

DÍLSON CÉSAR DEVIDES

30 ANOS DE ROCK:

Raul Seixas e a cultura brasileira (de 1970 à contemporaneidade)

Três Lagoas

Mestrado em Letras – CPTL/UFMS

2006

DÍLSON CÉSAR DEVIDES

30 ANOS DE ROCK:

Raul Seixas e a cultura brasileira (de 1970 à contemporaneidade)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da UFMS/CPTL, Mestrado em Letras, na área de Estudos Literários, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Edgar César Nolasco.

Três Lagoas

Mestrado em Letras – CPTL/UFMS

2006

Para todos aqueles que
acreditaram em meu potencial
mesmo quando eu próprio duvidei.

AGRADECIMENTOS

- Aos professores José Batista de Sales, Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, Antonio Rodrigues Belon e Rosana Cristina Zanelatto Santos, pelos conhecimentos compartilhados.

- Ao professor Edgar César Nolasco, pela dedicada orientação e pela amizade.

- Aos professores Rosana Cristina Zanelatto Santos e Vera Lúcia Andrade, pela disposição para comporem a banca de defesa.

- Ao professor Sérgio Monteiro Zan, pelas sugestões “gramaticais” indispensáveis à realização deste trabalho.

- Aos colegas de curso, pelo companheirismo nessa caminhada.

- Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pela disponibilidade e pronto atendimento.

- À minha esposa e filho, Michelle e Luis, pela compreensão de minhas ausências e pelo incentivo.

- Aos meus pais, Lourdes e Milton, pelo simples fato de existirem.

RESUMO

Inserir a figura de Raul Seixas como intelectual que pensa seu tempo, minimizando a imagem negativa de zombeteiro e trocista, já que essas são características próprias da obra desse pensador, que por meio delas pretendia alcançar uma ampla faixa da sociedade. Para tal inclusão, primeiramente fez-se uma análise das letras de música de Seixas que tratavam, mesmo que tangencialmente, do período ditatorial no brasileiro durante a década de 1970. Constatou-se que esse pensador não só criticava o regime de exceção, no que tange ao cerceamento de opinião e de liberdade, como também as questões políticas, econômicas e sociais da época. No segundo momento, buscou-se ler algumas composições que discorriam sobre a religiosidade, verificando que, para esse pensador, questões maniqueístas não eram bem aceitas, pois privilegiava a força humana e defendia o livre arbítrio (afastando conotações bíblicas). Na terceira e última etapa, procurou-se estabelecer ligações entre Seixas e discussões contemporâneas, tais como: o mercado cultural, a cultura de massa, sendo aqui possível perceber que Seixas estava já no limiar entre a cultura de massa e a erudita, e que não ignorava assuntos referentes ao mercado, mas se mantinha de fora, criticando principalmente o consumo; o Brasil do fim do regime militar - pela comparação de três composições (*Aluga-se*; *Brasil* e *Que país é esse*), pode-se notar que Seixas estava atento a essa mudança da mesma forma que os compositores mais atuais; a presença de Paulo Coelho na obra de Seixas, evidenciando que as letras compostas em parceria com o escritor são de cunho espiritualista e místico, enquanto as composições exclusivas de Seixas tendem ao materialismo e ao racionalismo.

RESUMEN

La inserción de Raul Seixas como intelectual que piensa su tiempo, minimizando el imagen negativo de sarcástico y bromista, ya que esas son características propias de la obra de ese pensador, que por medio de ellas pretendía alcanzar una amplia faja de la sociedad. Para tal inclusión, primeiramente se hizo una análisis de las letras de música de Seixas que trataban mismo que tangencialmente, del período dictatorial brasileño durante la década de 1970. Se comprobó que ese pensador no solo criticava el gobierno de excepción, en lo que tange al cercenamiento de opinión y de la libertad, como también las cuestiones políticas, económicas y sociales de la época. En el segundo momento, se buscó leer algunas composiciones que discurrían sobre la religiosidad, verificando que, para ese pensador, cuestiones maniqueístas no eran bien aceptadas, pues privilegiaba la fuerza humana y defendía el libre arbitrio (alejando conotaciones bíblicas). En la tercera y última etapa, se procuró establecer relaciones entre Seixas y discusiones contemporaneas, tales como: el mercado cultural, la cultura de masa, siendo aquí posible percibir que Seixas estava ya entre la cultura de masa y la erudita, y que no ignorava asuntos referentes al mercado, pero se mantenía de fuera, criticando, principalmente el consumo; el Brasil de final de régimen militar - por la comparación de tres composiciones (*Aluga-se; Brasil e Que país é esse*), se puede notar que Seixas estava atento a esse cambio del mismo modo que los compositores actuales; la presencia de Paulo Coelho en la obra de Seixas, evidenciando que las letras compuestas en parceria com el escritor son de cuño espiritualista y místico, mientras las composiciones exclusivas de Seixas tienden al materialismo e al racionalismo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

EM BUSCA DE UM INTELLECTUAL PERDIDO	08
---	----

CAPÍTULO I

O BRASIL PÓS-64: cultura, repressão, censura.....	14
---	----

1.1 Raul Seixas e a década de 1970	16
--	----

1.2 Alfândega da censura	31
--------------------------------	----

CAPÍTULO II

<i>GÊTA E O TREM DAS 7</i> : maniqueísmo e misticismo.....	47
--	----

2.1 Aspectos religiosos em Raul Seixas	49
--	----

2.2 Um pouco de maniqueísmo.....	52
----------------------------------	----

2.3 Gita: filosofia e canção	55
------------------------------------	----

2.3.1 A canção	57
----------------------	----

2.3.2 Algumas paráfrases.....	60
-------------------------------	----

2.4 <i>O trem das 7</i> e o <i>Apocalipse</i>	62
---	----

2.5 Deus: Bem e Mal.....	65
--------------------------	----

2.5.1 A terceira via: nem Bem nem Mal	66
---	----

CAPÍTULO III

RAUL SEIXAS E A CONTEMPORANEIDADE	68
---	----

3.1 Entre a galeria e a feira livre: de Raul Seixas e o mercado cultural.....	70
---	----

3.1.1 Na fila do caixa.....	79
-----------------------------	----

3.2 Raul Seixas e Paulo Coelho: a parceria.....	83
---	----

3.3 Um Brasil em cada canção.....	92
-----------------------------------	----

3.3.1 Aluga-se: Brasil (que país é este?).....	100
--	-----

CONCLUSÃO

LUGAR AO SOL.....	103
-------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	108
--------------------	-----

INTRODUÇÃO

EM BUSCA DE UM INTELLECTUAL PERDIDO

[...] não causa mais espanto o fato de a literatura brasileira e, especificamente, a poesia brasileira, conceber a música popular como parte integrante de seu cânone.

Eneida Maria de Souza

Em 1970, o Brasil caminha a passos largos rumo ao desenvolvimento industrial e econômico, a população é tomada de euforia com novas possibilidades de emprego e, conseqüentemente, há uma melhoria na qualidade de vida. Porém, mesmo com índices elevadíssimos do PIB (mais de 10% nos três primeiros anos da década), não podemos nos esquecer que a *censura* e o *AI-5* assombram a intelectualidade brasileira, fazendo com que muitos de nossos intelectuais fossem respirar ares estrangeiros. Ainda que muitos digam que os anos 1970 perderam e muito da efervescência cultural dos 1960 (Tropicalismo, Cinema Novo, teatro Opinião e Arena), não se pode negar que houve quem refletisse e criasse conjecturas a respeito da realidade nacional, entre eles: os poetas marginais (Cacaso, Paulo Leminski) e nomes já consagrados como João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar, Chico Buarque e Raul Seixas, que começava a despontar.

Em meio a um dito *Vazio Cultural*¹, para usar termo da época, muitas peças de teatro, muitas canções, poesias, romances, textos jornalísticos, enfim, praticamente tudo que pudesse ser ofensivo aos governantes era vetado; o que torna, evidentemente, difícil uma divulgação do que era produzido de contestatório e/ou de criativo. Augusto Boal manda que se abram as gavetas da censura a ver se há de fato um vazio cultural². Para Pereira, “tanto em termos brasileiros quanto internacionais este período não passou em branco, mas, ao

¹ Cf. VENTURA. *Vazio cultural*, p. 40.

² VENTURA. *Vazio Cultural*, p. 45.

contrário, testemunhou o surgimento de um intenso debate ideológico entre correntes bastante distintas, enquanto aqui e ali recrudesciam as formas de repressão política”³.

Se a repressão dificultava a produção cultural, ou melhor, fazia com que os artistas buscassem meios de romper a malha da censura, outros, vencidos por tal fato, já praticavam uma autocensura que, por vezes, levaram-nos a compor obras destinadas ao consumo fácil e que se perdiam entre tantas outras de préstimo duvidoso. “Na música popular, o crescimento seguiu também muito a tendência digestiva, ainda que tenha sido o setor a revelar os exemplos mais expressivos de vitalidade e originalidade criadora da arte dos últimos tempos”⁴, disse Zuenir Ventura em texto publicado nos idos de 1973.

Raul Seixas é um exemplo desta energia e excentricidade. O compositor baiano produziu o melhor de suas letras naquele período tão conturbado e não passou despercebido aos censores que estavam muito atentos ao que apresentava um dos arautos da Sociedade Alternativa⁵ (tal fato resultou que em 1989 ainda houvesse onze de suas músicas censuradas). Inconformado com a passividade e, por que não dizer, com o medo do povo diante da coibição do Estado, Seixas levanta um grito de chamamento que visa a tirar as pessoas da inércia e levá-las a uma postura indagativa que possa transformar a realidade, tão tirana, em um mundo no qual cada ser possa agir conforme sua vontade. É o que se observa em “Loteria da Babilônia” do disco *Gîtâ*⁶, de 1973:

Vai e grita ao mundo que você estava certo
Você aprendeu tudo enquanto estava mudo
Agora é necessário gritar e cantar rock [...]
Você tem as respostas das perguntas⁷

³ PEREIRA. *Retrato de época*, p. 09.

⁴ VENTURA. *Falta de ar*, p. 61.

⁵ “Propondo uma música e uma letra agressiva contra o sistema, Seixas chega a importar para o Brasil o movimento ‘sociedade alternativa’, que nos Estados Unidos era uma proposta contrária aos valores da ideologia dominante”. (SANT’ANNA. *Música popular brasileira e moderna poesia brasileira*, p. 245.)

⁶ A palavra **GITA** aparece grafada de duas formas no encarte do referido disco: Gita e Gîtâ. A primeira dá nome ao álbum, a segunda à canção. Não encontramos nenhuma referência ou porquê dos acentos circunflexos. O próprio livro *Bhagavad Gita* não traz, sequer por uma vez, a palavra com acentos.

⁷ RAUL SEIXAS; PAULO COELHO. *Loteria da Babilônia*. In: *Gîtâ*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 11, 2’28.

Nesta empreitada, Seixas utiliza os mais diversos recursos estilísticos: metáforas, elipses, trocadilhos. “Poucas vezes a língua portuguesa terá dado tantas voltas para sugerir o que não pode dizer e insinuar o que não pode revelar”⁸. Exemplo disso é a canção “Metrô Linha 743”, faixa do disco homônimo, de 1984: “*cheguei pra ele e disse: - meu amigo você pode me ceder um cigarro?/ ele disse: - eu dou mas vá fumar lá do outro lado,/ dois homens fumando junto pode ser muito arriscado*”⁹. Se pensarmos que “basta contestar, por exemplo, as relações sociais de casamento, as relações familiares, o comportamento sexual estabelecido, [...] a religião, as leis e a linguagem. Todas instituições sociais. Espaço onde gravitou a contracultura”¹⁰, então podemos dizer que a obra de Raul Seixas traz marcas da contracultura e de um misticismo oriental que nos remete ao Simbolismo e sua vertente esotérica, “onde entra uma visão apocalíptica com imagens de discos voadores e o anseio de estabelecimento de uma civilização, [...] que atualizam o mito de Shangri-La e outras Pasárgadas”¹¹:

Oh! seu moço do disco voador
me leve com você pra onde você for
Oh! seu moço mas não me deixe aqui
enquanto eu sei que tem tanta estrela por aí¹².

Seixas acreditava na força coletiva e que cada um de nós fôssemos uma estrela; assim sendo, não seria ele a isolar-se. Desta forma teve vários parceiros ao longo de sua vida, esposas (como Kika Seixas, com quem compôs praticamente todo o disco *Abre-te sésamo*) e amigos como Marcelo Nova (ex-vocalista do grupo Camisa de Vênus), Marcelo Mota (tradutor para o português do livro *The Book of The Law*¹³, de Aleister Crowley), mas o mais importante e mais popular foi, sem dúvida alguma, Paulo Coelho. Nesta pesquisa, buscar-se-á

⁸ VENTURA. *Falta de ar*, p. 58.

⁹ RAUL SEIXAS. Metrô Linha 743. In: *Metrô Linha 743*. Manaus: Gala, [198-]. CD. 01, 2'45.

¹⁰ ALMEIDA JÚNIOR. *A contra cultura ontem e hoje*. [não paginado].

¹¹ SANT'ANNA. *Música popular brasileira e moderna poesia brasileira*, p.232.

¹² RAUL SEIXAS. S.O.S. In: *Gitã*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 09, 3'04.

¹³ Esta obra relata a lua-de-mel de Crowley e Rose Kelly no Cairo. Lá ocorreram rituais, dentre os quais uma entidade chamada Aiwass, dita, entre outras coisas, o *Livro da Lei*. Este último, bastante presente no álbum *Gita*.

também estabelecer como se deu esta relação, até que ponto um interferiu no trabalho do outro e, por que não, onde se encontra Raul Seixas nas obras do hoje imortal e um dos escritores mais lidos, editados e vendidos do mundo.

Além das amizades reais, será importante fazer um levantamento das amizades literárias de Seixas; isso se dará através da leitura de suas letras e da identificação, nelas, de referências a escritores e escritos, pensadores e pensamentos que tenham sido importantes para sua formação intelectual. Mesmo que, a princípio, o próprio Seixas negue tal formação:

Olho os livros na minha estante
Que nada dizem de importante
Servem só pra quem não sabe ler¹⁴

Para poder compreender o porquê de diversas atitudes, posicionamentos e posturas que levaram Seixas a escrever suas letras, “a primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais”¹⁵, ou seja, estrutura social, valores e ideologia; até mesmo porque “a psicanálise, a antropologia, a filosofia, a história e a sociologia entrarão como parceiras da teoria e da crítica literárias, com vistas ao enriquecimento das trocas interdisciplinares”.¹⁶

Metodologicamente falando, este trabalho pautar-se-á nos Estudos Culturais, conforme os entende e pratica Silviano Santiago em *O cosmopolitismo do pobre, Nas malhas da letra e Vale quanto pesa*; e na crítica biográfica (veja-se *Crítica cult* e *O século de Borges*, ambos de Eneida Maria de Souza); e em outros tantos autores e obras fundamentais que tratam de questões igualmente imprescindíveis, como Antonio Candido, Heloísa Buarque de Hollanda, Zuenir Ventura, Ronaldo Costa Couto e Beatriz Sarlo.

O título deste trabalho foi emprestado de um álbum homônimo que Raul Seixas lançou em 1975, é um trabalho com diversas músicas em inglês (*Only you, Oh! Carol*)

¹⁴ RAUL SEIXAS; PAULO COELHO. Eu também vou reclamar. In: *Há dez mil anos atrás*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 06, 3’20.

¹⁵ CANDIDO. *Literatura e sociedade*, p. 21.

¹⁶ SOUZA. *Crítica cult*, p.123.

intercaladas com outras em português (*Rua Augusta, É proibido fumar*); disco esse não utilizado no corpo da dissertação por não trazer composições de Seixas. Como o texto se propõe a estudar as composições de Seixas da década de 1970 (principalmente), e a partir delas trazer o pensamento do autor aos dias atuais, percorrendo assim 36 anos, o título é pertinente para um trabalho que busca mostrar que as composições de Seixas não estão presas no passado e nos permitem discutir questões hodiernas.

No primeiro capítulo, procurarei traçar um panorama do Brasil pós-1964: da economia, da cultura, da política e de questões outras que compõem o pano de fundo no qual surgirá Raul Seixas. Logo adiante, ainda no mesmo capítulo, levantado o pano, será feita a leitura de algumas músicas de Seixas que se referem mais especificamente à ditadura e à repressão, mostrando a postura do compositor diante dos desmandos dos governantes.

No segundo capítulo, buscar-se-á traçar uma leitura de aspectos religiosos que comumente aparecem na obra de Seixas e o modo como eles ajudam a compor a figura deste intelectual.

E, finalmente, no terceiro e último capítulo, tratarei de questões mais contemporâneas, se assim as posso chamar. Primeiramente há uma discussão sobre o mercado cultural e a relação erudito/popular; logo em seguida discutirei mais estritamente a questão do consumo. Num segundo momento, há uma explanação a respeito da parceria Seixas-Coelho, numa tentativa de perceber que semelhanças e/ou diferenças há entre eles. Este capítulo se fecha com um paralelo entre Cazuzza (*Brasil*), Renato Russo (*Que país é este*) e Seixas (*Aluga-se*), no qual fica evidente que mesmo tendo vivenciado momentos um tanto distintos, os três convergem na crítica aos governantes e à nação.

CAPÍTULO I

O BRASIL PÓS-64: CULTURA, REPRESSÃO, CENSURA

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa.

Michel Foucault

Para abrir este trabalho, faz-se necessária uma contextualização histórica do Brasil da década de 1970 – políticos (governo ditatorial militar), os aspectos econômicos (endividamento do País, inflação galopante), culturais (teatro, literatura, cinema, festivais de música), sociais (a ação militar na repressão à liberdade artística e de imprensa); e como surge a figura do compositor e pensador Raul Seixas.

Num primeiro momento buscarei situar Raul Seixas em meio à apresentação dos fatos históricos da referida década. Tentar compreender como Seixas encarou e pensou o atribulado momento ditatorial brasileiro, e como a situação do País está representada em suas composições.

Em seguida, ater-me-ei às composições que de alguma forma abordam a questão da censura e da repressão. Como Seixas lidou com a censura? De que forma tratou do tema em plena ditadura? E, principalmente, o que pensava dos desmandos dos governantes e da forma como administravam a nação?

1.1 Raul Seixas e a década de 1970

A música popular passa a ser o espaço "nobre", onde se articulam, são avaliadas e interpretadas as contradições socioeconômicas e culturais do país, dando-nos portanto seu mais fiel retrato.

Silviano Santiago

O Festival de Woodstock, de 1969, tornou-se ícone da contracultura e no campo cultural as relações com o exterior não eram menores; a guitarra elétrica rivaliza com o tradicionalíssimo violão, discute-se sexo mais abertamente, fuma-se, bebe-se, veste-se como os hippies, o inglês é usado até mesmo como meio de subversão. Tais atitudes insurretas são marcas da contestação da juventude daquela virada de década, que encontrou em passeatas com direito a distribuição de flores, em danças cheias de gingados efusivos, no uso de drogas (principalmente a maconha e o LSD), em manifestações nas universidades, na busca de religiões do Oriente, uma maneira de participar do momento político-cultural em que viviam.

Nas palavras da professora Miriam Aldeman:

[...] é um movimento eminentemente teatral e auto-consciente. Assim, utiliza a performance e o espetáculo como métodos de ação: em lugar de 'planejar uma revolução futura', trata-se de viver a mudança na transgressão direta e cotidiana, o que significa parodiar tanto a sociedade quanto a si mesma. Apropria-se da cultura popular para burlar a sociedade, os valores burgueses e a si mesma. Mas com esse 'radicalismo estético', que borra as fronteiras

entre a alta cultura e a cultura popular e vê a realidade como um teatro onde ‘sempre se está representando’ [...].¹⁷

É por esta época que, “propondo uma música e uma letra agressiva contra o sistema, Seixas chega a importar para o Brasil o movimento ‘sociedade alternativa’, que nos Estados Unidos era uma proposta contrária aos valores da ideologia dominante”¹⁸. Não só nos Estados Unidos, no Brasil, como se verá mais adiante, a proposta da sociedade alternativa também questionará os valores vigentes. Hoje, no entanto, tal postura não só já não causa espanto, como foi incorporada às diversas formas de manifestação (moda e toda sorte de bens consumíveis), e concebeu uma geração de pais extravagantes e filhos, por vezes, ponderados.

Parece indiscutível que são heranças da contracultura, na maneira em que estão hoje organizados, os movimentos de luta pela igualdade de direitos para as mulheres e em defesa dos homossexuais. Os movimentos anti-racistas e pela legalização das drogas. São também filhos da contracultura os movimentos pacifistas e as coloridas e ‘performáticas’ passeatas contra a guerra e pelo equilíbrio ecológico.¹⁹

É preciso, então, entender que toda ação que questione a ordem posta pode ser considerada contracultura, o que nos daria ainda mais um exemplo atual: o movimento *Hip Hop*, que com sua indumentária própria, vocabulário particular e, inclusive, subdivisões artísticas, espanta e causa incompreensão por parte de uma sociedade conservadora e preconceituosa. Devemos, pois, ver as expressões dos anos 1960 e 1970 como fato social acabado, que receberam a alcunha de Contracultura, porém que não encerram o conceito filosófico e, por conseguinte, abstrato que abrange outras formas de contrariar o que vige.

[...] É que nada é subversivo num sentido absoluto. [...] pois, que o subversivo é sempre relativo, contextual e – ainda mais na sociedade capitalista contemporânea – sempre susceptível à cooptação (pela ‘democracia do mercado’, pela ‘mídia’, ou pelas mesmas instituições da ‘política oficial’). [...] Talvez nesse sentido, a grande lição da contracultura esteja no reconhecimento que o subversivo tem que ser sempre re-inventado, para cada momento e cada lugar.²⁰

Teríamos, então, por todo o sempre, manifestações de contracultura.

¹⁷ ADELMAN. *O reencantamento do político: interpretações da contracultura*. [não paginado].

¹⁸ SANT’ANNA. *Música popular brasileira e moderna poesia brasileira*, p.245.

¹⁹ ALMEIDA JÚNIOR. *A contra cultura ontem e hoje*. [não paginado].

²⁰ ADELMAN. *O reencantamento do político: interpretações da contracultura*. [não paginado].

Enquanto isso, os brasileiros conviviam com Milagre econômico: durante o governo Médici (1969-1974), o crescimento da Petrobrás (e de outras estatais, devido em parte ao estímulo às exportações) e da construção civil, o acesso mais fácil aos bens de consumo típicos da burguesia (carros, imóveis, eletrodomésticos), um maior cuidado em relação às questões do campo, e até mesmo a conquista do tri-campeonato mundial pela seleção de futebol obtida no México, serviram para autopromover a administração, que, fazendo uso dos meios de comunicação, vendia a imagem de um país forte e perseverante, pronto para ocupar o lugar que era seu por direito entre os desenvolvidos.

Não era outra coisa que esperava a população (e talvez até mesmo o governo), ludibriada por obras como a usina de Itaipu e a rodovia Transamazônica (esta última ainda hoje inconclusa). No entanto, os recursos financeiros necessários para tais empreitadas vieram do estrangeiro e aumentaram de modo considerável nossa dependência pecuniária dos países verdadeiramente desenvolvidos. Como o “bolo” não foi dividido tal qual prometera o então Ministro da Fazenda Delfim Neto, no fim do governo Médici a população se viu obrigada a enfrentar filas e a escassez de produtos e a perceber, a duras penas, que o milagre era um conto do vigário e que o santo era de barro.

Ao falarmos dos anos 1960/1970 é impossível não lembrar que “é a época dos festivais, onde floresce a melhor poesia cantada – como as de Torquato Neto, Capinam, Gilberto Gil, Caetano Veloso.”²¹ Vem à mente, então, os famosos Festivais de Música Popular Brasileira da TV RECORD. É preciso, no entanto, dizer que tais eventos começaram na extinta TV EXCELSIOR em abril de 1965, tendo como primeira vencedora a música *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, interpretada por Elis Regina. Apenas em 1966 a TV RECORD lança seu festival, que já recebeu o ordinal *segundo*²², e concedeu a premiação máxima às composições *A Banda*, de Chico Buarque, e *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo

²¹ MOTA. *Ideologia da cultura brasileira (1933 - 1974)*, p. 265.

²² No ano de 1960 houve o troféu Noel Rosa, concedido a Newton Mendonça, por isso a emissora intitulou seu festival com o referido numeral.

de Barros; naquele ano, *Porta-Estandarte*, de Geraldo Vandré e Fernando Lona, foi a campeã pela EXCELSIOR.

Poesia e música se misturavam nos palcos: “parece dar-se a ascendência da poesia sobre o romance, passando aquela a ser gravada em discos, e chegando assim com maior impacto junto ao público.”²³ As platéias que participavam ativamente, cantando e gritando os nomes de seus favoritos, davam aos festivais a aura de megaevento bem ao gosto da sociedade de consumo que se fortalecia. Ser participante e, principalmente, vencedor de um festival era não só uma excelente porta para o sucesso, como também o sonho de muitos jovens intelectuais da época, que hoje se consagraram para além da música, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Raul Seixas, para ficar em apenas quatro referências. Nos trabalhos desses compositores não é difícil perceber que “textos musicais populares [...] demonstram sua relação com a série literária através da apropriação criativa de textos e temas da literatura e através da alusão a, ou recriação de, momentos literários.”²⁴

Em 1968 as coisas já não iam tão bem; os censores passam a interferir mais no processo criativo dos compositores, sugerindo alterações, até que em dezembro daquele ano o governo militar, não contente com a censura imposta em 1964 pelo então presidente Castelo Branco (que criou o SNI – Serviço Nacional de Investigação), decreta o Ato Institucional nº 5 e a atenção volta-se com mais vigor às manifestações culturais.

Não que antes não se preocupasse, mas, tendo controlado a oposição política e os ataques mais diretos da imprensa, a cultura tornara-se um espaço para onde haviam migrado as poucas formas de resistência, até pelas lacunas deixadas pelos censores.²⁵

Os festivais não resistiram por muito mais tempo, e em 1969 o último evento da TV RECORD consagrou *Sinal Fechado*, de Paulinho da Viola; já na TV GLOBO o último prêmio foi dado a *Fio Maravilha*, de Jorge Ben, em 1972. Nesse mesmo ano e evento, Raul

²³ MOTA. *Ideologia da cultura brasileira (1933 - 1974)*, p. 265.

²⁴ PERRONE. *Letras e letras da Música Popular Brasileira*, p. 46.

²⁵ VILARINO. *MPB em movimento: música, festivais e censura*, p. 79.

Seixas (ainda produtor da CBS) inscreveu dois trabalhos: *Let Me Sing, Let Me Sing*, defendido por ele próprio, e *Eu sou eu, Nicuri é o Diabo*, interpretado por Lena Rios e os Lobos. Houve, em anos posteriores, a tentativa de se retomar os festivais, mas, como disse Ana Maria Bahiana, “a censura e a repressão direta, com prisões e exílios, tiraram dos festivais sua função de ponto de encontro e reduziram-nos apenas a feiras para novas contratações.”²⁶

A música tornou-se um dos alvos preferenciais da censura e da repressão, fato que gerou a saída (nem sempre por vontade própria) de intelectuais brasileiros do país, e os que ficaram tiveram que recorrer a subterfúgios cada vez mais engenhosos para burlar os censores militares ou entregaram-se a obras de consumo fácil e préstimo duvidoso; “atemorizados pela situação vigente, não apenas os autores mas também os produtores e editores começaram a praticar a autocensura.”²⁷ Até mesmo Chico Buarque, um dos mais ativos, combativos e produtivos intelectuais brasileiros, afirma em entrevista no ano de 1971: “é claro que cheguei à autocensura.”²⁸ Alguns artistas chegaram, até, a criar autores fictícios para poder publicar seus trabalhos. Há quem, inclusive, acredite que a pressão era tão grande sobre os artistas que os músicos, dramaturgos, escritores e toda sorte de produtores de cultura dos anos 1970 foram, de alguma forma, infectados pela autocensura:

Nos anos 70, não havia clima para criação artística e, mesmo quando estatisticamente os problemas com a censura se reduziram, seus efeitos sobre toda uma nova geração de criadores permaneceram irreversíveis. Podados em suas primeiras investidas, estes jovens fatalmente se enquadram na autocensura.²⁹

Muito embora seja esse um fato possível, creio que seja difícil generalizar tal postura, a menos que seja declarada (com o fez Chico Buarque). No que diz respeito a Raul Seixas, não

²⁶ BAHIANA. A “linha evolutiva” prossegue – a música dos universitários, p. 43.

²⁷ VENTURA. *Falta de ar*, p. 59.

²⁸ Um trecho desta entrevista pode ser encontrado em *O Estado e o músico popular: de marginal a instrumento*, de Margarida Autran.

²⁹ AUTTRAN. *O Estado e o músico popular: de marginal a instrumento*, p. 88.

conheço registros em que afirme que se autocensurava, o que não implica dizer que fazia seu trabalho alheio à censura, mas utilizava vários recursos para poder passar sua mensagem.

A censura se apresentava, assim, sob dois ângulos ou faces. Uma, repressiva, que diz não, e outra, disciplinadora, que incentivava uma certa orientação. Dessa forma, a censura do período militar se define menos pelo veto e mais pela repressão seletiva. Censuram-se livros, mas não a indústria cultural; peças teatrais, mas não o teatro; filmes, mas não o cinema; músicas, mas não a indústria fonográfica.³⁰

A citação de Vilarino resume a repressão durante o período em questão. Mesmo vetando muitas obras, o governo foi um grande mecenas das artes (evidentemente daquela arte que o interessava), o que não impediu que muito fosse jogado no fundo de gavetas e lá permanecesse até que o regime militar acabasse. Para exemplificar basta dizer que foi preciso esperar oito anos para que *Apesar de Você*, de Chico Buarque, fosse liberada, em 1978, com a revogação do AI-5; e que Raul Seixas, depois de ter seu apartamento invadido, revistado e revirado pelos militares que buscavam indícios de uma falada sociedade alternativa, foi expulso do País em 1974 e só pôde retornar no ano seguinte (durante este período viveu nos Estados Unidos e pôde conhecer lugares importantes para o rock mundial, como por exemplo, Memphis, terra natal de Elvis Presley). Em sua última entrevista para a televisão, concedida a Jô Soares, revela: “eu sempre tive problemas com a censura. Até hoje eu tenho 11 músicas censuradas. Eles olham minha obra de cima para baixo. Sacodem para ver se sai alguma coisa.”³¹ Esse testemunho data de 1989, ano da morte do compositor baiano, quatro anos após o fim da ditadura, dez depois do fim do AI-5.

Faz-se necessário, ainda, salientar que nem tudo era perspicácia e engenho no período. Não podemos ignorar que a Jovem Guarda, atenta aos anseios de uma classe média descomprometida e preocupada com vendagem, produzia músicas, na sua maioria, alienadas: “principalmente após o golpe militar de 64, período em que a participação político-social caracterizava as artes em geral e a música em particular, a Jovem Guarda foi mais um

³⁰ VILARINO. *MPB em movimento*: música, festivais e censura, p. 85.

³¹ ALVES. *Raul Seixas: o sonho da sociedade alternativa*, p. 103.

movimento um tanto conformista e menos transgressor.”³² A Bossa Nova, por sua vez, se teve por um lado uma incrível riqueza musical, no que se refere a arranjos e acordes, por outro, teve letras que abusavam de paisagens praianas com barquinhos, céu azul e sol. O fato é que “[...] começou-se a ouvir um tipo de música mais agressiva, rústica e um tanto cansada de tanto azul-praia-amor, que caracterizara as canções burguesas da Bossa Nova.”³³

Vilarino diria ainda que:

[...] talvez o que melhor tenha caracterizado os festivais de música na década de 60, seja essa maneira engenhosa, porque bem elaborada, de dizer algo. Nos festivais não se cantava apenas, dizia-se. A música e a poesia embutidas reforçavam uma voz.³⁴

E tal voz falou mais alto e marcou época com o Tropicalismo, com o Cinema Novo, que mantinham uma relação bastante estreita, devido à admiração de Caetano Veloso pelo cineasta Glauber Rocha, e com o teatro. “[...] num certo momento, o teatro, o cinema, a literatura e a música se cruzaram, movidos por interesses ideológicos e estéticos. Alimentaram-se mutuamente dentro de um mesmo projeto social e socializante.”³⁵

As referências aos primeiros modernistas são claras e declaradas no Tropicalismo, uma vez que Caetano Veloso via em Oswald de Andrade o supra-sumo da arte brasileira e encontrou em Glauber Rocha uma boa referência no cinema. “Toda aquela coisa de Tropicália se formulou dentro de mim no dia em que vi *Terra em Transe*”.³⁶ Quando percebemos em letras tropicalistas uma mistura de imagens que vai dos grandes centros ao interior, das praias

³² VILARINO. *MPB em movimento: música, festivais e censura*, p. 18

³³ SANT’ANNA. *Música popular brasileira e moderna poesia brasileira*, p.223.

³⁴ VILARINO. *MPB em movimento: música, festivais e censura*, p. 24.

³⁵ SANT’ANNA. *Música popular brasileira e moderna poesia brasileira*, p.226.

³⁶ O depoimento de Caetano Veloso está em *Cultura e participação nos anos 60*, de Heloisa B. de Hollanda e Marcos A. Gonçalves, p. 51.

badaladas ao árido sertão, há aí uma influência do Cinema Novo, da *estética da fome*³⁷, da tentativa de mostrar através da fragmentação de imagens, de textos, de idéias, a dura realidade brasileira e, como era o intuito de Rocha, de toda a América Latina, que mesmo tendo características tão diversas guarda uma relação visceral.

O cinema popular, que trazia o samba e o morro como recursos de construção nacional, apresentava como projeto a integração entre a música e o cinema, ou a nação era alegorizada pela representação que o cinema dela fazia, ao construir uma terceira imagem pela justaposição de tomadas cinematográficas e musicais [...]³⁸

“*Deus e o Diabo na terra do Sol*”, “*Toda nudez será castigada*”, “*Macunaíma*”, representam toda essa miscelânea de informações e de representações que, na visão dos cineastas e dos tropicalistas, são o Brasil e a América luso-espanhola.³⁹

Em uma passagem interessante de “*As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*”⁴⁰, lemos:

[...]
Acredite que eu não tenho nada a ver
Com a linha evolutiva Música Popular Brasileira
A única linha que eu conheço
É a linha de empinar uma bandeira
[...]

Por essas palavras é possível deduzir que Seixas não aceitava rótulos que o comparassem ou aproximassem aos tropicalistas. Nesses versos encontra-se a afirmação, por parte do compositor, de que ele não se enquadra na estética de Caetano e Gil, que para alguns estudiosos se pautava, principalmente, na “insubordinação de valores, a ruptura com a

³⁷ O próprio Rocha explicaria assim a *estética da fome*: “A fome latina ... não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto, que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos de tecnicolor não escondem, mais agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.” (In: PEREIRA, M. Cinema e modernismo [não paginado]).

³⁸ SOUZA. *Crítica cult*, p. 155.

³⁹ Cf. depoimentos de Veloso e Rocha concedidos à Hollanda e Messeder em *Cultura em trânsito*, p. 146-168.

⁴⁰ RAUL SEIXAS. *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*. In: *Gita*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 03, 3’43.

linguagem institucionalizada e a interrupção do discurso mítico-nacionalista [...].”⁴¹ Dentre esses itens, poderia dizer que apenas quanto à linguagem Seixas estaria próximo dos tropicalistas, e mesmo assim, de modo distinto, pois a linguagem do roqueiro era mais popular e, ao que me parece, nada alicerçada nos preceitos antropofágicos de Oswald de Andrade.

Pelos lados das artes dramáticas, os CPCs⁴² (Centros Populares de Cultura, criados durante o governo João Goulart), com Ferreira Gullar, entre outros, davam fôlego e incentivavam peças e criações de companhias de teatro. Mas, para calar os alaridos da dramaturgia, os militares acabaram com os centros, não sem antes terem deixado nascer os grupos Arena e Opinião (responsável pela estréia de *O Rei da vela*, peça de Oswald de Andrade) e terem visto despontar Augusto Boal, José Celso Martinez e Gianfrancesco Guarnieri.

Na literatura, para a qual devemos olhar tendo em mente os escritos de Linda Hutcheon, Andreas Huyssen, Silviano Santiago e Eneida Maria de Souza, para ficar apenas em alguns expoentes que nos dizem que já não há fronteiras entre as *altas literaturas* e a cultura de massa, “devemos abandonar a distinção erudito-popular”⁴³ e passar a tratar do assunto de modo horizontal, já que a verticalidade não se aplica mais. Isso porque o presente “[...]é, ao mesmo tempo, acadêmico e popular, elitista e acessível.”⁴⁴ E já não se cogita mais onde estão as margens, uma vez que não há mais centro definido, e o local e o global fundem-se, na feliz expressão de Canclini, em *glocal*⁴⁵. “O local e o regional são enfatizados diante de uma cultura de massa e de uma espécie de aldeia global de informações [...]. A cultura

⁴¹ LONTRA. *Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*, p. 40.

⁴² “Os CPCs se espalharam por todo o país atraindo jovens e intelectuais que desenvolviam uma atividade conscientizadora junto às classes populares. Defendiam a arte revolucionária, instrumento de revolução social. Trabalhavam em contato direto com as massas. Encenavam peças em portas de fábricas, favelas e sindicatos. Publicavam livros de poesia a preços populares e realizavam filmes autofinanciados.” (ALVES, L. *Raul Seixas: o sonho da sociedade alternativa*, p. 15.).

⁴³ HUYSSSEN. *Literatura e cultura no contexto global*, p. 29.

⁴⁴ HUTCHEON. *Poética do pós-modernismo*, p. 69.

⁴⁵ Cf. *Culturas híbridas*.

(com *C* maiúsculo, e no singular) se transformou em culturas (com *c* minúsculo, e no plural) [...]”.⁴⁶

Bem, na literatura da época tínhamos os já consagrados Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto, João Guimarães Rosa, Dalton Trevisan, e os que despontavam ou se firmavam, como Rubem Fonseca, João Ubaldo Ribeiro, Nélida Piñon, Moacyr Scliar, João Gilberto Noll, Ignácio de Loyola Brandão e outros. No entanto, o que marcaria as letras dos anos 1960/1970 seria a chamada *literatura marginal*.⁴⁷ Esta nos trouxe à tona Paulo Leminski (a princípio bastante ligado ao grupo concretista), Ana Cristina César, Cacaso, Chacal, Chico Alvim.

Da produção desses autores, destacam-se os relatos memorialistas que tratavam, basicamente, da vida no exílio, a poesia em tom confessional, que se utiliza de fatos corriqueiros para lançar um lirismo por vezes angustiante. Messeder Pereira quando trata da obra de João Carlos e do grupo Frenesi⁴⁸ comenta que “esta presença do lirismo (ao lado do cotidiano) marcaria não apenas os textos destes autores especificamente, mas caracterizaria boa parte da produção poética desta década.”⁴⁹ Ou ainda, nas palavras do professor Antonio Candido:

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e de conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca antes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos

⁴⁶ HUTCHEON. *Poética do pós-modernismo*, p. 29.

⁴⁷ O termo marginal se deve especialmente ao fato de o material usado para confeccionar as obras, o meio de distribuição (em portas de universidades, teatros, eventos, muitas das vezes feita pelo próprio autor, isso para não dizer que por vezes os textos, comumente poemas, eram afixados em muros e postes), a diagramação em formato de cartas ou cartazes dentro de envelopes, a impressão mimeografada, estarem à margem dos modos convencionais (inclui-se aqui os produtores, dispersores e consumidores de cultura). Sobre esse assunto é indispensável a leitura de *Retrato de época*, de Carlos Alberto Messeder Pereira.

⁴⁸ É interessante ressaltar que surgiram à época vários grupos culturais importantes, como: Vida de Artista, Nuvem Cigana, Folha de Rosto. Não é possível deixar de mencionar O Pasquim, que contava com Ziraldo, Millôr Fernandes, Jaguar, Henfil, que com muito humor criticavam a situação política e econômica do País.

⁴⁹ PEREIRA. *Retrato de época*, p. 149.

feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda sorte.⁵⁰

Nada feito por acaso, pois

de um modo geral, estes novos produtos literários tinham um forte caráter artesanal e lúdico; especialmente naqueles textos mais discursivos – o que, por sua vez, se combina com um certo desprezo em relação ao prestígio acadêmico, intelectual, bem como aos padrões consagrados de ‘qualidade’ e ‘bom gosto’.⁵¹

Se pensarmos em Raul Seixas, não fica complicado encontrar exemplo em que os padrões vigentes são ridicularizados e a condição de intelectual acadêmico é achincalhada. Tal característica ocorre ao longo de toda sua obra; em “*Eu também vou reclamar*”, de seu quinto disco, *Há dez mil anos atrás*, a quinta estrofe diminui o valor da intelectualidade:

Olho os livros na minha estante
Que nada dizem de importante
Servem só pra quem não sabe ler⁵²

É evidente que não se está pregando que os livros tenham pouca serventia, mas se questiona o modo como são lidos, sem reflexão e com alienação, quando deveriam servir para o raciocínio que levasse a uma (ainda que pretensa) autonomia intelectual.

Em *Rock’n’roll*, de seu último disco, Seixas difama a sociedade baiana, retrógrada e conservadora, que acredita que a intelectualidade está na universidade, em espetáculos teatrais, ignorando a riqueza cultural que compõe a Bahia (e evidentemente o Brasil), como as raízes africanas presentes no Candomblé, na culinária, enfim, no modo baiano de ser.

No teatro Vila Velha, velho conceito de moral
Bosta nova pra universitário, gente
Fina, intelectual
Oxalá, oxum dendê Oxossi de não
Sei o quê⁵³

⁵⁰ CANDIDO. *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 209.

⁵¹ PEREIRA. *Retrato de época*, p. 39.

⁵² RAUL SEIXAS; PAULO COELHO. *Eu também vou reclamar*. In: *Há dez mil anos atrás*. Manaus: Sony Music, 2003. CD. 06, 3’20.

⁵³ MARCELO NOVA; RAUL SEIXAS. *Rock’n’roll*. In: *A panela do diabo*. Manaus: Warner Music Brasil, 1989. CD. 02, 5’20.

Por outro lado, é possível perceber que em suas composições há um amálgama entre o erudito e o popular. É, pois, com sua linguagem simples e ao alcance de todos que Seixas faz suas bricolagens culturais, como, por exemplo, em “*Rock do Diabo*”, em que coloca lado a lado o diabo (figura que habita o imaginário de grande parte da população mundial, principalmente da mais carente) e Freud, um dos maiores pensadores da História; o refrão traz:

Enquanto Freud explica as coisas
O diabo fica dando os toques.⁵⁴

Nessa passagem, mesmo mostrando certa erudição ao citar o pai da psicanálise, tal ocorrência se dá em tom de galhofa, como se dissesse que após as teorias freudianas não há mais segredos na alma humana e que toda e qualquer pessoa poderia conhecer-se e ao próximo fazendo análise. Isso não elimina a figura tártara do *diabo*, que aparece como aquele palpiteiro ou intrometido na conversa alheia e que serve para mostrar que cada ser tem sua opinião e que ela deve ser respeitada, sendo, pois, muito difícil que alguém além do próprio ser sabia o que se está passando.

O mesmo cotidiano apontado como marca representativa nas obras dos autores marginais aparece também em Raul Seixas, e é tão freqüente que chega a constituir-se regra (por vezes próximo do *nonsense*); difícil é encontrar composições suas nas quais o dia-a-dia de qualquer pessoa ganha destaque para ilustrar, metaforizar diversas situações. *Super-heróis* (do disco Gita - 1974) e *É fim do mês* (de Novo Aeon - 1975), para ficar em apenas dois exemplos. A primeira conta um simples passeio de fim de tarde no qual algumas celebridades (ou seus sócias) estão pelas ruas, uma diversão barata e singela na qual o próprio Seixas se vê imitado:

Então eu disse a Dom Paulete: eu conheço aquele ali
Não é possível, Dom Raulzito
Quem é que no Brasil não reconhece o grande trunfo do xadrez

⁵⁴ RAUL SEIXAS; PAULO COELHO. Rock do diabo. In: *Novo Aeon*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 02, 2'10.

Saí pela tangente disfarçando uma possível timidez⁵⁵

A saída tangencial é bastante propícia para a época, quando não era conveniente tirar satisfação por pouca coisa (ou coisa alguma!), sob risco de sérias repressões. O melhor a fazer era passar por ignorante e seguir, mesmo que isso demandasse suprimir desejos e direitos.

A crítica à alienação do povo não poderia faltar: *Como é que eu posso ler se não consigo concentrar minha atenção/ Se o que me preocupa no banheiro ou no trabalho é a seleção.* Qualquer referência à propaganda do governo Médici que, aproveitando-se do tricampeonato de futebol conquistado no México em 1970, alardeava a imagem de um país forte e que, já tendo conquistado o topo do mundo no futebol, também o alcançaria em todas as demais áreas, não é mera coincidência.

A segunda letra, por sua vez, é ainda mais familiar à maioria dos brasileiros. Trata da dificuldade de se adquirir os bens necessários para a sobrevivência, satirizando as condições para conseguir, por exemplo, a primeira e a última morada:

Eu já paguei a luz, o gás, o apartamento
Kitnete de um quarto que eu comprei a prestação
Pela Caixa Federal, au, au, au
Eu não sou cachorro não, não, não
[...]
Tô terminando a prestação do meu buraco
Meu lugar no cemitério pra não me preocupar
De não mais ter onde morrer
Ainda bem que no mês que vem
Posso morrer, já tenho o meu tumbão, o meu tumbão⁵⁶

Segue-se criticando os impostos (sempre altos!), o servilismo que impede a tomada de atitudes, sob pena de represália (a perda do emprego, por exemplo), e, principalmente, a passividade de boa parte da população que nada faz para reverter a situação e apenas sabe reclamar:

Como é que você vive alegremente, acomodado
E conformado de pagar tudo calado
Ser bancário ou empregado, sem jamais se aborrecer

⁵⁵ RAUL SEIXAS; PAULO COELHO. Super-heróis. In: *Gita*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 01, 3'12.

⁵⁶ RAUL SEIXAS. É fim do mês. In: *Novo Aeon*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 10, 2'58.

Ele só quer, só pensa em adaptar.

Este teor burlesco é o mínimo que se poderia esperar de alguém que vê em Luiz Gonzaga e Elvis Presley “[...] o mesmo tom safado, irônico. Acho que o humor de nosso nordestino é muito parecido com o humor do americano do Sul, onde nasceu o *rock’n’roll*”.⁵⁷

Deste apelo ao cotidiano, ao popular, ao corriqueiro, Sartre diria:

Se a sociedade se vê, e sobretudo se ela se vê vista, ocorre, por esse fato mesmo, a contestação dos valores estabelecidos e do regime: o escritor lhe apresenta a sua imagem e a íntima a assumi-la ou então a transformar-se.⁵⁸

Parece ser essa atitude que buscavam os artistas da época. Não admitiam a passividade e pretendiam, dentro das brechas que a censura deixava e do que os recursos lingüísticos oferecem, trazer um pouco de conscientização à massa trabalhadora alienada e oprimida em prol do crescimento nacional. A respeito disso o professor José Miguel Wisnik diz:

Foi-se formando uma linguagem capaz de cantar o amor, de surpreender o cotidiano em flagrantes lírico-irônicos, de celebrar o trabalho coletivo ou de fugir à sua imposição, de portar a embriaguez a dança, de jogar com as palavras em lúdicas configurações sem sentido, e de carnavalescar na maior (subvertendo-a em paródia) a imagem dos poderosos.⁵⁹

O mesmo autor diz que à época dos anos 1970 a música se dava ou pelo modo industrial, ligada à gravadoras (que cresciam e ganhavam força) e aos demais meios de propagação, principalmente a televisão e o rádio, ou de modo “*artesanal*, que compreende os poetas-músicos criadores de uma obra marcadamente individualizada, onde a subjetividade se expressa lírica, satírica, épica e parodicamente.”⁶⁰ Apesar de sabido que Seixas estava inserido no universo empresarial da música como produtor de uma gravadora, é naquela segunda classificação (a que traz mais forte a marca de elaboração poética) que, acredito, ele se enquadra. E é este labor de “poeta-músico” que se encontra quando Seixas trata da

⁵⁷ MAURO. *O último anarquista*. p. 46.

⁵⁸ SARTRE. *O que é literatura?*, p. 65.

⁵⁹ WISNIK. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez, p. 30.

⁶⁰ _____, p. 25.

religiosidade, de questões sobre o mercado cultural e, evidentemente, faz uso para burlar a censura e a repressão, como o que se verá na próxima etapa deste trabalho.

1.2 Alfândega da censura⁶¹

[...] a música resultava principalmente como resumo, autêntico, de uma experiência social, como a opinião que todo cidadão tem o direito de formar e cantar, mesmo que a ditadura não queira. Identificavam-se assim para efeito ideológico a música popular [...] e a democracia, o povo e a autenticidade, contra o regime dos militares.

Roberto Schwarz

Neste trabalho não poderia faltar uma explanação mais direta das composições de Seixas acerca da ditadura e da censura. Numa época em que “a cultura era considerada supérfluo e o músico popular tido como um marginal, um elemento de alta periculosidade”⁶², Seixas não se intimidou e mandou seus recados. Dentre várias referências feitas ao momento militar dos anos 1970 (principalmente), dirimi tratar daquelas letras que são mais diretas, mesmo que sempre cifradas; são elas: *A mosca*; *Rockixe*; *Sociedade alternativa*; *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*; *Paranóia*⁶³; *Sapato 36*; *Conserve seu medo*; *Abre-te sésamo*; *Anos 80*; *Metrô linha 743*. Sem a pretensão de reunir tudo o que Seixas tenha

⁶¹ Tomo a expressão emprestada de José Miguel Wisnik, em seu texto *O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez*.

⁶² AUTRAN. *O Estado e o músico popular: de marginal a instrumento*, p. 87.

⁶³ No álbum original de 1975, o nome da canção aparece grafado *Para Nóia*. Esse fato passa a impressão de a música ser oferecida a *Nóia*, ou seja, ao medo. Hoje essa expressão é usada por alguns jovens para nomear as sensações causadas por alguns narcóticos. Uso, no entanto, a grafia de que disponho.

produzido sobre o assunto, acredito que se possa ter uma boa noção de suas idéias, pensamentos e, principalmente, o modo de ver aquele momento histórico, uma vez que são canções que vão de 1973 a 1984.

Krig-ha, bandolo!, disco de 1973, o primeiro da carreira solo de Seixas, “foi um daqueles discos antológicos, em que o artista joga tudo o que amadureceu durante anos a fio.”⁶⁴ A faixa que abre a obra (depois de uma introdução na qual canta *Good rockin’ tonight* aos nove anos) é a famosíssima *A mosca*⁶⁵. Nessa letra, embalado por sons de atabaques e berimbaus, deixa evidente que, já que sempre “há uma pedra no meio do caminho”⁶⁶, Seixas será aquele inseto indesejado que estraga o agradável jantar e causa asco (para não dizer antipatia ou aversão). Começa assim um jogo dialético com os militares, que são para ele o verdadeiro obstáculo. No tom debochado que se tornaria sua característica marcante, Seixas provoca e dá o aviso:

Eu sou a mosca que pousou em sua sopa
Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar

Eu sou a mosca que perturba o seu sono
Eu sou a mosca no seu quarto a zumbizar

E não adianta vim me detetizar (*sic*)
Pois nem o D.D.T. pode assim me exterminar
Porque você mata um e vem outro em meu lugar

Atenção eu sou a mosca
A grande mosca
[...]
Observando e abuzando (*sic*)
[..]

Cinco anos depois do AI-5, no último ano de mandato de Médici, o País crescia e a inflação também (mais de 15%), a repressão continuava forte, e talvez por estar despontando como cantor (e por que não dizer livre pensador) Seixas se achasse no direito de dar seu cartão de visitas e o fez. Antes não o fizera. Em tempos em que “a arte abandona o palco

⁶⁴ MAURO. *O último anarquista*, p. 48.

⁶⁵ RAUL SEIXAS. *A mosca*. In: *Krig-ha, bandolo!*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 02, 3’56.

⁶⁶ ANDRADE. *Antologia poética*, p.196.

privilegiado do livro para se dar no cotidiano da Vida”⁶⁷, tornou-se um dos alvos preferenciais dos censores, o que mostra que conseguiu ser uma “mosca” realmente perturbadora e que, de fato, não adiantou querer dedetizá-lo (o D.D.T. poderia muito bem ser substituído por SNI⁶⁸ ou DOPS⁶⁹), expulsando-o do País no ano seguinte, pois outros continuaram a azucrinar a vida dos militares, e, mesmo de fora, Seixas estava observando o que se passava no Brasil.

Em outra composição do mesmo álbum, *Rockixe*⁷⁰, a mensagem de que o incômodo acontecerá se repete, no entanto, desta vez mostra-se preocupado com o que possa acontecer:

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 fato de ter medo do medo do outro se explica pelo motivo de que sabe que não é bem visto e que aborrece com o que faz e, por isso, representa algum tipo de ameaça, até porque não nos importamos com o que não nos importuna. Sabe ainda que a qualquer momento pode ser preso (*cair no laço*) e assim ser impedido de agir livremente. Ainda que reconheça a força do oponente, debocha desse suposto poder, dizendo que é mais belo (*Você é forte mais eu sou muito mais lindo*), o que permite ver aí um discurso avaliativo claro, ou seja, a situação vigente é feia. E critica a situação econômica dizendo: “Na esquina da falência que eu te pego pelo pé.” Provavelmente, já imaginando o fracasso do milagre econômico. Quando avisa: “Eu vim de longe, vim duma metamorfose” (talvez a mosca da canção anterior), evidencia o seu poder de adaptação e desafia:

Você é forte, faz o que deseja e quer
Mas se assusta com o que eu faço, isso eu já posso ver

⁶⁷ SANTIAGO, *O cosmopolitismo do pobre*, p. 137.

⁶⁸ Serviço Nacional de Informações.

⁶⁹ Departamento de Ordem Política e Social.

⁷⁰ RAUL SEIXAS; PAULO COELHO. *Rockixe*. In: *Krig-ha, bandolo!*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 09, 3'43.

E foi com isso, justamente, que eu vi
Maravilhoso, eu aprendi que eu sou mais forte que você

Entra assim numa verdadeira luta de Davi contra Golias, tornando-se alvo preferencial da censura, e o vencedor desse embate foi a cultura, que pôde presenciar uma figura tão ativa combatendo, pelas palavras, atitudes com as quais não concordava. O resultado são as letras aqui presentes e outras que por um motivo de delimitação temática não aparecem neste trabalho.

No ano em que Ernesto Geisel “vence”, no Colégio Eleitoral, o oposicionista Ulisses Guimarães e que sai da circunscrição política o deputado Tancredo Neves (duas importantes figuras para a retomada da democracia nos anos 1980), com a inflação em alta (34,5%) e com um crescimento interno menor que o do ano anterior (8,2% ante 14% de 1973)⁷¹, Seixas lança *Gita*, que “mostrou Raul dividido entre a crítica social e o escapismo místico que tomava conta dos desiludidos ‘bicho-grilos’ (sic)”⁷². No que se refere às composições de teor crítico, são bons exemplos as letras de *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*⁷³ e *Sociedade alternativa*. Na primeira, Seixas fala do destemperamento dos governantes e não suaviza as palavras para nomeá-los:

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

Carrascos e donos do mundo são expressões que comprovam a idéia de que Seixas via o regime militar como algo desumano, que atenta contra o que ele mais prezava: a liberdade. E o que é pior, mostra o despreparo em administrar a situação que eles mesmos criaram (ou será que é necessário usar a força quando se está seguro do que está fazendo e que

⁷¹ Para compreender o cenário político da época, é fundamental a leitura de *Memória viva do regime militar – Brasil: 1964-1985*, de Ronaldo Costa Couto. É dessa obra que foram extraídas as informações e os dados referenciados nesta parte do trabalho.

⁷² MAURO. *O último anarquista*, p. 49.

⁷³ RAUL SEIXAS. *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*. In: *Gita*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 03, 3'43.

tais atitudes são para o bem da população?). O uso de força fica evidente quando diz que “*A arapuca está armada*” e segue em uma comparação bem zombeteira:

Buliram muito com o planeta
E o planeta como um cachorro eu vejo
Se ele não agüenta mais as pulgas
Se livra delas num sacolejo

O cachorro pode ser o regime militar, as pulgas, todos aqueles que não concordem com a censura, a repressão. A alternativa: livrar-se dos que atrapalham. É interessante o uso do verbo livrar: em época de escassa liberdade, ele é usado em seu sentido menos adequado (se assim posso dizer), o de acabar, aniquilar, destruir, e não raras vezes, matar os discordantes. A canção segue e trata de questões outras que não especificamente do regime, mas por ele influenciadas. Questiona o posicionamento de alguns rebeldes que se perderam ou se deixaram perder (*Hoje a gente já não sabe/ De que lado tão certos cabeludos/ Tipo estereotipado/ Se é da direita ou da traseira*); diz da enxurrada de influências que chegavam ao país naquela época (*Eu já passei por todas as religiões/ Filosofias, políticas e lutas*) e termina com mais um tapa em luva de pelica na face dos militares no que acreditavam ser o único caminho seguro para o Brasil: *Aos 11 anos de idade eu já desconfiava/ Da verdade absoluta*.

Quanto à segunda letra, “*Sociedade Alternativa*”, digo apenas que é grito de insubmissão, de revolta, que tenta despertar quase que por imposição (muito embora este termo não seja adequado para tratar de Seixas) um sentimento de repulsa ante a condição posta. Cantá-la é concordar com seu lema: *Faze o que tu queres/ Pois é tudo da lei*⁷⁴. É concordar que o que é imposto (agora sim o termo corretamente empregado) não deve ser aceito, pois apenas o que é feito por vontade própria é correto e verdadeiro, e como cada homem tem um jeito de ser, tudo é permitido.

⁷⁴ RAUL SEIXAS; PAULO COELHO. Sociedade alternativa. In: *Gita*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 12, 4'46.

Este álbum é todo em cima do *Livro da Lei*, que Aleister Crowley recebeu, ditado por um ser do Novo Aeon. Mas não é... apostólico. São simplesmente coisas que eu descobri e digo, porque tenho esses meios de dizer, porque meu trabalho é dizer, sacar, dizer. Sou o cientista que faz a granada que o soldado lança pra explodir tudo... Não levei Aleister Crowley totalmente a sério, não. Aliás, eu acho que é isso que ele queria. Tirei coisas dele para mim, aproveitei.⁷⁵

Essas atitudes e esses pensamentos em 1974 são como um pedido de punição, e tal música não passou ilesa. Sua execução, que insuflava o público, rendeu a Seixas uma visita dos militares à sua residência em busca de indícios da dita sociedade. O compositor foi para os Estados Unidos para acalmar os ânimos de seus admiradores, dos censores e dele mesmo.⁷⁶

Em depoimentos posteriores à época, divergindo do excerto acima, Seixas diria sobre *Gita*:

É um disco doutrinário. Já reparou na capa? Estou eu lá, de dedo pra cima, veja se possível! Como se eu quisesse indicar caminhos para as pessoas. Mas é o retrato mesmo do que eu fui no passado. Eu estava pondo pra fora meu lado de Cristo, de Jesus, sabe como é, que adora sofrer pelas pessoas, mostrar o caminho às pessoas. *Gita* foi todo assim.⁷⁷

Já em 1975, o Brasil mantém negociações com a Alemanha em torno da energia nuclear; “começa o processo progressivo de resgate da liberdade de imprensa”⁷⁸, no entanto, morre o jornalista Vladimir Herzog, talvez para dizer que as coisas não serão tão fáceis; a inflação diminui, a taxa de crescimento também. Seixas volta para o Brasil e lança *Novo Aeon*, disco que considera menos doutrinário que o anterior (ele já era considerado guru por muitos jovens e esse fato o assustava, tinha medo de ser assassinado por um fã). A respeito de *Paranóia*⁷⁹, Seixas disse:

Para *Nóia*. É como se fosse uma garota, porque é assim que eu vejo o medo. Fui um dia em que fiquei encucando toda a noite, e tive muito medo quando vi o dia nascendo. Terror mesmo. Aí decidi: ou eu luto com o medo ou ele me vence. Chamei os fantasmas todos pra brigar e daí saiu essa música.⁸⁰

⁷⁵ Trecho de depoimento de Raul Seixas. In: MAURO. *O último anarquista*, p. 50.

⁷⁶ Há quem diga que Seixas foi torturado e ameaçado pelos militares, outros, que houve apenas uma conversa. Como o que importa para este trabalho são as relações que ele manteve com o todo da época, não tecerei comentários acerca de algo hipotético, isso fica para os biógrafos.

⁷⁷ BAHIANA. *Eu em noites de sol*, p. 31.

⁷⁸ COUTO. *Memória viva do regime militar – Brasil: 1964-1985*, p. 365.

⁷⁹ RAUL SEIXAS. *Paranóia*. In: *Novo Aeon*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 08, 3'50.

⁸⁰ PASSOS. *Raul Seixas por ele mesmo*, p. 33.

Destaco dessa composição o seguinte fragmento:

[...]
Se eu vejo um papel qualquer no chão
Tremo, corro e apanho pra esconder
Medo de ter sido uma anotação que eu fiz
Que não se possa ler
E eu gosto de escrever
Mas, eu sinto medo
[...]

Se estabelece a relação com a censura. O medo é tanto que até mesmo dentro de casa se tem receio de que algo comprometedor possa chegar a mãos indevidas. Nem mesmo nos momentos mais íntimos se está sozinho, ao contrário, o ser humano é sempre vigiado por uma entidade demiúrgica:

Tinha tanto medo de sair da cama à noite pro banheiro
Medo de saber que não estava ali sozinho porque sempre
Sempre, sempre
Eu estava com Deus
[...]
Minha mãe me disse há tempo atrás
Onde você for, Deus vai atrás
Deus vê sempre tudo o que você faz
[...]
Vacilava sempre a ficar nu lá no chuveiro, com vergonha
Com vergonha de saber que tinha alguém ali, comigo
Vendo fazer tudo o que se faz dentro dum banheiro
[...]

O patético então entra em cena. O medo do desconhecido, daquilo que não se pode ver ou tocar, contra aquilo que não se pode lutar, toma conta de todo o ser a ponto de deixá-lo enlouquecido. E foi isso que a ditadura, com seus censores, conseguiram fazer: sumir com pessoas ativas que não se calavam; coibir manifestações de reprovação contra o governo; impedir que artistas cantassem, escrevessem, encenassem, pintassem qualquer coisa que não fosse em acordo com o regime. Exemplo incontestável de como se davam as relações dos censores com os artistas, nos dá Margarida Autran:

Quando o disco *Banquete de mendigos*, do qual constavam velhas composições como *Oração de Mãe Menininha*, de Dorival Caymmi, e *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga, e cuja venda reverteria em benefício de instituições mantidas pelo ONU, é apreendido em todo território nacional (1975), o diretor do Departamento de Censura, Rogério Nunes, justifica: “As músicas do disco, interpretadas por vários autores, entre os quais Chico Buarque, Paulinho da Viola, Raul Seixas, Edu Lobo e Gal Costa, têm conotações políticas desfavoráveis ao governo.”⁸¹

É interessante notar que a impressão passada pela fala do diretor é a de que o fato nocivo está nos intérpretes das músicas e não necessariamente nas próprias composições, uma vez que foram escritas já há algum tempo, mas como os cantores eram pessoas já estigmatizadas pelo regime, qualquer coisa que fizessem era motivo para retaliações, ainda que fosse obstar uma causa humanitária, como a de ajudar instituições de amparo a necessitados.

1976 foi o ano em que morreu, num desastre de carro, Juscelino Kubitschek de Oliveira; “o governo decreta luto oficial de três dias [...]. É o primeiro político cassado a receber homenagem.”⁸² O governo insiste na versão de suicídio no caso Herzog. Geisel “afasta do comando do II Exército o general-de-exército Eduardo d’Ávila Melo em decorrência das torturas e das mortes no DOI-CODI de São Paulo.”⁸³ Para a vaga de Melo, escolhe alguém mais afeiçoado à abertura, o general Dilermando Gomes Monteiro. Em 1977, Geisel repete a atitude em prol da abertura quando “exonera sumariamente o ministro do Exército, general Sylvio Frota, pré-candidato da linha dura à Presidência da República.”⁸⁴ Tal atitude avigora a candidatura de João Baptista Figueiredo ao principal cargo do país. Também em 1977 foi lançado o disco *O dia em que a Terra parou*. Entre canções à beira da melancolia como *Sim* e outras no mais puro estilo impuro de Seixas, misturando ritmos, há *Você, Tapanacara, Eu quero mesmo*; chamam a atenção as canções que contestam o cotidiano, as situações postas, como *No fundo do quintal da escola* e *Sapato 36*.

⁸¹ AUTRAN. *O Estado e o músico popular: de marginal a instrumento*, p. 88.

⁸² COUTO. *Memória viva do regime militar – Brasil: 1964-1985*, p. 366.

⁸³ _____. p. 366.

⁸⁴ _____. p. 367.

Muito embora se possa dizer que *Sapato 36*⁸⁵ trata de questões familiares, o que é perfeitamente aceitável, uma vez que a auto-afirmação de um filho muitas vezes gera conflitos por haver falta de compreensão entre as partes ou, e principalmente, por não haver respeito, é inevitável pensá-la como uma crítica à ditadura. Logo no início, quando lemos: *Eu calço é 37/ Meu pai me dá 36*, já se observa a falta de liberdade de escolher o que bem entender, aqui metaforizada no sapato que causa desconforto e impede que se vá mais longe, que se progrida. Na seqüência: *Pai eu já tô crescidinho/ Pague prá ver, que eu aposto/ Vou escolher meu sapato/ E andar do jeito que eu gosto/ E andar do jeito que eu gosto*; é o pedido de confiança, que após nove anos de AI-5 e treze de regime militar, já é o momento de se poder caminhar sem que algo incomode, sem chateações, sem perseguições.

Nos versos posteriores vem a indignação com a falta de consideração que a população sofre por parte dos governantes: *Por que cargas d'águas/ Você acha que tem o direito/ De afogar tudo aquilo que eu/ Sinto em meu peito*; tão forte é o descaso (o que não implica dizer desatenção) que atinge os sentimentos, os sonhos, os desejos, tudo sufocado e reprimido em prol do bem do Estado, que sempre exigiu consideração, e como não a tinha de todos, partiu para a violência. A canção mostra o caminho simples e eficaz para que qualquer conflito seja extinto: *Você só vai ter o respeito que quer/ Na realidade/ No dia em que você souber respeitar/A minha vontade*. O fim dessa pendenga se dá com a resignação da parte mais fraca que, no entanto, mostra-se mais racional e prudente (ou sensata), sem que a conformação se processe totalmente, pois mesmo não havendo a concordância da outra parte, busca-se algo que atenda melhor às suas necessidades; é um clamor de liberdade: *Pai já tô indo-me embora/ Quero partir sem brigar/ Pois eu já escolhi meu sapato/ Que não vai mais me apertar*.

⁸⁵ RAUL SEIXAS; CLÁUDIO ROBERTO. Sapato 36. In: *O dia em que a terra parou*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 06, 3'19.

No ano seguinte, 1978, o ministro-chefe do SNI, general João Baptista Figueiredo, indicado por Geisel, é eleito; é também o fim do AI-5; surge, então, uma esperança de que, de fato, a democracia possa voltar, começando pela liberdade de expressão. Talvez duvidando disso, Seixas em *Conserve seu medo*⁸⁶, do álbum *Mata Virgem*, alerta:

Conserve seu medo
Mantenha ele aceso
Se você não teme
Se você não ama
Vai acabar cedo

Já aparece aí a advertência de que não se deve acreditar (pelo menos não totalmente) que a revogação do AI-5 acabará com a repressão, é preciso estar cauteloso (*Esteja atento/ Ao rumo da História/ Mantenha em segredo/ Mas mantenha viva/ Sua paranóia*) e não se esquecer dos acontecimentos anteriores, uma vez que a História é cíclica, e mesmo que para as outras pessoas não pareça, é imprescindível estar atento. Não que seja preciso ficar parado à espera de que se confirmem as expectativas (boas ou ruins), ao contrário, é preciso seguir com a vida da melhor maneira e com a esperança em dias melhores, mas sempre com cuidado. Isso está sintetizado em: *E ande pra frente/ Olhando pro lado*. Por mais que se quisessem melhorias e se acreditasse que elas viriam, duvidar era preciso e saber, ou ao menos tentar, analisar a situação para não ser pego desprevenido.

O último ano da década de 1970 começa com a posse de João Baptista Figueiredo, com promessas de guiar o Brasil rumo à democracia, com a criação do Partido dos Trabalhadores, com a volta de Delfim Netto à economia (que desde Costa e Silva e Médici comandava a economia nacional), com a inflação veloz como uma motocicleta, chegando a 77,2%, enquanto o crescimento do PIB (a pé) era de 6,8%⁸⁷, com a promulgação, em agosto da Lei de Anistia.

⁸⁶ RAUL SEIXAS; PAULO COELHO. Conserve seu medo. In: *Mata virgem*. Manaus: Warner Music Brasil, [199-]. CD. 05, 1'43.

⁸⁷ Cf. COUTO. *Memória viva do regime militar – Brasil: 1964-1985*, p. 367.

Os anos 1980 começam com atos terroristas, pluripartidarismo, dois anos a mais de governo para prefeitos e vereadores (as eleições ocorreriam em 1982 para todos os cargos: vereador, prefeito, governador, deputados, senadores – exceto para presidente!), a inflação, animada com o desempenho de Nelson Piquet (seria campeão mundial de automobilismo em 1981 e bicampeão em 1982), pega um Fórmula 1 e dispara (110,2%), o crescimento (de carroça) é de 9,2% (muito embora esse número seja hoje algo estrondoso e digno de comemoração). Talvez, animado com a virada da década, Seixas aparece com *Abre-te sésamo*, um disco aparentemente descomprometido, que traz o engraçado Rock da “Aranha” (tratando do homossexualismo), a fúnebre *À beira do pantanal*, a filosófica *O conto do sábio chinês*, a lírica *Minha Viola* (escrita por Raul Varella Seixas, pai de Raul), as impugnantas *Abre-te sésamo* e *Anos 80*.

De *Abre-te sésamo*⁸⁸, poderia dizer que é uma canção de quem se prepara para uma virada de década sem muita esperança de melhorias e, talvez, pasmo por ver que pouca coisa mudou. É o que se lê nos primeiros versos: *Lá vou eu de novo/ Um tanto assustado/ Com Ali-Baba e os quarenta ladrões/ Já não querem nada/ Com a pátria amada / E cada dia mais enchendo meus botões*. Nos versos subseqüentes, é posta às claras a situação do povo brasileiro do início daquela década, em que era necessário lutar contra a fome e a falta de recursos os mais elementares para a sobrevivência, pois o verdadeiro brasileiro é um forte e não desanima: *Lá vou eu de novo, brasileiro, brasileiro nato/ Se eu não morro eu mato/ Essa desnutrição/ Minha teimosia brava de guerreiro/ É o que me faz o primeiro dessa procissão*. No refrão é possível verificar a inconstância das coisas e das oportunidades que aparecem e somem tão rapidamente que passam a impressão de não existirem: *Fecha a porta, abre a porta/ Abre-te sésamo/ Fecha a porta, abre a porta/ eu disse,/Abre-te sésamo*. Termina amargurado mostrando que a bagunça é generalizada e que apenas os tolos acreditam que o

⁸⁸ RAUL SEIXAS; CLÁUDIO ROBERTO. *Abre-te sésamo*. In: *Abre-te sésamo*. Manaus: Sony Music, 1980 CD. 01, 2’33.

País está crescendo e que crescerão junto com ele: *E vamos nós de novo/ Vamos na gangorra/ No meio da zorra desse/ desse vai e vem/ É tudo mentira/ Quem vai nessa, pira/ atrás do tesouro de Ali-bem-bem.*

A leitura de *Anos 80*⁸⁹ ajuda a completar a interpretação da letra anterior e vislumbrar as perspectivas de Seixas para a década de 1980. É uma canção alegre na qual os tons irônicos e debochados estão fortemente presentes numa crítica ácida e, por que não, jocosa. De início já se tem no refrão:

Hey, anos 80
Charrete que perdeu o condutor

Hey, anos 80
Melancolia e promessas de amor
Melancolia e promessas de amor

O que pode se esperar de um decênio que começa sem quem o dirija (vale lembrar que o presidente Figueiredo, repetidas vezes, deixou claro que era mais soldado que político, e que em outras ocasiões, principalmente depois do infarto, mostrou-se desejoso do término de seu mandato) e que traz tristezas e promessas que provavelmente não serão cumpridas? Muito pouco. Ainda mais quando os comandantes veraneiam (deixando suas obrigações por fazer e muitas vezes fazendo-as sem competência para tal), enquanto o povo trabalha sem nem ao menos se dar ao luxo de sonhar com férias e conforto, é o que se encontra nos versos a seguir:

É o juiz das 12 varas de caniço e samburá dando atestado que o compositor errou

Gente afirmando não querendo afirmar nada, que o cantor cantou errado e que a censura concordou
Gente afirmando não querendo afirmar nada, que o cantor cantou errado e que a censura concordou

Mais adiante evidencia-se que a igualdade que tanto se desejava existe sim, quando pensamos que a miséria está tanto entre os ricos (seja ela moral, seja nas favelas que rodeiam os bairros nobres do Rio de Janeiro) e os pobres, já que ambos sentem na pele os reflexos diretos das

⁸⁹ RAUL SEIXAS; DEDÉ CAIANO. Anos 80. In: *Abre-te sésamo*. In: *Abre-te sésamo*. Manaus: Sony Music, 1980 CD. 03, 2'49.

ações governamentais e tanto um quanto o outro colaboram para que as coisas não mudem, pois encobrem as falcatruas na expectativa de levar alguma vantagem, de obter algum favor: *Pobre país carregador dessa miséria dividida entre Ipanema e a empregada do patrão/ Varrendo lixo pra debaixo do tapete que é supostamente persa pra alegria do ladrão/ Varrendo lixo pra debaixo do tapete que é supostamente persa pra alegria do ladrão.* A canção termina, então, voltando ao início do percurso, derrotados em seus propósitos: *Eu disse: hey, anos 80/ Minha esperança... sonho de um sonhador!*

Nos anos subseqüentes há o atentado do Riocentro, fato que dividiu o governo; o infarto do presidente Figueiredo (para muitos, após esse incidente, o presidente nunca mais seria o mesmo); nas eleições de 1982 a oposição conquista o governo dos maiores estados do País (Franco Montoro em São Paulo, Leonel Brizola no Rio de Janeiro, Tancredo Neves em Minas Gérias); o crescimento é de 0,8%⁹⁰. Em 1983, com a inflação na estratosfera (211%)⁹¹, começa a circular uma expressão que entraria para a História nacional: Diretas-Já. O ano de 1984 é marcado por manifestações gigantescas (algumas com números próximos a meio milhão de pessoas), no entanto as eleições diretas não são aprovadas. Em meio a atitudes continuístas que cogitavam mais dois anos de governo para Figueiredo, a fim de haver eleições diretas em 1986 (um grande interessado era Leonel Brizola, que dessa forma poderia terminar seu mandato de governador dos fluminenses e candidatar-se à presidência com chances de vitória) é lançada a candidatura de Tancredo Neves para presidente e José Sarney para vice, que enfrentariam no Colégio Eleitoral Paulo Salim Maluf, escolhido pelo PDS. Mesmo com insinuações de que a vitória da chapa Neves-Sarney representaria uma ameaça comunista, eles vencem e assumem o governo com uma inflação de 223,9%⁹², ou melhor, Sarney assume. Momentos antes da posse, Tancredo Neves tem problemas de saúde e necessita cuidados, porém, com receio de que Figueiredo não passasse a faixa a Sarney, adia

⁹⁰ COUTO. *Memória viva do regime militar – Brasil: 1964-1985*, p. 369.

⁹¹ _____, p. 369.

⁹² _____, p. 371.

os tratamentos até que, mesmo depois de várias cirurgias realizadas no Instituto do Coração, em São Paulo, falece no dia 21 de abril de 1985, e Sarney, que havia assumido a presidência (Figueiredo, realmente, não lhe passou a faixa), é efetivado no cargo.

É em meio a esse painel que chega às lojas (em 1984) o disco *Metrô linha 743*, cuja faixa homônima, em uma narrativa agradável, resume bastante bem todo o período militar no que se refere especialmente à censura e à repressão. A canção começa em ambiente hostil e típico de filme policial: *Ele ia andando pela rua meio apressado/ Ele sabia que tava sendo vigiado*⁹³; a pressa é característica de quem não pode perder tempo, e nesse caso, de alguém que sabe que pode não durar muito pelas ruas, pois é perseguido (ou acredita ser, tamanha a dureza das histórias que se ouviam durante os períodos de autoritarismo, o que causa verdadeiras paranóias) como tantos outros o foram e muitos que jamais foram vistos novamente. A situação é tão crítica (ou parece ser) que quando outra pessoa se aproxima o pavor aumenta, e ele é tão forte que impede a normal convivência entre as pessoas: *Cheguei para ele e disse: Ei amigo, você pode me ceder um cigarro?/ Ele disse: Eu dou, mas vá fumar lá pro outro lado/ Dois homens fumando juntos pode ser muito arriscado!*; situação fácil de se explicar, basta citar como exemplo o fato de que durante o regime militar disciplinas da área de humanidades foram retiradas do currículo escolar e em substituição entraram outras como OSPB⁹⁴, que tinha o intuito de engrandecer e enaltecer os feitos da pátria, e a instituição do ensino técnico, o que afasta as pessoas de um raciocínio mais amplo para enfurná-las em linhas de produção, tudo em nome do crescimento do país. No jogo da censura e do combate aos insatisfeitos, os agentes militares são metaforizados em canibais:

Disse: O prato mais caro do melhor banquete é
O que se come cabeça de gente
Que pensa e os canibais de cabeça descobrem aqueles que pensam
Porque quem pensa, pensa melhor parado.

⁹³ RAUL SEIXAS. *Metrô Linha 743*. In: *Metrô Linha 743*. Manaus: Gala, [198-]. CD. 01, 2'45.

⁹⁴ Organização Social e Política Brasileira.

Mais adiante, um dos personagens revela sua verdadeira, e perigosa, profissão: escritor. É importante salientar que embora o AI-5 tivesse cerceado a atividade criativa da maioria dos artistas, a literatura (pensando em romances) não sofreu tanto quanto a música, o teatro e a imprensa de modo geral:

Desculpe minha pressa, fingindo atrasado
Trabalho em cartório mas sou escritor,
Perdi minha pena nem sei qual foi o mês
Metrô linha 743

As coisas iriam piorar. O que se vê a seguir é uma cena bastante comum nas ruas à época da ditadura, na qual o desrespeito impera e não há explicação nenhuma para as atitudes tomadas. O simples fato de estar inerte em via pública já era sinal de afronta ou de desacato; a degola, assim que constatado o ato ilícito de pensar, era inevitável:

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

Como tantos outros que jamais foram encontrados, o homem tem seu corpo lançado fora como se fosse lixo, como se não merecesse consideração (*Jogaram minha cabeça oca no lixo da cozinha/ E eu era agora um cérebro, um cérebro vivo à vinagrete*). Os apreciadores de tal iguaria são pessoas distintas, aparentemente de destaque social (militares de alta patente, talvez). Vendo-se sem saída, encurralado, rende-se, mas não sem antes deixar claro que tal situação não lhe agrada e uma indagação que muitos certamente faziam:

Fui posto à mesa com mais dois

E eram três pratos raros, e foi o maitre que pôs
Senti horror ao ser comido com desejo por um senhor alinhado
Meu último pedaço, antes de ser engolido ainda pensou grilado:
Quem será este desgraçado dono desta zorra toda?

Além de se destacar a falta de comando da situação (como o que ocorre em *Anos 80*) patenteia-se que quem comanda não se preocupa mais em ter cuidado e ser discreto, considerando-se dono do mundo (como em *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*) e como tal podendo fazer o que bem entende:

Já tá tudo armado, o jogo dos caçadores canibais
Mas o negócio aqui tá muito bandeira
Tá bandeira demais meu Deus
Cuidado brother, cuidado sábio senhor
É um conselho sério pra vocês
Eu morri e nem sei mesmo qual foi aquele mês
Ah! Metrô linha 743

Essas explicações, embora não abarquem tudo o que Seixas disse e pensava sobre o regime militar, dão-nos, ao menos, um panorama de seu posicionamento. É possível ver um sujeito preocupado com as atitudes arbitrárias dos governantes e ainda mais preocupado com a passividade de muitos cidadãos. Seixas mostra-se sabedor dos perigos que corriam aqueles que, como ele, falavam o que pensavam e mesmo com vigilância cerrada, não se calaram e tampouco perderam o humor. Sua ironia era usada para satirizar situações absurdas típicas de anos de autoritarismo. “Na conjuntura de repressão dos anos 70, a música popular desses poetas portadores do recado compreendeu talvez mais do que nunca a especificidade da sua força, [...]”⁹⁵ e quiçá Seixas tenha sido daqueles que não apenas compreendeu seu papel, como também fez o que pôde para executá-lo.

⁹⁵ WISNIK. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez, p. 26.

CAPÍTULO II

GÊTA E O TREM DAS 7: MANIQUEÍSMO E MISTICISMO

As causas excessivamente intensas produzem efeitos contrários. A dor faz gritar; mas se é excessiva, faz emudecer; a luz faz ver, mas se é excessiva, cega; a alegria alenta e vivifica, mas se é excessiva mata.

Padre Antônio Vieira

Ao ouvir algumas músicas de Seixas, não é difícil deparar-se com a temática da religiosidade. Para abordar tal questão, dispus-me a analisar duas de suas canções de maior sucesso: *Gîtâ* e *O trem das 7*. A escolha não é por acaso, pois as referidas composições trazem duas vertentes filosófico-religiosas das mais importantes da humanidade.

Em *Gîtâ*, buscarei compreender como Seixas leu o sagrado *Bhagavad Gita* e como entendeu a onda de misticismo oriental que invadia o Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Em *O trem das 7*, a leitura feita pelo compositor baiano é do *Apocalipse*. Tem-se então, o pensamento oriental de um lado e o pensamento ocidental de outro, ambos pautados pela leitura de um brasileiro vivendo num regime de exceção (as duas letras fazem parte do disco *Gita*, de 1974).

De que forma Seixas via o pensamento maniqueísta comum aos textos religiosos? Será que ele faz sua leitura de forma crente ou crítica? Responder essas questões é importante para compreender uma parte pouco explorada da obra do compositor/pensador Raul Seixas. Tentar responder a essas perguntas, ou ao menos juntar algumas peças para entender esta verta raulseixística⁹⁶. Eis o que se discutirá neste segundo capítulo.

⁹⁶ Esse termo é comum entre os fãs de Raul Seixas e pode ser encontrado facilmente nos livros e textos a respeito do compositor.

2.1 Aspectos religiosos em Raul Seixas

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

Raul Seixas

Tratar de Raul Seixas e religião é não tarefa fácil, uma vez que ele é considerado por muitos como anticristo, bruxo, além de que teria feito pacto com as forças ocultas. Longe de quaisquer suposições exageradas e, por que não dizer, maldosas, que criam imagens distorcidas da realidade, almejo mostrar como aparecem, na obra de Seixas, algumas figuras importantes do universo das religiões, sobretudo, a católica. Não pretendo tecer comentários axiológicos, até mesmo porque este trabalho não é um texto pontifício.

Para começar, gostaria de transcrever um excerto de uma entrevista do pastor batista Wellington Santos⁹⁷, concedida ao Jornal União.

Jornal União: Alguns argumentam que essas manifestações culturais, como no caso do reggae, geram desordem no culto e por isso não as aceitam.

Pastor Wellington: Desordem em que sentido? Eu estou lendo um livro de Karen Armstrong que eu recomendo, chamado "Em Nome de Deus". Ela analisa o fundamentalismo nas três grandes religiões monoteístas: Islã, judaísmo e cristianismo. E ela diz uma coisa fantástica: todo fundamentalista é apaixonado por ordem e decência e detesta liberdade de expressão. Tudo que é libertário é considerado desordem para o fundamentalista. Foi em nome dessa ordem que a igreja evangélica em 1964 delatou os membros de sua igreja. É em nome dessa ordem que a igreja se vendeu para os militares durante a Ditadura. É em nome dessa ordem que a igreja evangélica se vende, e prefere o silêncio, a omissão e a covardia. Então essa história que a capoeira e o reggae são desordens é conversa. Isso inclui também o forró, o maculelê e outras manifestações culturais. Essas manifestações culturais não promovem desordem nenhuma. Mas, para quem tem uma mente cauterizada, e que não quer abri-la, isso é considerado desordem. Essas pessoas preferem morrer com a mente cauterizada a ser aquilo que falou Raul Seixas: uma "metamorfose ambulante". É melhor ser essa metamorfose ambulante do que ter uma mente fechada acerca de tudo. Lamentavelmente foi Raul, eu gostaria que um pastor que tivesse dito isso. Mas Raul tinha toda razão!

Ao longo da entrevista o pastor se mostra bastante ponderado e sensato, não parece ser uma pessoa que quer convencer atacando quem pensa diferente; ao contrário, tem opiniões que diferem da de muitos religiosos. Primeiramente, chamo a atenção para o fato de o pastor dizer que tudo o que é por demais solto e livre é considerado desalinho para os religiosos fundamentalistas; embora fique claro que Wellington Santos não concorda com tais posicionamentos. Se ele estiver certo, isso explica a postura de muitas igrejas e seus fiéis diante de personalidades tão controversas como a do compositor baiano (nome impronunciável, ainda hoje, em muitos templos brasileiros).

Mais adiante, criticando a atitude de pessoas com a mente fechada, pouco dispostas a compreender o que há de novo sob o sol, o pastor Wellington diz que seria melhor para todos, principalmente para os líderes das igrejas, que fossem uma "metamorfose ambulante" e pudessem compreender que as coisas não são resumidas única e

⁹⁷ Disponível em < http://agsimoes.myvnc.com/index.asp?opcao=artigosX&titulo=artigos&cod_artigo=8 >.

exclusivamente ao universo religioso, e mais, estando abertos para novas concepções de vida, poderiam orientar melhor seus seguidores cumprindo dessa forma seu papel.

Fato interessante ocorre no trecho final da resposta do pastor quando diz:

“lamentavelmente foi Raul, eu gostaria que um pastor que tivesse dito isso. Mas Raul tinha toda razão!” Mesmo em tom de brincadeira e, provavelmente, sem intenção de mostrar-se zombeteiro (o que não parece condizer com o posicionamento do entrevistado), deixa evidente que a consideração de Seixas é perfeitamente coerente com a de um indivíduo centrado e que pondera diante das situações acerca da vida, o que afastaria qualquer pensamento pejorativo ou pernicioso para com o compositor.

Esta ligeira reflexão já serve para mostrar que as idéias de Seixas já são aceitas por pessoas de instituições que até há algum tempo o repudiavam, e que as mensagens contidas em suas canções atingem um número muito grande de indivíduos das mais diversas formações e opiniões.

Para organizar o desfile de personalidades bíblico-religiosas que aparecem na obra de Raul Seixas, buscarei nas letras de suas músicas as menções feitas a elas, a fim de traçar a visão religiosa do compositor (se assim posso chamar). Como o assunto é delicado e, por isso mesmo, passível de interpretações que podem causar reações indesejadas, começo com uma pequena explanação acerca do pensamento maniqueísta que pode, a meu ver, minimizar qualquer rotulação herética.

2.2 Um pouco de maniqueísmo

Por mais que o homem evolua e demonstre com suas façanhas tecnológicas que caminha cada vez mais pela estrada da razão e da ciência, ainda não conseguiu desvencilhar-se de sua porção mais primitiva que o leva a tomar decisões e/ou ter atitudes as mais irracionais (por assim dizer) ou, até mesmo, desvairadas. É o que se pode pensar de seres que jogam aviões sobre edifícios repletos de trabalhadores, que organizam guerras em nome de uma crença, que inflamam meio mundo mobilizando exércitos em prol de uma democracia muito mais preocupada com a “cracia” do que com “demo”.

Entre o racional e o irracional, o Oriente e o Ocidente, o Norte e o Sul, o certo e o errado, o homem vem tentando (a duras penas) conviver com o que é diferente, exótico ou simplesmente com aquilo a que não está acostumado. O que parece distante de acontecer é que aprenda a lidar com as situações dualísticas, dúbias, que cercam a todos, de todas as culturas e credos. Aceitar que possam coexistir o Bem e o Mal sem que um tenha que subjugar outro, ou, o que é pior, sem que um queira destruir o outro, torna-se cada vez mais um sonho distante. É isto que evidencia Raul Seixas quando em sua canção *Por quem os sinos dobram*, do disco homônimo, diz: *É sempre mais fácil achar que a culpa é outro/ Evita o aperto de mão de um possível aliado.*⁹⁸

À forma simplista de encarar as situações, reduzindo-as tão-somente a isto ou àquilo, ao belo ou ao feio, ao civilizado ou ao gentio, convencionou-se chamar maniqueísmo. Tendo origem na Pérsia como uma religião, “o maniqueísmo combina elementos do zoroastrismo, antiga religião persa, e de outras religiões orientais, além do próprio

⁹⁸ RAUL SEIXAS; OSCAR RASMUSSEN. Por quem os sinos dobram. In: *Por quem os sinos dobram*. Manaus: Warner Music Brasil, [199-]. CD. 05, 3'42.

Cristianismo.”⁹⁹. Enxergando o mundo de modo extremista, dual, exige que seus seguidores acabem com o Mal existente em si e nos demais, pois só assim alcançarão a paz, a luz, a Deus. O uso comum da expressão maniqueísmo se deve ao fato de ela nomear atitudes ou pensamentos antitéticos e impossíveis de se congraçar.

A recente invasão do Afeganistão pelos Estados Unidos e seus aliados demonstra, além do evidente interesse financeiro, um exemplo de pensamento maniqueísta, uma vez que vendo um Estado sendo governado por forças repressoras, mantendo a população sob a tutela de uma religiosidade extremada, constituindo-se em uma sociedade não democrática, aqueles países, sob a égide da democracia, do bem do povo, invadiram suas terras, destruíram construções e pouco ou quase nada melhoraram o modo de vida das pessoas. Para os poderosos do Ocidente, o que não é democrático, ou melhor, o que não corresponde aos seus interesses deve ser aniquilado. Tal atitude só pode gerar ódio e intolerância, ratificando ações maniqueístas que não contribuem para a organização de uma sociedade racional e verdadeiramente democrática.

Tantos outros exemplos desse tipo poderiam ser enumerados (os ideais alemães da Segunda Grande Guerra; a divisão bipolar do mundo durante o Guerra Fria). Mas, para voltar ao foco da discussão, faz-se necessário refletir como Raul Seixas pensou essas relações dualistas que rodeiam a todos e de que expedientes se valeu para deixar suas impressões. Para tanto, as letras das canções “Gîtâ” e “O trem das 7” serão de grande valia. Ambas as canções estão no disco *Gita*, de 1974, o segundo da carreira de Raul Seixas (depois da dissolução do grupo *Raulzito e os Panteras*). É difícil, no entanto, dizer que é uma obra exclusiva de Seixas, uma vez que sete das doze letras foram compostas em parceria com Paulo Coelho (mais adiante tratarei mais especificamente dessa relação de amizade), o companheiro de maior destaque, seja por ter sido colaborador nas canções que lograram grande sucesso, seja por ser

⁹⁹ LIMA. *O Maniqueísmo: o Bem, o Mal e seus efeitos ontem e hoje*. [não paginado].

hoje um dos escritores mais lidos no mundo. O certo é que parceiros foram normais na carreira do roqueiro baiano; poderia mencionar Marcelo Nova, Kika Seixas, Marcelo Mota, todos de grande importância para sua vida artística, sempre rodeada de pessoas. Já é possível, pois, perceber que Seixas não coadunava com a idéia de que há apenas um caminho a seguir, uma idéia absoluta, um só ponto de vista, o que implica dizer que em suas canções o pensamento maniqueísta não impera.

2.3 Gita: filosofia e canção

O *Bhagavad Gita* é parte integrante do *Mahabharata*¹⁰⁰ que, por sua vez, compõe o *Vedas* (livro sagrado hindu). É um texto filosófico-religioso que, ao lado da *Bíblia Sagrada*, do *Alcorão*, do *Torá* e do *Tao Te Ching*, constitui o rol dos livros teológicos mais importantes do mundo.

Na obra indiana, Krishna (o deus supremo) dialoga com Arjuna, um príncipe que se vê ante uma difícil situação: como reconquistar seu reino e trono sem matar seus parentes, os usurpadores. Arjuna é levado, então, a uma profunda reflexão a respeito de sua verdadeira essência e a do homem. Percebe que o que quer que faça o homem terreno, mundano, tal feito está pejado de incorreções e será prejudicial à sua trajetória, pois se terá deixado levar pelo ego, que é uma fantasia danosa, o que acarretará atraso em seu desenvolvimento espiritual; isso é o que diz a concepção universal da filosofia oriental.

Se agindo o homem mundano se prejudica, a melhor saída seria não agir; porém dessa forma estaria desperdiçando todo um potencial. Qual caminho seguir?

O que encontramos no *Bhagavad Gita* é uma terceira via: o *retro-agir*¹⁰¹, ou seja, atuar em prol do *Eu* verdadeiro, o que só é possível por meio do autoconhecimento total, da decifração absoluta de sua natureza. Agindo assim o homem não mais incorreria em equívocos e ainda exoneraria as faltas passadas. Poderíamos dizer que tal atitude seria um passo para o fim de qualquer pensamento maniqueísta, uma vez que eliminaria a dicotomia bem/mal, claro/escuro, céu/inferno, e criaria uma postura na qual não existiriam tais conceitos. Para o professor Jean Lauand, “o maniqueísmo é a heresia de origem oriental que

¹⁰⁰ De acordo com Huberto Rodhen, em citação da página 25 do *Bhagavad Gita*, *Vedas* seria o equivalente à *Bíblia* no Oriente e o *Mahabharata*, ao Evangelho.

¹⁰¹ Grafado de acordo com o texto de Huberto Rohden.

afirma um princípio positivo do mal, identificado com a matéria, o mundo, o sexo...”¹⁰²; não é essa a postura que se encontra no *Bhagavad Gita*; nele, a todo o momento, busca-se demonstrar que, simplesmente, as coisas, os fatos, os seres, têm, intrinsecamente, características boas e ruins, independentemente do que essas noções possam significar nas mais diversas culturas do planeta.

Atingindo tal grau de consciência, o homem encontra o deus maior (Krishna) e encerra o ciclo de encarnações purificadoras. O que Krishna quer, na verdade, é impelir Arjuna a superar os obstáculos e acreditar em seu potencial, ou seja, o autoconhecimento possibilita a auto-realização.

É interessante observar que na década de 1970 houve uma considerável permuta de cultura com o Oriente. Alguns críticos chegam a ver, na cultura de forma geral, e na literatura de forma específica, semelhanças com o Simbolismo, no ponto em que esse fazia freqüentes referências àquela região do globo. Se para os simbolistas o anseio era de “integrar a poesia na vida cósmica”¹⁰³, nesse sentido, e somente neste, pode-se dizer que as letras de Seixas e Coelho tem uma característica simbolista. Colocação bastante plausível se considerarmos que nos anos 1970 “a utopia surge de forma esotérica através de um misticismo oriental”¹⁰⁴, que busca no leste explicações que o Ocidente não pode dar.

No entanto, enquanto para os simbolistas o efeito estético (herança dos parnasianos) era de suma importância, para Seixas e muitos de seus contemporâneos tal característica fica em segundo plano. Não é prioridade buscar perfeição formal, até mesmo porque para atingir um maior número de pessoas esse fator pode, mesmo, atrapalhar. Em uma época em que se procurava objetar a situação vigente, não era interessante seguir normas, ainda mais

¹⁰² LAUAND. *Religião e Liberdade* – a “Revanche de Deus”, Neo-Maniqueísmo e Fanatismo Religioso. [não paginado].

¹⁰³ BOSI. *História concisa da literatura brasileira*, p. 263.

¹⁰⁴ SANT’ANNA. *Música popular brasileira e moderna poesia brasileira*, p. 232.

normas um tanto antigas e combatidas pelos modernistas; queria-se ser diferente, novo, nem que para isso se parecesse, por vezes, excessivamente rebelde e/ou desordeiro.

Se os poetas do século XIX viraram as costas à realidade prendendo-se a um mundo de elementos negativos, Seixas, por sua vez, raramente esqueceu a realidade austera e repressora, buscando nela as substâncias necessárias para dar vivacidade à sua obra, e por mais que tivesse motivos para compor canções pejadas de negatividade (como o fez Chico Buarque), tentou imprimir-lhes um tom de excitação, com a finalidade de excitar aos que ouviam suas canções para que não aceitassem a tudo de forma servil e apática como muitos fizeram. Dessa forma, Seixas não aceitava sua fraqueza ou sua debilidade ante a sociedade, acreditando que cada ser tinha força suficiente para promover mudanças, e que por isso não poderia, como alguns dos poetas simbolistas, esconder-se do resto do mundo; queria firmar-se cada vez mais na comunidade e desempenhar da melhor maneira possível o papel que lhe coubesse, fosse qual fosse, pois seria importante para prosperar como nação e como homem.

Acredito que essas breves considerações sejam necessárias para que não se propague a idéia de que a dupla Seixas-Coelho estava isolada nesta trilha mística; ela foi característica marcante na época, basta lembrar que o grupo britânico The Beatles, teve, por algum tempo, um guru indiano. A menção ao Simbolismo se explica por ter sido um momento singular na literatura brasileira, a que Antonio Candido se referiu como “núcleo a manifestações espiritualistas”¹⁰⁵. Aduções feitas, vamos à canção.

2.3.1 A canção

¹⁰⁵ CANDIDO. *Literatura e sociedade*, p. 114.

Última das canções do disco homônimo, *Gîtã*¹⁰⁶ é uma leitura do *Bhagavad Gita*, uma tentativa de mostrar às pessoas a grande filosofia que, ao lado das obras de Aleister Crowley, balizaram, senão toda, a maior parte da produção de Raul Seixas.

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 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 e 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, Gita, Gita) Eu sou o seu sacrifício A placa de contra-mão 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 que 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, Gita, Gita) Eu sou a mosca na 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 Eu sou o início, o fim e o meio
---	--

Para apresentar a leitura do texto sagrado, Seixas utiliza muitas e várias contradições, a fim de mostrar que Deus é tão bom quanto ruim, que é responsável pelo Bem e pelo Mal, que, ao contrário da visão católica e ocidental, não é apenas virtude e tampouco age somente pela benevolência, ou seja, Seixas parece querer derrubar por terra a condição e a existência de um ser de pura bondade, aniquilando toda e qualquer possibilidade de pensamento maniqueísta. Em outra composição, “*Que luz é essa?*”¹⁰⁷, deixa claro que o

¹⁰⁶ RAUL SEIXAS; PAULO COELHO. *Gîtã*. In: *Gita*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 12, 4’46.

¹⁰⁷ RAUL SEIXAS; CLÁUDIO ROBERTO. *Que luz é essa?*. In: *O dia em que a Terra parou*. Manaus: Warner Music Brasil, [199-]. CD. 03, 2’45.

ângulo pelo qual se vêem os acontecimentos é fator imprescindível para compreender as situações. Nessa letra lemos:

[...]
Que pra cada pecado
Sempre existe um perdão
Não tem certo nem errado
Todo mundo tem razão
E que o ponto de vista
É que é o ponto da questão
[...]

Retornando a Gîtâ, a letra se pauta na resposta de Deus, no caso Krishna, às indagações dos homens, no caso Arjuna (príncipe e guerreiro). Temos a todo o momento a fala dessa divindade tentando elucidar o que ele é e que está sempre presente, ainda que não pareça nem apareça (*Por que é que sou tão calado/Não falo de amor quase nada/Nem fico sorrindo ao teu lado*). Sabe, no entanto, que pode não ser compreendido (*Talvez você não entenda*).

Para que possa fazer-se entender usa imagens as mais diversas: materiais (*Eu sou a vela que acende/Eu sou a luz que se apaga*), espirituais (*Eu sou as coisas da vida [...]Eu sou o seu sacrifício*), sentimentais (*Eu sou o medo de amar [...]Dos sonhos que sou o amor*), práticas (*Eu sou a dona-de-casa/Nos pegue-pagues do mundo*); todas, porém, são filosóficas e pretendem abraçar toda sorte de coisas que há no universo (*Eu sou, eu fui, eu vou [...] Sou raso, largo, profundo [...]Eu sou o início, o fim e o meio*).

Dentre tantas dualidades, algumas merecem destaque. São passagens, por assim dizer, de maior dificuldade de interpretação, de requinte filosófico ou mesmo de linguagem; tais excertos são paráfrases do texto hindu, mantidas na letra, possivelmente para dar-lhe maior veracidade ou, simplesmente, por serem de suma importância para a filosofia em questão, uma vez que resumem bem o assunto tratado. Vamos a elas.

2.3.2 Algumas paráfrases

Sendo o objetivo primordial do *Bhagavad Gita* levar o homem ao autoconhecimento, que lhe possibilitará realizar seus atos sem preocupar-se com as faltas que eles possam ocasionar, pois em tudo vê a Deus, chega a ser cansativa na canção de Seixas a repetição da expressão *EU SOU*; isso se deve ao fato de Krishna estar tentando se mostrar aos homens e expor, também, que eles podem fazer o que querem, pois têm força para tanto:

Uma vez que conhecestes o Eu Supremo, supera os sentidos, a mente e as emoções, pelo poder do EU SOU. Derrota os teus inimigos, que, em várias formas, a ti te apresentam.¹⁰⁸

Na canção temos:

Eu sou a mosca na sopa
E o dente do tubarão
Eu sou os olhos do cego
E a cegueira da visão
Mas eu sou o amargo da língua

São no total 17 repetições da expressão, isso sem contar outras formas que também fazem menção à primeira pessoa do singular.

Outros fragmentos exemplos de paráfrase são:

¹⁰⁸ *BHAGAVAD GITA*, p. 36.

BHAGAVAD GITA	GÎTÂ
Terra, água, fogo, ar e éter, vida, intelecto e espírito – tudo isso são revelações do meu ser. ¹⁰⁹	Perguntas não vão lhe mostrar Que eu sou feito da terra Do fogo, da água e do ar
Eu sou a Essência Espiritual que habita nas profundezas da alma e no íntimo de cada criatura – o princípio, o meio e o fim de todas as coisas; [...] ¹¹⁰	Eu sou o início, o fim e o meio
Eu mesmo sou esse sacrifício e a prece, a oferenda e a bênção da mesma; eu sou a oblação e o perfume e o fogo sobre o altar. ¹¹¹	Eu sou o seu sacrifício A placa de contra-mão
Eu sou o pai e a mãe de todos; eu sou o que gera e o que sustenta, a meta da sabedoria e a purificação; [...] ¹¹²	Mas eu sou [..] A mãe, o pai e o avô
Eu sou o “A” dentre as letras do alfabeto [...] ¹¹³	A letra A tem meu nome

Uma dessas paridades chama atenção por ter significados distintos nas obras. Quando no livro oriental lemos: *E tu estás em mim*¹¹⁴, não podemos perder de vista que Arjuna está prestes a alcançar o pleno autoconhecimento e próximo de ver a verdadeira face de Krishna; enquanto na letra de Seixas os versos *Mas saiba que eu estou em você/Mas você não está em mim*, revelam que o homem ainda não atingiu o grau máximo de autoconhecimento e ainda precisa galgar alguns degraus para chegar lá. Essa dessemelhança é fundamental para compreender a leitura que Seixas fez do texto hindu; para ele ainda não alcançamos nada e não podemos ficar parados esperando que as coisas se façam, é preciso, isto sim, lutar e ter forças para encarar e vencer os obstáculos da vida e compreender que nesta jornada encontraremos as mais diversas forças, idéias, ações e atitudes, a maioria delas díspares no que se refere à essência (Bem/Mal). A canção não é profética, mística ou algo do

¹⁰⁹ BHAGAVAD GITA, p. 58.

¹¹⁰ _____, p. 76.

¹¹¹ _____, p. 69.

¹¹² _____, p. 69.

¹¹³ _____, p.77.

¹¹⁴ _____, p. 42.

gênero, mas sim um grito para despertar as pessoas para o fato de que, se pretendemos executar algum plano ou idéia, isso só será possível pelas nossas próprias forças e eficiência.

2.4 *O trem das 7 e o Apocalipse*

Tal qual como “Gîtâ”, “O trem das 7” é uma leitura de Seixas de um dos textos fundamentais do cristianismo: o Apocalipse. Com uma linguagem bastante coloquial, para não dizer sertaneja e/ou interiorana, o letrista nos pinta um painel de fim-de-mundo, a princípio tranqüilo e sossegado, mas que não nos oculta o fim inevitável.

Ói, ói o trem	É o último do sertão
Vem surgindo de trás das montanhas [azuis	Ói, olhe o céu
Olhem o trem	Já não é o mesmo céu que você [conheceu, não é mais
Ói, ói o trem	Vê, ói que céu
Vem trazendo de longe as cinzas do Velho Aeon	É um céu carregado e rajado, [suspenso no ar
Ói já e vem	Vê, é o sinal
Fumegando, apitando e chamando os [que sabem do trem	É o sinal das trombetas, dos anjos e [dos guardiões
Ói, é o trem	Ói, lá vem Deus
Não precisa passagem, nem mesmo [bagagem no trem	Deslizando no céu entre brumas de [mil megatões
Quem vai chorar, quem vai sorrir?	Ói, ói o Mal
Quem vai ficar, quem vai partir?	Vem de braços e abraços com o Bem
Pois o trem está chegando	Num romance astral
Tá chegando na estação	Amém ¹¹⁵
É o trem das 7 horas	

A canção começa comunicando que está chegando *o trem*; o artigo definido o ajuda-nos a inferir que o acontecimento já era sabido e esperado por todos, é um trem conhecido. Ele vem do longe (por que não dizer do passado), do horizonte e traz os restos da

¹¹⁵ RAUL SEIXAS. O trem das 7. In: *Gita*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 08, 2'37.

era antiga (*Vem trazendo de longe as cinzas do Velho Aeon*¹¹⁶), dos últimos passageiros. Chega anunciando-se (*Fumegando, apitando e chamando os que sabem do trem*) para aqueles que o esperavam e mostrando-se aos que ou não acreditavam, ou eram ignorantes em relação a ele. Por se tratar da derradeira e última viagem, não é preciso arrumar as malas e tampouco bilhete (*Não precisa passagem, nem mesmo bagagem no trem*), primeiro porque nada do que é material e terreno pode ser levado nessa viagem, segundo porque são as atitudes tomadas durante toda a vida que garantem, ou não, o ingresso à locomotiva. As antíteses indagativas dos versos seguintes (*Quem vai chorar, quem vai sorrir?/Quem vai ficar, quem vai partir?*) dão-nos idéia de que quem permanecer no local não terá destino muito agradável. São indagações normais para quem acredita no “Apocalipse”, pois por mais que alguém pense estar levando uma vida de retidão, pode e vai, como humano que é, cometer deslizes e tropeços e, como não há mais tempo para remissão (*Pois o trem está chegando*), é preciso arcar com as conseqüências.

Com a chegada do trem, as coisas começam a mudar. São as providências tomadas por Deus para punir os pecadores e salvar os virtuosos, preparando-os para o juízo final. Se na Bíblia “o sol se tornou negro como saco de crina, a lua toda como sangue, [...] E o céu recolheu-se como um pergaminho quando se enrola.”¹¹⁷, na canção a imagem é mais tênue e gradativa (*Ói, olhe o céu/Já não é o mesmo céu que você conheceu, não é mais/Vê, ói que céu/É um céu carregado e rajado, suspenso no ar*), que mostra com seus adjetivos (carregado e rajado) que a tempestade está próxima e que não será nada branda. A tormenta tem objetivo claro: anunciar a chegada de Deus (*Vê, é o sinal/É o sinal das trombetas, dos anjos e dos guardiões*), que tem uma entrada triunfal, digna de um *pop star* (*Ói, lá vem Deus/Deslizando no céu entre brumas de mil megatões*), vem como que surfando e divertindo-se trazendo

¹¹⁶ De acordo com Huberto Rodhen, na introdução do capítulo 8 do Bhagavad Gita, Aeon vem do grego *aion*, que equivaleria a *aeternitas* (eternidade) em latim; é um espaço de tempo tão longo, tão inverossímil que nenhuma criatura pode presumir.

¹¹⁷ BÍBLIA SAGRADA. *Apocalipse*, cap. 06. p.1162.

consigo as bestas satânicas (*Ói, ói o Mal/Vem de braços e abraços com o Bem*). Da mesma forma que em Gîtâ, percebemos a tentativa de solvência do pensamento maniqueísta imperante em nossa sociedade, de que o Bem e o Mal jamais podem se unir. A letra termina, como não poderia ser diferente, por se tratar de uma leitura bíblica, com a expressão típica de resignação, *Amém* (que assim seja).

Por mais clara que seja a referência ao texto bíblico, não devemos nos iludir e acreditar que Seixas foi fiel seguidor do catolicismo e que está pregando o fim dos tempos, mesmo porque isso não cabe e nem é o objetivo deste trabalho; podemos, isto sim, afirmar que leu o “Apocalipse” e fez suas inferências, adaptando-as às suas pretensões, as quais vão além desta interpretação que foca poucos aspectos filosófico-religiosos, pendendo a uma dissolução do maniqueísmo.

2.5 Deus: Bem e Mal

Ao contrário da visão cristã, que vê em Deus somente o que há de virtuoso, perfeito e belo, o prisma hindu do *Bhagavad Gita* mostra que em Deus o Bem e o Mal não só estão juntos como são inerentes a qualquer criatura, compondo assim a essência de todo ser. Dessa perspectiva, não devemos buscar e esperar do homem apenas benevolência e tampouco crer que isto seja possível; se o próprio Criador tem imperfeições, por que as criaturas não podem tê-las?

No *Bhagavad Gita* lemos: “Eu sou a vida imortal, e eu sou também a morte.”¹¹⁸; “Eu sou [...] o princípio, o meio e o fim de todas as coisas; a sua origem, a sua existência, o seu termo final.”¹¹⁹; na Bíblia: “Ouvi, vinda do santuário, uma grande voz, dizendo aos sete anjos: Ide, e derramai pela terra as sete taças da cólera de Deus.”¹²⁰. Ora, cólera é sinônimo de ira e ira é um dos sete pecados capitais. Como pode Deus ter ira? É preciso ver que, pela leitura que está sendo feita, não há na Bíblia um deus puro, o que implica dizer que tal obra não oferece uma idéia única e verdadeira, sem a qual há apenas perdição, mas sim que são os religiosos que fazem a leitura que melhor lhes convém, e vêem nisso não ira, mas justiça. De qualquer modo, é uma característica mundana que é velada ou mascarada nas interpretações, fato que não ocorre no texto indiano, no qual as peculiaridades de Krishna são todas muito bem definidas e claras.

¹¹⁸ *Bhagavad Gita*, p. 69.

¹¹⁹ _____, p.76.

¹²⁰ Bíblia Sagrada. *Apocalipse*, cap. 16. p. 1668.

2.5.1 A terceira via: nem Bem nem Mal

Considerando as duas letras dentro do contexto do disco, é possível estabelecer uma relação de complementaridade. Ao passo que *Gîtâ* trata de um novo começo, de uma busca, “[...] do homem, do seu duelo entre o que tentaram fazer com que ele fosse e o que ele realmente é ou sempre desejou ser”¹²¹, como afirmou o próprio Seixas, *O trem das 7* trata do fim, como se o homem não tivesse conseguido alcançar o mínimo necessário para ser poupado não de uma catástrofe divina, mas sim de sua auto-destruição.

Longe de serem místicas e/ou esotéricas, ainda que se valham disso, as canções são, como a grande maioria das letras de Seixas, um alerta, um aviso para que saíamos da inércia em que vivemos e pensemos que tudo um dia acaba, pois se conseguirmos tirar de nós mesmos todo nosso potencial não temos que temer o trem das sete e sim aguardá-lo.

Percebemos que ambas as letras tratam do homem como ser individual, que precisa cuidar de seus atos, o que não implica ser submisso e/ou seguir tudo quanto esteja imposto, mas ver e pensar o mundo que o cerca ainda que para isso seja necessária uma postura mais centrada em seu próprio eu. É preciso lembrarmos que, na década de 1970, a contracultura “[...] propõe novas atitudes diante da vida que podem ser até mesmo velhas formas recuperadas: uma certa volta rousseauniana à natureza, um misticismo oriental.”¹²²

Exemplos de textos atuais utilizam-se da referência direta (eu – tu) com o leitor/ouvinte para criar maior identidade entre as partes; ou nas palavras de Eneida Maria de Souza: “o espectador desse cenário artístico e político, ao tecer um enredo particular e inseri-lo no sonho do presente, realiza o trabalho semelhante ao do *bricoleur*, organizando sentidos e

¹²¹ SEIXAS, Kika. *Baú do Raul*, p. 114.

¹²² VENTURA. *Falta de ar*, p. 64.

montando arranjos que retira das ruínas e das inúmeras versões da História.”¹²³ Isso se deve ao fato de ser o sujeito o “eixo todo-poderoso de suas significações, como aconteceu em grande parte da produção poética de 70.”¹²⁴

A preocupação com o eu é marca característica da obra de Seixas, que busca na grande maioria de suas canções impelir as pessoas a que ajam e que não esperem que as coisas se façam por magia ou divinização, eis a máxima raulseixística.

¹²³ SOUZA. *Crítica cult*, p. 142.

¹²⁴ SÜSSEKIND. *Literatura e vida literária*, p. 81.

CAPÍTULO III

RAUL SEIXAS E A CONTEMPORANEIDADE

*O hoje é apenas um furo no futuro
Por onde o passado começa a jorrar*
Marcelo Nova e Raul Seixas

Neste terceiro e último capítulo, tratarei de algumas relações da obra de Raul Seixas com a contemporaneidade, visto ser ele uma das personalidades brasileiras mais lembradas entre pessoas das mais variadas faixas etárias. Isto se comprova com as freqüentes publicações a seu respeito, aos comuns relançamentos de seus discos, de diversos tributos prestados a ele por outras do meio cultural brasileiro.

Primeiramente, partindo de textos de teóricos como Andreas Huyssen, Gilles Lipovetski, Beatriz Sarlo e outros, discorrerei sobre as relações entre arte erudita e arte popular e o mercado cultural, dando especial enfoque à obra de Raul Seixas. Buscar-se-á averiguar como o compositor baiano tratou de questões tais como: arte de consumo, consumismo propriamente dito e pseudo-intelectualização da arte.

Por fim, falarei da parceria entre Seixas e Coelho, tensão encontrar marcas que caracterizem o pensamento de um e de outro. Ainda nessa etapa, tratarei das diversas formas de ver o Brasil em contextos sócio-histórico-políticos diferentes (mais especificamente o fim da década de 1970 e começo da de 1980), tendo como base as letras das músicas: *Aluga-se*, de Raul Seixas; *Brasil*, de Cazuza e *Que país é esse*, de Renato Russo. Buscarei identificar como esses três representantes da música brasileira elaboraram poética e musicalmente o Brasil de sua época, e o repertório de propostas e de soluções para uma possível melhoria nas conseqüências de determinadas ações do governo e mesmo da população para a situação que presenciavam.

3.1 Entre a galeria e a feira livre: Raul Seixas e o mercado cultural

Quando se chega ao ponto de atribuir valor artístico às pessoas que, por um motivo ou outro (a maioria esmagadora deles, banais), aparecem em um programa de televisão ou são manchete em jornais por conta de algum ato pouco convencional, é sinal de que questões como o que é arte e o que merece valor artístico estão, hoje, um tanto deturpadas, desfiguradas. Não pretendo definir o que seja a arte contemporânea, tampouco quais são as manifestações que merecem o rótulo de arte e seu devido valor. Aspiro apenas a discutir alguns pontos referentes a tais questões. Até mesmo porque me recuso a chamar artista àquela pessoa que, com mais umas treze, passa três meses em uma casa repleta de câmeras, tendo seus passos vigiados e transmitidos em rede nacional, vinte e quatro horas por dia. Talvez a única aproximação possível entre o que estamos tratando e os *reality-show* do presente seja a industrialização do mercado cultural. E mesmo aí sobressai uma diferença básica: uma coisa é “pensar” em meio ao *boom* da indústria cultural; outra é ser um produto ruim do mercado cultural vigente.

Para começar gostaria de tratar de um texto de 1973 de Henri Lefèbvre, no qual se propõem teses para discutir a arte e a cotidianidade. De modo geral e sucinto, as teses relacionam a vida cotidiana e a arte questionando o fato de não haver uma contestação da cotidianidade (o que seria inaceitável), dividindo, desta forma, a arte em duas (arte erudita e arte para as massas), a primeira ligada profundamente ao usual e costumeiro, a outra alheia a isso. Tendo este painel, Lefèbvre prevê o fim a arte erudita, dizendo que apenas o que estiver ao nível do cotidiano sobreviverá, assim, estaríamos perante uma nova postura de ver, pensar e entender o que seja arte. São sete no total as propostas; quero, no entanto, deter-me em quatro delas (a segunda, a quarta, a quinta e a sétima).

Na segunda delas Lefèbvre, diz: “outrora a vida quotidiana integrava-se na arte, no sagrado, na religião, ou então, se quiserem, a arte integrava o quotidiano, penetrava-o.”¹²⁵ A impressão que se tem é de que tudo, ou quase tudo o que se produzia nesse dito passado, fosse arte (arte sacra, artesanato indígena, canto gregoriano), porém Lefèbvre nos alerta para o fato de que era tudo muito amplo, geral, provavelmente uma produção comum e, portanto, não artística. Por muito tempo o samba dos morros cariocas não foi considerado arte, possivelmente por ser algo corriqueiro naquele meio e, o que é mais plausível, por ser gerado por pessoas consideradas desclassificadas ante à sociedade. Hoje, não só o samba é considerado um patrimônio nacional, como traz divisas para o País, principalmente durante o Carnaval. A mesma coisa se deu com o rock, visto como música de marginais nos Estados Unidos, que levou algum tempo para se firmar como a maior revolução musical do século passado.

Já na quarta e quinta teses, Lefèbvre diz que “a cultura com seus aspectos, a arte e o esteticismo (sic), a moral e o moralismo, as ideologias como tais, acompanham a cristalização da quotidianeidade (sic) no mundo moderno.”¹²⁶ Partindo disso, separa a cultura em duas: a cultura de massa e a cultura de elite. Da primeira, diz que faz parte do cotidiano, que invade a vida das pessoas pelos meios midiáticos (mais especificamente a televisão, o rádio, os discos) e não transforma a situação. Da segunda, que é inatingível, experimental e não pode ser diminuída à condição de cultura de massa, dado que é produzida fora do cotidiano. Dessa forma, temos dois tipos de arte estanques, que não se misturam. Quando o autor diz que “a arte exterior ao quotidiano desaparecerá”¹²⁷, mostra saber que a dita arte de elite terá um lugar de pouco destaque na atualidade. É nesse momento, então, expondo sua sétima tese, que Lefèbvre apedreja a cultura de massa afirmando que ela “vive de comer, de

¹²⁵ LEFÈBVRE. Da literatura e da arte modernas consideradas como processos de destruição e de autodestruição da arte, p. 93.

¹²⁶ _____, p. 93.

¹²⁷ _____, p. 94.

destruir: a arte, a literatura passada, os estilos [...]”¹²⁸ e que ela transforma a arte em mercadoria, uma mercadoria que em nada, ou em muito pouco, contribui para uma modificação da sociedade.

O que Lefèbvre não considerou é que “o domínio da arte [e da cultura] não é só o das imaginações gratuitas e das emoções inexprimíveis; situa-se em todos os níveis da atividade social.”¹²⁹ E, como tal, está no artesanato marajoara, nas improvisações dos repentistas nordestinos, nos grafites dos muros das cidades, na dança folclórica de italianos, poloneses e demais imigrantes que fizeram e fazem do Brasil um país especial que tem, sim, arte nas diversas camadas da sociedade.

É certo, pelo menos como têm proposto os estudos pós-modernos, que a arte chamada erudita (música clássica, por exemplo) não ocupa mais um lugar hegemônico dentre as manifestações humanas hodiernas. No posto mais alto do podium estão a telenovela e a música popular. A literatura só pode ser posta junto a essas outras duas quando pensamos que sempre há um chamado *best seller* que tem sua carreira impulsionada por uma superprodução cinematográfica ou televisiva; ou alguém ignora o fato de que as recentes e inúmeras edições e traduções de *O senhor dos anéis*, de Tolken, se devem ao estrondoso sucesso da trilogia hollywoodiana? Não creio ser possível ignorar o seguinte: para a indústria midiática o que importa é o lucro, mesmo que para isso se promovam atrações nem sempre respeitadas ao intelecto das pessoas. E mais, tal indústria é, sem dúvida, formadora de opinião e dessa forma, aquilo que é vinculado por ela ganha repercussão e valor (seja estético, ético ou mesmo político); quem desconhece a valia que têm para candidatos em época de eleições os debates transmitidos em cadeia nacional pelos canais de televisão? E ainda mais, o tipo de reportagens que apresentam em vésperas de eleições têm o poder de fazer mudar de opinião aqueles com menos discernimento, basta dizer que até poucos anos atrás Luís Inácio Lula da Silva era

¹²⁸ _____, p. 94.

¹²⁹ FRANCASTEL. *Problemas da sociologia da arte*, p. 25.

considerado comunista e hoje visto e retratado como um político de centro-esquerda (para não falar apenas centro).

Penso que o cinema está mais próximo das pessoas do que a literatura, mesmo que o valor do ingresso não seja acessível a todos; a maioria das casas tem televisão e por ela o número de adeptos de filmes é maior que o da literatura, mesmo podendo encontrar as grandes obras literárias a preços bastante baixos e em lugares nunca dantes imaginados (como lojas de 1,99 e bancas de jornal); ainda não são muitas as pessoas que trocam um maço de cigarros por um livro. “Os clássicos, quem diria, vieram até a grande massa e circulam livremente entre produtos descartáveis que são consumidos aleatoriamente. Agora, então, falta pouco: porque só resta comprá-los e levar para casa para serem lidos e descartados.”¹³⁰

Descartados? Quem teria coragem de se desfazer d’*Os Lusíadas* ou de um *Iracema*? Muita gente! Isso porque “a lógica econômica realmente varreu todo ideal de permanência, é a regra do efêmero que governa a produção e o consumo dos objetos.”¹³¹ Talvez isso possa, se não explicar, ao menos tornar mais clara a leitura de carreiras meteóricas com finais que ninguém sabe como se deram, porque já não se fala mais daquela pessoa ou do fato. E, se “a oferta e a procura funcionam pelo Novo [...]”¹³², fica mais fácil entender o porquê do maior apuro na feitura das capas de livros e discos, tudo tem de ser novo: nova embalagem do Leite Moça (donas de casa alvoroçadas), novo sabor da Coca-Cola Light (fofinhos em polvorosa), novo valor da taxa de juros (mercado em alerta). Não há mais lugar para o velho, o passado, o ultrapassado; quando nos deparamos com uma calça boca-de-sino, com calçados plataforma, ou com grandes costeletas e/ou topetes, certamente são releituras dos originais, ou seja, uma nova forma de ver e encarar o “antiquado” dando-lhe roupagem

¹³⁰ NOLASCO. Quando a moeda literária vale 1,99 no mercado clandestino de Clarice Lispector, p. 1.

¹³¹ LIPOVETSKI. *O império do efêmero*, p. 160.

¹³² _____. p. 160.

atual. Talvez seja essa a grande proposta pós-moderna, ou seja, revisitar o passado, propondo-lhe uma “perlaboração”, para usar a feliz expressão de Lyotard.¹³³

O que acontece, realmente, é que “é evidente [...] que o objetivo primeiro da produção da cultura de massa é o consumismo rentável [...]”¹³⁴; e, para tanto, vale lançar no mercado toda sorte de utensílios relacionados às pessoas que estão em destaque: roupas, óculos, sapatos, tatuagens; tudo é aproveitado para se obter lucro e desfrutar o momento de evidência da situação, pouco importando como isso refletirá ideologicamente, antes importa o oportunismo. E quando se percebe que algo já não é mais rentável, simplesmente se abandona a idéia, o “artista”, e procura-se produzir (o termo é esse mesmo, os ícones são produzidos de acordo com o momento) algo novo para saciar o apetite pelo recém-lançado da sociedade. Mesmo sendo, já há algum tempo, alvo desse consumismo desenfreado dos fãs, Seixas ridicularizava e debochava do consumismo e do mercado em “*É fim do mês*”¹³⁵, quando temos: “Eu procurei fumar cigarro Hollywood que a televisão/ Me diz que é o cigarro do sucesso/ Eu sou sucesso”. Aí vemos a crítica àqueles que acreditam em tudo o que as propagandas vendem, tornando-se alienados que julgam verdadeiramente fazer parte de uma elite ou grupo, pelo simples fato de ser detentor de um objeto que carregaria um significado capaz de tirá-los do anonimato, isolamento, ostracismo.

Quando pensamos mais precisamente no universo da música, fica mais fácil visualizar essa relação do mercado com a arte. Jovens vestem-se, cortam os cabelos, comportam-se tal qual Avril Lavigne, da mesma forma como faziam com Elvis Presley, Bob Marley, Raul Seixas e outros. As atitudes dessas personalidades influenciaram suas gerações e, no caso específico dos relacionados, ainda influenciam. “Ser jovem é ter atitude”, pode ser o refrão do presente.

¹³³ Cf. *O inumano*.

¹³⁴ CALDAS. *A literatura da cultura de massa*, p. 39.

¹³⁵ RAUL SEIXAS. *É fim do mês*. In: *Novo Aeon*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 10, 2’58.

Em seu livro *Rock, nos passos da moda*, o professor Tupã Gomes Corrêa, citando Roberto Muggiatti, destaca que no rock as letras são secundárias, o estilo é mais importante, pela música e pelas atitudes irreverentes de seus intérpretes. Secundário ou não, o fato é que as letras de Raul Seixas falam por si e, mesmo perdendo um pouco de sua expressividade quando isoladas do som dos instrumentos, constituem-se no ponto principal de sua produção. Já em 1976, em seu disco “Há dez mil anos atrás”, Seixas explorava as questões do mercado na música *Eu também vou reclamar*:

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 agüentar
[...]
Mandam ver qualquer besteira
E eu não tenho nada pra escolher
[...]
Eu não tô aqui pra me queixar
E nem sou apenas o cantor¹³⁶

Podemos ver aí a discussão do sucesso, da vendagem de discos, da qualidade discutível da mensagem¹³⁷ das músicas da época e o posicionamento de Seixas em ser algo mais que cantor, ou seja, ele é compositor e, acima disso, pensador que não escreve qualquer bobagem com o intuito de vender e ganhar dinheiro. Até mesmo por isso, no início de sua carreira, não obteve sucesso, por não conhecer o jeito de fazer músicas comerciais, o que veio a aprender pouco depois quando era produtor de discos da CBS. Essa época “significou experiências no mercado, avaliando tendências que agradavam ou não o público.”¹³⁸

¹³⁶ RAUL SEIXAS; PAULO COELHO. *Eu também vou reclamar*. In: *Há dez mil anos atrás*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 06, 3’20.

¹³⁷ Quando digo ser questionável a qualidade das mensagens das músicas, não quero afirmar que transmitir uma mensagem é fundamental para uma boa música, mas sim que para Seixas a música era um veículo muito forte e deveria ser bem aproveitado para manifestar opiniões e provocar os ouvintes.

¹³⁸ ABONIZIO. *O protesto dos inconscientes: Raul Seixas e a micropolítica*. [não paginado].

Creio ser possível, aqui, fazer uma ponte com as idéias de Silviano Santiago quando, em *O cosmopolitismo do pobre*, diz: “ao ser contemporâneo de si mesmo, Nietzsche deixa de ser contemporâneo do seu leitor.”¹³⁹ Talvez seja assim também com os compositores dos anos 1970. Chico Buarque e Caetano Veloso há algum tempo são referenciados como grandes intelectuais brasileiros; penso que já é hora de vermos Seixas da mesma forma, como intelectual que pensou seu tempo e, por isso mesmo, foi capaz de estar à frente dele. Essa postura de Seixas se deve ao fato de que “o caráter de mercado do produtor cultural torna-se um dado cada vez mais presente, a exigir da intelectualidade a reelaboração de táticas para lidar com seu trabalho, com o mercado, com o capital.”¹⁴⁰

Para estar presente entre as personalidades, Seixas criou um estilo diferente para o já diferente rock’n’roll. Era “um rock caboclo, que misturava ritmos nordestinos e guitarras, as letras discursivas dos repentistas com imagens telegráficas.”¹⁴¹ Desta forma atingia diversos públicos, muito embora a maioria de seus ouvintes/leitores fossem jovens. Seixas estava promovendo, então, uma mescla das diversas manifestações que chegavam ao Brasil: da filosofia oriental com o *Bhagavad Gita* aos preceitos esotéricos de Aleister Crowley, do som estridentes das guitarras elétricas aos batuques de atabaques do candomblé, tudo servia para engrossar o caldo cultural que é esse pensador. É o que acontece em “*Eu quero mesmo*”¹⁴²; aí encontramos uma característica comum na obra de Seixas, o falar das coisas simples, cotidianas, corriqueiras; sem preocupação em parecer intelectual ou erudito, com o intuito de alcançar a toda camada da população, a mais desfavorecida principalmente. Isso pode ser comprovado quando lemos:

Por muito tempo eu sentia vergonha das coisas que eu sinto
E disfarçando, escrevia difícil só pra complicar

¹³⁹ SANTIAGO. *O cosmopolitismo do pobre*, p. 120.

¹⁴⁰ HOLLANDA, GONÇALVES. A ficção da realidade brasileira, p. 112.

¹⁴¹ ROSSI, EDSON. (Dir.). *Contigo!* p. 36

¹⁴² RAUL SEIXAS; CLÁUDIO ROBERTO. Eu quero mesmo. In: *O dia em que a Terra parou*. Manaus: Warner Music Brasil, [199-]. CD. 05, 2’37.

Quando a flor é uma flor e não tem outro jeito da gente dizer,
Pra que mentir, se eu sei, [...]

É uma crítica àqueles que enchem suas composições de floreios, com a finalidade de demonstrar sabedoria. Seixas tinha a capacidade de manifestar seus conhecimentos com uma linguagem bastante simples e acessível e nem por isso suas letras são menos poéticas e originais. No refrão, lemos:

Eu quero mesmo é cantar yê-yê-yê!
Eu quero mesmo é gostar de você!
Eu quero mesmo é falar de amor!
Eu quero mesmo é sentir seu calor! Eu quero mesmo!

Isso não implica dizer que pretendia seguir este movimento: “apesar de Raul Seixas, antes de se tornar público, ter acompanhado estrelas da Jovem Guarda, [...], e produzido algumas delas quando já erradicado no Rio de Janeiro, as suas composições diferenciavam-se das do movimento.”¹⁴³ Seixas não almejava ser um cantor lírico, sentimental, nas acepções piegas das palavras; queria algo mais palpável, concreto, realista. Mesmo quando declara:

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

É possível perceber a constante intenção de modificar, de alertar, de tentar fazer com que as pessoas se mexam e não aceitem tudo quietas e paradas.

Se Andreas Huyssen conhecesse Raul Seixas, usá-lo-ia como exemplo quando em seu texto *Literatura e cultura no contexto global* diz: “o erudito se torna tabu e o popular a norma.”¹⁴⁴ Isso porque Seixas, em sua eterna vontade de ser escritor¹⁴⁵, trazia para suas composições discussões altamente sofisticadas traduzidas para uma grande porção de

¹⁴³ ABONIZIO. *O protesto dos inconscientes*: Raul Seixas e a micropolítica. [não paginado].

¹⁴⁴ HUYSEN. *Literatura e cultura no contexto global*, p. 27.

¹⁴⁵ Em trecho de entrevista concedida a Gay Vaquer, Seixas diz: “Eu tinha dois ideais: ser cantor e ser escritor. Esses dois ideais seguiram comigo durante toda minha formação. Música e Literatura.” In: SEIXAS, R. *Eu sou eu*, p. 73.

brasileiros (empregadas domésticas, operários) que de outra forma, pouco provavelmente, ouviriam falar de Freud, Dom Quixote e Idi Amin Dada.

Tais levantamentos não nos permitem concluir que não haja mais distinções entre o erudito e o popular. Ambos existem e sofrem as mesmas pressões do mercado. Devemos, isto sim, abandonar a relação hierárquica com a qual se convencionou atribuir valores e passarmos a uma relação horizontal que nos permita uma discussão mais proveitosa e rentável.

Não quero com isso dizer que exista discurso capaz de amalgamar questões regionais e globais, pois sabemos que “a construção de uma totalidade na qual todos os territórios do saber estejam representados é um desejo anacrônico.”¹⁴⁶ O que equivale dizer que não é mais possível encarar a literatura, como alguns ainda insistem em fazer, como arte onipotente, a não ser quando deparamos com “verdades canônicas” (para usarmos as palavras da professora Eneida Maria de Souza), verdadeiras “idéias fixas”¹⁴⁷ que povoam o imaginário de muitos e fazem com que ensinemos Trovadorismo a jovens de quinze anos que sempre gostaram de versos nas músicas que ouvem, mas ao chegarem à escola passam a ter ojeriza de um vocabulário arcaico e que em nada lhes diz respeito. Para esses jovens, os verdadeiros artistas são os cantores de rock, os apresentadores da televisão; e deles consomem tudo o que houver, enquanto a garbosa literatura deixa de ser importante e, mesmo a custo reduzido, não consegue atrair o grande número de potenciais leitores jovens que aí estão. Claro que estamos simplificando um problema maior e quase insolúvel, mas do qual não podemos fugir.

Espero que essas breves considerações sirvam para mostrar que para Seixas o embate entre erudito e popular era, se não desnecessário, no mínimo de pouca valia, uma vez que ele abusava da mescla entre esses dois pólos, tornando-os uma miscelânea, como o é a cultura brasileira, desde sempre formada por diversas influências e estilos. O que nos permite dizer

¹⁴⁶ SARLO. *A literatura na esfera pública*, p. 51.

¹⁴⁷ ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 57.

que o roqueiro baiano, quando dá voz ao seu lado filósofo, percebendo os fatos de maneira diferenciada, ele o faz sem se esquecer do público para o qual compõe e desse modo, consegue confluir para um estilo próprio de fazer música de protesto, música jovem, altamente intelectualizada e vendável, o que lhe garantiria lugar de destaque no mercado cultural mesmo mais de uma década após sua morte.

3.1.1 Na fila do caixa

Não há mais que se espantar em ver a arte onde há algum tempo não só seria improvável mas como também tecnicamente difícil. A atualidade trouxe à maioria das pessoas a possibilidade de não apenas ver determinada obra de arte como de tê-la em casa ou, até mesmo, exibi-la pelas ruas. Já é possível comprar requeijão cremoso ou molho de tomate em copos nos quais estão estampados com *O Abaporu*, de Tarsila do Amaral, agendas com temas de Portinari ou poemas de Vinícius de Moraes, relógios de parede que emolduram a *Monalisa*. “Vivemos em meio a uma industrialização da arte e da própria literatura, que acabaram se transformando em meios de capital.”¹⁴⁸

¹⁴⁸ REBELLO. Literatura e a estética literária na era da “indústria cultural”: uma leitura de Budapeste, de Chico Buarque. [não paginado].

Em tempos de mecenato, a obra era produzida tendo em vista o que uma única pessoa ou um pequeno grupo desejava, desde que esse se comprometesse em sustentar o artista. O público a satisfazer era restritíssimo. Hodiernamente, o protetor das artes foi substituído por um grande número de consumidores. Essa realidade mercadológica da arte é tão evidente que ao artista

resta-lhe ao menos uma escolha: submeter-se passivamente à demanda, oferecendo o produto certo que lhe pode garantir a autonomia financeira; ou buscar outro tipo de emancipação, a artística, em troca da instabilidade econômica (tal foi o caso paradigmático de Balzac), o risco de reconhecimento tardio (como previa Stendhal), a indiferença dos leitores, a necessidade de trabalhos complementares.¹⁴⁹

Tratando da questão, Silviano Santiago cita como exemplos o sul-africano J. M. Coetzee e o brasileiro Paulo Coelho. O primeiro, ganhador do Nobel de Literatura de 2003, parece ter escolhido a segunda das opções, uma vez que “isolado na torre de marfim do estilo elíptico e moderno, descuidando-se da conversa franca com o leitor”¹⁵⁰, é para muitos pouco conhecido. Já Paulo Coelho parece ter escolhido a primeira opção, e, não raras vezes, aparece bem colocado nas listas dos mais vendidos por meses, é capa de revistas, comparece a programas de televisão, enfim, cumpre o papel de um homem-show, que deve sempre estar em contato com seu público para não perder espaço para os concorrentes.

No universo dos *best-seller* não há espaço para grandes vôos imaginativos, uma vez que “não postulam qualquer reconhecimento artístico [...]”¹⁵¹. O público desse produto exige “que as coisas se lhes tornem, especial e humanamente, ‘mais próximas’ [...]”¹⁵² e nisso podemos dizer que, tanto a temática (que trata, com frequência e preferencialmente, de violência, sexo, mistério) quanto a própria figura do artista devem ser papáveis, mesmo que difíceis de serem atingidas.

¹⁴⁹ ZILBERMAN. A literatura e o apelo das massas, p. 14.

¹⁵⁰ SANTIAGO. *O cosmopolitismo do pobre*, p. 77.

¹⁵¹ ZILBERMAN. A literatura e o apelo das massas, p. 20.

¹⁵² BENJAMIN. A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica, p. 227.

Esse fato nos leva a pensar que boa parte do público consumidor está à beira da acefalia. Talvez pelo que já mencionou Umberto Eco: “A cultura de massa tem, na sua procura da ‘mediedade’, uma espécie de mecânica moralidade pela qual recusa tudo o que é anormal, preocupada, unicamente, em fixar-se sobre a ‘normalidade’ que não incomode ninguém.”¹⁵³ E é atento a isso, que o mercado cultural abre mão, por vezes, de obras que requerem um pouco mais de labor intelectual, para, pensando em lucros, lançar no mercado toda sorte de produtos que versem sobre frivolidades. Nas palavras de Rebello:

A indústria cultural vende Cultura. No entanto, para vendê-la, deve seduzir e agradar o consumidor e não o fazer pensar. Nesse sentido, a Cultura é tida como lazer e entretenimento, de modo que tudo o que nas obras de arte e de pensamento significa trabalho da imaginação, da sensibilidade, da reflexão, da inteligência e da crítica não tem interesse, não ‘vende’.¹⁵⁴

Dessa forma, não fica difícil entender que hoje a qualidade é medida pela quantidade. Não quero com isso dizer que não há quem valorize de fato uma obra, mas que para sobreviver no mundo do mercado é preciso vender; em um época em que “a quantidade tornou-se qualidade”¹⁵⁵, o cantor, autor, ator, tem que ter um apelo midiático forte o suficiente para sustentá-lo em voga, do contrário, será simplesmente descartado.

Esse comércio não se restringe ao que é produzido agora, o novo, ele também se apropria da cultura popular para fazer impulsionar as vendas. Basta ir a um museu, mesmo que pequeno, que a possibilidade de sair de lá com uma réplica em miniatura de uma escultura, com uma camiseta que traz estampada uma pintura, com uma pulseira típica de uma tribo indígena, não é pequena; uma parada na lojinha do próprio museu e a lista de lembrancinhas está terminada. Não bastasse isso, há o exemplo da cidade de Aparecida, no Vale do Paraíba, em São Paulo, que deve muito de sua economia à fé dos peregrinos que vão até lá em busca de conforto espiritual, e acabam voltando com chaveiros, sacolas,

¹⁵³ ECO. *Apocalípticos e integrados*, p. 312.

¹⁵⁴ REBELLO. *Literatura e a estética literária na era da “indústria cultural”*: uma leitura de Budapeste, de Chico Buarque. [não paginado].

¹⁵⁵ BENJAMIN. *A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica*, p. 250.

bonés e uma infinidade de produtos com motivos religiosos. “Tudo o que era tradição, ritual ou crença transforma-se agora em mercadoria. [...] A cultura empresarial e financeira orienta os centros culturais e os museus que se tornaram uma espécie de *shopping center* da arte e de todos os bens de consumo agregados.”¹⁵⁶

Em meio a tudo isso, a figura de Raul Seixas não passa despercebida. Mesmo depois de quase duas décadas de sua morte, continuam a borbulhar novos produtos relacionados a ele. São CD's com as canções de maior sucesso, com interpretações de outros cantores, livros que tratam, principalmente, de sua carreira, camisetas, bonés, chaveiros, adesivos, páginas na internet, tatuagens, além de muitos sócias e imitadores que ganham a vida se passando por Seixas.

Há, ainda hoje, um apelo consideravelmente forte, em relação à figura de Seixas, mesmo no que diz respeito a Paulo Coelho. Penso que aos poucos Coelho foi se desvencilhando da imagem do parceiro baiano, mesmo que alguns fãs, descabidamente, insistam em atribuir a Seixas parte do sucesso de Coelho. No entanto, essa atribuição não é inteiramente imprópria. Se *O zahir* for, de fato, o livro mais autobiográfico de Coelho, lá é possível encontrar alguns fragmentos que podem indicar que havia um certo desconforto por parte de Coelho no que tangia à popularidade de Seixas e o seu quase anonimato:

Quando dizem que conhecem apenas minhas letras de música, digo que é apenas uma parte do meu trabalho. [...] Um dia, uma jornalista vem me entrevistar: quer saber que significa ter seu trabalho conhecido no país inteiro, sem que ninguém saiba quem sou, já que normalmente só o cantor aparece nos meios de comunicação.¹⁵⁷

A pergunta fica sem resposta. A verdade é que, para o bem ou para o mal, ambos tornaram-se produtos importantes para o mercado cultural, e o serão até o momento que representarem lucros. É verdade também que ambos souberam aproveitar suas imagens

¹⁵⁶ MADEIRA. O fim das utopias: política e estética nos anos 80. [não paginado].

¹⁵⁷ COELHO. *O zahir*, p. 29.

para se firmarem no mercado; talvez esse seja um fato que tenha impedido que parte da crítica os vissem como merecem, com uma apreciação teórica adequada ao que são: pessoas de sucesso.

3.2 RAUL SEIXAS E PAULO COELHO: A PARCERIA

Ler Paulo Coelho é deparar-se, por vezes, com Raul Seixas. A parceria entre eles resultou nas mais conhecidas canções gravadas por Seixas (Gîtã, Sociedade alternativa, Al Capone). Logo, seria, no mínimo, tolice querer averiguar quem é o principal compositor das canções. Para Luciana Alves: “Paulo era o intelectual que falava difícil, [...] enquanto Raul era o debochado [...] usando uma linguagem que atingia o público diretamente.”¹⁵⁸ Talvez tal afirmação esteja calcada no fato de que as músicas feitas exclusivamente por Seixas sejam mais acessíveis do que aquelas produzidas com Coelho, o que não nos permite dizer que sejam menos intelectualizadas, ou alguém seria capaz de dizer que os poemas-pílula de Oswald de Andrade perdem em engenho aos sonetos de Olavo Bilac?

Talvez uma forma de pensar essa parceria e como ela está presente nas letras de Seixas, seja analisando algumas letras produzidas por ambos e outras de autoria exclusiva de Seixas ou com outros parceiros. Como o intuito é o de levantar um questionamento sem a pretensão de encerrá-lo, ater-me-ei apenas a alguns poucos exemplos com a idéia de suscitar inquietações que poderão resultar num outro trabalho. Creio que desta forma, se possa ter um panorama um pouco mais límpido dessa situação.

Em *Todo mundo explica*¹⁵⁹, composição de Seixas, lemos:

[...]
E eu não pergunto.
Hoje sei que a vida não é uma resposta
E se eu aconteço aqui se deve ao fato de eu
simplesmente ser
[...]

É possível perceber que não há preocupação com explicações, respostas, justificativas; e sim com o simples fato de existir. Não se cria uma expectativa em torno da vida, como se ela

¹⁵⁸ ALVES. *Raul Seixas: o sonho da sociedade alternativa*, p. 39.

¹⁵⁹ RAUL SEIXAS. *Todo mundo explica*. In: *Mata virgem*. Manaus: Warner Music Brasil, [199-]. CD. 10, 2'17.

fosse, por si só, solução para os problemas; a questão é existir e fazer com que as soluções surjam de seus próprios esforços. Já em *Tá na hora*¹⁶⁰, composta por Seixas e Coelho, o enfoque é dado justamente a indagações que buscam elucidar que não há uma vivência plena, ou melhor, que a falta de algo (talvez a própria vida) é indicativo de uma existência nula, de um não-existir, que impossibilita qualquer atitude independente, gerando um certo desnorreamento.

[...]
E aonde está a vida?
Aonde está a experiência?
Já te entregam tudo pronto, sempre em nome da ciência, sempre em troca da vivência
E aonde tá a vida?
E a minha independência?
[...]

Mesmo pertencendo ao mesmo álbum (*Mata virgem*), as duas canções não são análogas no que tange à essência temática; ainda que apenas fragmentos, eles demonstram que enquanto na primeira o eu lírico tende a reivindicar para si a responsabilidade dos atos e fatos, na segunda esquiva-se e, como se estivesse desnorreado, não sabe como agir.

Com outras duas composições de sucesso (*Ouro de tolo*¹⁶¹ e *Tente outra vez*) fica mais evidente a diferença de pensamento em relação ao incentivo, à motivação, enfim, ao ser humano. Na primeira, exclusiva de Seixas, mesmo com um alto teor de amargura e infelicidade, o homem é visto como ser preponderantemente somático.

¹⁶⁰ RAUL SEIXAS; CLÁUDIO ROBERTO. Tapa na cara. In: *O dia em que a Terra parou*. Manaus: Warner Music Brasil, [199-]. CD. 01, 3'04.

¹⁶¹ RAUL SEIXAS; PAULO COELHO. Ouro de tolo. In: *Krig-ha, bandolo!*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 11, 3'29.

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

Eu devia agradecer ao Senhor
Por ter tido sucesso na vida como
[artista
Eu devia estar feliz porque
Consegui comprar um Corcel 73

Eu devia estar alegre e satisfeito
Por morar em Ipanema
Depois de ter passado fome por dois
[anos
Aqui na Cidade Maravilhosa

Eu devia estar sorrindo e orgulhoso
Por ter finalmente vencido na vida
Mas eu acho isto uma grande piada
E um tanto quanto perigosa

Eu devia estar contente
Por ter conseguido tudo que eu quis
Mas confesso abestalhado
Que eu estou decepcionado

Porque foi tão fácil conseguir
E agora eu me pergunto: e daí?
Eu tenho uma porção de coisas
[grandes
Pra conquistar, eu não posso ficar aí
[parado

Eu devia estar feliz pelo Senhor
Ter me concedido o domingo
Pra ir com a família ao Jardim
[Zoológico
Dar pipoca aos macacos

Ah! Mas que sujeito chato sou eu
Que não acha nada engraçado
Macaco, praia, carro, jornal, tobogã
Eu acho tudo isso um saco

É você olhar no espelho
Se sentir um grandessíssimo idiota
Saber que é humano, ridículo
Limitado, e que só usa dez por cento
[de sua cabeça-animal

E você ainda acredita que é um doutor
Padre ou policial
E que está contribuindo com sua parte
Para o nosso belo quadro social

Eu é que não me sento
No trono de um apartamento
Com a boca escancarada
Cheia de dentes, esperando a morte
[chegar

Porque longe das cercas
[embandeiradas
Que separam quintais
No cume calmo do meu olho que vê
Assenta a sombra sonora de um disco
[voador

De forma sucinta, nessa canção há uma crítica àqueles que se contentam com as pequenas conquistas da vida (emprego, salário, carro, residência, passeios com a família no final de semana) e não almejam melhorar e/ou buscar novos horizontes, resignando-se a uma condição medíocre que em nada acrescenta a sua existência. O eu lírico, no entanto, diz-se infeliz e decepcionado, já que alcançar a referida situação não exigiu grande esforço (e mesmo que tenha exigido, ela não lhe trouxe alegria e realização); assim, considera-se restrito e ridículo por não conseguir (ou talvez não saber) aproveitar toda a sua capacidade intelectual, ainda que alguns outros pensem contribuir para o desenvolvimento humano (fato que os

tornaria ainda mais ridículos). O fundamental é que esse eu lírico não aceita essa situação e não admite relaxar ante tantos objetivos, esperando que os problemas se resolvam dado um prodígio qualquer.

É interessante perceber que, mesmo aparecendo a figura divina (*Senhor*), o eu lírico não se deixa levar por isso, ou melhor, não espera que parta dela algo para melhorar sua vida. Não quero dizer que a representação divina seja ignorada, até porque o eu lírico reconhece que suas poucas conquistas se devem, também, a ela (*Eu devia agradecer ao Senhor; Eu devia estar feliz pelo Senhor*); mas não espera dela mais nada, espera de si próprio e de sua própria força.

Já em *Tente outra vez*¹⁶², escrita por ambos, as mensagens de encorajamento, estímulo, e, por que não, de auto-reconhecimento, são tratadas mais no plano espiritual que no material.

Veja
Não diga que a canção está perdida
Tenha em fé em Deus, tenha fé na vida
Tente outra vez

Beba
Pois a água viva ainda está na fonte
Você tem dois pés para cruzar a ponte
Nada acabou, não, não, não

Tente
Levante sua mão sedenta e recomece a andar
Não pense que a cabeça agüenta se você parar,
Há uma voz que canta, uma voz que dança
Uma voz que gira
Bailando no ar

Queira
Basta ser sincero e desejar profundo
Você será capaz de sacudir o mundo
Vai, tente outra vez

Tente
E não diga que a vitória está perdida
Se é de batalhas que se vive a vida
Tente outra vez

¹⁶² RAUL SEIXAS; PAULO COELHO; MARCELO MOTTA. *Tente outra vez*. In: *Novo aeon*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 01, 2'22.

Já na primeira estrofe a figura de Deus (com letra maiúscula, referindo-se ao deus católico) é invocada, numa atitude corriqueira de um necessitado e crente que por meio da fé, tanto em Deus quanto na própria vida, irá contornar os obstáculos pelo caminho. No entanto, a fé na vida é, no mínimo, questionável nesse contexto, pois, se é para se ter fé em Deus, não é necessário ter fé especificamente na vida, até porque tal divindade seria responsável pela vida e por tudo mais; o que questiono é que ter crença na vida em si em nada modifica a situação posta; talvez fosse melhor acreditar na própria capacidade para enfrentar os “pegue-pagues do mundo”¹⁶³.

Na segunda e terceira estrofes as imagens são mais concretas, ligadas mais diretamente a atitudes que a crenças. O uso dos pés para locomover-se por conta própria e do corpo em si, alertando que a cabeça sozinha não tem forças para vencer, que é necessário todo o conjunto corporal. Percebe-se aqui uma valorização maior do esforço do que da fé, dos atos do homem do que de suas emoções.

Nas duas estrofes seguintes retorna o ambiente mais místico. Há uma voz dançando e cantando pelo ar numa demonstração de alegria e contentamento, como que para contagiar a todos que estão por esmorecer ou já se renderam. Será essa a mesma voz que brada nos imperativos: tente, beba, levante, queira? Se a resposta for positiva então deve se tratar de uma voz inumana, e seria ela a dizer que desejar profundamente algo é o suficiente para se alcançar um objetivo, relegando a segundo plano o esforço, o empenho e a dedicação das atitudes humanas.

A última estrofe vem, quase que em tom de mantra, pedindo que não se profiram palavras de derrota, revés ou dano, que se acredite sempre, pois viver é enfrentar pelezas e para tanto não se pode desistir.

¹⁶³ RAUL SEIXAS; PAULO COELHO. Gîtã. In: *Gita*. Manaus: Universal Music, 2002. CD. 12, 4'46.

Aqui é possível fazer algumas relações com os livros de Coelho, nos quais encontramos: “O universo se encarrega de corrigir nossos erros.”¹⁶⁴, como se as pessoas estivessem livres para errar o quanto quiserem, pois a responsabilidade sobre as falhas não recairá sobre elas; “A energia do ódio não irá levá-lo a lugar nenhum; mas a energia do perdão, que se manifesta através do amor, conseguirá transformar positivamente sua vida”¹⁶⁵ nota-se a temática do bem-estar, na qual apenas os atos considerados positivos (amor, carinho, respeito) podem alterar as situações e somente eles podem trazer benefícios, paz e comodidade. “Eu estava pronto para combater o Bom Combate e fazer da vida uma teia de vitórias.”¹⁶⁶, nesse fragmento, vê-se que após ultrapassar um obstáculo a vida será repleta de conquistas.

Regina Lúcia de Araújo afirma: “[...] o signo da lenda pessoal, que permeia toda a ficção de Coelho, reflete a eterna busca, insatisfeita, mas sempre perseguida pelo ser humano.”¹⁶⁷ Há quem poderia dizer que nas letras de Seixas há também essa busca interior, que almeja apaziguar angústias e aflições. De fato, não é difícil encontrar elementos que conduzam a isso (o segundo capítulo deste trabalho traz duas composições que poderiam servir de exemplo).

Desta forma (não de maneira absoluta, até mesmo porque se trata de apenas dois exemplos), acredito que seja possível, ao menos, levantar uma discussão acerca do modo como Seixas e Coelho vêem o homem e suas atitudes ante a vida. O primeiro não nega nem ignora a existência do sobrenatural (seja religioso, seja esotérico), mas incumbe o homem e a sua força (ainda que por vezes essa força não seja o suficiente ou não seja explorada) de realizarem ou não as empreitadas no decorrer da vida. O segundo, por sua vez, prega que a fé é tão ou mais importante que o agir, e que acreditar na realização plena de tarefas é já tê-la

¹⁶⁴ COELHO. *O zahir*, p. 70.

¹⁶⁵ _____, p. 72.

¹⁶⁶ _____. *O diário de um mago*, p. 190.

¹⁶⁷ ARAÚJO. *Paulo Coelho: o signo da lenda pessoal*, p. 127.

cumprido em boa parte, ficando a capacidade humana minimizada ante representações sobrenaturais.

Talvez seja essa a grande diferença entre Seixas e Coelho no tocante ao indivíduo: enquanto o primeiro está interessado em mostrar que é preciso esforçar-se e não esperar imóvel para alcançar um objetivo, o segundo preocupa-se com o lado espiritual, de modo que para lograr êxito numa empreitada basta ter fé e acreditar, que conseguirá. Enquanto Seixas busca despertar a força interior, sem se preocupar de que forma ela possa agir no homem, uma vez que essa pretensa autonomia pode resultar em atitudes condenáveis pela sociedade, Coelho parte para um sentimentalismo religioso e didático, que poderá gerar apenas o bem e o conforto, minimizando assim a própria independência que prega em seus livros. “Ressalto que as narrativas de Coelho trazem características das narrativas bíblicas: linguagem metafórica, alegorias, fábulas, parábolas ilustrativas, fundo didático e certo psicologismo pragmático.”¹⁶⁸

É possível notar que tanto nas letras compostas por Coelho quanto em seus livros as mensagens de incentivo são, na maioria das vezes, de ordem mística e pregam uma realização pessoal plena, que não deixa espaço para as tristezas, os desânimos e fraquezas inerentes ao homem. Como se fosse possível ser feliz em tempo integral, Coelho parece ignorar o fato de que, desde quando Ulisses foge da ilha de Calipso, fica claro que ao homem não lhe foi dada a capacidade de viver em situação edênica, embora a busque em quase todas suas atitudes.

É possível que seja esse um fator que explique a estrondosa vendagem dos livros de Paulo Coelho. Adorado pelo público, repudiado por boa parte da crítica, faz parte da Academia Brasileira de Letras e é reverenciado em diversos países mundo afora. Seu sucesso serve de exemplo para que não viremos as costas ao que parece populesco ou popular; deve, isto sim, servir de estímulo para que busquemos aparatos teóricos que nos permitam

¹⁶⁸ ARAÚJO. *Paulo Coelho: o signo da lenda pessoal*, p. 122.

compreender o porquê do êxito de um autor que, para muitos, escreve livros de auto-ajuda e tem uma narrativa repleta de lugares-comuns. Como diz o crítico João Alexandre Barbosa a respeito de *Onze minutos*:

Trata-se de um narrador onisciente que não faz valer sua onisciência, pois os comentários e as análises que, quase sempre, acompanham esse tipo de perspectiva narrativa e que redundam, muitas vezes no alto nível de complexidade que caracteriza alguns romances, no caso de Paulo Coelho são simétricos à própria compreensão do mundo e das gentes que é a própria do narrador. O que significa dizer que não ultrapassam os limites do lugar-comum: na maioria das vezes, interpretações simplistas de personagens e acontecimentos.¹⁶⁹

O que se vê, no entanto, é que o público leitor não concorda com o respeitadíssimo professor. Será que não é justamente isso que quer o leitor atual, um texto que se aproxime de sua realidade e retrate suas angústias e apreensões? Caso essa hipótese seja correta, explicaria em parte as

fórmulas para atingir a satisfação pessoal, conselhos para seguir o ‘Bom Combate’ (a luta pelos próprios sonhos descrita em *O diário de um mago*) e para persistimos em nossa ‘Lenda Pessoal’ (*O Alquimista*); fórmulas para recusar o ‘Outro’ (essa personalidade postiça, social, que há dentro de nós e que sufoca nosso eu autêntico espontâneo, como lemos em *Na margem do rio Piedra*) [...]¹⁷⁰

Parece-me que há uma certa falta de vontade em aceitar o fato de que hoje autores como o Visconde de Taunay, Bocage e Cassiano Ricardo não façam parte do gosto de leitores mais jovens; parece-me, ainda, que alguns críticos se recusam a concordar (ou esquecem) que sempre que houve, no universo artístico, uma mudança que trouxesse consigo um novo período, novos artistas que eram considerados de menor valor. Assim foi com Augusto dos Anjos, Mário de Andrade, Júlio Ribeiro, considerados, hodiernamente, grandes autores e pensadores brasileiros; por que com Paulo Coelho seria diferente?

O que não pode ocorrer são preconceitos infundados. É nessa tentativa que começam a aparecer obras como *Por que Paulo Coelho teve sucesso*, de Mário Maestri, *Por*

¹⁶⁹ BARBOSA. Dentro da academia, fora da literatura, p. 35.

¹⁷⁰ PINTO. Um mundo transparente, p. 28.

que não ler Paulo Coelho, de Janilto Andrade e *Paulo Coelho: o signo da lenda pessoal*, de Regina Lúcia de Araújo, que buscam encarar de forma metódica a obra desse escritor e, para enaltecer ou difamarem, inserem os textos desse autor nos estudos literários do modo que deve ser feito: analisando-os.

3.3 UM BRASIL EM CADA CANÇÃO

A década de 70 e o início da de 80 traduzem a época mais contundente de repressão e de reação à repressão.

Ana Rosa Gomes Cabello

Tratando do Tropicalismo, a estudiosa Hilda Lontra assegura:

Pode-se afirmar que o imenso acervo poético da música popular brasileira não deve permanecer marginalizado como subproduto literário, desmerecendo, portanto, uma análise crítica. Nessa segunda metade do século XX, surgiram grandes letristas, como Luís Carlos Capinam, Chico Buarque de Hollanda, Sidney Miller, Geraldo Vandré, Torquato Neto, assim como Caetano Veloso e Gilberto Gil os quais, dotados de grande talento poético, vão fazer com que se verifique uma hegemonia qualitativa da letra poética sobre a poesia tradicional.¹⁷¹

Mesmo um bom tempo depois do movimento por ela citado, os três compositores aqui presentes (Raul Seixas, Cazuza e Renato Russo) certamente se enquadram na lista daqueles que faziam poesia para ser cantada. São três compositores diferentes e com vivências bastante díspares, que em um momento de transição histórico-política tiveram uma mesma preocupação: o que fazer para assistir e entender um País que passa por mudanças políticas, econômicas e culturais?

Raul Seixas com “*Aluga-se*”¹⁷², de 1980, traz a visão amargurada de uma década de batalha e empenho por despertar nas pessoas um sentimento contestatório e inquieto e perceber que pouca coisa mudou. Eis o que exprime:

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

¹⁷¹ LONTRA. *Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*, p. 09.

¹⁷² RAUL SEIXAS. *Aluga-se*. In: *Abre-te sésamo*. Manaus: Sony Music, 1980. CD. 02, 2’38.

Nós não vamos pagar nada
Nós não vamos pagar nada
É tudo free tá na hora
Agora é free, vamo embora
Dar lugar pros gringo entrar
Esse imóvel tá pra alugar

Os estrangeiros, eu sei que eles vão gostar
Tem o Atlântico, tem vista pro mar
A Amazônia é o jardim do quintal
E o dólar deles paga o nosso mingau

Os quatorze versos da canção de Seixas são concisos e diretos. A preocupação formal mais uma vez não é priorizada; as rimas são pobres e a métrica irregular, até mesmo porque “ao invés da construção, privilegia-se, nos anos 70, a *expressão*.”¹⁷³

No primeiro quarteto é feita a proposta de um negócio que promete ser a solução de nossos problemas, é algo imperdível, pois não há em que mexer, não é preciso reparos nem ajustes. Essa proposta se converte em *solução* única e derradeira. A locação do Brasil é saída singular e inevitável para os rumos que o País tomou nos últimos anos, uma vez que “o final do governo Médici se viu com escassez de produtos, filas e a consciência por parte da população de que a empolgação chegara ao fim”¹⁷⁴. Com o sucessor de Médici, o general Figueiredo, a inflação voraz e atroz levava à mingua o pouco que os trabalhadores ganhavam. A entrada cada vez maior da cultura estrangeira (naquela época, sobretudo a estadunidense), a dependência crescente do dinheiro internacional (lembramos que Itaipu e a Transamazônica requereram empréstimos internacionais, o que aumentou nossa subordinação) e a própria atitude ditatorial e repressora do governo que levavam a população a buscar a imagem de liberdade em países como os Estados Unidos.

A segunda estrofe (o refrão da canção) é o grito de deboche e de zombaria que vela, ou deveria velar, a crítica. *Nós não vamos pagar nada* é brado dúbio, faz-nos hesitar em afirmar que nós, os brasileiros, não pagaremos nada, isso porque o sétimo verso é explícito

¹⁷³ SÜSSEKIND. *Literatura e vida literária*, p. 69.

¹⁷⁴ CABELLO. Contexto sócio-político-cultural da década de 70 e a canção de João Bosco & Aldir Blanc, p. 74-79.

em afirmar que *É tudo free*; e tal afirmação, reforçada pelo uso de uma palavra inglesa, nos indica o discurso de um forasteiro que escancara os olhos diante de uma grande oferta. Por outro lado, se pensarmos que o aluguel do Brasil é a resolução de nossos problemas, podemos ler o trecho como sendo um discurso de alívio, pois uma vez que a nação estivesse entregue aos credores, as dívidas seriam sanadas e poderíamos ter paz; seguindo esse raciocínio, o referido sétimo verso assumiria o sentido de uma fala de vendedor que se utiliza do idioma dos possíveis compradores para que seja compreendido e assim possa fechar o negócio.

Ainda em relação ao refrão, os versos restantes são a ação de despejo que determina que saiamos para que entrem os novos inquilinos. *Tá na hora*, tal qual o *É a hora*¹⁷⁵, de Fernando Pessoa, em seu poema *Nevoeiro*, mas ao contrário do poeta lusitano, que convocava seus compatriotas para reerguer Portugal, Seixas nos chama para abandonar a terra que, há algum tempo, não mais nos pertence. Esse sentimento é semelhante ao que ocorre em “*Anos 80*”, letra estudada no primeiro capítulo.

A última estrofe revela a condição brasileira de subdesenvolvimento e de submissão em relação às potências econômicas. Primeiramente mostra algumas de nossas belezas (o oceano Atlântico e uma grande costa) como atrativos para os compradores. Em seguida, o décimo terceiro verso traz uma imagem tristemente bela: *A Amazônia é o jardim do quintal*. O termo quintal é chave para compreendermos a imagem. Quintal é a parte dos fundos de uma residência, além de ser o lugar de despejo, das coisas que não têm mais serventia, é lá onde muitos realizam suas festas e suas comemorações; é comum que nessa área da propriedade haja arborização (um jardim). Com isto poderíamos dizer que a Amazônia é o jardim do Brasil, porém, se considerarmos a condição de país periférico e subalterno, e que, além disso, está sendo alugado, podemos concluir que o Brasil é o quintal e a floresta o jardim não do Brasil, mas sim do futuro locatário (ou por que não dizer proprietário). Finalizando e

¹⁷⁵ BARBOSA, F. (Org.). *Poemas escolhidos de Fernando Pessoa*, p. 160.

confirmando a posição de dependência do Brasil, o décimo quarto verso mostra que o dinheiro estrangeiro é o que nos mantém vivos, é dele que nos alimentamos: *o dólar deles paga o nosso mingau.*

Com os anos 1980 e o fim da ditadura, esperava-se que o País caminhasse para o progresso. Mas não foi bem assim que as coisas se desenrolaram. Em meio a planos econômicos (Plano Cruzado, Plano Bresser, Plano Verão) e a constantes quedas de ministros, a troca de moeda (saía o cruzeiro para entrar o cruzado), os produtos começam (ou voltam) a faltar nas prateleiras, a inflação parece impossível de ser controlada, mesmo com o congelamento de preços (e de salários!). Resultado: greves e manifestações como, por exemplo, por reforma agrária. É em meio a esses fatos e acontecimentos que Cazusa, com *Brasil*¹⁷⁶, de 1988, faz a análise crua das falcatruas e dos desmandos dos governantes que pensam apenas nos próprios bolsos, relegando ao povo o desdém e a miséria da falta de oportunidades. Do Rio de Janeiro, Cazusa diz:

Não me convidaram
Pra essa festa pobre
Que os homens armaram
Pra me convencer
A pagar sem ver
Toda essa droga
Que já vem malhada
Antes de eu nascer

Não me ofereceram
Nem um cigarro
Fiquei na porta
Estacionando os carros
Não me elegeram
Chefe de nada
O meu cartão de crédito
É uma navalha

Brasil
Mostra a tua cara

Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim
Brasil
Qual é o teu Negócio
O nome do teu sócio
Confia em mim

Não me elegeram
A garota do Fantástico
Não me subornaram
Será que é o meu fim
Ver TV a cores na
Taba de um índio
Programada pra
Só dizer sim, sim

Grande pátria desimportante
Em nenhum instante
Eu vou te traír
Não, não vou te traír

¹⁷⁶ CAZUSA; ISRAEL, G.; ROMERO, N. Brasil. In. *Ideologia*. Manaus: Polygram, 1988. CD. 06, 4'10.

Exemplo de letra de canção dos anos 1980, “*Brasil*” é composta com versos irregulares e rimas desprezíveis. O foco está na mensagem e não na composição, pelo menos no que se refere à estrutura, pois está repleta de metáforas riquíssimas que garantiram a execução da letra (lembrando que mesmo com o fim do regime militar a censura ocorria) e definiram o lugar dessa canção na memória das pessoas da época (principalmente por ter sido tema de abertura da novela “Vale Tudo”, da Rede Globo de Televisão).

A primeira das cinco estrofes já nos dá a idéia do que virá: exclusão, desmandos, falcatruas. O eu lírico representa o povo que foi deixado de fora da festa que tem por objetivo convencê-lo a acreditar cegamente em todas as fraudes, patifarias e imundícies, que se repetem há tempos, feitas pelos governantes supostamente em nome da população. *Esta festa pobre* é de dar pena àquele que tem um mínimo de consciência, uma vez que, provavelmente, há esbanjamento de dinheiro e inexistência de escrúpulos. É inevitável não pensar no processo de abertura pelo qual o Brasil passou no início da década de 1980. O presidente Figueiredo já demonstrava há algum tempo vontade de abandonar o comando do País (vontade que ficou mais evidente após sérios problemas de saúde), a disputa por quem seriam os candidatos era acirradíssima, o consenso parecia ser de que Paulo Salim Maluf não poderia ser presidente, o nome forte era o de Tancredo Neves, até porque “as oposições não dispunham de outro nome com potencial de aceitação e vitória. Nem Ulisses nem Brizola nem Lula nem ninguém poderia promover, em torno de si, a aglutinação política indispensável ao sucesso do projeto.”¹⁷⁷

A falta de cordialidade, de gentileza é evidente na segunda estrofe. Além de não oferecerem nada ao povo, ainda o deixavam à porta e mais uma vez era impedido de participar, sendo-lhe designado um serviço, evidentemente, subalterno: o de manobrista. E não pára por aí, na atribuição (para não falar distribuição) de cargos nenhum deles é dado ao

¹⁷⁷ COUTO. *História indiscreta da ditadura e da abertura*, p. 338.

povo e sim a um parente dos governantes que muito certamente é mais capacitado que qualquer pessoa que ascende da plebe. Vendo-se desamparado por quem deveria representá-lo, o povo vê-se obrigado a recorrer ao cartão de crédito para poder suprir algumas de suas necessidades e pagá-las somente no próximo mês. O cartão é *uma navalha* porque limpa a cara daquele que não dispõe de dinheiro no momento e é, principalmente, a arma do malandro que tem que fazer mil peripécias para sobreviver.

Vem na terceira estrofe (o refrão) o grito de reprovação (*Brasil, mostra a tua cara*), que pede mais uma explicação que uma revelação; o povo quer saber quem lucra com tal situação, quem é o mandante das falcatruas, qual é a verdadeira intenção desse descaso, quem compactua com isso. Segue-se a isso a súplica: *confia em mim*, a qual podemos atribuir duplo significado, os dois desoladores. Um que pede a valorização do povo, que se acredite em seu potencial e dê-lhe esperança; outro que clama para que seja também incluído nessa mamata. Tanto um quanto outro não são atendidos.

Tal idéia é corroborada pela quarta estrofe. Nela o povo percebe que não serve para nada (*não me subornaram*) e indaga-se se seu fim será o da perda de sua cultura, cada vez mais desvalorizada em relação à estrangeira, sofrendo assim uma lavagem cerebral que o leve a aceitar o que é efeito de errado ou não muito lícito, tal qual foi exposto na primeira estrofe.

Mesmo com tantas adversidades, o povo não desiste e não abandona seus sonhos e planos; é o que diz a última estrofe (*Em nenhum instante/ Eu vou te trair*). Mostra que *Um filho teu não foge à luta*, tom bastante propício para a época de reabertura em que se vivia. Foi esse ímpeto de lutador e sonhador que levou mais de meio milhão de pessoas aos comícios das Diretas-Já e pressionou (evidentemente auxiliado pela mídia) o governo a realizar as eleições indiretas em 1985 e, finalmente, as diretas em 1989 (as que elegeram Fernando Collor de Melo, que pouco tempo depois mostrou fazer parte da festa de que trata

Cazuza); foi o mesmo povo que acompanhou o definhamento de Tancredo, que então personificava a imagem de um país livre e democrático.

Para os lados do Distrito Federal, a banda Legião Urbana com Renato Russo e sua *Que país é este*¹⁷⁸, de 1987, traz as contradições de uma nação que se quer desenvolvida e humanitária, mas espalha desigualdade e injustiça desrespeitando as bases democráticas:

Nas favelas, no Senado
Sujeira pra todo lado
Ninguém respeita a
Constituição
Mas todos acreditam no
futuro da nação

Que país é este
Que país é este
Que país é este

No Amazonas, no
Araguaia ia, ia,
Na Baixada Fluminense
Mato Grosso, nas Gerais
E no Nordeste tudo em paz

Na morte eu descanso,
Mas o sangue anda solto
Manchando papéis,
Documentos fiéis
Ao descanso do patrão

Terceiro mundo, se for
Piada no exterior
Mas o Brasil vai ficar rico
Vamos faturar um milhão
Quando vendermos todas
As almas
Dos nossos índios em
Um leilão

Representante do rock brasileiro, que revelou ao Brasil bandas como Plebe Rude e Capital Inicial, a Legião Urbana foi a que mais destaque teve. Liderada pelo irreverente e explosivo Renato Russo, o grupo marcou época entre os jovens dos anos 1980 do século passado. As letras entoadas no fim do regime militar ganharam status de ícone de uma geração que lutou pela democracia, que viu em Tancredo Neves um sonho realizado (e com sua morte inesperada, momentos de apreensão), que se concretizou, de fato, com José Sarney, e ainda conseguiu depor Fernando Collor de Melo, e não esmoreceu ante as dificuldades impostas ora pelos problemas próprios da vida, ora pelos governantes.

“*Que país é este*”, do disco homônimo de 1987, é exemplo dessas letras que entraram para a memória dos hoje pais e mães de família que têm o prazer de ver seus filhos

¹⁷⁸ RENATO RUSSO. *Que país é este*. In. *Que país é este – 1978/1987*. Manaus: EMI-Odeon, 1987. CD. 01, 2’59.

assoviando pela casa a melodia que também os embalava quando jovens, inspirados, agora pelas diversas regravações de Os Paralamas do Sucesso e Cássia Eller, por exemplo.

Agressivo e direto, *Que país é este* é o refrão que, com indignação, contesta a situação da nação numa leitura bastante próxima daquela feita por Cazusa.

A primeira estrofe começa declarando que tanto as classes menos favorecidas (*Nas favelas*) quanto aqueles que detêm o poder (*no Senado*) estão imersos em tramóias e armações (*Sujeira pra todo lado*), com o intuito de lucrar, independente do que seja necessário fazer. Isso se dá porque não há respeito às leis (a nova Constituição sairia em 1988), que são fundamentais para uma convivência digna e a lisura de procedimentos, no entanto, todos crêem que o País pode e vai melhorar e crescer. É importante ressaltar aqui o uso de termos absolutos como *ninguém* e *todos*, nos deixando a idéia de que não há quem deixe de descumprir as leis e a integralidade das pessoas que acreditam no desenvolvimento (talvez isso explique o fato de que, quando pela primeira vez em duas décadas, o povo pôde escolher seu representante máximo, tenha elegido Fernando Collor). Fica claro o tom de deboche e a ironia da estrofe que se apóia numa grande contradição: um povo que deseja melhorar e ser exemplo, mas não cumpre o que a lei determina, e o que é pior, os próprios indivíduos que aprovam as leis não as cumprem.

Na segunda estrofe outra alegoria para mostrar que todo o Brasil está impregnado com mazelas. Utilizando referências geográficas (rios, regiões e estados), o compositor reafirma a decadência da nação. Entram em cena outros aspectos: a violência e o esmorecimento. Esse se dá pelo desabafo de somente encontrar paz com a morte; aquela pelo *sangue que anda solto*, que suja nossa história mas, por sua vez, garante aos poderosos o sossego para continuarem com seus desmandos.

Com a terceira estrofe vem a constatação de que ainda não alcançamos nada e que talvez não sejamos nem sequer aquilo que pensávamos ser (*Terceiro mundo, se for*) e sim

uma grande anedota, pois um país que desrespeita seu povo é desrespeitado pelos outros países. Essa situação ridícula evidencia-se com os versos: *quando vendermos todas as almas/ de nossos índios em um leilão*. Eis a total e absoluta falta de consideração do Brasil para com os brasileiros, ou melhor, dos representantes do povo para com ele. Nossa cultura é única? Vamos vendê-la! Toda e qualquer “coisa” que possa ser revertida em recursos financeiros para alguns deve ser utilizada, pois somente os interesses de uns poucos são levados em conta (desde os tempos da colônia, é importante que se frise!), enquanto a grande maioria da população mal tem esperanças.

3.3.1 Aluga-se: Brasil (que país é este?)

A boa vendagem de jornais aos domingos se deve, principalmente, ao fato de trazerem nesse dia uma seção especial de classificados, bem maior e mais completa que nos outros dias. Entre empregos, automóveis e eletrônicos, está a parte destinada aos imóveis, na qual bem caberia este anúncio: Aluga-se: Brasil. O leitor menos atento ou interessado poderia perguntar: que país é este? A resposta é difícil, mas as três canções estudadas portam e revelam facetas diversas e talvez por isso mesmo complementares. É possível até mesmo questionar se o País não estaria à venda, uma vez que são cada dia mais frequentes as notícias de tráfico de animais silvestres, de plantas medicinais, que saem do Brasil comumente com ajuda de policiais e de políticos. O descaso dos governantes é o principal problema para questões como a da Amazônia; em um mundo que faz guerras por petróleo, não é de se estranhar que venham a ocorrer embates por florestas e água. Será que o País está preparado para isso? Por mais que o Brasil seja hoje um dos Estados mais industrializados do mundo,

essa força está fragilmente ligada ao comércio internacional e às vontades políticas externas. Enquanto nossos políticos não quiserem cuidar de nosso patrimônio, as canções estudadas continuarão, infelizmente, apresentando um retrato bastante pertinente da nossa nação.

No curto espaço de tempo entre as composições, principalmente entre a de Seixas em relação às outras duas, percebemos que o intuito crítico é o mesmo, porém há algumas diferenças.

Em *Aluga-se*, percebe-se a verve satírica de Raul Seixas. Sempre com o objetivo de provocar as pessoas e tirá-las da inércia, ele se vale do momento histórico difícil para propor uma solução inusitada (nem por isso irrealizável) de alugar o Brasil. Quem tem um pouco de conhecimento histórico, nota referências ao fim do governo Geisel (início do Figueiredo) e ao endividamento que obras faraônicas causaram ao País, o que só aumentou nossa dívida e, conseqüentemente, nossa dependência. Saída: alugar o Brasil; como em um jogo em que se aposta tudo pelo simples prazer da aventura e acaba-se literalmente sem nada.

Brasil e Que país é este são contemporâneas do fim do regime militar e deveriam retratar o entusiasmo comum às pessoas da época, que viam na possibilidade de votar e de se expressar a realização de suas aspirações, mas não foi o que ocorreu. As letras trazem uma ironia mordaz, numa leitura consciente de que sempre há alguém levando vantagem, mesmo que o discurso seja libertador e/ou renovador. Era o momento de dar a volta por cima das velhas lideranças políticas e o momento ideal para se firmarem as novas (o PT, por exemplo). Há um niilismo frouxo, se assim podemos chamá-lo, de quem tenta fazer parte do jogo mas é excluído ou simplesmente ignorado (como a maioria da população é tratada ainda hoje), porém não desistem e acreditam (ainda que desacreditando) que algo possa melhorar.

Para finalizar, as palavras do professor e crítico Miguel Sanches Neto resumem bem o contexto agitado, custoso e crente (ou não), a que as letras se referem:

Momento extremante rico na história do Brasil, o final dos anos 70 é marcado pela euforia de uma liberdade de expressão cadê vez mais iminente. Depois de duas décadas de ditadura, que tinha aguçado a questão da participação política entre artistas, chegava-se ao início de

uma nova idade social e literária. [...] A passagem para os anos 80, época de reorganização das cartas do jogo, de redistribuição dos espaços dentro do campo do poder político e literário, produziu no país um entusiasmo típico dos momentos de abertura.¹⁷⁹

¹⁷⁹ SANCHES NETO. A ascensão de Paulo Leminski, p. 49.

CONCLUSÃO

LUGAR AO SOL

Raul Seixas se afirmava como um rebelde independente e libertário, se tornando ao mesmo tempo um ídolo popular nas favelas e um admirado ponta-de-lança da contracultura.

Nelson Motta

A princípio, este trabalho tinha o intuito de se ater apenas às letras de Raul Seixas que, de algum modo, tratavam do período ditatorial militar brasileiro (mais especificamente, a década de 1970), mas a obra desse autor mostrou-se tão mais rica que foi impossível não tatear por outros campos. Esta escolha fez com que, evidentemente, não se esgotasse a temática da ditadura, nem tampouco, os outros desdobramentos feitos, mas possibilitou, no entanto, uma abertura para futuras pesquisas e, principalmente, uma visão desmistificada de Seixas, que o mostra atento aos problemas sociais e políticos sem, com isso, esquecer de pensar o que se dá com o indivíduo em si, afastando a imagem de *maluco beleza* que insiste em acompanhar sua figura.

Mesmo tendo aberto o leque de análises, ative-me a produção do decênio de 1970, praticamente ignorando as letras produzidas por Seixas nos fins dos anos de 1960 para cantores da Jovem Guarda e os últimos discos da década de 1980. Dessa forma o estudo ficou dividido em três partes: a primeira, que abordou as questões relativas à ditadura e à censura; a segunda, que discutiu alguns aspectos ligados à religiosidade; e a terceira, que tratou de pontos relacionados à contemporaneidade.

Referente ao primeiro capítulo, pode-se dizer que Seixas foi um ativo combatente do regime de exceção. Através de suas letras, criticava o modo pelo qual os militares governavam o País, fazendo uso da força para estabelecer a ordem e da censura para calar aqueles que, como Seixas, não concordavam com tantos desmandos e desrespeito

(principalmente em relação às pessoas e sua liberdade). Em uma época em que “[...] a censura antes de mais nada castrou, esfriou, neutralizou, embotou a sensibilidade e o pensamento crítico do público”¹⁸⁰, Seixas chama a atenção para o fato de que muitos se acomodaram à situação e que isso favorecia a manutenção do regime. Mesmo tendo sofrido com a repressão, sendo expulso do País, Seixas não se intimidava e sempre que possível provocava os militares com suas críticas debochadas, mas nem por isso menos afiadas.

Tendo como base o *Bhagavad Gita* e a Bíblia (neste caso específico, o Apocalipse), o segundo capítulo refere-se à religiosidade. Com a primeira obra foi possível ver que para Seixas o pensamento maniqueísta deve ser combatido e que cada ser deve arcar com as responsabilidades pelos atos que toma, afora isso, a leitura que Seixas faz da obra hindu através da canção *Gîtâ*, mostra que as divindades trazem em si o Bem e o Mal, e que o homem deve assumir que traz também estas duas características e conviver com elas. Já com a segunda obra, Seixas pinta, em *O trem das 7*, a cena do fim dos tempos de forma a mostrar que o homem pouco conseguiu encontrar-se consigo. De modo geral, as referências feitas a entidades religiosas são, na maioria das vezes, uma tentativa de mostrar um posicionamento crítico sobre a própria religiosidade, a fim de expor que a aceitação pura e simples de preceitos religiosos leva a uma apatia intelectual que, por vezes, impede que certas decisões e/ou atitudes sejam tomadas.

Com o terceiro capítulo foi possível constatar que as composições de Seixas proporcionam uma relação interessante com a contemporaneidade. Com elas e a partir delas, pude articular conceitos sobre arte erudita e arte popular, e sobre o consumo da arte. Seixas mostrou ser um compositor que pensava questões relativas a arte, e esta como um produto, e, mesmo que não se preocupasse muito com a vendagem de seus trabalhos, soube aproveitar a aura que se criou em torno de sua figura, tornando-se um cantor de sucesso. Ainda assim, não

¹⁸⁰ SANTIAGO. *Vale quanto pesa*, p. 54.

perdia a oportunidade de satirizar o consumismo descabido, recheando suas composições de marcas (Esso, Pespí-Cola, Gradiente, Hollywood), nomes de lojas (Casas da Banha) e coisas do gênero, que, além de retratar a cotidianidade brasileira, mostrava a preocupação das pessoas em possuir determinados itens mesmo sem necessidade.

Fato interessante se deu quando me dispus a fazer uma leitura, ainda que sucinta, da parceria Seixas-Coelho. Partindo dela, pude perceber que há mais de Coelho em Seixas, que o contrário. Quero dizer que é mais fácil perceber o pensamento que Paulo Coelho traz em seus livros, nas letras compostas pela dupla, do que perceber algo de Seixas nos livros de Coelho (é importante salientar que me ative apenas a *O diário de um mago* e *O zahir*), o que autoriza dizer que o esboço do autor Paulo Coelho já estava em suas letras de música. Quando penso que Seixas acreditava na força interior dos homens e na tomada de atitudes, mesmo que isso resultasse conseqüências não muito agradáveis ou reconfortantes; enquanto Coelho acredita mais na fé e na esperança, diminuindo o poder de escolha do homem, tornando-o um ser inerte que ao invés de agir, espera que a situação se resolva (boa parte das vezes) por um acaso. E que a criticidade do pensamento de Seixas é, raras vezes, encontrada nas obras de Coelho, creio que posso dizer que o compositor baiano é mais crítico e realista que o escritor carioca, que se mostra mais contemplativo e auspicioso, uma vez que nas composições da dupla o estilo raulseixístico parece dar mais espaço ao estilo de Coelho. Em suma, quando Seixas compunha com Coelho, o estilo e as idéias do segundo sobressaíam às do primeiro.

Estabelecendo uma ponte ainda mais direta com a contemporaneidade, foi possível criar uma conexão entre Seixas, Renato Russo e Cazuza. E perceber que a visão de Seixas em *Aluga-se*, coadunava com a dos outros dois, mesmo sendo um pouco mais desiludida e sempre galhofeira. *Que país é este e Brasil* (respectivamente de Russo e Cazuza), não mostram a esperança que se esperava com a abertura política e trazem, com ironia, um panorama desenganado do período que começava.

Com essas referências, não seria pretensioso dizer que Seixas pode figurar ao lado de nomes como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, que com suas canções, principalmente, representam parte da boa poesia das últimas décadas. Além disso, o pensamento de Seixas possibilita discussões além daquelas que foram tratadas nesta dissertação, tais como: as vertentes filosóficas que norteiam o seu pensamento; uma análise mais atenta do discurso lírico; a colocação de Seixas na História da cultura brasileira e, por que não, na História da Literatura.

Este trabalho é finalizado trazendo para o universo das pesquisas acadêmicas, a figura de um pensador atuante, de um verdadeiro cronista, cuja criticidade ferina, mascarada num estilo debochado e satirizador, desmistifica o cotidiano (seja no tocante às necessidades desnecessárias da classe média, seja no dia-a-dia das classes mais baixas, seja na credence exacerbada de parte da população ou ainda na dessacralização dos ícones eclesiásticos, políticos ou artísticos). Como um sátiro, critica a sociedade zombando do homem e de sua condição, por vezes desnorteada e auto-menosprezada, ante as adversidades da vida. A verdade é que a obra de Seixas, não raras vezes, soa como uma piada de mal gosto que atinge diretamente as feridas sociais e culturais do País.

BIBLIOGRAFIA

1. Referências discográficas:

CAZUZA. *Ideologia*. Manaus: Polygram, 1988. CD.

RUSSO, RENATO. *Que país é este - 1978/1987*. Manaus: EMI-Odeon, 1987. CD.

SEIXAS, Raul; Nova, Marcelo. *A panela do diabo*. Manaus: Warner Music Brasil, 1989. CD.

SEIXAS, Raul. *Abre-te sésamo*. Manaus: Sony Music, 1980, CD.

_____. *Gita*. Manaus: Universal Music, 2002, CD.

_____. *Há dez mil anos atrás*. Manaus: Universal Music, 2002, CD.

_____. *Krig-ha, bandolo!*. Manaus: Universal Music, 2002, CD.

_____. *Mata virgem*. Manaus: Manaus: Warner Music Brasil, [199-], CD.

_____. *Metrô linha 743*. Manaus: Gala, [198-], CD.

_____. *Novo aeon*. Manaus: Universal Music, 2002, CD.

_____. *O dia em que a Terra parou*. Manaus: Warner Music Brasil, [199-], CD.

_____. *Por quem os sinos dobram*. Manaus: Warner Music Brasil, [199-], CD.

2. Referências bibliográficas

2.1. Sobre o autor:

ABONIZIO, J. *O Protesto dos Inconscientes: Raul Seixas e micropolítica*. Assis, 1999. 474 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. Disponível em: <<http://groups.msn.com/RaulRockClub/julianaabonizio.msnw>>. Acesso em: 27 mar. 2003.

ALVES, L. *Raul Seixas: o sonho da sociedade alternativa*. São Paulo: Martin Claret, 1993.

BAHIANA, A. M. Eu em noites de sol. In: PASSOS, S. (Org.). *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2003. 11-39.

Contigo! Especial Raul Seixas. São Paulo: Ed. Abril, n. 05, 2004.

MAURO, A. O último anarquista. In: PASSOS, S. (Org.). *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2003. 41-61.

PASSOS, S. (Org.). *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

SEIXAS, K.; TÁRIK, S. *O baú do Raul*. São Paulo: Globo, 1992.

SEIXAS, R. Eu sou eu. In: PASSOS, S. (Org.). *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2003. Entrevista concedida a Gay Vaquer. 73-79.

2.3. Do corpus literário/cultural básico:

ADELMAN, M. O reencantamento do político: interpretações da contracultura. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n. 16, jun. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-44782001000100010&script=sci_arttext>. Acesso em: 10 mai. 2006.

ALMEIDA JÚNIOR, A. F. *A contracultura ontem e hoje*. Disponível em: <<http://minerva.ufpel.edu.br/~castro/contracu.htm>>. Acesso em: 10 mai. 2006.

ARAÚJO, R. L. *Paulo Coelho: o signo da lenda pessoal*. Goiânia: Editora da UCG, 2004.

AUTRAN, M. O Estado e o músico popular: de marginal a instrumento. In: NOVAES, A. (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora SENAC, 2005. 87-93.

BAHIANA, A. M. A “linha evolutiva” prossegue – a música dos universitários. In: NOVAES, A. (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora SENAC, 2005. 41-52.

BARBOSA, J. A. Dentro da academia, fora da literatura. *Cult*, São Paulo, n. 70, p. 32-35, 2003.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica. In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e terra, 2005. 221-254.

CABELLO, A. R. G. Contexto sócio-político-cultural da década de 70 e a canção de João Bosco & Aldir Blanc. *Uniletras*, Ponta Grossa, n. 21, p. 109-123, dez. 1999.

CALDAS, W. *A literatura da cultura de massa: uma análise sociológica*. São Paulo: Lua Nova, 1987.

CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Literatura e sociedade*. 3. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

COELHO, P. *O diário de um mago*. São Paulo: Gold Editora, [2002?]. (Coleção Paulo Coelho).

_____. *O zahir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CORRÊA, T. G. *Rock, nos passos da moda: mídia, consumo X mercado*. Campinas: Papyrus, 1989.

COUTO, R. C. *História indiscreta da ditadura e da abertura - Brasil: 1964-1985*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Memória viva do regime militar - Brasil: 1964-1985*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Debates; 19).

FRANCASTEL, P. Problemas da sociologia da arte. In: VELHO, G. (Org.). *Sociologia da arte, II*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967. 12-41.

HOLLANDA, H. B.; GONÇALVES, M.A. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, A. (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora SENAC, 2005. 96-159.

HOLLANDA, H.B. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

HYUSSEN, A. Literatura e cultura no contexto global. In: MARQUES, R; VILELA, L. H. (Org.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG / ABRALIC, 2002. p. 15-35. (Humanitas; 80).

KRISHNA. *Bhagavad gita*. Tradução de Huberto Rohden. São Paulo: Martin Claret, 2004. (A obra-prima de cada autor; 164).

LEFÈBVRE, H. Da literatura e da arte modernas consideradas como processos de destruição e de autodestruição da arte. In: SANGUINETI, E. et al. *Literatura e sociedade*. Tradução de Pedro da Silveira. Lisboa: Estampa, 1973. 89-109.

LIMA, R. *O Maniqueísmo: o Bem, o Mal e seus efeitos ontem e hoje*. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/007/07ray.htm>>. Acesso em: 06 fev. 2006.

LIPOVETSKI, G. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LONTRA, H. O. H. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços. In: CYNTRÃO, S. H. (Org.). *A forma da festa - Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. p. 9-69.

MADEIRA, A. *O fim das utopias: política e estética nos anos 80*. Disponível em: <http://www.corpos.org/anpap/2004/textos/chtca/angelica_madeira.pdf#search=%22%22arte%20e%20mercado%22%22>. Acesso em: 04 set. 2006.

MOTTA, C. G. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1998. (Ensaaios).

NOLASCO, E. C. *Quando a moeda literária vale 1,99 no mercado clandestino de Clarice Lispector*. Disponível em: <<http://www.ceul.ufms.br/pgletras/docentes/dosprodcien.htm>>. Acesso em: 03 mar. 2006.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

PERRONE, C.A. *Letras e letras da Música Popular Brasileira*. Tradução de José Luis Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PINTO, M. C. Um mundo transparente. *Cult*, São Paulo, n. 70, p. 26-29, 2003.

REBELLO, I. S. *Literatura e a estética literária na era da “indústria cultural”*: uma leitura de Budapeste, de Chico Buarque. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/soletras/12/01.htm>>. Acesso em: 04 set. 2006.

SANCHES NETO, M. A ascensão de Paulo Leminski. *Uniletras*, Ponta Grossa, n. 25, p. 49-61, dez. 2003.

SANT'ANNA, A.R. *Música popular brasileira e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. (Humanitas, 115).

_____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

SANTOS, W. *Entrevista com o pastor Wellington Santos*. 16 de abr. de 2005. Entrevista concedida ao Jornal União. Disponível em: <http://agsimoes.myvnc.com/index.asp?opcao=ArtigosX&titulo=artigos&cod_artigo=8>. Acesso em: 06 fev. 2006.

SARLO, B. A literatura na esfera pública. In: MARQUES, R; VILELA, L. H. (Org.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG / ABRALIC, 2002. p. 37-55. (Humanitas; 80).

SARTRE, J.P. *O que é literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.

SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.

SOUZA, E.M. *Crítica cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. (Humanitas; 79).

_____. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SÜSSEKUND, F. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

VENTURA, Z. Falta de ar. In: GASPARI, E.; HOLLANDA, H.B; VENTURA, Z. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000. 52-85.

_____. Vazio cultural. In: GASPARI, E.; HOLLANDA, H.B; VENTURA, Z. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000. 40-51.

VIEIRA, A. *Sermão do mandato*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

VILARINO, R. C. *MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo: Olho d'água, 1999.

WISNIK, J. M. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, A. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora SENAC, 2005. 25-37.

ZILBERMAN, R. A literatura e o apelo das massas. In: AVERBUCK, L. *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984. 09-31.

2.4.Gerais

ANDRADE, C. D. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

ASSIS, M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Klick Editora, 1997.

BARBOSA, F. (Org.). *Poemas escolhidos de Fernando Pessoa*. São Paulo: Klick Editora, 1997.

BIBLÍA SAGRADA. N.T. *Apocalipse*. São Paulo: Editora EP - Editora Maltese, [1962?].

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2004. (Leituras Filosóficas).

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, modernismo, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Série Logoteca).

LAUAND, J. *Religião e Liberdade* - a "Revanche de Deus", Neo-Maniqueísmo e Fanatismo Religioso. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/mirand14/jean.htm>>. Acesso em: 17 fev. 2006.

MOTTA, N. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

PEREIRA, M. *Cinema e modernismo*. Disponível em: <http://www.lettras.puc-rio.br/Catedra/revista/4Sem_05.html>. Acesso em: 25 ago. 2006.