsior pelo governo militar, a emissora de Roberto Marinho começava a reinar praticamente sozinha no âmbito televisivo, e tornara-se um polo de atração artística importante[370]. Os cadernos culturais de maior prestígio no jornalismo impresso brasileiro, até os anos de 1970, também eram cariocas, nomeadamente, do Jornal O Globo e do Jornal do Brasil.

Mas, a partir dos anos de 1980, o jornalismo paulistano deu um salto importante. Segundo Ricardo Alexandre (2013, p. 191), foi nesse período que a Folha de São Paulo se tornou o maior jornal do Brasil. "Durante os meses de comício pró-diretas, o diário paulistano construiu uma imagem de independência e arrojo editorial apoiando abertamente as eleições, diferentemente da postura de O Globo e o Estadão, seus tradicionais concorrentes".

O caderno cultural da Folha de São Paulo, a Ilustrada, também aumentou seu prestígio nesse contexto, principalmente após a chegada de jovens jornalistas como: Matinas Suzuki, Pepe Escobar e Caio Túlio Costa. Segundo Érica Magi (2013, p. 69), a Ilustrada "até os anos 1980 não era um caderno prestigiado e ouvido pelo circuito cultural; sua ascensão coincidiu com a entrada desses novos profissionais, com o desmantelamento da ditadura militar e com a perda de importância dos cadernos culturais do Jornal do Brasil e O Globo". E a ascensão da Ilustrada se deu mediante uma visão arrojada na edição do caderno, que visava assemelhar o jornal aos principais noticiários impressos dos Estados Unidos e Inglaterra, principalmente. O significado disso se traduziu numa luta pela inclusão de pautas "modernas", ou pelo menos mais antenadas com o que se produzia internacionalmente. E, para consumar o projeto, esses jovens jornalistas enfrentaram uma tradição encalacrada no jornalismo cultural brasileiro que, no que tange à música, tinha grande parte do seu significado no culto à MPB – suas tradições, origens e importância política (MAGI, 2013).

O rock era, nos anos oitenta, assunto constante nos jornais internacionais. Começava-se então, a abertura de espaços importantes para o rock no jornalismo impresso brasileiro, seja aquele produzido no exterior, seja o que emanava das bandas roqueiras nacionais.

[370] Ver: Veja 11/11/1970, p. 88.

E a presença do rock em um jornal como a Folha de São Paulo rapidamente gerou desdobramentos. Nesse momento, uma serie de jovens jornalistas que traziam consigo, além de uma experiência universitária, toda uma familiaridade com expressões da "modernidade internacional", começaram a trabalhar na grande imprensa. Nomes como Alex Antunes, Thomas Pappon, Cadão Volpato, Jamari França e Celso Pucci encabeçaram uma turma de jornalistas que deu um impulso a mais na consolidação de um campo do rock brasileiro (MAGI, 2013). Um passo importante para isso foi dado com o lançamento, em agosto de 1985, da Revista Bizz, que teve seu projeto gráfico inspirado no periódico inglês Smash Hits, voltado para o público adolescente e especializado em rock, mas com espaços para temáticas relacionadas à tecnologia, música e vídeo-clip. Sob a direção do jornalista Carlos Arruda, a Bizz teve, na sua chefia editorial, jornalistas como José Emílio Rondeau (1985-1987), José Augusto Lemos (1987), Alex Antunes (1987-1988) e José Eduardo Mendonça (1988-1989). Em pouco tempo, a Bizz reuniu no seu corpo de jornalistas Celso Pucci, Thomas Pappon, Bia Abramo e o fotógrafo Rui Mendes, consolidando-se como a principal revista de rock brasileiro.

CAPA DA PRIMEIRA EDIÇÃO DA REVISTA BIZZ.

Em 1985, um evento marcou uma virada importante na história do rock nacional. Nos anos de 1970, o gênero sofreu bastante com o amadorismo empresarial, a péssima qualidade dos equipamentos sonoros, dificuldades na obtenção de instrumentos, falta de organização de eventos, etc. (SOUZA, 2015). O "Rock In Rio" representou uma guinada importante no sentido de profissionalização do rock. O evento

contou com uma estrutura de show nunca antes instalada no Brasil. Entre os dias 11 e 20 de janeiro de 1985, mais de 1.300.000 pessoas assistiram, em Jacarepaguá, na zona oeste do Rio de Janeiro, a um megaespectáculo que contou com a participação de uma série de bandas de rock internacionais. Queen, Iron Maiden, George Benson, James Taylor, Rod Stewart, Nina Hagen, AC/DC, Scorpions, Ozzy Osbourne, Yes e Al Jarreau foram algumas das bandas que estiveram presentes no "Rock In Rio". Os conjuntos nacionais também marcaram presença, entre eles: Blitz, Lulu Santos, Os Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, Eduardo Dusek, Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens, entre outros.

Seja em relação ao equipamento utilizado, seja em relação à qualidade das apresentações das bandas nacionais (algumas foram vaiadas), o evento, inicialmente, escancarou o enorme abismo que existia entre o rock internacional e o que vinha sendo produzido aqui. Apesar disso, o "Rock In Rio" deu um impulso fantástico para o rock brasileiro. "Com o imenso sucesso alcançado pelo festival, a indústria fonográfica entendeu de vez que o rock era perfeitamente viável comercialmente, e ainda que o segmento jovem do mercado continuava pouco explorado" (VILELLA, 2004, p. 24). Passado o evento, o rock era assunto em muitas revistas e as bandas nacionais deram um salto enorme de popularidade. Em pouco tempo, os conjuntos de rock nacional eram convidados a inúmeros shows e programas de televisão. O rock era uma mania nacional. No janeiro do "Rock in Rio", "as vendas de discos foram 240% maiores do que no mesmo período de 1984", programas de rádio e tv, dedicados ao rock, como "FMTV, da Manchete, o Crig-Rá, da TV Gazeta de São Paulo, ou o Super Special, na Band, surgiam e desapareciam a todo instante" (ALEXANDRE, 2013, 244).

Para se usar os termos de Howard Becker (1977; 2010), os "mundos da arte" que produziam o rock estavam, em 1985, em completa sintonia. Naquele momento, já se contavam com estúdios de gravação com perícia no manuseio desse linguajar musical, iluminadores, músicos, afinadores, jornalistas em diversos revistas, e, principalmente, produtores musicais. Nos anos de 1970, o rock vivia uma completa carência desse tipo de profissional, com habilidade em construir um disco do gênero (SOUZA, 2015). Todavia, nos anos de 1980, figuras como Pena Schmidt e Arnolpho Lima Filho (Liminha) tornaram-se produtores importantes, que tiveram uma colaboração efetiva nos principais discos de rock dos anos 80.

Outros acontecimentos importantes também colaboraram para que o rock nacional fincasse seus pés em definitivo na história da música popular. Em 1986, o

maior empreendimento fonográfico até então gestado no Brasil se construiu em torno de uma banda rock.

O Plano Cruzado, recém-instaurado pelo então presidente empossado José Sarney, em 1986, previa uma série de medidas econômicas a fim de controlar a inflação. Os preços dos produtos e serviços foram temporariamente congelados e a correção monetária fora extinta. A poupança e as aplicações financeiras com prazos superiores a um ano, agora deveriam ser corrigidas através do IPC (Índice de Preço ao Consumidor). Os salários foram congelados e receberam um abono de 8%. A curto prazo, os resultados dessas medidas foram de fato empolgantes: inflação controlada e um aumento significativo do poder de compra da população.

Um ano antes do Plano Cruzado entrar em vigor, uma banda de rock formada por Paulo Ricardo (voz e baixo), Luiz Schiavon (teclados), Fernando Deluqui (guitarra) e Moreno Junior (bateria), gravara, pela CBS, o LP "Revolução Por Minuto" (1985), que contava com algumas músicas de boa repercussão, como "Loiras Geladas" e "Olhar 43". Paulo Ricardo, vocalista da banda RPM, era filho de militar, crítico musical e estudante de jornalismo da ECA (Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo). Antes da formação do conjunto, Paulo Ricardo havia tido algumas desventuras como músico e passara uma temporada em Londres. Enquanto jornalista, ele já tinha certo conhecimento das engrenagens do *showbizz*. Em Londres, seu contato com as bandas do chamado tecnopop lhe abriu novos horizontes. Teclados, sintetizadores, espetáculos cênicos e visuais amarrados aos detalhes de uma apresentação artística encheram os olhos de Paulo Ricardo, que estava decido a retornar ao Brasil e formar o seu próprio grupo. O sucesso radiofônico e de vendas de "Loiras Geladas" e "Olhar 43" pouco satisfaziam as pretensões de Paulo Ricardo e sua banda, RMP. Para alcançar seus objetivos, o conjunto contou com a providencial ajuda de Ney Matogrosso e Nelson Horas. O ex-Secos e Molhados ficou responsável pela produção e organização dos shows do RPM, que agora contavam com roteiro, efeitos de luz, ambiências e climas. Nelson Horas era o empresário que vendia os shows do RPM em uma grande e pomposa turnê pelo Brasil. Começando pelo Teatro Bandeirantes, em São Paulo, o circuito de espetáculos se tornara um enorme sucesso de público e crítica. A ideia da CBS era aproveitar o êxito desses shows em um novo LP. Em maio de 1986, as apresentações da banda no Palácio de Convenções do Anhembi deram origem a um LP

intitulado “Rádio Pirata Ao vivo” (CBS, 1986)[371]. Lançado no auge daquela fase mais otimista do Plano Cruzado, o novo disco do RPM, que tinha em seu repertório 5 faixas já gravadas anteriormente, chegava a marca de 2 milhões e 200 mil cópias vendidas, tornando-se, assim, “o disco mais bem-sucedido da história da indústria fonográfica nacional” (ALEXANDRE, 2013, p. 280). A TV estatal francesa gravou um especial completo com a banda e o programa Globo Repórter dedicou uma edição inteira ao “fenômeno” RPM. Paulo Ricardo posava na capa da Revista Manchete, ao lado de Luísa Brunet, uma das principais modelos brasileiras daquele período e, em pouco tempo, tornava-se um “símbolo sexual sem precedentes no pop brasileiro” (Idem.).

O Plano Cruzado não favoreceu apenas a banda RPM, outros conjuntos alcançaram vendas significativas nesse ano, como Legião Urbana (“Dois”, EMI-Odeon), Ultraje a Rigor (“Liberdade para Marylou”, WEA), Os Paralamas do Sucesso (“Selvagem?”, EMI-Odeon) e Titãs (“Cabeça Dinossauro”, WEA). Na verdade, o mercado fonográfico como um todo cresceu bastante em 1986. Até julho desse ano, a indústria do disco brasileira “já havia crescido 30% em relação ao mesmo período de 1985. No segundo semestre (...) os números assombravam: nove milhões de discos vendidos em setembro, nove milhões em outubro. Ao final de 1986, o mercado havia crescido 43% em relação ao ano anterior” (ALEXANDRE, 2013, p. 265).

Entre ganhos comerciais recordes e o aparecimento de produtores musicais, empresários, iluminadores, ídolos pop, *sex symbols*, jornalistas e bandas de diferentes tipos, o fato é que o rock realmente havia conquistado um espaço de legitimidade no campo musical brasileiro. A juventude assumiu as rédeas das produções musicais nos anos de 1980 e tornou-se uma categoria cabal para a compreensão dos anos que se passavam. Junto à imprensa, eram o rock e a juventude quem melhor expressavam a cultura e a sociedade brasileira daquela década. A revista Veja, em maio de 1985, trouxe, na parte cultural do semanário, uma longa reportagem intitulada “Um retrato musicado. Através das letras dos jovens roqueiros, o dia-a-dia da geração 80 e de como se vive hoje no país”. Segundo a revista:

> Brasileiros de todas as idades deveriam olhar com mais curiosidade para as composições das jovens bandas de rock nacional que pipocam nas grandes cidades do país – mesmo que, para isso, tapem os ouvidos, excluam o som e leiam apenas as letras das músicas. São justamente os letristas de rock no Brasil que, com a precisão de antropólogos improvisados, a irreverência de cronistas de sua época e a velocidade da era do computador, estão compondo um retrato de alta fidelidade da vida no país nos dias de hoje. Mais

[371] Sobre a trajetória do conjunto RPM ver: Marcelo de Leite Moraes (2007).

> precisamente, do universo urbano, jovem e classe-média do Brasil dos anos 80.[372]

Por mais que a matéria acima destacada eleve aqueles jovens roqueiros ao patamar de "antropólogos improvisados", o dueto "rock/juventude" ainda demoraria mais alguns anos para conquistar espaços de legitimidade no campo acadêmico brasileiro. Aqui, os problemas e tradições enfrentados eram de outra ordem. Mesmo que os estudantes universitários e os movimentos estudantis tivessem perdido parte do seu protagonismo nos anos de 1980, devido ao desmantelamento da ditadura e início do processo de abertura política, era, ainda, esse segmento social, o grande ícone dos trabalhos acadêmicos sobre juventude. As práticas de pesquisa voltadas ao jovem, na América Latina, tinham como foco o movimento estudantil e sua capacidade de atuação como sujeito político transformador. Portanto, a juventude que merecia atenção da academia era, fundamentalmente, a classe universitária em convulsão política e social (ABRAMO, 1994). Demoraria alguns anos para que espaços de diversão, símbolos de produção e consumo cultural encontrassem legitimidade junto ao escopo de pesquisas sobre juventude. No Brasil, foi somente a partir da metade dos anos de 1990 que essa categoria começou a ganhar outros contornos.

[372] Veja 08/05/1985, p. 132.

# CAPÍTULO 6- RAUL SEIXAS NA DÉCADA DE 1980.

## 6.1 – RAUL SEIXAS: A ARACY DE ALMEIDA DO ROCK BRASILEIRO

Existe ainda outro consenso importante pairando sobre a bibliografia que trata a questão do rock no Brasil: a insignificância do papel de Raul Seixas para a consolidação desse gênero. Para aqueles autores que se prestaram a mencionar o nome do cantor baiano, fica evidente como Raul Seixas é visto como um artista de segundo ordem frente àquela onda rock que tomava conta dos anos de 1980. Assim Ricardo Alexandre define a trajetória de Raul Seixas naquela década:

> Raul Seixas, o único que ousou cantar que não tinha "nada a ver com linha evolutiva da música popular brasileira", comemorava sua década de carreira com o voo tão desestabilizado quanto o daqueles que ajudou a desestabilizar. O Maluco Beleza abandonara o personagem metafísico e polêmico do início dos anos 70 para assumir uma identidade mais romântica e saudosista – uma espécie de proteção contra a barafunda de drogas, adoração e experimentações que quase lhe tomara a vida antes e que cobraria seu preço depois. Em seu primeiro disco oitocentista, Abre-te Sésamo, Raul já assumia que os próximos anos seriam uma "charrete que perdeu o condutor", meio que assumindo certo tom derrotista logo nos primeiros minutos do jogo que disputava contra o "monstro sist" (ALEXANDRE, 2013, p.20).

Raul Seixas parecia um estranho naquele cenário musical. Enquanto celebrava-se a ascensão e protagonismo de uma juventude, ele já demostrava marcas de cansaço, derivadas, principalmente, dos excessos com drogas e álcool. Comparado aos novos artistas que vinham despontando naquele início de década, Raul Seixas estava, de certa forma, envelhecido. Com 38 anos em 1983, quando o rock realmente se difundiu pelo Brasil, Raul Seixas parecia um artista "atrasado" se comparado aos jovens roqueiros de vinte e poucos anos. Mas, a questão etária, aqui, talvez não seja o principal fator a colocar o cantor baiano realmente na rabeira daquela produção musical. Lulu Santos e Ritchie, por exemplo, não eram exatamente garotos quando gravaram seus principais sucessos. Ritchie tinha 31 anos quando gravou, pela CBS, "Vôo de Coração" (1983) e Lulu Santos já beirava os 30 anos quando seu álbum "Tempos Modernos" (1982) foi lançado pela WEA. A companheira de geração de Raul Seixas, Rita Lee, é o melhor exemplo de que a idade avançada não era um empecilho para o sucesso. Ela era apenas dois anos mais nova que Raul Seixas quando conseguiu emplacar discos de boa repercussão nos anos de 1980, como "Rita Lee" (Som Livre, 1980), "Saúde" (Som

Livre, 1981), “Rita Lee & Roberto de Carvalho” (Som Livre, 1982) e “Bom Bom” (Som Livre, 1983).

A distância que afastava Raul Seixas daquela cena roqueira tinha pouco a ver com sua idade biológica e mais relação com sua “idade artística”, “medida pela posição que o campo lhe atribui em seu espaço tempo” (BOURDIEU, 1996a, p. 172). O vocalista da banda Capital Inicial, Dinho Ouro Preto, em entrevista concedida a Ricardo Alexandre (2013, p. 201), explica da seguinte forma o que era aquela juventude, tão na moda nos anos de 1980: “o problema não era a idade, era o espírito”. E talvez seja, exatamente, nesse “espírito” que Raul Seixas vinha demonstrando seu cansaço. Nas vezes em que se misturou com esses jovens conjuntos de rock, as diferenças ficaram evidentes. Enquanto a juventude roqueira esbanjava energia e entrosamento com o público, Raul Seixas lutava contra seus problemas físicos. Paulo Ricardo, vocalista do conjunto RPM, assim se lembra de Raul Seixas quando participaram, juntos, da gravação do programa “Mixto Quente”, em 1986, pela Rede Globo:

> Ele estava vestido de caubói, com um casaco de couro com franjas, mas havia bebido tanto entre a passagem de som e o show que ficou tentando, por um tempão, vencer uma escadinha de cinco degraus que levava até o palco. (*Apud*. ALEXANDRE, 2013, pp. 260-261)

Pode parecer que esse tipo de visão seja algo específico, de um olhar retrospectivo daqueles que enfocam o surgimento do rock na década de oitenta. No entanto, alguns relatos daqueles que tiveram um convívio íntimo com o cantor nesses anos vão no mesmo sentido ao falar de uma espécie de “desistência” de sua carreira artística e uma debilidade tanto física quanto emocional. Kika Seixas, sua esposa no início dos anos de 1980, conta um pouco desse momento da trajetória de Raul:

> **Entrevistador:** Abre-te Sésamo teve uma repercussão legal?
> **Kika Seixas:** Teve. Mas ele teve outra crise de pâncreas, aí parava de trabalhar. Ficou internado três meses no hospital, dai parava de trabalhar. Então, chegou um momento, pessoalmente para mim, que eu fiquei desiludida. Eu não acreditava mais naquela pessoa. Antes, muito bem, estava sem sucesso, excluído da mídia, ninguém queria mais falar sobre o Raul, não saia mais reportagem do Raul, não acontecia nada. Mas, depois ele recupera tudo, consegue um disco maravilhoso, “Rock das Aranha” foi um sucesso, não podia tocar em rádio, mas por causa disso criou o maior “tititi”, a música era muito boa, a gente muito apaixonado, voltando a ter dinheiro, a fazer show, fizemos aquele Festival de Iacanga, que foi um sucesso enorme, estrondoso, com Egberto Gismonti, Gilberto Gil, tudo isso a gente conseguiu, mas na hora que o disco estava pronto, está na hora de trabalhar e...[373]

[373] Entrevista concedida ao autor.

Mas, falar simplesmente em uma completa decadência artística pode esconder inúmeros detalhes importantes da posição de Raul Seixas no campo musical da década de 1980. Como já foi dito anteriormente, a grande inspiração para o surgimento daquele rock brasileiro vinha de movimentos musicais estrangeiros, o punk e a new wave. Isso fazia com que o nome de Raul Seixas fosse muito pouco lembrado como influência decisiva para aqueles jovens roqueiros que começavam a despontar. Mas, o fato é que Raul Seixas já havia manuseado esse material roqueiro, anos antes, o que era capaz de dar a ele certa legitimidade para falar sobre o rock, em nome do rock, como digno representante do rock. E a crítica jornalística nutria um certo apreço pelo cantor, talvez bem maior do que os próprios artistas desse período.

Raul Seixas chegou aos anos 80 em um complicado processo de decadência artística, mas vendo seu nome ainda gozando de certo prestígio. Tem-se, portanto, uma inversão importante. Se, em 1973, a produção musical de Raul Seixas obtinha uma legitimidade bem maior que o artista, chamado, constantemente, de "louco", "plagiador" ou "ingênuo", na década de 1980, era, principalmente, a sua "imagem" que lhe garante respeito. Não era raro encontrar jornalistas chamando Raul Seixas de "pai do rock" brasileiro. Jamari França, um dos principais representantes do jornalismo rock dos anos oitenta, fala, em entrevista, do grande respeito que a crítica tinha por Raul Seixas:

> **Entrevistador**: Você acredita que o Raul teve alguma importância para a consolidação do Brock, ou seja, aquele rock brasileiro dos anos 80?
> **Jamari França:** Ele é um dos ídolos dessa geração e das que vieram depois, uma referência muito forte, tanto que está sempre presente com interpretações de suas músicas em shows por estas bandas. Ele chegou até a gravar com Marcelo Nova.
> **Entrevistador**: Analisando muitas matérias de jornais e revistas nos anos 80, eu percebi que a imprensa tratava Raul Seixas com muito respeito (matérias não apenas suas, mas do Tárik de Souza, Miguel de Almeida para Folha, Ana Maria Bahiana no Globo). Eu acho muito interessante o fato de o Raul Seixas chegar aos anos 80 amargurando alguns discos de pouca repercussão e ainda ser tratado com tanto respeito. Como você vê isso? Você acha que o Raul tinha um respeito junto à crítica, pela imagem e pela trajetória que ele teria construído até ali?
> **Jamari França:** Claro que sim, apesar de sua obra não ter mais a mesma força do começo, havia muito respeito por ele. Raul era um bom compositor, mas também precisava de parceiros para suas canções, não tinha inspiração para compor álbuns inteiros, então era vital que tivesse gente talentosa ao seu lado, como Paulo Coelho e Cláudio Roberto. Outro fator foi que entrou na "trip" autodestrutiva de tantos astros de rock e sua saúde e criatividade foram se debilitando por conta disso, e foi o que o levou ao óbito.[374]

[374] Entrevista concedida ao autor.

Para elucidar um pouco a posição de Raul Seixas nesse campo musical, talvez seja interessante relembrar parte da trajetória de dois dos seus maiores ídolos: Elvis Presley e Luiz Gonzaga.

Quando Tom Parker, então empresário musical, conheceu Elvis Presley, em suas primeiras apresentações no Tennessee, no início dos anos 50, um grande impulso seria dado na direção de formatar a então embrionária estética roqueira. Havia, nos Estados Unidos, um clima que favorecia uma mistura fina de alguns gêneros musicais como o country, western, blues e rhytham`n blues. Alguns músicos vinham criando "macetes que acabaram se transformando em figuras de linguagem do rock`n roll. É o caso do *black* Chuck Berry, com *Maybellene,* do white *Bill Halley*, com o mitológico *Rock around the Clock*, do *black* Little Richard, com seu *Tutti Frutti*, do *white* Gene *Vincent*, com o *Be-Bop-A-Lula*" (MORAES. In: BAHIANA, 1983, p. 14).

Elvis Presley era um garoto branco, de Tupelo, região algodoeira do Mississipi, que ainda sofria os reflexos da crise de 29, e que, pela pobreza da família, estabelecia íntimas relações com a cultura negra local. Ele era um frequentador assíduo dos cultos religiosos das igrejas negras e um apaixonado por cantores negros, como Big Boy Crudup. Na verdade, seu gosto musical, na infância, era eclético. Também ouvia muitos cantores brancos country e adorava Roy Acuff, Ernest Tubb e Jimmie Rodgers, além de alguns famosos bluesmen como Howlin Wolf e John Lee Hooker. A forma gospel de cantar salmos e o estilo negro dos pastores religiosos, que "martelavam freneticamente o piano" e "se sacudiam da cabeça aos pés", foram fundamentais para que Elvis começasse a desenhar seu estilo musical (MORAES. In: BAHIANA. 1983, p. 13). Ele procurava algo mais enérgico e vibrante, cantado não somente com a voz, mas com todo o corpo. Quando Elvis cantou pela primeira vez nas rádios "That`s All rights", muitos queriam saber quem era o cantor negro que havia feito aquela "mistura de hillbilly, a música sertaneja americana, blues e mais alguma coisa que ninguém sabia definir direito" (Idem, p. 12). Mas, Elvis não era negro, muito pelo contrário, era um jovem branco, de olhos azuis e rosto bonito. E o que se apresentava ali era uma mistura e depuração bem feita de estilos negros cantados por um artista branco, um rastilho que o empresário Tom Parker não deixaria passar. Foi ele quem deu os retoques finais às apresentações visuais de Elvis Presley e o levou a uma série de programas de televisão por todos Estados Unidos. Depois de 1956, foram milhões de discos vendidos, shows por todas as partes, filmes com bilheterias esgotadas e o glamour das capas de revistas que haviam encontrado o "Rei do Rock".

Em 1958, Elvis Presley foi convocado a servir o exército e enviado a Alemanha Ocidental. O "Rei" daquele ritmo que se nutria de um forte espírito rebelde vestia então a farda e fazia o papel do bom moço ao cumprir seu dever com a nação. Ao retornar, dois anos depois, sua imagem havia mudado radicalmente. Elvis era, ainda, altamente lucrativo, mas toda aquela transgressão que o rondava parece ter se dissipado. Ele fez alguns shows, se apresentou com Frank Sinatra, que anos antes havia dito que o rock "cheirava mal" pelo suor que colava as camisetas junto aos corpos, e dava continuidade a sua carreira cinematográfica. No transcorrer dos anos 60, foram inúmeros filmes estrelados por Elvis Presley, sempre com os mesmos ingênuos roteiros, na sua maioria, destroçados pela crítica especializada. Com a avassaladora chegada dos Beatles e dos Rolling Stones, Elvis Presley parecia, realmente, perder o bonde da história. Ele havia deixado sua antiga posição de principal referência musical da juventude americana e "passara de rockeiro enérgico e irreverente a galã balofo e glicosado, atuando nos cassinos de Las Vegas para o deleite da classe média mais careta dos Estados Unidos" (MORAES. In: BAHIANA, 1983, p. 15). Nem de longe Elvis acompanhava os novos ares do rock na década de 60, cujos principais protagonistas se aventuravam pelos caminhos da psicodelia, rasgando alistamentos militares e fazendo apologia à liberdade sexual. E assim se seguiu em toda a década de 1970, quando se assistiu aos desdobramentos do rock em uma série de tendências que pouca coisa devia a Elvis Presley. No mesmo período em que o punk exibia ao mundo uma das facetas mais rebeldes do rock e se voltava contra os nomes mais consagrados de seu passado, Elvis Presley morria, em 1977, ainda aclamado como "rei" de um gênero que parecia ter afogado, completamente, sua "majestade".

Em um contexto sociocultural radicalmente diferente, Luiz Gonzaga foi outro "rei" que encontrou complicações no transcorrer da carreira. A enorme popularização da Bossa Nova, na segunda metade dos anos 50, teve efeitos diversos sobre a vida musical brasileira. Entendida como uma produção artística que expressava certos ares de modernidade e bom gosto, a consagração do ritmo capitaneado por Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto, acabou por jogar para escanteio gêneros pouco afinados com esse clima. A "revolução" estética e interpretativa da Bossa Nova, da qual fala Júlio Medaglia no célebre livro "Balança da Bossa e de Outras Bossas" (In: CAMPOS, 1993, p. 116), teve como efeito para os "derrotados" a marca do "mau gosto" e do "antiquado". E o que não se pode deixar de ressaltar é que Luiz Gonzaga, então aclamado "rei do baião", foi um dos que sofreu com esse estigma. Sua carreira

entrou em um grande espiral decadente na década de 1960. Regina Echeverria (2012, p. 148), biógrafa de Luiz Gonzaga, afirma:

> Longe da mídia, o Luiz Gonzaga que o público do interior ainda venerava havia se tornado figura folclórica para a nova geração das metrópoles do Sul. A juventude achava no mínimo esquisito, e até ridículo, aquele homem vestido de cangaceiro da cabeça aos pés cantando coisas do Nordeste. Ouvidos jovens estavam plugados em outra sintonia, antenados em outros assuntos. Isso durou até que a tropicália veio remover a poeira e tirar do baú valores brasileiros proibidos de serem manifestados naquele momento.

Luiz Gonzaga passou a década de 1960 aclamado como o "rei do baião", mas cuja importância frente aos debates que a classe estudantil empreendia junto à música popular estava cada vez mais apagada. A Tropicália representou um gás importante na carreira de Luiz Gonzaga, como ele mesmo assume em entrevista a Capinam, em 1972.

> **Luiz Gonzaga**: (…) Os cantores que vieram, que se propunham a cantar, interpretar o baião, música do norte, a maioria, ou quase todos, não estavam bem preparados, assim com uma bagagem boa, com um comportamento artístico interessante. Vinham assim meio brutos. E isso deu um péssimo resultado, né, então o baião não teve outra alternativa a não ser de se colocar como música pobre, matuta, ou caipira, ou como queiram chamar. Então colocou-se por aí. Quem trouxe uma oportunidade boa para melhorar o padrão foram vocês que vieram do norte. Mas já com bastante preparo. Principalmente os baianos, que modificaram, que fizeram uma estilização muito interessante, que fizeram verdadeiras páginas de música. Mesmo com cheiro de baião. Mais ninguém. O baião propriamente dito ficou naquela de sanfona, então, os baianos chegaram, aí, e tal, os festivais e tal, criaram as suas próprias jogadas mas felizmente não se esquecendo da gente, isso é que foi importante, muito importante pra mim, que eles foram unânimes em dizer que aquilo era uma jogada realmente importante da música popular brasileira, que eles tinham tido a influência da sanfona de Luiz Gonzaga (…) Que se não fosse vocês, eu não sei onde que eu estaria hoje [375]

Regina Echeverria (2012, p. 148) fala em uma "redescoberta de Luiz Gonzaga" após a onda tropicalista. O fato é que o "rei do baião", realmente, voltou à cena musical depois de um período de esquecimento. Gilberto Gil gravou "Dezessete léguas e meia", de Humberto Teixeira e Carlos Barroso, em 1969, "um sucesso antigo na voz de Luiz Gonzaga". Em 1970, o semanário O Pasquim publicou uma longa entrevista com Luiz Gonzaga, e Caetano Veloso gravou "Asa Branca" em seu álbum de 1971. Para aproveitar esse "renascimento", a ODEON propôs que Luiz Gonzaga gravasse um disco com os então jovens artistas da MPB. Esse projeto deu origem ao LP "O canto jovem de Luiz Gonzaga" (Odeon, 1971), na qual participaram: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Antônio Carlos & Jocafi, Capinam, Edu Lobo, Geraldo Vandré e Gonzaguinha.

[375] Rolling Stone 04/04/1972, p. 35.

Frente à produção roqueira que vinha se destacando naquela década, Raul Seixas até poderia ser aclamado por alguns jornalistas como "pai do rock" brasileiro. No entanto, ao que parece, a figura do cantor estava bem mais para um pai edipiano, que vinha sendo constantemente morto pelos filhos, do que propriamente um manancial inspirador das novas gerações. Alguns episódios são emblemáticos nesse sentido. Ricardo Alexandre (2013) conta que, em 1984, Marcelo Nova convidou Raul Seixas para uma apresentação ao vivo no Circo Voador, em um evento dedicado aos punks locais, e a reação da plateia à presença do cantor foi terrível. Mas, o mais representativo fato envolvendo Raul Seixas e os jovens roqueiros dos anos de 1980 partiu de algumas declarações de Ritchie junto à imprensa, que o chamou de: "Aracy de Almeida do rock brasileiro"[376].

Ritchie não explicou com exatidão essa comparação entre Raul Seixas e Aracy de Almeida, mas algumas conclusões podem ser deduzidas. Aracy foi uma cantora importante da era do rádio, que gravou uma série de sambas de Noel Rosa e participou como jurada em um programa de calouros, apresentado por Sílvio Santos, no SBT, durante década de 1970. Ao equipará-lo a essa cantora, Ritchie parece escancarar a forma como aquela geração via Raul Seixas: um "velho" e famoso representante de um momento da história musical brasileira já superada naqueles anos oitenta. Um artista antiquado, com tonalidades meio "cafonas", pouco condizente com aquele espírito jovem e enérgico dos momentos que corriam.

Outra ideia também pode ser deduzida. Aracy de Almeida fazia o papel de jurada ranzinza que criticava com veemência os candidatos que se apresentavam. E Raul Seixas, de fato, não perdia oportunidade de desferir críticas e fazer chacotas com aquele movimento roqueiro que surgia. O conjunto Os Paralamas do Sucesso era chamado, por ele, de "Os Parachoques do Fracasso", uma forma evidente de ironizar aquelas populares bandas do rock nacional. Raul Seixas também zombava, constantemente, do movimento punk. Em entrevista a Pedro Bial ele diz:

> **Pedro Bial**: E agora, e esse movimento de rock que está no Brasil. De gente jovem fazendo novos grupos de rock e tal. Você não é muito simpático a esse movimento não?
> **Raul Seixas**: Não. Eu não sou simpático. Falta uma estrutura comportamentista, que existia na minha época, que foi o movimento do rock`n`roll, que era todo um comportamento, que atingiu todos os setores culturais. Agora... os Beatles também. Que deu o advento do hipismo. E agora essa geração 80... Nós estamos vivendo uma época caótica mesmo. Mas esse caos é prenúncio de um novo tempo que está vindo aí. Que eu tenho

[376] O Globo 26/04/1983, p. 25.

> certeza que está vindo. Agora meu herói é Kid Vinil! Eu sou boy! Adoro! (risos).[377]

Como já foi dito anteriormente, Raul Seixas era um tanto quanto vaidoso, não gostava de dividir a atenção com outros artistas e estimava muito o carinho dos fãs. Ver aqueles jovens músicos manuseando o rock e fazendo tanto sucesso pelo Brasil, provavelmente, instigou nele alguns ciúmes que inflacionaram suas críticas aos roqueiros dos anos 80. Segundo Kika Seixas:

> **Kika Seixas:** O Raul era muito competitivo, o Raul era extremamente competitivo, então, no fundo, o que ele tinha era um pouco de ciúme de ver aquela rapaziada tomando um espaço, crescendo. E ele malhava, ele falava muito mal desse pessoal, (...) mas ele acabava, chamava de "Parachoque do Fracasso", acabava com a rapaziada, mas acho que tinha uma pontinha de inveja aí. [378]

Ciúmes e ironias à parte, expressam-se aqui pontos importantes que devem ser ressaltados. Quando o rock brasileiro dos anos oitenta investiu contra a MPB e todo o seu "modus operandi" de fazer musical, em defesa de uma linguagem mais simples e direta, capaz de traduzir a realidade urbana daquela juventude, Raul Seixas foi também atingido. Por mais que Raul tenha se consagrado pela habilidade em conseguir conciliar temas complexos com um linguajar simples e de fácil acessibilidade, suas mensagens musicais ainda eram bastante crípticas, se comparadas ao que o rock nacional vinha produzindo. Raul Seixas se inspirava em livros sagrados milenares, magos satanistas, filosofias de diferentes tipos, versava sobre alguns preceitos da contracultura e discos voadores sempre à espreita. Isto em nada combinava com aquela estética roqueira dos anos 80, que primava pela urgência da vida urbana e os dilemas de uma juventude aí inserida.

E, quando Raul Seixas critica o rock dos anos oitenta, revela-se aqui uma estratégia de consagração importante do cantor nesses anos. Para demarcar sua posição no campo musical, Raul Seixas vai, a todo o momento, inferiorizar o rock então na moda e reclamar para si uma maior legitimidade em relação ao gênero. Seu precoce contato com o rock, seu suposto encontro com John Lennon, seu conhecimento da história e das raízes do gênero vão sendo inúmeras vezes acionados como ferramentas a reivindicar um espaço de consagração que ele acredita mesmo merecer ocupar. E, para

[377] Entrevista de Raul Seixas para Pedro Bial, 1983, Jornal Hoje-TV Globo - São Paulo. Coleção Gravações de Rádio RCC. Acervo Raul Rock Club.
[378] Entrevista concedida ao autor.

Raul Seixas, eram sua vida e seu conhecimento que lhe davam a autoridade pedagógica para falar sobre o rock e ensinar sobre ele. Em 1987, comentando sobre o lançamento do seu mais recente trabalho, "Uap-Bap-Lu-Bap-Lah-Bein-Bum" (Copacabana, 1987), ele diz:

> Dizem que se faz Rock'n roll por aí. Pra mim o Rock morreu em 59. Rock'n roll era um comportamento, James Dean, todo um momento histórico (…). Eu não chamaria de Rock o que existe agora. Do Led Zeppelin, por exemplo, até que eu gosto. Mais por ser uma abertura para se dizer alguma coisa. O pior é que no Brasil não está se dizendo nada. Acho que voltamos àquela época de Cely Campelo em que se fazia um rock papai/mamãe (…).
> Fiz o disco Uap-Bap-Lu-Bap-Lah-Bein-Bum para os roqueiros ouvirem, para eles não deixarem o Rock'n'roll morrer. É um disco dos 40 anos, uma nova fase, um manifesto ao mundo sem metafísica dos discos anteriores, a preocupação política das outras fases, ou o magicismo dos tempos de Crowley e outras entidades terrenas. É um disco de Rock'n roll, não róqui, mas sim Rock'n roll (…). Eu acho que eu tenho algo a ensinar: o diálogo dos instrumentos que faz o Rock ou qualquer outra música. (SEIXAS. In: ESSINGER, 2005, p. 192)

*O cantor apresenta-se hoje no Lauro Gomes, S. Caetano*

**Raul Seixas: só eu faço rock no Brasil**

*"Eu não sou besta pra tirar onda de herói/ Sou vacinado, sou cowboy, cowboy, fora-da-lei/ Durango Kid só existe no gibi/ Quem quiser que fique aqui/ Entrar para a história é com vocês".* Este é um trecho de *Cowboy Fora-da-lei*, música que Raul Seixas fez em homenagem a Tancredo Neves e que apresentará no *show* de hoje no Estádio Lauro Gomes, em São Caetano. No espetáculo ao ar livre,

Sobre o *rock* brasileiro, hóspede frequente das FMs, Raul diz que ninguém faz *rock* no Brasil, somente ele. Para ele o roqueiro tem que ter toda uma estrutura de vivência e quem não viveu a época dos anos 50 não sabe fazer *rock*: "Este estilo morreu em 59. Mas como o sistema não pode parar, criou outros estilos de derivados, mas que de forma alguma podem ser considerados com *rock*".

O cantor, quando perguntado sobre

FRAGMENTO DE JORNAL, SEM DATA.[379]

E Raul Seixas enfrentava, naquela década, outros problemas, que não somente a ascensão desses jovens roqueiros. Naquele contexto de crise da indústria do disco, sua figura tornara-se algo abominável para a maioria das grandes gravadoras do país. Como já foi dito anteriormente, a indústria fonográfica estava sedenta por uma mercadoria de confecção barata, cujos custos e investimentos se pagassem rapidamente. E o rock apareceu como um produto ideal por ser fácil de produzir e fácil de colocar no mercado.

[379] Ver: Silvio Essinger (2005, p. 184).

Vide os exemplos citados dos LPs fabricados em um único dia, de trabalhos musicais que ganharam forma rapidamente e a ligeireza com que as bandas chegavam às gravadoras e produziam seus trabalhos. Simplesmente não havia mais espaço para atrasos, faltas e demais problemas corriqueiros que Raul Seixas trazia consigo. Com o mercado fonográfico aquecido, havia certa paciência com esse tipo de atitude de Raul Seixas, no entanto, nos anos 80, isso não era mais possível. E ele vai pagar um preço alto pela fama de péssimo profissional. Depois da gravação, em 1980, do LP "Abre-te Sésamo", pela CBS, Raul Seixas amargou três anos sem gravadora. Conta Kika Seixas:

> **Kika Seixas:** Nenhuma gravadora queria o Raul, a gente foi procurar a EMI, em São Paulo, disseram que estavam vacinados contra Raul Seixas, falaram isso na minha cara, o diretor ao telefone, eu disse "mas o Raul queria tanto encontrar com você!" o cara falou na minha cara: "Estou vacinado contra Raul Seixas".[380]

Mas, não era apenas Raul Seixas que vinha encontrando dificuldades para conseguir uma gravadora. A crise no mercado de discos e o momento complicado pela qual a MPB estava passando faziam com que outros artistas também encontrassem problemas para gravar suas músicas, entre eles: Macalé, Luiz Melodia, João do Vale, Nelson Sargento, Cassiano e Paulo Moura.[381] No entanto, o caso de Raul Seixas parecia um tanto quanto mais grave, pois seu nome vinha acompanhado de uma péssima reputação.

Entre 1981 e 1983, período que Raul Seixas ficou sem gravar, parte da imprensa começava a falar no fim de sua carreira artística. O Diário do Paraná escreve:

> O mercado fonográfico é uma faca de dois gumes: se por um lado permite que a população tenha acesso ao trabalho do artista, por outro lado pode também decretar o fim da sua carreira. (...)
> Estão aí os Benito di Paula, Sidney Magal, Fafá de Belém, **Raul Seixas** (Grifo Nosso) e a turma da Jovem Guarda que não deixam mentir.[382]

Esse foi um momento pessoalmente muito complicado para Raul Seixas. Para um artista popular, que tanto trabalhava pelo reconhecimento de público, ver-se esquecido da mídia era algo muito dolorido. Os fragmentos encontrados em seu diário deixam isso muito evidente. Escreve Raul Seixas:

> Hoje vivi intensamente os dias de Raulzito e os seus Panteras no Rio, passando fome com um disco debaixo do braço. Gravava por sede de cantar, indo sempre a pé do Leblon até a avenida Rio Branco. Tinha um "buteco"

[380] Entrevista concedida ao autor.
[381] Folha de São Paulo 28/12/1982, p. 28.
[382] Diário do Paraná 12/06/1981, p. 13.

> que eu comia mais barato; quando comia! Perdi a conta das vezes que olhei vitrine de padaria. Os programadores de rádio cuspindo no meu disco. Com fome olhando as vitrines de doce.
> Hoje eu me lembrei disso.
> Estou arrasado. (SEIXAS. In: ESSINGER, 2005, p. 158)

Em outro escrito ele diz:

> Há quatro anos que venho engolindo meus sentimentos, minha arte, minhas emoções. Tem sido assustador!! Estou profundamente magoado por não ouvir minhas músicas tocando nas rádios, nem ser chamado para programas de televisão.
> Eles me esqueceram. (SEIXAS. In: ESSINGER, 2005, p. 159)

A solução que Raul Seixas e a mulher Kika encontraram para oxigenar a carreira do cantor foi uma mudança para São Paulo. A capital paulista, como já foi dito, vinha se tornando o principal centro musical do país, com a gradual consagração do rock brasileiro, e as oportunidades na cidade lhe pareciam mais amplas.

Sua transferência era uma clara tentativa de reconversão. Suas ambições eram voltar mais uma vez à mídia e, principalmente, reencontrar o afago dos fãs, que ele tanto sentia falta. Chico Anísio disse, certa vez, que no "Rio não tem plateia, 'todo mundo é palco'"[383]. E o que Raul Seixas mais queria naquele momento era uma plateia que o aplaudisse e o bajulasse.

Assim que chegou à capital paulista, no início de 1981, Raul Seixas concedeu uma entrevista a Miguel de Almeida, para o Jornal Folha de São Paulo, onde ele explicou sua mudança para a cidade:

> **Miguel de Almeida**: Depois de muito tempo você se mudou para São Paulo. Alguma razão específica?
> **Raul Seixas**: No Rio não dava mais. Lá o pessoal só quer saber de patins e praia. Patins e praia não tá com nada. Minha mulher é carioca, minha filha paulista, eu sou baiano. Mas eu sou paulista.
> **Miguel de Almeida:** Mas a cidade, para você, tem algum fascínio diferente?
> **Raul Seixas**: Adoro São Paulo. Curto este pique. Esta época caótica que estamos vivendo... vivendo? Vivendo perde, né? Não há estrutura de nada. Tudo é um prenúncio de um novo tempo, do que vem por ai. É uma revalorização, uma mudança de valores tão incrível, né? E as pessoas não estão entendendo, nem percebendo o que se passa. Acho isso muito lindo.[384]

Vivendo em São Paulo, entre 1981 e 1982, a procura por uma gravadora ainda continuava, e as portas da maioria delas estavam fechadas a Raul Seixas. Mas isso não quer dizer que a sua carreira havia simplesmente acabado. Ele ainda tinha um trunfo importante: sua grande presença de palco fazia dele um atrativo para shows ao vivo. E

[383] Jornal do Brasil 12/05/1981, p. 35.
[384] Folha de São Paulo 03/10/1981, p. 23.

nesses dois anos, os maiores que Raul Seixas participou foram: o "Festival de Águas Claras", que aconteceu em Iacanga, interior de São Paulo, em setembro de 1981, e o "Festival Música na Praia", no Guarujá, litoral paulista, em 1982.

Segundo o grupo de organizadores do "Festival de Águas Claras", cerca de 30 mil pessoas compareceram ao evento. Raul Seixas se apresentou no primeiro dia de festival, junto de Flor de Cactus, Tetê Espíndola, Grupo Dalma, Jorge Mautner, 14 Bis, Luiz Gonzaga, Gonzaguinha e Hermeto Pascoal. O festival ainda contou com a apresentação de Memories, Blindagem, Arembepe, Xangai, Consertão, Paulinho Boca de Cantor, Oswaldinho do Acordeon, Moraes Moreira, A Cor do Som e Trio Elétrico. A apresentação de Raul Seixas foi bastante celebrada pela crítica como uma das melhores do evento. Nas palavras de Miguel de Almeida: "sua popularidade foi testada no recente festival de Águas Claras, quando, ao lado de Alceu Valença, foi a maior estrela popular"[385].

O evento ocorrido na praia do Gonzaga, em Santos, foi ainda maior. Raul Seixas foi assistido por 180 mil pessoas em um espetáculo transmitido ao vivo pela TV Cultura de São Paulo. Além de Raul Seixas, se apresentaram Benito di Paula, Doroty Marques, Vidal França, Maria Marta, Zé Ramalho, Joana, Roupa Nova, Banda Viagem, Banda Metalúrgica e Biafra. Elis Regina, que tinha participação confirmada nesse espetáculo, morreu pouco antes do show, que dedicou a ela várias homenagens.

Em uma apresentação enérgica, Raul Seixas cantou seus maiores sucessos, leu os preceitos da "Lei de Thelema", de Aleister Crowley, fez piada com a Bossa Nova e a MPB, em um show que chamou atenção da crítica. Dirceu Soares escreveu para o Jornal Folha de São Paulo:

> Raul Seixas, que há um ano vem novamente fazendo shows, fez sábado passado a melhor apresentação individual de todo o festival Música na Praia, mostrando uma atuação vigorosa durante mais de uma hora. E mais do que isso: Raul conseguiu até alegrar e fazer dançar uma multidão que, até seu aparecimento no palco, mostrava-se nervosa (...) pelo excesso de música instrumental. (...)
> Acompanhado por uma ótima banda e num pique de fazer inveja a muitos outros roqueiros, Raul Seixas ganhou o público de ponta-a-ponta, não deixando cair o espetáculo nem por um segundo. Cantou 14 músicas, incluindo "Roque do Diabo", "Abre-te Sésamo", "Roll Over Beethoven", "Ready Teady", "Maluco Beleza", "Al Capone", e finalizando com "Sociedade Alternativa", onde proclama o direito do homem de fazer o que quiser e amar como quiser. Fazendo o gênero "maluco" que o tornou famoso, chegou a deitar-se no chão tocando sua guitarra, para o delírio do público e a movimentação das câmeras da TV Cultura que registraram o espetáculo.[386]

[385] Idem.
[386] Folha de São Paulo 15/02/1982, p. 21.

IMAGEM DE RAUL SEIXAS NO FESTIVAL MÚSICA NA PRAIA, GUARUJÁ – SP.
ACERVO RAUL ROCK CLUB.

E essa série de shows recolocou Raul Seixas novamente sob os olhares da mídia. Ele fez algumas apresentações no Chacrinha e concedeu algumas entrevistas a jornais e revistas, por onde tentou explicar suas novas pretensões de trabalho. Na maioria das vezes, Raul Seixas tentava esconder as reais razões de seu afastamento dos discos. Em entrevista a Tárik de Souza, após um show na boate Noites Cariocas, ele diz estar planejando gravar um LP chamado "Nuit", pela RGE, e que teria uma tiragem maior e um preço 30% menor, além de um projeto gráfico que permitiria a inserção de propagandas. Segundo o cantor, "Nuit" seria uma ópera rock "tirada de uma divindade egípcia que congrega os contrários, Sol e Lua, Ying e Yang, Deus e o Diabo, a mulher total, mãe do universo"[387]. Ao jornal O Estado de São Paulo, Raul Seixas diz estar gravando seu novo disco por um selo independente, que ele chama de "dissidente"[388]. Para Folha de São Paulo ele é mais prolixo ao explicar seus projetos:

> **Folha**: Você anda com alguns projetos novos?
> **Raul Seixas**: Sim. Tenho três discos prontos. Um é o "Opus 666", onde falo de uma nova sociedade, outros valores. Quero levar isto pros Estados Unidos.
> **Folha**: Que novos valores seriam?
> **Raul Seixas**: Acho que começa pela mulher, pelo homem. As mulheres não podem ficar somente com um homem. Vice-Versa, também. Tudo está implicado numa nova forma de se enxergar o universo. No fundo é uma valorização do relacionamento homem/mulher. Porque só assim é que o universo pode continuar a existir.
> **Folha:** E qual é o outro disco?
> **Raul Seixas**: Há o "Nuit". É um disco que quero fazer nos Estados Unidos. Onde já preparei a versão de "Gita", que fala do início da criação do mundo, que fala de Deus. Só que previne as pessoas pra deixarem de acreditar no Bem e no Mal. Isto é uma loucura. "Nuit" é também um disco pra mostrar definitivamente que santo de casa não faz milagre, né?

[387] Jornal do Brasil 28/01/1982, p. 37.
[388] O Estado de São Paulo 03/10/1981. Sem página.

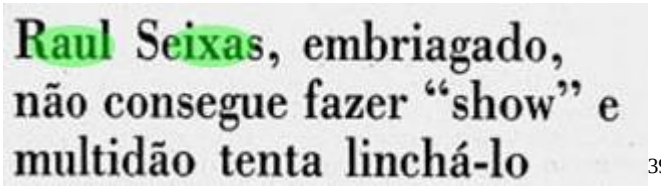
> **Folha**: E o terceiro disco?
> **Raul Seixas**: Bem, é um trabalho que fiz a partir de poesias de Ferreira Gullar. É algo concretista. Era o disco que pretendia gravar na CBS. E que não toparam. Porque era pra lá de concretista.[389]

Mas, os problemas de Raul Seixas com álcool e drogas fariam com que esse trunfo dos shows logo se dissipasse. Uma série de problemas com suas apresentações ao vivo chegavam, a todo o momento, à imprensa. Em 1982, Raul Seixas se ausenta, sem grandes explicações, de um espetáculo que iria acontecer no Teatro Hebraica, em São Paulo. E em maio desse mesmo ano, um dos mais controvertidos casos envolvendo Raul Seixas aconteceu na cidade de Caieiras, interior de São Paulo. Durante um show que seria realizado na cidade, a plateia, supostamente, teria duvidado da verdadeira identidade do cantor que ali se apresentava. Raul Seixas teria sido confundido como sósia de si próprio e despertado o ódio do público e dos organizadores do evento. O cantor foi levado à delegacia local onde mais problemas aconteceram. Raul Seixas conta que o delegado o espancou, pediu seus documentos, duvidou de sua identidade e o manteve preso até a chegada de sua esposa, Kika Seixas. O caso chegou aos jornais de diferentes formas e Raul Seixas foi à imprensa tentando contar sua versão da história. Ao jornal O Globo ele diz:

> "Antes de começar minha apresentação há uma introdução e a banda de 11 músicos me chama para o palco. Já aí o pessoal jogava coisas. Quando comecei a cantor 'Rock do Diabo' eles entraram numa de que não era eu, mas um impostor. Aí comecei a ficar nervoso, mas mesmo assim fui até o fim porque o empresário incentivava, achava que tinha que ir" – disse o cantor, acrescentando que após a última música – "Sociedade Alternativa" – quando o público ameaçava linchá-lo, a polícia chegou e levou-o para a delegacia.
> - "Um ônibus estava me esperando com os músicos dentro e eu fui levado para a delegacia com a guitarra na mão. Quando cheguei, o delegado olhou e me deu quatro murros no olho, antes de perguntar qualquer coisa" – disse Raul Seixas, acrescentando que, em seguida, o delegado e outros policiais começaram um interrogatório com perguntas do tipo: "Você sabe onde nasceu Chacrinha?"
> Eles também o obrigaram a cantar diversas músicas, sempre chamando-o de impostor, empurrando-o.
> "Eu estava sem documentos, apavorado e me jogaram numa cela imunda. Nervosíssimo, comecei a gritar o número do telefone de minha casa e, depois de algum tempo, o delegado resolveu ligar pra lá e confirmar a minha identidade" – afirmou.[390]

[389] Folha de São Paulo 03/10/1981, p. 23.
[390] O Globo 18/05/1982, p. 8.

Mas, disso tudo, o que ficou realmente foi a marca do artista acompanhado por inúmeros problemas. O Jornal do Brasil trazia como título de uma reportagem sobre o acontecido:


Raul Seixas, embriagado, não consegue fazer "show" e multidão tenta linchá-lo [391]

No início de sua carreia, as drogas eram um combustível importante para o cantor, mas, nos anos 80, elas seriam seu maior estorvo. Nem tanto por questões criativas, mas fundamentalmente por questões profissionais, que a todo momento sabotavam sua carreira. E a relação de Raul Seixas com as drogas era algo público naquele período. Após a morte de Elis Regina, Jair Rodrigues vai à imprensa falar sobre os perigos das drogas e, principalmente, seu frequente uso no meio artístico. Segundo Jair Rodrigues, 6 em cada 10 músicos no Brasil usavam drogas, e ao ser questionado quem, especificamente, ele não titubeou em enumerar: Rita Lee, Tim Maia, Gilberto Gil, Baby Consuelo e, claro, Raul Seixas.[392]

Em São Paulo, os shows e apresentações em tv foram também minguando aos poucos. Nenhuma gravadora da cidade deu oportunidade a Raul Seixas, que retornou ao Rio de Janeiro com sua esposa Kika Seixas.

[391] Jornal do Brasil 17/05/1982, p. 14.
[392] Jornal do Brasil 30/01/1982, p. 30.

## **6.2** – 1983: PLUNCT PLACT ZUM NÃO VAI A LUGAR NENHUM!

Não conseguir gravadora em São Paulo parecia o fim da linha para Raul Seixas. Ele tivera passagem turbulenta pelas principais gravadoras do Rio de Janeiro e, na capital carioca, sua imagem estava bastante desgastada. Raul Seixas já havia mobilizado, inutilmente, seu capital social, e para ele, as oportunidades pareciam esgotadas. No entanto, sua esposa Kika Seixas era uma pessoa bem relacionada no meio artístico. Havia trabalhado, anos antes, na gravadora WEA, como secretária e assistente de André Midani, o que lhe rendera contatos no interior dos meios de comunicação. E foi esse capital social da mulher que iria colocar Raul Seixas mais uma vez nas trilhas do sucesso. Conta Kika Seixas com detalhes:

> **Kika Seixas:** O produtor da CBS sugeriu a Raul um disco que o tema seria a Lady Day. E o Raul rescindiu o contrato. Eu estava do lado dele, dei maior força, mas é um absurdo rescindir o contrato por causa disso. Se tivesse mais um jeitinho, entendeu? Já não tinha disco, já não tinha gravadora, como é que ele vai rescindir o contrato! Mas ele ficou tão indignado, de alguém querer, depois de um "Abre-te Sésamo", "Aluga-se o Brasil", pedir para ele fazer uma música em homenagem a Lady Day. Daí ele rescindiu o contrato e pronto... ficamos sem trabalho, sem gravadora, voltamos pro Rio de Janeiro, morar em um apartamento em Copacabana, pequenininho. Nisso, o Raul estava deprimido, arrasado, voltando a beber, a Viviane pequenininha. Eu não sabia mais o que fazer, eu fui procurar o Augusto César Vannucci, que era o diretor artístico da Globo. Fui eu procurar o Vannucci. Quando a Globo era aqui no Jardim Botânico, eu tinha um grande amigo, o Carlito Maia, que era um cara importante da mídia, ele era louco pelo Raul, conhecia a gente, e o Carlito Maia me deu o telefone do Augusto César Vannucci, aqui no Rio, e eu procurei o Vannucci. Ele me recebeu, e eu falei pra ele: "tem que dar uma oportunidade para o Raul, ninguém mais grava com o Raul, ninguém mais deixa o Raul fazer disco, ele não se apresenta mais em televisão". Daí o Vannucci falou: "Você quer que eu faça um show pra ele, em homenagem a ele, para juntar dinheiro?" Daí eu falei: "Não Vannucci, não é dinheiro". O Raul, por mais que a gente tivesse meio 'duro', às vezes, o direito autoral, ele sobrevivia com o direito autoral que ele ganhava, ele tocava muito em rádio, então ele vendia disco, por mais que não tivesse no auge do sucesso, ele vendia disco, então a gente vivia dos direitos dele. (...) Daí ele falou: "Olha, eu estou fazendo um especial de televisão, todos os grandes artistas estão compondo músicas, a Bethânia vai aparecer, o Guilherme Arantes, na época, estava fazendo maior sucesso, vai fazer uma música, vamos dar então um personagem para o Raul". O Raul, espertíssimo, viu que aquela oportunidade traria ele de volta à mídia, à televisão, por mais que fosse um infantil. (...).[393]

O Núcleo Global de Especiais, sob a coordenação de Augusto César Vannucci, vinha, nos anos oitenta, produzindo uma série de musicais infantis de muito sucesso como "Vinícius para crianças/Arca de Noé I" (1980), "Arca de Noé II" (1981) e "Pirlimpimpim" (1982). O projeto para 1983 era um programa infantil chamado

[393] Entrevista concedida ao autor.

"Pluntc, Plact, Zuum". Tendo como tema a música "Use a imaginação" de Daltony Nóbrega, o especial se passava em uma "nave-submarino-espacial", pilotada por seis crianças que viajavam por lugares imaginários. No fundo do mar eles encontravam a sereia Fafá de Belém, no "Ilha da Higiene" o Zé Rodrix, no "Planeta Doce", Jô Soares, na selva africana o conjunto Gang 90 e as Absurdettes, dentro de um formigueiro encontravam "O Formigão", interpretado por Sérgio Sá. Eduardo Dusek era o matemático e Raul Seixas o burocrata que exigia a documentação e dava o aval para a partida da nave.

Raul Seixas encontrou no pensamento do anarquista Pierre-Joseph Proudhon a inspiração para a música tema do seu personagem, "Carimbador Maluco". Segundo o filósofo francês, ser governado é ser:

> Inspecionado, espionado, dirigido, legislado, regulamentado, parqueado, endoutrinado, predicado, controlado, calculado, apreciado, censurado, comandado, por seres que não têm nem o título, nem a ciência, nem a virtude ... Ser governado é ser, a cada operação, a cada transação, a cada movimento, notado, registrado, recenseado, tarifado, selado, medido, cotado, avaliado, patenteado, licenciado, autorizado, rotulado, admoestado, impedido, reformado, reenviado, corrigido.[394]

Ao impor as restrições ao vôo espacial da nave no programa infantil, o "Carimbador Maluco", Raul Seixas, diz em sua canção:

> Parem! Esperem aí.
> Onde é que vocês pensam que vão?
> Plunct Plact Zum
> Não vai a lugar nenhum!
> Tem que ser selado, registrado, carimbado
> Avaliado, rotulado se quiser voar!
> Se quiser voar....
> Pra Lua: a taxa é alta,
> Pro Sol: identidade
> Mas já pro seu foguete viajar pelo universo
> É preciso meu carimbo dando o sim,
> Sim, sim, sim.[395]

A repercussão do programa foi imediata. O nome de Raul Seixas voltava com força à mídia, porque ele foi, segundo Jornal O Globo, "sucesso maior do programa feito pela Rede Globo e carro-chefe do disco posteriormente gravado"[396]. A música "Carimbador Maluco" ganhava as rádios de todo Brasil. Nesse ano de 1983, a fim de

[394] Trecho retirado do livro "Raul Seixas uma antologia*"* (PASSOS; BUDA, 1992, p. 45), grifo dos autores.
[395] Letra da canção "Carimbador Maluco" (Eldorado, 1983).
[396] O Globo 22/11/1983, p. 8.

capitalizar essa sua penetração junto ao público infantil, Raul Seixas fez várias participações em programas como "Balão Mágico" e "Cometa Loucura". No fim do ano, ele foi o responsável por "receber o papai Noel" no especial de natal promovido pela Rede Globo, no Maracanãzinho.

IMAGENS DE RAUL SEIXAS COMO "CARIMBADOR MALUCO" NO ESPECIAL INFANTIL "PLUNCT PLACT ZUM!" ACERVO RAUL ROCK CLUB

Enquanto gravava o especial infantil para a Rede Globo, um inesperado convite, de um uma gravadora paulista, chega até Raul Seixas. Conta Kika Seixas:

> **Kika Seixas:** O cara da Eldorado, o João Lara Mesquita – o Plunct-Plact-Zum estava o maior sucesso – ele era fã do Raul (...), e um dia ele ligou para gente em Copacabana, eu que atendi o telefone, e ele disse: "Eu sou João Lara Mesquita, da gravadora Eldorado, eu tenho uma rádio, será que o Raul não gostaria de vir aqui conversar com a gente?". Eu tapei o telefone e falei: "Raul, é um cara de São Paulo, de uma gravadora...". Aí eu, toda descrente, disse: "Mas o que você quer?" Ele: "Eu queria que vocês conhecessem aqui a minha gravadora, a rádio". Daí eu falei: "Se você mandar as duas passagens de avião a gente vai". A gente não tinha dinheiro pra comprar passagem de avião para ir a São Paulo. Ele disse: "Não, eu mando as passagens de avião". E a agente foi. Voltamos então para São Paulo.[397]

Raul Seixas voltou a São Paulo, em 1983, agora contratado por uma gravadora independente chamada Eldorado. Essa companhia, juntamente com a Rádio Eldorado, eram uma espécie de bração fonográfico do Grupo Estado, sob a direção do jovem empresário João Lara Mesquita.

[397] Entrevista concedida ao autor.

Ao chegar a São Paulo, Raul Seixas toma conhecimento de um projeto idealizado por um jovem e desconhecido paulistano, que vinha organizando um fã-clube dedicado ele. Se um dos motivos que o levou a São Paulo foi, exatamente, reencontrar o carinho dos fãs, esse projeto era algo muito bem-vindo. Sylvio Passos, organizador do fã-clube, tornou-se uma pessoa muito próxima de Raul Seixas. Um Amigo pessoal e fã, que teria um papel fundamental no transcorrer de sua carreira.

> **Sylvio Passos**: Quando eu conheci ele, ele estava vindo para São Paulo e eu botei um anúncio no jornal dizendo "estou comprando tudo do Raul" e não sei o que. Os meus amigos radicais, o pessoal do hard-rock e do heavy-metal, no colégio, já ninguém queria andar mais comigo, entendeu? Porque achavam que eu virei brega. "Agora você virou brega, está curtindo Raul Seixas, Caetano Veloso. Que 'bosta' é essa?" (risos). (...)
> Então, essa vinda dele para São Paulo, primeiro, foi porque ele estava de "saco cheio" do Rio e ele falava isso, que não aguentava mais o Rio de Janeiro e que o Rio era uma grande mentira. (...) Mas, aqui, o Raul botava o pé na rua e já tinha dez fãs chamando por ele e tirando foto. E fazia muito bem para o ego dele ter pessoas admirando ele o tempo todo. Eu andava com camisetas dele e eu mesmo fazia os botons, então quando eu chegava na casa dele sem um boton e sem uma camisa dele, ele dizia "porra, estou começando a ficar preocupado. Você não gosta mais de mim" (risos).
> **Entrevistador**: Ele tinha essa vaidade?
> **Sylvio Passos**: Tinha, tinha.
> **Entrevistador**: Ele gostava de ser admirado?
> **Sylvio Passos**: Adorava ser admirado.
> **Entrevistador**: Eu ouvi alguma coisa sobre o Raul, que ele não gostava muito de frequentar bares onde estavam presentes outros artistas.
> **Sylvio Passos**: Ele quer ser o centro das atenções.
> **Entrevistado**r: Você confirma isso?
> **Sylvio Passos**: Confirmo, é verdade. Ele gostava dessa coisa de que as pessoas estivessem sempre admirando ele, sempre tirando fotos com ele.[398]

Mas, a importância desse fã-clube, na carreira de Raul Seixas, vai muito além dessa carência afetiva dos fãs. Sylvio Passos tornou-se um grande colecionador de objetos pessoais do cantor, escritos, fonogramas, matérias de jornais e revistas. O então batizado "Raul Rock Club- Raul Seixas Oficial Fã-Clube" teve um papel muito ativo na organização de eventos em homenagem a Raul Seixas, produção de discos independentes e claro, ajuda nos momentos difíceis na vida pessoal do cantor.

> **Sylvio Passos**: Nos meus textinhos, ali até meio mal escritos ainda, eu já dizia que a minha preocupação em montar um fã-clube não era para ser um fã-clube de tietagem, não era só para ficar juntando figurinha e "aí, como ele é lindo!". (...) Não era um fã-clube de endeusamento, não era nada disso. (...) Então, a minha ideia, naquele momento, com o fã-clube, primeiro, era aglutinar outras pessoas que também gostassem do Raul, porque no meu bairro, no meu colégio e na minha turma, ninguém gostava. (...). Então eu pensei em achar outras pessoas e montar um clube e vamos promover o Raul,

[398] Entrevista concedida ao autor.

> vamos prestar homenagem para o cara em vida – que é muito comum só se prestar homenagem depois da morte. Esta foi uma forma de homenageá-lo e ao mesmo tempo a gente está preservando isso para as próximas gerações. (...) Então, quando eu procurei o Raul, liguei para ele e falei que eu estava fazendo um fã-clube em que a proposta não era só ficar juntando figurinhas e tal, era uma coisa maior, de preservação de memória e de coletar material, catalogar todos os passos dele, antes e dali para frente, ele falou: "porra, nunca ninguém fez um fã-clube assim para mim!".[399]

Por volta de junho de 1983, o disco de Raul Seixas, gravado pela Eldorado, já estava à venda. Ao contrário do que ele vinha falando na imprensa, o LP não trazia o nome "Nuit", mas sim "Raul Seixas" (Eldorado, 1983). Mas, suas reflexões sobre "a mulher" estavam presentes na música "Lua Cheia"[400] (Eldorado, 1983). Em parceria com sua esposa Kika, havia "DDI (Discagem Direta Interestelar)" (Eldorado, 1983)[401], uma espécie de chamada de atenção de Deus enviada ao homem. A romântica "Coisas do Coração"[402] (Eldorado, 1983) trazia mais uma vez a parceria com Cláudio Roberto. O disco ganhou os jornais antes mesmo de ser lançado. A censura proibiu as canções "Babilina" (Eldorado, 1983), que narra um caso de amor com uma prostituta e "Não fosse Cabral" (Eldorado, 1983)[403], em que Pedro Alvares Cabral é culpado pelas mazelas do país.

LP "RAUL SEIXAS", ELDORADO, 1983.

[399] Idem.
[400] Mulher, tal qual Lua cheia/ Me ama e me odeia/ Meu ninho de amor/ Luar é meu nome aos avessos/ não tem fim nem começo/ Ó megera do amor!/ Você é a vil caipora/ Depois que me devora/ Ó gibóia do amor.
[401] Alô, aqui é do céu/ Quem tá na linha é Deus/ Tô vendo tudo esquisito/ O que que há com vocês?/ (...) Eu fiz vocês como eu/ Imagem e perfeição/ E vocês anarquizando a minha reputação.
[402] Quando o navio finalmente alcançar a terra/ E o mastro da nossa bandeira se enterrar no chão/ Eu vou poder pegar em sua mão/ Falar de coisas que eu não disse ainda não/ Coisas do coração!
[403] Tudo aqui me falta/ A taxa é muito alta/ Dane-se quem não gostar/ Miséria é supérfluo/ O resto é que tá certo/ Assovia que é para disfarçar/ Falta de cultura/ Ninguém chega à sua altura/ Oh Deus! Não fosse o Cabral.

Outras duas canções tiveram boa repercussão na televisão e no rádio, entre elas "Eu quero Mais"[404] (Eldorado, 1983), um xaxado malicioso cantado por Raul Seixas e Wanderléa e "Capim Guiné" (Eldorado, 1983)[405].

IMAGEM DE RAUL SEIXAS E WANDERLÉA, INTERPRETAÇÃO DE "QUERO MAIS", 1983. ACERVO RAUL ROCK CLUB

A canção "Capim Guiné" (Eldorado, 1983) foi composta em parceria com o baiano de Piritiba, Wilson Aragão. Em entrevista, o autor da canção diz que a música é repleta de conotações políticas, referências à reforma agrária e invasões de terra. Um conteúdo que, segundo Wilson Aragão, Raul Seixas pouco tinha conhecimento, ou pouco se importava em divulgar.

> **Wilson Aragão:** Eu inscrevi "Capim Guiné" no festival de Piritiba, ganhei em primeiro lugar. Raul Seixas tinha passado em minha terra para passear, passar uns dias lá em Piritiba, gostou muito da música, procurou saber de quem era, aí falaram que era de um cara chamado Wilson Aragão, que morava em Salvador. Raul Seixas telefonou para mim, pediu para modificar algumas coisas na música, aí ele disse "Olha, você fez assim, 'comprei um sítio e plantei jabuticaba, dois pés de guabiraba, caju manga e cajá'. Deixa eu botar 'plantei um sítio no sertão de Piritiba'". Aí eu disse: "e pra rimar com Piritiba, Raul?" ele disse "achei uma planta aqui", ele misturou minha guabiraba com umas "pindaíbas" que ele bebia, saiu "dois pés de guataiba", que não existe em lugar nenhum. (...)
> E eu sempre gostei de política de esquerda, fui ativista, eu sou ativista até hoje.(...)
> **Entrevistador**: Mas Capim Guiné não tem um conteúdo político mais direto, tem?

[404] Lhe faço festa/ Faço dengo lhe mordendo/ E essa coisa vai crescendo/ eu me derramo em você/ Hum!.../Ai! Ai! Ai! /Eu quero mais!.

[405] Plantei um sítio/ No sertão de Piritiba/ Dois pés de guataiba/ Caju, manga e cajá/ Peguei na enxada como pega um catingueiro/ Fiz acero, botei fogo/ "Vá ver como é que tá"/ Tem abacate, jenipapo, bananeira/ Milho verde, macaxeira/ Como diz no Ceará/ Cebola, coentro/ Andu, feijão-de-corda/ Vinte porco na engorda/ Inté o gado no currá!/ Com muita raça fiz tudo aqui sozinho/ Nem um pé de assarinho/ Veio a terra semeá/ Agora veja, cumpadi, a safadeza/ Cumeçô a marvadeza/ Todo bicho vem prá cá/ Num planto capim-guiné/ Pra boi abaná rabo/ Eu tô virado no diabo/ Eu tô retado cum você/ Tá vendo tudo e fica aí parado/ Cum cara de veado/ Que viu caxinguelê.

> **Wilson Aragão**: Tem, tem. Aliás, ela é toda política, toda. Cada bicho daquele significa uma pessoa, é "Sagüi trepado no pé da goiabeira", "Dona Raposa". Tem um sítio que o meu pai teve, grileiros invadiram a terra de meu pai, cheios de pistola, rifle e tudo, meu pai teve de assobiar e chamar os trabalhadores, entrincheirar, (...) eles invadiram a terra de meu pai com facão, cortaram a cerca e o gado comia nossa melancia (...). Meu pai foi até Brasília, chegou lá, o presidente na época era Geisel, procurou informações com o ministro da agricultura, pediram informação sobre a minha família: "é família de oposição, então pode invadir as terras à vontade!". Era assim. No tempo da ditadura era desse jeito, a gente sofria muito com isso. Então ali está: quando eu digo "está vendo tudo e fica aí parado com cara de veado", era o presidente Ernest Geisel. (...)
> **Entrevistador**: Então a Suçuarana?
> **Wilson Aragão**: Tudo era um personagem, é um deputado, é um delegado lá da minha região, cada um mais "filha da puta" que o outro. Então a música é toda política. (...)
> **Entrevistador:** Mas Wilson, o Raul sabia do conteúdo político da letra?
> **Wilson Aragão**: Rapaz eu nem sei se ele sabia, porque Raul era doido. Raul fazia música, mas bebendo demais, ele se atrapalhava. [406]

Devido ao grande sucesso de "Carimbador Maluco" (Eldorado, 1983), a Eldorado entrou em acordo com a Som Livre para incluir a música no LP "Raul Seixas" (Eldorado, 1983). E para romper essa ideia de que a canção era algo apenas voltado ao público infantil, ele fez questão de reforçar outras dimensões que a música possuiria. Em entrevista à Rádio Eldorado ele diz: "Plunct Plact Zum é uma palavra mágica, que se você trocar as letras ela forma uma espécie de um código, que as pessoas vão sacar e vão entender o segredo do universo, não é apenas aquela comédia que eu fiz para Globo, é muito mais que isso."[407]

Sobre o LP, Raul Seixas diz ser uma coleção de momentos, um retrato fiel de suas ideias e concepções, algo diferente daquele rock então na moda. Mais uma vez estreitadas suas relações com a rede Globo Televisão, Raul Seixas deu entrevistas comentando sobre seu novo trabalho musical ao jornalista Maurício Kubrusly, onde voltou a fazer chacota do movimento punk. Segundo ele, seu mais novo LP:

> **Raul Seixas**: Tem muito rock, e country music, só não tem muito punk music, graças a Deus não tem punk.
> **Maurício Kubrusly**: Tem uma foto sua num disco antigo que você está bem punk!
> **Raul Seixas:** Há você acha? Então eu lancei o punk (Risos!).[408]

E tudo parecia ir muito bem para o cantor. No início de 1983, Raul Seixas conduziu um grande show no Ginásio Esportivo do Palmeiras, em São Paulo, onde rememorou rocks antigos, clássicos da década de 1950 e 1960. Além disso, participou

[406] Entrevista concedida ao autor.
[407] Entrevista com Raul Seixas no programa "Galeria"- Rádio Eldorado FM-São Paulo em 01-05-1983– DISC 3.
[408] Entrevista ao programa "Senhor Sucesso" com Maurício Kubrusly -Rádio Excelsior FM 1983- DISC 4

do programa "Cassino do Chacrinha Especial", um espetáculo beneficente de renda destinada aos desabrigados das enchentes que assolaram o sul do país naquele ano, foi visto em um show na Praça do Relógio da USP e em um festival na cidade mineira de Juiz de Fora.

Na reedição do Festival de Iacanga, que contou com a presença de João Gilberto, Raul Seixas foi um dos artistas mais aclamados pela mídia. Assim escreve Miguel de Almeida para a Folha de São Paulo:

> Outra surpresa será Raul Seixas, já montado numa banda inédita de 20 músicos. No festival passado, foi a atração catártica, ao lado de Alceu Valença. Nas setenta mil cartas recebidas pelos organizadores, e que serviram para traçar o perfil do elenco para este ano, Raul Seixas foi o mais lembrado.[409]

Mais uma vez em destaque, Raul Seixas logo tratou de dar continuidade a uma série de projetos. O primeiro deles foi o lançamento de um livro. Em muitos momentos de sua carreira, Raul Seixas falou que tinha planos de publicar um livro sobre Deus, ou um livro infantil, um tratado de metafísica, etc. Na verdade, o que ele realmente acabou publicando foi seu diário de infância, com alguns contos infantis, anotações, poemas, confissões, desenhos e sonhos de Raul Seixas quando garoto. Ele também voltou a falar sobre seu antigo sonho de trabalhar com cinema. Ao Jornal O Globo, ele explica um pouco o roteiro, que pretendia mostrar a Neville D'Almeida: "em um imenso prédio moram 'amostras de toda humanidade', dois mensageiros se perdem em seus corredores e tentam, em vão, descobrir quem é o misterioso habitante da cobertura, o feroz síndico do edifício"[410].

A publicação do seu diário de infância pode parecer um tanto quanto despretensiosa mas, em certa medida, materializa muito bem a forma como Raul Seixas acreditava mesmo em sua trajetória como grande capital simbólico naquela cena roqueira. O livro torna público seu sonho de infância de ser um astro do rock, sua rebeldia precoce, seu amor por Elvis Presley, seus desenhos e poemas de juventude – muitos deles transformados em canções de sucesso. Paira sobre o livro a crença no "dom" genial do "criador incriado", da "vocação" original do "indivíduo predestinado" que, naquele momento, Raul Seixas, mais do que ninguém, parece mesmo acreditar ser.

Com seu nome em muitos jornais e revistas, tanto pelo lançamento do novo disco como pelo imenso sucesso do programa infantil, Raul Seixas tratou de explicar

[409] Folha de São Paul 02/06/1983, p. 23.
[410] O Globo 30/04/1983, p. 27.

sobre seu recente afastamento da mídia, suas ideias para o futuro e o que pensava da cena artística dos anos de 1980. Ana Maria Bahiana entrevistou o cantor para o Jornal O Globo:

> Raul Seixas está acordando mesmo. Acordando de um sono difícil de dois anos "e um pouco mais", quando ficou sem contrato, sem disco, sem trabalho, entregue a um complicado e delicado novelo de depressão, humilhação, doença física e mental em que já era de todo impossível separar causa de efeito, vítima de algoz.
> Para ele, agora, isto é um caso encerrado. Um disco novo, numa nova gravadora, está pronto: chama-se só "Raul Seixas" e traz na capa seu rosto limpo, quase sorridente, sobre um fundo azul – "chega daquelas minhas caras complicadas, fechadas com as mãos na frente"(...).
> Raul fala com calma desse renascer, assim como da dolorosa hibernação de dois anos:
> - É só um começo. Gosto muito desse disco, é dos melhores que eu já fiz, mas é um começo. O começo de um caminho, depois vem mais coisa. Por um lado foi bom ficar parado. Fiz uma reciclagem na minha cabeça e aprendi muito sobre as pessoas. (...)
> Raul estava sem gravar desde que saíra da CBS, em 81, num clima pouco ameno que lhe dá rancor. (...)
> Andou literalmente de porta em porta com a fita de "Nuit" debaixo do braço e encontrou reações que iam de indiferença pura e simples à humilhação frontal. Tinha atrás de si a fama de antiprofissional, arruaceiro e instável. Era uma fama pesada demais para ser removida com uma fita. (...)
> Depressão e crises de pancreatite o puseram dentro de clínicas variadas. A cada nova saída, uma nova investida, uma nova humilhação, uma nova internação. Até que, de repente, "assim, do nada" (...) veio o telefonema de João Lara Mesquita, diretor da Eldorado junto com o produtor Aloísio Falcão. (...)
> Raul lembra bem desse contato "miraculoso":
> - eu não acredito mais em nada, mas sei lá, acontecem umas coisas que não têm mesmo explicação. A gente não faz nada e as coisas vêm. Esse menino, o João Lara, deve ter 20 anos, sei lá, e é meu fã. Sempre foi. Disse que tinha esse sonho de fazer um disco comigo. E me chamou, pronto, juntou mesmo a fome com a vontade de comer. (...)
> Enquanto mixava o disco Raul fez um show no Palmeiras, dentro de um revival de rock, e descobriu que tinha dez mim fãs exaltados, um fã-clube organizado e ainda gostava de se apresentar ao vivo. (...)
> Mas ele não se reconhece muito na nova maré de rock que assola o país, e na qual seu nome é muitas vezes invocado:
> - Acho isso tudo muito esquisito. Muito antigo, os americanos já fizeram tudo isso há muito tempo, eu mesmo já fiz isso. Não acho graça. Blitz, essas coisas, não me dizem nada. O Eduardo Dusek me chamou de "Aracy de Almeida do rock" e eu não sabia se era elogio ou xingamento (...) [411]

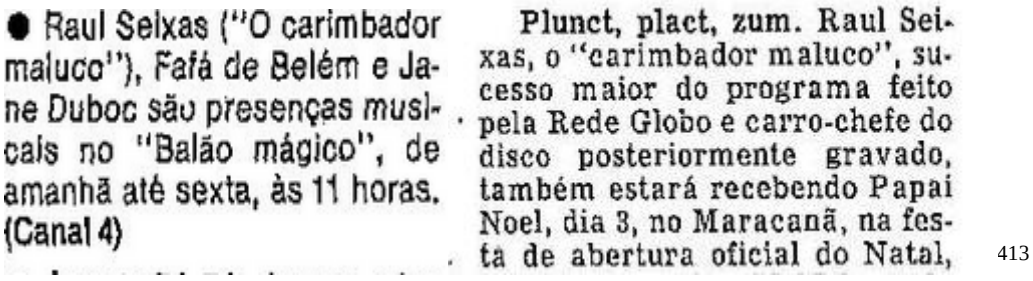
O disco "Raul Seixas" (Eldorado, 1983) não foi nenhum sucesso de crítica, mas nem era esse o caso a ser colocado. Para o cantor, o LP representava uma sobrevida, e para a crítica musical o que deveria ser vangloriado era o retorno de um artista "importante". E neste caso, fica evidente como é muito mais a figura de Raul Seixas quem alavanca os elogios do que, propriamente, sua produção musical. A

[411] O Globo 26/04/1983, p. 25.

retomada de sua carreira parece ser algo relevante para crítica, devido ao simbolismo que girava em torno do nome do cantor. Raul Seixas era, naquele momento, um "personagem", alguém de valor estimado pelos inúmeros "papeis" que ele já havia interpretado ou por alguma coisa que ele representava para aquela geração. Assim, Miguel de Almeida vai definir Raul Seixas após o sua apresentação no Festival de Iacanga:

> Em Raul estão Roberto Carlos e a Jovem Guarda, Elvis e Little Richard, Chuck Berry e Johnny B. Good. Ele se apega à vida para além do bem o do mal. Não desgruda é da imagem ocidental de Deus e Diabo. Está nas cores diabólicas do ritual: vermelho e negro. E óculos escuros. Já deixou de ser artista e se tornou personagem.[412]

Raul Seixas era, para a crítica, um "personagem". Ele era o "Maluco Beleza", o "amigo" do John Lennon, o exilado político, o ideólogo da "Sociedade Alternativa", o "pai do rock", etc. Uma "personalidade" ímpar de quem se esperava sempre algo inusitado. E, naquele momento de sua carreira, o "personagem" que melhor lhe cabia era o de "Carimbador Maluco", e dessa forma ele foi inúmeras vezes referido.



● Raul Seixas ("O carimbador maluco"), Fafá de Belém e Jane Duboc são presenças musicais no "Balão mágico", de amanhã até sexta, às 11 horas. (Canal 4)

Plunct, plact, zum. Raul Seixas, o "carimbador maluco", sucesso maior do programa feito pela Rede Globo e carro-chefe do disco posteriormente gravado, também estará recebendo Papai Noel, dia 3, no Maracanã, na festa de abertura oficial do Natal, [413]

JORNAL O GLOBO CHAMANDO RAUL SEIXAS DE CARIMBADOR MALUCO

E a trajetória desse "personagem" chamado Raul Seixas aparecia quase que de forma anedótica na imprensa. Assim o jornal Folha de São Paulo noticiava o retorno de Raul Seixas ao disco:

> Fosse um filme, desses a lá Edward G. Robinson, este elogio começaria mostrando nosso herói, Raul Seixas, pulando de um automóvel diante de um boteco imundo. Nunca acossado, mas como Belmondo, passaria o dedo no canto esquerdo da boca, conteria um estar de nojo, e diria ao porteiro, já pasmo: - Eu voltei. A notícia correria o vilarejo, as vilas vizinhas, feito estopim de pólvora seca e explodiria o atol da indiferença, logo ao primeiro acorde do DDI (Discagem Direta Interestelar) (...)
> Continuando a cena, assim nesse ritmo de fita mexicana com produção sino-soviética, nosso herói, Raul Seixas, entraria em um possante automóvel,

[412] Folha de São Paulo 04/06/1983, p. 39.
[413] O Globo 28/08/1983, p. 6; O Globo 22/11/1983, p. 8.

> obviamente negro, saindo pela paulicéia noturna, de olho nos desocupados sexuais, pervertidos e alcoólatras anônimos, mas a todos teria versos de amor, apesar da linguagem crua, sem meios-artigos. Iria em direção á Penha, Guaianases, São Miguel Paulista - estaria atrás da mesma linguagem criativa, de gíria nervosa e original, falada pela garotada da periferia, há muito transformada em versos safados por seus dedos. Raul, o herói do rock.[414]

Mas, esse tipo de valorização vinha acompanhado de uma certa cobrança que passou a incomodar Raul Seixas. Esperava-se dele sempre algo novo, uma ideia ou projeto inusitado que Raul Seixas já não conseguia mais "interpretar" com tanta facilidade. Se no início da carreira ele era capaz de ir aos Estados Unidos e voltar com a notícia de que esteve com John Lennon, nesse momento, tudo passava a ser mais difícil. Raul Seixas estava debilitado, e esse tipo de "invenção" era, para ele, cada dia mais custoso e cansativo. É bastante sintomático um escrito particular em que descreve suas dificuldades na gravação do especial infantil "Plunct Plact Zum":

> Eu não dou o menor valor para o artista que personifica o "Raul Seixas". Eu inventei ele. Raul Seixas não tem nada a ver comigo. Depois do trabalho cênico (exemplo: o *Carimbador Maluco*, como roqueiro, mágico, etc...) estar acabado, eu volto a minha própria personalidade. Muitas das vezes até fica difícil encarnar certos personagens como, por exemplo o Carimbador maluco; eu não sentia a idéia do Vannucci. O idealismo "quixoteano" (dar força para um bando de crianças que estavam me deixando nervoso...), mas *somehow* quando eu passo a atuar eu consigo entender o que a cabeça do Vanucci pensa e quer. Então eu faço com a maior facilidade e criatividade aquele personagem que eu encarnei!!! Depois eu volto para minhas coisas, minhas manias, meus livros, minha esposa… (...)
> Eu acho engraçado o João Araújo dizendo: "Raul Seixas também é documento". (Neste momento eu estou atuando um personagem que se deixa convencer; eu quero que ele sinta de corpo e alma que eu me deixei impressionar...) O Maluco beleza nº 1 acha o Maluco Beleza nº 2 apenas uma "criação", imaginação, é só isso. Nada tem importância. Isso é ser o que se é. (...) (SEIXAS. In: ESSINGER, 2005, p. 168).

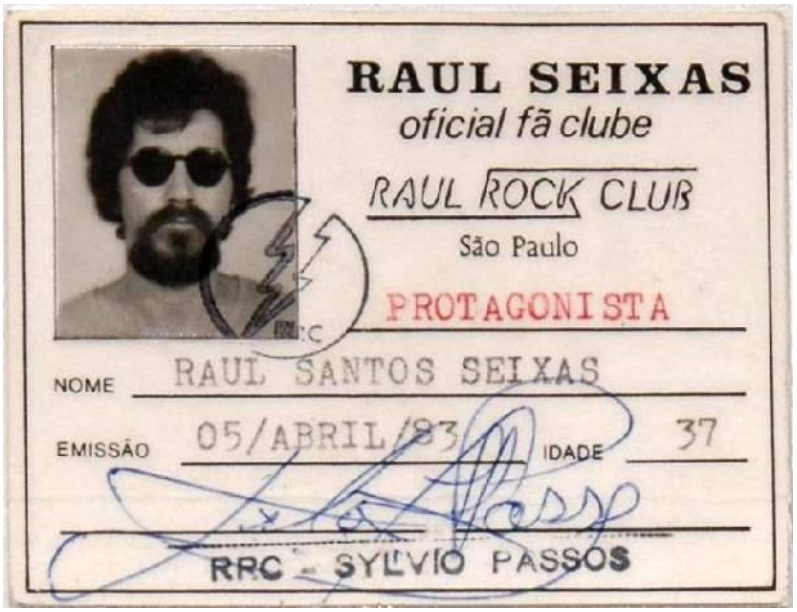
Raul Seixas tratou, inúmeras vezes, sua carreira artística como uma espécie de espetáculo cênico onde ele interpretaria muitos "personagens". Na maioria das vezes que expôs isso à imprensa ele trazia ares irônicos ao dizer era tão bom ator, que fingia ser cantor e compositor e todos acreditavam. Mas, naquele momento de sua carreira, esses "personagens" que ele interpretava não surgiam mais tão naturalmente. Suas queixas acerca da gravação do especial infantil, coordenado por Augusto César Vannucci, deixam isso evidente.

Coloca-se aqui um dos grandes dilemas de Raul Seixas nos anos de 1980. Esperava-se dele sempre um "personagem" novo que, de certa forma, era cada dia mais

[414] Folha de São Paulo 23/04/1983, p. 27.

custoso “interpretar”. Sua consagração naquele campo musical estava refém de algo que esbarrava em suas limitações físicas, e mesmo quando juntava forças para fazer esse ou aquele personagem, tudo tinha uma certa limitação. Com as modificações em processo no mercado fonográfico dos anos 80, era difícil que um artista sobrevivesse unicamente da sua “imagem”. Como diz o próprio André Midani, nesse período “a canção passou a ser o astro principal, não mais o artista” (MIDANI, 2008, p. 217). Para assumir, realmente, posições de destaque naquele campo musical da década de 1980, Raul Seixas tinha que apresentar, fundamentalmente, músicas.

Mesmo assim, o que surge como mais evidente é que Raul Seixas tinha absoluta consciência de que era sua “imagem” o seu grande trunfo de divulgação e consagração naquele campo musical. Isso talvez explique o curioso fato de Raul Seixas ter se tornado membro do próprio fã-clube, ou seja, uma espécie de admirador de sua própria “imagem”, tiete de algo que ele mesmo representava.




CARTEIRA DE MEMBRO DE RAUL SEIXAS NO “RAUL ROCK CLUB- RAUL SEIXAS OFICIAL FÃ CLUBE”

## **6.3**- 1984: METRÔ LINHA 743

Os anos de 1980 não devem ser lembrados exclusivamente pela retração na venda de discos ou pela ascensão de um segmento jovem. Nesse período, se consolidou também um filão importante do mercado fonográfico: o público infantil. A exploração desse segmento não era necessariamente inédita. A gravadora Continental já possuía, há mais 20 anos, a Coleção Disquinho, direcionada, especificamente, às crianças, em que fazia adaptações de histórias infantis clássicas, como "Chapeuzinho Vermelho", "Três Porquinhos" e "Rapunzel", produzidas por João de Barro e Radamés Gnattali.[415]

Mas, a partir dos anos 80, o público infantil tornou-se parte fundamental do investimento das principais companhias de discos do Brasil. Os departamentos de divulgação de quase todas as empresas vinham recrutando artistas com potencial penetração junto ao público infantil, para a gravação de musicais e participação em programas do gênero. Os setores de produção artística das gravadoras vinham também se especializando na fabricação de produtos para crianças, cada vez mais variados e sofisticados. A Polygram, por exemplo, criara um selo específico para a confecção e lançamento de musicais infantis, a PolyJunior.

A parceria com a televisão foi crucial para o crescimento desse mercado.[416] A Som Livre lançou, entre 1983 e 1984, "Pirlimpimpim I e II" (Som Livre 1983; 1984), "Plunct Plact Zuum I e II" (Som Livre, 1983; 1984), um especial de natal chamado "Jesus Cristinho" (Som Livre, 1984) e um só em torno do samba, "Tem criança no samba" (Som Livre, 1984). A Ariola produziu o especial "Tiradentes" (Ariola, 1984), que contou com a participação de alguns mineiros, como Milton Nascimento, Beto Guedes e Wagner Tiso, além de "Viagem Através Corpo Humano" (Ariola, 1984), de roteiro, letras e músicas de Sílvio César e Daltony Nóbrega. A WEA lançou em disco o especial televisivo "Verde Que Te Quero Ver" (WEA, 1984), que trata da questão ambiental e a CBS prometia mais investimentos na "Turma do Balão Mágico". A Polygram vinha apostando em trilhas de peças teatrais como "Sapatinho de cristal", que contava com a participação de Gal Costa, Nara Leão, Ivan Lins e Ney Matogrosso. A Odeon preparava um disco com a turma dos "Trapalhões", cantando músicas de Renato Correia e Cláudio Rabelo, além de um LP gravado pela turma do "Patati Patatá". A

[415] O Globo 24/04/1984, p. 31.
[416] Idem.

RCA estava lançando o disco "Clube da Criança" (RCA, 1984), aproveitando o sucesso do programa de mesmo nome, transmitido pela Manchete.[417]

E os números de vendas desse gênero musical chamavam atenção da indústria do disco. O segundo LP da "Turma do Balão Mágico" (CBS, 1983), impulsionado pelo sucesso de "Superfantástico" (CBS, 1983), ultrapassou a marca de um milhão de cópias vendidas, tornando-se o maior empreendimento fonográfico de 1983. "Casa de Brinquedos" (Som Livre, 1983) vendera em torno de 115 mil cópias e "Plunc Plact Zuum" (Som Livre, 1983) 300 mil. Em 1982, "Pirlimpimpim" (Som Livre, 1982) vendera 500 mil discos e "Arca de Noé" (Som Livre, 1982) cerca de 400 mil.[418]

Os maiores sucessos do disco "Plunc Plact Zuum" (Som Livre, 1983) foram as canções "Brincar de Viver", interpretada por Maria Bethânia, e "Carimbador Maluco", de Raul Seixas. Aliás, essa sua canção não foi bem-sucedida unicamente junto ao público infantil. "Carimbador Maluco" figurava entre as canções mais tocadas nas rádios, em programas destinados a um público mais variado.[419]

E Raul Seixas foi duplamente coroado por esse sucesso. No início de 1984, ele recebeu o disco de ouro pela vendagem do LP lançado pelo Som Livre, além de assinar um contrato com a empresa afiliada da Rede Globo de Televisão. Tendo em vista toda atenção que as gravadoras vinham dispensando ao público infantil, e a procura por cantores de penetração junto às crianças, Raul Seixas surge, mais uma vez, como um artista cobiçado e calibrado para atingir os anseios das companhias de discos.

O núcleo Global de Produções lançou, no primeiro semestre de 1984, o especial "Plunt Plact Zuum II", contando com a participação dos mesmos atores mirins que estrelaram a primeira versão do programa, no ano anterior. Exibido numa sexta-feira, a ideia dessa segunda edição era discutir, sob o ponto de vista das crianças, as situações pelas quais elas passavam com a separação de seus pais: como vivenciam e se adaptam à nova realidade familiar. O tema era, na verdade, uma adaptação da peça infantil "Filhos Enrolados de Pais Separados", de Wilson Rocha, Augusto César Vannucci e Daltony Nóbrega. Raul Seixas teve destaque nessa segunda edição do especial, com o vídeo-clip da canção "Geração da Luz", junto da Blitz, que interpretou "A Verdadeira História de Adão e Eva", Erasmo Carlos "Papai Sabe-Tudo" e Ivan Lins e Gabriel Vannucci, "Sua Vez".

[417] Idem.
[418] Idem.
[419] Idem.

O LP com as canções do especial fora lançado pouco tempo depois do programa infantil, mas nem de longe conseguiu a mesma repercussão, de crítica ou de público, que a edição passada. De qualquer forma, o fracasso de "Plunct Plact Zuum II" não esfriou o interesse da Som Livre por Raul Seixas, que começou a programar o novo LP do cantor, já para o meio do ano.

Sua chegada à Som Livre representava um suspiro importante para sua carreira. Raul Seixas era um artista popular, suas ambições artísticas e de consagração musical tinham poucas afinidades com as pretensões de uma gravadora independente, como era o caso da Eldorado, por onde gravou seu LP "Raul Seixas", em 1983.

Como destaca Marcia Tosta Dias (2000, p. 134), as dificuldades em se definir, com certa precisão, o que era autenticamente independente, parecem residir na confusão que se estabelece "entre, de um lado, o artista que tem uma atitude independente, procurando esse tipo de meio para veicular um produto de proposta estética diferenciada e, muitas vezes, inovadora, sem lugar nos planos da grande empresa e do grande mercado". No caso da carreira artística de Raul Seixas, essa "confusão" é também bastante explícita. Sem entrar nos méritos de julgamento sobre sua produção musical ser dotada de uma "proposta estética diferenciada" ou não, é algo quase onipresente nas entrevistas realizadas o fato do cantor sempre ter total independência junto às companhias por onde passou, para gravar o que quisesse e da forma que quisesse. Se, nesses parâmetros, é possível julgar Raul Seixas como um artista "independente" em relação aos "desmandos" das gravadoras, no que tange a sua relação com o mercado, sua carreira não teve absolutamente nada de "independente". Seus trabalhos artísticos vislumbravam um sucesso comercial, e para conseguir isso sua estratégia sempre foi se infiltrar em todos os possíveis meios de comunicação que tinha a seu dispor. Se, uma das características dessa produção "independente" era a procura por meios alternativos de divulgação, em que o artista, "sozinho ou ancorado em uma pequena estrutura empresarial, produz e oferece seu produto no mercado" (Idem), pode-se dizer que Raul Seixas não era nada "independente". Afinal, ele sempre contou com o amparo e o engajamento de grandes companhias discográficas para a promoção de seus trabalhos.

A gravadora Eldorado, como companhia independente, tinha, pelas suas próprias limitações no que tange aos meios de produção, distribuição e promoção de seus contratados, um certo limite no alcance de suas vendas. A Som Livre**,** pelo contrário, era uma das principais *majors* brasileiras, o que dava a Raul Seixas, mais uma vez, a possibilidade e os recursos necessários para fabricação de um sucesso popular. A

classificação da Som Livre como uma *major* se dá, segundo Eduardo Vicente (2006, p. 2), pela ligação da companhia com os grandes "conglomerados de comunicação existentes no país", sua difusão e divulgação maciça, baseando-se na "integração sinérgica entre áudio e vídeo que a forma conglomerado lhes possibilita". Alexandre Agra, era produtor artístico da Som Livre e um dos responsáveis pelo trabalho de Raul Seixas na gravadora. Ele explica:

> **Entrevistador:** Eu posso classificar a Som Livre como uma gravadora de grande porte na década de 80?
> **Alexandre Agra:** Sim, ela era significativa. Ela tinha uma participação no mercado equivalente a qualquer multinacional, apesar de ser uma empresa brasileira. (...) Então, a Som Livre, nos anos 80, era uma companhia que tinha um cast significativo, tinha campeões de venda. A Xuxa vendia 3 milhões de cópias. Nem o Roberto Carlos vendia tantos discos na época. (...) Além das trilhas de novelas que também vendiam muito. Então era uma companhia que tinha o mesmo peso, a mesma participação de mercado, que as outras companhias ditas multinacionais, as majors, que seriam, na época, a Philips, a Polygram, a CBS, a RCA e a EMI-Odeon. Seriam essas as quatro grandes.
> **Entrevistador:** O Raul saiu da gravadora Eldorado e foi pra a Som Livre. A Eldorado seria uma gravado pequena?
> **Alexandre Agra:** A Eldorado era uma gravadora independente, que pertencia ao grupo Estadão. Mas, apesar de pertencer a um grupo de comunicação, era uma gravadora que tinha uma participação de mercado muito menor que a Som Livre, não tinha nem comparação.
> **Entrevistador:** Mas era possível ter uma vendagem significativa numa gravadora pequena, tipo a Eldorado?
> **Alexandre Agra:** Naquele momento, ali, você dependia de uma estrutura parruda, forte, comercial, uma força de vendas grande. E, principalmente, a capacidade de entregar. Não adianta só vender. Você tem que ter a logística, a capacidade de fabricar e distribuir o produto.
> **Entrevistador:** O que a Som Livre tinha de sobra?
> **Alexandre Agra:** A Som Livre tinha.
> **Entrevistador:** Imagino eu que a Som Livre, como um braço do grupo Globo, ela tinha um sistema de promoção no mínimo interessante.
> **Alexandre Agra:** Sim, ela tinha a possibilidade de anunciar num custo absolutamente diferenciado. Quer dizer, uma outra empresa concorrente nunca teria acesso aquele tipo de mídia que ela tinha. A possibilidade de anunciar na TV Globo por um custo ínfimo pra ela. Ou seja, isso é inclusive ilegal.[420]

Em junho, já estava à venda o LP "Metrô Linha 743" (Som Livre, 1984). Mais um vez, Raul Seixas sofreu com a intervenção da censura militar, que proibiu a execução em rádios da canção "Mamãe eu Não Queria"[421] (Som Livre, 1984), por fazer uma crítica ao alistamento militar obrigatório. As influências para o disco vieram do cantor de música folk americano Paul Simon, do poeta e músico Leonard Cohen e do

[420] Entrevista concedida ao autor.
[421] Mamãe, eu não queria/ Servir o exército/ Não quero bater continência/ Nem pra sargento, cabo ou capitão/ Nem quero ser sentinela, mamãe/ Que nem cachorro vigiando o portão/ Não!

seu ídolo de outrora Bob Dylan. Sua ideia era a produção de um disco simples, acústico, sem muitos instrumentos e com a capa em preto branco. À imprensa ele explica:

> Esse é um disco em preto e branco. Imaginei Leonardo Cohen, Paul Simon e Bob Dylan e sempre tive vontade de fazer um disco praticamente só com o violão pro nêgo prestar atenção nas coisas que eu digo. Fui para os Estados Unidos e fiquei impressionado com o vídeo-clip do Yes. Quero fazer algo semelhante, sem a violência que eles mostraram. Estamos preparando uma chamada na tevê, em preto e branco. Na primeira vez que aparecer, o cara vai achar que é defeito do aparelho. Na segunda vai dizer: "Ah, isso é coisa do Raul Seixas"[422].

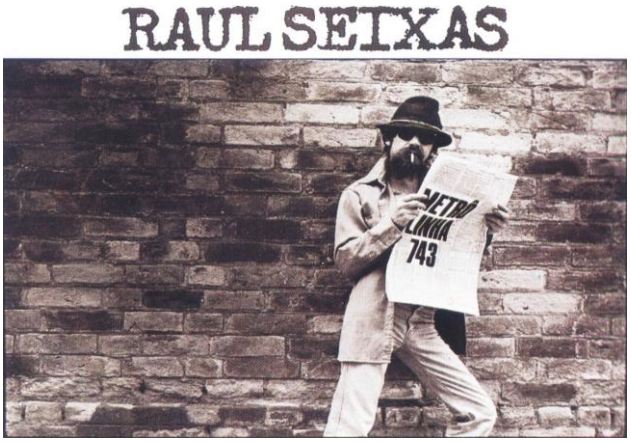
Além da censurada "Mamãe eu não queria", o LP ainda trazia a canção "Metrô Linha 743"[423] (Som Livre, 1984), que narra uma suposta abordagem policial a dois sujeitos pensantes, e a romântica "Mas Y Love You"[424] (Som Livre, 1984), feita em parceria com seu guitarrista Rick Ferreira. É notável nesse disco como Raul Seixas, em um tom tremendamente confessional, começa a dar pistas de uma "despedida", como na música "Geração da Luz" (Som Livre, 1984) ("Eu vou m'embora apostando em vocês/ Meu testamento deixou minha lucidez/ Vocês vão ver um mundo bem melhor que o meu"). O disco "Metrô Linha 743" também é repleto de citações em que Raul Seixas parece declarar parte de seus dramas pessoais, como em "Quero ser o homem que sou"[425] (Som Livre, 1984).

[422] O Globo 07/07/1984, p. 1.

[423] O homem apressado me deixou e saiu voando/ Aí eu me encostei num poste e fiquei fumando/Três outros chegaram com pistolas na mão,/ Um gritou: Mão na cabeça malandro, se não quiser levar chumbo quente nos cornos/ Eu disse: Claro, pois não, mas o que é que eu fiz?/ Se é documento eu tenho aqui.../Outro disse: Não interessa, pouco importa, fique aí/ Eu quero é saber o que você estava pensando/ Eu avalio o preço me baseando no nível mental/ Que você anda por aí usando/ E aí eu lhe digo o preço que sua cabeça agora está custando/ Minha cabeça caída, solta no chão/ Eu vi meu corpo sem ela pela primeira e última vez Metrô linha 743.

[424] O que é que você quer/ Que eu largue isso aqui?/ É só me pedir/ Soldado ou bancário/ Garçom ou chofer/ Eu paro de ser/ De ser cantor/É só dizer/Pra não morrer/Meu único amor.

[425] Dizendo a verdade/ Somente a verdade/ Essa vã criatura indecisa no mal/ Indecisa no bem/ Sempre buscando venturas/ E sempre à procura das dores também/ Com todos os desejos, pecados, receios/ Rancor e arquejos/ Do animal que gargalha/ E traz na boca rugidos e beijos!/ Mas dizendo a verdade Somente a verdade/ Esse gênio esboçado, essa criança louca/ Esse filho da dor/ Que foi capaz de erguer do lodo/ Uma voz rouca e um canto de amor/ Enquanto geme e chora/Mata e mente, acusa e defende/ Deixa ficar pra trás/ Na sua jornada uma canção de glória!/ Dizendo a verdade/ Somente a verdade/Quero ser o homem que sou.



CAPA DO LP "METRÔ LINHA 743" (SOM LIVRE, 1983)

Raul Seixas já vinha verbalizando, de diferentes formas, que estava contra a maré do rock que invadia a cena musical dos anos 80. E a impressão que esse disco deixou junto à imprensa foi que, realmente, o trabalho artístico do cantor nada tinha a ver com essa onda. A própria ideia de um disco simples, acústico e em preto e branco, vai de encontro à concepção new wave, que inspirava o rock nacional, saturada de teclados, sintetizadores e roupas coloridas. Antônio Mafra, para o jornal O Globo escreve:

> Metrô Linha 743 foge do que hoje impera na música popular. Não há sintetizadores criando sons estranhos ou substituindo instrumentos, nem solos virtuosísticos. A base é guitarra, baixo, bateira, e um coro singular. O sintetizador – um Juno 60 – sob o comando de Ricardo Cristaldi aparece em doses homeopáticas, e o resultado não poderia ser melhor. Sopros em exagero só existem na canção "A Geração da Luz". [426]

Rosangela Petta, ao comentar o lançamento de "Metrô Linha 743", para a revista Isto É, afirma: "para fãs mais pudicos e tradicionalistas, que temiam um possível namoro de Raul Seixas com o rock descompromissado que invadiu o país (...), chegou o alívio: o velho Raul volta a atacar este mês."[427]. Edgar Augusto, para o Diário do Paraná, escreve: "Metrô Linha 743 é o perfeito documento de como ainda pode existir um rock brasileiro inteligente." Continua o jornalista dizendo que Raul Seixas até poderia estar superado pelo "aparecimento de outros rockeiros mais jovens e de linguagem – quem sabe – bem mais afiada. Mas, não. Raul prova que numa base simplista (baixo, piano, guitarra e bateria) se pode fazer um bom trabalho"[428]. O jornalista Pepe Escobar também vai no mesmo sentido ao escrever:

[426] O Globo 07/07/1984, p. 1.
[427] Revista ISTOÉ 18/7/1984. Sem página.
[428] Diário do Paraná 01/08/1984, p. 14.

> A senhorita Niu Uêive Tropical faleceu esta semana em obscuro país da América do Sul, assassinada a facadas por dois contumazes anarquistas, os senhores Eduardo Dusek e Raul Seixas. As armas utilizadas neste crime de utilidade pública foram, respectivamente, "Brega Chique" (Polygram) e "Metrô Linha 743" (Som Livre), fornecidas pelos agentes subversivos. Inteligência, perspectiva histórica, ironia e paródia. (...) Raul recebe o espírito de Freud, Kant e dos grandes do rock'n'roll para fazer borbulhar seu caldeirão de religião e política. (...) Raul vai de branco e preto, rigorosamente tow tone, óculos escuros, metrô, sábia barba, revolta, recusa da política institucional, toques nas novas gerações, a busca da verdade, pesadelos, messianismos inclusos, crítica.[429]

E a recepção de "Metrô Linha 743" (Som Livre, 1983) encorpa ainda mais as críticas que Raul Seixas vinha fazendo ao rock e à juventude roqueira dos anos 80. Enquanto seu disco ganhava os jornais, ele continuava dando suas entrevistas, atacando essa geração. A Salete Lisboa, ele comenta: "eles me preocupam. É uma juventude sem cultura. Não saberiam interpretar Calígula, analisar as páginas 77 – onde Cristo desenhou o mundo quadrado. São muito coloridos. Cabelos dourados, surfistas, sem conteúdo. Vêem pouco preto e branco. Só existe aluno, não há professor. Não sabem o que estão falando."[430]

O ano de 1984 talvez tenha sido o momento em que Raul Seixas mais conseguiu repercussão e legitimidade para esse seu discurso de "distinção", que ele fazia questão de propagar em suas entrevistas. A gravadora Eldorado lançou, também nesse ano, um disco ao vivo, chamado "Raul Seixas Ao Vico - único e exclusivo" (Eldorado, 1983), gravado em um show realizado no ano anterior, no Ginásio Esportivo do Palmeiras. Esse LP traz apenas clássicos do rock dos anos 50 e 60 – a única música nacional é "Asa branca" – que, de certa forma, moldaram o gosto musical de Raul Seixas. Entre uma canção e outra, explicações históricas e sociais sobre o rock e suas origens. Estava ali impresso em forma de disco toda a autoridade pedagógica que Raul Seixas vinha reivindicando para si. E a recepção do LP ratifica uma espécie de relação legítima que o cantor possuiria como o rock, ao recriar o clima mítico de um show feito em "homenagem" ao gênero. Tárik de Souza assim escreve para o Jornal do Brasil: "Raul Seixas está lançando dois discos de rock de uma só vez. Mas seu rock tem pouco a ver com o da moda. Ou é um rock histórico, como o Lp **Raul Seixas Ao Vivo – Único e Exclusivo** ou é um rock atrevido que faz pensar, como o de **Metrô Linha 743"**[431]**.**

[429] Folha de São Paulo 10/07/1984, p. 34.
[430] Última Hora 26/07/1984, p. 11.
[431] Jornal do Brasil 24/08/1984, p. 53.

CAPA DO LP "RAUL SEIXAS, ÚNICO E EXCLUSIVO" (ELDORADO, 1983)

É até possível julgar que, algumas qualidades estéticas presentes no LP "Metrô Linha 73" (Som Livre, 1984), celebradas como marcas de distinção com o rock que vinha sendo feito nos anos de 1980, já estavam presentes em seu disco anterior. No entanto, o sucesso de "Carimbador Maluco" praticamente sufocou outras dimensões que esse LP pela Eldorado poderia trazer. Diferentemente, o trabalho de Raul Seixas, feito junto a Som Livre, mereceu um relativo destaque na crítica musical. "Metrô Linha 743", por exemplo, apareceu no quadro elaborado pela Folha de São como um dos lançamentos recomendados pelo jornal:

*Os mais vendidos da semana*

| MPB | | Pop | | Clássico | |
|---|---|---|---|---|---|
| Mais vendidos | Recomendados | Mais vendidos | Recomendados | Mais vendidos | Recomendados |
| "Essas Parcerias", Francis Hime – Elenco | "Metrô 743", Raul Seixas – Som Livre | "Devo", Devo – WEA | "Tonight", David Bowie – Odeon | "Bolero", de Ravel, com Orq de Paris e Barenboim – Polygram | "Concertos para Violino" de Wieniawski e Saint-Saens, com Perlman – Polygram |
| "Balão Mágico" nº 3 – CBS | "Brega Chique", Eduardo Dusek – Polygram | "Beatles" – Inédito – Som Livre | "Born in the USA", Bruce Springsteen | "Concertos para Trompete" de L. Mozart, Haydn e Hummel, com Marsalis – CBS | "Obras de Mignone para orquestra, com Devos (fagote), Maria Josefina (piano) e Sinf. Nacional – Continental |
| "Bambalalão" – Polygram | "Fantasia", Gal Costa – Polygram | "Napoli, Amore Mio" – Fermata | "Body and Soul", Joe Jackson – CBS | "Sinfonia nº 5", de Prokofieff, com Fil. de Israel e Bernstein – CBS | "Devaneio", obras para piano de Glauco Velasquez, com Clara Severner – Polygram |
| "Juntos", Ivan Lins – Polygram | "Ciclo", Maria Bethânia – Polygram | "Manya", Menudo – RCA | "Rockit", Herbie Hancock – CBS | "Concertos para Violão", com Lagoya e regência de Rampal – CBS | "Música Russa", por Arthur Moreira Lima – Brasilarte |
| "Confete", Sérgio Mendes – Columbia | "Caymmi Setenta Anos", duplo Funarte/Continental | "Depeche Mode" – Fermata | "Fearless", Nina Hagen – WEA | "Sinfonia nº 6", de Tchaicóvski com Cleveland e Maazel – CBS | "As Seis Partidas", de J S Bach com Jean-Louis Steuerman – Polygram |

QUADRO COM OS "MAIS VENDIDOS" E OS "RECOMENDADOS", FOLHA DE SÃO PAULO 23/09/1984.

Mas, é de suma importância entender algumas características de fundo, presentes nos elogios que o LP "Metro Linha 743" vinha arrebatando junto à crítica. A

imagem de Raul Seixas, e tudo o que ela representava para aqueles jornalistas, antecede as avaliações do disco e, de certa forma, lhes dá um sentido personalista. Nessa perspectiva, é comum uma recuperação biográfica do cantor, feita dentro de uma ótica que valorize seus traços distintivos, que reforce a ideia do artista ímpar, e mitifique o "personagem" Raul Seixas. E isso aparece de diferentes formas. Edenilton Lampião, antes de comentar sobre o novo disco de Raul Seixas, escreve:

> Sua postura existencial, tentando implodir o sistema criando com seu parceiro Paulo Coelho uma frustrada "Sociedade Alternativa"; suas viagens aos Estados Unidos para compor, com John Lennon e Yoko Ono, uma entidade universal que permitisse aos seres desfrutar de algum lugar na face da terra onde não fosse necessário passaporte; suas ligações esotéricas com a Ordem Golden Dawn (criada pelo mago inglês Aleister Crowley) e com a Ordem do Templo do Oriente, tudo isso fez dele um artista cuja vida cotidiana se entrelaçava à produção artística. (...) Em quase 15 anos de carreira, há de se louvar em Raul Seixas que ele sempre foi roqueiro sim (sem nunca deixar de entremear toadas, xaxados e outros ritmos), mas nunca permitiu que metessem o dedo na sua loucura. Isto preservou o "Maluco Beleza" de ser confundido com essa galeria de imitadores que pensam que é fácil unir crítica social, humor e ironia.[432]

O motor dos elogios ao disco se encontrava em uma espécie de culto à imagem do cantor. A aura do artista rebelde, do "legítimo" roqueiro, ou do "erudito filósofo", alavancava os aplausos para com seu trabalho musical. Salete Soares, para o jornal Última Hora, diz:

> Uma figura polêmica e contraditória, onde a realidade, a imaginação e o mistério caminham lado a lado e as divagações são tão comuns quanto os mais coerentes e reais conceitos. Assim é Raul Seixas, um dos precursores do rock no Brasil e que, hoje, com seus 40 anos completos e bem vividos, lança mais um LP – Metrô Linha 743.
> Professor de filosofia e com longa dedicação ao estudo do latim, casado com quatro americanas. Uma vida profissional entrelaçada por conceitos diferentes que fazem com que muitos o considerem louco.[433]

Jamari França, em matéria para o Jornal do Brasil, escreve:

> A última novidade dele é Metrô Linha 743, seu primeiro LP pela Som Livre, numa concepção toda em preto e branco. (...)
> Raul recorreu ao preto e branco para redefinir o seu som, apagou os coloridos orquestrais (...). A forma musical básica é mais apropriada para o decano dos nossos roqueiros, uma lenda viva, nosso Elvis, nosso James Dean, a encarnação brasileira mais perfeita do espírito da geração beatnik. Nenhuma dessas rasgações de seda é exagerada para quem constata seu dia-a-dia fiel à imagem e estilo de vida do **real rocker** que é.
> Ao contrário da massa de roqueiros de seu tempo, vindos das classes mais pobres, Raul tem uma formação intelectual retada. Estudou psicologia, direito

[432] Folha da Tarde 30/08/1984. Sem página.
[433] Última Hora 26/07/1984, p. 11.

> – não se formou em nada – e estudava muito ocultismo, foi o grande profeta popular do oculto no Brasil (...).[434]

Nos capítulos passados foi dito que, em determinado momento da carreira de Raul Seixas, tornava-se difícil falar da produção musical do cantor sem mencionar sua "personalidade artística". No entanto, o que vinha acontecendo na metade dos anos oitenta é bem diferente do que houve anteriormente. Na década de 70, a produção musical do cantor vinha acompanhada de estranhos projetos de divulgação, entrevistas e depoimentos sempre bastante inusitados, que compunham todo um espectro de informações a ser consumido junto às canções. E nesse momento, sua "personalidade artística" era recebida e avaliada (elogiada ou criticada) sob uma ótica mais hodierna, de um artista que, de fato, se propunha a entregar, junto de suas músicas, uma série de outros atrativos. Nos anos oitenta, pelo contrário, existia um clima muito mais saudosista e nostálgico na caracterização do "personagem" Raul Seixas. Elogiava-se, sobremaneira, as vicissitudes de sua trajetória e como elas foram determinantes na composição da imagem de alguém que foi, em um passado recente, um grande artista. Expressava-se, assim, muito mais um valor de culto que de crítica, muito mais uma veneração a uma imagem e a um passado do que propriamente uma avaliação artística minimamente imparcial.

Mas, esse tipo de "adoração" que acompanhava a crítica aos trabalhos de Raul Seixas não o colocava como um artista "autônomo" – nos termos descritos por Pierre Bourdieu[435] – no campo musical dos anos 80. É necessário entender que essa espécie de bajulação a sua imagem partia de alguns poucos jornalistas, que mesmo dando algum espaço ao cantor, ainda não eram capazes de colocá-lo em pé de igualdade aos jovens roqueiros daquela década, que abarrotavam os jornais e revistas. Jamari França, Nelson Motta, Ana Maria Bahiana, Tárik de Souza e Salete Lisboa eram alguns dos poucos jornalistas que, vez ou outra, destilavam longas loas em homenagem a Raul Seixas, algo importante, evidentemente, mas nem por isso capaz de colocá-lo em posições de prestígio naquele campo musical. Na verdade, as ambições de Raul Seixas também não

[434] Jornal do Brasil 24/07/1984, p. 32.

[435] Bourdieu fala de "autonomia" para designar uma fração do campo, intelectual ou artístico, onde as regras de reprodução impressas àqueles que ali se inserem são cada vez mais emancipadas das regras (políticas ou econômicas) externas ao campo. Aos artistas ocupantes dessa posição há em comum o "interesse pelo desinteresse" (Bourdieu, 1996a, p. 245), uma espécie de inclinação "a levar em conta exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecessores" (Idem, 2005, p. 101). São intelectuais e artistas cujas obras têm como clientela outros produtores, seus concorrentes, "através de uma ruptura com o público dos não-produtores, ou seja, com as frações não intelectuais das classes dominantes" (Idem, p. 105).

vislumbravam uma consagração artística desse tipo. O cantor, como já foi dito, ansiava por um reconhecimento popular e um sucesso de público, que ele nunca negou esconder.

Se houve uma recepção positiva junto à crítica musical, não existem evidências que nos levem a deduzir que esse disco teve o mesmo reconhecimento de público. "Metrô Linha 743" (Som Livre, 1984) não figurou entre os discos mais vendidos na listagem do IPOBE, e os jornais da época não mencionaram quanto se vendeu deste LP. O produtor do disco, Alexandre Agra, em entrevista, dá algumas pistas no sentido de que houve uma vendagem abaixo do esperado:

> **Entrevistador**: Como que foi a questão das vendagens desse disco. Teve uma vendagem satisfatória?
> **Alexandre Agra**: Eu não me lembro Lucas. Pelo que eu me lembre, não foi nenhum, como eu posso dizer, estouro de vendagem não. Mas não foi uma tragédia. O Raul tinha um público fiel, ele vendia bem. O Raul deve ter vendido o que, uns 50 mil discos. Era uma vendagem baixa para os padrões da época, principalmente se tratando de um artista estabelecido né, conhecido nacionalmente. O Raul já era um ídolo, mas era uma época em que você vendia 250 mil. "Disco de platina" você vendia facilmente. Então, você vender abaixo de 100 mil não era um sucesso comercial, muito pelo contrário.
> **Entrevistador**: E você acha que "Metrô Linha 743" ficou abaixo de 100 mil, você imagina?
> **Alexandre Agra**: Ficou, se não eu teria recebido o "disco de ouro".
> **Entrevistador:** Em quanto roda uma vendagem razoável para um disco ali na década de 80, uma vendagem aceitável?
> **Alexandre Agra**: Os discos todos que vendiam eram discos de ouro, todos vendiam em torno de 50 e 100 mil cópias. Um artista que vendesse menos que 50 mil dificilmente renovaria o contrato.[436]

E Raul Seixas não renovou seu contrato com a Som Livre. Por mais que o LP "Metrô Linha 743" (Som Livre, 1984) tenha se desenvolvido dentro de uma linha bastante simples, sem grandes acréscimos de instrumentos, o custo final do disco foi bastante elevado. Raul Seixas convidou para participar da gravação um músico americano chamado Clive Stevens, além de perder muito tempo no estúdio com suas aventuras com drogas. Quem conta é o produtor Alexandre Agra:

> **Alexandre Agra:** O Raul tinha independência. A Som Livre interferiu zero no conceito do disco. A gente estava ali pra otimizar, potencializar o trabalho dele, não foi imposta nenhuma música que ele não quisesse. Muito pelo contrário, todas as músicas são dele. Nós reconhecíamos o valor dele. Não tinha como interferir. O problema foi que o Raul inventou de trazer um gringo chamado Clive Stevens, que tinha um instrumento que ele tinha inventado, e o Raul queria trabalhar com esse cara, e esse cara acabou atrapalhando o curso do disco. E provocou uma despesa enorme pra gente, e

[436] Entrevista concedida ao autor.

> não acrescentou nada, eu tive que mandar o cara embora, contra a vontade do Raul inclusive, mas se não a gente não ia conseguir terminar o disco.
> **Entrevistador:** Mas por que especificamente?
> **Alexandre Agra:** Porque não rendia, não estava ficando bom, e ele estava atrapalhando. E a essa altura do campeonato tinha muita loucura dentro do estúdio. Então eu tive que dar uma segurada naquela loucura toda.
> **Entrevistador:** Mas que tipo de loucura?
> **Alexandre Agra:** O Lucas, Sexo, drogas e rock'n'roll, isso é o clássico.[437]

O músico convidado por Alexandre Agra para substituir Clive Stevens foi Ricardo Cristaldi que, em entrevista, relembra o acontecido:

> **Ricardo Cristaldi**: Eu era radiador lá no Rio, o Raul estava gravando o disco "Metrô Linha 743", e fazia um, dois ou três meses que ele tinha contratado um saxofonista, acho que se chamava Clive Stevens, se não me engano, para produzir o disco dele. E fazia uns dois, três meses que não saia nada, não tinha nada pronto, nada feito, nada se apresentava, então o Alexandre Agra e o pessoal da Som Livre – eu trabalhava muito para eles – me chamaram pra por ordem na casa, aí eu fui lá e assumi o negócio. Aconteceu até uma história interessante lá. Eu era produtor musical. Nesse trabalho aí, sai como produção o Alexandre Agra, mas na verdade eu quem produzi, eu fui chamado lá para isso. Mas na ficha técnica está o nome do Alexandre, isso acontece muito. Aí eu fiz o trabalho dele, pus em ordem tudo, e gravei todas as faixas e deixei depois o Rick Ferreira fazer outras coisas, fez vocais e outras coisas.
> **Entrevistador:** Mas as coisas estavam meio cruas por quê?
> **Ricardo Cristaldi**: Porque não saia nada, os caras ficavam só viajando no estúdio e não saia nada. Porque não tinha nada pronto, quase que nem começado. Quando eu ouvi as fitas, do que já havia sido feito, eu comecei tudo do zero outra vez. Aproveitei pouquíssima coisa ali. A gente começou a gravar tudo outra vez, na realidade.[438]

Em um momento da indústria fonográfica em que se procurava, insistentemente, um produto artístico de baixo custo, esse tipo de gasto ou atraso que Raul Seixas vinha trazendo à gravadora era quase imperdoável. E como as vendas do LP não conseguiram compensar os altos investimentos, Raul Seixas se viu, no fim de 1984, mais uma vez sem gravadora.

[437] Entrevista concedida ao autor.
[438] Entrevista concedida ao autor.

## **6.4-** 1985-1987: SHOW CANCELADO E PÚBLICO FRUSTRADO, O CULPADO: RAUL SEIXAS.

Raul Seixas foi muito bem-sucedido em suas estratégias de distinção. Praticamente ninguém o colocava no mesmo plano daqueles jovens roqueiros dos anos oitenta, ou mesmo deixava de ressaltar o quanto seus trabalhos artísticos se afastavam do rock então na moda. Mas, o resultado disso, em termos de consagração, se mostrou, na prática, desastroso.

Nos anos 70, Raul Seixas se disse, inúmeras vezes, isolado na cena musical, "um corpo estranho na MPB", ou indiferente a qualquer tipo de "linha evolutiva". Mas, neste período, seu trabalho artístico, ou ele próprio, era ponta-de-lança de uma nova geração, esperada, ansiosamente, como suplente ou sucessora dos já consagrados músicos da década passada. Dez anos depois, ao reivindicar uma "distinção", Raul Seixas praticamente condena sua carreira à rabeira daquela geração artística. Naquele contexto, o cantor tinha "idade artística" e biológica envelhecidas para as pretensões de uma "vanguarda" roqueira que cultuava a jovialidade de seu modo de vida. Naquele campo musical, Raul Seixas surgia como um artista "duas vezes velho, pela idade de sua arte e seu esquema de produção mas também por todo um estilo de vida do qual o estilo de suas obras é uma dimensão" (BOURDIEU, 1996a, p. 173).

Diferentemente de Raul Seixas, que negava por completo qualquer aproximação com o rock dos anos 80, outros "velhos" artistas vinham incorporando algumas características desse gênero, em nome de um rejuvenescimento, não apenas de suas produções musicais como também de suas imagens. Roberto Carlos, em seu disco anual de fim de ano, pela CBS, segundo o jornalista Okky de Souza, vinha integrando "fatias de rock moderno e de funk num momento em que essas sonoridades, amplamente incorporadas ao dia-a-dia de seus fãs através do rádio e da televisão, já soam familiares e agradáveis"[439]. Gilberto Gil, com "Punk da Periferia", e Caetano Veloso, com "Podres Poderes", também começaram a manusear uma sonoridade rock em seus mais recentes trabalhos nos anos 80. Chico Buarque convidou Paulo Toller, vocalista do conjunto Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, para uma participação em seu especial de fim de ano na TV Bandeirantes e Simone incluiu "Você não Soube me Amar" em seu show "Corpo & Alma".

[439] Veja 04/12/1985, p. 165.

De certa forma, a imagem de "juventude" – e tudo que dela deriva – tornou-se, nos anos oitenta, característica de extremo valor naquele campo musical. E o grande problema é que Raul Seixas vinha demonstrando sinais de fraqueza e "velhice" quando, no meio artístico, esses termos assumiam nuances extremamente pejorativas.

Nos meses que precederam o lançamento do LP "Metrô Linha 743", Raul Seixas recebeu a atenção da crítica pela produção de um disco tão diferente dos tempos que corriam, no entanto, pouco depois, não se ouviu mais falar do cantor. Os problemas de saúde, derivados do excesso com álcool e drogas, o levaram a um período de reclusão na Bahia, onde ficou internado em uma clínica de dependência e reabilitação.

O disco "Metrô Linha 743" praticamente não foi trabalhado, pelo cantor, na mídia. Raul Seixas desperdiçou todas as oportunidades de promoção que uma gravadora como a Som Livre é capaz de oferecer a um artista. E isso aconteceu de forma bastante complicada e conflituosa. Faltas, atrasos e displicências com compromissos firmados com a TV Globo levariam o cantor a um período de afastamento da principal emissora televisiva do país. Conta Kika Seixas:

> **Kika Seixas:** O Raul estava acostumado com um nível de gravação de estúdio, um nível de engrenagem por trás dele e de repente ele perdeu tudo. Ele ficou sem, ele ficou mal mesmo. Por exemplo, como ele já tinha dado muito bolo, chegava bêbado, então chegava atrasado, nas filmagens, clips de televisão, isso e aquilo, ele realmente não queria fazer, ele não tinha vontade de fazer. Perdeu o "saco" de fazer, então deixava a equipe toda da Globo esperando, fazia isso uma ou duas vezes, nunca mais ninguém quis gravar com ele. Errava a música, errava a letra da música, não decorava porque já tinha bebido muito. (...) E, por exemplo, o artista tinha que aparecer no Fantástico, o artista quando aparecia no Fantástico ele vendia 30 mil cópias naquela aparição. Então, a gravadora esperava aquilo do artista. Então, depois ele começava a fazer show, era um show a cada fim de semana, eram três, quatro, cinco shows, ele também ficava cansado (...) E ele foi perdendo o "saco". Às vezes ele tinha que gravar um disco por ano. Essa parte ele até que gostava da gravação, ele dizia pra mim, que ele gostava muito, muito do estúdio, que era mais onde ele ficava, ele se sentia um cientista trabalhando a obra dele. E quando ele ia para fora, ele achava que o público começava a ficar também agressivo com ele. Cobrando muito, cobrando postura, cobrando respostas, uma coisa meio de endeusar demais, ele começou a ficar meio sem "saco" disso.[440]

E não foi somente um estreito contato com os veículos de comunicação que Raul Seixas vinha perdendo. Quando ficou sem gravar, no início da década de 1980, sua presença de palco fazia dele um artista cobiçado para apresentações ao vivo. Mas, os frequentes problemas em shows foram também minando esse trunfo do cantor. E a imprensa noticiava com frequência isso tudo. Em 1983, foi destaque nos jornais uma

[440] Entrevista concedida ao autor.

apresentação de Raul Seixas em um Festival Interno do Colégio Objetivo, em São Paulo, com transmissão ao vivo pela rádio Jovem Pan. Nesse evento, ele, embriagado, não conseguiu cantar a maioria das músicas e ainda desferiu uma série de insultos ao público, fazendo com que a rádio cortasse as gravações.[441] Também em 83, uma apresentação de Raul Seixas na boate Noites Cariocas virou notícia pelos inúmeros xingamentos que o cantor trocou com o público.[442] Em Fortaleza, Raul Seixas simplesmente desmaiou no palco, causando confusões em um show que teve de ser cancelado.[443] O espetáculo no Ginásio Esportivo do Palmeiras, que originou o LP "Raul Seixas Ao Vivo- único e exclusivo", pela Eldorado, também enfrentou problemas. Programado para acontecer em fevereiro de 1984, o show teve de ser adiado por uma internação repentina do cantor, e somente aconteceu um mês depois.[444]

Suas apresentações ao vivo também escancaravam como Raul Seixas não acompanhava o clima de "juventude" que reinava na cena cultural dos anos oitenta. Mais do que isso, o contraste entre aquele "velho" e cansado roqueiro e o seu enérgico e vibrante público mostra os descompassos de um artista completamente deslocado no campo musical. Dessa forma, Miguel de Almeida descreveu a apresentação de Raul Seixas no último festival de Águas Claras, em 1984:

> De novo, Raul Seixas, herói de Iacanga. Ele, exausto. A plateia, alucinada. Desde o início do festival bastava seu nome ser citado para a turba se agitar em urros. Não sei qual a razão de tanta empatia. Mas Raul estava cansado. Não queria tocar no festival. Mas insistiram e ele topou. Ainda bem. (...) Cantou umas nove músicas e se recolheu. A turba se irritou e atirou lá algumas garrafas e pedras no palco, querendo Raul de volta. Antes, ao abrir o espetáculo, Raul foi sincero, dizendo: - "Não tô com o menor saco para esse festival. Vamos lá!"[445]

Raul Seixas ficou afastado da mídia, depois de uma temporada internado em uma clínica na Bahia, mais ou menos, entre setembro de 1984 e março de 1985, quando retornou a São Paulo, acompanhado de outra mulher, Lena Coutinho. A atenção que a crítica deu ao "ressurgimento" de Raul Seixas foi pequena. Uma apresentação na boate Raio Laser, em São Paulo, marcou o retornou do cantor à cena artística paulistana. No entanto, o destaque ficou mais por conta dos desdobramentos do show do que propriamente a volta de Raul Seixas aos palcos.

[441] A Luta Democrática 01/11/1983, p. 7.
[442] Folha de São Paulo 13/10/1983, p. 22.
[443] Folha de São Paulo 06/09/1983, p. 25.
[444] Tribuna da Imprensa 07/02/1983, p. 6.
[445] Folha de São Paulo 5/03/1984, p. 15.

[446]

> Não adianta nada a gente ser fã e torcer pelo sucesso de Raul Seixas, pois o que ele tem de talento tem de irresponsabilidade e falta de consideração com seu público que, pouco a pouco, já começa a perder a admiração pelo cantor e compositor. Pra vocês terem uma ideia, quem aguardou ansiosamente sua estreia na danceteria Raio Laser, na última sexta-feira – anunciada como sua volta por cima depois de problemas emocionais e de saúde – teve uma grande decepção. O resultado foi desastroso: não conseguiu cantar uma música por inteiro, misturou letras e, no final, só cinco sucessos de seu vasto repertório foram "interpretados". Isso sem contar que, na hora do "Rock das Aranhas" – canção que fez para as lésbicas – Raul afirmou em público tratar-se de música para Maria Bethânia e Ângela Rô Rô. É triste ver o Raul Seixas, a maior glória do rock nacional, estar degringolando sua carreira assim.[447]

Em abril de 1985, um show cancelado de Raul Seixas na boate Adrenalina, em São Caetano, gerou ainda mais problemas.

> **Após cancelamento de show, tumulto em danceteria deixa 11 feridos.**
> O roqueiro Raul Seixas, conhecido pelos atrasos nas apresentações que costuma fazer nas danceterias da cidade, não apareceu para cantar, na madrugada de ontem, para as cerca de três mil pessoas que haviam pago Cr$ 10 mil para entrar na danceteria Adrenalina (...). Resultado: os fãs do cantor não gostaram e teve início um tumulto que deixou onze feridos, dois com maior gravidade, e elevados danos materiais, ainda não estimados pelos proprietários. (...)
> Hiran Fernando Gorga Jr., um dos cinco proprietários da Adrenalina, afirma que o principal responsável por tudo que aconteceu foi o cantor Raul Seixas: "Um irresponsável. Ele conhece seu público, sabe que é violento, mas mesmo assim não quis vir. Estive na casa dele, implorei para que viesse, mas ele estava completamente drogado e expulsou a mim e aos seus próprios músicos".[448]

Em julho, uma apresentação na Boate Parque da Laje, no Rio de Janeiro, também fez com que o nome de Raul Seixas aparecesse na mídia de maneira bastante negativa.

[446] A Luta Democrática 18/03/1985, p. 1.
[447] Idem.
[448] Folha de São Paulo 14/04/1985, p. 23.

> **Um espetáculo frustrado**
> Tinha tudo para ser um grande espetáculo: uma banda afinada e cheia de entusiasmo, uma noite estrelada, um público ávido para ver o roqueiro Raul Seixas. Mas nada disso aconteceu, na noite de domingo, no Parque da Laje. Completamente bêbado e sem condição de cantar ou tocar qualquer coisa, visivelmente embriagado, o artista subiu ao palco pouco antes das 20h e 30 minutos. Resmungou, tentou cantar **Metamorfose Ambulante**, com voz enrolada....[449]

Para se estabelecer uma hierarquia entre os espaços de apresentação, pode-se dizer que discotecas, danceterias, boates etc. representavam locais de pouquíssimo prestígio, se comparados aos teatros e grandes shows populares. E apresentar-se nesse tipo de local tornou-se uma tônica na carreira artística de Raul Seixas – um indicativo importante da posição do cantor no campo musical, na metade da década de 1980.

Para os jornalistas e fãs que assistiam os rumos que a carreira de Raul Seixas vinha tomando, restava apenas um tom de lamento. Jamari França, um dos críticos que mais admirava o cantor, escreveu para o Jornal do Brasil: "Sábado e domingo passados, a sombra do fundador da Sociedade Alternativa esteve no Parque Laje, mas nada restava da garganta irada que proclamava: 'Todo homem e toda mulher é um estrela (...)'"[450]

Se, em 1984, Raul Seixas aparecia como um artista cuja trajetória merecia certo respeito e admiração, em 1985, ele tornou-se apenas um passado. Do inusitado e impetuoso artista que gritava pelos cantos os preceitos de filosofias orientais, contatos com discos voadores e flertes com magos satanistas restara, apenas, a lembrança.

E, nesse ano, o Rock In Rio, que passou a representar um "divisor de águas" para o rock nacional, acabou por sepultar a figura de um artista que vivia, praticamente, das reminiscências de uma minoria. Raul Seixas quase não tinha mais espaço no novo clima de profissionalismo e otimismo que o rock brasileiro mergulhara em 1985. Isso fez com que o histórico show realizado na Cidade do Rock, no Rio de Janeiro, acontecesse sem a presença de Raul Seixas. É possível especular que, tendo em vista a ampla estrutura montada para a realização do evento, a presença de um artista que carregava a fama de inúmeras faltas, atrasos e complicações diversas, representava um risco muito grande que a organização do show não precisava correr. Assim, a grande celebração do rock nacional se deu sem Raul Seixas, apesar de alguns artistas e jornalistas reclamarem, publicamente, a falta do roqueiro baiano.[451]

[449] Jornal do Brasil 30/07/1985, p. 29.
[450] Jornal do Brasil 02/08/1985, p. 36.
[451] Alceu Valença foi um dos artistas que, durante o Rock In Rio, fez questão de lembrar a importância de Raul Seixas em um evento daquele tipo. Ver: Jornal do Brasil 18/01/1985, p. 11.

Nas poucas entrevistas que deu em 1985, Raul Seixas fez questão de desmerecer alguns participantes do evento.

> Raul Seixas, 39, não foi convidado para o Rock in Rio. Mas Ivan Lins e Elba Ramalho, sim. "Preferi um tipo de boicote assim como o Caetano e o Chico Buarque" ironiza. Agora todo mundo é roqueiro. Tudo um bando de oportunistas". Nem mesmo Gilberto Gil escapa de sua metralhadora: "Ele que me desculpe, mas aquilo foi um horror. É estranho. Em Salvador, ele fazia parte do Teatro Vila Velha. Eu, do Clube do Rock. Eram turmas separadas, porque eles só estavam interessados em bossa nova, só gostavam de arranjos enrolados. Agora, mudou tudo. Por quê?" (...) Raul Seixas torce o braço em forma de banana para o rock brasileiro de atual sucesso: "Tudo muito bonzinho, não acha? Bem, eu não vou falar dos Parachoques do Fracasso, tá certo? Acho tudo uma palhaçada enorme. Não tem sacanagem nenhuma, tudo muito ingênuo. De todos só gosto do Kid Vinil e seu grupo Magazine. Eles sim, são punks vagabundos. Não gosto nem do Barão Vermelho. Me parece que esse pessoal não tem informação. E a culpa não é minha."[452]

O ano de 1985, somente não foi de completo ostracismo porque o seu fã-clube lançou um disco independente, chamado "Raul Seixas, Let Me Sing My Rock'n'roll".

> **Entrevistador:** Explique para mim como é que um fã-clube consegue gravar um disco daquele porte.
> **Sylvio Passos**: Pois é, é um ato heroico mesmo, cara. Em 1985, aquele disco custou acho que dez milhões de cruzeiros ou de cruzados, o dinheiro mudava muito, né? Na altura, aquilo parecia uma fortuna, mas hoje seria equivalente a uns 10 ou 15 mil reais. Aquele disco, especificamente, o que é que havia? Havia uma exploração comercial muito grande em cima dos discos do Raul. Uma boa parte dos discos do Raul você não achava e não existia o que existe hoje, MP3, não existia nada. Ou você tinha o disco ou você não tinha. Você ia na casa de um amigo e gravava uma fitinha cassete ainda. Então, uma das propostas era ir em todas as gravadoras e mostrar "olha o tanto de gente que tem no nosso fã-clube, do Brasil inteiro e inclusive do exterior".
> **Entrevistador**: Mas, o Raul te deu o material, ou você coletou o material como?
> **Sylvio Passos**: Não, o material desse disco, os fonogramas, eram pertencentes todos à Philips, que hoje se chama Universal Music.
> **Entrevistador**: Por que era material inédito, né?
> **Sylvio Passos**: Não, ali não. O único inédito era a vinheta de abertura e a vinheta que fecha. Aquele material, na verdade, era o Lado B de compacto, música perdida, trilha sonora de novela, coletâneas de carnaval… sabe, essas coisas em que o Raul era convidado para fazer uma música específica para o tema do disco. Não era o trabalho dele, dos discos dele, era uma coisa especial. "Oh Raul, hoje a gente está fazendo um disco de Carnaval, você pode fazer um sambinha?", "Oh, claro, vamos lá fazer o sambinha!".
> **Entrevistador**: Você levantou esse material e…
> **Sylvio Passos**: Exatamente. Levantei todas essas faixas e pedi autorização na gravadora. Os caras já me conheciam, né? Eu queria fazer um disco de produção independente, eu quero fazer uma edição limitada, numerada, uma coisa dirigida só para fã e colecionador mesmo.
> **Entrevistador**: O Raul já estava a par disso.
> **Sylvio Passos**: Já estava, inclusive faltou uma música para o disco. São doze faixas, seis de cada lado, e faltava uma música e o Raul escolheu uma música

[452] Folha de São Paulo 15/03/1985, p. 55.

> para a gente botar no disco. Aí o Raul escolheu a "Canto Para Minha Morte". É a única música que está fora do Lado B, entendeu?.[453]

LP "RAUL SEIXAS LET ME SING MY ROCK'N'ROLL"

É claro que o lançamento de um disco independente, de uma tiragem de cerca de mil cópias, não seria capaz de colocar Raul Seixas em evidência junto à mídia. Comentava-se muito mais sobre os atrasos e problemas em seus shows do que propriamente seu trabalho artístico. Como saldo das confusões na boate Adrenalina, em São Caetano, uma pessoa morreu, e no meio artístico, sua fama se espalhava. Cleusa Maria, comentando sobre os músicos que tinham costume de não comparecer em shows programados, escreve para o Jornal do Brasil: "Luiz Melodia, Tim Maia e Raul Seixas são considerados o 'trio de ouro da MPB', pois nunca se pode ter certeza de que aparecerão"[454]. Elton Frans foi empresário de Raul Seixas durante esse período, e presenciou grande parte desses shows tumultuados do cantor. Segundo ele:

> **Entrevistador:** Elton, essa fama do Raul de sempre faltar em shows, foi atrapalhando a carreira dele?
> **Elton Frans:** Atrapalhou, porque, de certa forma, ele ficou desacreditado, né?
> **Entrevistador**: Desacreditado por quem? Pelo público, por ele mesmo?
> **Elton Frans:** Também. Pelo público, porque quando se anunciava um show o público já duvidava se ele vinha mesmo. Ele já tinha pegado a fama de dar "cano", né? E desacreditado pelos contratantes, para contratar show também era difícil porque o cara queria garantir que ele ia mesmo. Tem uns que não queriam nem dar 50% adiantado. Eles falavam: "Pô, eu vou pagar adiantado. E se o cara não vier? Vão quebrar a minha casa, vão quebrar tudo". Então, o Raul e o Tim Maia tinham essa fama de "canista", era muito difícil vender

[453] Entrevista concedida ao autor.
[454] Jornal do Brasil 2/08/1985, p. 36.

> shows deles. Ainda tinha gente que falava que ia contratar porque o sonho deles era trazer Raul, mas e se o cara não vier? Como é que ficavam os danos materiais e morais? Essa era a dificuldade de vender shows dele.[455]

Os efeitos das drogas e do álcool na vida pessoal de Raul Seixas foram também devastadores. Os relatos de pessoas próximas ao cantor dão conta de um cenário bastante triste, em que Raul Seixas simplesmente não sabia onde terminava aquele "personagem" que ele mesmo dizia interpretar e começava sua vida privada. Kika Seixas, ex-mulher de Raul, em entrevista a Gay Vaquer, conta que, em determinado momento:

> Ele vivia 24 horas o artista Raul Seixas. Não tinha um distanciamento, o que até criava problemas. Dormia e acordava de botas e óculos escuros. Essa ingenuidade era um negócio muito genuíno dele, talvez até um pouco demais da conta. Os artistas atuais têm um distanciamento maior, acho que foi aí que ele se perdeu.[456]

Em entrevista, Kika Seixas diz:

> **Kika Seixas**: Chegou um momento em que o Raul se perdeu entre o artista e a pessoa. Ele ficou, realmente, nessa coisa do artista emblemático, que está sempre tendo que criar coisas, que era muito espontâneo no começo. Ele perdeu um pouco do "tesão" nisso. E a pessoa, ao mesmo tempo, ele, o Raul, ele não poderia viver sem esse esquema que ele mesmo tinha montado. Ele não poderia mais sair na rua sem todo mundo vir falar com ele. Então eu vou te contar que foi complicado, foi complicado. Os dois personagens, o artista que ele viveu...
> **Entrevistador:** Mas ele realmente perdeu o limite entre essa "personalidade artística" e sua vida pessoal? Mas, então existia realmente uma diferença entre a "personalidade pública", que carregava uma imagem de contraventor, e um Raul família?
> **Kika Seixas**: Totalmente diferente.
> **Entrevistador**: Mas não que a "persona pública" seja uma farsa, não é?
> **Kika Seixas**: Não, de forma alguma. (...) Eu acho que a história do Raul, ele perdeu o controle, o personagem, o artista. De alguma forma ele perdeu o controle sobre o artista que ele criou.[457]

Em seus escritos pessoais, Raul Seixas também reconhece uma completa perda de controle sobre sua vida, derivada do excesso de álcool.

> **Lista de tentativas de controlar situações.**
> Se eu não controlei o álcool, como poderia, embriagado por ele, controlar uma série de situações e pessoas?
> Tentei, por exemplo, controlar a venda dos meus discos me cercando de um cuidadoso contrato feito por um advogado de direitos autorais, mas as gravadoras sempre roubam a maior parte do real vendido.

[455] Entrevista concedida ao autor.
[456] Disponível em: http://www.casadobruxo.com.br/raul/kika.htm
[457] Entrevista concedida ao autor.

> Somente através da espionagem poderia provar que eu não vendi 200 mil discos e sim 500 mil. Mas o fato é que até hoje a coisa ficou por isso mesmo, não consegui o controle real.
> Tentei como bêbado desorganizado em casa impor ordem e disciplina, desde a exatidão da lista de compras para a cozinha à educação e horários rígidos para as crianças (quando eu acordava de madrugada para esperar a padaria abrir). Claro que esse controle era ridículo!!
> O controle de cheques sempre foi meu maior desafio. A última vez que tive um talão na mão, apesar do esforço para o controle, mais uma vez me escapou. Dei um cheque numa padaria quando minha conta já havia encerrado. Resultado: eu não posso, por um bom tempo, ter talão de cheques do meu banco. Outra vez eu assinei um cheque de Lena. O talão era dela, tinha o nome dela e eu assinei e passei. Depois me devolveram o cheque. Tentei controlar minha vida afinal e jamais obtive êxito. Resultado é que quando eu quero dinheiro tenho que pedir à Lena. Ela me dá somente o necessário para que eu não gaste tudo na primeira loja que eu passar. (SEIXAS. In: ESSINGER, 2005, p. 190)

Nesses dois anos que ficou sem gravadora (1985 e 1986), o nome de Raul Seixas somente não ficou relacionado apenas a faltas e tumultos em shows, porque seu fã-clube prestou uma série de homenagens ao cantor. Além do lançamento do LP "Raul Seixas Let Me Sing My Rock'n'roll", noites em boates rememoravam os antigos sucessos do cantor e reuniam seus fãs. Uma delas virou notícia no Jornal Estado de São Paulo. O jornalista Marion Frank chamou atenção para uma noite de homenagens a Raul Seixas na Boate Fofinho Rock Club, em São Paulo, que reuniu uma série de fãs, de diferentes idades, na Zona Leste da capital paulista. E ao recolher alguns depoimentos de fãs do cantor ali presentes, fica algo importante no ar. Ademir Gentile, de 25 anos, diz: "Gente como Raul Seixas não pode morrer, é preciso conservar o seu cérebro vivo"[458]. Francisco Melli, outro fã entrevistado, acrescenta: "Eu vou ficar P da vida quando o Raul bater as botas. E então, só então, a globo vai aparecer com um especial sobre a sua vida para faturar em cima"[459].

De certa forma, a debilidade física de Raul Seixas era tamanha que ficava visível para quem acompanhava sua carreira que ele entrara em "contagem regressiva".

[458] O Estado de São Paulo 22/07/1986. Sem página.
[459] Idem.

## **6.5** -1987-1989: Ó MORTE, TU QUE ÉS TÃO FORTE!

Quando as multinacionais do disco começaram aportar no Brasil, na década de 1960, havia aqui empresas nacionais já consolidadas no mercado, como a Continental e a Copacabana, que possuíam "amplos parques industriais", com "estúdios, gráficas, fábricas de discos e duplicadores de K-7" (VICENTE, 2002 p. 67). Os anos de concorrência com essas multinacionais levaram as duas empresas brasileiras a apostar em segmentos de mercado quase que desprezados pelas gravadoras internacionais, naquele momento. Atuando junto a um público interiorano, a Continental e a Copacabana tinham em seu *cast* artístico cantores muito populares como Wando, Moacyr Franco, Nelson Ned e Wanderley Cardoso (Copacabana) ou Waldick Soriano, Amado Batista e Adriana (Continental). E o *know-how* em segmentos de mercado ligados às tradições rurais e regionalistas foi fundamental para que essas empresas conseguissem atravessar os anos de crise do mercado fonográfico, na década de 1980 (Idem.).

Em 1983, a Copacabana, enfrentando inúmeras dificuldades financeiras, pede "concordata preventiva", "devido aos altos custos financeiros, que absorveram 27% do seu faturamento líquido no ano passado"[460]. A forma encontrada pela companhia para superar a crise fez com que um segmento do mercado fonográfico, até então pouco explorado, começasse a se consolidar como um dos filões mais promissores dos anos seguintes. A empresa já tinha entre seus contratados as duplas Dom & Ravel, João Mineiro e Marciano, Alan e Aladim, Almir Rogério e o Trio Parada Dura. A aposta da companhia foi investir nesse segmento sertanejo para alavancar suas vendas, o que abriu as portas para cantores de grande sucesso popular, como Chitãozinho e Chororó, Zezé de Camargo e Luciano, As Marcianas, entre outros (VICENTE, 2002).

O investimento nesse segmento de mercado sertanejo, de certa forma, exclui por completo Raul Seixas das pretensões da gravadora. No entanto, a Copacabana tinha ainda outras orientações capazes de colocar o roqueiro baiano na mira da companhia. O presidente da empresa, Adiel Carvalho, diz ao Jornal da Tarde (*Apud*. VICENTE, 2002, p. 94), em 1981:

> A grande faixa de consumidor é ainda o povão, que não tem como a classe média alternativas de lazer. Principalmente aquilo que eu chamo lazer corpóreo, ou seja, esportes, praia, campo, visual, propriedades e características que se possam exibir. A classe C não tem isso, seus ídolos não

[460] Jornal do Brasil 21/04/1983, p. 13.

> entram mesmo nos meios de comunicação de massa e só lhes resta mesmo o disco.

Raul Seixas nunca teve qualquer tipo de preconceito ou constrangimento quanto a sua penetração junto a esse tipo de público, que Adiel Carvalho chama de "povão", ou classe C. Muito pelo contrário, eram frequentes as apresentações de Raul Seixas em grandes espetáculos populares. Em 1985, por exemplo, um dos poucos shows que o cantor realizou foi feito em Serra Pelada, em um enorme evento destinada aos garimpeiros locais.

Em 1986, a Copacabana ainda tinha pretensões mais audaciosas com relação aos seus contratados e aspirações de mercado. O "Projeto Bom Tempo", idealizado pelos compositores Arrigo Barnabé e Eduardo Gudin, tinha como finalidade avançar sob algumas franjas da MPB, contratando artistas considerados "marginais pelo atual mercado", cujos "discos detêm uma produção mais livre, sem qualquer vínculo com estilos viáveis ao consumo imediato"[461]. Fazia parte desse projeto a edição de álbuns com grupo Pau Brasil, Celso Viáfora, Eliete Negreiros e Vicente Barreto. Além deles, a Copacabana apostava em artistas um tanto quanto renegados ou de má reputação no meio musical. Estavam entre os contratados da gravadora Eliana Pittman, "apontada como uma intérprete que nunca deu certo em disco"[462], Antônio Marcos, cuja fama era de "dedicadíssimo apreciador de um uísque"[463] e Lindomar Castilho, que estava "cumprindo pena na prisão por ter assassinado a esposa"[464].

Um artista de penetração em classes populares e renegado no meio musical parece ser a definição perfeita de Raul Seixas em 1986. E a Copacabana realmente deu muito crédito ao cantor, ao anunciar um contrato para dois discos, programados para serem lançados em 1987 e 1988. Na realidade, o planejamento era colocar o disco de Raul Seixas no mercado já em 1986, mas os problemas derivados da falta de matéria prima, que assolaram o mercado fonográfico nacional, após a euforia do Plano Cruzado, adiaram os planos da gravadora.

O LP "Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!" (Copacabana, 1987), primeiro trabalho de Raul Seixas pela gravadora Copacabana, chegou ao mercado no início de março, mas, para os jornalistas que tiveram a oportunidade de acompanhar o processo de gravação e mixagem do LP, fica evidente como o disco tem como característica

[461] Diário do Paraná 7 e 8/12/1986, p. 26.
[462] Idem.
[463] Idem.
[464] Idem.

central o fato de transparecer a idade do cantor. Olympio Barbanti Jr. foi o primeiro a escrever sobre o LP para a Folha de São Paulo e, logo de cara, deixa evidente como se tratava de um trabalho que carregava as marcas do tempo.

O velho rock volta com Raul Seixas

Após dois anos sem entrar em estúdio, Raul Seixas volta e lança um novo LP, que deve sair em março pela gravadora Copacabana

OLYMPIO BARBANTI JR.
Redator da Folha

UAH - BAP - LU - BAP - LAH - BÉIN - BUM! - Novo LP de Raul Seixas. Lançamento previsto para março, através da gravadora Copacabana.

O que se pode esperar de Raul Seixas dois anos após o lançamento do último LP? Ele ainda estaria em alguma estação do "Metrô Linha 743" ou das manhã e não coloca há meses uma gota de álcool na boca, impedido por um princípio de diabete acompanhada com cuidado por sua atual mulher, Lena. Ela participa do trabalho do marido, tem parceria em várias letras e produziu a capa desse LP.

As raízes do rock

O disco foi gravado com músicos que acompanham Raul há onze anos

Raul Seixas, com seu primeiro violão diante de sua casa, em São Paulo, onde está terminando a produção do novo LP na gra

JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO, 31/12/1986

A matéria traz uma imagem de Raul Seixas com seu antigo violão sobre os ombros e vestindo um óculos escuro que pouco escondia sua face cansada. Do lado esquerdo, em letras garrafais, o título "O Velho rock volta com Raul Seixas"[465]. Estava ali, escancarado, como Raul Seixas tratava-se de um artista duplamente envelhecido: pela idade biológica que vinha deteriorando seu corpo e por suas opções estéticas, marcas de outrora.

Depois do disco lançado, essa questão etária tornou-se ainda mais clara, e a imprensa noticiava isso de diferentes formas. Edgar Augusto, para o Diário do Paraná, escreve:

> O titio resolveu descer do seu pedestal e dar umas aulas para desemburrar os tantos sobrinhos dele que existem por aí. É isso mesmo, Raul Seixas, tio-maior do rock brasileiro (a tia-maior é Rita Lee), após dois anos de silêncio, volta a gravar. E, segundo ele, "sem a metafísica dos discos anteriores, nem preocupação política de outras épocas". O próprio título do lp – "Uah-bap-lu-bap-lah-béin-bum!" – parece querer definir o conteúdo: só rock, e não o róqui... (...) Oxalá os sobrinhos deixem de bestice e ouçam o que o tiozão está ensinando: como tornar o rock popular, deglutível, inteligente e cheio de picardia.[466]

[465] Folha de São Paulo, 31/12/1986, p. 34.
[466] Diário do Paraná 02/05/1987, p. 19.

As tentativas de Raul Seixas postular um lugar de destaque no campo musical, através de uma ligação e conhecimento com os primórdios do rock, estão muito evidentes nesse seu trabalho pela Copacabana, a começar pela capa, que traz o cantor encostado em um carrão estilo anos 50, e no nome do disco, que nada mais é que o clássico grito de Little Richard em "Tutti-Frutti".

CAPA DO LP "UAH-BAP-LU-BAP-LAH-BÉIN-BUM!", COPACABANA, 1987.

O conteúdo do disco é um testemunho fiel dos tempos difíceis pela qual Raul Seixas vinha passando. Em "Canceriano Sem Lar (Clínica Tobias)" (Copacabana, 1987), os dias que o cantor passou internado em uma clínica servem de inspiração para os versos "Estou deitado em minha vida/ E o soro que me induz a lutar/ Estou na Clínica Tobias/ Tão longe do aconchego do lar". O universo hospitalar também é presente na canção "Quando Acabar o Maluco Sou Eu"[467] (Copacabana, 1987). Mas, nenhuma música desse disco representa tão bem o estado de cansaço e desanimo com sua vida artística, quanto "Cantar" (Copacabana, 1987):

Eu já falei sobre disco voador
E da metamorfose que eu sou
Eu já falei só por falar
Agora eu vou cantar por cantar
Já fui garimpeiro
Encontrei ouro de tolo
Eu já comi metade do bolo
Eu já avisei, só por avisar

[467] A minha enfermeira tem mania de artista/ Trepa em minha cama, crente que é uma trapezista/ Eu não vou dizer que eu também seja perfeito/ Mamãe me viciou a só querer mamar no peito/ Ehê, Ahá! Quando acabar o maluco sou eu...

> Agora eu vou cantar por cantar
> Cantar tudo o que vier na cabeça
> Eu vou cantar até que o dia amanheça
> Eu vou cantar...
> Cantar tudo o que vier na cabeça (...)
> Já fui mosca na sopa
> Zumbizando em sua mesa
> Também já fui maluco beleza
> Eu já reclamei, só por reclamar
> Agora eu vou cantar por cantar
> Cantar tudo o que vier na cabeça. [468]

Os aspectos gerais do disco em nada se pareciam com o rock dos anos 80. Rotina hospitalar e desânimo artístico tinham pouca coisa a ver com o clima de hedonismo que a juventude roqueira daquela década transformava em música. O maior hit do LP, "Cowboy Fora da Lei" (Copacabana, 1987), traz como mote central uma ideia de prostração e desinteresse de um artista que, em outras épocas, não se furtava em exibir os mais inusitados projetos. Versos como "Eu não sou besta pra tirar onda de herói/ Sou vacinado, eu sou cowboy/ Cowboy fora da lei/ Durango Kid só existe no gibi/ E quem quiser que fique aqui/ Entrar pra história é com vocês!", traduzem muito bem uma ideia de desistência artística ou mesmo pessoal.

Quando "Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!" foi lançando, a imprensa deu certo destaque por se tratar do trabalho de artista há dois anos longe dos discos. Rosangela Petta escreve para o Jornal do Brasil:

> Depois de 41 anos de retumbantes altos e baixos existenciais, 22 deles alternados entre a glória e o obscurantismo no showbiz tupinambá. Raulzito volta à cena para arrebentar. Dois anos sem gravar, ele já não inspirava a menor esperança de se voltar a ouvir aquela mistura de baião com rock'n'roll que o lançou para o sucesso em 1972, no VII Festival Internacional da Canção (...). Mas, não: com as bênçãos de Deus e uma inesgotável teimosia, que nem um pâncreas retirado há alguns anos lhe roubou, Raul Seixas lança hoje Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum![469]

Foi também muito comentado na imprensa o veto da censura a três canções de Raul Seixas. "Não Quero Mais Andar na Contra Mão"[470], por claramente falar de uma

[468] Letra da canção "Cantar" (Copacabana, 1987).
[469] Jornal do Brasil 23/03/1987, p. 40.
[470] Hoje uma amiga da Colômbia voltou/ Riu de mim porque eu não "intindi"/ Do que ela sacou aquele fumo ho ho/ Dizendo que tão bom eu nunca vi... / Eu disse: Não! Não! Não! Não! / Eu já parei de fumar/ Cansei de acordar pelo chão/ Muito obrigado! / Eu já estou calejado/ Não quero mais andar na contramão/ Da Bolívia uma outra amiga chegou/ Riu de mim porque eu não "intindi"/ Quis me empurrar um saco daquele pó/ Dizendo que tão puro eu nunca vi... / Eu disse: Não! Não! Não! Não! / Eu já parei de "hunfz" /Cansei de acordar pelo chão/ Muito obrigado!/ Eu já estou calejado/ Não quero mais andar na contramão/ Titia que morava na Argentina voltou/ Riu de mim porque eu não "intindi"/ Me trouxe uma caixa de perfume, ehê/ Daquele que não tem mais por aqui... / Eu disse: Não! Não! Não! Não! / Não brinco mais

série de drogas, "Check-up"[471], por citar os inúmeros remédios que Raul Seixas vinha tomando, e "Fazendo o que o Diabo Gosta"[472], que conta a maliciosa história de um casal que se casa em um motel. Raul Seixas não conseguiu a liberação das canções, o que fez com que o disco saísse com apenas 9 músicas inéditas.

Algumas pistas dão conta de que o LP "Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!" teve uma repercussão minimamente razoável, alavancada, principalmente, por "Cowboy fora da Lei" (Copacabana, 1987), que entrou para a trilha sonora da novela "Brega e Chique", da Rede Globo, além de ter a gravação de um vídeo-clip especial, divulgado na TV. Segundo o jornal A Luta Democrática, "Cowboy Fora da Lei" foi uma das canções mais tocadas nas emissoras FMs em abril de 1987[473], e o LP apareceu na quarta posição na lista dos discos recomendados e mais vendidos, elaborada pela Folha de São Paulo, em abril desse mesmo ano[474].

Mas, como Raul Seixas não fazia shows e suas idas a televisão e rádio eram extremamente raras, o nome do cantor ficou restrito ao início do ano, aos meses iniciais de lançamento do LP. Em agosto de 1987, Raul Seixas volta mais uma vez às páginas de jornal com a notícia:

> O cantor e compositor Raul Seixas, que vem fazendo grande sucesso com a música "Cowboy Fora da Lei", voltou a ter problemas com o pâncreas e fígado e seu estado é considerado grave. Ele vem sendo assistido por uma equipe médica em sua própria casa, no bairro do Butantã, estando à base de soro. Por causa da recaída de sua doença, Raulzito não pôde comparecer ao programa de Hebe Camargo, na última terça-feira, e teve sua participação cancelada nas gravações, ontem, do "Perdidos na Noite".[475]

Até o lançamento do seu segundo disco pela Copacabana, por volta de agosto de 1988, o nome de Raul Seixas ficou restrito a aparições fortuitas, relacionadas a outros artistas. Maria Bethânia cantando "Gita" (Philips, 1974) em seu show no teatro Olympia, a música "Rockixe" (Philips, 1973) integrando a trilha sonora do filme "Dedé Mamata", de Rodolfo Brandão, Elza Soares entoando algumas músicas de Raul Seixas

---

carnaval/ Cansei de desmaiar no salão/ Muito obrigado!/ Eu já andei perfumado/ Não quero mais andar na contramão...

[471] Acabei de dar um check-up geral na situação, / O que me levou a reler "Alice no País das Maravilhas"/ Acabei de tomar meu Diempax, / Meu Valium 10 e outras pílulas mais/ Duas horas da manhã recebo nos peito/ Um Triptanol 25/ E vou dormir quase em paz/ E a chuva promete não deixar vestígio...

[472] Casamos num motel/ Bem longe do altar/ Lua de mercúrio, fogo e mel/ Não fui o seu primeiro/ Você já tinha estrada/ Dois filhos, um travesseiro e a empregada/ Um anjo embriagado num disco voador/ Jurou que o nosso amor era pecado/ Mas a história mostra/ Que a gente agrada a deus/ Fazendo o que o diabo gosta.

[473] A Luta Democrática 09/04/1987, p. 7.

[474] Folha de São Paulo 17/04/1987, p. 10.

[475] A Luta democrática 11/08/1987, p. 7.

em seu novo espetáculo e, principalmente, o lançamento de "O Diário de um Mago" e "O Alquimista", de Paulo Coelho, foram alguns acontecimentos que trouxeram o nome de Raul Seixas à mídia.

Afastado dos holofotes, a vida pessoal de Raul Seixas estava bastante atribulada. Internações, medicamentos e mais um recente divórcio compunham um cenário bastante complicado, que iria se refletir no seu segundo disco pela Copacabana, lançado em agosto de 1988, em um clima quase fúnebre, como definiu Miguel de Almeida, para o jornal O Globo[476].

Se o disco "Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!" (Copacabana, 1987) pode ser entendido como um testemunho fiel dos tempos difíceis pela qual Raul Seixas vinha passando, "A Pedra de Gênesis" (Copacabana, 1988) surge quase como um testamento do cantor. Pistas de um adeus aparecem em vários momentos. A canção "Sonhara Dona Persona (Pesadelo Mitológico n 3)" (Copacabana, 1988) os versos "Eu estou fazendo o meu caminho/ E não peço que me sigam/ Cada um faz o que pode/ Os homens passam, as músicas ficam", são marcas de alguém se despedindo. Em "Cavalos Calados" (Copacabana, 1988) Raul Seixas é enfático ao brincar com o assunto: "O meu pulso não pulsou,/ o aparelho aceitou/ a minha morte aparente,/ a sua sorte, minha garganta sem voz.". Mais que isso, Raul Seixas parece abrir mesmo contagem regressiva ao dizer "Eu sou a areia da ampulheta/ O lado mais leve da balança/ Balança que não me aguenta" ("Areia da Ampulheta", Copacabana, 1988).

Raul Seixas conseguiu a liberação das três canções que ficaram barradas na censura, no ano anterior. "Não Quero Mais Andar na Contramão" (Copacabana, 1988) e "Fazendo o que o Diabo Gosta" (Copacabana, 1988) foram completamente liberadas, mas em "Check-up" (Copacabana, 1988), Raul Seixas teve de substituir os nomes dos remédios "Diempax", "Valium 10" e "Triptanol 25" por palavras inexistentes.

O disco "A Pedra de Gênesis" (Copacabana, 1988) apresenta algumas diferenças importantes com relação ao primeiro trabalho de Raul Seixas pela Copacabana. "Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!", o cantor mesmo afirma que: "não tem nada a ver com o clima de magicismo (...). Não que eu tenha me desencantado, tudo o que eu aprendi foi muito bonito, mais achei meu raulseixismo"[477]. E, de fato, esse LP apela muito mais para uma ligação com os primórdios do rock que propriamente toques de filosofias orientais e magicismos, comuns em seus discos da década de 1970. Mas,

[476] O Globo 29/09/1988, p. 3.
[477] Jornal do Brasil 23/03/ 1987, p. 40.

essa orientação, meio que se desfaz em "A Pedra do Gênesis" (Copacabana, 1988). A começar pela capa do disco, que traz uma foto antiga de Raul Seixas, envolto em uma capa estrelada e segurando um livro contra o peito, seu segundo trabalho pela Copacabana parece mesmo marcar um retorno daquele Raul Seixas místico e esotérico. As canções desse LP soam quase como releituras de seus antigos sucesso. Assim escreve Castilho de Andrade para o Jornal da Tarde:

> **Raul, voltando ao esoterismo.**
> O mago está de volta. O segundo disco de Raul Seixas pela gravadora Copacabana, para a alegria de seu número incrível de fãs-clubes pelo Brasil, estará chegando às lojas até o final do mês. Trata-se de "A Pedra do Gênesis", em que Raul – mais apoiado na boa letrista Lena Coutinho, sua mulher – volta ao clima esotérico de seus primeiros discos, discute a sociedade alternativa e grava pela primeira vez "Lua Bonita", uma bela toada de Zé do Norte. (…)
> "A Pedra do Gênesis" (…) é um momento que lembra o início de "Há dez Mil Anos Atrás". (…) A orquestração mais pesada e definida acompanha Raul, em seguida, na faixa "A Lei". É oportuna a lembrança de "Sociedade Alternativa" como música incidental. (…)
> Em "Fazendo o que o Diabo Gosta" (...) há um fio distante ligado com outro grande sucesso de Raul, "SOS", aquela que diz: "Oh seu moço/ do disco voador/ me leve com você/ pra onde você for" (…)
> Há mais dois bons rocks filosóficos – "Cavalos Calados" e "Senhora Dona Persona". (…) Para encerrar as referências a antigos sucessos, a última faixa do disco – "Areia da Ampulheta" – tem a ótica de "Gita", embora as imagens já não sejam as mesmas: "Eu sou areia da ampulheta/ O lado mais leve da balança/ O ignorante cultivado/ O cão raivoso inconsciente". A concepção da capa é da própria Lena. Na frente, uma foto antiga de Raul, em 1974, como um grande mago. Atrás, uma foto atual, mais sombria, feita pela própria Lena Coutinho. Além da mulher, Raul encontrou uma excelente parceira.[478]

CAPA DO LP "A PEDRO DO GÊNESIS" (COPACABANA, 1988)

[478] Jornal da Tarde 13/08/1988. Sem página.

Enquanto "Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!" (Copacabana, 1988) escancara os sinais de velhice de Raul Seixas, "Pedra do Gênesis" (Copacabana, 1988) parece decretar um clima fatalista que existia em torno do cantor. Miguel de Almeida traz como título de uma matéria para O Globo, "Raulzito atira a última pedra", e escreve: "Os tempos não têm sido bondosos com esse artista catártico da música popular brasileira e por quem passou a mudança da poesia coloquial. Atormentado por uma pancreatite, foi internado várias vezes e só Deus sabe porque não partiu para outra melhor."[479]

Era praticamente impossível falar do disco sem comentar um pouco da ruina física do artista ali presente. E Raul Seixas não se furtava das perguntas sobre seu estado de saúde e comentava:

> Larguei a bebida e as drogas. Eu larguei, mas não vou ficar como moralista falando mal dela. Para mim, não faz mais bem. Esta é a minha viagem. (...) Sempre que vou pôr o pâncreas em ordem, a revista "Amiga" me mata, já me mataram várias vezes, veja só. Eu já te disse que não tenho medo da morte, a morte é uma mulher vestida de cetim.[480]

Pouco antes do lançamento desse disco, Gilberto Gil anunciou uma polêmica candidatura à prefeitura de Salvador. Em 1987, o cantor já havia ocupado o cargo de presidente da Secretaria Municipal de Cultura da Cidade. Para o ano seguinte, Gilberto Gil vinha trabalhando a hipótese de conseguir o apoio e indicação do PMDB para tornar-se candidato a prefeito da capital baiana. A repercussão midiática do acontecido foi tão grande que o humorista Chico Anysio, em seu Programa "Chico Anysio Show", parodiou o cantor com o personagem "Zelberto Zel". Logo depois, Antônio Risério (1988) escreveu um artigo intitulado "Zelberto Zel: uma caricatura racista", na coletânea "O poético e o político e outros escritos", em que o autor destaca o teor tremendamente racista e reacionário com que Gilberto Gil fora caricaturado naquela interpretação. Chico Anysio vai à imprensa tentando justificar que não se tratava de um caso de preconceito e Gilberto Gil compõe, algum tempo depois, uma canção em que rememora sua visão do acontecido (CAVALCANTE, 2006).[481]

---

[479] O Globo 29/09/1988, p. 3.
[480] Idem.
[481] Em "Pode Waldir?" ("To be alive is good: Anos 80", Warner Music, 2002), Gilberto Gil diz: "Pra prefeito, não/ Pra prefeito, não/ E pra vereador:/ Pode, Waldir? Pode, Waldir? Pode, Waldir?/ Prefeito ainda não pode porque é cargo de chefia/ E na cidade da Bahia/ Chefe!, chefe tem que ser dos tais/ Senhores professores, magistrados/ Abastados, ilustrados, delegados/ Ou apenas senhores feudais/ Para um poeta ainda é cedo, ele tem medo/ Que o poeta venha por mais lenha/ Na fogueira de são João/ Se é poeta, veta!/ Se é poeta, corta!/ Se é poeta, fora!/ Se é poeta, nunca!"

Raul Seixas viu aí uma ótima oportunidade para criar certa polêmica. Aos jornais ele disse: "Hum! Gil prefeito. Agora candidato a vereador. Isso é uma grande falsidade com o povo. Gil sempre foi um grande prostituto. Não passa de um Alberto Roberto. Eu odeio baiano (...), mas agora estou preocupado com a Bahia."[482]. Gilberto Gil respondeu as provocações de Raul Seixas, mas deixando claro que tudo aquilo não passava de um jogo de marketing, costumeiro de Raul. Diz Gilberto Gil:

> É esperado que Raul diga essas e outras coisas porque é um cacoete da geração, dele e minha. Só que ele tem sempre a preocupação de estar sempre jovem, de manter a coerência com aquela imagem de rebeldia que caracterizou a nossa geração, de estar sempre metralhando.[483]

Como foi dito anteriormente, Raul Seixas, durante os anos oitenta, foi dando marcas de uma desistência ou desinteresse com relação a sua carreira artística. E esse disco evidencia muito bem isso. O cantor pouco se empenhou em trabalhar o LP, e o resultado foi um disco completamente apagado, desprezado pela crítica e ignorado pelo grande público.

> **Entrevistador:** Entre 1987 e 1989 ele vendia pouco disco. "A Pedra do Gênesis" vendeu pouco?
> **Sylvio Passos:** Pouquíssimo, porque era um disco ruim, tecnicamente falando, entendeu? Não era um disco comercial. Eu posso fazer um disco maravilhoso, mas ele não tem nenhum apelo comercial.
> **Entrevistador:** A crítica recebeu também muito mal o disco?
> **Sylvio Passos**: Muito mal. O Raul já não estava bem ali, ele levou muito tempo para gravar e ele fez aquele disco como o Zé Ramalho fez o "Zé Ramalho Canta Raul". Ele teve que refazer o disco todo, então ele fez sem "tesão" nenhum, e o Raul estava cumprindo o contrato na Copacabana. Ele assinou um contrato de dois discos na Copacabana. O primeiro, que levou um ano para ser feito, por conta dos problemas de saúde dele, aquele disco estourou, foi disco de ouro. Aquele disco estourou no Brasil inteiro e até hoje contam isso. Já o segundo, ele "tretou" com a gravadora, os caras já não estavam sendo bacanas com ele e ele já falou "porra, vou ter de cumprir contrato. Vou ter de ir lá gravar a 'porra' do disco, mas não estou com vontade nenhuma de gravar esse disco". Foi lá e gravou. Chamou o maestro Miguel, chamou o Rick Ferreira, botou todo mundo no estúdio, mas o disco ficou meio capenga, porque o próprio artista não estava com "tesão". (...) Ele gravou um disco por obrigação e tudo o que você faz por obrigação é péssimo.[484]

Mesmo nutrindo certo respeito junto à crítica musical, eram pouquíssimos os conjuntos de rock da década de 80 que tinham em Raul Seixas uma fonte inspiradora. Mas, dessa turba, uma voz se desgarrava e começava a falar abertamente do cantor

[482] O Globo 29/09/1988, p. 3.
[483] Revista Amiga 27/10/1988. Sem página.
[484] Entrevista concedida ao autor.

como uma influência decisiva. Assim que foi lançado o LP "Camisa de Vênus" (Som Livre) – do conjunto de mesmo nome–, em 1983, as primeiras entrevistas daquele grupo baiano já poderiam aproximá-lo de Raul Seixas. Ao jornal Globo, a banda formada por Marcelo Nova (vocal), Karl Hummel (guitarra), Gustavo Mullem (guitarra), Roberto Santana (baixo) e Aldo Machado (bateria), dizia que não gostava de ninguém do rock nacional dos anos 80 e abnegava por completo as influências da música baiana. Vai dizer Marcelo Nova:

> Em Salvador, a cena estava parada e tudo o que se fazia em matéria de música popular era recolher os restos da Tropicália e a herança de Caetano e Gil. Cantava-se a Bahia, o sol, o alto astral, o axé, o folclore feito parada turística e que ninguém mais aguenta. E aí a gente começou a fazer um rock'n'roll pesado, que atraiu todo mundo.[485]

Enquanto disparavam críticas contra o conjunto Blitz, Rita Lee e Arrigo Barnabé; Marcelo Nova, líder do grupo, fez questão de lembrar as vezes que assistiu as apresentações da banda Raulzito e os Panteras, na Bahia, nos anos 60, além de reafirmar que ainda admirava bastante o trabalho de Raul Seixas.[486]

Mas, o Camisa de Vênus era, fundamentalmente, uma banda punk – alvo predileto das chacotas de Raul Seixas – o que, de certo, impediu um contato mais estreito com o cantor naquele início de década. Além de se identificarem com os punks do Rio de Janeiro e de São Paulo, os membros do Camisa de Vênus se diziam muito influenciados pela banda punk inglesa The Clash. Karl Hummel afirmou: "nosso rock tem alguma coisa deles (The Clash), no sentido da atualidade. Mas a gente faz uma coisa nossa, que acaba pegando, porque no Brasil só se faz música para tocar no rádio, o que soa fácil"[487].

E, de certa forma, todo aquele "espírito" punk se fazia muito presente nas escolhas estéticas do grupo, a começar pelo nome da banda. "Camisa de Vênus" era a forma costumeira de se referir aos preservativos no início dos anos 80. Boicotes de alguns meios de comunicação e coações para que o nome fosse alterado foram muito frequentes na trajetória do conjunto. Suas canções também tinham um conteúdo bastante agressivo. Em "Pronto pro suicídio" (Som Livre, 1983) ouvia-se "Não, ele não quer tentar,/ Não, ele não quer morrer,/ Não, ele não quer sangrar,/ Não... ele não quer

[485] O Globo 23/04/1983, p. 26.
[486] Idem.
[487] Idem.

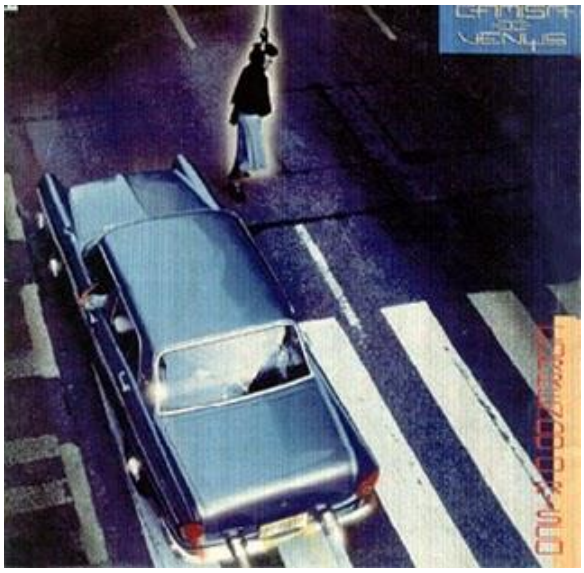
viver!". Um dos grandes sucessos desse LP pela Som Livre foi "Bete Morreu" (Som Livre, 1983), que conta a história de um estupro e assassinato de uma adolescente:

> Bete tão bonita, gostosa
> Bete era o tesão da escola
> Sempre na coluna social
> Exibindo o seu sorriso banal
> Todos queriam Bete
> Desejavam Bete
> Sonhavam com Bete
> Mas ela nem ligava
> Um dia ela saiu de casa
> Mas ao dobrar a esquina
> Foi empurrada dentro de um carro
> Prá deixar de ser menina
> Amordaçaram Bete
> Espancaram Bete
> Violentaram Bete
> Ela nem se mexeu
> Bete morreu.[488]

No transcorrer da década, a relação de Raul Seixas com a banda Camisa de Vênus ficou muito nessa coisa despretensiosa. O cantor era frequentemente lembrado nas entrevistas de Marcelo Nova, e os dois chegaram a se encontrar na gravação do programa "Mixto Quente", em 1986. Até que, o conjunto resolveu incluir uma versão de "Ouro de Tolo" em seu disco "Correndo o Risco" (WEA, 1986). Para atualizar um pouco a canção, o "corcel 73", do original, foi substituído por um "Monza 86". E como o grupo já era uma das principais bandas do punk nacional, a repercussão e a crítica do disco foram bastante positivas. Escreve Luiz Carlo Mansur para o Jornal do Brasil:

> O Camisa de Vênus consegue agora, no quarto LP, a atenção merecida desde o primeiro. (...) É curioso que o novo álbum se chame **Correndo o Risco**. Eles, finalmente, não correm risco algum. (..)
> O rock básico flui por todo o disco, com destaque para **Deus, me dê grana** (...) e **Tudo ou nada** (...). A crítica é mordaz sem cair obrigatoriamente no baixo nível: Camisa está conseguindo, em alguns momentos, fazer do rock uma crônica iconoclasta do cotidiano como só Raul Seixas já fez.
> E, sintomaticamente, é Raul o grande homenageado do disco. **Ouro de Tolo**, clássica do mestre, ganhou uma nova versão, mais urgente e sintonizada com o Brasil 80. Hoje temos cruzados e Monza 86, mas, como há 15 anos, "no cume calmo do meu olho que vê/ assenta a sombra sonora de um disco voador". A saga do outsider, do à parte, que Raul encarna à perfeição, é marca registrada do Camisa, e transforma o vocalista Marcelo Nova – queiram ou não, a figura proeminente do grupo – numa das poucas personalidades do rock Brasil.[489]

[488] "Bete Morreu" (Som Livre, 1983).
[489] Jornal do Brasil 26/11/1986, p. 59.




CAPA DO LP "CORRENDO O RISCO" (WEA, 1986), DA BANDA CAMISA DE VÊNUS, COM A CANÇÃO "OURO DE TOLO" DE RAUL SEIXAS.

Daí em diante, o contato entre Raul Seixas e a banda Camisa de Vênus foi se estreitando. Uma parceria entre ele e Marcelo Nova rendeu a inclusão da música "Muita Estrela, pouca Constelação", no disco "Duplo Sentido" (WEA, 1987). A temática da canção era o assunto em comum que os dois viviam repetindo na imprensa: críticas ao rock dos anos 80.

A festa é boa tem alguém que tá bancando
Que lhe elogia enquanto vai se embriagando
E o tal do ego vai ficar lá nas alturas
Usar brinquinho pra romper as estruturas

E tem um punk se queixando sem parar
E um wave querendo desmunhecar
E o tal do heavy arrotando distorção
E uma dark em profunda depressão

Eu sei até que parece sério, mas é tudo armação
O problema é: muita estrela, prá pouca constelação

E tinha um junkie se tremendo pelos cantos
Um empresário que jurava que era santo
Uma tiete que queria um qualquer
E um sapatão que azarava minha mulher

Tem uma banda que eles já vão contratar
Que não cria nada mas é boa em copiar
A crítica gostou vai ser sucesso ela não erra
Afinal lembra o que se faz na Inglaterra

E agora vem a periferia

O fotógrafo, ele vai documentar
O papo do mais novo big star
Pra'quela revista de rock e de intriga

Que você lê quando tem dor de barriga

E o jornalista ele quer bajulação
Pois new old é a nova sensação
A burrice é tanta, tá tudo tão a vista
E todo mundo posando de artista.[490]

Depois da parceria estabelecida, mais elogios rasgados na imprensa. Vai dizer Marcelo Nova:

> Quando nós da banda vivíamos ainda em Salvador, ouvíamos de tudo, muita Inglaterra, muito Estados Unidos, aquelas coisas. E a única pessoa no Brasil com quem a gente se identificava, principalmente no nível do texto, era o Raul. A coisa toda rolou e, depois de cinco anos, nós vemos que o cenário não mudou – ele continua sendo a única pessoa para quem a gente levanta e bate palma, um lance de respeito mesmo. (...) Raul abre suas entranhas para o país, tão diferente dessa máscara, dessa mentira que se tenta fazer na música popular brasileira contemporânea. Raul é a antítese disso tudo.[491]

Mesmo muito promissora, a banda se desfez em 1987. Marcelo Nova, o maior entusiasta de Raul Seixas, propõe ao cantor uma turnê de shows em parceria. Afastado dos palcos há quase dois anos, essa série de espetáculos, que começou a correr o Brasil por volta de novembro de 1988, foi recebida com euforia, tanto pela crítica quanto pelo público, que começou a lotar os eventos.

CAPA DO LP "DUPLO SENTIDO" (WEA, 1987), DO CONJUNTO CAMISA DE VÊNUS, COM A CANÇÃO "MUITA ESTRELA, POUCA CONSTELAÇÃO"

A compreensão dessa parceria entre Raul Seixas e Marcelo Nova merece alguns cuidados. Arthur Dapieve, em seu celebre livro "BRock o rock brasileiro dos anos 80" (1995) coloca o conjunto Camisa de Vênus em uma espécie de "segunda

[490] "Muita estrela, pouca constelação" (WEA, 1987).
[491] Jornal do Brasil 23/03/ 1987, p. 40.

divisão" do rock nacional. Ele cria o termo "segundona" para designar bandas de menor importância, se comparadas àquelas que ele julga seminais para a definição do rock brasileiro dos anos 80. Vai dizer Dapieve (1995, p. 149) "nossa segundona agrupa bandas que tiveram o prestígio da crítica mas nunca foram grandes vendedoras, caso do Ira!; e bandas que tiveram boas vendas mas nunca caíram no gosto da crítica, caso de Kid Abelha & e os Abóboras Selvagens, (...) Capital Inicial, Camisa de Vênus, Inocentes, Biquíni Cavadão, Plebe Rude e Nenhum de Nós".

Colocado nesses termos – uma banda de "segunda divisão" – e tendo em vista a consagração que Raul Seixas conquistou após a sua morte, fica a impressão de que Marcelo Nova precisava muito mais de Raul Seixas do que o contrário. No entanto, no correr daqueles anos, as coisas não funcionavam bem assim. Primeiramente, porque, nos idos de 1988, Raul Seixas era um artista completamente esquecido da mídia, jogado para escanteio e mal visto na cena musical. Segundo, porque a banda Camisa de Vênus era cercada de expectativas. Sua chegada à WEA teve ares de grande contratação. Depois que André Midani assistiu uma apresentação da banda no Parque da Lage, no Rio de Janeiro, procurou Marcelo Nova a fim de firmar um contrato com a companhia e usou o seguinte argumento: "eu gravei a primeira ruptura da música brasileira, que foi João Gilberto. Gravei a segunda, que foi Gil e Caetano, agora quero gravar a terceira, que é o Camisa de Vênus" (*Apud*. ALEXANDRE, 2013, p. 300). O conjunto vinha obtendo vendagens significativas de seus LPs. A imprensa falava em torno de 500 mil cópias vendidas do disco "Correndo o Risco"[492], e o LP "Duplo Sentido" (WEA, 1987) foi o primeiro álbum duplo da história do rock nacional. Pode ser, realmente, que acontecimentos futuros trataram de colocar a banda Camisa de Vênus como um conjunto de "segunda linha", mas, naquele fim década, o grupo era rodeado de euforia e tinha importância significativa na cena musical.

É possível identificar a importância de Marcelo Nova na trajetória artística de Raul Seixas, também em outros planos. A má fama de Raul na cena musical aumentava muito as desconfianças em torno do cantor. Poucos tinham coragem de se aventurar em contratos de discos e shows com Raul Seixas. E Marcelo Nova, de certa forma, empresta credibilidade a ele. Com o histórico de atrasos, faltas e bebedeiras em shows, era praticamente impensável alguém firmar com Raul Seixas uma turnê tão extensa quanto aquela. E era Marcelo Nova quem atestava a presença do cantor nos compromissos estabelecidos.

[492] Jornal do Brasil 13/11/1986, p. 70.

Marcelo Nova e a Envergadura Moral se apresentam ao lado de Raul Seixas até sábado, no Dama Xoc

**Marcelo Nova estréia show e traz Raul Seixas de volta aos palcos** [493]

Iniciada em novembro de 1988, em uma apresentação para 15 mil pessoas, na festa de cinco anos da FM 97, em Santo André, a turnê conjunta de Marcelo Nova e Raul Seixas mereceu destaque na mídia. Primeiramente, porque era a volta de Raul Seixas aos palcos depois de quase dois anos, segundo porque estreava a carreira solo de Marcelo Nova, que agora se apresentava com a banda Envergadura Moral. Depois da estréia em Santo André, uma apresentação na boate Dama Xoc, em São Paulo e no "Festival Rock In Bahia", de Salvador, dava largada para várias apresentações, muito bem sucedidas, pelo interior e pelas capitais.

O sucesso de público desses shows trouxe Raul Seixas mais uma vez aos holofotes da mídia, mas escancarou para o Brasil a ruína física que o cantor se apresentava. A participação de Raul Seixas nessas apresentações era curta. Ele subia ao palco no fim de cada show e cantava, com muito sacrifício, alguns de seus principais sucessos. Raul Seixas entrava caminhando com dificuldades, seu rosto estava inchado e sua voz já não soava como antes: era o resultado da recente perda dos dentes. Raul Seixas, na maioria das vezes, apenas murmurava as músicas e se atrapalhava nas letras, que eram completadas pelos fãs que cantavam com ele.

De qualquer forma, essa turnê de shows foi bastante comentada. Um dos espetáculos que mereceu maior atenção foi realizado no Canecão, no Rio de Janeiro. Esse show marcava o retorno de Raul Seixas aos palcos cariocas, desde a fatídica

[493] Folha de São Paulo 03/11/1988, p. 8.

apresentação no Parque da Lage, há cerca de 4 anos, quando ele simplesmente abandonou o palco irritado com o público. O jornalista Miguel de Almeida entrevistou Raul Seixas e Marcelo Nova, pouco antes do espetáculo:

> – Para você compor com alguém, é necessário que haja afinidades. Entre nós dois, existe uma afinidade de texto muito grande. Encontrei em Marcelo as mesmas preocupações que tenho com a metafísica. As mesmas preocupações psicológicas, sociais. Jamais daria para compor com um Lulu Santos. (...)
> O parceiro de Raul Seixas prossegue:
> – Não nos interessamos por medalhas. Somos do tipo de urinar nos postes da rua.
> Nos últimos meses, eles percorreram várias capitais brasileiras. Atrás deles, um enorme sucesso. Em Belo Horizonte, foram assistidos por seis mil pessoas e três mil ficaram do lado de fora, aflitas; em Brasília, fizeram dois espetáculos, com quatro mil espectadores em casa dia; em Goiânia, cantaram para 12 mil jovens ensandecidos – derrubaram os banheiros, e a parte da frente do palco ruiu.
> Para Raul Seixas, que não fazia shows há quase quatro anos, esse retorno, esse contra-ataque está sendo melhor do que a encomenda:
> – Agora tá duro, meu. Todos cantam junto comigo. Estou tendo até que andar com segurança. Tenho muito medo do público. É que tem muito nego maluco por aí. Não dá para vacilar, tenho que me precaver.[494]

Marcelo Nova também trabalhava para tentar trazer Raul Seixas para a sua gravadora. Além de contratado da WEA, Marcelo Nova tinha uma relação muito próxima com André Midani, presidente da companhia e velho conhecido de Raul Seixas, na década de 1970. Com o sucesso de público da turnê, Midani superou as desavenças passadas e firmou um contrato com cantor. Mais uma vez, era Marcelo Nova quem afiançava a seriedade da relação entre Raul Seixas e a companhia.

> **André Midani:** Houve um personagem importantíssimo nesse período, naquele momento, que foi o Marcelo Nova. O Marcelo realmente acreditou que poderia colocar o Raul, se não nos trilhos, mas pelo menos dar uma nova esperança ao Raul. (...)
> Eu sei que quando eu tinha contratado o Camisa de Vênus eu fiquei bastante amigo do Marcelo. O Marcelo tem uma cara de bandido mal encarado, mas é muito boa pessoa. Então, quando o Raul foi pra Warner, então, aí é o momento que o Marcelo vem: "André, tem que contratar outra vez o Raul. E eu vou fazer isso, isso, isso por ele!"
> Eu não me lembro se a gente chegou a gravar outra vez o Raul. Mas na verdade eu fui muito envolvido com essa turnê do Marcelo com o Raul.
> **Entrevistador:** Você falava em algumas entrevistas que na virada da década de 70 para a década de 80 houve uma modificação no mercado fonográfico, em que a ideia do artista como "personalidade artística" tinha se transformado mais para questão da música. E você sofreu pra acompanhar essa modificação. Você acha que o Raul também sofreu para acompanhar essa modificação? Porque o rock estoura na década de 80 e ele não consegue ficar no topo.
> **André Midani:** Porque já estava morto. Já estava candidato à morte, já estava decadente. Já estava indo, já era um bicho decadente. Já estava fora de

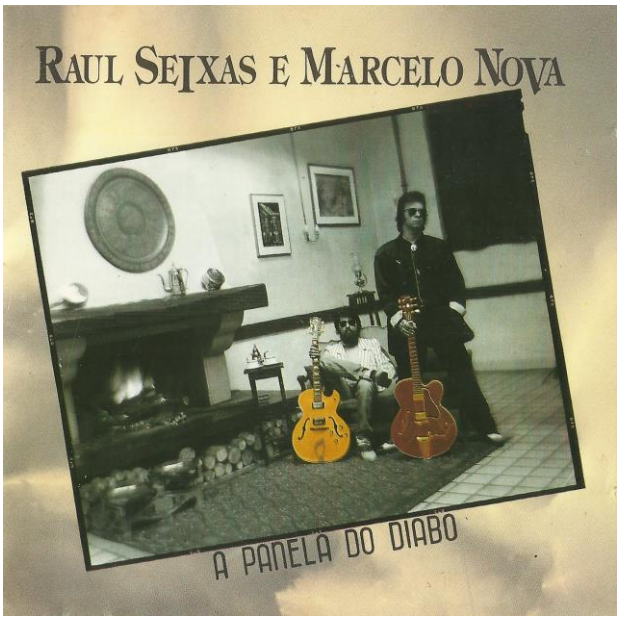
[494] O Globo 21/04/1989, p. 3.

> circuito. Marcava show e não aparecia. Ou aparecia no show cambaleando. Eu me lembro uma vez, na volta pra Warner, que já não estava mais com o Paul. Eu disse ao Raul: "você é um grande astro hoje, você tem um grande êxito, mas tem uma coisa que precisa, porque está faltando, são os shows". O Raul fazia participação em show com outros artistas. Mas, show do Raul, estruturado pra ele, que começa com A e acaba com Z, para o bem ou para o mal, ele não fazia. Ele tinha medo do palco. Então conversa vai, conversa vem: "Está bem, vou encarar o show!". Tinha, em São Paulo, o Teatro Bandeirantes, eu posso estar equivocado em nomes, mas eu acho que é isso. Nós escolhemos o Teatro Bandeirantes para o início do que seria um tour do Raul Seixas. E a gente sabia que uma coisa não podia acontecer, era o Raul cheirar, pois se ele cheirasse, entrava no palco e ficava com todas as inseguranças, as incertezas, era autodestrutivo, o Raul. Então veio a hora do último ensaio, de tarde. Eu fiquei colado no Raul, e eu mesmo pensei: "não vou deixar o filho da puta um minuto sozinho, até que esteja no palco". Não é que era pra ele subir no palco às nove horas, quinze pras nove, eu disse: "Raul, está na hora, vai!". Não é que ele tinha combinado com uma menina qualquer, dessas maléficas, que entre o momento que ele se separava de mim e entrava no palco, deu uma cheirada. Mas as cheiradas do Raul não eram pequenos pensamentos, eram quilômetros. Quando cheguei lá eu vi, eu disse "puta merda, quem foi?", mas já era tarde.[495]

A presença de Marcelo Nova possibilitou o retorno de Raul Seixas a programas de televisão. No início de 1989, os dois foram convidados para uma longa entrevista com o apresentador Jô Soares, em seu programa "Jô Soares Onze e Meia", no SBT, e alguns meses depois, uma apresentação no "Domingão do Faustão", da Rede Globo. Ficava mais uma vez escancarada a degradação física de Raul Seixas. Os jornalistas Denise Lima e Macedo Rodrigues, assim escreveram para o jornal O Globo: "em programas de televisão como o 'Domingão do Faustão', podia se perceber a debilidade física do cantor, que, desta feita, evitou até mesmo responder às costumeiras brincadeiras do apresentador".[496]

O LP da dupla Marcelo Nova e Raul Seixas, "A Panela Do Diabo" (WEA, 1989), foi lançado no fim de agosto, pouco depois da morte de Raul. O título do disco foi inspirado em um incidente acorrido em uma apresentação dos dois em Santa Bárbara d'Oeste (SP), quando "uma seita religiosa tentou impedir o show, distribuindo panfletos afirmando que Raul era o demônio e Marcelo, seu discípulo".[497]

[495] Entrevista concedida ao autor.
[496] O Globo 22/08/1989, p. 1.
[497] Folha de São Paulo 02/06/1989, p. 12.



CAPA DO LP "A PANELA DO DIABO" (WEA, 1989)

O carro-chefe do disco foi a auto analítica "Carpinteiro do Universo" (WEA, 1989): "Não sei por que nasci/ pra querer ajudar a querer consertar/ O que não pode ser/ Não sei pois nasci para isso, e aquilo,/ E o enguiço de tanto querer". Relatos autobiográficos se encontram em "Rock and Roll" (WEA, 1989): "Há muito tempo atrás na velha Bahia/ Eu imitava Little Richard e me contorcia/ As pessoas se afastavam pensando/ Que eu estava tendo um ataque de epilepsia". Como resultado do seu último divórcio, o suposto roubo de um videocassete serviu de inspiração para "Você Roubou o Meu Videocassete" (WEA, 1989). Em "Banquete de Lixo" (WEA, 1989), Raul Seixas relembra algumas de suas bem-humoradas histórias: "E lá em Serra Pelada, ouro no meio do nada/ Dor de barriga desgraçada resolveu me atacar/ O show estava começando e eu no escuro me apertando/ e autografando sem parar".

Tanto a recepção como a venda do disco foram inflacionadas pela morte de Raul. É impossível desvincular os elogios que o LP alavancava, ou mesmo seu sucesso de público, da imagem que o cantor passou a sustentar após seu falecimento. As primeiras impressões sobre o disco começaram a circular na imprensa junto da notícia da morte de Raul Seixas, e retratam muito bem um clima de admiração que começava a circular em torno do cantor. Luiz Antônio Giron escreve:

> Não se trata de um disco uno, organizado segundo uma ordem rigorosa. É, antes de mais nada, uma coleção incendiária de rocks e baladas feitas ao sabor da excursão. Um passeio que proporcionou à dupla a reavaliação da vida e da obra, da situação do Brasil e da cultura. Por isso tudo, "A panela do diabo" é um disco histórico. Desmarca uma impossibilidade e revigora a

> sincera agressividade do rock nacional, tão amaciado por falsos revolucionários. [498]

Lauro Garcia é enfático nos elogios ao dizer:

> "A panela do diabo" é uma bordoada na fuça dos pequineses rebeldóides do biônico povinho brasileiro. A caldeira vem envenenada de humor ferino, poesia apocalíptica, cítricas histórias reais e rock endiabrado em tamanho porte de honestidade que se os terminais engenheiros de biquíni sem capital tiverem um pingo de vergonha na cara, vão vender geladeira no Alaska. Mais corrosivo que qualquer onda ácida feita em casa, "Panela" é um disco superlativo, que dispensa adjetivações de estempe. Os "feios, sujos e malvados" Raul Seixas e Marcelo Nova atacam nas raízes. (...)
> Na esteira do sucesso da série de shows que a dupla realizou este ano, "A Panela do Diabo" tem ingredientes de sobra para se tornar um disco histórico, independente de ter disso o último registro em vida de Raul. As letras são das melhores produzidas por ele – em geral no circuito do insosso songbook roqueiro local.[499]

Apoenan Rodrigues para o Jornal do Brasil afirma:

> Quando Raul entrava (**nos shows com Marcelo Nova**), a plateia, já enlouquecida, repetia com ele seus maiores sucessos. Mesmo com a voz cambaleante, o público, determinado, gritava o verso "viva a sociedade alternativa". A performance de Raul no disco é semelhante. Ele desafina sim. Tropeça nas silabas. Mas e daí? Tem tanta gente que canta direitinho e só diz bobagens. Não se trata de perdoar Raul porque ele já se foi, e sim reconhecer nele o talento que socializou com tanta gente.[500]

★★★★

Longe de uma conclusão definitiva, alguns aspectos desse trabalho devem ser ressaltados. A imagem de Raul Seixas, que emergiu após o seu falecimento, pode explicar uma parte importante de sua trajetória. Raul Seixas foi sim, em alguns momentos, o "Maluco Beleza" que fãs e analistas tanto cultuam. As marcas de sua "rebeldia" podem ser encontradas em fragmentos de sua vasta produção musical, ou mesmo em alguns episódios importantes de sua biografia.

Todavia, esse "mito" hoje tão conhecido, foi também um "astro" da música popular brasileira e trabalhou, em toda sua carreira artística, para manter essa posição. Apesar de pouco ajustado à imagem de "rebeldia", hoje sustentada pelo cantor, o fato é que Raul Seixas, antes de qualquer coisa, foi um artista vaidoso e tremendamente midiático. Aparecia em todos os programas de televisão possíveis, dava entrevistas para

[498] Tribuna da Imprensa 22/08/1989, p. 18.
[499] Idem.
[500] Jornal do Brasil 28/08/1989, p. 30.

os mais diferentes jornais e revistas, além de criar inúmeros planos para sempre estar em evidência. Portanto, esse "Maluco Beleza", que atualmente se conhece e se venera, foi construído não apenas através de suas canções ou comportamento desviante, mas também por meio de um estreito contato com os meios de comunicação.

Na verdade, a posição que Raul Seixas assumiu no campo musical também contribuiu largamente na forma como essa imagem foi sendo forjada. Raul Seixas não foi somente um "astro", ou seja, não trabalhou única e exclusivamente para consagração comercial de seu trabalhou ou popularização de sua imagem. Em uma espécie de entremeio do polo autônomo e heterônomo do campo musical, a habilidosa imagem do "Maluco Beleza", e o aspecto nonsense de sua loucura, surge como ferramenta decisiva pela qual o cantor atendeu aos anseios de públicos tão distintos. Raul Seixas lançava-se aos projetos mais estapafúrdios na mesma intensidade com que os abandonava meses depois, deixando sempre no ar a dúvida se ele levava, realmente, tudo aquilo a sério. E ao fazer isso, conseguiu uma façanha interessante: agradou parte da crítica musical, tornou-se um artista cobiçado por gravadoras e meios de comunicação, teve boa aceitação junto ao público de periferia, e claro, foi um dos mais representativos artistas da contracultura nacional. A habilidade com que ele transitava de um meio artístico ao outro, acabou lhe abrindo muitas possibilidades. Para aqueles que entendiam Raul Seixas sob o crivo de maior seriedade, ressaltavam as marcas de um artista "rebelde", e para os que viam tudo como enorme brincadeira, ficava mesmo a impressão da grande criatividade e irreverência do cantor.

Talvez, Raul Seixas tenha sido um grande "rebelde", um contestador como poucos no cenário musical. No entanto, esse "Maluco Beleza", de estampa inconfundível, foi também um artista habilidoso ao conseguir se adequar ao mercado, dosando e vendendo sua rebeldia também como forma de consagração.

## BIBLIOGRAFIA:


ABONÍZIO, Juliana. *O protesto dos inconscientes*: Raul Seixas e a micro política. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1999.

ABRAMO, Helena. *Grupos juvenis nos anos 80*. Um estilo de atuação social. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

_____. *Cenas Juvenis*, Punks, Darks no espetáculo urbano. São Paulo: Editora Scritta, 1994.

ABREU, Regina. *Entre a nação e a alma*: quando os mortos são comemorados. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 14, 1994, p. 205-230.

ALAMBERT, Francisco. *A Realidade Tropical*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB). São Paulo, n. 54, Set./Mar: 2012.

ALBUQUERQUE, Durval. *O significado das pequenas coisas*: história, prosopografia, e biografemas. In: AVELAR, Alexandre; SCHMIDT, Benito (Orgs.). *Grafia da vida*: reflexões e experiências com a escrita biográfica. São Paulo: Letra e Voz, 2012.

ALMEIDA, Marcus. *João Bosco um Cavaleiro e seu Violão*. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

ALEXANDRE, Ricardo. *Nem Vem Que Não Tem*. A vida e o veneno de Wilson Simonal. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2009.

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta:* o rock e o Brasil dos anos 80. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

ALVES, Luciane. *Raul Seixas o Sonho da Sociedade Alternativa*. São Paulo: Martin Claret, 1993.

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

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura*: o novo modernismo paulista em meados do século". Tempo Social, São Paulo, vol. 9, nº 2, out. 1997.

_____. *Metrópole e Cultura*: São Paulo no meio século XX. São Paulo: Edusc, 2001.

_____. *Empreendedores culturais e imigrantes em São Paulo de 1950*". Tempo Social, São Paulo, vol. 17, nº 1, jun. 2005.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*: dilemas da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

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

BAHIANA, Ana Maria. (Org.). *ROCK*. 2 Vol. Rio de Janeiro: Ed. Rio Gráfica Ltd, 1983.

_____. In: NOVAES, Adauto. (Org.) *ANOS 70*: ainda sob tempestade. Rio de Janeiro: Europa Editora, 2005.

_____. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006a.

_____. *Nada será como antes*: MPB nos anos 70- 30 anos depois. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2006b.

BATISTA, Cícero. *O Lugar dos Galos de Briga*: Aldir Blanc e a década de 1970. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

BECKER, Howard S. *Mundos artísticos e tipos sociais*. In: VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.

_____. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BIVAR, Antônio. *O que é Punk?* São Paulo: Brasiliense, 1982.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*: Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das letras, 1996a.

_____. *Economia das Trocas Linguísticas*. O que falar o que dizer. São Paulo: Edusp. 1996b.

_____. *A Ilusão Biográfica*. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996c.

_____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. *Vivendo a sociedade alternativa:* Raul Seixas na contracultura jovem. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BRITTO, Paulo Henrique. *A temática noturna do rock pós-tropicalista*. In: DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

BRITO, Cristóvão. *A PETROBRAS e a gestão do território no Recôncavo Baiano*. Salvador: Edufba Scielo Books, 2008.

BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*: cultura jovem brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

BUARQUE, Mônica. *Culto-Rock a Raul Seixas*: entre a rebeldia e a negociação. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1997.

CALADO, Carlos. *Tropicália*: a história de uma revolução musical. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CARVALHO, Felipe Araújo. "*FIC Maravilha nós gostamos de você"*. Música e Festivais em Tempo de Chumbo. Monografia (História) - Escola de Educação e Humanidades Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

CAVALCANTE, André. *Refazendo tudo:* trânsitos entre música, cultura e política. Trabalho apresentado no II ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador, Bahia, maio 2006.

CLEMENTE, Ana. *Que rock é esse?* A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones. São Paulo: Globo, 2008.

DANTAS, Danilo Fraga. *A Prateleira do Rock do Brasileiro*. Uma análise das estratégias midiáticas utilizadas nos discos de rock Brasileiro nas últimas cinco décadas. Dissertação (Comunicação e Cultura Contemporânea) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

DAPIEVE, Arthur. *Brock*: o rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: Editora 34, 1995.

DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz.* Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

_____. *Produção e difusão de musica gravada no Brasil contemporâneo*: o papel do produtor musical. XXVII Congresso Internacional da Associação Latino Americana de Sociologia, ALAS - Buenos Aires – Agosto e setembro de 2009.

DENORA, Tia. *Beethoven and the construction of Genius*. Musical Politics in Vienna, 1792-1803. London: University of California Press, 1995.

DOLABELA, Marcelo. *ABZ do Rock Brasileiro*. São Paulo: Estrela do Sul, 1987.

DOSSE, François. *O Desafio Biográfico*: escrever uma vida. São Paulo: Edusp, 2009.

DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim*: a Tropicália e o Surgimento da Contracultura Brasileira. São Paulo: EDITORA UNESP, 2009.

ECHEVERRIA, Regina. *Gonzaguinha & Gonzagão*: uma história brasileira. São Paulo: Leya, 2012.

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

ESSINGER, Silvio. *O Baú do Raul Revirado.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

ESTRELLA, Maria. *Rádio Fluminense FM.* A Porta de entrada do rock brasileiro nos anos 80. Rio de Janeiro: Outras Letra, 2012.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

FENERICK, José Adriano. *A ditadura, a indústria fonográfica e os "Independentes" de São Paulo nos anos 70/80*. MÉTIS: história & cultura – v. 3, n. 6, jul./dez, 2004.

FERREIRA, Gustavo. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga.* Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

FILHO, Ibanez. *Novos Baianos*. In: BAHIANA, Ana Maria. (Org.). *ROCK*. Vol 1. Rio de Janeiro: Ed. Rio Gráfica Ltd, 1983.

FIUZA, Alexandre. *Entre cantos e chibatas*: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc. Dissertação (Mestrado em Educação)- Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *"MMPB: uma análise ideológica"*. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GAMA, Thildo. *Raul Seixas A Trajetória de um ídolo*. São Paulo: Pen Comércio e Comunicações, 1995.

_____. *Raul Seixas: entrevistas e depoimentos*. (Coleção Mitos do pop). São Paulo: Pen Comércio e Comunicações, 1997.

GROPPO, Luís. *O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil*: a participação da musica pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock*. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2010.

GUERREIRO, Goli. *Retratos de uma tribo urbana*. Bahia: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

HEINICH, Natalie. *The Glory of Van Gogh*. An Anthropology of Admiration. Princeton: Princeton University Press, 1996.

LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico* - De Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LOPES, Andrea. *Sensibilidades e Engajamento na Trajetória Musical de Gonzaguinha e Ivan Lins* (1968-1979). Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

MACHADO, Adélcio. *QUEM TE VIU, QUEM TE VÊ*: O samba pede passagem para os anos 1970. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

MACIEL, Almeida. *Alceu Valença em Frente e Verso*. Recife: Edição do Autor, 1989.

MAGI, Erica. *Rock and Roll é o nosso Trabalho*: A Legião Urbana do Underground ao Mainstream. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2011.

_____. *Rock and Roll é o nosso Trabalho*: A Legião Urbana do Underground ao Mainstream. São Paulo: Editora, 2013.

MALTA, Dácio. *Obrigado, Flávio Cavalcanti*. In: ALBUQUERQUE, Célio (Org.). *1973*: O Ano que Reinventou a MPB. A história por trás dos discos que transformaram a nossa cultura. Rio de Janeiro: Editora Sonora, 2013.

MARMO, Hérica. *O Som do Mago*. A Trajetória Musical de Paulo Coelho. São Paulo: Futuro Comunicação, 2007.

MAZZOLA, Marco. *Ouvindo Estrelas*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

MELLO, Zuza Homem; SEVERINO, Jairo. *A Canção no Tempo*. Vol II. São Paulo: Editora 34, 1998.

MELLO, Zuza Homem. *A Era dos Festivais*. Uma Parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MIDANI, André. *Música, Ídolos e Poder* - Do Vinil ao Download. Rio de Janeiro: Editora Novas Fronteiras, 2008.

MOBY, Alberto. *Sinal fechado*: a música popular brasileira sob censura. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

MORAES, Reinaldo. *Elvis Presley*. In: BAHIANA, Ana Maria. (Org.). *ROCK*. Vol 1. Rio de Janeiro: Ed. Rio Gráfica Ltd, 1983.

MORAES, Marcelo Leite. *Revelações por minuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MORAIS, Fernando. *O Mago*. São Paulo. São Paulo: Editora Planeta, 2008.

MOREIRA, Rodrigo. *Eu quero é botar meu bloco na rua*. Rio de Janeiro: Editora Muiraquitã, 2003.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria Fonográfica: relações sociais de produção e concepções acerca da natureza do trabalho artístico. (Um estudo antropológico: a indústria do disco no Brasil e a imagem pública de dois compositores-intérpretes de MPB na década de 70.*). Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 1988.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

_____. *Vale Tudo* - O Som e a Fúria de Tim Maia. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007.

MUGNAINI, Ayrton, *Ou não? Sim*. In: ALBUQUERQUE, Célio (Org.). *1973*: O Ano que Reinventou a MPB. A história por trás dos discos que transformaram a nossa cultura. Rio de Janeiro: Editora Sonora, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/69). São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001a.

_____. *Cultura Brasileira Utopia e Massificação* (1950-1980). São Paulo: Editora Contexto, 2001b.

_____. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70*: resistência política e consumo cultural. IV Congresso da IASPM-LA (International Association for Study of Popular Music). Cidade do México, 2002. Disponível em: www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actasmexico.html (Acessado em 25/06/2011)

_____. *MPB: Totem-tabu da Vida Musical Brasileira*. In: Anos 70: Trajetórias. São Paulo: Iluminuras, 2005.

NETO, José. *O ROCK'N ROLL invade os palcos MPB*: A PERFORMANCE DE RAUL SEIXAS NOS FESTIVAIS DA CANÇÃO. Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade. ANPUH/SP – UNESP-Franca, setembro de 2011.

OLIVEIRA, Edgar. (Org.). *Paulo Coelho Por Ele Mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 1991.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*: São Paulo: Brasiliense, 1989.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 1994.

PASSOS, Sylvio. *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 1990.

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

PERA, Sandra. *As tais Frenéticas*: eu tenho uma louca dentro de mim. São Paulo: Ediouro, 2008.

PEREIRA, Humberto. *O Mistério do Planeta*. Um Estudo Sobre a História dos Novos Baianos (1969-1979). Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

QUEIROZ, Flávio. *Ney Matogrosso:* Sentimento Contramão Transgressão e autonomia artística. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

RESENDE, Victor. *O Rock Rural de Sá, Rodrix & Guarabyra*: romantismo contracultural no Brasil dos anos 1970. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas, Universidade Federal de São João Del Rei, São João Del-Rei, 2013.

RIBEIRO, Júlio. *De Lugar nenhum a bora bora*: identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do "Rock brasileiros dos anos 80". Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

RIDENTI, Marcelo. *Caleidoscópio da cultura brasileira (1964-2000)*. In: MICELI, Sergio; PONTES, Heloisa. (Orgs.). *Cultura e sociedade:* Brasil e Argentina. São Paulo: EDUSP, 2014.

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

RISÉRIO, Antônio. *Avant-gard na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

_____. *Zelberto Zel: uma caricatura racista*. In: *O Poético e o político, e outros escritos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *Duas ou Três Coisas sobre a Contracultura no Brasil*. In: *Anos 70*: Trajetórias. São Paulo: Iluminuras, 2005.

ROCHEDO, Aline. *Os filhos da revolução:* a juventude urbana e o rock brasileiro dos nãos 1980. Dissertação (Mestrado em Historia) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

RODRIGUES, Nelio. *Histórias Secretas do Rock Brasileiro dos anos 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Grupo 5W, 2014.

RODRIGUES, Rodrigo. *As aventuras da Blitz*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

ROGÉRIO, Pedro. *Viagem como princípio de formação do habitus dos músicos que na década de 70 ficaram conhecidos como "pessoal do Ceará".* Tese (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

RONDELLI, Elizabeth; HERSCHMANN, Micael. *A mídia e a construção do biográfico*, o sensacionalismo da morte em cena. Tempo Social, São Paulo, vol. 12 nº 1, maio 2000, p. 201-218.

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

SÁ, Luiz Carlos. *Rock Rural: origens, estrada e destinos*. REVISTA USP, São Paulo, n.87, p. 124-133, setembro/novembro 2010.

SANCHES, Pedro. *Tropicalismo*. Decadência bonita do samba. São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL, 2000.

_____. *Como dois e dois são cinco*. Roberto Carlos (& Erasmo & Wanderléa). São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL, 2004.

SANTOS, Paulo dos. *Raul Seixa A Mosca na Sopa da Ditadura Militar*. Dissertação (História) – Pontífice Universidade Católica, São Paulo, 2007.

SARAIVA, José. *Pessoal do Ceará*. A Identidade de um Percurso e o Percurso de uma Identidade. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Fortaleza, 2008.

SCOVILLE, Eduardo. *Na Barriga da Baleia:* A Rede Globo de Televisão e a Música Popular Brasileira na Metade da Década de 1970. Tese (Doutorado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

SEIXAS, Kika (Org.). *Raul Rock Seixas*. São Paulo: Ed. Globo, 1995.

SILVA, Vinícius. *O Doce & Amargo dos Secos & Molhados*: poesia, estética e política na música popular brasileira. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

SÓ, Pedro. *Preciosidade única*. In: ALBUQUERQUE, Célio (Org.). *1973*: O Ano que Reinventou a MPB. A história por trás dos discos que transformaram a nossa cultura. Rio de Janeiro: Editora Sonora, 2013.

SOUZA, Isaac. *Raul Rock Seixas Brega*. A Música Brega do Rei do Rock Brasileiro. Ebook, 2011. Disponível em: http://99ebooks.net/by/isaac-seixasdylan/

SOUZA, Lucas. *A trajetória social de Raul Seixas*. Uma metamorfose ambulante no rock brasileiro. São Paulo: Alameda, 2015.

SOUZA, Lucas. *Eu Devia Estar Contente: A trajetória de Raul Santos Seixas*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2011.

SOUZA, Tárik (Org.). *O Baú do Raul*. São Paulo: Globo, 1993.

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

_____. *A Canção Moderna*. In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Luminárias, 2005.

TEIXEIRA, Rosana Câmara. *Krig-há, Bandolo! Cuidado, aí vem Raul Seixas*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular:* de olho na fresta. Rio de Janeiro, Edições do Graal, 1977.

VAZ, Denise Pires. *Ney Matogrosso*: um cara meio estranho. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

VELOSO, Caetano. *O Som do Pasquim*: grandes entrevistas com astros da música popular brasileira. In: SOUZA, Tárik (org.). Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976.

_____. *A Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. *O Vazio Cultural*. 1971. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque; VENTURA, Zuenir. (Orgs.) *Cultura em Trânsito*: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

_____. *Falta de Ar*. 1973. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque; VENTURA, Zuenir. (Orgs.). *Cultura em Trânsito*: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

VIANNA, Luiz. *Uma estreia em transição*. In: ALBUQUERQUE, Célio (Org.). *1973*: O Ano que Reinventou a MPB. A história por trás dos discos que transformaram a nossa cultura. Rio de Janeiro: Editora Sonora, 2013.

VIANNA, Luiz. *Aldir Blanc: resposta ao tempo* – Vidas e Letras. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013a.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil*: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. *A vez dos independentes(?):* um olhar sobre a produção musical independente do país. E-compós, Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, vol. 7, dezembro, 2006.

_____. *Música e disco no Brasil*: a trajetória de André Midani. Significação, Revista de Cultura Áudio Visual. São Paulo, v. 35, n. 29, 2008.

VIEIRA, Renato. *Quando o Sertão virou mar e o mar virou sertão*. In: ALBUQUERQUE, Célio (Org.). *1973*: O Ano que Reinventou a MPB. A história por trás dos discos que transformaram a nossa cultura. Rio de Janeiro: Editora Sonora, 2013.

VILELLA, Oswaldo. *Anos 80*: Uma década de rock brasileiro. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2004.

WISNIK, José Miguel. *O Minuto e o milênio ou Por Favor, professor, uma década de cada vez.* 1979. In: NOVAES, Adauto. Org. *ANOS 70 ainda sob tempestade: música, literatura, cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Europa Editora, 2005.

ZAN, José Roberto. *Do Fundo do Quinta à Vanguarda*: Contribuição para uma história social da música popular brasileira. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

## MATÉRIAS DE JORNAIS E REVISTAS:

"A crise no mercado de discos". *O Globo*, Rio de Janeiro, 09/11/1981.

"A Hora da Saudade". *Veja*, Rio de Janeiro, edição 48, 06/08/1969.

"A Lição da Resistência". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28/10/1979.

*A Luta Democrática*. Rio de Janeiro, edição 6930, 11/11/1975.

*A Luta Democrática*. Rio de Janeiro, edição 08646, 01/11/1983.

*A Luta Democrática*. Rio de Janeiro, edição 09312, 11/08/1987.

"A morte de um deus do rock". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, edição 12298, 22/08/1989.

"A Nova República do MPB-4". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00071, 18/06/1975.

"A última viagem do pai do rock". *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, edição 12298, 22/08/1989.

"A voz do dono do Festival". *Veja*, Rio de Janeiro, edição 112, 28/10/1970.

ALMEIDA, Miguel. "Um tesouro perdido na música popular". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28/12/1982.

_____. "Impressões de viagem, ao som de Águas Claras". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5/03/1984.

_____. "Raul Seixas o poeta alternativo por excelência". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03/10/1981.

_____. "Um Festival para reviver o sonho". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02/06/1983.

_____. "Raul Seixas, o herói de Iacanga". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 04/06/1983.

_____. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 13/10/1983.

_____. "Raulzito atira sua última pedra!". *O Globo*, Rio de Janeiro, 29/09/1988.

_____. "Os irmãos do Diabo". *O Globo*, Rio de Janeiro, 21/04/1989.

"Após cancelamento de show, tumulto em danceteria deixa 11 feridos". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14/04/1985.

ARAÚJO, Celso Arnaldo. “No Chacrinha de paletó, gravata e maleta”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15/11/1973.

_____. “Raul Seixas, o coringa do baralho”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 7/12/1974.

ASSIS, Luiz Carlos. “Raul Seixas acha que Gilberto Gil não passa de um Alberto Roberto”. *Amiga*, São Paulo, 27/10/1988.

AUGUSTO, Edgar. “Uah-bap-lu-Bap-lah-Béin-Bum- Raul seixas (Copacabana)”. *Diário do Paraná*. Curitiba, edição 01384, 02/05/1987.

AUGUSTO, Edgar. “Metrô linha 743, Raul Seixas livre”. *Diário do Paraná*, Curitiba, edição 00535, 01/08/1984.

BAHIANA, Ana Maria. “É Raul Seixas a metamorfose ambulante”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16/12/1976.

_____. “As crianças ignoram a crise – os discos infantis ‘salvam’ as fábricas”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24/04/1984.

_____. “É Raul seixas, a metamorfose ambulante”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16/12/1976.

_____. “Os Novos Poetas da música”. *Opinião*, Rio de Janeiro, edição 00176, 19/03/1976.

_____. “Raul Seixas, depois do pesadelo, um novo disco e o recomeço com a ‘cabeça feita’”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26/04/1983.

_____. “Sem barba, com deus e lobisomem no palco do Teresa Raquel”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10/01/1978.

_____. “Chuva de estrelas – II a enxurrada de fim de ano continua: Raul chuva de estrelas – II a enxurrada de fim de ano continua: Raul seixas (o melhor trabalho de “rock” do ano), Moraes Moreira (um ex-novos baianos), João Donato (estreando aos 46 anos), Raul de Souza (um trombonista tropical) e Nara Leão (mais íntima)”. *Opinião*, Rio de Janeiro, edição 160, 28/11/1975.

_____. “Raul Seixas: o aprendiz de feiticeiro, o demolidor”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29/11/1975.

_____. “As confusões de Raul Seixas”. *Opinião*, Rio de Janeiro, edição 95, 2/09/1974.

BARBANTI, Olympio. “O velho rock volta com Raul Seixas”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31/12/1986.

“Belchior”. *Os Grandes da MPB. A história, as biografias, as discografias e muito mais.* Edições delPrado, n. 27, Outubro de 1997.

CABRAL, Luiz Carlos. “O Rock Made In Brazil”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 17/06/1972.

_____. “Phono 73, pobres novidades”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ed. 15517, 27/05/1973.

_____. “Raul Seixas: a ironia está no ar”. *Diário de Notícias,* Rio de Janeiro, Ed. 15541, 24/06/1973.

_____. “Raul Seixas e Edu Lobo”. *Diário de Noticias*, edição 15890, 3/01/1974.

_____. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, edição 15503, 11/5/1973.

_____. “Trilha”. *Diário de Notícias,* Rio de Janeiro, edição 15786, 16/08/1973.

_____. “A arapuca está armada e o alpiste é tentador”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, edição 15833, 23/10/1973.

_____. “Balanço de 1973”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, edição 15881, 29/12/1973.

_____. “Raul Seixas”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, edição 15835, 25/10/1973.

CABRAL, Sérgio. “Do lado errado”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29/11/1975.

_____. “Seixas agradando”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, edição 15817, 4/10/1973.

_____. “Promoção”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, edição 15539, 15/06/1973.

“Camisa de Vênus, o rock em ácida versão baiana”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23/04/1983.

“Camisa nas nuvens”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00219, 13/11/1986.

CARVALHO, Alberto Carlos. “Música popular”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00324, 2/03/1975.

“Caetano no templo do caetanismo”. *Veja*, Rio de Janeiro, edição 176, 19/01/1972.

CALVANTE, Cláudio. “Raul Seixas e o medo da chuva”. *Diário de Noticias*, Rio de Janeiro, edição 16100, 10/09/1974.

CAMBARÁ, Isa. “Raul seixas cada cabeça é um mundo”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27/12/1976.

“Canções e problemas”. *Veja*, Rio de Janeiro, edição 111, 21/10/1970.

ANDRADE, Castilho. “Raul, voltando ao esoterismo”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 13/08/1988.

COELHO, Paulo. “Uma relação complicada”. *Revista Rolling Stone*, São Paulo, n. 35, 08/2009.

“Como anda (para onde vai) a música popular brasileira”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00198, 24/11/1970.

"Confusão com Raul Seixas". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06/09/1983.

"Consumismo Fonográfico". *Diário do Paraná*, Curitiba, edição 07823, 12/06/1981.

"Copacabana não aguenta juros e pede concordata preventiva". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ed. 00013, 21/04/1983.

"Deu mosca na sopa de Raul Seixas". *O Globo*, Rio de Janeiro, 22/01/1974.

*Diário da Tarde*, Rio de Janeiro, edição 22162, 11/02/1974.

*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, edição 16067, 28/08/1974.

*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, edição 15006, 15/05/1973.

*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, edição 16332, 15/06/1975.

*Diário do Paraná*, Curitiba, edição 01256, 7 e 8/12/1986.

"Difusora e preferências". *O Fluminense*, Rio de Janeiro, edição 22400, 06/09/1976.

DUCLÓS, Nei. "Raul seixas: um anarquista muito rouco". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25/11/1977.

"Eis o funeral da canção". *Veja*, edição 57, 8/10/1969.

"Era um magro Abusado". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22/08/1989.

ESCOBAR, Pepe. "Anarquistas matam Srta. Niu Uêive". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10/07/1984.

"Êxito da fórmula". *Veja*, Rio de Janeiro, edição 167, 17/11/1971.

"Êxodo paulista". *Veja*, Rio de Janeiro, ed. 114, 11/11/1970.

"Fãs atiram flores e cigarros sobre o caixão de Raul Seixas". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00137, 23/08/1989.

"Feira, festival, museu, silêncio, confusão e criação". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, edição 15506, 15/05/1973.

FORASTIERI, André. "Marcelo Nova e Raul Seixas gravam disco conjunto e o apresentam no Olympia". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02/06/1989.

FRANÇA, Jamari. "Raul Seixas: uma volta no metrô linha 743". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00107, 24/07/1984.

_____. "Canção para Raul Seixas*". Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00116, 02/08/1985.

_____. "Alceu prefere os "poucos, mas sinceros"". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00283, 18/01/1985.

_____. “A volta do cowboy Raul Seixas”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15/03/1985.

FRANK, Marion. “Volte Logo, Raul”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22/07/1986.

*Folha de São Paulo*, São Paulo, 23/09/1984.

FONTANA, Sérgio. “A loucura por estilo a prudência com meta. (se Raul Seixas chegar a deputado)”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24/02/1978.

FREIRE, Roberto. “Um rock que veio da Bahia”. *Revista POP*, 08/1973. Disponível em: http://velhidade.blogspot.com.br/2009/04/blog-post_7161.html.

FREITAS, Rogaciano. “Raul seixas: “meu ouro é a visão da terra””. *Amiga*, Rio de Janeiro, nº 166, 24/07/1973.

GARCIA, Lauro Lisboa. “Para a posteridade”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, edição 12298, 22/08/1989.

GIRON, Luís Antônio. “A primeira morte do rockinho brasileiro”. *Folha de São Pau*lo, São Paulo, 01/12/1985.

_____. “Criando Polêmica”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, edição 12298, 22/08/1989.

GUIMARÃES, Josué. “Raul seixas, um cantor desenganado”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12/01/1977.

“Hippies, onde será a festa?”. *Veja*, Rio de Janeiro, edição 62, 12/11/1969.

“Homenagem justa”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, edição 23085, 13/07/1968.

HUNGRIA, Júlio. “Música popular”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00051 29/05/1973.

_____. “Música popular, esforço, mediocridade e virtuosismos”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00067, 14/06/1973.

_____. “A renovação com Raul Seixas”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00075, 22/06/1973.

_____. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00196, 21/10/1973.

“Irreverente, critica outros compositores: “quem reclama faz sucesso””. *Revista Pop*, Rio de Janeiro, 01/1977.

*Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, edição 00219, 21/10/1973.

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00006, 14/04/1974.

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00012, 20/04/1975.

LAMPIÃO, Edenilton. “O ‘Maluco Beleza’ e sua viagem subterrânea”. *Folha da Tarde*, São Paulo, 30/08/1984.

LANCELLOTTI, Sílvio. “Na estrada da banalidade trafega a mpb”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27/04/1983.

LEITE, Paulo Moreira. Raul Seixas: “não adianta ficar fora da máquina”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22/11/1977.

“Mais aventuras de Raulzito”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30/04/1983.

MALAVOLTA, Luiz. “Maluco Querido”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23/08/1989.

_____. “Morte lenta pelo álcool”. *O Globo*, Riode Janeiro, 23/08/1989.

MALHEIROS, Sílvio. “Som & imagem”. *A Cruz*, Rio de Janeiro, edição 02629, 22/09/1968.

MAFRA, Antônio. “Continuo jovem só que estou mais sossegado”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 07/07/1984.

MANSUR, Luiz Carlos. “O rock insolente do Camisa”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00232, 26/11/1986.

“Marcelo Nova estreia show e traz Raul Seixas de volta aos palcos”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03/11/1988.

MARIA, Cleusa. “Jair chama de impensada sua declaração sobre uso de tóxicos entre artistas”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00295, 30/01/1982.

_____. “O doce calvário público alternativo”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, edição 00116, 2/08/1985.

MARTINS, Jussara. “Vídeo-tape”. *Diário de Notícias*, edição 16215, 22/01/1975.

“Mesuras sonoras”. *Veja*, Rio de Janeiro, edição 161, 06/10/1971.

“Morre aos 44 anos Raul Seixas, o maluco beleza”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22/08/1989.

MOTTA, Nelson. “Raul seixas: quando o sonho começava”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 01/06/1975.

_____. “O navegante dos infernos e das luzes”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2/11/1975.

_____. “A volta do Maluco Beleza”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22/12/1977.

_____. “Raul seixas: o delirante e talentoso elogio da mentira”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8/01/1978.

_____. “Abre-te sésamo: a volta do demolidor solitário”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24/08/1980.

"Nadinho. Eu você e a música". *Folha de Nanuque*, Nanuque, edição 248, 16/08/1969.

NAHUM, Gilberto. "Raul seixas, o místico de consumo". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29/09/1973.

NEPOMUCENO, Rosa. "Raul Seixas, por um mundo menos tolo". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, edição 15888, 31/12/1973.

"O dia em que Raul Seixas parou". *Jornal da Música*, Rio de Janeiro, 12/1977.

"O exorcista: o demônio das bilheteiras". *Opinião*, Rio de Janeiro, edição 75, 15/04/1974.

*O Fluminense*. Rio de Janeiro, edição 21438, 20/06/1973.

*O Fluminense*. Rio de Janeiro, edição 21773, 19/08/1974.

*O Fluminense*. Rio de Janeiro, edição 22134, 20/10/1975.

*O Globo*, Rio de Janeiro, 12/06/1977.

*O Globo*, Rio de Janeiro, 28/08/1983.

*O Globo*, Rio de Janeiro, 22/11/1983.

*O Globo*, Rio de Janeiro, 22/11/1983.

"O grito de guerra de Raul Seixas". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, edição 00098, 15/07/1973.

"O Maluco Beleza do rock". *Jornal do Brasil*, edição 00136, Rio de Janeiro, 22/08/1989.

"O rei do baião. Capinam entrevista Luiz Gonzaga". *Revista Rolling Stone*, Rio de Janeiro, edição 3, 04/04/1972.

"O rock rural e um "filho" de Caetano. As estreias individuais de Renato Teixeira e Sergio Sampaio: Versões novas de caminhos conhecidos". *Opinião*, Rio de Janeiro, edição 23, 9/04/1973.

"O sarcástico folião Raul Seixas". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23/04/1983.

"O Sinatra do sertão". *Veja*, Rio de Janeiro, edição 31, 09/04/1969.

OLIVEIRA, Carlos. "Ouro de tolo". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 154, 09/09/1973.

OLIVEIRA, José Carlos. "O Gálaxi cor de ouro". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 279, 14/01/1974.

"Os andarilhos solitários". *Veja*, Rio de Janeiro, edição 368, 24/09/1975.

"Os compactos mais vendidos". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00143, de 29/08/1976.

"Os discos de Raul Seixas: voadores rumo ao sucesso". *O Globo*, Rio de Janeiro, 27/01/1974.

"Os impactos de Roberto Carlos". *Veja*, Rio de Janeiro, edição 121, 30/12/1970.

"Os mais vendidos da semana". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17/04/1987.

"Os novos poetas da música". *Opinião*, Rio de Janeiro, edição 176, 19/03/1976.

"Os sons de sempre". *Veja*, edição 57, 8/10/1969.

"Palmas do Camisa de Vênus". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00345, 23/03/1987.

PACHECO, Diogo. "O garimpeiro". *Veja*, edição 248, 06/06/1973.

PADILHA, Gláucia. "Morte de Raul Seixas leva fãs à loucura". *Revista Contigo*!, São Paulo, 23/08/1989.

"Painel do Leitor". *Folha de são Paulo*, São Paulo, 04/09/1989.

"Passarela e bastidores". *Diário do Paraná*, Curitiba, edição 06309, 24/06/1976.

PENIDO, José Marcio. "O pobre rock nacional". *Veja*, Rio de Janeiro, edição 352, 4/06/1975.

PENTEADO, Regina. "A metamorfose de Raul Seixas". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14/06/1973.

PETTA, Rosangela. "O velho rock em dose dupla". *IstoÉ*, São Paulo, 18/07/1984.

_____. "Uah-Bap-Lah-Bap-lah-bein-bun! O Maluco Beleza lança seu 14º disco com 250 mil copias vendidas". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00345, 23/03/1987.

PINHEIRO, Fernando. "Para ler Paulo Coelho. A recusa acadêmica em entender o intelectual brasileiro mais popular do mundo". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20/01/2013.

PINTO, José Nêumanne. "Recado a Raul Seixas". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7/6/1973.

_____. "O que é o rock-brasil: apenas um iê-iê-iê de final de semana". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 202, 27/10/1985.

"Rádio". *A Luta Democrática*, Rio de Janeiro, edição 09225, 09/04/1987.

"Raul Seixas ao vivo, homenageando o rock". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23/06/1984.

"Raul Seixas 'versus' triangulo do diabo". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00338, 16/03/1975.

"Raul Seixas acusa delegado de agredi-lo em São Paulo". *O Globo*, Rio de Janeiro, 18/05/1982.

"Raul Seixas deixa fãs revoltados". *A Luta Democrática*, Rio de Janeiro, edição 08927, 18/03/1985.

"Raul Seixas Deixa o Hospital Para Cantar". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, edição 10292, 07/02/1983.

"Raul seixas e Sérgio Sampaio pensam em representar o brasil". *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 27/09/1972.

"Raul Seixas manda avisar que ainda não parou". *Jornal da Música*, Rio de Janeiro, 01/1978.

"Raul Seixas, embriagado, não consegue fazer 'show' e multidão tenta linchá-lo". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00039, 17/05/1982.

"Raul seixas, o sucesso e as lendas. O mais destacado dos pós-caetanistas. Raul Seixas com seu Ouro de Tolo já vendo mais de 60 mil compactos e vai cantando: "eu devia estar alegre e satisfeito". *Opinião*, Rio de Janeiro, edição 37, 29/10/1973.

"Raulzito e os panteras: o bom iê-iê-iê baiano". *Revista InTerValo*, Ano V, edição 254, Matéria sem data.

"Reencontro com os rocks de Raul Seixas no Equipe". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 03/10/1981.

REYS, Aloísio. "Raul Seixas, o único". *Jornal da Música*, Rio de Janeiro, 11/1976.

ROCHA, Jesus. "Sério como um caso de verão". *Diário de Noticias*, Edição 16094, 3/09/1974.

RODRIGUES, Apoenan. "Uma vertigem revolucionária". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00142, 28/08/1989.

RODRIGUES, Macedo; Lima, Denise. "Maluco Beleza até o fim". *O Globo*. Rio de Janeiro, 22/08/1989.

_____. "A metamorfose do rock". *O Globo*. Rio de Janeiro, 22/08/1989.

SANTOS, Antonieta. "A mosca está no ar: Raul Seixas não se parece com Caetano Veloso ou Elvis Presley – é ele mesmo". *Diário de Noticias*, Rio de Janeiro, Edição 15830, 19/10/1973.

SCHWINDEN, Eurico. "Uma questão de chance". *Diário do Paraná*, Curitiba, edição 6004, 29/06/1975.

_____. "Novo Aeon". *Diário do Paraná*, Curitiba, edição 6113, 02/11/1975.

"Sem sustos". *Veja*, Rio de Janeiro, edição 211, 20/09/1972.

"Sex Pistols no RJ, o punk é bem comportado". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00289, 24/01/1978.

"Sinal de vida". *Veja*, Rio de Janeiro, edição 212, 27/09/1972.

SOARES, Dirceu. "No Gonzaga, Música instrumental e as loucuras de Seixas". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15/02/1982.

SOARES, Salete. "Raul Seixas, um artista preto e branco". *Última Hora*, Rio de Janeiro, edição 11344, 26/07/1984.

SOUZA, Okky de. "A vitória da ousadia". *Veja*, Rio de Janeiro, ed. 804, 01/02/1984.

_____. "Rei aventureiro". *Veja*, São Paulo, edição 900, 04/12/1985.

SOUZA, Tárik; BAHIANA, Ana Maria. Jornal Opinião. "Os pós-caetanistas. Vindos do Ceará, da Bahia, do rock, do baião, do samba, são os novos compositores da música popular em cujas ideias, discos e shows habitam ruídos incríveis". *Opinião*, Rio de Janeiro, edição 37. 29/10/1973.

SOUZA, Tárik. "Depois de Caetano". *Veja*, Rio de Janeiro, edição 82, 01/04/1970.

_____. "O voo do homem mosca". *Opinião*. Rio de Janeiro, Ed. 51, 1/11/1973.

_____. "Gita, com Raul Seixas". *Veja*, Rio de Janeiro, edição 313, 04/09/1974.

_____. "Em cartaz". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00202, 27/10/1980.

_____. "Na caldeira do Diabo". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00136, 22/08/1989.

_____. "O discreto 'charme' de sampa". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00034, 12/05/1981.

_____. "Breve, em todas as bancas de jornais a volta por cima de Raul Seixas". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição. 00293, 28/01/1982.

_____. "Uma carona com Raul Seixas". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00138, 24/08/1984.

TÁVOLA, Artur da. "Comprovei que rádio toca mais música brasileira que de fora". *O Globo*, Rio de Janeiro, 25/06/1977.

"Testemunha esclarece hoje morte de argentino". *O Globo*, Rio de Janeiro, 22/11/1979.

TINHORÃO, José Ramos. "Um festival ligado na tomada". *Veja*, Rio de Janeiro, edição 11, 20/11/1968.

"Uma vítima da AIDS agoniza em praça pública". *Veja*, Rio de Janeiro, edição 1077, 26/04/1989.

"Uma batucada de rock". *Veja*, Rio de Janeiro, edição 852, 02/01/1985.

"Um espetáculo frustrado". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00113, 30/07/1985.

"Um retrato musicado. Através das letras dos jovens roqueiros, o dia-a-dia da geração de 80 e de como se vive hoje no país". *Veja*, Rio de Janeiro, edição 870, 08/05/1985.

VENTURA, Mary. "Uma mosca na MPB". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00193, 18/10/1973.

"VI FIC abre segundo espetáculo homenageando João de Barro". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Edição 147, 26/09/1971.

VIANA, Beto. "Presença do som". *Diário do Paraná*, Curitiba, edição 5607, 10/03/1974.

"Vídeo-tape". *Diário de Noticias*, Rio de Janeiro, edição 16221, 4/02/1975.

VIOLA, Paulinho. "Entrevista". *Veja*, Rio de Janeiro, edição 92, 10/06/1970.

XAVIER, Luiz Augusto. "A fossa de cada um". *Diário do Paraná*. Curitiba, edição 6415, 16/10/1976.

_____. "Raul ao quadrado*". Diário do Paraná*. Curitiba, edição 06726, 23/10/1977.

WILER, Vivian. "Nesuhi Erguton: o homem do Cosmos e da Warner conta seus segredos de fabricante de ídolos". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 186, 11/10/1977.

**Sites Consultados:**

ACERVO PESSOAL, Eduardo Menezes: "Velhidade". Disponível em: http://velhidade.blogspot.com.br/ Acessado em: 27/03/2013

COELHOS, Paulo. "Discurso de posse de Paulo Coelho ao entrar para a Academia Brasileira de Letras", 28 de Outubro de 2002. Disponível em: http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=320&sid=233 Acessado em: 01/02/2013

FROES, Marcelo. "Raul Seixas: O Baú do Maluco Beleza". disponível em: http://www.jovemguarda.com.br/artigos-raulzito.php. 07/1995. Acessado em: 06/12/2014

MATTAR, Rodrigo. "Discos eternos – Phono 73, o canto de um povo (1973)". Disponível em: http://rodrigomattar.grandepremio.uol.com.br/2013/07/discos-eternos-phono-73-o-canto-de-um-povo-1973/. 10/07/2013. Acessado em: 01/11/2012

MELLO, Luiz Antônio. "A volta da banda OS LOBOS em CD e no palco do Municipal de Niterói". disponível em: http://garotafm.com.br/2013/09/05/a-volta-da-banda-os-lobos-em-cd-e-no-palco-do-municipal-de-niteroi/. 05/09/2013 Acessado em: 27/03/2013

MELLO, Luiz Antônio. “A volta da banda OS LOBOS em CD e no palco do Municipal de Niterói”. Disponível em: http://garotafm.com.br/2013/09/05/a-volta-da-banda-os-lobos-em-cd-e-no-palco-do-municipal-de-niteroi/. Acessado em: 05/05/2014

MICELI, Sérgio. “Força Estranha Do Rei”.
Disponível em: http://www.ameriquelatine.msh-paris.fr/spip.php?article26 Acessado em: 07/08/2012

NOVA, Marcelo. “O início, o fim e o meio: em artigo para o UOL, Marcelo Nova relembra devoção, encontros e parceria com Raul Seixas”. Disponível em: http://musica.uol.com.br/ultnot/2012/03/22/o-inicio-o-fim-e-o-meio-em-artigo-para-o-uol-marcelo-nova-relembra-devocao-encontros-e-parceria-com-raul-seixas.jhtm.
2/03/2012. Acessado em: 11/09/2013

PORTAL DA JOVEM GUARDA. Disponível em:
http://www.jovemguarda.com.br/discografia-raul-seixas.php Acessado em: 30/09/2014

PORTO, João Paulo. “Raul Seixas Gita”.
Disponível em: http://1001videoclips.com/0094-raul-seixas-git Acessado em: 02/010/2013

“Quem é Quem na Indústria Musical.”
Disponível em: http://www.audicaocritica.com.br/music-business/220-compositor-editora-produtor-e-gravadora. 28/04/2009 Acessado em: 09/05/2014

SEIXAS, Maria Eugênia. “Entrevista Concedida por D. Maria Eugênia, Mãe de Raul, à revista Caros Amigos”, em 1999.
Disponível em: http://www.casadobruxo.com.br/raul/caros.htm Acessado em: 06/07/2013.

VELOSO, Caetano. “Discurso. É Proibido Proibir.”
Disponível em: http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano. Acessado em: 02/05/2013.

COLEÇÃO. Gravações raras de Raul Seixas feitas por Jay Vaquer intitulado “O Triângulo do Diabo: Opus 666. Raul Seixas & Jay Vaquer”, faixa 5. Disponível em CD e pelo site http://www.jayvaquer.com/raul/single.html.

## ÁUDIO-VISUAIS

## DISCOGRAFIA

**1968 -** Raulzito e os Panteras. **Raulzito e os Panteras.** LP, vinil, mono. 78 rpm. Rio de Janeiro: ODEON, MOFB 3516.

**1971** - Raulzito, Sérgio Sampaio, Miriam Batucada e Edy Star. **Sociedade de Grã-Ordem Kavernista apresenta sessão das 10.** LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio de Janeiro: CBS, sem número.

**1973 -** Vários compositores. *Rock Generation* (Raul Seixas e um cantor desconhecido). **Os 24 maiores sucessos da era do *rock***- LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio de Janeiro: PHONOGRAM, 2494.509.

**1973 -** Raul Seixas. **Krig-há, bandolo!** LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio de Janeiro: PHILIPS/PHONOGRAM, 6349.078.

**1974 -** Raul Seixas. **Gita**. LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio do Janeiro: PHILIPS/PHONOGRAM, 6349.113.

**1975 - 20 anos de *rock*.** 6349.131(reedição de **Os 24 maiores sucessos da era do *rock*** que seria reeditado novamente em 1985 com o título **30 anos de *rock***) Ver referências do primeiro lançamento em 1973.

**1975 -** Raul Seixas. ***Novo Aeon***. LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio do Janeiro: PHILIPS/PHONOGRAM, 6349.161.

**1976 -** Raul Seixas. **Há dez mil anos atrás**. LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio do Janeiro: PHILIPS/PHONOGRAM, 6349.300.

**1977 -** Vários compositores. Raul Seixas e Glória Vaquer. **Raul *Rock* Seixas**. LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio do Janeiro: FONTANA/PHONOGRAM, 6470.603.

**1977 -** Raul Seixas. **O dia em que a terra parou**. LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio do Janeiro: WEA/ WANER BROS, BR.36.129.

**1978 -** Raul Seixas. **Mata Virgem**. LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio do Janeiro: WEA/WARNER BROS, BR. 36.090

**1979 -** Raul Seixas. **Por quem os sinos dobram**. LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio do Janeiro: WEA/WARNER BROS, BR. 36.129.

**1980 -** Raul Seixas. **Abre-te, Sésamo**. . LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio do Janeiro:CBS, 138.194.

**1983 -** Raul Seixas. **Raul Seixas**. LP, vinil, estéreo, 78 rpm. São Paulo: ESTÚDIO ELDORADO, 74.83.0410.

**1984 -** Vários compositores. Raul Seixas. **Raul Seixas ao vivo - único e exclusivo**. LP, vinil, estéreo, 78 rpm. São Paulo: ESTÚDIO ELDORADO, 85.84.0429.

**1984 -** Raul Seixas. **Metrô linha 743.** LP, vinil, estéreo, 78 rpm. São Paulo: SOM LIVRE/SIGLA, 403.6307.

**1985 -** Raul Seixas. **Let me sing my *rock* and roll**. LP, vinil, estéreo, 78 rpm. São Paulo: Raul *Rock* Club - 0001/**RRC**.

**1986-** Raul Seixas. **Raul *Rock* Volume 2**. LP, vinil, estéreo, 78 rpm. Rio de Janeiro: FONTANA/ POLYGRAM, 830.325-1.

**1987-** Raul Seixas. **Uah-Bap-Lu-bap-lah-béin-bum!** LP, vinil, estéreo, 78 rpm. São Paulo: COPACABANA, 15.000.

**1988 -** Raul Seixas. **A pedra do gênesis.** LP, vinil, estéreo, 78 rpm. São Paulo: COPACABANA, 12.967.

**1989 -** Raul Seixas e Marcelo Nova. **A panela do diabo.** LP, vinil, estéreo. 78 rpm. Rio do Janeiro: WEA/WARNER BROS, 670.8086.

## FILMOGRAFIA:

**DOCUMENTÁRIO.** "Wilson Simonal - Ninguém Sabe o Duro que Dei". Direção: Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, 1995.

**DOCUMENTÁRIO.** "Raul Seixas: O Início, O Fim e O Meio". Direção: Walter Carvalho, 2011.

Coleção de vídeos documentários do acervo do **RRC**/**RSOFC**, cujas gravações em vídeo (VHS-T120) são feitas pelo sistema PAL-M em HI-FI STÉREO simulado e na velocidade SP.

Foram analisados onze fitas de vídeo, sendo numeradas de 1 a 10 contendo duas horas de gravação cada volume e uma fita contendo os curtas-metragens que homenagearam o cantor designada ESPECIAL.

**VOLUME 1**- Grandes momentos de Raul Seixas entre 1979 e 1989. Entre eles: entrevista e prévia do *show* de lançamento do LP **Mata Virgem**; entevista e prévia do *show* de lançamento do LP **Abre-te, Sésamo**!; *show* completo do cantor na Praia do Gonzaga; entrevista com Raul Seixas sobre o incidente de Caieiras, onde foi confundido com um impostor de si mesmo.

**VOLUME 2**- Momentos de Raul Seixas entre 1973 e 1989. Entre eles: Clip alternativo de ***How Could I Know*** e ***Sunseed***; imagens do exílio; gravação do álbum **Krig-há, Bandolo**!; Festival Phono 73; depoimento de Paulo Coelho; *show* no *Hollywood Rock* em 1975; *shows* de Raul Seixas e Marcelo Nova em Salvador em 1988; entrevista de ambos no programa **Jô Soares Onze e meia**.

**VOLUME 3**- Imagens de Raul Seixas entre 1983 e 1989. Entre elas: *Show* realizado em 1983 no Ginásio do Ibirapuera-SP; *show* com Marcelo nova no Olympia-SP em 1989; participação de ambos no **Domingão do Faustão**; reportagens acerca da morte do cantor.

**VOLUME 4**- Imagens gravadas entre 1974 e 1991. Entre elas: Raul Seixas cantando ***Gita*** na entrega do Troféu Imprensa em 1975; Raul Seixas sem barba cantando marchinhas de carnaval com Wanderléa em 1978; participação do festival de Iacanga em 1983; *clip* de ***Cowboy fora da lei***; *clip* ***Pastor João*** e tributos póstumos. (Contém algumas imagens de baixa qualidade, guardadas pelo **RRC** em virtude do valor histórico)

**VOLUME 5** - Imagens feitas entre 1973 e 1989. Entre elas: *Clip* alternativo de ***A verdade sobre a nostalgia***; *show* de Raul Seixas e Marcelo Nova em Santa Bárbara d'Oeste. (Também contém imagens de má qualidade)

**VOLUME 6** - Gravações realizadas entre 1981 e 1991. Entre elas: entrevista com o cantor no teatro Pixinguinha-SP em 1981; participação do cantor no II Festival de

Águas Claras, em 1981; entrevista sobre a mudança para São Paulo; participação no programa do **Chacrinha**; entrevista no programa **Gabi** em 1985.

**VOLUME 7** - Imagens do período entre 1974 e 1989. Entre elas: *clips* inteiros de ***Gita***, ***O trem das sete***, ***Sociedade Alternativa***, ***Rock around the clock***, ***Carimbador Maluco***, ***Geração da Luz***, ***Judas*** e ***Cowboy fora da lei***; trechos de diversos *shows* e entrevistas.

**VOLUME 8** - Imagens raras de Raul Seixas cortando o próprio cabelo em 1973; especial **MTV *Rock* estória** realizado em 1995 com participação de Maria Eugênia Seixas, Cláudio Roberto, Marcelo Nova, Plínio Seixas, Kika Seixas, Os Panteras, Paulo Coelho, entre outros.

**VOLUME 9 -** Grandes momentos como a apresentação do cantor no festival de Juiz de Fora em 1983; reunião da família Seixas em 1987 além de clips e programas póstumos.

**VOLUME 10** - Imagens como o ensaio e o *show* de Raul Seixas e Marcelo Nova em Araraquara, em 1989; reportagens sobre o lançamento de CDs póstumos; trechos do desfile da escola de samba que homenageou o cantor em 1995, entre outras.

## ENTREVISTAS:

Alexandre Agra 01/09/2014.

Carlos Eládio 12/11/2015.

Cláudio Roberto 05/09/2014.

Antônio Carlos de Souza Castro (Carleba) 28/03/2014.

Kika Seixas 24/02/2015.

Mariano 15/12/2014.

Mauro Motta 24/01/2014.

Ricardo Cristaldi 28/08/2014.

Tania Menna Barreto 18/2/2014.

Wilson Aragão 25/08/2014.

André Midani 11/12/2013.

Leno Azevedo 5/09/2014.

Rick Ferreira 17/11/2014.

Edy Star 13/09/2014.

Elton Frans 12/09/2014.

Sylvio Passos 13/09/2014.

Rick Ferreira 5/11/2014.

Roberto Menescal 10/12/2013.

Odair José 25/09/2014.

Jamari França 05/05/15.

Gustavo Augusto Schroeter 16/12/2014.

**ANEXO I- PARECER DA CENSURA. MÚSICA *RINOCERONTE III* – ACERVO ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO.**

TN 23. 6043

5427

RINOCERONTE III

De: Raul Seixas

Vetada

Batalha, Batalhadura
Urrosbá, Urrrosbalidos
Ruaspér, Ruasperdidas
Rimarré, Rimarretada
Iniciá, Iniciação
Cantovil, Cantovilão
Errolô, Errologia
Abreugrafia
Antipoesia
Antipatia

Ahpaté, Ahpatetado
Gosgordo, Gosgogordura
Urrantes, Urrantejoulas
Dialé, Dialeluia
Atribo, Atribovina
Mistura fina
Com gasolina
Mi Carolina

Vetada

Gravação de: Sérgio Sampaio

VETADA

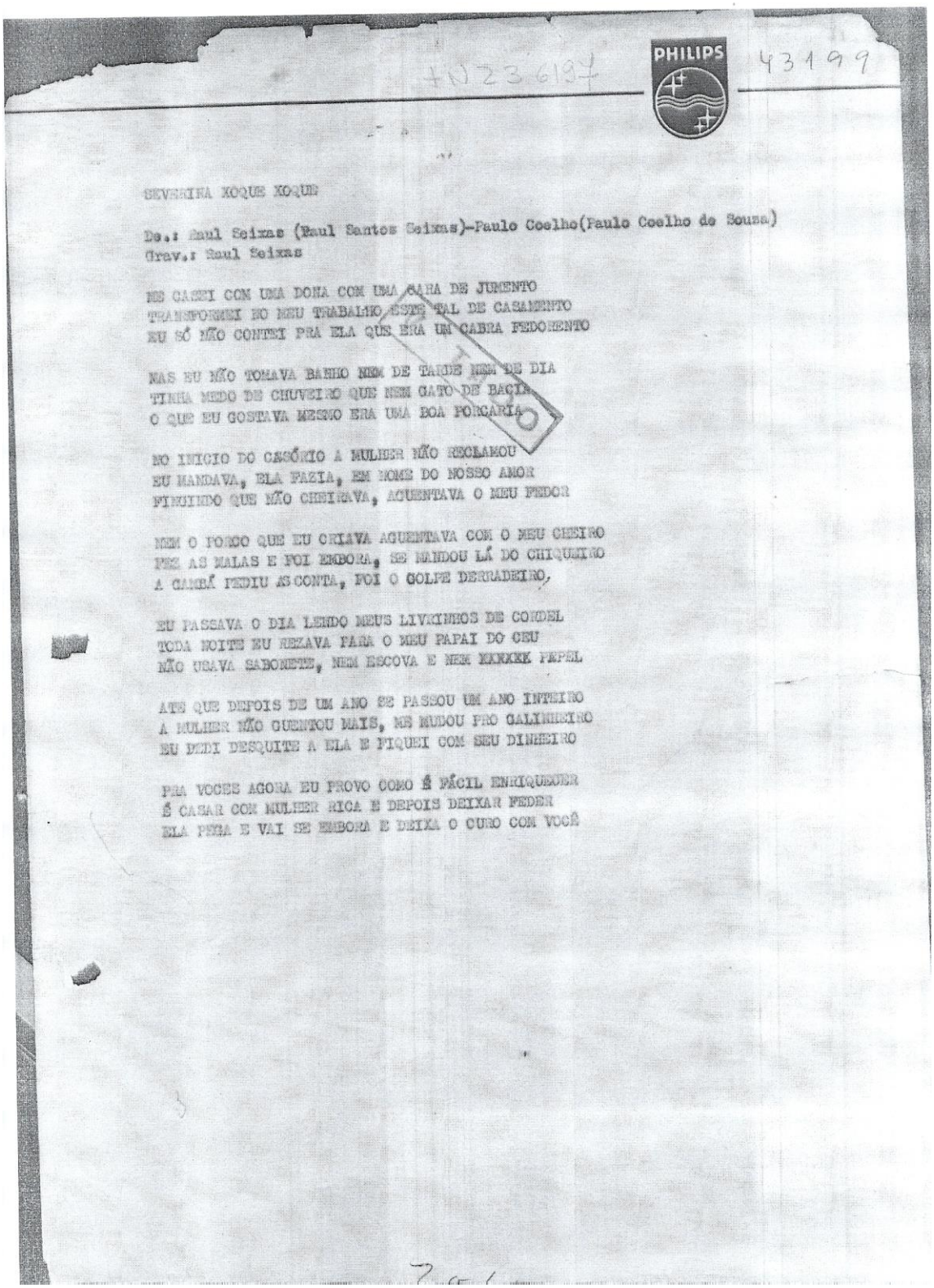
X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=

A PRESENTE

5427

8930 4 71

**ANEXO II- PARECER DA CENSURA. MÚSICA *SEVERINA XOQUE XOQUE* – ACERVO ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO.**



+N236197 PHILIPS 43199

SEVERINA XOQUE XOQUE

De.: Raul Seixas (Raul Santos Seixas)-Paulo Coelho(Paulo Coelho de Souza)
Grav.: Raul Seixas

ME CASEI CON UMA DONA COM UMA CARA DE JUMENTO
TRANSFORMEI NO MEU TRABALHO ESTE TAL DE CASAMENTO
EU SÓ NÃO CONTEI PRA ELA QUE ERA UM CABRA PEDOMENTO

MAS EU NÃO TOMAVA BANHO NEM DE TARDE NEM DE DIA
TINHA MEDO DE CHUVEIRO QUE NEM GATO DE BACIA
O QUE EU GOSTAVA MESMO ERA UMA BOA PORCARIA

NO INICIO DO CASÓRIO A MULHER NÃO RECLAMOU
EU MANDAVA, ELA FAZIA, EM NOME DO NOSSO AMOR
FINGINDO QUE NÃO CHEIRAVA, AGUENTAVA O MEU FEDOR

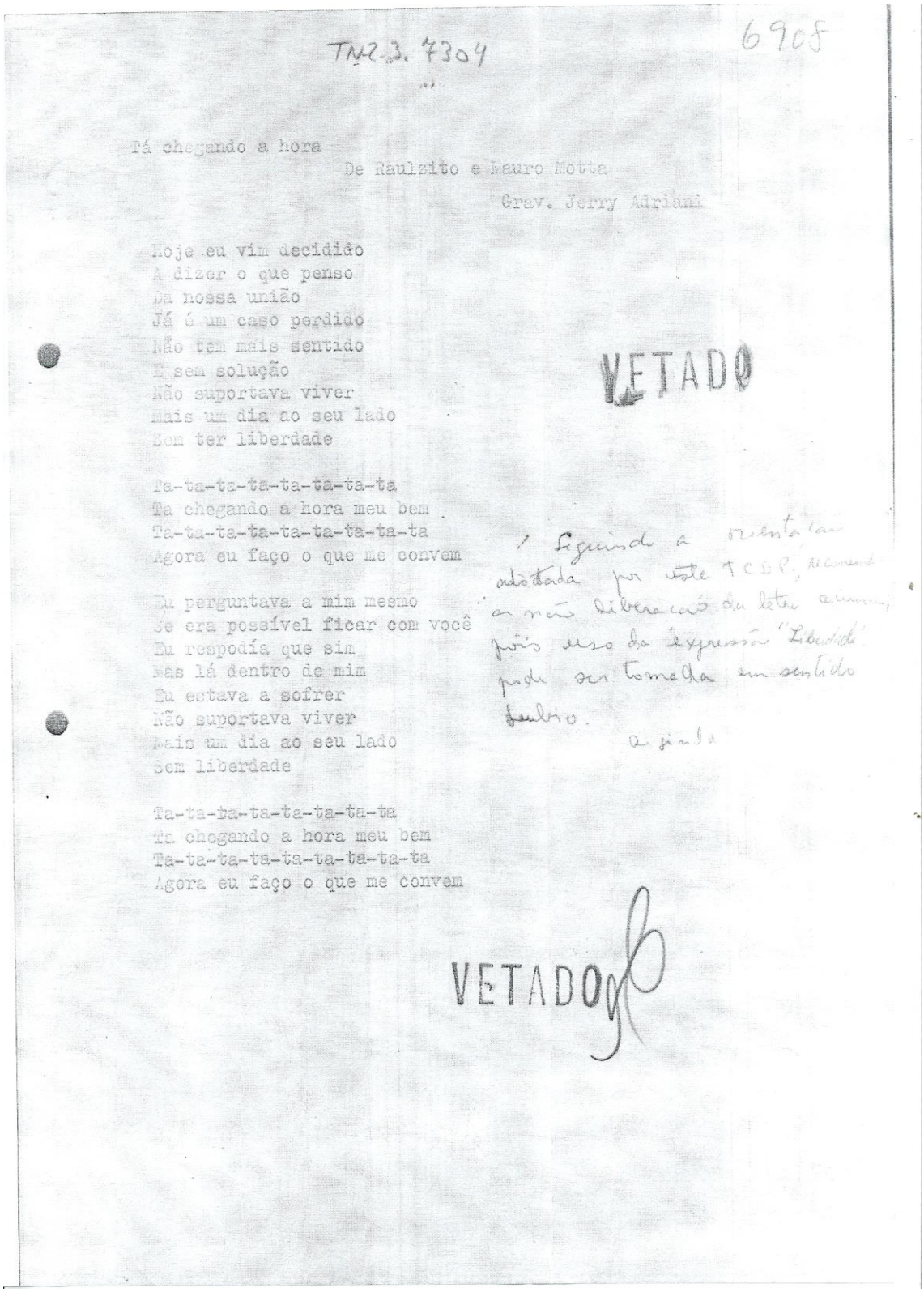
NEM O PORCO QUE EU CRIAVA AGUENTAVA COM O MEU CHEIRO
PEGOU AS MALAS E FOI EMBORA, SE MANDOU LÁ DO CHIQUEIRO
A CAMBÁ PEDIU AS CONTA, FOI O GOLPE DERRADEIRO,

EU PASSAVA O DIA LENDO MEUS LIVROZINHOS DE CORDEL
TODA NOITE EU REZAVA PARA O MEU PAPAI DO CEU
NÃO USAVA SABONETE, NEM ESCOVA E NEM XXXXX PAPEL

ATÉ QUE DEPOIS DE UM ANO SE PASSOU UM ANO INTEIRO
A MULHER NÃO AGUENTOU MAIS, ME MUDOU PRO GALINHEIRO
EU DEDI DESQUITE A ELA E FIQUEI COM SEU DINHEIRO

PRA VOCES AGORA EU PROVO COMO É FÁCIL ENRIQUECER
É CASAR CON MULHER RICA E DEPOIS DEIXAR FEDER
ELA PEGA E VAI SE EMBORA E DEIXA O CURO COM VOCÊ

**ANEXO III: PARECER DA CENSURA. MÚSICA *TÁ CHEGANDO A HORA*. ACERVO ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO.**



TN2.3.7304

6905

Tá chegando a hora

De Raulzito e Mauro Motta

Grav. Jerry Adriani

Hoje eu vim decidido
A dizer o que penso
Da nossa união
Já é um caso perdido
Não tem mais sentido
E sem solução
Não suportava viver
Mais um dia ao seu lado
Sem ter liberdade

Ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta
Ta chegando a hora meu bem
Ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta
Agora eu faço o que me convem

Eu perguntava a mim mesmo
Se era possível ficar com você
Eu respodía que sim
Mas lá dentro de mim
Eu estava a sofrer
Não suportava viver
Mais um dia ao seu lado
Sem liberdade

Ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta
Ta chegando a hora meu bem
Ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta
Agora eu faço o que me convem

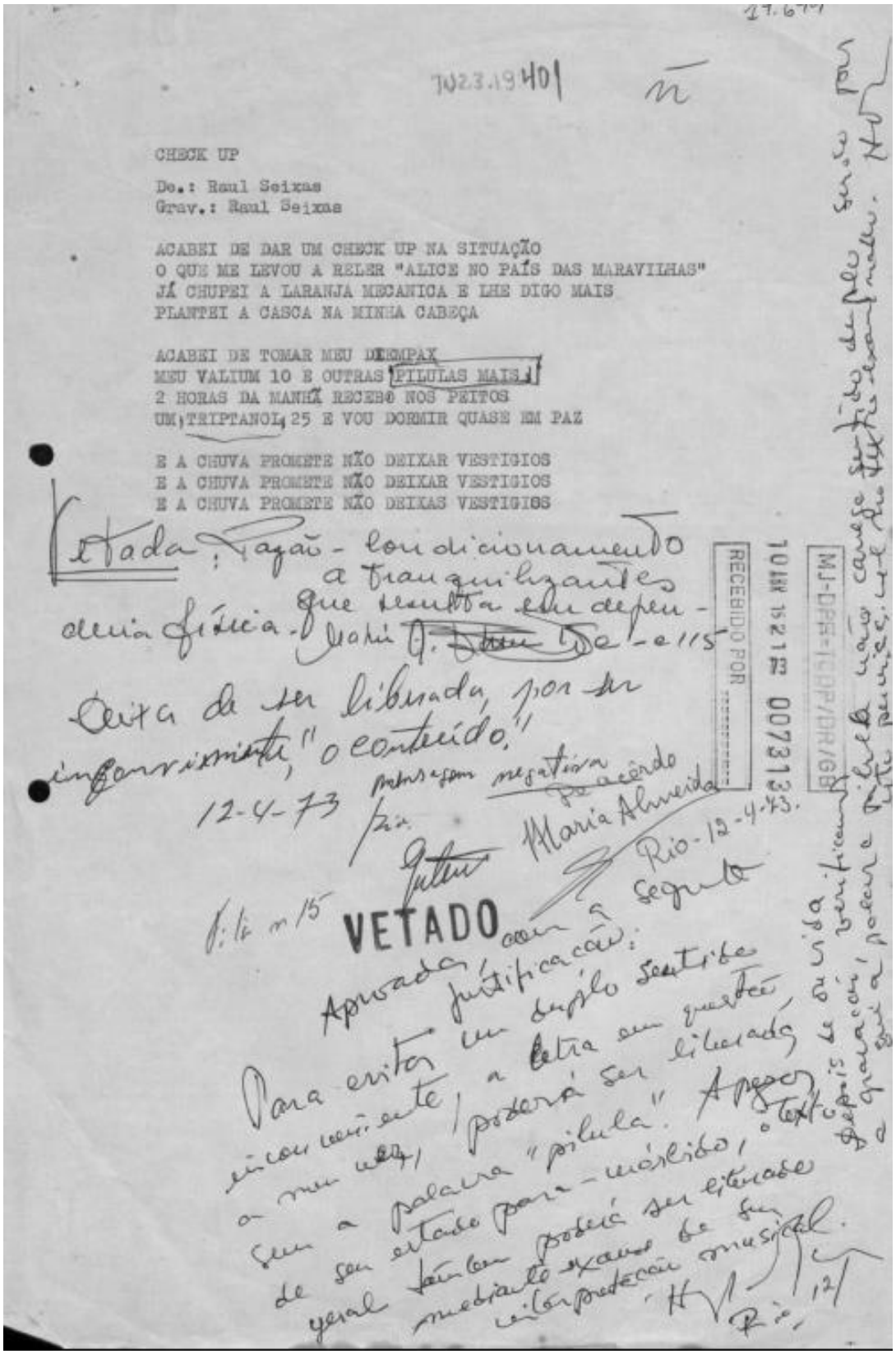
VETADO

Seguindo a orientação adotada por este TCSP, mesmo a não liberação da letra acima, pois uso da expressão "Liberdade" pode ser tomada em sentido dubio.

a) ilegível

VETADO

**ANEXO IV: PARECER DA CENSURA. MÚSICA *CHECK UP* – ACERVO ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO.**



CHECK UP

De.: Raul Seixas
Grav.: Raul Seixas

ACABEI DE DAR UM CHECK UP NA SITUAÇÃO
O QUE ME LEVOU A RELER "ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS"
JÁ CHUPEI A LARANJA MECANICA E LHE DIGO MAIS
PLANTEI A CASCA NA MINHA CABEÇA

ACABEI DE TOMAR MEU DIEMPAX
MEU VALIUM 10 E OUTRAS PILULAS MAIS
2 HORAS DA MANHÃ RECEBO NOS PEITOS
UM TRIPTANOL 25 E VOU DORMIR QUASE EM PAZ

E A CHUVA PROMETE NÃO DEIXAR VESTIGIOS
E A CHUVA PROMETE NÃO DEIXAR VESTIGIOS
E A CHUVA PROMETE NÃO DEIXAS VESTIGIOS

Vetada: Razão - condicionamento a tranquilizantes que resulta em dependência física. Maria A. [illegible] De - e 115

Deixa de ser liberada, por ser inconveniente, "o conteúdo."
12-4-73 Rio. Mensagem negativa Pe acêrdo Maria Almeida Rio - 12-4-73.

Fita n 15

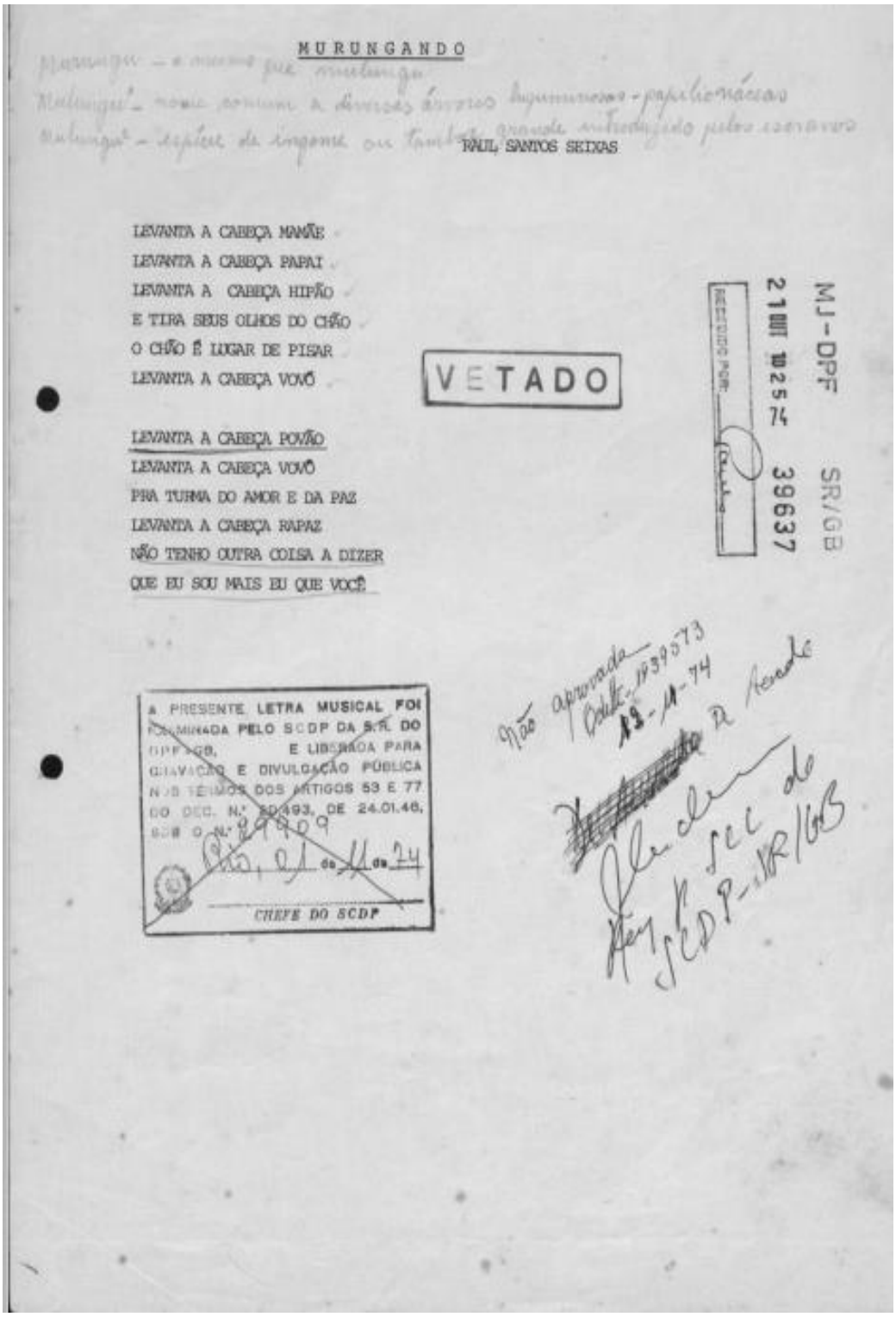
VETADO

Aprovada com a seguinte justificação:
Para evitar um duplo sentido inconveniente, a letra em questão, a meu ver, poderá ser liberada sem a palavra "pilula". Apesar de seu estado para-mórbido, o texto geral também poderá ser liberado mediante exame de sua interpretação musical.
Rio, 12/

RECEBIDO POR
10 ABR 1521 73 0073133
MJ-DPF-TCDP/DR/GB

Depois de ouvida a gravação, verificamos que a palavra pilula não carece sentido duplo sendo por isto permissível no texto examinado. Hoje

**ANEXO V: PARECER DA CENSURA. MÚSICA *MURUGANDO* – ACERVO ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO.**



MURUNGANDO

Murungu – o mesmo que mulungu
Mulungu – nome comum a diversas árvores leguminosas-papilionáceas
Mulungu – espécie de ingome ou tambor grande introduzido pelos escravos

RAUL SANTOS SEIXAS

LEVANTA A CABEÇA MAMÃE
LEVANTA A CABEÇA PAPAI
LEVANTA A CABEÇA HIPÃO
E TIRA SEUS OLHOS DO CHÃO
O CHÃO É LUGAR DE PISAR
LEVANTA A CABEÇA VOVÓ

LEVANTA A CABEÇA POVÃO
LEVANTA A CABEÇA VOVÓ
PRA TURMA DO AMOR E DA PAZ
LEVANTA A CABEÇA RAPAZ
NÃO TENHO OUTRA COISA A DIZER
QUE EU SOU MAIS EU QUE VOCÊ

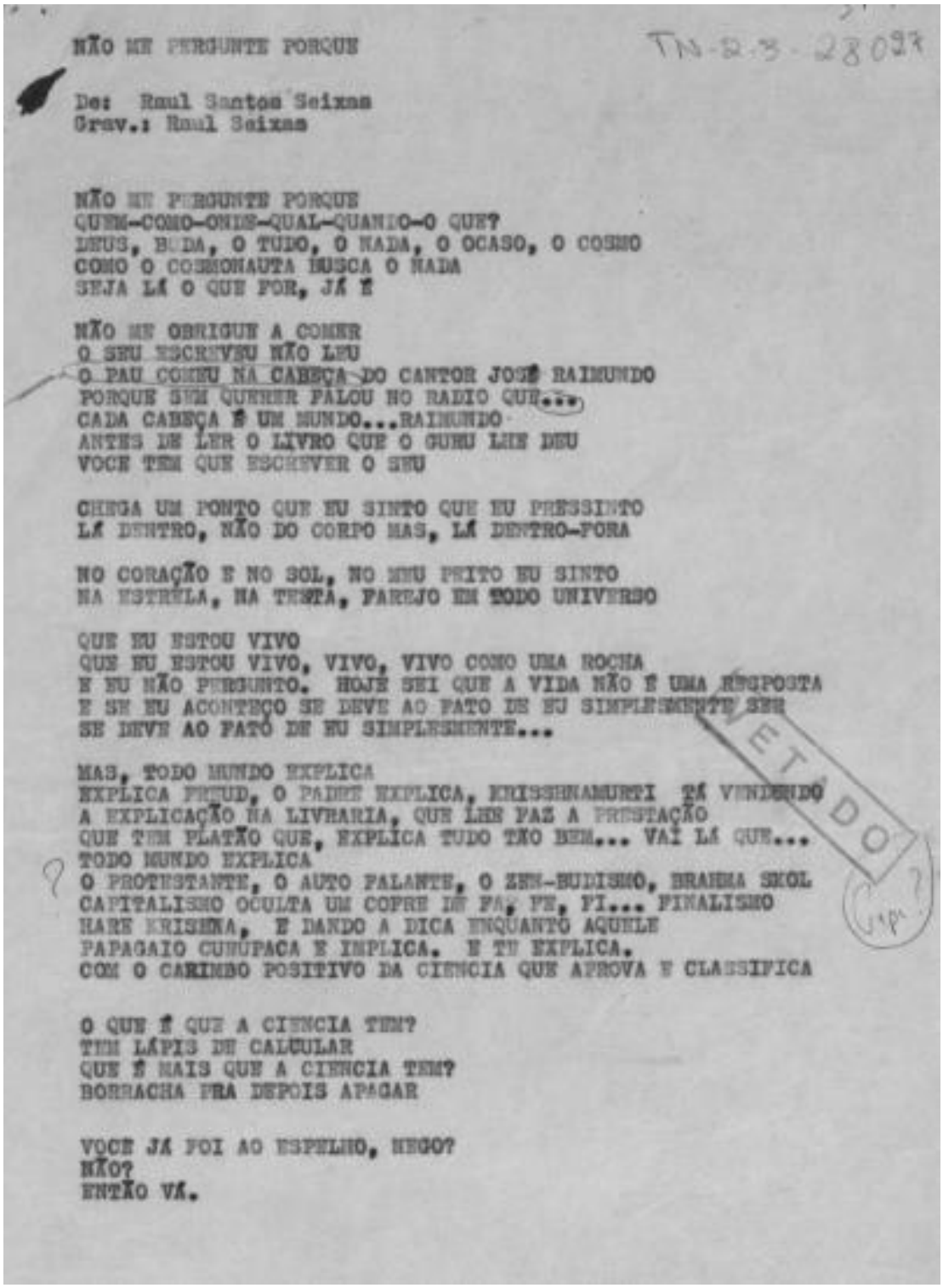
VETADO

MJ-DPF SR/GB
21 OUT 1025 74 39637
RECEBIDO POR:

A PRESENTE LETRA MUSICAL FOI FORMINADA PELO SCDP DA S.R. DO DPF-GB, E LIBERADA PARA GRAVAÇÃO E DIVULGAÇÃO PÚBLICA NOS TERMOS DOS ARTIGOS 53 E 77 DO DEC. N.º 20.493, DE 24.01.46, SOB O N.º 29909
Rio, 01 de 11 de 74
CHEFE DO SCDP

Não aprovada
Odete-1939573
13-11-74
A tarde
Chefe do SCDP-SR/GB

**ANEXO VI: PARECER DA CENSURA. MÚSICA *NÃO ME PERGUNTE PORQUE* – ACERVO ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO.**



TN-2-3-28097

NÃO ME PERGUNTE PORQUE

De: Raul Santos Seixas
Grav.: Raul Seixas

NÃO ME PERGUNTE PORQUE
QUEM-COMO-ONDE-QUAL-QUANDO-O QUE?
DEUS, BUDA, O TUDO, O NADA, O OCASO, O COSMO
COMO O COSMONAUTA BUSCA O NADA
SEJA LÁ O QUE FOR, JÁ É

NÃO ME OBRIGUE A COMER
O SEU ESCREVEU NÃO LEU
O PAU COMEU NA CABEÇA DO CANTOR JOSÉ RAIMUNDO
PORQUE SEM QUERER FALOU NO RADIO QUE...
CADA CABEÇA É UM MUNDO...RAIMUNDO
ANTES DE LER O LIVRO QUE O GURU LHE DEU
VOCE TEM QUE ESCREVER O SEU

CHEGA UM PONTO QUE EU SINTO QUE EU PRESSINTO
LÁ DENTRO, NÃO DO CORPO MAS, LÁ DENTRO-FORA

NO CORAÇÃO E NO SOL, NO MEU PEITO EU SINTO
NA ESTRELA, NA TESTA, PAREJO EM TODO UNIVERSO

QUE EU ESTOU VIVO
QUE EU ESTOU VIVO, VIVO, VIVO COMO UMA ROCHA
E EU NÃO PERGUNTO. HOJE SEI QUE A VIDA NÃO É UMA RESPOSTA
E SE EU ACONTEÇO SE DEVE AO FATO DE EU SIMPLESMENTE SER
SE DEVE AO FATO DE EU SIMPLESMENTE...

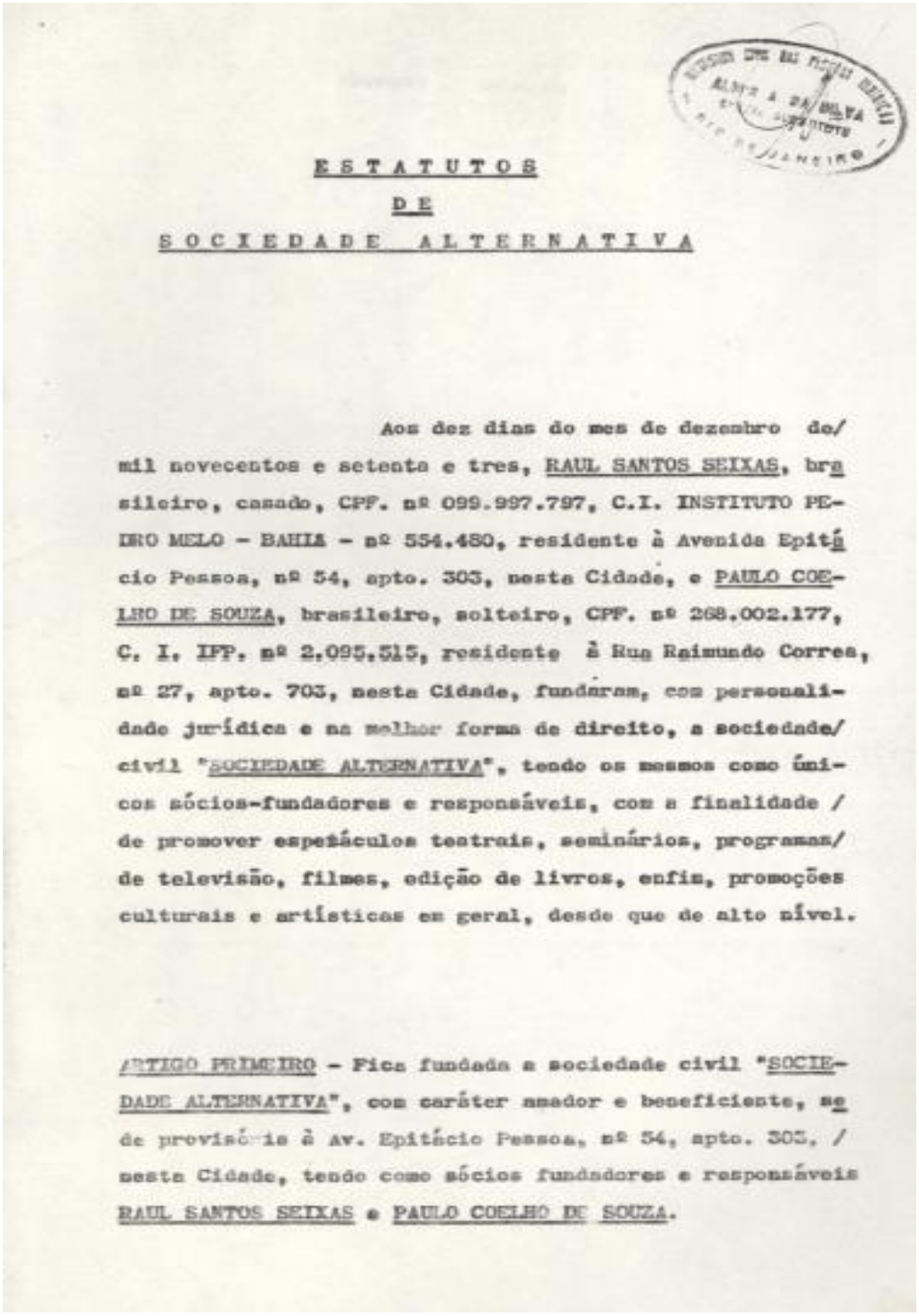
VETADO

MAS, TODO MUNDO EXPLICA
EXPLICA PRETUD, O PADRE EXPLICA, KRISHNAMURTI TÁ VENDENDO
A EXPLICAÇÃO NA LIVRARIA, QUE LHE FAZ A PRESTAÇÃO
QUE TEM PLATÃO QUE, EXPLICA TUDO TÃO BEM... VAI LÁ QUE...
TODO MUNDO EXPLICA
O PROTESTANTE, O AUTO FALANTE, O ZEN-BUDISMO, BRAHMA SHOL
CAPITALISMO OCULTA UM COFRE DE PAZ, PE, PI... FINALISMO
HARE KRISHNA, E DANDO A DICA ENQUANTO AQUELE
PAPAGAIO CURUPACA E IMPLICA. E TU EXPLICA.
COM O CARIMBO POSITIVO DA CIENCIA QUE APROVA E CLASSIFICA

O QUE É QUE A CIENCIA TEM?
TEM LÁPIS DE CALCULAR
QUE É MAIS QUE A CIENCIA TEM?
BORRACHA PRA DEPOIS APAGAR

VOCE JÁ FOI AO ESPELHO, NEGO?
NÃO?
ENTÃO VÁ.

**ANEXO VII: REGISTRO EM CARTÓRIO DO ESTATUTO SOCIEDADE ALTERNATIVA (10/12/1973) – ACERVO PESSOAL PAULO COELHO.**



ESTATUTOS

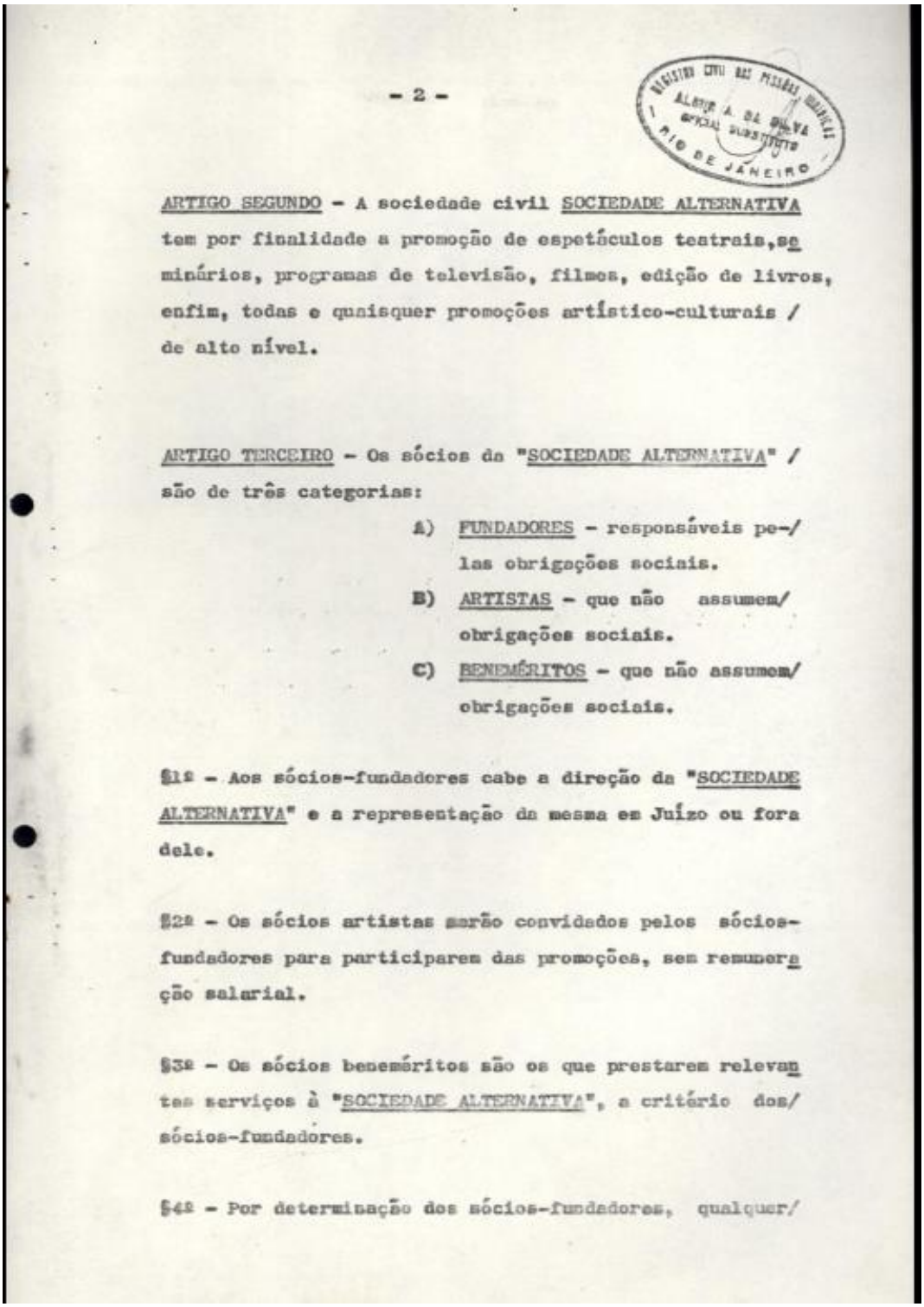
DE

SOCIEDADE ALTERNATIVA

Aos dez dias do mes de dezembro de/ mil novecentos e setenta e tres, RAUL SANTOS SEIXAS, brasileiro, casado, CPF. nº 099.997.797, C.I. INSTITUTO PEDRO MELO - BAHIA - nº 554.480, residente à Avenida Epitácio Pessoa, nº 54, apto. 303, nesta Cidade, e PAULO COELHO DE SOUZA, brasileiro, solteiro, CPF. nº 268.002.177, C. I. IFP. nº 2.095.515, residente à Rua Raimundo Correa, nº 27, apto. 703, nesta Cidade, fundaram, com personalidade jurídica e na melhor forma de direito, a sociedade/ civil "SOCIEDADE ALTERNATIVA", tendo os mesmos como únicos sócios-fundadores e responsáveis, com a finalidade / de promover espetáculos teatrais, seminários, programas/ de televisão, filmes, edição de livros, enfim, promoções culturais e artísticas em geral, desde que de alto nível.

ARTIGO PRIMEIRO - Fica fundada a sociedade civil "SOCIEDADE ALTERNATIVA", com caráter amador e beneficiente, sede provisória à Av. Epitácio Pessoa, nº 54, apto. 303, / nesta Cidade, tendo como sócios fundadores e responsáveis RAUL SANTOS SEIXAS e PAULO COELHO DE SOUZA.

**ANEXO VIII: REGISTRO EM CARTÓRIO DO ESTATUTO SOCIEDADE ALTERNATIVA (10/12/1973) – ACERVO PESSOAL PAULO COELHO.**





REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS JURIDICAS
ALBINO A. DA SILVA
OFICIAL SUBSTITUTO
RIO DE JANEIRO

ARTIGO SEGUNDO - A sociedade civil SOCIEDADE ALTERNATIVA tem por finalidade a promoção de espetáculos teatrais, seminários, programas de televisão, filmes, edição de livros, enfim, todas e quaisquer promoções artístico-culturais / de alto nível.

ARTIGO TERCEIRO - Os sócios da "SOCIEDADE ALTERNATIVA" / são de três categorias:

A) FUNDADORES - responsáveis pe-/ las obrigações sociais.

B) ARTISTAS - que não assumem/ obrigações sociais.

C) BENEMÉRITOS - que não assumem/ obrigações sociais.

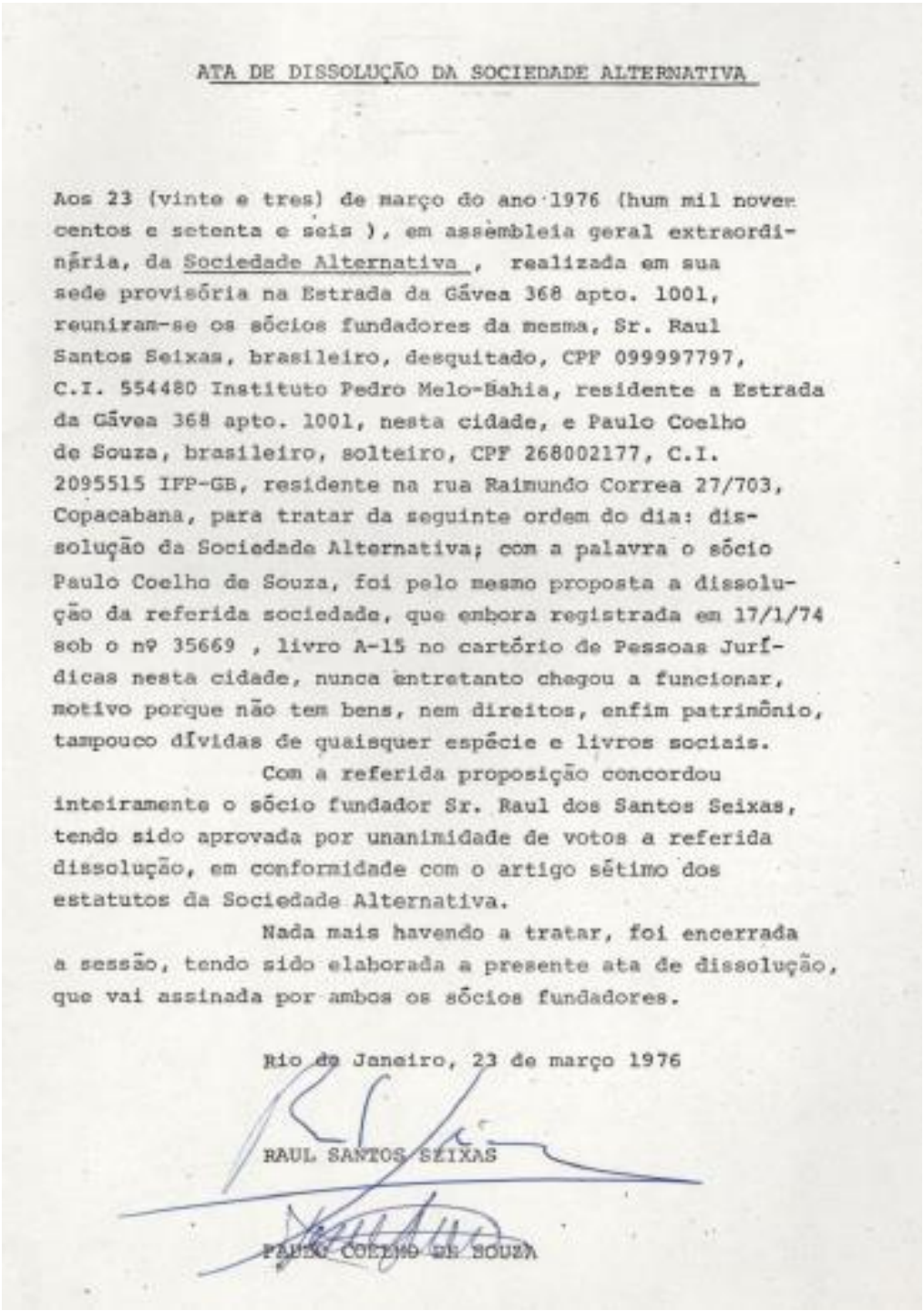
§1º - Aos sócios-fundadores cabe a direção da "SOCIEDADE ALTERNATIVA" e a representação da mesma em Juízo ou fora dele.

§2º - Os sócios artistas serão convidados pelos sócios-fundadores para participarem das promoções, sem remuneração salarial.

§3º - Os sócios beneméritos são os que prestarem relevantes serviços à "SOCIEDADE ALTERNATIVA", a critério dos/ sócios-fundadores.

§4º - Por determinação dos sócios-fundadores, qualquer/

**ANEXO IX- REGISTRO EM CARTÓRIO DA DISSOLUÇÃO DA SOCIEDADE ALTERNATIVA– ACERVO PESSOAL PAULO COELHO.**



ATA DE DISSOLUÇÃO DA SOCIEDADE ALTERNATIVA

Aos 23 (vinte e tres) de março do ano 1976 (hum mil novecentos e setenta e seis ), em assembleia geral extraordinária, da Sociedade Alternativa , realizada em sua sede provisória na Estrada da Gávea 368 apto. 1001, reuniram-se os sócios fundadores da mesma, Sr. Raul Santos Seixas, brasileiro, desquitado, CPF 099997797, C.I. 554480 Instituto Pedro Melo-Bahia, residente a Estrada da Gávea 368 apto. 1001, nesta cidade, e Paulo Coelho de Souza, brasileiro, solteiro, CPF 268002177, C.I. 2095515 IFP-GB, residente na rua Raimundo Correa 27/703, Copacabana, para tratar da seguinte ordem do dia: dissolução da Sociedade Alternativa; com a palavra o sócio Paulo Coelho de Souza, foi pelo mesmo proposta a dissolução da referida sociedade, que embora registrada em 17/1/74 sob o nº 35669 , livro A-15 no cartório de Pessoas Jurídicas nesta cidade, nunca entretanto chegou a funcionar, motivo porque não tem bens, nem direitos, enfim patrimônio, tampouco dívidas de quaisquer espécie e livros sociais.

Com a referida proposição concordou inteiramente o sócio fundador Sr. Raul dos Santos Seixas, tendo sido aprovada por unanimidade de votos a referida dissolução, em conformidade com o artigo sétimo dos estatutos da Sociedade Alternativa.

Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão, tendo sido elaborada a presente ata de dissolução, que vai assinada por ambos os sócios fundadores.

Rio de Janeiro, 23 de março 1976

RAUL SANTOS SEIXAS

PAULO COELHO DE SOUZA

**ANEXO X- PEDIDO DE DISSOLUÇÃO DA SOCIEDADE ALTERNATIVA- ACERVO PESSOAL PAULO COELHO.**

Sociedade Alternativa

17/1/74

ILMº SR. OFICIAL DO REGISTRO CIVIL DE PESSOAS JURÍDICAS.

RAUL SANTOS SEIXAS, brasileiro, casado, residente e domiciliado, nesta cidade, na Av. Epitácio Pessoa, 54 Aptº 303, Carteira de Identidade nº 554.480, expedida pelo Instituto Pedro Melo - Bahia, CPF nº 099.997.797 E PAULO COELHO DE SOUZA, brasileiro, solteiro, residente e domiciliado, nesta cidade, na Rua Raimundo Correa, 27 Aptº 703, Carteira de Identidade nº 2.095.515, expedida pelo Instituto Félix Pacheco, CPF nº ' 268.002.177, vêm mui respeitosamente solicitar a V. Sa. o cancelamento do ' Registro da SOCIEDADE ALTERNATIVA, registrada neste Cartório sob o nº 35669 Livro A-15, de 17 de janeiro de 1974.

N. Têrmos

P. Deferimento

Raul Santos Seixas

**ANEXO XI- BOLETIM INFORMATIVO VIAGEM DE RAUL SEIXAS E PAULO COELHO AOS ESTADOS UNIDOS (1974)- ACERVO PESSOAL PAULO COELHO.**

TIPO DE VEICULO: Sociedade ALTERNATIVA
VEÍCULO: A.V. Agosto 74
COLUNISTA: RAUL SEIXAS NOS
PÁG. Estados Unidos
DATA: 01/01/1974

Sociedade Alternativa

BOLETIM INFORMATIVO SOBRE A VIAGEM DE RAUL SEIXAS AOS ESTADOS UNIDOS

Depois de haver passado um mês nos Estados Unidos, onde encontrou se com John Lennon e Yoko Ono para um reconhecimento formal da Sociedade Alternativa, Raul Seixas cantou em Menphis com Jerry Lee Lewis e recebeu uma proposta para um show que deverá ser montado no final do ano no Tenessee.

NOVA YORK

Raul Seixas, Salomé Nadine, Paulo Coelho e sua mulher embarcaram com destino a Miami e cruzaram todo o Sul dos Estados Unidos, num trabalho de pesquisa musical e contatos profissionais. Do Sul seguiram direto para Nova York, e é o próprio Raul Seixas que comenta:

"Nova York é uma mistura de poder, glória e fracasso, e tem um magnetismo tão grande que a gente fica louco. Quando nós chegamos, recebemos um recado de John Lennon dizendo que tivera de ir para Los Angeles e que o encontro teria de sofrer um adiamento de no mínimo uma semana. Nós ficamos extremamente preocupados, pois eu tinha combinado de estar aqui antes do fim de fevereiro para terminar a gravação do Lp; ao mesmo tempo, era extremamente importante o encontro com John Lennon, para um reconhecimento formal da Sociedade Alternativa. Resolvemos então partir para outros contatos, enquanto aguardávamos uma comunicação de John. Foi aí que as coisas começaram a acontecer em Nova York. Um dia, por exemplo, eu subi no Empire State Building e lá em cima resolvi comprar uma estrela de xerife, que preguei no meu casacão azul. A partir deste momento começaram a acontecer coisas estranhas. Assim que descemos (eu estava com Paulo) dois sujeitos me deram um esbarrão, e eu fiquei sem entender muito bem o porque daquela agressividade. Na hora de atravessar a rua, um táxi tirou um fino de mim, sem / grande perigo, mas me fazendo levar um susto. A gente então resolveu entrar numa loja para comer, e enquanto o Paulo era atendido rapidamente, ninguém veio me perguntar o que eu queria. O negócio estava tão estranho que eu comecei a achar que tinha ficado invisível. Foi então que o Paulo resolveu perguntar para o homem

(segue)

**ANEXO XII- BOLETIM INFORMATIVO VIAGEM DE RAUL SEIXAS E PAULO COELHO AOS ESTADOS UNIDOS, PARTE II (1974) - ACERVO PESSOAL PAULO COELHO.**

ra que a gente pudesse conversar antes do voltar para o Brasil.

JOHN LENNON

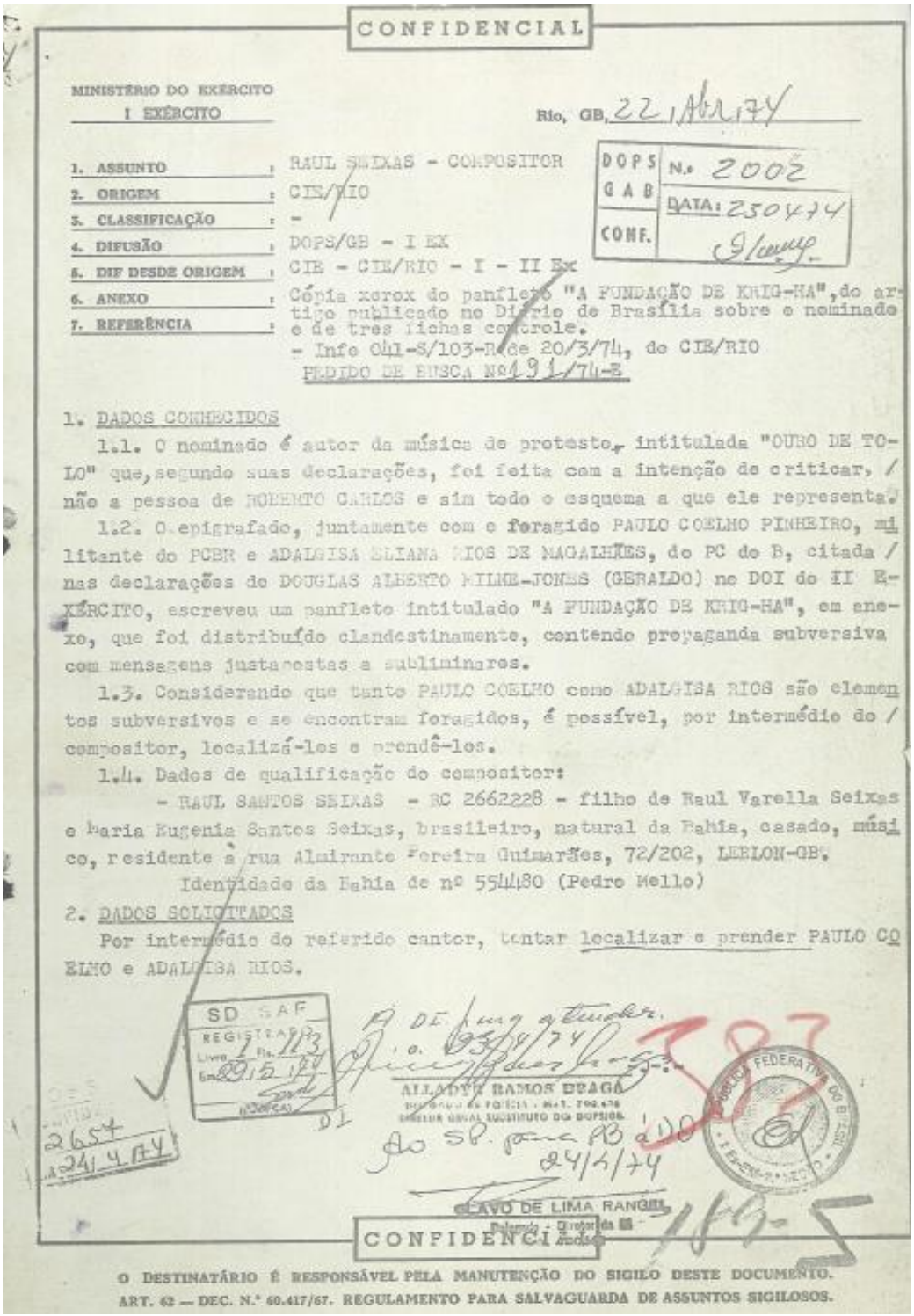
John Lennon terminou aparecendo um dia antes do nossa volta. Fomos nós quatro mais um jornalista e um fotógrafo de uma cadeia de TV do Brasil. John estava hospedado no Sheraton Hotel. Assim que nós sentamos, o jornalista perguntou imediatamente sobre a separação entre ele e Yoko. Sem maiores cerimônias, John pediu ao jornalista que se retirasse imediatamente, pois não ia gastar seu tempo com fofocas. A reunião começou tensa - por causa do incidente com o jornalista - com John nos prevenindo que qualquer tentativa de capitalizar nosso encontro e as palavras dele para auto-promoção no Brasil seriam muito mal recebidas. Passados os primeiros cinco minutos a tensão logo se desfez, e conversou- se durante meia hora sem parar sobre o presente e o futuro das sociedades alternativas. Os resultados desta reunião serão divulgados pouco a pouco, de acordo com o desenvolvimento das situações."

OUTROS FLASHES DA VIAGEM

- Em Menphis, numa boate chamada Bad Bob's, Raul Seixas encontrou-se casualmente com Jerry Lee Lewis, um dos "grandes" da era do rock. Papo vai, uisque vem, e os dois terminaram cantando "Long Tall Sally" juntos, no palco.
- Por causa deste encontro, Raul Seixas recebeu um convite para gravar um compacto através de Sam Philips, o homem que lançou Elvis Presley e toda a turma do rock. Sua gravadora está no momento estudando a proposta.
- Os quatro viajantes resolveram assistir ao "Último Tango em Paris" numa cidadezinha perto de New Orleans. Foi o filme mais caro que já assistiram: além do ingresso, tiveram o dinheiro roubado num súbito e eficiente assalto.

++++++++++++++++++++

**ANEXO XIII- FICHA CONTROLE DE RAUL SEIXAS COM HISTÓRICO DO FICHADO – ACERVO DA POLÍCIA FEDERAL, RIO DE JANEIRO.**



CONFIDENCIAL

MINISTÉRIO DO EXÉRCITO
I EXÉRCITO

Rio, GB, 22/Abr/74

DOPS GAB CONF. N.º 2002 DATA: 25/4/74

1. ASSUNTO : RAUL SEIXAS - COMPOSITOR
2. ORIGEM : CIE/RIO
3. CLASSIFICAÇÃO : -
4. DIFUSÃO : DOPS/GB - I EX
5. DIF DESDE ORIGEM : CIE - CIE/RIO - I - II Ex
6. ANEXO : Cópia xerox do panfleto "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA", do artigo publicado no Diário de Brasília sobre o nominado e de tres fichas controle.
7. REFERÊNCIA : - Info 041-S/103-Rede 20/3/74, do CIE/RIO
PEDIDO DE BUSCA Nº 191/74-S

1. DADOS CONHECIDOS

1.1. O nominado é autor da música de protesto, intitulada "OURO DE TOLO" que, segundo suas declarações, foi feita com a intenção de criticar, / não a pessoa de ROBERTO CARLOS e sim todo o esquema a que ele representa.

1.2. O epigrafado, juntamente com o foragido PAULO COELHO PINHEIRO, militante do PCBR e ADALGISA SILIANA RIOS DE MAGALHÃES, do PC do B, citada / nas declarações de DOUGLAS ALBERTO MILNE-JONES (GERALDO) no DOI do II EXÉRCITO, escreveu um panfleto intitulado "A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA", em anexo, que foi distribuído clandestinamente, contendo propaganda subversiva com mensagens justapostas e subliminares.

1.3. Considerando que tanto PAULO COELHO como ADALGISA RIOS são elementos subversivos e se encontram foragidos, é possível, por intermédio do / compositor, localizá-los e prendê-los.

1.4. Dados de qualificação do compositor:

- RAUL SANTOS SEIXAS - RG 2662228 - filho de Raul Varella Seixas e Maria Eugenia Santos Seixas, brasileiro, natural da Bahia, casado, músico, residente à rua Almirante Ferreira Guimarães, 72/202, LEBLON-GB.

Identidade da Bahia de nº 554480 (Pedro Mello)

2. DADOS SOLICITADOS

Por intermédio do referido cantor, tentar localizar e prender PAULO COELHO e ADALGISA RIOS.

SD SAF REGISTRADO Livro 1 Fls. 113 Em 29/5/74 (CONFERE)

2654 24/4/74

ALLADYR RAMOS DUARTE
DIRETOR DA POLÍCIA - MAT. 700.476
DIRETOR GERAL SUBSTITUTO DO DOPS/GB

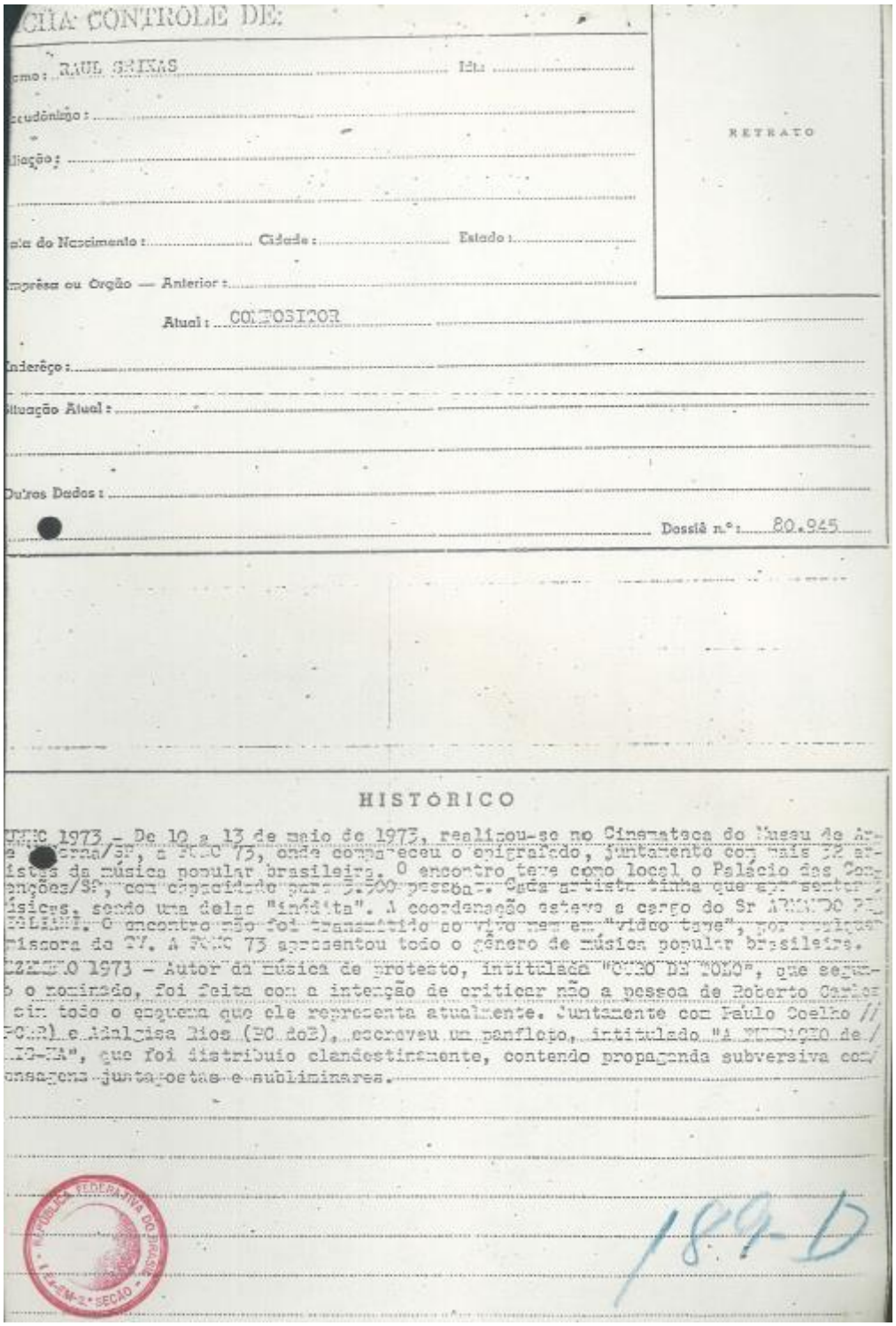
24/4/74

CLAVO DE LIMA RANGEL
Delegado - Diretor da [illegible]

CONFIDENCIAL

O DESTINATÁRIO É RESPONSÁVEL PELA MANUTENÇÃO DO SIGILO DESTE DOCUMENTO.
ART. 62 — DEC. N.º 60.417/67. REGULAMENTO PARA SALVAGUARDA DE ASSUNTOS SIGILOSOS.

**ANEXO XIV- FICHA CONTROLE DE RAUL SEIXAS COM HISTÓRICO DO FICHADO – ACERVO DA POLÍCIA FEDERAL, RIO DE JANEIRO.**



CHA CONTROLE DE:

omo: RAUL SEIXAS Idt:

cudônimo:

liação:

ata do Nascimento: Cidade: Estado:

mprêsa ou Orgão — Anterior:

Atual: COMPOSITOR

Indereço:

Situação Atual:

Outros Dados:

Dossiê n.º: 80.945

RETRATO

HISTÓRICO

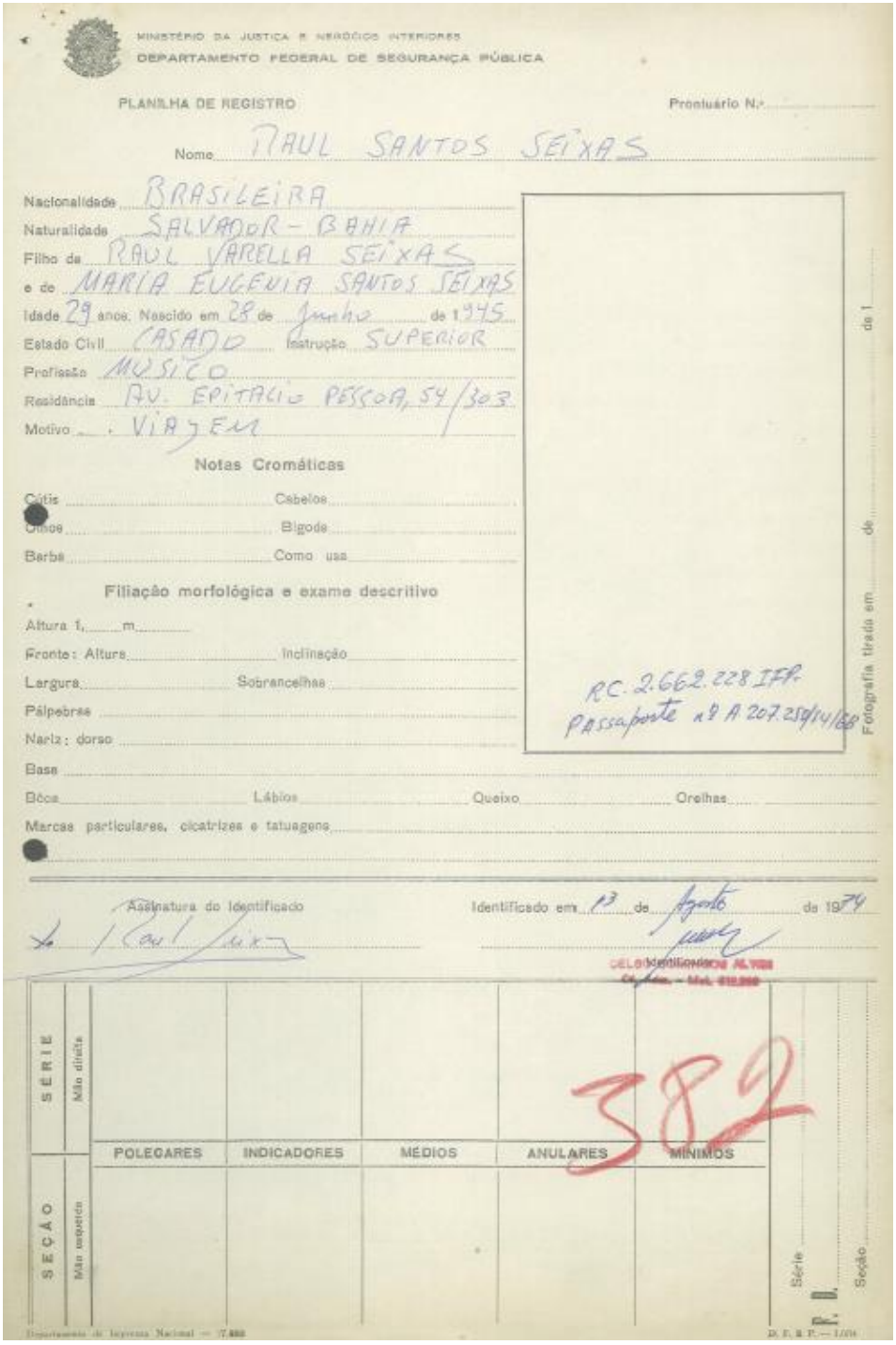
UNHO 1973 - De 10 a 13 de maio de 1973, realizou-se no Cinemateca do Museu de Ar- e Moderna/SP, a FONO 73, onde compareceu o epigrafado, juntamente com mais 32 ar- istas da música popular brasileira. O encontro teve como local o Palácio das Con- enções/SP, com capacidade para 3.500 pessoas. Cada artista tinha que apresentar 3 úsicas, sendo uma delas "inédita". A coordenação esteve a cargo do Sr ARMANDO PE- GLIANI. O encontro não foi transmitido ao vivo nem em "video tape", por qualquer missora de TV. A FONO 73 apresentou todo o gênero de música popular brasileira.

ZEMBRO 1973 - Autor da música de protesto, intitulada "OURO DE TOLO", que segun- o nominado, foi feita com a intenção de criticar não a pessoa de Roberto Carlos sim todo o esquema que ele representa atualmente. Juntamente com Paulo Coelho // PCBR) e Adalgisa Rios (PC doB), escreveu um panfleto, intitulado "A FUNDAÇÃO de / IG-HA", que foi distribuio clandestinamente, contendo propaganda subversiva com/ ensagens justapostas e subliminares.

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL - I.E.-EM-2.ª SEÇÃO

189-D

**ANEXO XV- NOTAS SOBRE A VIDA CIVIL DE RAUL SEIXAS – ACERVO DA POLÍCIA FEDERAL, RIO DE JANEIRO.**



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E NEGÓCIOS INTERIORES
DEPARTAMENTO FEDERAL DE SEGURANÇA PÚBLICA

PLANILHA DE REGISTRO — Prontuário N.º

Nome RAUL SANTOS SEIXAS

Nacionalidade BRASILEIRA
Naturalidade SALVADOR - BAHIA
Filho de RAUL VARELLA SEIXAS
e de MARIA EUGENIA SANTOS SEIXAS
Idade 29 anos. Nascido em 28 de Junho de 1945
Estado Civil CASADO Instrução SUPERIOR
Profissão MUSICO
Residência AV. EPITACIO PESSOA, 54/303
Motivo VIAGEM

Notas Cromáticas

Cútis — Cabelos
Olhos — Bigode
Barba — Como usa

Filiação morfológica e exame descritivo

Altura 1, m
Fronte: Altura — Inclinação
Largura — Sobrancelhas
Pálpebras
Nariz: dorso
Base
Boca — Lábios — Queixo — Orelhas
Marcas particulares, cicatrizes e tatuagens

RG. 2.662.228 IFP
Passaporte nº A 207.254/14/68

Fotografia tirada em de de 1

Assinatura do Identificado

Identificado em 13 de Agosto de 1974

SÉRIE — Mão direita

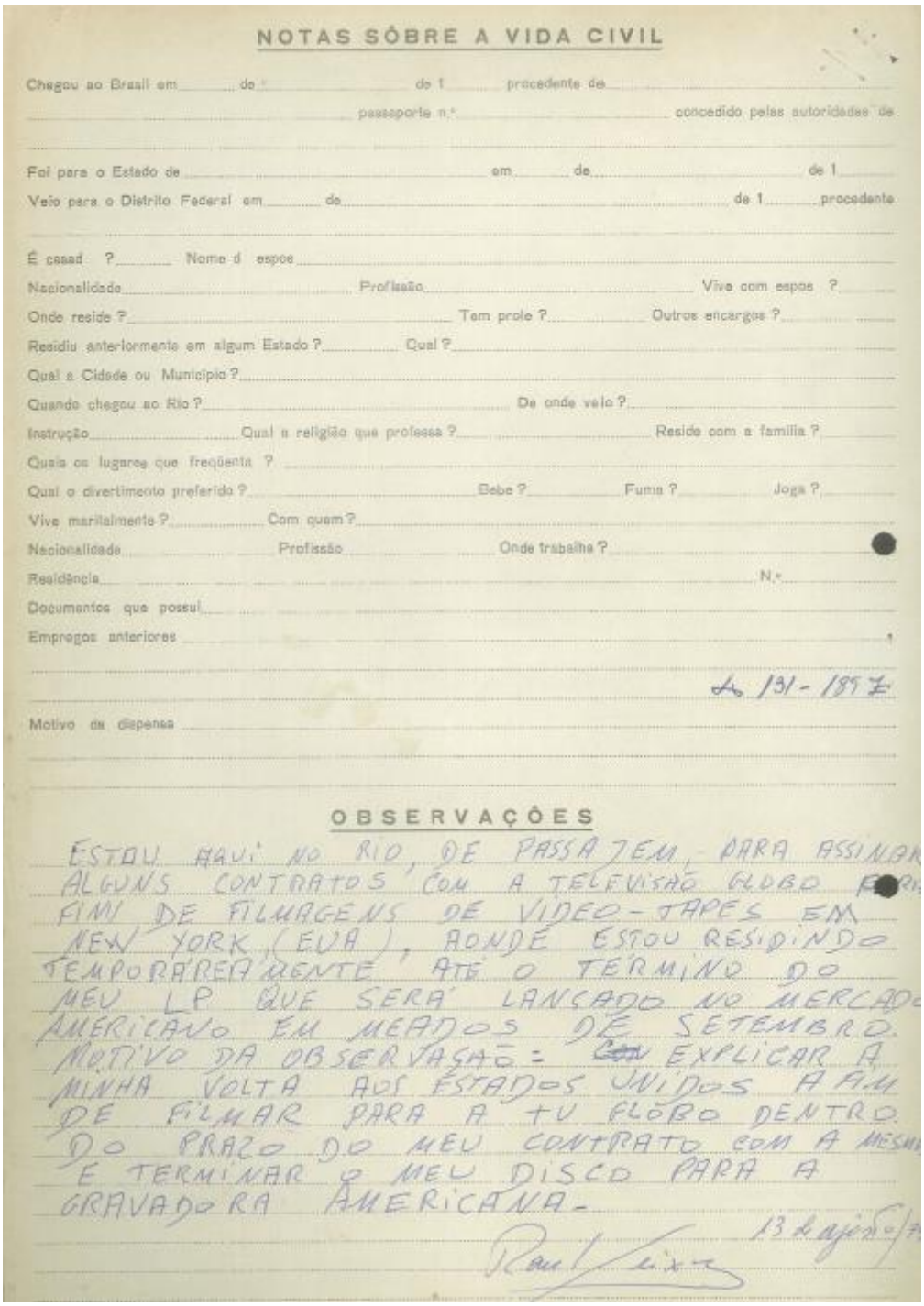
| POLEGARES | INDICADORES | MÉDIOS | ANULARES | MINIMOS |
|---|---|---|---|---|
| | | | | |

382

SEÇÃO — Mão esquerda

Série Seção

**ANEXO XVI- NOTAS SOBRE A VIDA CIVIL DE RAUL SEIXAS – ACERVO DA POLÍCIA FEDERAL, RIO DE JANEIRO.**



## NOTAS SÔBRE A VIDA CIVIL

Chegou ao Brasil em ..... de ..... de 1 ..... procedente de .....

..... passaporte n.º ..... concedido pelas autoridades de .....

Foi para o Estado de ..... em ..... de ..... de 1 .....

Veio para o Distrito Federal em ..... de ..... de 1 ..... procedente .....

É casad ? ..... Nome d espos .....

Nacionalidade ..... Profissão ..... Vive com espos ? .....

Onde reside ? ..... Tem prole ? ..... Outros encargos ? .....

Residiu anteriormente em algum Estado ? ..... Qual ? .....

Qual a Cidade ou Município ? .....

Quando chegou ao Rio ? ..... De onde veio ? .....

Instrução ..... Qual a religião que professa ? ..... Reside com a família ? .....

Quais os lugares que freqüenta ? .....

Qual o divertimento preferido ? ..... Bebe ? ..... Fuma ? ..... Joga ? .....

Vive maritalmente ? ..... Com quem ? .....

Nacionalidade ..... Profissão ..... Onde trabalha ? .....

Residência ..... N.º .....

Documentos que possui .....

Empregos anteriores .....

L 131 - 189 Z

Motivo da dispensa .....

## OBSERVAÇÕES

ESTOU AQUI NO RIO, DE PASSAGEM, PARA ASSINAR ALGUNS CONTRATOS COM A TELEVISÃO GLOBO PARA FIM DE FILMAGENS DE VIDEO-TAPES EM NEW YORK (EUA), AONDE ESTOU RESIDINDO TEMPORAREAMENTE ATÉ O TÉRMINO DO MEU LP QUE SERÁ LANÇADO NO MERCADO AMERICANO EM MEADOS DE SETEMBRO. MOTIVO DA OBSERVAÇÃO: ~~Com~~ EXPLICAR A MINHA VOLTA AOS ESTADOS UNIDOS A FIM DE FILMAR PARA A TV GLOBO DENTRO DO PRAZO DO MEU CONTRATO COM A MESMA E TERMINAR O MEU DISCO PARA A GRAVADORA AMERICANA.

13 de agosto/7[illegible]

Raul Seixas

**ANEXO XVII- ENTRADA DE PEDIDO DE VISTO RAUL SEIXAS – ACERVO DA POLÍCIA FEDERAL, RIO DE JANEIRO.**

GB - SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA
DOPS - DIVISÃO DE INFORMAÇÕES
Data - 08.08.1974
SD/SAF. Nº 43408
Ref. PEDIDO DE VISTO DE SAIDA

Sr. Diretor da D.I.

RAUL SANTOS SEIXAS - filho de Raul Varella Seixas e de Maria Eugenia Santos Seixas, Identidade nº 2.662.228/IFP. Segundo Informação de nº 1475/74-H, do Ministério do Exército, datado de 25.6. de 1964, figura citado nas declarações de ADALGISA ELIANA RIOS DE MAGALHÃES, prestada em 29.05.1974, no DOI/I EXÉRCITO. Anexo ao presente, cópia de PB. nº 191/74-E, do Ministério do Exército. Em 08.08 de 1974, solicita VISTO DE SAIDA para fins de se ausentar do País./=/=/=
/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/

DI. Urgente

1. Ao SP para difusão ao Iº Ex., tendo em vista o solicitado no P.B. 191/74-E, de 22/4/74, informando que o nominado pediu visto ~~de saída~~ para viajem aos U.S.A.;

2. Ao SD/SAF para após a comunicação ao Iº Ex., liberar o visto.

E, 8/8/74

Heitor Corrêa Maurano
COMISSÁRIO DE POLÍCIA, MAT. 14699
DIRETOR-SUBSTITUTO DA D. I. DO DOPS

DOPS/DI
CONFIDENCIAL
Nº 5402
EM 8 8 74

SD SAF
REGISTRADO
4 48
6 9 74
(RUBRICA)

384

**ANEXO XVIII - ENTRADA DE PEDIDO DE VISTO RAUL SEIXAS – ACERVO DA POLÍCIA FEDERAL, RIO DE JANEIRO.**

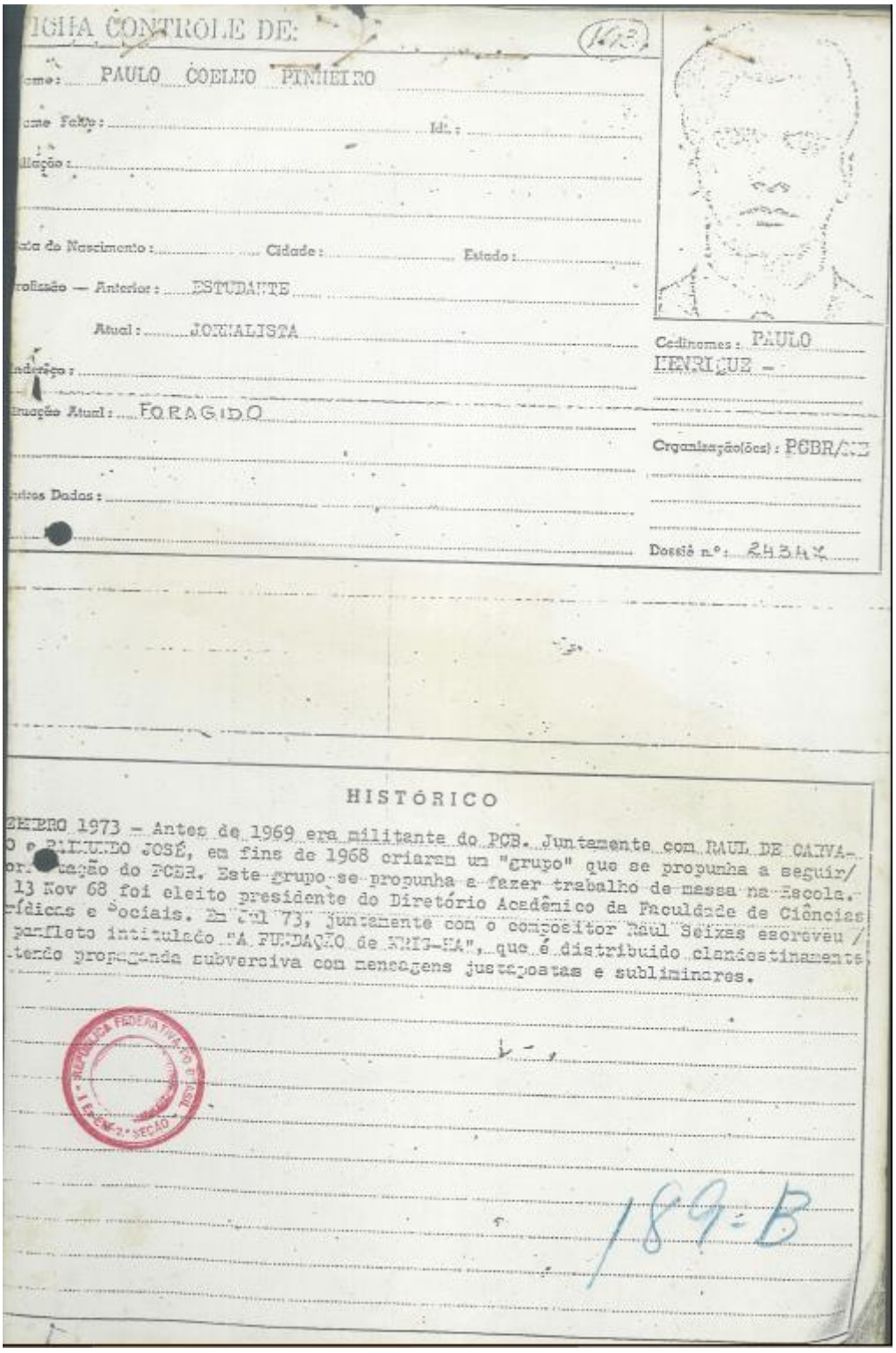
DOPS - DIVISÃO DE INFORMAÇÕES
Data - 08.08.1974
SD/SAF. Nº 43408
Ref. PEDIDO DE VISTO DE SAIDA

Sr. Diretor da D.I.

RAUL SANTOS SEIXAS - filho de Raul Varella Seixas e de Maria Eugenia Santos Seixas, Identidade nº 2.662.228/IFP. Segundo Informação de nº 1475/74-H, do Ministério do Exército, datado de 25.6. de 1964, figura citado nas declarações de ADALGISA ELIANA RIOS DE MAGALHÃES, prestada em 29.05.1974, no DOI/I EXÉRCITO. Anexo ao presente, cópia de PB. nº 101/74-E, do Ministério do Exército. Em 08.08 de 1974, solicita VISTO DE SAIDA para fins de se ausentar do País./=/=/=
/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/=/

94

**ANEXO XIX- FICHA CONTROLE DE PAULO COELHO COM HISTÓRICO DO FICHADO – ACERVO DA POLÍCIA FEDERAL, RIO DE JANEIRO.**



FICHA CONTROLE DE: (163)

Nome: PAULO COELHO PINHEIRO

Nome Falso: Id.:

Filiação:

Data do Nascimento: Cidade: Estado:

Profissão — Anterior: ESTUDANTE

Atual: JORNALISTA

Codinomes: PAULO HENRIQUE -

Indicação:

Situação Atual: FORAGIDO

Organização(ões): PCBR/VPR

Outros Dados:

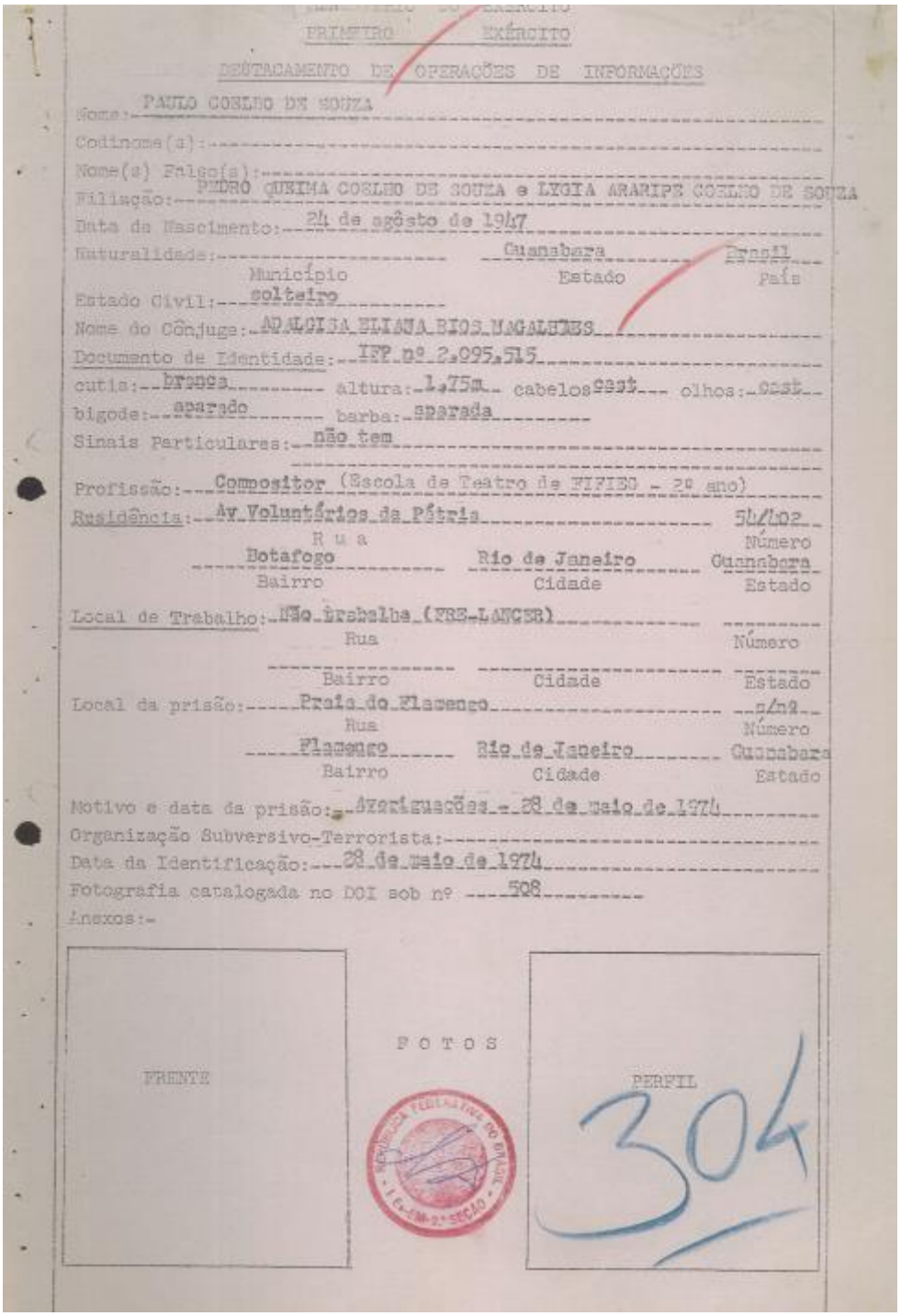
Dossiê nº: 2434

HISTÓRICO

JANEIRO 1973 - Antes de 1969 era militante do PCB. Juntamente com RAUL DE CARVA-LHO e WILMUNDO JOSÉ, em fins de 1968 criaram um "grupo" que se propunha a seguir/ orientação do PCBR. Este grupo se propunha a fazer trabalho de massa na Escola. 13 Nov 68 foi eleito presidente do Diretório Acadêmico da Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais. Em Jul 73, juntamente com o compositor Raul Seixas escreveu / panfleto intitulado "A FUNDAÇÃO de KRIG-HA", que é distribuido clandestinamente tendo propaganda subversiva com mensagens justapostas e subliminares.

189-B

**ANEXO XX- REGISTRO DO INTERROGATÓRIO DE PAULO COELHO – ACERVO DA POLÍCIA FEDERAL, RIO DE JANEIRO.**



PRIMEIRO EXÉRCITO

DESTACAMENTO DE OPERAÇÕES DE INFORMAÇÕES

Nome: PAULO COELHO DE SOUZA

Codinome(s):

Nome(s) Falso(s):

Filiação: PEDRO QUEIMA COELHO DE SOUZA e LYGIA ARARIPE COELHO DE SOUZA

Data de Nascimento: 24 de agôsto de 1947

Naturalidade: ---------- (Município) Guanabara (Estado) Brasil (País)

Estado Civil: solteiro

Nome do Cônjuge: ADALGISA ELIANA RIOS MAGALHÃES

Documento de Identidade: IFP nº 2.095.515

cutis: branca altura: 1,75m cabelos castº olhos: castº

bigode: aparado barba: aparada

Sinais Particulares: não tem

Profissão: Compositor (Escola de Teatro de FIFIEO - 2º ano)

Residência: Av Voluntários da Pátria (Rua) 54/102 (Número)

Botafogo (Bairro) Rio de Janeiro (Cidade) Guanabara (Estado)

Local de Trabalho: Não trabalha (FRE-LANCER) (Rua) --- (Número)

--- (Bairro) --- (Cidade) --- (Estado)

Local da prisão: Praia do Flamengo (Rua) s/nº (Número)

Flamengo (Bairro) Rio de Janeiro (Cidade) Guanabara (Estado)

Motivo e data da prisão: Averiguações - 28 de maio de 1974

Organização Subversivo-Terrorista: ----------

Data da Identificação: 28 de maio de 1974

Fotografia catalogada no DOI sob nº 508

Anexos:-

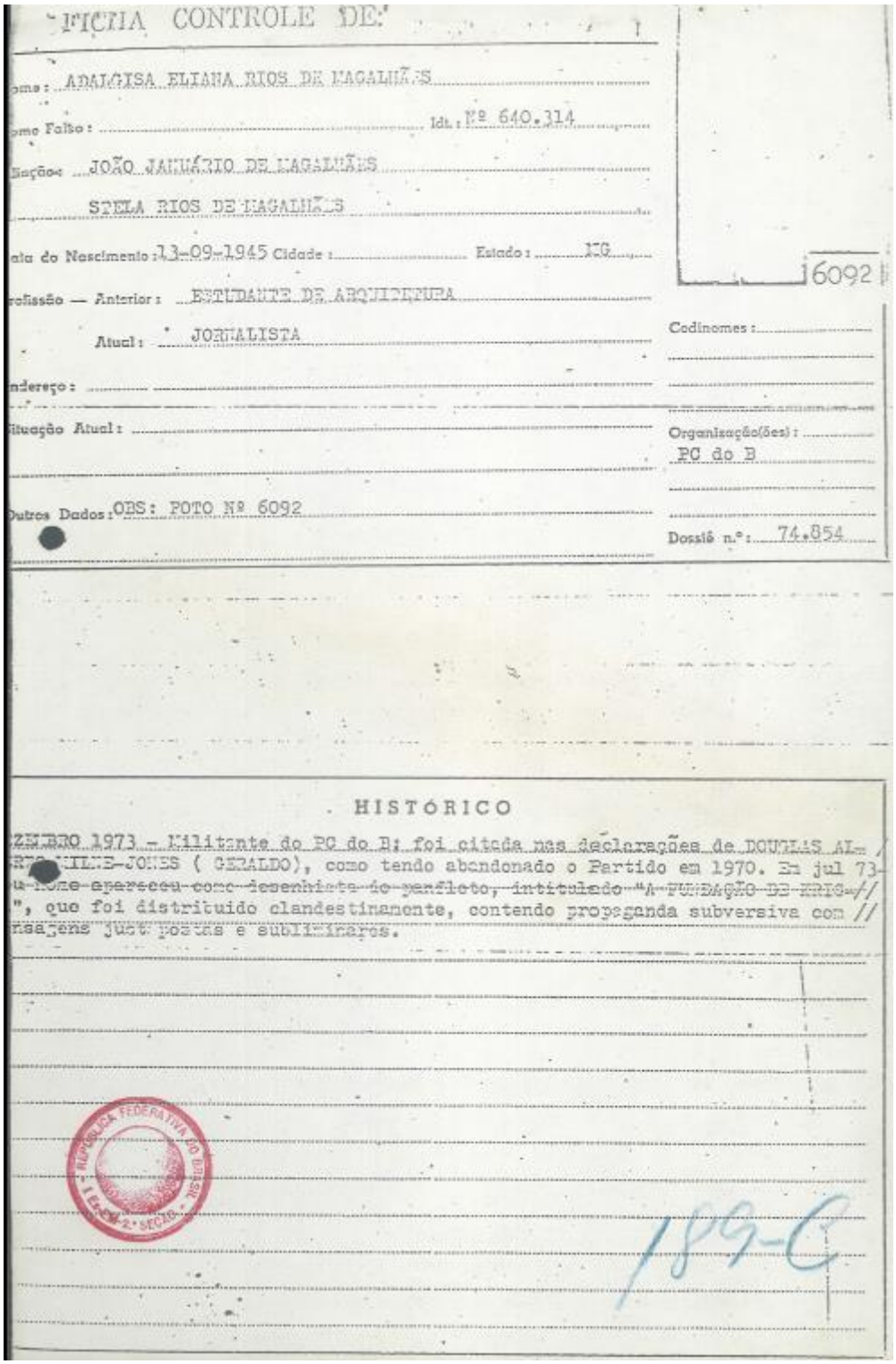
FRENTE

FOTOS

PERFIL

304

**ANEXO XXI- FICHA CONTROLE DE ADALGISA RIOS COM HISTÓRICO DO FICHADO – ACERVO DA POLÍCIA FEDERAL, RIO DE JANEIRO.**



FICHA CONTROLE DE

Nome: ADALGISA ELIANA RIOS DE MAGALHÃES

Nome Falso: Id.: Nº 640.314

Filiação: JOÃO JANUÁRIO DE MAGALHÃES

STELA RIOS DE MAGALHÃES

Data do Nascimento: 13-09-1945 Cidade: Estado: MG

6092

Profissão — Anterior: ESTUDANTE DE ARQUITETURA

Atual: JORNALISTA

Codinomes:

Endereço:

Situação Atual:

Organização(ões): PC do B

Outros Dados: OBS: FOTO Nº 6092

Dossiê n.º: 74.854

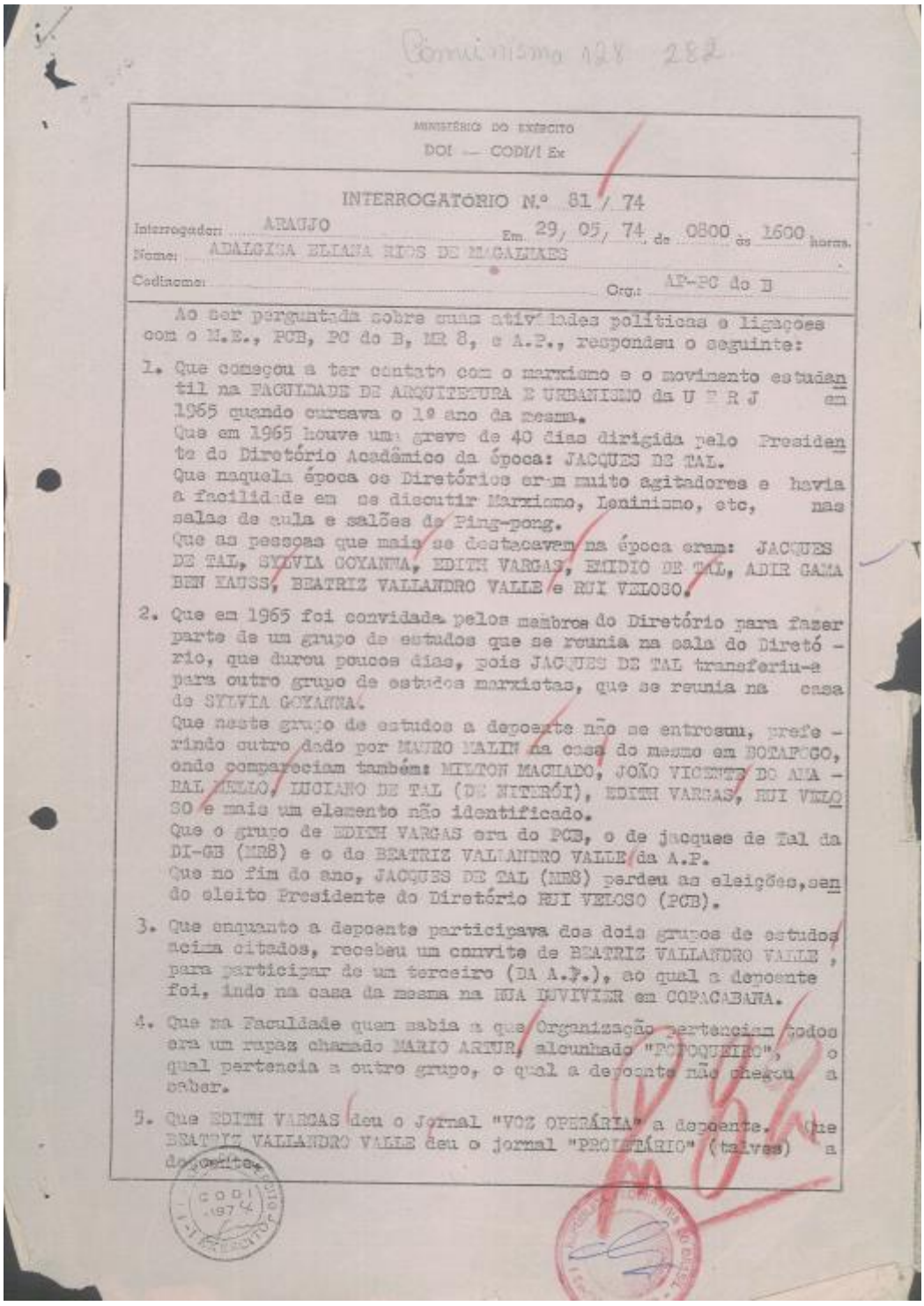
HISTÓRICO

ZEMBRO 1973 - Militante do PC do B; foi citada nas declarações de DOUGLAS AL- / RTO WILDE-JONES ( GERALDO), como tendo abandonado o Partido em 1970. Em jul 73- u nome apareceu como desenhista do panfleto, intitulado "A FUNDAÇÃO DO RIO- // ", que foi distribuido clandestinamente, contendo propaganda subversiva com // nsagens just postas e subliminares.

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL - 2ª SECÇÃO

189-G

**ANEXO XXII- REGISTRO DO INTERROGATÓRIO DE ADALGISA RIOS – ACERVO DA POLÍCIA FEDERAL, RIO DE JANEIRO.**



Comunismo 127 282

MINISTÉRIO DO EXÉRCITO
DOI — CODI/I Ex

INTERROGATÓRIO N.º 81 / 74

Interrogador: ARAUJO Em 29/05/74 de 0800 às 1600 horas.

Nome: ADALGISA ELIANA RIOS DE MAGALHAES

Codinome: Org.: AP-PC do B

Ao ser perguntada sobre suas atividades políticas e ligações com o M.E., PCB, PC do B, MR 8, e A.P., respondeu o seguinte:

1. Que começou a ter contato com o marxismo e o movimento estudantil na FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO da U F R J em 1965 quando cursava o 1º ano da mesma.
Que em 1965 houve uma greve de 40 dias dirigida pelo Presidente do Diretório Acadêmico da época: JACQUES DE TAL.
Que naquela época os Diretórios eram muito agitadores e havia a facilidade em se discutir Marxismo, Leninismo, etc, nas salas de aula e salões de Ping-pong.
Que as pessoas que mais se destacavam na época eram: JACQUES DE TAL, SYLVIA GOYANNA, EDITH VARGAS, EMIDIO DE TAL, ADIR GAMA BEN HAUSS, BEATRIZ VALLANDRO VALLE e RUI VELOSO.

2. Que em 1965 foi convidada pelos membros do Diretório para fazer parte de um grupo de estudos que se reunia na sala do Diretório, que durou poucos dias, pois JACQUES DE TAL transferiu-a para outro grupo de estudos marxistas, que se reunia na casa de SYLVIA GOYANNA.
Que neste grupo de estudos a depoente não se entrosou, preferindo outro dado por MAURO MALIN na casa do mesmo em BOTAFOGO, onde compareciam também: MILTON MACHADO, JOÃO VICENTE DO ANARAL MELLO, LUCIANO DE TAL (DE NITERÓI), EDITH VARGAS, RUI VELOSO e mais um elemento não identificado.
Que o grupo de EDITH VARGAS era do PCB, o de jacques de Tal da DI-GB (MR8) e o de BEATRIZ VALLANDRO VALLE da A.P.
Que no fim do ano, JACQUES DE TAL (MR8) perdeu as eleições, sendo eleito Presidente do Diretório RUI VELOSO (PCB).

3. Que enquanto a depoente participava dos dois grupos de estudos acima citados, recebeu um convite de BEATRIZ VALLANDRO VALLE, para participar de um terceiro (DA A.P.), ao qual a depoente foi, indo na casa da mesma na RUA DUVIVIER em COPACABANA.

4. Que na Faculdade quem sabia a que Organização pertenciam todos era um rapaz chamado MARIO ARTUR, alcunhado "POTOQUEIRO", o qual pertencia a outro grupo, o qual a depoente não chegou a saber.

5. Que EDITH VARGAS deu o Jornal "VOZ OPERÁRIA" a depoente. Que BEATRIZ VALLANDRO VALLE deu o jornal "PROLETÁRIO" (talvez) a depoente.