



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS - FACALE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM LETRAS**

---



**ADRIANE APARECIDA DE SOUZA MAHL**

**PRESENCAS HÍBRIDAS NAS CANÇÕES DE AUTORIA DE RAUL SEIXAS E  
PAULO COELHO**

Dourados-MS

2020



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS - FACALE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM LETRAS**



**ADRIANE APARECIDA DE SOUZA MAHL**

**PRESENCAS HÍBRIDAS NAS CANÇÕES DE AUTORIA DE RAUL SEIXAS E  
PAULO COELHO**

Dissertação apresentada para o Programa de Pós-Graduação em Letras (área: Literatura e Práticas Culturais) da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Renato Nésio Suttana

Dourados-MS

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Biblioteca  
Central da UFGD, Dourados, MS, Brasil

M214p Mahl, Adriane Aparecida De Souza Presenças híbridas nas canções de autoria de Raul Seixas e Paulo Coelho [recurso eletrônico] / Adriane Aparecida De Souza Mahl. -- 2020. Arquivo em formato pdf.

Orientador: Renato Nésio Suttana . Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2020. Disponível no Repositório Institucional da UFGD em: <https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Literatura. 2. . 3. Hibridismo. 4. Estudos interartes. 5. Raul Seixas. 6. Paulo Coelho. I. Suttana, Renato Nésio. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

BANCA EXAMINADORA  
ADRIANE APARECIDA DE SOUZA MAHL

**PRESENÇAS HÍBRIDAS NAS CANÇÕES DE AUTORIA DE RAUL SEIXAS E  
PAULO COELHO**

---

—  
Renato Nésio Suttana – FACALES/UFGRD  
(Orientador)

---

—  
Paulo Custódio de Oliveira – FACALES/UFGRD  
(Membro Titular)

---

—  
Rosana Cristina Zanelatto Santos – UFMS  
(Membro Titular)

---

—  
Célia Fernandes Delácio – FACALES/UFGRD  
(Suplente)

Dedico este trabalho aos meus pais, que, de maneira especial, me incentivaram e me ensinaram a lutar por meus ideais com determinação e coragem.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus pela força nos momentos de desânimo e fraqueza. Além disso, sou grata a todos que contribuíram de alguma maneira para a realização do meu trabalho. Entre eles, destaco:

Meus pais Orides Mahl e Ivanete de Souza Mahl, meu irmão Flávio André de Souza Mahl e meu esposo Luis Paulo Mangaroti, meus grandes exemplos. Obrigada por me apoiarem e me compreenderem em todos os meus momentos, inclusive, nos momentos difíceis. A vocês, minha eterna gratidão;

Minhas colegas de trabalho, Maísa, Érica, Dalva, Janete, Charine e Evelin; Meus colegas da turma de 2018, especialmente a Enilze, o Roberto, o João, a Jéssica, a Kelly e a Selma. Obrigada por tornarem minha vida mais divertida;

Meu orientador, Prof. Dr. Renato Nésio Suttana, pela paciência, pela preciosa ajuda na definição do *corpus* do estudo, pela infatigável orientação científica, revisão crítica do texto, pelos esclarecimentos, opiniões e sugestões, pela partilha de seus conhecimentos e confiança que sempre me concedeu;

Agradeço aos professores Tiago Marques Luiz e Paulo Bungart Neto pelas dicas, sugestões e partilha de conhecimentos;

Ao corpo docente do PPG-Letras da UFGD, na área de Literatura e Práticas Culturais, aos quais partilharam de seus vastos conhecimentos: Leoné Astride Barzotto, Paulo Bungart Neto, Rogério Silva Pereira, Célia Delácio Fernandes, Gregório Foganholi Dantas. A todos, obrigada pelo conhecimento adquirido através de vocês; Às secretárias do PPG-Letras, Suzana Marques e Ariane Rigotti, pela disponibilidade, simpatia e gentileza. Obrigada pela ajuda!

*Um sonho sonhado sozinho é um sonho. Um sonho sonhado junto é realidade.*

(Raul Seixas)

MAHL, Adriane Aparecida de Souza. **Presenças híbridas nas canções de autoria de Raul Seixas e Paulo Coelho. 123 f.** Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Práticas Culturais). Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, Dourados- MS, 2019.

## RESUMO

A presente pesquisa está vinculada à linha de pesquisa “Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber” do PPGLetras-UFGD e à pesquisa “Literatura, imaginário e sociedade: uma trama de relações”. Tomando como referência o fato de que as obras de alguns músicos brasileiros relevantes, surgidos nos anos 1960 e 1970, do século XX, têm sido reconhecidas por estudiosos dessa produção como sendo de orientação intertextual e inter/multi-midiática, abordaremos a criação autoral de Raul Seixas - cantor e compositor de grande representatividade para certo setor da música popular brasileira das últimas décadas, bem como para o público ouvinte, a partir de um recorte a ser feito em sua obra, o qual levará em conta os processos de hibridação de elementos presentes nas letras de suas canções. Não se trata, aqui, apenas, de esclarecer ou aprofundar pesquisas (já existentes) sobre o caráter multimidiático e polivalente dessa criação, mas de apontar, no imaginário pessoal do autor, a presença de elementos oriundos de fontes diversificadas. Tais elementos vão desde o popular, passando pelo folclórico, pelo tradicional e pelo “brega”, até as práticas “antropofágicas” de importações e aclimações de elementos estrangeiros, que marcam parte do processo criativo de Seixas em suas diversas fases. Propomos discutir o hibridismo e a intertextualidade nas composições musicais de Raul Seixas e Paulo Coelho, tendo como referencial teórico: Canclini (2003), Kristeva (1969) e Sant’anna (1985). Para o desenvolvimento deste estudo, foram efetuadas pesquisas, por meio do levantamento de material bibliográfico, com o objetivo de destacar o caráter híbrido nas composições musicais de Raul Seixas e Paulo Coelho. Pode-se afirmar que esta pesquisa contribui de forma enriquecedora para a fortuna crítica das pesquisas relacionadas aos estudos interartes.

**Palavras-Chave:** *Literatura; Hibridismo; Estudos interartes; Raul Seixas; Paulo Coelho.*

## RESUMÉN

La presente investigación se vincula a la línea de investigación Literatura, Cultura y Fronteras del Saber y a la investigación “Literatura, imaginario y sociedad: una trama de relaciones”. Tomando como referencia el hecho de que las obras de algunos músicos brasileños relevantes, surgidos los años 1960 y 1970 del siglo XX, han sido reconocidas por estudiosos de la producción como siendo de orientación intertextual e inter/multi-mediática, el objetivo de la presente investigación es abordar la creación autoral de Raul Seixas - cantante y compositor de gran representatividad para cierto sector de la música popular brasileña de las últimas décadas, así como para el público ouvinte -, a partir de un recorte a ser hecho en su obra, que llevará en cuenta los procesos de hibridação y fusión de elementos presentes en las letras de sus canciones. No se trata, aquí, sólo, de esclarecer aquí o profundizar investigaciones (ya existentes) sobre el carácter multi-mediático y polivalente de la creación, pero de apuntar, en el imaginario personal del autor, la presencia de elementos oriundos de fuentes diversificadas. Esos elementos van desde el popular, pasando por el folclórico, por el tradicional y por el “brega”, hasta a las prácticas “antropofágicas” de importaciones y aclimatações de elementos extranjeros, las cuales marcan parte del proceso creativo de Seixas en sus diversas fases. Es importante destacar la asociación del escritor brasileño Paulo Coelho en las composiciones musicales juntamente con el cantante Raul Seixas. Proponemos discutir el hibridismo y la intertextualidad en las composiciones musicales de Raul Seixas y Paulo Coelho, teniendo como referencial teórico: Canclini (2003), Kristeva (1969) y Sant'anna (1985). Para el desarrollo de este estudio, fueron efectuadas investigaciones, por medio del levantamiento de material bibliográfico, con el objetivo de destacar el carácter híbrido en las composiciones musicales de Raul Seixas e Paulo Coelho. Se puede afirmar que esta investigación contribuye de forma enriquecedora para la fortuna crítica de las investigaciones relacionadas a los estudios interartes.

**Palabras-clave:** *Literatura; Hibridismo; Estudios interartes; Raul Seixas y Paulo Coelho.*

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Raul Seixas.....	17
<b>Figura 2.</b> Símbolo da Sociedade Alternativa.....	22
<b>Figura 3.</b> Enterro de Raul Seixas.....	24
<b>Figura 4.</b> Paulo Coelho.....	27
<b>Figura 5.</b> Raul Seixas e Paulo Coelho.....	28
<b>Figura 6.</b> The Beatles.....	39
<b>Figura 7.</b> The Simpsons.....	39
<b>Figura 8.</b> Álbum Gita .....	41
<b>Figura 9.</b> Che Guevara .....	41
<b>Figura 10.</b> Mona Lisa.....	42
<b>Figura 11.</b> Releitura da Mona Lisa.....	42
<b>Figura 12.</b> Turma da Mônica.....	43
<b>Figura 13.</b> Arte de rua .....	55
<b>Figura 14.</b> Banda Ramones.....	57

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1- PREFIRO SER ESTA METAMORFOSE AMBULANTE: RAUL SEIXAS E O CONTEXTO BRASILEIRO DOS ANOS 1960 E 1970.....</b>	<b>15</b>
1.1. Um <i>Rock</i> brasileiro sem rótulos: vida e obra do Maluco Beleza.....	15
1.2. A Metamorfose ambulante e o Mago: a parceria com Paulo Coelho.....	26
1.3. A cultura dos anos 1960/1970: uma cultura de transição?.....	29
<b>CAPÍTULO 2- “SOBRE O QUE EU NEM SEI QUEM SOU”: INTERTEXTUALIDADE E HIBRIDISMO NA LITERATURA E NA MÚSICA.....</b>	<b>32</b>
2.1. A intertextualidade nas artes e na música.....	33
2.2. O hibridismo nas artes.....	51
<b>CAPÍTULO 3 - É CHATO CHEGAR A UM OBJETIVO NUM INSTANTE: ANÁLISE DO ÁLBUM GITA (1974) NA PERSPECTIVA INTERTEXTUAL.....</b>	<b>70</b>
3.1. Conversa informal com a Religião.....	72
3.2. Retalhos com a Filosofia.....	83
3.3. Conversas com a Literatura.....	89
3.4. Autobiografia.....	91
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>97</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>100</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>105</b>

## INTRODUÇÃO

Sabe-se, que, entre as décadas de 1960 e 1970, o Brasil passou por transformações tanto na área da política quanto no setor da cultura e suas manifestações. Dentre essas mudanças, destacam-se aquelas ocorridas no cenário musical brasileiro, no qual alguns gêneros surgiram ou ganharam relevância, tais como a Bossa Nova, as canções de protesto, as diversas ramificações da chamada Música Popular Brasileira (MPB), o Tropicalismo e a Jovem Guarda.

É importante destacar que o movimento da contracultura, do qual fazem parte as transformações e inovações verificadas no campo musical, contribuiu grandemente para a produção cultural do período. Observa-se que, por meio da transgressão, tomada como um valor ético, social e artístico importante, se pregava a liberdade individual (como, por exemplo, se pode ver no verso da canção “Sociedade Alternativa” que defende: “Faze o que tu queres, que tudo há de ser lei”, com ênfase no plano da subjetividade. A partir disso, o movimento cultural se impregna de um intenso experimentalismo, valorizando as “misturas” e produzindo híbridos, sem qualquer constrangimento.

O cantor, compositor e crítico brasileiro Caetano Veloso, em sua obra intitulada *Verdade Tropical* (1997), faz uma reflexão a respeito da cultura heterogênea do Brasil, sobretudo no que diz respeito às canções/composições aqui produzidas. O cantor afirma que “a influência americana na cultura brasileira não começou com o *Rock'n'roll*” (VELOSO, 1997, p. 23). Para Veloso, essa influência teve início por volta dos anos de 1920, com o advento do cinema e da canção popular norte-americana. Outro fator mencionado pelo cantor supracitado é o interesse de algumas famílias de classe média em conhecer línguas, literaturas de países estrangeiros, como, no caso, o interesse pela cultura francesa, que predomina no século XIX e se estende pelas primeiras décadas do século XX. Segundo Veloso, o país foi palco de vários estilos musicais e ritmos diferentes, no qual a música popular de origem estadunidense disputa espaço com os ritmos nacionais e outros oriundos da América Latina.

Meu interesse em pesquisar sobre canções que criticavam a ditadura civil-militar no Brasil começou em uma aula da disciplina de Linguística, do curso de Letras, na qual a professora Marineide Cassuci apresentou algumas canções que protestavam contra o período ditatorial. Muitas dessas canções, dissimulando sua mensagem no emprego por trás de letras com sentido duplo, passaram pela censura do período, como algumas, emblemáticas, escritas por Chico Buarque ou Gilberto Gil. No entanto, nessa aula só

foram apresentadas composições de Caetano Veloso e Chico Buarque, omitindo-se a presença de Raul Seixas. Naquele momento pensei em pesquisar sobre esse assunto no meu trabalho de conclusão do curso.

Em meu percurso acadêmico tive a oportunidade, na graduação, de fazer parte de dois projetos de Iniciação Científica. O primeiro abordava a temática do Novo Romance Histórico e era intitulado “*Questão de Honra: Um Novo Romance Histórico?*”, orientado pela professora Zélia Nolasco. O segundo era intitulado “Os pronomes pessoais no livro didático *Síntesis: uma análise do sujeito na língua espanhola*”, orientado pela professora Angela Karina Manfio. Esses dois projetos de pesquisa contribuíram para o meu crescimento pessoal e acadêmico. Tive oportunidade de apresentá-los em eventos, conhecer alguns pesquisadores e conhecer mais a respeito da pós-graduação (as duas professoras me ajudaram, e muito, em meu percurso).

Em relação à escolha pelo cantor Raul Seixas para analisar as canções, como mencionado anteriormente, o interesse pelo estudo de suas canções surgiu em uma aula de linguística na graduação. Tive também a oportunidade de conhecer alguns fãs do cantor e compositor, e em uma conversa informal com o um amigo de graduação, o Davino Aquila, me foi sugerido que eu analisasse as canções do Raul Seixas. Ele me disse, ainda, que a professora Márcia Medeiros orientaria o projeto se eu conversasse com ela. No dia seguinte, enviei um e-mail à professora e logo obtive um “sim”. A proposta foi fazer a análise de algumas canções de Raul Seixas no período ditatorial, no Brasil. No ano de 2013, defendi o meu Trabalho de Conclusão de Curso e fui aprovada.

Posteriormente, pensei em cursar Mestrado em Letras, na UFGD, propondo como projeto de pesquisa fazer uma análise comparativa entre o escritor Fernando Gabeira e Raul Seixas, fui aprovada, mas por motivos pessoais não consegui concluir o curso.

No ano de 2018, participei novamente do processo seletivo do Mestrado, apresentando como anteprojeto de pesquisa a proposta de estudar o modo como a poesia é abordada em sala de aula. No dia da entrevista, a professora Alexandra, que participou da banca avaliadora, disse ao professor Renato Suttana que eu tinha iniciado uma pesquisa sobre a obra de Raul Seixas, e o não tendo interesse especial por Gabeira. No mesmo instante, me perguntou se eu teria interesse em mudar meu projeto, para adequá-lo à sua própria pesquisa sobre a lírica brasileira e suas derivações. Diante de tal

questionamento, respondi que sim, ao mesmo tempo pensei: “O que será que podemos pesquisar? Seria a história?”.

Em nossas primeiras reuniões de orientação, decidimos abordar os elementos de intertextualidade presentes nas letras das canções e o hibridismo musical que perpassa as composições de Raul Seixas, delimitando, como recorte, a análise de um de seus álbuns.

Dessa forma, esta pesquisa pretende analisar algumas composições musicais desse famoso cantor e compositor brasileiro (nascido em 1945, na Bahia, e falecido em 1989, na cidade de São Paulo), levando em conta a sua produção dos anos 1960/1970, com foco na parceria que Raul Seixas manteve com o compositor e escritor brasileiro Paulo Coelho. Como embasamento teórico-crítico para a análise que se pretende desenvolver, serão utilizadas as teorias pertencentes ao âmbito dos Estudos Culturais e dos estudos sobre hibridismo e intertextualidade, os quais subsidiarão uma análise que busca elencar e compreender as possíveis relações que os elementos intertextuais de algumas das composições mais significativas de Raul Seixas (vistas aqui a partir de um estudo mais pormenorizado das letras) mantêm com significados e tendências presentes no ambiente sociocultural de seu tempo e no seu imaginário pessoal.

Assim sendo, o primeiro capítulo tem como objetivo abordar a vida e a obra do "Maluco Beleza", lançando um olhar, também, sobre alguns aspectos da biografia de seu principal parceiro, o escritor Paulo Coelho. Percebe-se que o fato de Raul Seixas não poder ser rotulado apenas como “roqueiro” (não obstante o interesse que teve, ao longo de toda a sua vida, por essa tendência musical de origem estadunidense) e de não podermos identificar, plenamente, as razões políticas e ideológicas que o moveram (embora tenha dado muitas entrevistas e tenha falado de tais questões, além, claro, daquilo que se pode depreender das letras que escreveu ou cantou), a abrir suas canções para um universo rico de referências, no qual, no âmbito da palavra, se destacam os aspectos intertextuais e, no plano da composição em geral, os elementos híbridos (no caso, a fusão de vários estilos musicais e a incorporação de uma gama diversificada de influências).

No segundo capítulo, veremos algumas das teorias que sustentam os estudos sobre intertextualidade e hibridismo. Verifica-se que ambos os termos não são exclusivos da área da Literatura, como no caso do hibridismo, que tem sua origem nas ciências biológicas, significando o cruzamento genético entre duas espécies vegetais ou

animais, e que ganhou espaço nos estudos literários e nas artes em geral com o advento dos Estudos Culturais, tendo sido empregado para descrever determinados fenômenos sociais da modernidade. Nesse capítulo, teremos alguns exemplos de como a intertextualidade e o hibridismo aparecem na música e nas artes. Ainda nesse capítulo, faremos uma abordagem do contexto histórico e musical, dos anos 1960 a 1970, com ênfase nos estilos *Rock* e *Brega*, para os quais Raul Seixas ofereceu contribuições.

Já no terceiro e último capítulo, analisaremos seis canções do álbum *Gita* (1974), com o intuito de mostrar que a parceria entre Raul e Paulo Coelho acarretou para suas canções uma série de elementos muitas vezes díspares e até conflitantes, mas sempre ricos de implicações, naquilo que contém uma abertura para as percepções, os medos e as utopias que perpassam a cultura popular do Brasil e os seus encontros com a chamada cultura erudita. Dentre esses elementos, destacamos as referências ao ocultista inglês Aleister Crowley, à música de Elvis Presley e a dos Beatles, ao samba, ao baião e a tudo aquilo que, amalgamado, frequentou o universo imaginativo do compositor. Esse capítulo será dividido em quatro tópicos, conforme os temas a serem analisados no estudo das canções de Raul Seixas e Paulo Coelho, a saber: Religião, Literatura, Autobiografia e Filosofia.

## Capítulo 1- Prefiro ser esta metamorfose ambulante: Raul Seixas e o contexto brasileiro dos anos 1960 e 1970

---

*Prefiro ser essa metamorfose ambulante/  
Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante/  
Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo/  
Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo/  
Eu quero dizer agora o oposto do que eu disse antes/  
Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante/  
Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo*  
(Raul Seixas, 1945-1989).

O primeiro capítulo deste trabalho apresentará ao leitor aspectos da biografia de Raul dos Santos Seixas, mais conhecido como Raulzito ou Maluco beleza, em sua relação com alguns eventos sociopolíticos, da segunda metade do século XX, no Brasil. O primeiro item abordará a biografia de Raul Seixas. Já o segundo, abordará a biografia do letrista brasileiro Paulo Coelho, parceiro de Seixas e, reconhecidamente, corresponsável por algumas de suas composições mais significativas. No terceiro item do capítulo será apresentada a contextualização do período, incluindo-se fatos como o advento da ditadura militar, instaurada em meados dos anos 1960 e suas consequências para o contexto da produção artística.

### 1.1. Um *Rock* brasileiro sem rótulos: vida e obra do Maluco Beleza

Raul Santos Seixas<sup>1</sup> nasceu em Salvador, no estado da Bahia, no dia 28 de junho de 1945, e morreu em São Paulo, em 21 de agosto de 1989. Foi um relevante cantor e compositor da música brasileira, sobretudo no período em que teve como companheiro de composições o letrista (e hoje escritor) Paulo Coelho.

---

<sup>1</sup> Para a elaboração deste item, foram utilizados trechos da obra *O Baú do Raul* e também informações disponibilizadas através do site: *Raul Rock Clube*, fundado pelo amigo e fã, o paulista Sylvio Passos. Disponível em: [www.raulrockclube.com.br](http://www.raulrockclube.com.br). Acesso em: 29/01/2019.



**Figura 1: Raul Seixas**

A citação abaixo é um trecho de uma entrevista concedida por Seixas ao produtor musical Armando Pittigliani (publicada na obra *O baú do Raul* que é o diário pessoal e escritos inéditos do cantor e compositor brasileiro Raul Seixas. É uma seleção de Kika Seixas, a quarta companheira de Raul Seixas; a organização e a apresentação são de Tárík Souza.), em que se narram detalhes da vida do cantor:

Eu, Raul Santos Seixas, nascido a 28 de junho de 1945 em Salvador, Bahia. (...) Em 1957, influenciado pela subcultura do Rock, formei o primeiro conjunto com aparelhos elétricos em Salvador. Transei na Bahia durante dez anos me apresentando em clubes, boates, televisão, rádio e viajando pelo interior com meu grupo. Junto a isso tentava conciliar meus estudos de direito, psicologia e filosofia com a música e, como isso foi ficando impossível, optei pela última e em 1967 vim para o Rio (SEIXAS; SOUZA 1992, p. 17).

Pode-se afirmar que o ano de 1954 foi muito significativo para Raul. Nesse mesmo ano, os pais do cantor a dona de casa, Maria Eugênia e o engenheiro Raul Vilela Seixas presenteiam o filho com um violão, ao qual, a princípio, ele não deu muita importância. Contudo, aos poucos, foi dedilhando e, sozinho, aprendeu a tocar algumas músicas, acabando por se apaixonar pela novidade. Nesse ínterim, a família Seixas mudou-se para uma casa que ficava próxima ao Consulado Americano.

Por morar próximo ao Consulado, Raul conheceu alguns garotos norte-americanos que lhe emprestaram discos de cantores famosos do seu país, tais como Elvis Presley, Little Richard, Fats Domino, Chuck Berry e outros. Esse foi, conforme o revelou Raul Seixas, o primeiro contato que teve com o *Rock*, decorrente dessa relação direta com os jovens norte-americanos.

De acordo com Passos (1981), já no ano de 1962, a ânsia de criar um grupo de *Rock* levou Raul a fundar, ao lado dos irmãos Délcio e Thildo Gama, o grupo “Os Relâmpagos do *Rock*”. O grupo fez apresentações, por exemplo, na TV Itapoan, onde foram chamados de cantores de “música de *cowboy*”. Nota-se que, inicialmente, as apresentações da banda eram em inglês, e os músicos cantavam alguns sucessos norte-americanos. Em seu livro *Verdade Tropical* (1997), o autor e cantor brasileiro Caetano Veloso tece um comentário sobre o começo da carreira de Raul Seixas. Para esse autor, “ele [Raul] só veio a se tornar nacionalmente conhecido como cantor e compositor depois da onda do neo-rock'n'roll inglês e, sobretudo, depois do tropicalismo” (VELOSO, 1997, p. 37).

Outro aspecto importante da biografia de Raul é que, embora tivesse grande interesse pela leitura, não se interessava pelos estudos, deixando a escola de lado. Devido a isso repetiu várias vezes a segunda série inicial. Sobre suas influências musicais, afirmava Raul:

(...) ouvia muito Luiz Gonzaga. (...) em 54 surge nos Estados Unidos Elvis e o *Rock'n'Roll* caipira, além dos blues dos negros do sul. Os filhos dos gringos me apresentavam esse novo fenômeno através de discos e revistas. Perdi a segunda série do ginásio por cinco anos para comparecer aos programas de rádio e ao Elvis Rock Club, onde se bebia e dublava os artistas americanos; eu era o único que cantava e tocava ao vivo. (SEIXAS, 1998, p. 18-19).

Pode-se afirmar que o ano 1964 foi um ano de transição não somente para o Brasil, mas também para a carreira de Raul Seixas. Nesse ano, a então banda “Os Relâmpagos do *Rock*”, com nova formação, passa a se chamar “*The Panthers*”. Esse período foi de suma importância, também, para a sua profissionalização definitiva enquanto cantor, pois incluiu a descoberta das canções da banda inglesa *The Beatles*, cuja enorme influência começava a se fazer sentir também no Brasil.

Ainda nesse mesmo ano, o grupo faria a primeira gravação, sendo esta a primeira oficial de Raul: duas músicas para serem lançadas em um compacto (“Nanny” e “Coração Partido”) pela gravadora “Astor”, que não circularam comercialmente. A canção “Nanny” permaneceria inédita até 1992, quando seria lançada, entre outras gravações raras, no álbum *O Baú do Raul*. No ano de 1968, o grupo passou então a se chamar “Raulzito e Os Panteras”.

Nas palavras de Passos (1981), depois de comprar equipamentos novos e melhores, o grupo começou a tocar em *shows* nos quais, muitas vezes, brilhavam astros da Jovem Guarda, como Roberto Carlos, Wanderléa, Jerry Adriani e Rosemary, dentre outros. Suas maiores rivalidades eram com os grupos de samba e bossa nova, aquartelados no Teatro Vila Velha. O *Rock* tinha seu espaço no Cinema Roma, que era organizado por Waldir Serrão, conhecido como *Big Ben*.

Para Neto (2011), em tempos de turbulência e censura, Raul Seixas não se envolveu de modo direto em questões políticas, ou seja, suas referências ao contexto político eram sutis e cifradas. Já outros artistas de MPB, como Chico Buarque, Milton Nascimento, Caetano Veloso e Geraldo Vandré faziam uma crítica direta ao sistema. Nesse contexto, pode-se afirmar que em momento algum o músico baiano participou do debate que envolvia a restauração do regime democrático no país, tema muito explorado por vários cantores da MPB. Em suas composições, no referido período, temos somente exemplos esparsos de críticas que se dirigiam diretamente à ditadura militar, como se evidencia na música “Dentadura postiça”, cujo título é uma brincadeira com a palavra ditadura:

Vai cair, vai cair, vai cair/  
A estrela do céu/  
Vai cair/  
A noite no mar/  
Vai cair/  
O nível do gás/  
Vai cair/  
A cinza no chão/  
Vai cair/  
Juízo final/  
Vai cair/  
Os dentes de Jó/  
Vai cair/  
O preço do caos/  
Vai cair/  
Peteca no chão/  
Vai sair/  
O sol outra vez/  
Vai sair/  
Um filho pra luz/  
Vai sair//  
Da cara o terror/  
Vai sair/  
O expresso 22/  
Vai sair/ (SEIXAS, 1973).

A canção mencionada acima foi lançada no ano de 1973, no LP *Brig-Ha, Bandolo!* (o título faz referência ao grito do personagem Tarzan no cinema e significa “Cuidado, aí vem o inimigo”). Verifica-se que a palavra “Dentadura” é muito semelhante a “Ditadura”; o que as diferencia é apenas a oposição entre as vogais ã/i. O refrão “Vai cair, vai cair, vai cair/” é muito reforçado no texto, surgindo como um grito que remete à desejada queda do poder dos militares. O emprego do adjetivo “postiça” reforça, no título, a sugestão de que a ditadura, imposta por grupos econômicos, em defesa de interesses particulares, não tinha o apoio da maioria da população.

Outro refrão muito reforçado no texto é “Vai sair, vai sair/”, que se repete cinco vezes, remetendo ao desejo da saída dos militares do poder. Esse desejo implicava ter de volta a liberdade de expressão e a democracia usurpada pelo golpe militar, que deu origem a uma sequência de presidentes da República empossados ao arrepio do voto popular. Um fato importante a assinalar é que por essa época foram decretados alguns atos institucionais, sendo que o AI-5 foi o mais rigoroso, reforçando o autoritarismo do governo. O desejo da queda perpassa, portanto, a letra da canção, fazendo com que a mudança do refrão “Vai cair” para “Vai sair” indique não apenas uma constatação do que deve acontecer à “dentadura/ditadura postiça”, como também o anseio de que isso aconteça.

Nota-se que Raul não tinha preferência por partidos políticos. “Política para mim é loucura,” - afirmou - “é igual a seguir religiões. Cada ser é o seu próprio universo! Abomino qualquer tentativa de agregação entre pessoas que são diferentes e julgam pensar igual. Mentira!!!” (SEIXAS; SOUZA, 1992, p. 57), o que mostra - como é comum acontecer entre artistas - o seu flerte com aquilo que podemos chamar de um anarquismo de caráter individualista.

O governo, porém, e talvez por causa disso, será sempre visto por Seixas como um usurpador da liberdade do indivíduo. Segundo Abonizio (apud NETO, 2011, p. 12), “em plena ditadura militar, Raul Seixas preconizava, embasado nos clássicos anarquistas, uma sociedade sem governo, em vez de lutar pela liberdade democrática ou pela igualdade comunista”. Ou seja, em suas composições musicais, Raul não defendia nem a política da direita, nem a da esquerda, mas abraçava o conceito de que é inalienável a liberdade de atitudes e expressão de cada indivíduo, atitude que, segundo pensamos, foi uma constante em seu próprio percurso existencial.

De acordo com Neto (2011), apesar das fortes influências anarquistas, o artista nunca se definiu como anarquista e sempre demonstrava repúdio a qualquer rotulação de suas posturas. Percebe-se que esse fato de Raul Seixas não querer ser “rotulado” - seja por razões políticas ou de ideologia - abre suas canções para um universo rico de referências, no qual se destacam não apenas os posicionamentos políticos e ideológicos, mesmo que anarquizantes, mas, sobretudo o interesse por tendências musicais de origens diversas- interesse este que podemos depreender a partir da constatação de que há uma forte presença de elementos intertextuais e híbridos em suas composições.

Por ou lado, para além da política, pode-se notar também a influência mística, que permeia sua obra, através do uso de uma linguagem simbólica e metafórica, mesmo que em entrevistas Raul Seixas negasse ser místico ou religioso, preferindo declarar-se agnóstico. Sempre se deslocando por campos teóricos (e semânticos) distintos, sem se ater a nenhum, o músico comparava seu trabalho ao de um divulgador de ideias, alguém que pretendia *filosofar* por meio da canção. Segundo a pesquisadora Luciane Alves,

“[...]essa foi a verdadeira intenção de Raul Seixas: de levar as pessoas a conhecerem um mundo melhor onde não havia repressão. Mas as pessoas resistiam porque temiam o novo, temiam enfrentar uma forma de vida que não conheciam. Raul convoca as pessoas a participarem de suas idéias na música”. (ALVES, 1993, p. 57).

No ano de 1970, Raul Seixas funda a chamada “Sociedade Alternativa”, em parceria com o escritor e letrista Paulo Coelho. A sociedade tinha como objetivo principal se aprofundar em estudos esotéricos das obras do mago inglês Aleister Crowley. Raul afirmava que era hora de mudar o mundo e distribuía nos shows um gibi/manifesto intitulado “A Fundação de Krig-ha bandolo”, que era ilustrado pela esposa de Paulo Coelho, Adalgisa Rios:

A Sociedade Alternativa, com sede alugada, papéis carimbados e relatórios mensais, chegou a adquirir um terreno em Minas Gerais, para a construção da Cidade das Estrelas, uma comunidade onde a única lei era a de “Faze o que tu queres, há de ser tudo da lei”, preconizada justamente na letra da canção “Sociedade Alternativa”. (PASSOS, 2001).

Nesse contexto, pode-se afirmar que a canção citada acima foi a manifestação máxima do sentimento de Raul Seixas e de Paulo Coelho. Tomando como resistência à postura repressiva da ditadura militar, Seixas desabafa sobre seus ideais, com intuito libertário, e propõe o seu ideal de sociedade, cantando, muitas vezes, ao longo da letra, o refrão “Viva! Viva! Viva a Sociedade Alternativa!”. Nota-se, que a primeira

referência a uma “sociedade alternativa” aparece num poema de Rabelais, incluído na novela satírica *Gargantua e Pantagruel*. O logotipo da “Sociedade Alternativa” criado por Raul Seixas era o seguinte:



**Figura 2: Símbolo da Sociedade Alternativa**

A ideia da “Sociedade Alternativa” não agradou aos militares. Raul foi detido e preso pelo DOPS e teve que deixar o país, resolvendo, juntamente com Paulo Coelho, Edith e Adalgisa, mudar-se para os Estados Unidos. Enquanto isso, a música “Gita” [a palavra *gita*, do sânscrito, significa “canção” ou “canto”] tocava de norte ao sul do Brasil. Segundo Raul, “em 1974, com ordem de prisão do 1º exército, fui detido e deportado para a América, acusado de subversão contra a ditadura de Geisel” (PASSOS, 1998, p. 63).

Para Neto (2011), em 1974, ano em que esteve exilado nos Estados Unidos, Raul Seixas afirmava ter conhecido um dos maiores ícones da música popular de todos os tempos, o ex-Beatle John Lennon. Em uma entrevista publicada pela revista *Bizz*, em março de 1987, ele afirmava que "ficamos conversando o tempo todo sobre as grandes figuras da humanidade: sobre Jesus Cristo, Einstein, Calígula, Crowley; enfim, figuras que modificaram o rumo da humanidade, basicamente". (SEIXAS, 1987).

Em outros momentos, Raul Seixas chegou a afirmar que se correspondia regularmente com Lennon através de cartas. Foi nessa época (1974) que o casamento de

Raul com Edith chegou ao fim, e ela decidiu voltar para os Estados Unidos, levando consigo a filha do casal, Simone, nascida em 1970.

Sem dúvida, o sucesso de *Gita* deu a Raul Seixas o primeiro disco de ouro, com mais de 600 mil cópias vendidas, coisa que não aconteceria com o disco seguinte: *Novo Aeon* (1975, Philips), que vendeu apenas 60 mil. Raul conheceu, então, outra americana, Glória Vaquer (“Spacey Glow”), irmã de seu guitarrista Gay Vaquer. Casou-se com Glória e, desta união, nasceu, no Rio de Janeiro, a segunda filha de Raul, Scarlet, em junho de 1976.

Em 1976, foi lançado o álbum *Há 10 Mil Anos Atrás*, em que o cantor apresentava-se maquiado na capa como um “sábio ancião”. Chegou então ao fim a parceria com Paulo Coelho, embora continuassem amigos. Em meados dos anos 1980, Raul, por consequência dos vícios, chegou a ter sérios problemas de saúde, cancelando muitos de seus shows (pois, por algumas vezes, chegava a apresentar-se totalmente embriagado), fase em que se frustrou muito:

Devia dinheiro em tantos bares da redondeza que para achar um novo tinha que dar voltas homéricas para escapar de ser visto. As vezes a minha música estava tocando numa padaria que não queria me servir, mas por causa da minha música que tocava na rádio eu era servido pelo cara que por certo eu tinha alguma importância. Eu era salvo pelo gongo. Ali naquele momento, com pose de artista, eu aproveitava e bebia enquanto o cara achava que eu era Raul Seixas e não um bêbado. (SEIXAS, 1998, p. 175).

De acordo com Passos, o “Maluco beleza” faleceu em 21 de agosto de 1989, em São Paulo. A empregada de Raul, Dalva Borges da Silva, chegou ao apartamento número 1003, do Edifício Aliança, Zona Central de São Paulo, e o encontrou morto em sua cama. Dalva imediatamente entrou em contato com o médico e a família de Raul. A notícia se espalhou, e logo as emissoras de rádio e TV divulgaram o fato. Fãs, jornalistas e amigos dirigiram-se ao prédio onde Raul residia. Foi constatado pelo médico que Raul havia falecido duas horas antes da chegada de sua empregada ao prédio, de parada cardíaca, causada pela pancreatite de que sofria há dez anos.

O corpo foi levado para o Palácio das Convenções do Anhembi, Zona Norte de São Paulo, onde foi velado durante toda a noite e madrugada adentro. Às oito horas da manhã do dia seguinte o corpo seguiu em um jatinho para Salvador, onde foi sepultado, às 17 horas, no Cemitério Jardim da Saudade.



**Figura 3: enterro de Raul Seixas**

Mesmo depois de sua morte, pode-se afirmar que o número de fãs continua a crescer. Nas palavras de Passos, “Raul Seixas continua mais vivo do que nunca”. Desde seu falecimento, em 21 de agosto de 1989, o número de indivíduos interessados em sua vida e obra vêm crescendo consideravelmente. Dessa maneira, indivíduos de todas as faixas etárias e classes sociais se organizam nos inúmeros fã-clubes criados com o intuito de homenageá-lo. Casas culturais, praças, ruas, parques e viadutos receberam seu nome. Todos os títulos de sua discografia já foram reeditados em CD, e novos títulos são lançados constantemente:

Programas de rádio e TV, romarias ao Cemitério Jardim da Saudade, em Salvador, passeatas, carreatas e inúmeros eventos acontecem anualmente em todo o Brasil nas datas de nascimento e morte, 28 de junho e 21 de agosto, respectivamente. (PASSOS, 1981, s/p).

Isto posto, conclui-se que analisar a obra do artista Raul Seixas (1945- 1989), por ser ampla, complexa e muitas vezes contraditória, é uma tarefa difícil e trabalhosa, segundo o próprio:

Sinceramente, não falo com revolta nem rancor, mas não gosto que me classifiquem; não me julgo classificável para ser rotulado em prateleiras ao alcance de quem me lança mão. Não é assim fácil, aliás, ninguém é fácil. Nem eu. (...) - Eu não sou nada minha gente, não estou em nada e por nada e ao mesmo tempo sou. Tudo, em tudo e por tudo. Incoerente e arbitrário às vezes, muitas vezes, milhões de vezes, todo o tempo. (SEIXAS, 1998, p. 28).

Nas palavras de Neto (2011), pode-se dizer que é bastante provável que o respeito e a reverência que Raul Seixas conseguiu obter dos músicos roqueiros na

década de 1980 é uma consequência dessa rebeldia herdada do *Rock and Roll*. O quadro a seguir<sup>2</sup> apresentará a discografia de Raul Seixas, permitindo perceber a importância desse cantor e compositor para a música brasileira:

Ano	Álbum	Músicas	Gravadora
1968	Um minuto mais (I Will)	Vera Verinha, Você ainda pode sonhar, (Lucy in the sky diamonds), Menina da Andradina, Dê-me tua mão, Alice Maria, Me deixa em Paz, Trem, O dorminhoco.	Eni-Odeon
1971	Sociedade Grã-Ordem Cavernista.	Eta vida, Sessão das dez, Eu vou botar pra ferver, Quero ir, Aos Trancos e barrancos e Dr. Pacheco.	Philips Records
1972	Compacto Simplex-Let me sing my Rock and roll	Let me sing, let me sing, Eu sou eu, Nicuri é o diabo, Teddy Boy, Rock e Brilhanina, Eterno carnaval	Philips Records
1973	Krig-há, Badolo	Mosca na sopa, Metamorfose ambulante, Dentadura postiça, As minas do rei Salomão, A hora do trem passar, Al capone, How could I know, Rockixe, Cachorro urubu, Ouro de Tolo, Carçoço de Manga, Loteria da Babilonia	Philips Records
1974	Gita	Super-heróis, Medo da chuva, As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor, Água viva, Moleque maravilhoso, Sociedade Alternativa, O trem das sete, S.O.S,	Philips Records
1975	Novo Aeon	Tente outra vez, Rock do diabo, A maçã, Eu sou egoísta, Caminhos, Tu és o MDC da minha vida, A verdade sobre nostalgia, Para nóia, Peixuxa (o amiguinho dos peixes), É fim de mês, Sunseed, Caminhos II, Novo Aeon.	Philips Records
1976	Eu nasci há dez mil anos atrás	Canto para minha morte, Meu amigo Pedro, Ave Maria da morte, Quando você crescer, O dia da saudade, Eu também vou reclamar, O homem, Os números, Cantiga de Ninar, Eu nasci há dez mil anos atrás, Love is magic.	Philips Records
1977	O dia em que a terra parou	Tapanacara, Maluco beleza, O dia em que a terra parou, No fundo do quintal da escola, Eu quero mesmo, Sapato 36, Você, Que luz é essa, De cabeça para baixo.	Philips Records
1978	Mata Virgem	Judas, As profecias, Tá na hora, Conserve seu medo, Mata virgem, Pagando brabo, Magia do amor, Todo mundo explica.	WEA
1979	Por quem os sinos dobram	Ide a mim Dada, Diamante de mendigo, A ilha da fantasia, na Rodoviária, Por quem os sinos dobram, O segredo do universo, Movido à álcool, Réquem para uma flor.	WEA

<sup>2</sup> Este quadro é uma adaptação das informações do site: <http://www.casadobruco.com.br/raul/1989.htm>. Acesso em: 16 de abril de 2019.

1980	Abre-te Sésamo	Abre-te Sésamo, Aluga-se, Anos 80, Ângela, Conversa pra boi dormir, Minha viola, Rock das "aranha", O conto do sábio chinês, Só pra variar, Baby, E meu pai, A beira do pantanal.	CBS
1983	Raul Seixas	DDI (Discagem Direta Interestclas), Coisas do coração, Coração noturno, Não fosse o Cabral, Quero mais, Lua cheia, Carimbador maluco, Segredo da luz, Aquela coisa, Capim- guiné, Babilina.	El dorado
1984	Metrô Linha 743	Metrô linha 743, O Messias indeciso, Meu piano, Quero ser o homem que sou (dizendo a verdade), Canção do vento, Mamãe eu não queria, Mais love you (pra ser feliz), Geração luz.	Som livre
1987	Uah- bap- lu-bap-lah- bém- bum	Quando acabar o maluco sou eu, Cowboy fora da lei, Paranóis II (baby, baby, baby) Cambalache, Loba, Canceriano sem lar, ( Clínica Tobias Blues), Muita estrela, pouca constelação.	Copacabana
1988	A pedra do gênesis	A pedra do gênesis, A lei, Check-up, Fazendo o que o diabo gosta, Cavalos calados, Não quero mais andar no contra-mão ( no, no song), I dont really need you anymore, Senhora dona persona ( pesadelo mitológico n 3), Areia de ampulheta.	Philips Record e Copacabana
1989	A panela do diabo	Rock and roll, Carpineiro do universo, Banqueti de lixo, Pastor João e a igreja invisível, século XXI, Nuit, O best seller, Você roubou meu videocassete, Cãibra no pé, Entrevista concedida ao Jô Soares	WEA

Fonte: Elaborado pela autora.

Diante do exposto, nota-se que Raul tinha interesse em conhecer a respeito de muitas ideologias, religiões e filosofias. Ou seja, tinha uma sólida e diversificada base de leituras, que se reflete em sua produção. No item a seguir, será abordada a sua relação com Paulo Coelho, com o qual o cantor dividiu diversas composições, que tornaram famosa a sua parceria.

Neste ponto, é interessante voltar a Caetano Veloso (1997), recuperando a sua afirmação de que o público que assistia aos *shows* do “Maluco Beleza”, embora a plateia fosse grande, era composto principalmente por adolescente e pessoas de origem suburbana, e que as apresentações, mesmo noticiadas pela imprensa, sem antipatia, “não poderiam suscitar o respeito que nosso grupo de compositores, músicos e cantores de música popular brasileira moderna encontrava entre os chamados formadores de opinião” (VELOSO, 1997, p. 37 e 38).

Na percepção de Veloso, músico de prestígio ele mesmo, as canções de Seixas, ao contrário do que se passou com o Tropicalismo e a Bossa Nova (que recuperaram

tendências inauguradas pelo Modernismo de 1922, com o conceito da antropofagia e da assimilação do estrangeiro num todo nacional significativo e autossustentado), não encontravam acolhida entre os críticos por seu apelo adolescente, anárquico e popular, cuja mensagem, evidentemente, destoava daquilo que deveria ser o chamado veio principal da Música Popular Brasileira (MPB), ironizado por Raul numa de suas canções.

## 1.2. A Metamorfose ambulante e o Mago: a parceria com Paulo Coelho

Este item abordará aspectos da parceria de Raul Seixas com Paulo Coelho, bem como elementos da biografia deste letrista e compositor, que se tornou famoso mundialmente ao longo dos anos 1980 e 1990, com a publicação de livros como *O diário de um mago* e *O alquimista*. Com Paulo Coelho, Raul Seixas dividiu a composição de canções como “Eu nasci há dez mil anos atrás”, “-Gita” e “-Al Capone”.

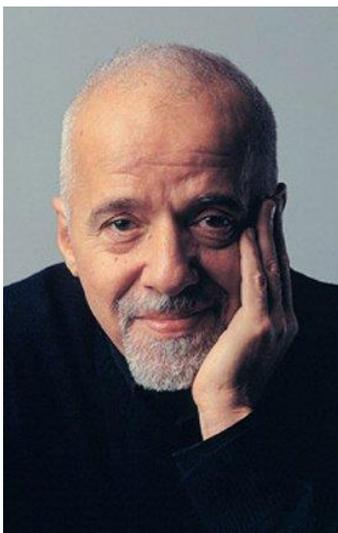


Figura 4: Paulo Coelho.

Paulo Coelho de Souza é um escritor e letrista brasileiro. Estando entre os autores mais vendidos do panorama nacional, o autor circula pelos mais variados gêneros, como o romance, a autoajuda, o romance policial, a crônica e ensaios livres sobre temas místicos. Em relação a sua vida pessoal, uma biografia de Paulo Coelho foi escrita e publicada em 1987 pelo jornalista e escritor Fernando de Moraes. Essa biografia contém também diversas indicações que lançam luz sobre o caráter da amizade e da parceria que uniu o escritor ao compositor baiano.

Nascido no dia 24 de agosto de 1947, na cidade do Rio de Janeiro, quando adolescente, Coelho foi considerado ‘problemático’, o que lhe ocasionou várias internações em sanatórios entre os anos de 1965 e 1967. Em sua juventude, decidiu cursar Direito, na Faculdade Candido Mendes, porém, abandonou o curso para viver como *hippie*, época em que viajou para vários lugares no Brasil e no exterior.

Em meados dos anos 1970, Paulo Coelho conheceu o cantor e compositor Raul Seixas, que lhe propôs uma parceria, da qual resultaram várias canções de sucesso. Conforme mencionado, os dois também desenvolveram a ideia da “sociedade alternativa”, algo que incomodou os militares, resultando no “convite” para que ambos deixassem o país.



**Figura 5. Raul Seixas e Paulo Coelho.**

Antes de ser escritor, Paulo Coelho foi ator, diretor de teatro e secretário de redação do jornal “O Globo”. Em 1986, viajou pela Europa e fez a peregrinação do Caminho de Santiago de Compostela, na Espanha, experiência que o despertou para a literatura. No ano de 1987, escreveu sua primeira obra *O Diário do Mago*, em que relata sua vivência durante os três meses de peregrinação. A partir de então, teve uma carreira bem-sucedida como escritor, chegando a vender milhões de exemplares de seus livros. No ano seguinte, o autor publicou a obra *O Alquimista*, livro que esteve entre os mais vendidos do mundo, tornando-se *best-seller* no Brasil.

Embora considerado um escritor “fácil” e pouco literário pela crítica, uma espécie de reconhecimento lhe seria prestada no ano de 2002, quando ele foi eleito para

a Academia Brasileira de Letras, fato que gerou polêmicas entre literatos e críticos, reacendendo os debates quanto às escolhas dessa instituição, que já deixou de fora autores consagrados, como Carlos Drummond de Andrade e Vinicius de Moraes.

Listamos abaixo, as obras literárias de Paulo Coelho:

Ano	Obra
1987	O Diário do Mago
1988	O Alquimista
1990	Brida
1992	As Valkírias
1994	Na Margem do Rio Pedra- Sentei e Chorei
1996	Monte Circo
1998	Veronika Decide Morrer
2000	O Demônio e a Srta Prym
2003	Onze Minutos
2005	O Zahir
2006	A Bruxa do Portobello
2008	O Vencedor Está Só
2010	O Aleph
2012	O Manuscrito Encontrado em Accra
2014	Adultério

Fonte: Adaptado.

O próximo item abordará a transição cultural no Brasil nos anos de 1960 a 1970. O objetivo do item é ajudar a esclarecer alguns elementos relevantes da parceria Raul Seixas com Paulo Coelho no âmbito da composição musical.

### **1.3. A cultura nos anos 60/70: uma cultura de transição?**

Nas palavras do historiador Bóris Fausto (1999), a partir de 1º de abril de 1964, foi instaurada a ditadura militar no Brasil, de caráter autoritário, caracterizada pela tomada do poder pelos militares que depuseram o presidente João Goulart, democraticamente eleito (havia assumido após a renúncia do Presidente Jânio Quadros, em 1961). O regime durou vinte e um anos (até 15 de março de 1984), durante os quais foram decretados Atos Institucionais (os famosos “A.I.s”, cujo exemplo mais significativo é o AI-5, promulgado em 13 de dezembro de 1968, pelo presidente Artur

da Costa e Silva), que “oficializavam” a perseguição àqueles que se opusessem ao regime, sendo presos, exilados, torturados e mortos.

Em suma, pode-se afirmar que o golpe foi uma reação das classes dominantes ao crescimento dos movimentos sociais, mesmo tendo estes um caráter predominantemente nacional-reformista. Assim, os militares, associados ao interesse da grande burguesia nacional e internacional, incentivados pelo governo norte-americano, justificavam o golpe como “defesa da ordem e das instituições contra o perigo comunista” (FAUSTO, 1999, s/p).

Percebe-se que, com a imposição do Ato Institucional nº 5 (AI-5), o país viu-se diante de uma política para a qual “quase tudo era proibido”, inclusive aquilo que contrariasse ou desagradasse os militares, provocando certa revolta em vários intelectuais ou pessoas que buscavam incansavelmente os seus direitos democráticos. Com o AI-5, nota-se que as manifestações estudantis aumentaram, tornando claras a inquietação política e a insatisfação da juventude politizada. Nesse período, entre 1965 e 1968, o movimento musical é intensificado com a chamada Era dos Festivais.

Nas palavras de Borges (s/d), nos primeiros anos da Ditadura-civil-militar brasileira houve um crescimento demasiado da produção musical no país. Com esse crescimento, pode-se afirmar que causou uma modificação na música popular brasileira. A partir de 1960, instalou-se no país a cultura da música dentro da televisão, e os programas com conteúdos musicais tornaram-se líderes em audiência. Um exemplo disso seria o programa Jovem Guarda, e era composto por cantores como, por exemplo, Roberto Carlos, Erasmo Braga e Vanderléia. Em suma, os festivais musicais ganharam destaque na cultura dos anos 60 e a televisão foi o meio que propagou esses festivais.

As canções de protesto adquiriram importância, ocupando o papel de contestadoras da sociedade.

Pode-se notar no governo de Médici, contudo, que essa perseguição às pessoas contrárias ao Regime Ditatorial tornou-se mais presente no cotidiano dos cidadãos. Lançada a “política do desaparecimento”, o então presidente iniciou uma verdadeira “caça às bruxas”, prendendo, torturando e exilando muitas pessoas. A censura foi instaurada no teatro, na TV, no cinema, na música e até nas universidades.

A classe artística, sobretudo, representou uma vanguarda na crítica e no combate ao regime ditatorial, sendo por isso severamente perseguida, seja com a censura de peças de teatro ou em jornais, seja no rádio ou na televisão, e por fim na música

também. Cabe lembrar que não havia exatamente uma unanimidade e muito menos uma união da classe artística no sentido de combater a ditadura, e algumas tendências musicais, tais como a Jovem Guarda e a Bossa Nova, preferiram se manterem alheias, cantando “calhambeques”, “praias” e “barquinhos”.

Entre os artistas que se consagraram naquela época, destacam-se Caetano Veloso, Chico Buarque, Tom Zé, entre outros. No entanto, não pode-se afirmar que foi só a música que atravessou uma nova fase, em 1968. O cinema estava cada vez mais se consolidando, e o teatro era uma das maiores representações do momento. Peças como *Roda Vida*, *Um rei da vida*, *Um bonde chamado desejo* atraíam a atenção de uma geração eufórica e com muito interesse pela cultura.

Outro estilo musical que eclodia nesse período, no Brasil, era o *Rock'n Roll*, que foi de uma grande importância para a representação da juventude daquele período, pois era considerado subversivo. Surgindo, inicialmente, como um estilo musical que não era muito tocado nas rádios ou TV, passou a ser divulgado entre os jovens que tinham um contato com a cultura norte-americana (no caso de Raul, por morar próximo ao consulado americano). Em 1960, as bandas faziam *covers* (imitações e adaptações) de músicas americanas.

O nosso primeiro capítulo mostrou o contexto histórico do Brasil nos anos 1960 a 1970, e também a vida e obra de Raul Seixas, inclusive a sua parceria com o escritor brasileiro Paulo Coelho, o próximo capítulo abordará as teorias da intertextualidade e do hibridismo e também dois ritmos musicais os quais Raul Seixas e Paulo Coelho foram influenciados.

**Capítulo 2- “Sobre o que eu nem sei quem sou”: intertextualidade e hibridismo na literatura e na música**

---

*“Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” Júlia Kristeva.*

A partir do exposto no capítulo anterior e do objetivo traçado para essa pesquisa, neste segundo capítulo serão abordadas as teorias desenvolvidas sobre intertextualidade e hibridismo, aplicado este ao contexto da arte e da literatura. Neste contexto, verifica-se que ambos os termos não são exclusivos dos estudos literários, como no caso do hibridismo, que tem sua origem nas ciências biológicas. No item “Intertextualidade”, mostraremos que esse termo se consolidou na análise literária a partir das teorias de Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, tendo o conceito surgido como um desenvolvimento da noção de *dialogismo* textual de Bakhtin, que na formulação de Kristeva recebeu tal denominação.

Já no tópico intitulado “Hibridismo”, nota-se que o termo teve sua origem nas ciências biológicas, significando cruzamento genético entre duas espécies vegetais ou animais. O mesmo ganhou espaço nos estudos literários e nas artes em geral com o advento dos Estudos Culturais, tendo sido empregado para descrever determinados fenômenos sociais da modernidade. Entre os autores que abordam o assunto, neste tópico, serão mencionados o teórico cultural e sociólogo jamaicano Stuart Hall e o antropólogo argentino Néstor García Canclini.

No item “Raul Seixas: o lado roqueiro de um baiano”, verificaremos a evolução do estilo musical *Rock'n roll* ou o *Rock*. O item apresentará a evolução do gênero musical desde seus primórdios até os dias atuais. É importante destacar que o *Rock* é um gênero híbrido, ou seja, se consolidou através da fusão de vários estilos musicais, tais como *Jazz*, *Gospel*, *Blues*, etc. O *Rock* influenciou de maneira significativa o cancionista de Raul Seixas.

Por outro lado, no item “O Raul Seixas Brega/Cafona” que o cantor e compositor transitou entre vários estilos musicais, não se limitando somente a um único estilo, como no caso do *Rock*. É importante mencionar, também, que Raul Seixas escrevia letras e canções para outros músicos, como foi o caso do cantor brasileiro Jerry Adriani e da cantora Diana, entre outros.

## **2.1. A intertextualidade nas artes e na música**

Nos dias atuais, a palavra “intertextualidade” é utilizada como um conceito ou uma ferramenta conceitual não só para pesquisadores da área da Literatura, abarcando

também várias outras áreas, tais como a música, o cinema, o teatro, os estudos culturais, etc. Ao buscar uma definição no dicionário, verifica-se que a mesma é uma “composição de um texto usando outro como base, pode ser feita por meio de citação, paródia ou paráfrase: intertextualidade entre uma poesia e uma música”. (AURÉLIO, 2018 s/p).

É importante destacar que no século XIX a intertextualidade era colocada em segundo plano, pois era privilegiada a ideia de “originalidade” da obra/texto. No entanto, conforme observa Júlia Kristeva (1969), “a palavra literária não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais” (KRISTEVA, 1969, p. 63). Desse modo, ao privilegiar a noção de originalidade, as relações entre os textos eram colocadas em segundo plano, “impedindo a percepção de intertextualidade como processo constitutivo da literatura em qualquer época” (PAULINO; WALTY; CURY, 2005).

O filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin, teórico da cultura europeia e das artes, trabalhou com a ideia do dialogismo, que foi apropriada por Kristeva como base para definir o conceito de intertextualidade. Bakhtin define o romance moderno como sendo dialógico, ou seja, nesse gênero textual, múltiplos discursos da sociedade estão presentes e se entrecruzam. Em consequência disso, pode-se afirmar que há uma relativização no texto literário, do poder de uma única voz condutora. O filósofo russo apresenta, como base da relação intertextual, sua própria concepção da linguagem, que, segundo fórmula, é feita essencialmente de trocas, conflitos e superposição de vozes que se influenciam e situam a linguagem como processo social.

Dando continuidade aos estudos de Bakhtin, a crítica literária e feminista búlgaro-francesa Julia Kristeva, em um dos capítulos do livro *A palavra, o diálogo e o romance*, reescreve a noção proposta pelo teórico russo, introduzindo nos estudos literários a noção daquilo que chamou de intertextualidade.

[...] uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo o texto se constrói com mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a noção de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 1969, p. 63).

Assim sendo, entende-se que um texto literário atual pode disseminar outros textos anteriores ou contemporâneos dele. Para exemplificar esse tipo de apropriação, podemos mencionar, por exemplo, na literatura brasileira, as diversas referências que

têm sido feitas, ao longo das décadas, por músicos e escritores, à “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, o qual foi, no Brasil, um dos principais representantes do romantismo do século XIX. Esse poema curto, publicado originalmente no ano de 1843, se tornou uma das obras mais parafraseadas ou parodiadas em diversas épocas literárias, inclusive na atualidade. O texto de Gonçalves Dias diz o seguinte:

#### CANÇÃO DO EXÍLIO

Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá;  
As aves, que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,  
Nossas várzeas têm mais flores,  
Nossos bosques têm mais vida,  
Nossa vida mais amores.  
Em cismar, sozinho, à noite,  
Mais prazer eu encontro lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,  
Que tais não encontro eu cá;  
Em cismar, sozinho, à noite,  
Mais prazer eu encontro lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,  
Sem que eu volte para lá;  
Sem que disfrute os primores  
Que não encontro por cá;  
Sem qu'inda aviste as palmeiras,  
Onde canta o Sabiá. (DIAS, 1843).

Para se entender o modo como a relação intertextual se processa, podemos dar como exemplo o fato de que, nessa mesma época, o escritor Casimiro de Abreu já se apropriava de algumas frases do texto “original” de Gonçalves Dias, inserindo-as num poema de sua própria autoria.

#### MINHA TERRA

*Minha terra tem palmeiras  
Onde canta o sabiá.  
DIAS.*

Todos cantam sua terra,  
Também vou cantar a minha,

Nas débeis cordas da lira  
Hei de fazê-la rainha;  
— Hei de dar-lhe a realeza  
Nesse trono de beleza  
Em que a mão da natureza  
Esmerou-se em quanto tinha.  
Correi pr'as bandas do sul:  
Debaixo dum céu de anil  
Encontrareis o gigante  
Santa Cruz, hoje Brasil;  
— É uma terra de amores  
Alcatifada de flores,  
Onde a brisa fala amores  
Nas belas tardes de abril (ABREU, 1859).

Já no modernismo, outro poeta brasileiro, Murilo Mendes, fez uma paródia com o texto romântico, talvez com um intuito de criticar aspectos da sociedade e da cultura de sua própria época:

#### CANÇÃO DO EXÍLIO

Minha terra tem macieiras da Califórnia  
onde cantam gaturamos de Veneza.  
Os poetas da minha terra  
são pretos que vivem em torres de ametista,  
os sargentos do exército são monistas, cubistas,  
os filósofos são polacos vendendo a prestações.  
A gente não pode dormir  
com os oradores e os pernalongos.  
Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda.  
Eu morro sufocado  
em terra estrangeira.  
Nossas flores são mais bonitas  
nossas frutas mais gostosas  
mas custam cem mil réis a dúzia.  
Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade  
e ouvir um sabiá con certidão de idade! (MENDES, 1930).

Mais recentemente, no ano de 1970, o poeta Cacaso, professor universitário e também letrista de música, utilizou-se do texto inicial de Gonçalves Dias, misturando algumas referências bíblicas, com objetivo de ironizar o período do “Milagre Econômico”, visto que o Brasil passava pela Ditadura Militar.

#### JOGOS FLORAIS I

Minha terra tem palmeiras  
onde canta o tico-tico.  
Enquanto isso o sabiá  
vive comendo o meu fubá.  
Ficou moderno o Brasil  
ficou moderno o milagre:  
a água já não vira vinho,  
vira direto vinagre. (CACASO, 1970).

Em “Jogos Florais I”, o poema é mais curto em relação ao poema original. Os trechos “minha terras tem palmeiras” e “onde canta” são mantidos como no poema original. Entretanto, depois dos trechos originais, o autor introduz elementos que remetem ao contexto da época, no caso, o milagre econômico brasileiro: “Ficou moderno o Brasil / ficou moderno o milagre”. Cacaso menciona também “a água já não vira vinho”, remetendo a um trecho do evangelho de João, no qual se diz que, durante uma festa de casamento, Jesus transformou a água em vinho:

No terceiro dia houve um casamento em Caná da Galileia. (...) Ali perto havia seis potes de pedra, do tipo usado pelos judeus para as purificações cerimoniais (...). Disse Jesus aos serviçais: "Enchem os potes com água". E os encheram até a borda. Então lhes disse: "Agora, levem um pouco ao encarregado da festa". Eles assim fizeram, e o encarregado da festa provou a água que fora transformada em vinho, sem saber de onde este viera, embora o soubessem os serviçais que haviam tirado a água. (BÍBLIA, João 2:1-11).

É importante ressaltar que o vocábulo “vinho” foi utilizado também por cantores e compositores no período ditatorial, como, por exemplo, Chico Buarque e Gilberto Gil, que, na canção *Cálice*, escrita em 1973 e lançada no ano de 1978, remete a palavra Cale-se. Desse modo, a canção não apenas é uma referência a esses textos conhecidos, mas utiliza tal menção como uma maneira de denunciar as torturas e mortes na Ditadura Militar no Brasil.

Em suma, pode-se afirmar que, no caso do poema mencionado, este retoma ideias de um texto bem conhecido e muito familiar ao imaginário popular, o que aumenta a eficácia da referência. Se os autores citassem algum texto erudito ou desconhecido, talvez a mensagem ficaria comprometida.

Isto posto, constata-se que o poema reinventa e incorpora outros elementos intertextuais de acordo com o contexto do país. De um lado, temos um poema mais ufanista (Gonçalves Dias), em que, de acordo com o imaginário nacionalista da época, o autor externa as saudades de sua terra natal. Já o poema de Cacaso se refere ao momento que o país está vivenciando, invertendo algumas palavras e noções dentro do texto, de modo irreverente, como forma de gerar impacto e suscitar a reflexão. Contudo, é importante observar que, em ambos os casos (tanto na referência ao texto bíblico, quanto na menção ao poema de Gonçalves Dias) os autores sempre se reportam a

produções culturais conhecidas ou populares, o que aumenta o poder expressivo e o alcance social de suas mensagens.

Um outro exemplo de intertextualidade é o poema “Europa, França e Bahia” do poeta Carlos Drummond de Andrade. A seguir o poema:

Meus olhos brasileiros se fecham saudosos.  
Minha boca procura a "Canção do exílio".  
Como era mesmo a "Canção do exílio"?  
Eu tão esquecido de minha terra...  
Ai terra que tem palmeiras  
onde canta o sabiá. (ANDRADE, 1930).

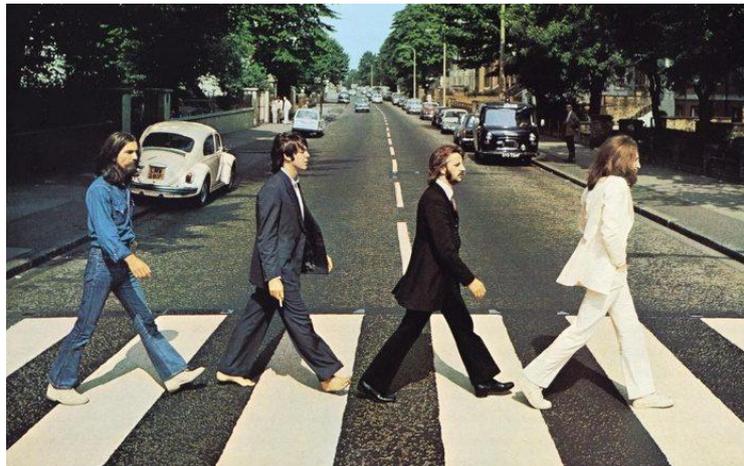
No poema, há um deslocamento mínimo das palavras, e ocorre uma citação e transcrição direta do poema ufanista de Gonçalves Dias. Pode-se dizer que na paráfrase o autor pode: adaptar, retomar, homenagear, explicar o texto anterior, porém, deve manter a ideia principal do texto-origem.

Diante do exposto, constata-se que a intertextualidade ocorre tanto em poemas, como também em canções. No caso de canções (que é o objetivo de análise desta pesquisa), existe também a possibilidade de ocorrer a intertextualidade no plano dos efeitos sonoros e até da própria construção melódica ou harmônica da obra. No entanto, em geral, é mais comum que os novos textos façam alusão a uma obra literária, a jargões populares (letra), a outra canção ou estilo musical e até às situações contidas nas letras (harmonia ou efeitos).

Como exemplo disso, pode-se citar a canção *S.O.S.*, de Raul Seixas, lançada no ano de 1974, que tem efeitos sonoros de naves espaciais, remetendo ao imaginário da época, fortemente marcado pela ficção científica e pelas aventuras aeroespaciais dos EUA e da União Soviética, que culminaram com o pouso lunar de 1969.

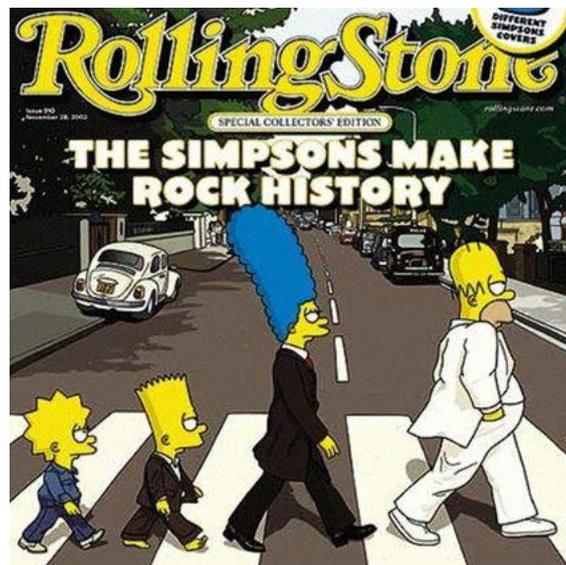
Hoje é domingo  
Missa e praia  
Céu de anil  
Tem sangue no jornal  
Bandeiras na Avenida Zil  
Lá por detrás da triste  
Linda zona sul  
Vai tudo muito bem  
Formigas que trafegam  
Sem porque  
E da janela  
Desses quartos de pensão  
Eu como vetor (SEIXAS, 1976)

É importante ressaltar que a intertextualidade não se restringe somente à música, mas também pode estar presente no título de um álbum ou mesmo na configuração da capa. A imagem abaixo, que aparece na capa de um dos últimos discos dos Beatles, se tornou icônica no mundo musical, extrapolando os seus limites temporais e históricos e ganhando fotos de ícones musicais da cultura *pop* de todos os tempos e em todo o mundo:



**Figura 6: The Beatles .**

Como exemplo de intertextualidade com essa imagem, temos a seguinte capa, que aparece numa edição especial da revista *Rolling Stone*:



**Figura 7: The Simpsons.**

Para esclarecer a relação intertextual presente nessas imagens, é preciso entender que no dia 8 de agosto de 1969, a banda inglesa *The Beatles* (composta por John

Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr) - que se desfaria alguns meses depois - foi fotografada atravessando a rua Abbey Road, em Londres (hoje, mundialmente conhecida como “a Rua dos *Beatles*”). Nessa rua se localiza, ainda hoje, a sede de uma famosa gravadora, que lançava os discos da banda à época. Ao passar para a capa do disco, a foto não apenas se consagrou (dado o reconhecimento que o disco recebeu do público e da crítica), como também passou a ser vista como encarnação de um determinado imaginário musical, de que os Beatles seriam representantes, extrapolando esse entorno para ganhar outras conotações, inclusive humorísticas, como se pode ver na capa da *Rolling Stone*.

Ainda em relação à segunda figura, pode-se dizer que a capa é uma paródia. Foi produzida pela revista *Rolling Stone*, publicação musical importante, que geralmente traz em suas capas fotografias de músicos famosos ou influentes do universo *pop* em cada época. A capa, também publicada no Brasil, faz alusão à outra capa da edição americana. As personagens que substituem os Beatles no desenho são os *Simpsons*, que protagonizam desenho animado muito popular, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. Certamente, a composição da imagem remete não apenas ao sucesso do desenho animado, como também ao fato de que, num de seus episódios, se fez referência ao universo musical do rock.

Outro fato que pode ser mencionado aparece na capa do álbum *Gita*, do ano de 1974, em que Raul Seixas se caracteriza de forma semelhante ao revolucionário marxista e guerrilheiro argentino Ernesto Guevara, conhecido como “Che Guevara”, o qual havia sido assassinado pelo exército boliviano, em 1967. Esta imagem contém uma evidente provocação ao regime militar, que tinha Guevara e a Revolução Cubana como inimigos, remetendo também às conotações libertárias que sempre perpassaram o imaginário do Rock.

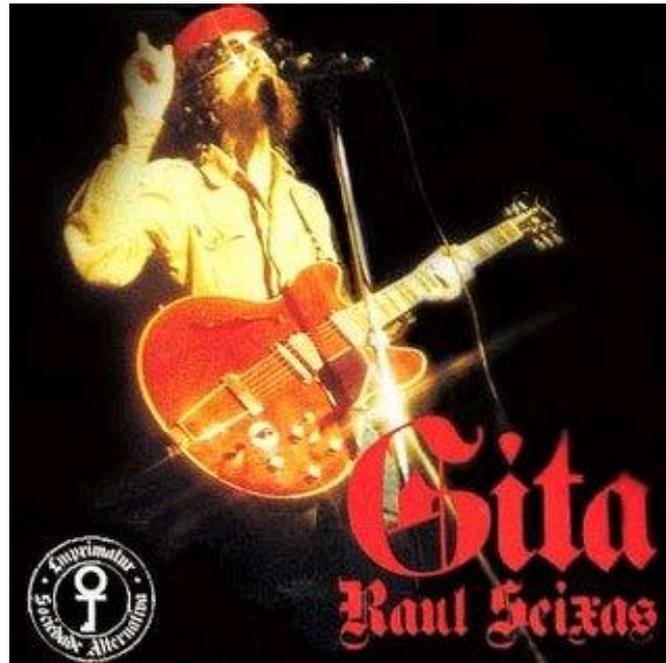


Figura 8: Álbum Gita (1974).



Figura 9: Che Guevara.

Por outro lado, nota-se também que Raul, além de se caracterizar de um modo que lembra o guerrilheiro, também empunha uma guitarra de cor vermelha, o que reforça o sentido da provocação, pois a cor vermelha remete ao que, para a época, era considerado subversivo.

Quanto à presença da intertextualidade nas obras de artes eruditas, um exemplo famoso é dado abaixo, com a incorporação da imagem da *Mona Lisa*, de Da Vinci, num

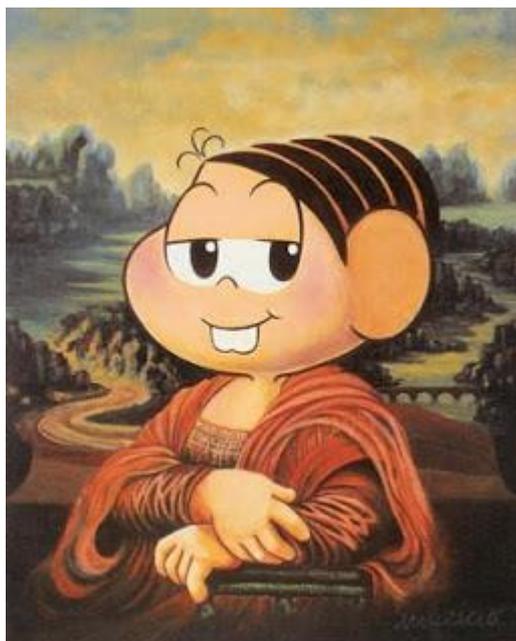
quadro dadaísta de Marcel Duchamp, que a empalidece e lhe acrescenta bigodes. Na sequência, o mesmo quadro é retomado por Maurício de Sousa, famoso quadrinista brasileiro:



**Figura 10: Mona Lisa**



**Figura 11. Releitura da Mona Lisa.**



**Figura 12: Turma da Mônica.**

Em relação aos tipos de intertextualidade, destacam-se a paráfrase e a paródia. Nas palavras do escritor brasileiro Affonso Romano de Sant'Anna (1985), paráfrase é “a reafirmação em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. Uma paráfrase pode ser uma afirmação geral de uma ideia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil” (SANT'ANNA, 1985, p.17).

Um exemplo de paráfrase seria a canção de Raul Seixas “Eu nasci há dez mil anos atrás”, que é uma reconstrução da canção de Elvis Presley. Na sequência, a canção em inglês:

*I Was Born About Ten Thousand Years Ago*<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Uma possível tradução da canção seria:

Nasci cerca de dez mil anos atrás/ Vi a filha do velho faraó trazer Moisés da água/ Eu vou derrotar o cara que disse que não foi assim/ Eu nasci cerca de dez mil anos atrás/ Não há nada neste mundo que eu não conheça/ Salvei a vida do rei Davi e ele me ofereceu uma esposa/ Eu disse que agora você está falando de negócios tem uma cadeira/ Sim, eu nasci cerca de dez mil anos atrás/ Não há nada neste mundo que eu não conheça/ Vimos Pedro, Paulo e Moisés tocando um anel em volta das rosas/ Vou bater no cara que diz que não é assim/ Eu nasci cerca de dez mil anos atrás/ Não há nada neste mundo que eu não conheça/ Vi a filha do velho faraó trazer Moisés da água/ Vou bater no cara que diz que não é assim / Eu estava lá quando o velho Noé construiu a arca/ E eu rastejei pela janela depois do anoitecer/ Vi Jonas comer a baleia e dançar com o conto do leão/E eu atravessei Canaã em um tronco/ Eu nasci cerca de dez mil anos atrás/Não há nada neste mundo que eu não conheça/Vi a filha do velho faraó trazer Moisés da água/ Vou bater no cara que diz que não é assim /Sim, eu nasci cerca de dez mil anos atrás/ Não há nada neste mundo que eu não conheça/ Vimos Pedro, Paulo e Moisés tocando um anel em volta das rosas/ Vou bater

*I saw old pharaoh's daughter bring Moses from the water  
I'll lick the guy that says it isn't so  
I was born about ten thousand years ago  
There ain't nothing in this world that I don't know  
I saved king David's life and he offered me a wife  
I said now you're talking business have a chair  
Yeah, I was born about ten thousand years ago  
Ain't nothing in this world that I don't know  
Saw Peter, Paul and Moses playing ring around the roses  
I'll lick the guy that says it isn't so  
I was born about ten thousand years ago  
Ain't nothing in this world that I don't know  
I saw old pharaoh's daughter bring Moses from the water  
I'll lick the guy that says it isn't so  
I was there when old Noah built the ark  
And I crawled in the window after dark  
I saw Jonah eat the whale and dance with the lion's tale  
And I crossed over Canaan on a log  
I was born about ten thousand years ago  
Ain't nothing in this world that I don't know  
I saw old pharaoh's daughter bring Moses from the water  
I'll lick the guy that says it isn't so  
Yeah, I was born about ten thousand years ago  
Ain't nothing in this world that I don't know  
Saw Peter, Paul and Moses playing ring around the roses  
I'll lick the guy that says it isn't so  
I was there when old Noah built the ark  
And I crawled in the window after dark  
I saw Jonah eat the whale and dance with the lion's tale  
And I crossed over Canaan on a log  
I was born about ten thousand years ago  
There ain't nothing in this world that I don't know  
I saved king David's life and he offered me a wife  
I said now you're talking business have a chair  
Yeah, I was born about ten thousand years ago  
Ain't nothing in this world that I don't know  
Saw Peter, Paul and Moses playing ring around the roses  
I'll lick the guy that says it isn't so (PRESLEY, 1970).*

A respeito da canção mencionada, é importante destacar que ela ficou conhecida na versão de Elvis Presley em meados dos anos 1970. Era uma canção de autor desconhecido, de domínio público. Por outro lado, as melodias de ambas as canções não

---

no cara que diz que não é assim / Eu estava lá quando o velho Noé construiu a arca/ E eu rastejei pela janela depois do anoitecer/ Vi Jonas comer a baleia e dançar com o conto do leão/ E eu atravessei Canaã em um tronco/Eu nasci cerca de dez mil anos atrás/Não há nada neste mundo que eu não conheça/Salvei a vida do rei Davi e ele me ofereceu uma esposa/ Eu disse que agora você está falando de negócios tem uma cadeira/Sim, eu nasci cerca de dez mil anos atrás/Não há nada neste mundo que eu não conheça/Vimos Pedro, Paulo e Moisés tocando um anel em volta das rosas/ Vou bater no cara que diz que não é assim (Tradução livre).

são semelhantes; todavia, pode-se afirmar que *I Was Born About Ten Thousand Years Ago*, interpretada por Elvis Presley é muito semelhante a canção *Eu nasci há 10 mil anos atrás*, de Raul Seixas e Paulo Coelho, que não apenas traduz o seu verso inicial, como se apropria do texto original em várias outras passagens. Por exemplo, o início é tradução literal "Eu nasci há cerca de 10 mil anos/ e não há nada no mundo que eu não saiba..." e toda a estrutura do texto de Raul Seixas acompanha a do original, como se pode ver abaixo:

Eu Nasci Há Uns Dez Mil Anos  
Eu vi a filha do velho faraó trazer Moisés da água  
Eu vou surrar o cara que diz que não é assim

Eu nasci há uns dez mil anos  
Não há nada neste mundo que eu não saiba  
Eu salvei a vida do rei Davi e ele me ofereceu uma esposa  
Eu disse: agora você está falando de negócios têm uma cadeira

Já na versão de Raul Seixas, temos:

Um dia, numa rua da cidade  
Eu vi um velhinho sentado na calçada  
Com uma cuia de esmola  
E uma viola na mão  
O povo parou para ouvir  
Ele agradeceu as moedas  
E cantou essa música  
Que contava uma história  
Que era mais ou menos assim  
Eu nasci  
Há dez mil'anos atrás  
E não tem nada nesse mundo  
Que eu não saiba demais  
Eu nasci  
Há dez mil anos atrás  
E não tem nada nesse mundo  
Que eu não saiba demais  
Eu vi Cristo ser crucificado  
O amor nascer e ser assassinado  
Eu vi as bruxas pegando fogo  
Pra pagarem seus pecados  
Eu vi  
Eu vi Moisés  
Cruzar o Mar Vermelho  
Vi Maomé  
Cair na terra de joelhos  
Eu vi Pedro negar Cristo  
Por três vezes  
Diante do espelho  
Eu vi!  
E não tem nada nesse mundo  
Que eu não saiba demais

Eu nasci! (COELHO; SEIXAS, 1974).

Verifica-se que na versão de Raul Seixas também o título é semelhante à versão de Elvis Presley. No caso, a canção original remete somente aos textos bíblicos, e nela vemos o personagem afirmar ter nascido há dez mil anos e ter conhecimentos acerca de alguns dos episódios das narrativas da Bíblia, a cujo contexto se restringe. Por outro lado, Raul Seixas vai além e menciona outros personagens e situações, tais como as bruxas, Maomé, Conde Drácula, Quilombo dos Palmares, Rapunzel, Hitler, etc.

Nota-se a possibilidade da paráfrase estar ligada ao sentido de tradução. Considera-se que a paráfrase seria uma maneira de validar o sentido de uma obra/canção, etc., através do uso das sentenças dissemelhantes do texto primitivo/original, mas que remetem a ele. Na paráfrase, o tradutor tem certa soberania para optar por vocábulos que ao final podem mudar o sentido do discurso estrangeiro. Essa prática sugere diversas possibilidades de interpretação, que incluem reconhecimento, legitimação do já dito, plágio e às vezes subversão (com o emprego irônico e humorístico da referenciação).

É importante destacar também que a letra de Raul Seixas faz referência ao texto “*Sympathy for the Devil*”, dos *Rolling Stones*, lançada em 1968. Abaixo, segue um trecho dessa canção:

*Please allow me to introduce myself  
I'm a man of wealth and taste  
I've been around for a long, long year  
Stole many a man's soul to waste  
And I was 'round when Jesus Christ  
Had his moment of doubt and pain  
Made damn sure that Pilate  
Washed his hands and sealed his fate  
Pleased to meet you  
Hope you guess my name  
But what's puzzling you  
Is the nature of my game  
I stuck around St. Petersburg  
When I saw it was a time for a change  
Killed the czar and his ministers  
Anastasia screamed in vain  
I rode a tank  
Held a general's rank  
When the blitzkrieg raged  
And the bodies stank  
Pleased to meet you  
Hope you guess my name, oh yeah  
Ah, what's puzzling you  
Is the nature of my game, oh yeah (JAGGER, 1968).*

Uma tentativa de tradução para a língua portuguesa seria:

Por favor permita-me apresentar-me  
Eu sou um homem de riqueza e bom gosto  
Eu estive por aí por um longo, longo ano  
Roubou a alma de muitos homens para desperdiçar  
E eu estava por perto quando Jesus Cristo  
Teve seu momento de dúvida e dor  
Teve a certeza de que Pilatos  
Lavou as mãos e selou seu destino  
Prazer em conhecê-lo  
Espero que você adivinhe o meu nome  
Mas o que está intrigando você  
É a natureza do meu jogo  
Fiquei em São Petersburgo  
Quando vi que era hora de mudar  
Matou o czar e seus ministros  
Anastasia gritou em vão  
Eu montei um tanque  
Detinha o posto de general  
Quando o blitzkrieg se enfureceu  
E os corpos fediam  
Prazer em conhecê-lo  
Espero que você adivinhe o meu nome, oh sim  
Ah, o que está intrigando você  
É a natureza do meu jogo, oh sim (JAGGER, 1968).

A respeito da canção mencionada acima, o compositor é o letrista Mick Jagger e a canção faz alusão ao romance “O Mestre e a Margarida”, do escritor soviético Mikhail Bulgákov. A princípio, a proposta da canção era que fosse tocada no estilo *folk*, inspirada no cantor Bob Dylan. Pode-se dizer que a canção apresenta a figura do “diabo” em primeira pessoa do singular, apresentando os momentos da humanidade que foram influenciados por ele (MARTINS, 2018, s/p).

Neste caso, comprova-se o que Sant'Anna (1985) afirma que “no arranjo, o músico se apropria da obra alheia e introduz maneiras pessoais de interpretar o texto musical original” (SANT'ANNA, 1985, p.18). Ou seja, neste caso, Raul se apropria da ideia original e introduz outros elementos intertextuais, confrontando não apenas o conceito da originalidade, como, também, o de propriedade musical, que causa preocupação a tantos indivíduos nos dias de hoje.

Outro gênero muito discutido no contexto dos estudos sobre intertextualidade é a noção de paródia. Embora esteja mais relacionada à comédia, em relação à origem da paródia pode-se afirmar que:

o termo paródia tornou-se institucionalizado a partir do séc. 17. A isto se referem vários dicionários de literatura. No entanto já em Aristóteles aparece um comentário a respeito da palavra. Em sua *Poética* atribuiu a origem da paródia, como arte, a Hegemon de Tarso (séc. 5 a.C), porque ele usou o estilo épico para representar os homens não como superiores ao que são na sua vida

diária, mas como inferiores. Teria ocorrido, então, uma inversão. (SANT'ANNA, 1985, p.12).

Nas palavras do autor, o termo paródia foi reconhecido há muito tempo. Enquanto a epopeia relatava os “heróis nacionais” em um mesmo nível dos deuses, na paródia, esses homens não eram relatados da mesma maneira que na epopeia, ou seja, já não eram relatados em um mesmo nível que os deuses, eram relatados como seres normais e não com “poderes”. Verifica-se que alguns gêneros como, por exemplo, a tragédia e a epopeia eram gêneros mais apreciados pela nobreza, já a comédia era apreciada pelas camadas mais populares.

Sant'anna (1985) afirma que alguns autores consideram o poeta lírico grego do século VI a.C. Hipônax de Éfeso como o “pai da paródia”. Este influenciou a comédia antiga e foi muito reverenciado no período helenístico, tendo sido o precursor do mimo. Em relação ao seu significado pode-se afirmar que:

O dicionário de literatura de Bewer, por exemplo, nos dá uma definição curta e funcional: “paródia significa uma ode que perverte o sentido de outra ode (grego *para-ode*)”. Essa definição implica o conhecimento de que originalmente a ode era um poema para ser cantado. Por isto, Shipley mais acuradamente, registraria que o termo grego paródia implicava a ideia de uma canção que era cantada ao lado da outra, como uma espécie de contracanto. A origem, portanto, é musical. (SANT'ANNA, 1985, p.12).

Nota-se que na paródia há certa oposição em relação ao texto base. Enquanto a paráfrase presta certa homenagem ao texto original, a paródia segue outro caminho oposto. Dessa forma, pode-se observar que a paródia é um gênero em que se encontra com certa frequência nas músicas. Na sequência, damos um exemplo de paródia da canção “Tente Outra Vez”, de Raul Seixas, feita pelo grupo Colorados Peleadores:

Não diga que a partida  
Está perdida  
Tenha em fé em deus  
Tenha fé na vida  
Tente outra vez!...  
Lute!/ Pois a bola  
Ainda tá rolando  
Você tem dois pés  
Para continuar lutando  
Nada acabou!  
Não! não! não!...  
Oh! oh! oh! oh!  
Inter!  
Vista sua chuteira  
E recomece a jogar  
Não pense  
Que vai ganhar

Se você parar  
Não! não! não!  
Não! não! não!...  
Há uma voz grita  
Uma voz que canta  
Uma voz que brilha  
Torçendo no ar  
Uh! uh! uh!...  
Inter!  
Basta ser colorado  
E desejar profundo  
Você será capaz  
De conquistar o mundo  
Vai!  
Tente outra vez!  
Humrum!...  
Tente! (tente!)  
E não diga  
Que a vitória está perdida  
Se é de batalhas/ Que se vive a vida/ Han!  
Tente outra vez!...

Já na versão original, de Raul Seixas:

Veja!  
Não diga que a canção  
Está perdida  
Tenha fé em Deus  
Tenha fé na vida  
Tente outra vez!  
Beba! (Beba!)  
Pois a água viva  
Ainda tá na fonte  
(Tente outra vez!)  
Você tem dois pés  
Para cruzar a ponte  
Nada acabou!  
Não! Não! Não!  
Oh! Oh! Oh! Oh!  
Tente!  
Levante sua mão sedenta  
E recomece a andar  
Não pense  
Que a cabeça aguenta  
Se você parar  
Não! Não! Não!  
Não! Não! Não!  
Há uma voz que canta  
Uma voz que dança  
Uma voz que gira  
(Gira!)  
Bailando no ar  
Uh! Uh! Uh!  
Queira! (Queira!)  
Basta ser sincero  
E desejar profundo  
Você será capaz

De sacudir o mundo  
Vai!  
Tente outra vez!  
Humrum!  
Tente! (Tente!)  
E não diga  
Que a vitória está perdida  
Se é de batalhas  
Que se vive a vida  
Han!  
Tente outra vez! (MOTTA; ROBERTO; SEIXAS, 1975).

A canção “Tente outra vez” foi lançada no ano de 1975. Escrita por Raul Seixas, Marcelo Motta e Cláudio Roberto, a letra mostra a capacidade do ser humano em superar barreiras ao longo da vida, conforme se vê nos versos: “Tente/ E não diga/ Que a vitória está perdida/ Se é de batalhas/ Que se vive a vida/Han!/ Tente outra vez!” A canção diz, portanto, basicamente, que o ser humano deve persistir na luta até atingir os seus objetivos.

Por outro lado, a paródia transforma a canção em uma motivação para o time de futebol nunca desistir. Esse texto foi publicado em uma página do *Facebook* denominada “Colorados Peleadores”, no ano de 2013. Entende-se que a paródia, sem pretensões literárias ou profissionais, mas incorporando bem o espírito desse tipo de apropriação (e transgressão) textual, foi produzida em um momento em que o time perdeu a partida. Assim, os versos de Raul, Motta e Roberto se transformam em: “Tente outra vez!.../Lute!/ Pois a bola/ Ainda tá rolando/ Você tem dois pés/ Para continuar lutando/ Nada acabou!/ Não! não! não!.../ Oh! oh! oh! oh!/ Inter!/ Vista sua chuteira/ E recomece a jogar/ Não pense/ Que vai ganhar/ Se você parar/ Não! não! não!”

Tudo isso mostra que as práticas de intertextualidade, incorporadas nas citações, menções, plágios, paródias e pastiche, reforçam a noção de que o sentido do texto segundo se constitui numa relação de referência constante a um texto primeiro, seja para questioná-lo ou legitimá-lo, conforme a circunstância. No entanto, mostram, sobretudo, que não há obra de literatura (ou arte) que não seja referência a uma ou mais obras anteriores, ou a um sistema de obras, mantendo com elas uma relação qualquer de dependência, de modo a constituir, em literatura, aquilo que T. S. Eliot (1989, p. 39) denominou como uma *ordem ideal* de monumentos literários, que cada nova produção vem aumentar ou modificar:

Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles.

A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada... (ELIOT, 1989, p. 39).

A seguir, veremos as teorias do hibridismo nas artes.

## 2.2. O hibridismo nas artes

Este tópico abordará o conceito de hibridismo. Como referencial teórico, será utilizada a obra *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*, de Nestor Canclini, publicada pela primeira vez em 1990. A obra faz uma reflexão a respeito do hibridismo e da sua relação com a modernidade tardia na América Latina. Outra obra que será utilizada é *A identidade cultural na pós-modernidade*, do jamaicano Stuart Hall, publicada originalmente em 1992. No entanto, antes de nos reportarmos ao conceito, buscaremos o termo no dicionário de língua portuguesa, o que nos permite observar que, em seu sentido mais difundido, o termo hibridismo é de uso corrente nos estudos sobre a linguagem, significando uma:

Língua ou palavra resultante da mistura dos vocabulários de duas ou mais línguas e/ou da interpenetração de sintaxes provenientes de línguas distintas (p.ex., nonacosaedro, onde nona- é um elemento latino e -cosa e -edro elementos gregos) (SANTANA, 2017, s/p).

Pode-se citar como exemplo de hibridismo algumas palavras da língua portuguesa que são derivadas ou da língua africana, dos escravos que foram trazidos para o Brasil na época da colonização, e, também, palavras derivadas de línguas indígenas. É importante destacar que na presente pesquisa o foco será o hibridismo e/ou fusão musical.

Em relação à etimologia da palavra, nota-se que "*híbrido*" é uma palavra derivada da língua grega ἵβριδος e *hybris*, pelo latim *hybrida* ou *hibrida*. Tem como significado o que "passou dos limites" na linguagem grega: a miscigenação, aquilo que violava as leis naturais.

*Hybris* significava, literalmente, "o filho de uma desmedida", pois o cruzamento entre seres que não "deveriam" cruzar era considerado um afronta, um ultraje. Outro exemplo: Aquiles comete uma *hýbris* ao maltratar o corpo do falecido Heitor e não querer entregá-lo a seu pai. Em latim, *hibrida* é usado tanto para designar o resultado do cruzamento de espécies diferentes, como a égua com o jumento, como o filho de um romano com uma estrangeira, ou de um homem livre com uma escrava. A etimologia da

palavra "híbrido" tem, no entanto, uma divergência de opiniões. Muitos etimólogos acreditam que a semelhança com a palavra *hýbris* é apenas fonética, o que é conhecido como falsa etimologia. (FELIPE, 2016, p.2).

Para o teórico argentino Nestor Canclini (2003, p. XIX), no contexto da sociologia e da antropologia, o termo indicaria “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. A exemplo disso, podem ser citados os imigrantes que deslocam e se deparam com outra cultura, e acabam incorporando em suas culturas os costumes locais.

No entanto, é importante ressaltar que, conforme observa o autor, inicialmente, o termo surge nas ciências biológicas, para designar o cruzamento de espécies de plantas.

Mesmo quando se encontrava tal objeção em textos recentes, trata-se do prolongamento de uma crença do século XIX, quando a hibridação era considerada com desconfiança ao supor que prejudicaria o desenvolvimento social. Desde que, em 1870, Mendel mostrou o enriquecimento produzido por cruzamentos genéticos em botânica, abundam as hibridações férteis para aproveitar características de células de plantas diferentes e melhorar seu crescimento, resistência, qualidade, assim como o valor econômico e nutritivo de alimentos derivados delas. A hibridação de café, flores, cereais e outros produtos aumenta a variedade da genética das espécies e melhora sua sobrevivência ante mudanças de hábitat ou climáticas. (CANCLINI, 2003, p. XXI).

Conforme a citação, pode-se afirmar que no século XIX a hibridação era vista como algo incerto e que prejudicaria o desenvolvimento social. Entretanto, em 1870, através dos experimentos do monge agostiniano Gregor Johan Mendel (considerado o “pai da genética”), foi comprovada a importância da hibridação, das plantas no caso, que as tornam mais resistentes, e com qualidade, já as plantas consideradas “puras” eram consideradas menos resistentes.

No contexto da música, por exemplo, ao falar da presença do hibridismo nas canções, Canclini (2003, p. XX) observa que:

Algo freqüente como a fusão de melodias étnicas com música clássica e contemporânea ou com o jazz e a salsa pode ocorrer em fenômenos tão diversos quanto o chicha, mistura de ritmos andinos e caribenhos; a reinterpretação jazzística de Mozart, realizada pelo grupo afro-cubano Irakere; reelaborações de melodias inglesas e hindus efetuadas pelos Beatles, Peter Gabriel e outros músicos.

Ainda conforme a citação, nota-se que é comum o fenômeno em que várias canções contenham uma fusão de ritmos diferentes. No Brasil, é comum também os cantores introduzirem ritmos diferentes em suas canções, originários de contextos

culturais diferentes. Um exemplo disso é o que fez a banda brasileira Sepultura, que no ano de 1996 gravou a música *Roots Bloody Roots*, a qual contém uma fusão de ritmos tais como, por exemplo, batidas tribais e o *heavy metal*, ou o berimbau e o *heavy metal*. Outro aspecto importante ao tratar de hibridação é que:

A hibridação, de certo modo, tornou-se mais fácil e multiplicou-se quando não depende de tempos longos, da paciência artesanal ou erudita e, sim, da habilidade para gerar hipertextos e rápidas edições audiovisuais ou eletrônicas. Conhecer as inovações de diferentes países e a possibilidade de misturá-las requeria, há dez anos, viagens freqüentes, assinaturas de revistas estrangeiras e pagar avultadas contas telefônicas; agora se trata de renovar periodicamente o equipamento de computador e ter um bom servidor de internet (CANLINI, 2003, XXXVI).

Diante do que diz esse autor, pode-se afirmar que a *internet* se tornou, na época contemporânea, uma ferramenta que facilita o contato com outras culturas, o que outrora era mais difícil. Agora, o indivíduo pode morar em um país da América do Sul e, através da *internet*, ter contato com a cultura de países orientais, por exemplo. Ou seja, é possível pesquisar na *internet* sobre os costumes desses países, receitas e incorporá-los, por exemplo, em sua culinária. Essa facilidade de acesso facilita, certamente, o aparecimento de produtos culturais de natureza híbrida, tanto no que diz respeito à origem étnica dos diversos componentes, quanto à estratificação social de que se originam (periferia/centro, classe alta/baixa, etc.).

De acordo com o autor, pode-se tratar a hibridação como um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e os outros vocábulos empregados para designar misturas particulares. (No caso da música, é comum usar o termo “fusão musical”). A respeito da fusão musical, pode-se dizer que:

Os meios de comunicação eletrônica, que pareciam destinados a substituir a arte culta e o folclore, agora difundem maciçamente. O rock e a música “erudita” se renovam, mesmo nas metrópoles, com melodias populares asiáticas e afro-americanas. Não se trata apenas de estratégias das instituições e dos setores hegemônicos. É possível vê-las também na “reestruturação” econômica e simbólica com que os migrantes do campo adaptam seus saberes para viver na cidade e seu artesanato para atrair o interesse dos consumidores urbanos; quando os operários reformulam sua cultura de trabalho frente às novas tecnologias de produção sem abandonar crenças antigas, e quando os movimentos populares inserem suas reivindicações no rádio e na televisão. Qualquer um de nós tem em casa discos e fitas em que se combinam música clássica e jazz, folclore, tango e salsa, incluindo compositores como Piazzola, Caetano Veloso e Rubén Blades, que fundiram esses gêneros cruzando em suas obras tradições cultas e populares (CANCLINI, 2003, p.18).

A respeito da citação acima, pode-se verificar que, cada vez mais, há certa possibilidade em não ter fronteiras entre culturas, ritmos musicais, entre o popular e o culto, sobretudo nas grandes metrópoles, que são locais que abrigam indivíduos de diversos lugares do planeta. No segundo capítulo de seu livro, no item “Contradições Latino-Americanas modernismo sem moderação?”, Canclini faz uma reflexão importante a respeito da América Latina enquanto palco de culturas:

Os países latino-americanos são resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicações modernas. Apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais. (CANCLINI, 2003, p. 73 e 74).

Ou seja, a América do Sul é um continente em que há mesclas de povos, de culturas, seja do europeu com o indígena, do africano com o indígena, do europeu com o asiático, etc., o Brasil é um país que tem uma cultura diversificada, sendo resultado da mescla cultural vivida desde a colonização. É interessante observar que na obra de Raul Seixas há uma mescla de ritmos, de referências. Há momentos em que há uma fusão do *rock* americano com o baião, com ritmos do sertão nordestino. Há, também, referências a obras literárias, como a obra de grandes filósofos e pensadores. (De acordo com Passos (1999) Raul desde pequeno lia muito).

Ainda em relação ao hibridismo, pode-se dizer que há, nele, um elemento de diluição de fronteiras identitárias, em que os elementos díspares, originários de contextos diversos, se fundem de modo criativo para criar novos objetos e novas situações. Quanto a isso, o teórico cultural e sociólogo jamaicano Stuart Hall define que:

Algumas pessoas argumentam que o "hibridismo" e o sincretismo - a fusão entre diferentes tradições culturais - são uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que às velhas e contestadas identidades do passado. Outras, entretanto, argumentam que o hibridismo, com a indeterminação, a "dupla consciência" e o relativismo que implica, também tem seus custos e perigos. (HALL, 2006, p. 90).

Neste caso, ao contrário do que se poderia pensar (como acontece nas camadas mais conservadoras da sociedade), o hibridismo pode ser fundamentalmente positivo. Stuart Hall (2006) cita o exemplo do romance do autor indo-britânico Ahmed Salman

Rushdie, que em suas obras abordava sobre o profeta Maomé, o Islã e a migração. A obra *Versos satânicos*, lançada em 1989, abordava a cultura islâmica e a consciência de “um homem traduzido” e exilado, conforme afirma o autor. Contudo, os fundamentalistas ficaram ofendidos e decretaram sentença de morte ao autor, acusando-o de blasfêmia. A obra mencionada foi banida em países como Índia, Bangladesh, Indonésia e Paquistão, mas depois se tornou bastante conhecida mundo afora.

Isto posto, nota-se que o hibridismo também está presente na arte contemporânea. O exemplo a seguir, do artista de rua porto-riquenho Alex Diaz, mostra, de modo figurado, a presença do hibridismo na obra de arte, no que diz respeito tanto à representação figurada quanto às técnicas empregadas:



**Figura 13. Arte de rua.**

Na figura acima há uma técnica de colagem oriunda do dadaísmo e do surrealismo. Do lado direito, um tubarão, do lado esquerdo, um elefante e no meio, uma zebra. Em relação às técnicas de pintura, o artista utiliza o grafite e a coloração vermelha no fundo do quadro. É interessante observar que são três espécies de animais diferentes: as zebras são mamíferos, são nativos da África do Sul; os elefantes são herbívoros, e há duas espécies no mundo, uma de origem africana e outra asiática. Já os tubarões são animais aquáticos e são encontrados em todo o globo, nos grandes mares. Existe a possibilidade do pintor, de modo sutil, criar a representação imagética do conceito da hibridação.

Como mencionado, além dos ritmos populares, ligados ao brega. e às canções que tocavam no rádio, o outro ritmo que muito influenciou Raul Seixas, desde o início de sua carreira, foi o *Rock*. Paulo Chacon, no livro “*O que é Rock?*” (1983), aborda esse

estilo/ritmo musical, destacando-o como representante de uma geração. Vale ressaltar que para Oliveira (2008) a denominação “música brega” é utilizada por muitos para designar um tipo de música romântica de forte apelo sentimental e de difícil classificação, uma vez que não há um ritmo musical propriamente brega: pode ser um bolero, uma balada, um samba etc., sendo na maioria das vezes produzida e consumida pelas classes populares e possuindo altos índices de vendagem de discos.

Para o autor, “o Rock pressupõe a troca, ou melhor, a integração do conjunto ou do vocalista com o público, procurando estimulá-lo a sair de sua convencional passividade perante os fatos” (CHACON, 1983, p. 7). O som, geralmente tido como “pesado”, adquire muita relevância, atraindo o gosto do público mais jovem e, também, diferenciando o *Rock* da música de protesto, a qual coloca o som em segundo plano, por valorizar a letra, a mensagem política que almeja transmitir (CHACON, 1983, p. 8). Nessa perspectiva, uma das definições que o autor oferece é a de que “*Rock* é, [...] antes de tudo, som” (p. 8). No *Rock*, ritmo agitado, ao contrário de outras artes, que nos tocam pelo mais racional órgão do sentido, a visão, a música nos atinge pelo mais sensível, a audição.

Por outro lado, o autor brasileiro Nelson Motta, na obra *Noites Tropicais* (2000), comenta que o “*Rock* é barato. Para as gravadoras, a nova onda de Rock tinha muitas vantagens, mas especialmente uma: os discos saíam baratíssimos em relação aos de MPB” (MOTTA, 2000, p. 356). Ou seja, enquanto em outros estilos precisariam de uma grande orquestra, assinaturas de contratos por preços não muito acessíveis, contrato de músicos e maestros para escrever arranjos, as bandas de *Rock* não precisavam disso, pois tocavam o seu próprio repertório. Já a respeito do público-alvo, é Chacon quem afirma:

Sim, mas quem é esse consumidor? Majoritariamente, ele é representado pelos jovens no início da adolescência até o momento crítico da entrada nos tortuosos caminhos da linha de produção. Isto é, o nosso público é aquele que vai da primeira mesada ao primeiro salário. Essa maioria, porém, não encerra a totalidade. Se o Rock, na época do ‘n’ roll, parecia se restringir aos rebeldes ou transviados (tradução horrível), no início dos anos 70 (ou mesmo antes) ele já era um produto de consumo de massa. Além disso, o passar do tempo fez com que parte da nova “velha geração” aceitasse aquela música ou, pelo menos, não a rejeitasse nos moldes que a geração que adorou Glenn Miller o fez. (CHACON, 1983, p. 10).

Dessa maneira, observa-se que o estilo musical “*Rock*” é muito mais que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma perspectiva da realidade, uma forma de comportamento. Ou seja, o *Rock* é e se define pelo seu público. O compositor e

cantor brasileiro Caetano Veloso comenta em *Verdade Tropical* (1997) que os *shows* do “Maluco Beleza” contavam com um público gigantesco, adolescente e periférico e, ainda, eram divulgados pela imprensa sem antipatia.

Abaixo, segue uma figura que ilustra as vestimentas de alguns roqueiros nos anos 70.



**Figura 14. Banda *Ramones*, de grande influência no movimento *punk* dos anos 1970.**

A aparência dos componentes da banda *Ramones* evidencia seu apreço pelo *Rock 'n' roll*: roupas escuras, cabelos compridos, jaqueta de couro, tênis e camisetas de bandas são vestimentas típicas de quem aprecia esse estilo musical. A respeito do surgimento do *Rock*, pode-se afirmar que esse estilo musical não é “basicamente americano”. Ele surgiu nos EUA, onde há o maior manancial de grupos de *Rock*, porém é um estilo absolutamente internacional. Sua influência, por exemplo, se estendeu ao Reino Unido, onde inspirou o surgimento de grupos como *The Beatles*, *The Rolling Stones*, *The Who*, *Pink Floyd*, ou de figuras seminais como David Bowie. Quanto a isso, vale lembrar a fusão de ritmos que o originou, dentre os quais os provenientes de músicas de estilo afro (*Blues*, *Jazz*, etc.):

O *Rhythm and Blues* é a vertente negra do *Rock*. É ali que vamos buscar, quase que exclusivamente (e só digo o quase por espírito científico), as origens corpóreas do *Rock*. Reprimidos pela sociedade *wasp* (*white, anglo-saxon and protestant*), a mão-de-obra negra, desde os tempos da escravidão, se refugiava na música (os blues) e na dança para dar vazão, pelo corpo, ao protesto que as vias convencionais não permitiam. Seu apelo sensual cada vez mais explícito transbordava pelas vozes e notas das variações que os

blues criaram: o jazz, o *ragtime*, o *dixieland*, o *boogie*, o *soul*. (CHACON, 1983, p. 14).

A citação acima aborda o surgimento do *Rock* e afirma a vertente negra da qual este se apropriou, seja no *Jazz*, *Blues*, *Soul*. Em meados dos anos 1950/60 surgiram os subgêneros do *Rock*. Um exemplo disso é o estilo *Rockabilly*, o qual surge em 1950, nos Estados Unidos; a característica principal do *Rockabilly* é a fusão do *Rock* com o *country*. É um estilo oriundo do Sul dos Estados Unidos. Um cantor que se destacou, em 1953, foi o afro-americano Chuck Berry. Este utilizava como gênero musical o *Rock* e o *rhythm and blues*. Outro norte-americano que se destacou, em 1954, foi o cantor Jerry Lee Lewis, que desenvolveu em seu som um misto de *Gospel*, *Country*, *Boogie-Wogie* e *Rythim and Blues*. Assim como o cantor Elvis Presley, Jerry Lee Lewis foi um artista que desde pequeno cantava e tocava música gospel em igrejas pentecostais sulistas.

O terceiro campo, talvez o mais isolado dos três, é o da *Country and Western Music*. De uma certa maneira esse ramo da *Folk Music* (como os blues) representou, especialmente no caso da *country*, a versão branca para o sofrimento dos pequenos camponeses. Ligada à música cowboy do oeste, ela daria origem a um estilo pouco penetrado pela música negra e pela pop, mas que teria um peso razoável no interior dos EUA. Se ela às vezes era apropriada pela mentalidade conservadora das classes dominantes ou mesmo do pequeno proprietário, nem por causa disso ela perdia suas características populares de dor, resistência passiva e lamento, podendo mesmo atingir um tom mais crítico e mais ativamente de protesto, como foi o caso de Woody Guthrie no qual Bob Dylan foi buscar o exemplo. (CHACON, 1983, p. 15).

Pode-se, afirmar que o *Folk Música* é uma diversidade de gêneros musicais que surgiram no século XX e é associado à música tradicional. *Folk* significa “gente”, “povo”, ou seja, também está ligado ao conhecimento dos povos, visto que em inglês deriva de *Folklore*. As letras desse estilo refletiam as mudanças sociais na época.

Ainda em relação à citação acima, nota-se que o *country* é um, dentre os muitos estilos, dos quais o *Rock* se apropria, sendo que Bob Dylan o incorporou em suas canções e utilizava do *Folk Music*. Chacon ainda assinala outra contribuição da *Country Music*: impedir, juntamente com o *Pop*, que o *Rock* “se transformasse apenas na ‘versão branca do *Rhythm and Blues*’ e criasse assim sua própria proposta”. (CHACON, 1983, p.15):

O Rock-branco, à exceção de Elvis, apresentava algumas figuras altamente vibrantes como Buddy Holly e Jerry Lee Lewis, mas parecia guardar forças para o que estava por vir. Seja no setor de produção (Phill Spector, Brian

Epstein), como na composição (Leiber & Stoller, Carl Perkins), o branco parecia testar sua capacidade de bem absorver o que os negros (James Brown, Chubby Checker, Ray Charles, Fats Domino, além dos já citados) produziam, ao mesmo tempo que adaptava as engrenagens do sistema capitalista, assim como de seu nível ideológico, para que se transformasse em lucro aquilo que era, potencialmente, contestação. (CHACON, 1983, p. 17).

A partir do exposto, fica evidente a fusão dos estilos musicais que constituíram o *Rock*. Sabe-se que o estilo mencionado foi reconhecido mundialmente por meio dos cantores “brancos” que ao mesmo tempo em que absorviam a música “negra”, esta tinha tom contestatório e expressava o sentimento dos negros do extremo sul dos Estados Unidos, no fim do século XIX, os quais cantavam nas plantações de algodão, protestando contra suas condições de vida, etc. Os cantores “brancos” adaptavam essa música à realidade capitalista em que estavam inseridos, visando o lucro e o “delírio” dos fãs dos grupos de *Rock*:

O branco parecia testar sua capacidade de bem absorver o que os negros (James Brown, Chubby Checker, Ray Charles, Fats Domino, além dos já citados) produziam, ao mesmo tempo que adaptava as engrenagens do sistema capitalista, assim como de seu nível ideológico, para Teremos bons rockeiros como Erasmo Carlos, Eduardo Araújo, Renato e seus Blue Caps e até Roberto Carlos; alguns projetos vocais como Leno e Lilian; ou ainda os VIPS, Wanderléa, Ronnie Von, Os Incríveis, Os Jordans; teremos a versão brasileira dos grupos vocais negros como o Trio Esperança e os Golden Boys; mas ninguém (salvo, em parte, Erasmo Carlos) vai passar de um nível razoável tanto no campo da composição como no campo instrumental. Não teremos nem hippies, nem violentos na Jovem Guarda; e em pleno ano de 1967, ano do Sgt. Pepper's, Roberto e Erasmo não ultrapassavam os curtos limites do boyzinho, do carrão, das mil mulheres (Eu sou Terrível, p.e)... Abandonada pelos teóricos da arte e da comunicação (e da história, é claro!), a Jovem Guarda ainda não foi corretamente analisada. (CHACON, 1983, p. 17).

O autor destaca que “havia algo que explicava, pelo menos em parte, a timidez do nosso rock. E note que eu disse rock e não Rock. Porque Rock nós tínhamos, só que quem o conduzia, levava para rumos por demais avançados para uma época” (CHACON, p. 22). Ou seja, o autor aborda a juventude da época, encantada pela luta política e, sobretudo, pela música nacionalista de Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Chico Buarque e Edu Lobo:

Falo, é claro, do único músico (e asseclas também) brasileiro que parou para estudar o Sgt. Pepper's enquanto Costa e Silva governava o país e que não teve medo de colocar guitarra elétrica no mesmo palco que ouviu a queixada de burro em Disparada, de Vandré: falo, evidentemente, de Caetano Veloso. E, portanto o Tropicalismo e não a Jovem Guarda, que antropofagicamente conduz o Rock no Brasil até a entrada da década de 70 (CHACON, 1983, p.22).

O autor aborda o período em que o Brasil passava pela ditadura civil-militar, quando “se começava a aceitar o *Rock* como uma opção” (CHACON, 1983, p. 26). Inicialmente, composições musicais de tom mais combativo, como “Apesar de você”, de Chico Buarque, eram mais divulgadas e simbolizavam a luta dos estudantes/intelectuais. Todavia, com o enfraquecimento da guerrilha, a sociedade civil teve que conquistar seus direitos de maneira menos radical, ou seja, encontrar uma maneira de combater/denunciar tudo aquilo que estava acontecendo no Brasil através da música e sem precisar entrar para algum grupo de guerrilha armada. Por essa brecha entraram “Os Mutantes”, “Raul Seixas” e os “Secos e Molhados”, principalmente.

Chacon destaca, também, o panorama socioeconômico em que surgiu o *Rock*. Este nasce, segundo o autor, num período de relativa tranquilidade para os países centrais do capitalismo. Entre os anos de 1953 a 1973, os índices que medem o comportamento econômico do país (preços, inflação, produção, estoque, desemprego etc.) indicam, para EUA, Inglaterra, França, Itália e Alemanha, os melhores níveis do século XX.

Do ponto de vista do rock, se nós nos ativermos àquelas duas primeiras décadas (e podemos, pelo menos à primeira vista, considerar a terceira fruto da fusão dos elementos projetados pelas primeiras com os dados econômicos desse novo período), nelas encontraremos seu aparecimento, explosão e até suas primeiras crises. Salta aos olhos, portanto uma primeira consequência: o *Rock*, como a arte pop e outras manifestações da cultura underground, não é um sinal de crise do capitalismo pelo simples motivo de que ele não estava em crise. (CHACON, 1983, p. 31).

Por isso, as questões políticas, a arte e, em especial, o *Rock* estão, quase sempre ligados a um questionamento da superestrutura do sistema, ou seja, dos níveis político, cultural e comportamental do sistema, os quais refletem sobre a infraestrutura. Exigir, porém, do roqueiro uma crítica direta à exploração da classe trabalhadora é não perceber que:

1) essa “exploração”, a nível de economias centrais, é, no mínimo, discutível, talvez seja um tema bom para intelectuais e líderes operários, mas não para a vivência do jovem (especialmente da pequena burguesia) que tem, como veremos, outras questões a levantar; 2) é a classe trabalhadora, ao vivenciar suas dificuldades de vida, que deve reivindicar seus direitos. E salvo honrosas exceções o público e os atores maiores do *Rock* até fins dos anos 60 ainda estavam na classe média. Ou seja, se os intelectuais orgânicos da classe operária naquela época estavam mais para reformistas do que para revolucionários, isso não é, seguramente, culpa do roqueiro; 3) a maior agressividade do punk e de setores da new wave (fases do *Rock* pós-crise) só comprova o que já foi dito, além de aproximar, pelo *Rock* e pela crise, os estratos baixos da hierarquia social na Europa e nos EUA. (CHACON, 1983, p.31).

Dessa maneira, nota-se que, nesse primeiro momento, o *Rock* mostra-se desinteressado pelas questões sociais, e, quando há certa crítica, é de forma superficial. Entretanto, por seu papel galvanizador, atrai a ira do sistema, que em dados momentos, em especial quando atingido pelas letras das canções, vê a necessidade de censurá-lo. Neste caso, vale lembrar a canção “*Another brick in the wall*”, da banda Pink Floyd, que serviu de música-tema para os manifestantes perseguidos pelo racismo.

Em consequência disso, a canção mencionada foi proibida na África. Outro exemplo é (no caso o estilo musical não é o rock) “Caminhando e cantando” do compositor e cantor Geraldo Vandré, música que simbolizou toda a resistência estudantil à repressão da ditadura militar brasileira, no período pós-AI-5.

Proibidas de serem tocadas nos meios de comunicação, essas canções servem de índice para o receio do Estado de que elas divulguem e catalizem os problemas que a sociedade vive. Porque divulgar é o grande papel político da música e, no nosso caso, do Rock. (CHACON, 1983, p. 32).

Percebe-se que o estilo mencionado tem grande influência, sobretudo, no que diz respeito à juventude. Seria esse o “medo” das autoridades políticas?. O autor afirma que “divulgar é o grande papel político da música e, no nosso caso, do *Rock*” (p. 32). Contudo, o produto final do *Rock* não é, enquanto questionamento político, muito aprofundado.

Para combater o poder do Estado e o consumismo burguês, fazia-se necessário participar. Como? De várias maneiras. Podia ser construída uma barricada (como em 68), escrevendo um poema (como Guinsberg), dormindo numa cama de hotel (como Lennon), experimentando LSD (como Thymothy Leary), gritando numa passeata (como na Marcha pelos Direitos Civis, em 1963), recusando o alistamento (como Muhammad Ali), usando casacos de couro (nos anos 50), vestindo como hippie (nos 60) ou punk (nos 70) (como qualquer jovem) ou compondo e cantando num festival (como tantos rockeiros). Em 1970 Antônio José Saraiva dizia: “A civilização já só nos oferece a perspectiva de haver cada vez mais máquinas para fabricar mais objetos e distribuir mais objetos para os comprar (...) cada vez mais igualdade entre os indivíduos condicionados em série; cada vez menos imprevistos, menos gritos, menos lágrimas”. (CHACON, 1983, p.35).

De acordo com o autor, o *Rock* contribui para que o jovem reflita a respeito de seus valores (a família, o sexo, a droga, o amor, o irreal). Ademais, tem como objetivo contribuir para a formação de “um homem mais livre, mais conhecedor de si próprio e, portanto, mais consistente ao encarar as questões políticas stricto sensu, que atingem a sociedade como um todo” (p. 35):

O Rock descobria assim o seu grande grito. Mais do que os sistemas, o capitalismo, o socialismo, a polícia ou a riqueza, o jovem descobria dentro de si o seu principal inimigo. Era necessário romper com os limites impostos pela sociedade e pela moral que haviam durante séculos alimentado esse monstruoso superego que impedia explosão de um homem mais criativo e mais amplo, é claro que essa libertação interior não se restringia a uma problemática individual de nível filosófico. O jovem sabia, por vezes instintivamente, que tentar matar o *Nowhere man* provocaria a reação da sociedade e do Estado que o haviam criado. Exigiam-se, pois, soluções no campo coletivo que acompanhassem aquela busca desesperada pela libertação do eu, ou por outra, uma revolução social que acompanhasse a cultural. (CHACON, 1983, p. 36/37).

Dessa forma, pode-se afirmar que o jovem dos anos 60 sentia-se ligado apenas ao futuro que ele próprio pretende criar. A exemplo disso, temos a Sociedade Alternativa, que foi uma tentativa de estabelecer na sociedade um homem mais “livre” sem imposições do Estado, da Igreja, etc.

Com tantos acontecimentos, em meados dos anos 60, alguns cantores/compositores optam por uma música de protesto. De acordo com Paulo Chacon, pode-se dizer que um dos divulgadores desse estilo de música de protesto, será o compositor e cantor *folk* Bob Dylan:

Apoiado na tradição country de Woody Guthrie, que fizera da música de protesto dos anos 30 um instrumento de luta contra as dificuldades geradas pela Grande Depressão, Dylan seria o autor, a par de uma extensa obra, de *The times they are a-changin'*, no LP do mesmo nome (1963). (CHACON, 1983, p.39).

“No rastro de Dylan, porém, uma divisão já se configurava” (CHACON, 1983, p. 40). Por um lado, os cantores que eram aderentes da não-violência sugeriam a crítica da sociedade civil ao Estado burguês e, no limite, a criação de uma nova sociedade não-consumista, igualitária e pacífica: surgiam os *hippies*. Por outro, os adeptos do combate, do protesto imediato, do socialismo democrático e, no limite, da luta armada, surgiam os guerrilheiros. Ambos os grupos pelejavam contra o mesmo inimigo e tinham, no fundo, pelo menos um propósito em comum: a extinção da sociedade capitalista e do padrão burguês de comportamento.

Chacon assegura que nos Estados Unidos, no momento em que o movimento *hippie* começava a apresentar seus primeiros sinais de cansaço, o reforço viria do outro lado do Atlântico. Dessa forma, no ano de 1967, os componentes da banda de *Rock* britânica The Beatles, através do guitarrista George Harrison, entraram em contato com as religiões orientais e o pacifismo hindu, canalizando para suas canções/composições

aquela nova filosofia. Modismo ou não, o fato é que o próprio processo de descolonização fizera as nações ricas se voltarem para essas culturas “exóticas”. (Paulo Coelho e Raul Seixas buscaram em outras culturas, nas filosofias orientais, “respostas” a questionamentos inerentes à existência, ao ser humano etc. e as canalizaram em suas músicas.).

No Brasil, o cantor e compositor Caetano Veloso e o grupo “Os Mutantes” enfrentaram a forte resistência dos meios estudantis, que não entendiam que o espírito antropofágico-oswaldiano do tropicalismo era tão crítico da realidade brasileira quanto as canções consideradas nacionalistas, o violão ou a queixada de burro (este sendo um instrumento musical) dos autores da música de protesto. Na América Latina em geral, o mesmo ocorria com a revalorização da cultura pré-colombiana. Em relação aos novos impactos do *Rock*:

Em 1969, na música *You never give me your money*, os Beatles anunciavam: “*Oh that magical feeling, nowhere to go*”. A própria separação do conjunto, aliada às mortes seguidas de grandes rockeiros no período 1969-71, provocariam uma linha divisória no rock engajado. Seu toque fúnebre seria dado pelo gênio das letras, John Lennon, em *God* (outubro de 1970), que culmina com a frase que já se tornou histórica e que ele interpreta de maneira sofrida e chorada: “*Dream is over/what can I say?*”. Seu ex-parceiro Paul McCartney, já formando com os Wings, sentia o mesmo clima em 1971, em *Wild life*: “*You’re breathing a lot of political nonsense in the air / you’re making it hard for the people who live in there / wild life (... ) what’s gonna happen to?*”. E se *God* foi a marcha fúnebre, *Imagine*, de 1971, essa obra-prima do Rock, foi o testamento. (CHACON, 1983, p. 44).

Pode-se afirmar que com os novos tempos, o *Rock* também sofria impactos. E isso não se dava apenas pelo clima conservador, como das novidades decorrentes da própria música, mas também com o advento de uma nova tecnologia. O fim dos festivais e a separação dos Beatles criavam a necessidade de uma reordenação do *Rock*, a qual já estudamos anteriormente.

Dessa maneira, enquanto os jovens procuravam absorver o impacto dos anos 60 e a repressão do início dos anos 70, os rockeiros não se interessavam por essa questão. Estavam muito mais ligados aos novos grupos, às novas linhas e aos novos visuais. É típico dessa fase o Rock-pesado, cuja distorção e instrumentalização dispensavam qualquer atenção nas letras. Apenas a música de protesto parecia manter um sentido político de luta pela independência e unidade da América Latina, dando espaço para a internacionalização de nomes como Chico Buarque, Violeta Parra, Victor Jara, Mercedes Sosa, Jimmy Cliff, Bob Marley etc.:

Aberto ainda à crítica política, o Rock talvez retome nos anos 80 a crítica social e econômica que sempre lhe faltou. Poderíamos então aceitar com Roberto Miuggiati que a “postura escatológica” do movimento punk seria o sinal musical desses novos tempos. O político se tornaria agora universal, especialmente com as novas lutas antiimperialistas: Concert to Bangladesh (George Harrison, Bob Dylan, Eric Clapton, Ringo Starr, Ravi Shankar, Billy Preston - 1971), Concert for the people of Kampuchea (Queen, Paul McCartney, Who, Elvis Costello, Robert Plant — 1979) e Sandinista (Clash - 1981) seriam os exemplos mais conhecidos desse endosso. (CHACON, 1983, p.44).

A pesquisadora Valéria Brandini (2004) afirma que, nos anos 80, surgiram os subgêneros do *Rock*, tais como, o *Punk Rock*, o *Heavy Metal* e as tribos (os góticos, os *heaves* e os *punks*). Por volta de 1990, o *Rock* não só simbolizou uma transgressão dos padrões sonoros e comportamentais do cenário musical, o que é comum a cada nova geração, como também representou um espaço para a experimentação musical e uma alternativa para as estruturas de mercado que a sustentaram. Segundo a autora, “foi uma opção à expressão e à arte, uma alternativa para bandas muito diferentes entre si, musical e ideologicamente. As características dessa corrente musical em todas as instancias constituíram seu caráter alternativo” (BRANDINI, 2004, p. 12).

A respeito de alguns subgêneros do *Rock* no Brasil, Brandini (2004) afirma que o primeiro *Rock in Rio*, realizado em janeiro de 1985, foi o responsável pela divulgação e explosão do Heavy Metal no Brasil: “Uma demanda crescente de produção de discos e outros bens fez com que a indústria fonográfica voltasse sua atenção para o estilo emergente” (BRANDINI, 2004, p. 17). Nesse ínterim, as gravadoras começaram a lançar álbuns de bandas e, conseqüentemente, esse fato foi o responsável por despertar o interesse no público juvenil pelos instrumentos musicais e na formação de novas bandas ou grupos musicais brasileiros.

Paulo Chacon finaliza a obra afirmando que estudar o *Rock* é investigar os movimentos da mentalidade. É a tentativa de descobrir no coletivo as razões interiores que motivam a participação (ou a alienação), e, também, entender as atitudes dos movimentos jovens: “Num momento da vida de extrema riqueza, de questionamento dos valores, embaraçam linhas cujo fio da meada pode ser vislumbrado, com grande facilidade, num som eletrificado” (CHACON, 1983, p. 48), afirma o autor.

Assim sendo, este tópico procurou abordar o *Rock* enquanto estilo musical que influenciou várias gerações, desde seu surgimento, que vem de uma vertente negra, à fusão de alguns estilos musicais. Além disso, abordamos grandes nomes que influenciaram gerações, tais como Elvis Presley, The Beatles, Bob Dylan, entre outros.

É notável que, em algumas músicas de Raul Seixas, os arranjos musicais são semelhantes aos de Elvis Presley, e, por ter o contato com a cultura americana, nota-se em vídeos ou *shows* de Raul que, em alguns momentos, ele canta em inglês. Há composições musicais que misturam estilos tais como *Rock* e *Baião*, como no caso da música “*Let me sing*”, vejamos:

*Uah-bap-lu-bap-lah-bein-bum!!!*  
*Let me sing, let me sing*  
*Let me sing my rock'n'roll*  
*Let me sing, let me swing*  
*Let me sing my blues and go, say*  
Não vim aqui tratar dos seu problemas  
O seu Messias ainda não chegou  
Eu vim rever a moça de Ipanema  
E vim dizer que o sonho  
O sonho terminou  
Eu vim rever a moça de Ipanema  
Ei dizer que o sonho  
O sonho terminou  
*Let me sing, let me sing*  
*Let me sing my rock'n'roll*  
*Let me sing, let me swing*  
*Let me sing my blues and go, say*  
Tenho 48 quilo certo  
48 quilo de baião  
Num vou cantar como a cigarra canta  
Mas desse meu canto eu não lhe abro mão  
Num vou cantar como a cigarra canta  
Mas desse meu canto eu não lhe abro mão  
(SEIXAS; WISNER, 1972).

Na canção acima, nota-se que a fusão não é somente do arranjo musical, no caso o *Rock* e o *Baião*, como também entre duas línguas, a portuguesa e a inglesa. A letra apresenta elementos nacionais, como o exemplo de “moça de Ipanema”, que no caso, remete à canção “Garota de Ipanema”, lançada no ano de 1962, de Vinicius de Moraes e Antônio Carlos Jobim, a qual é mundialmente conhecida. Já o *Baião*, que é um gênero musical nordestino, também é citado, ao lado do *Rock'n'Roll*, que é um estilo musical proveniente dos EUA. Há outros exemplos nas composições de Raul que serão analisados em nosso terceiro capítulo. O próximo item abordará o estilo *Brega/Cafona*.

É importante salientar que, Raul Seixas compôs canções para outros cantores. Como exemplo disso, pode-se citar a canção “Ainda queima a esperança” (1971), que foi interpretada pela cantora Diana e rotulada como “Brega”.

Quanto a esse termo, ao consultar o dicionário de língua portuguesa a respeito da palavra “Brega” ou “Cafona”, tem-se:

Brega: Característica da pessoa que não possui cortesia; cujos modos são indelicados; Que denota falta de gosto; que se apresenta de maneira desapropriada tendo em conta a opinião de quem critica: música brega; vestido brega. Particularidade daquilo que é grosseiro, reles, comum: apartamento brega. Que possui características melodramáticas ou expressa seu sentimento de modo exagerado; kitsch. (Dicionário on-line, s/d. s/p).

Dessa maneira, percebe-se que o Brega/Cafona é associado ao mau-gosto ou àquilo que não é apreciado por muitos. A obra *Eu não sou cachorro*, do autor Paulo César de Araújo, que teve a sua primeira publicação no ano de 2002, traz dados a respeito de cantores do estilo brega/cafona, os quais, na época da ditadura, eram pouco divulgados, embora as composições também confrontassem o regime ditatorial. Para o autor, esses cantores do estilo cafona tinham algumas características peculiares: grande parte sequer tinha terminado o colegial, muitos eram de origem humilde, e, em alguns casos, tais cantores precisaram trabalhar em sua infância, seja como engraxates, frentistas, etc.

Os críticos da época afirmavam que os cafonas ou bregas produziam uma submúsica, comercial e popularesca, para diversão das massas. No entanto, este compromisso com o mercado e a necessidade do sucesso comercial é enfatizado pelos próprios artistas: “Eu me tornei um cantor também pela necessidade econômica”, afirma Nelson Ned (apud ARAÚJO, 2003, p.110). “Eu creio que todos da minha época não tinham estudo nem profissão, então a alternativa era a música.” Outro aspecto a ser mencionado seria a valorização da cultura negra: os nossos intelectuais se interessavam muito mais pelos cultos afro-brasileiros e suas divindades e líderes espirituais mais representativos:

Tema que os artistas da MPB souberam explorar até a exaustão em canções como, por exemplo: Canto de Ossanha (Baden-Vinicius), Oração de Mãe Menininha (Dorival Caymmi), Festa de umbanda (Martinho da Vila), Meu Pai Oxalá (Toquinho-Vinicius), Iansã (Caetano Veloso-Gilberto Gil), Guerreira (João Nogueira-Paulo César Pinheiro) e diversas outras. O interesse por figuras como Jesus Cristo era coisa mesmo de cantores mais populares e fora do círculo da intelectualidade, como Roberto Carlos, Antônio Marcos, Cláudio Fontana, Nelson Ned e Odair José. (ARAÚJO, 2003, p. 114).

Nas palavras do autor, Raul Seixas vivenciou essa experiência de valorização da cultura negra de uma forma muito mais intensa em sua carreira, quando era conhecido apenas como Raulzito. Quando mudou-se para o Rio de Janeiro, em fins de 1967, o baiano não conseguiu obter nenhum sucesso com o grupo Raulzito e os Panteras.

Entretanto, depois de passar fome por dois anos no Rio de Janeiro, foi convidado por Evandro Ribeiro, então diretor da CBS, a ocupar uma das vagas de produtor naquela gravadora.

Dessa maneira, quando estava trabalhando como produtor musical na CBS, foi compositor e escreveu canções para diversos cantores do Brega. Além do Jerry Adriani pós-jovem guarda, canções de sua autoria foram gravadas por cantores populares em fase inicial da carreira artística como Odair José, Diana, Márcio Greyck, Luiz Carlos Magno e outros: “Embora seus biógrafos evitem realçar este fato - num livro de antologia de canções de Raul não se encontra nenhuma das mais de 80 desta safra -, o ‘maluco beleza’ não pode ser expulso da história da música popular ‘cafona’” (ARAÚJO, 2003, p. 120). Mauro Motta<sup>4</sup>, que agora recorda o seu encontro com o artista baiano:

“Eu conheci Raulzito aqui no Rio, por volta de junho ou julho de 1968. Me lembro que era uma madrugada de muito frio e Raul estava dentro de uma kombi, ali na Praça do Pacificador, onde à noite costumava haver encontros de grupos de rock. Eu tocava num conjunto chamado Blue Jeans e ele no Raulzito e seus Panteras. Raul estava passando uma fome danada e eu também, duros pra caramba. E a gente ia tocar lá na praça pra ver se ganhava alguma coisa. E ficávamos ali de madrugada tomando caracu com ovo e chorando as nossas tristezas, as nossas mágoas, as nossas amarguras.” Mas a parceria musical entre os dois só começou mesmo em 1970, quando Raulzito - agora sem os seus Panteras - , foi trabalhar na gravadora CBS. “Aí ficamos amigos demais”, recorda Mauro Mota. “Eu e Raul trabalhávamos juntos, morávamos juntos e dividimos as nossas coisas juntos durante muito tempo. Eu posso afirmar a você que eu fui naquela época o amigo de maior intimidade do Raul. Acho que ninguém conheceu tão bem o Raulzito como eu. E assim nós fomos criando nossas músicas. Uma delas, Foi você, que a gente compôs para o Roberto Carlos, mas que acabou sendo gravada pelo Márcio Greyk, sempre que eu encontrava Raul, ele me pedia: ‘Mauro, vamos regravar esta música. Mostre ela de novo para o Roberto ou para algum cantor romântico desses aí.’ Raul tinha razão: aquela nossa canção é realmente muito bonita, tem um tratamento melódico e harmônico lindo e uma linda letra que ele fez: ‘Foi você / a causa, o meio e o fim / do nosso amor...’” Sem qualquer referencia a sociedades alternativas, metamorfoses ambulantes ou discos voadores, a dupla Raulzito- Mauro Motta compôs, além de Foi você, várias outras baladas românticas, como Doce, doce amor, Estou completamente apaixonado, Hoje sonhei com você, Darling, Sheila, Um drink ou dois, Tarde demais e Ainda queima a esperança, um grande sucesso nacional na voz da cantora (e ex-esposa de Odair José) Diana: “Uma vela está queimando / hoje é nosso aniversário / está fazendo hoje um ano / que você me disse adeus. (Apud ARAÚJO, 2003, p. 120 e 121).

Ao recordar essa fase de sua carreira, numa entrevista ao *Pasquim*, no auge da fama e reconhecimento, segundo Araújo (2003), Raul Seixas procurou minimizar

---

<sup>4</sup>É produtor e compositor musical, foi parceiro de Raul Seixas e juntos produziram dezenas de músicas.

possíveis implicações culturais ou estéticas do trabalho de Raulzito: “Eu fazia aquele negócio porque sabia que era uma coisa inconsequente. Eu fazendo ou não, outra pessoa ia fazer. Eu estava fazendo o trabalho que o diretor da CBS queria, e enquanto isso aprendendo a usar aquele mecanismo” (ARAÚJO, 2003, p. 122).

Nota-se que, na letra de uma das canções do LP *Gita*, gravação do ano de 1974, o cantor baiano foi mais ousado e irreverente: “Raul Seixas e Raulzito sempre foram o mesmo homem / mas pra aprender o jogo dos ratos / transou com Deus e com o lobisomem” (apud ARAÚJO, 2003, p. 122). Outro compositor que trilhou esse duplo caminho foi ex-parceiro de Raul Seixas, o escritor Paulo Coelho, que atualmente é muito conhecido dada a enorme vendagem de seus livros, em vários países do mundo. Curiosamente, Paulo Coelho (que foi, inclusive, eleito imortal pela Academia Brasileira de Letras) terminou sua carreira de compositor do mesmo modo como Raul começou a dele: enquanto o músico fez canções de amor para os “cafonas”, o escritor produziu livros destinados a um público de leitores menos exigentes, de certo modo “cafonas” também, que buscam na literatura mensagens de auto aconselhamento, baseadas num misticismo, em algo superficial e clichê.

Araújo finaliza a obra afirmando que “ao dar o pioneirismo na abordagem do tema político à gravação de Chico Buarque, demonstra de que maneira está cristalizada uma memória da música popular” (ARAÚJO, 2003, p. 122). Ou seja, a crítica da época atribuía à abordagem da temática social naquele período somente aos artistas da MPB. Contudo, percebe-se que cantores/compositores considerados “cafonas” e/ou “bregas” também abordavam em suas canções a realidade social brasileira. Existe, na música de Raul Seixas, todo um protesto velado contra o autoritarismo, a censura e outros desmandos da ditadura, mas que, diferentemente de outros compositores -- que abordam esses temas, às vezes, de modo contundente --, Raul preferia cifrar as referências e mesclá-las a um imaginário pessoal. Uma das canções que supera a fase cafona de Raul e que critica os conceitos de família, propriedade e a religiosidade é “Ouro de tolo”.

Eu devia estar contente porque eu tenho um emprego  
Sou o dito cidadão respeitável  
E ganho quatro mil cruzeiros por mês  
Eu devia agradecer ao Senhor  
Por ter tido sucesso na vida como artista  
Eu devia estar feliz  
Porque consegui comprar um Corcel 73  
Eu devia estar alegre e satisfeito  
Por morar em Ipanema  
Depois de ter passado fome por dois anos

Aqui na cidade maravilhosa  
Ah eu devia estar sorrindo e orgulhoso  
Por ter finalmente vencido na vida  
Mas eu acho isso uma grande piada  
E um tanto quanto perigosa  
Eu devia estar contente  
Por ter conseguido tudo o que eu quis  
Mas confesso, abestalhado  
Que eu estou decepcionado  
Por que foi tão fácil conseguir  
E agora eu me pergunto "e daí?"  
Eu tenho uma porção de coisas grandes pra conquistar  
E eu não posso ficar aí parado  
Eu devia estar feliz pelo Senhor  
Ter me concedido o domingo  
Pra ir com a família no jardim zoológico dar pipocas 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  
E se sentir um grandessíssimo idiota  
Saber que é humano, ridículo, limitado  
E que só usa 10% de sua cabeça animal  
E você ainda acredita que é um doutor, padre ou policial  
Que está contribuindo com sua parte  
Para 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  
ah eu é que não me sento no trono de um apartamento  
Com a boca escancarada, cheia de dentes  
Esperando a morte chegar  
Porque longe das cercas  
Embandeiradas que separam quintais  
No cume calmo do meu olho que vê  
Assenta a sombra sonora de um disco voador  
(SEIXAS, 1973).

A canção acima refere-se à insatisfação de Raul mediante o período do “milagre econômico” ocorrido no período ditatorial. Nota-se que a canção aborda o cotidiano, no caso da classe média brasileira.

Para Araújo, “o que os ‘enquadradores’ da memória da nossa música popular consideram como parte da ‘história’ ou representativo do período do regime militar é somente aquela produção musical que atingia o público de classe média e nível universitário” (ARAÚJO, 2003, p. 182). Ou seja, “aquilo que apenas as camadas mais pobres da população brasileira ouviam ou admiravam não é considerado digno de registro ou pesquisa” (ARAÚJO, 2003, p. 182). Assim, os apreciadores dos estilos

musicais “bregas” e “cafonas” eram pessoas com pouca escolarização, classes mais humildes em relação aos cantores de MPB.

Percebe-se, assim, que a música “cafona” / “brega” tratava de temáticas ligadas à realidade do Brasil na época, porém não era reconhecida como produção cultural relevante pelos críticos e intelectuais, que tinham essa tendência a preferir certos cantores/compositores da MPB (que ainda hoje são considerados pelo público como músicos intelectualizados, consolidando a percepção de que o conceito de MPB se refere a uma produção musical destinada às classes média e alta, mesmo quando o conteúdo das canções se volta para os problemas e a realidade das classes baixas).

Nesse contexto, destaca-se que no terceiro capítulo, analisaremos sete canções do álbum musical *Gita* (lançado no ano de 1974), que surgiu como produto da parceria entre Raul Seixas e o escritor Paulo Coelho. No caso, pretendemos analisar seis das doze canções que o compõem, verificando o modo como a intertextualidade e o hibridismo musical ajudam a construir o sentido nas letras. É importante notar que o intuito desta pesquisa é estudar as letras das canções, e não a parte musical ou instrumental propriamente do disco (o qual também, em sua configuração geral, contém importantes elementos de hibridismo). Desse modo, faremos um recorte, detendo-nos nas letras e no entrecruzamento de referências que se podem verificar nelas.

**Capítulo 3 - É chato chegar a um objetivo num instante: análise do álbum *Gita* (1974) na perspectiva intertextual**

---

*Eu nunca cometo pequenos erros/  
Enquanto eu posso causar terremoto/  
E das tempestades já não tenho medo/  
Acordo mais cedo*  
(COELHO; SEIXAS, 1974).

O trecho citado na epígrafe refere-se a uma das canções que será analisada neste trabalho. Nesse sentido, este capítulo tem como objetivo analisar o álbum *Gita*, que foi produzido e publicado no ano de 1974. O título do álbum faz alusão a um importante texto hinduísta intitulado *Bhagavad Gita*. Para realizar o estudo das letras do disco em questão, é importante destacar que a palavra *Gita*, do sânscrito, pronunciada “guita” em português, contém as duas primeiras sílabas da palavra “guitarra”, e na capa do disco, Raul empunha uma guitarra vermelha, sugerindo uma mistura de atitude política e ritual esotérico, que transparece nessa mise-en-scene de forte conotação intertextual e híbrida, com a sua mistura inusitada de elementos.

Assim sendo, destaca-se que o álbum contém 12 canções, cujos títulos são: "Super-Heróis", "Medo da Chuva", "As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor", "Água Viva", "Moleque Maravilhoso", "Sessão das 10", "Sociedade Alternativa", "O Trem das 7", "S.O.S.", "Prelúdio", "Loteria da Babilônia" e "Gîtâ", sendo que sete delas são assinadas em parceria com Paulo Coelho, a saber, a primeira, a segunda, a quarta, a quinta, a sétima, a décima e a décima primeira.

É importante ressaltar que, nesse período, o país passava por um regime ditatorial. Em 13 de dezembro de 1968 havia sido instaurado o Ato Institucional número cinco (AI-5). Por esse ato, ao poder executivo se arrogava o direito à censura de músicas, filmes, peças teatrais que não estivessem de acordo com a ideologia imposta pela ditadura. Conseqüentemente, muitas músicas foram censuradas e seus compositores/ interpretes foram expulsos do país, como no caso de Raul Seixas e Paulo Coelho, no ano do lançamento do álbum *Gita*.

Ainda a respeito do álbum, verifica-se que esse foi gravado na produtora *Philips* (atualmente conhecida como Universal Music), e é o terceiro álbum solo da carreira do compositor. A respeito dos gêneros musicais que contém, pode-se dizer remete a diversas tendências, destacando-se o *Rock and roll* propriamente, o *Rock Psicodélico*, o *Blues*, o *Folk Rock*, o *Jazz*, o *Baião*, o *Bolero* e o *Space Rock*.

A partir disso, neste capítulo serão analisadas as seguintes canções do álbum: “Gita”, “Medo da Chuva”, “Moleque Maravilhoso”, “Sociedade Alternativa”, frutos da parceria com Paulo Coelho, e “O Trem das 7” e “As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor”, atribuídas a Raul Seixas, somente.

### 3.1. Conversa informal com a Religião

A canção homônima do álbum, “Gita”, que diz, entre outras coisas: “Eu, que já andei pelos quatro cantos do mundo procurando / Foi justamente num sonho que Ele me falou / Às vezes você me pergunta / Por que é que eu sou tão calado/ Não falo de amor quase nada/ Nem fico sorrindo ao teu lado...”.

No primeiro trecho da canção, nota-se um eu-lírico que quer buscar respostas a respeito de dúvidas inerentes dos seres humanos. Trata-se de um ser superior, que responde uma pergunta que foi feita anteriormente (“Você pensa em mim toda hora / Me come, me cospe, me deixa/ Talvez você não entenda/ Mas hoje eu vou lhe mostrar...”).

Conforme mencionado, na coletânea em questão, Raul Seixas e Paulo Coelho incorporam ritmos diferentes, que vão remeter ao Baião (regional) ao *Rock* (internacional). No âmbito das palavras, fazem referências a textos de origens diversas, sejam eles provenientes da Filosofia, da História, das Ciências, bem como influem referências a livros sagrados de algumas religiões, como no caso do nome da canção em análise.

O termo “Gita” remete diretamente a um livro sagrado da religião Hindu, que é o poema *Bhagavad Gita*, incluído no épico *Mahabharata*, em versão que data do século IV a.C. O *Bhagavad Gita* (“canção do bem-aventurado” ou “canção do mestre”) traz o relato de diálogo ocorrido entre Krishna, (considerado como a suprema personalidade de Deus ou verdade absoluta e inconcebível) e o guerreiro Arjuna (seu discípulo), no campo de batalha.

No poema, Arjuna se apresenta como uma alma que, na iminência de uma importante decisão, busca e recebe a iluminação diretamente do senhor Krishna, que o instrui sobre diversos temas, sobretudo as formas de autorrealização, enfatizando o “reto agir”, que são o *dharma*, o *karma-yoga*, o serviço desinteressado.

No que diz respeito à inclusão de “Gita” no álbum, é importante observar, com Alves (1993), que, sendo “a maioria das canções compostas em parceria com Paulo Coelho” “nestas músicas tinha muito misticismo e ocultismo [que eram] estudados, na época, por Paulo Coelho” (ALVES, 1993, p. 29).

O tradutor Carlos Eduardo Barbosa, que verteu para o português o texto do *Bhagavad Gita*, esclarece da seguinte maneira o título hindu (escrito originalmente em sânscrito e atualmente traduzido para diversas línguas no mundo inteiro):

A palavra feminina “*Gītā*” (pronuncia-se “guita”) significa um canto solene, ou seja, um cântico ou canção solene. “*Bhagavad Gītā*”, portanto, se traduz por “canção do Bhagavān” ou “canção do senhor”. O termo *Bhagavān* no *Gītā*, refere-se exclusivamente a Kṛṣṇa. Mas, em outras partes do épico, o título *Bhagavān* é utilizado também para designar outros personagens, como Bhīṣma e Vyāsa”. (BARBOSA, 2018, p. 8).

Com relação a isso, observa-se na canção um reforço constante dos vocábulos ‘Eu sou’, ou seja, o uso de anáforas nas frases “**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”. Essa repetição parece fazer a referência diretamente ao *Bhagavad Gita*, que é assim interpretado por Rohden: “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 formas várias, a ti se apresentam” (ROHDEN, 1984).

Percebe-se, também que, por outro caminho, as referências que Raul Seixas e Paulo Coelho inserem na composição da canção apontam para certo misticismo de origem judaica e cristão. O uso do “Eu Sou” mostra, de certo modo, não apenas a transcendência do *eu* criador e sua presença a-histórica no tempo, mas também o poder supremo da divindade, que está em todo lugar a qualquer momento. (Em alguns momentos da canção menciona ainda a palavra “Sacrifício”, remetando ao imaginário cristão do sacrifício divino em favor da humanidade.) Segundo a Bíblia Sagrada, no livro do *Êxodo* nos versículos 13 e 14:

Então disse Moisés a Deus: Eis que quando eu for aos filhos de Israel, e lhes disser: O Deus de vossos pais me enviou a vós; e eles me perguntarem: Qual é o seu nome? Que lhes direi? Respondeu Deus a Moisés: **EU SOU O QUE SOU**. Disse mais: Assim dirás aos olhos de Israel: **EU SOU** me enviou a vós. [...]

Também no Apocalipse: **Ap. 1, 8** “Eu sou o Alfa e o ômega, diz o Senhor Deus, aquele que é, e que era, e que há de vir, o Todo Poderoso”. (BÍBLIA, Apocalipse 2002).

Outro aspecto a ser observado é que em uma das estrofes se diz: “A letra A tem meu nome”. Neste caso, temos ainda, na religião cristã, as seguintes palavras que representam ou são denominadas o nome de Deus: “Messias”, “Eloah”, “El Shaddai”,

“Adonai”, “Jeová”, “Jeova-Jiré” e “El Olam”. Já na tradição Hindu, aparecem “Brahma”, “Shiva”, “Ganesha”, “Ganga”, “Indra”, “Kama” e “Krishna”.

A seguir, na canção, é apresentado: “Eu sou o seu sacrifício / A placa de contramão / O sangue no olhar do vampiro / E as juras de maldição..”. A palavra “sacrifício” também está presente nas religiões Hindu e Cristã. Na religião Hindu está presente em “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” (ROHDEN, 1984, s/p). Já na tradição Cristã, tem-se: “Deus o ofereceu como sacrifício para propiciação mediante a fé, pelo seu sangue, demonstrando a sua justiça. Em sua tolerância, havia deixado impunes os pecados anteriormente cometidos” (BÍBLIA, Romanos, 3-25).

Na tradição cristã também é mencionado o “amor” (caridade), como um dos Dez Mandamentos, que perpassa tanto o Velho quanto o Novo Testamento. E nota-se, que o “amor” nem sempre é mencionado como tal na Bíblia. Nas cartas do apóstolo Paulo, por exemplo, aparece a caridade:

Eu, porém, vos digo: amai os vossos inimigos e orai pelos que vos perseguem; 45 desse modo vos tornareis filhos do vosso Pai que está nos céus, porque ele faz nascer o seu sol igualmente sobre maus e bons e cair a chuva sobre justos e injustos. (BIBLÍA, Mateus, 5).

Apesar das tradições serem em diversos aspectos opostas, percebe-se que há um entrecruzamento de elementos comuns, o que a crítica literária, psicanalista e feminista búlgaro-francesa Julia Kristeva aborda em sua obra inicial:

Se elabora em relação a uma outra estrutura [...] a partir de uma concepção, segundo a qual a “palavra literária” não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior ( KRISTEVA, 19, p. 62).

Neste caso, nota-se que Raul Seixas e Paulo Coelho coletam as referências num contexto de imaginário popular, em que elas já estão mais ou menos disseminadas e transformadas. Na letra da canção, verificam-se aspectos que são semelhantes entre esses livros sagrados de religiões hinduísta e cristã, apesar de que “não se assemelha [essa referência] a religiões como o cristianismo, por exemplo, com dogmas, axiomas, clero e textos únicos para toda a instituição” (CEI, 2019, p. 88). Assim, pode-se afirmar que Raul Seixas e Paulo Coelho parafraseiam trechos da Bíblia e do texto sagrado hinduísta.

Raul menciona, na letra, uma canção de sua autoria, no verso “*Eu sou a mosca da sopa*”, nesse caso, remete a uma composição que fora lançada no ano 1973, título com o mesmo nome do trecho mencionado “Mosca na sopa”, cujo ritmo é uma mistura de *Rock* com ritmos de origem afro-brasileiros, tais como a capoeira e a dos pontos cantados nos terreiros de Umbanda e Candomblé. Em “Mosca na sopa”, o autor diz: “Eu sou a mosca que pousou em sua sopa / Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar” (SEIXAS, 1973). Nota-se que, em “Gita”, ele faz uma referência intertextual à sua própria obra.

Ainda em relação ao vocábulo “mosca”, pode-se estabelecer uma relação do texto de Raul Seixas com os escritos de Arthur Schopenhauer, um dos filósofos que o influenciaram e que também utilizava muito esse vocábulo. Para o filósofo alemão:

Se a mosca, que agora zumbe em torno de mim, adormece esta noite e amanhã de novo zumbe, ou se morre à noite, e na primavera zumbe uma outra mosca nascida do seu ovo; isso é em si a mesma coisa. Daí que o conhecimento, que apresenta tudo isso como duas coisas fundamentalmente diversas, não é incondicionado, mas relativo; é um conhecimento do fenômeno, não da coisa-em-si. A mosca existe de novo pela manhã; ela também existe de novo na primavera. Na fisiologia de Burdach, v.1, § 275, vemos: “Até 10 horas da manhã ainda não se vê (na infusão) nenhuma *Cercaria efemera* (um infusório); e às 12 horas toda água formiga delas. À noite morrem, e na outra manhã nascem outras de novo. Assim observou Nietzsche seis dias seguidos. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 86 apud BORGES, 2017, p. 169).

Sobre a citação acima, nota-se que na canção “Mosca na Sopa” (1973), Raul retoma a ideia do filósofo Arthur Schopenhauer, dizendo, no entanto: “Eu sou a mosca que pousou em sua sopa/ Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar”. Do mesmo modo, em “Gita”, há o uso de anáforas para se reforçar uma ideia, por exemplo: “Eu sou a mosca”, e há vocábulos ou ideias que lembram o trecho de Schopenhauer, conforme apontado por Borges, como no caso de zumbir ou nascer outra mosca, mesmo que se elimine a primeira.

Essa afirmação comprova-se em: “Eu sou a mosca no seu quarto a zumbizar/Eu sou a mosca que perturba o seu sono/Eu sou a mosca no seu quarto a zumbizar/ E não adianta vir me dedetizar/Pois nem o DDT pode assim me exterminar/ Porque 'cê mata uma e vem outra em meu lugar”

Pode-se afirmar, portanto, que a tradição Hindu é uma das mais antigas e anteriores ao cristianismo, mas mesmo assim há certa intertextualidade entre as duas. A

canção aborda alguns elementos do cristianismo. Embora seja uma composição que menciona diretamente a religião Hindu, temos os elementos da cultura cristã como, por exemplo, o amor, o sacrifício, a afirmação “Eu Sou”, entre outros. Em suma, percebe-se que há diversas possibilidades de interpretações não só nesta, mas também nas outras composições de Raul e Paulo Coelho, por conta das diversas influências de filosofias e religiões com que os compositores tiveram contato.

A partir do que foi exposto até aqui, compreende-se que esses elementos comprovam a teoria de que os textos não surgem do nada, mas se dão como continuação ou ecos de textos anteriores, seja de maneira voluntária ou involuntária, conforme implicado no conceito de intertextualidade.

Em consequência disso, a noção de uma “originalidade” absoluta da obra pode ser questionada, suscitando, no âmbito das relações intertextuais, uma questão acerca da interpretação e da reinterpretação do anterior, contida na obra, que não propriamente ‘profana’ a autoridade estabelecida das obras de outrora, mas que também contribui para a formação de outro(s) tipo (s) de obras, sendo estas semelhantes (e diferentes), em diversos graus, ao texto considerado “original”.

Ao analisar as composições musicais de Raul Seixas, nota-se que os autores, à semelhança de outros que escreveram música nesse período (com especial destaque para Caetano Veloso, Belchior e Zé Ramalho, para citarmos três nomes), os autores refletem, no âmbito de suas canções, aquela ânsia de incorporação do diverso, do diferente e do estrangeiro, em obras novas e nacionais, também preconizada pelo Tropicalismo.

No caso de “Gita”, utilizam, da filosofia, dos estudos místicos, e do conhecimento de várias religiões, como uma tentativa não só de autoconhecimento, ou de abordar questões ligadas ao existir - que no caso é anunciado no começo da canção através de um sonho em que acontece um diálogo entre Krishna (a divindade responsável pela manutenção dos cosmos) e o personagem que questiona a respeito de sua existência -, mas também como forma de expressar a realidade de formação autoral que se insere no contexto de uma cultura moderna, cosmopolita e amplamente diversificada.

Voltando à letra de “Gita”, é preciso observar que a temática religiosa se restringe a ela somente, mas aparece também na canção “O trem das 7”, que tem um ritmo semelhante ao daquelas músicas provenientes do sertão nordestino. “Ói, ói o trem, vem surgindo de trás das montanhas azuis, olha o trem/ Ói, ói o trem, vem trazendo de

longe as cinzas do velho éon”. Nesse trecho, em especial, a religiosidade se depreende do fato de que o vocábulo “trem”, nesse contexto, é relacionado à passagem de uma era para a outra, isto é, esse deslocamento entre o Velho e o Novo Aeon.

Sobre essa passagem ao Novo Aeon, é importante explicar que ele corresponderia à chamada Era de Aquário, que seria o momento que os indivíduos fariam uma busca incessante pelo autoconhecimento e repudiariam todo e qualquer tipo de autoritarismo (o que sugere, também, uma conotação política presente na letra). Nesse aspecto, é importante destacar que, durante os anos de 1964 a 1985, o Brasil passava por um regime autoritário em que muitas músicas e obras eram censuradas. Essa nova Era repudiava assim esse tipo de comportamento autoritário.

Já no trecho “Ói, já é vem, fumegando, apitando, chamando os que sabem do trem/ Ói, é o trem, não precisa passagem nem mesmo bagagem no trem” verifica-se que novamente há um anúncio a respeito desse “trem” que também pode ser uma metáfora para abordar as experiências humanas comuns, como por exemplo, nascimento ou morte. Essas experiências podem ser comprovadas no seguinte trecho “Quem vai chorar, quem vai sorrir?/ Quem vai ficar, quem vai partir?/ Pois o trem está chegando, 'tá chegando na estação/ É o trem das sete horas, é o último do sertão, do sertão”.

Outro aspecto importante é a simbologia do número sete para a tradição ocidental, sendo anunciada, portanto, por uma canção (“Gita”) em que o *eu* parece libertar-se do histórico opressor para abraçar o cósmico da realização pessoal e existencial. Já no caso de “O trem das 7”, reproduzimos o seguinte comentário de Mesquita, que aborda as suas implicações filosóficas do número 7:

O sete é tido como um número divino, representando a intervenção transcendente em todas as coisas e ideias da nossa realidade. É por isso que, também aqui, é necessário referir diferentes domínios em que a simbologia deste número é inquestionável. Começaremos, mais uma vez, pela religião, verificando a presença deste símbolo em todas as grandes civilizações, desde os tempos mais antigos. Para os egípcios, é um sinónimo de vida eterna, ligado a um ciclo completo, perfeito. Na maioria das tradições gregas e romanas, existem vestígios da referida perfeição. Da mesma forma, Buda é representado por sete emblemas diferentes, remetendo para a tão procurada totalidade. O islão considera-o também um número perfeito, pois tudo é dividido em grupos de sete elementos: para os islamitas, existem sete céus e sete terras, sete mares, sete portas do paraíso e sete divisões do inferno. (MESQUITA, 2012, p.4).

Em concordância com o autor, o número 7, nas civilizações, é visto como um número importante, pois para a tradição ocidental representa o sétimo dia da criação do

mundo, o sétimo dia em que se descansa. Já para outras tradições representa, por exemplo, vida eterna, ou até um número considerado “perfeito”.

Nas palavras do pesquisador Vitor Cei (2019), o número refere-se às sete cores do arco-íris, como por exemplo: amarelo, anil, violeta, azul, verde, vermelho e laranja. O número citado também pode representar as sete maravilhas do mundo antigo: Farol de Alexandria, Colosso de Rodes, Mausoléu de Halicarnasso, Pirâmide de Gizé, Jardins Suspensos da Babilônia, Estátua de Zeus em Olímpia e o Templo de Ártemis em Éfeso. O número sete também pode representar as artes: literatura (tempo/palavra), coreografia (movimento), cinema (integra todos os elementos das artes aqui citadas), música (som), pintura (cor). Escultura (volume) e por último, a arquitetura (espaço).

O autor observa, também, que são sete os pecados capitais citados nas narrativas bíblicas: preguiça, ira, inveja, gula, soberba, avareza e preguiça. “Por outro lado, sete são os sacramentos da Igreja católica: batismo, confirmação, eucaristia, penitência, unção dos enfermos, sacerdócio e matrimônio” (CEI, 2019, p. 116). Percebe-se, portanto, a importância do número sete como um número simbólico nas diversas culturas, reproduzida sutilmente no título da canção de Raul Seixas.

Já nas últimas estrofes “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/ Vê, é o sinal, é o sinal das trombetas, dos anjos e dos guardiões/ Ói, lá vem Deus, deslizando no céu entre brumas de mil megatons/ Ói, olhe o mal, vem de braços e abraços com o bem num romance astral/ Amém”. Dessa forma, nota-se a alusão aos fenômenos descritos nas narrativas bíblicas, como, por exemplo, o arrebatamento, o sinal das trombetas e até mesmo a volta de Deus/ Jesus/ Espírito Santo a terra.

Afirmamos a todos vós, pela Palavra do Senhor, que nós, os que estivermos vivos quando se der o retorno do Senhor, certamente não precederemos os que dormem nele. 16. Pois, dada a ordem, com a voz do arcanjo e o ressoar da trombeta de Deus, o próprio Senhor descerá dos céus, e os mortos em Cristo ressuscitarão primeiro. 17. Logo em seguida, nós, os que estivermos vivos sobre a terra, seremos arrebatados como eles nas nuvens, para o encontro com o Senhor nos ares. E, assim, estaremos com Cristo para sempre! (BIBLÍIA, Tessalonicenses 4).

Ao término, a canção é arrematada com um som mais litúrgico e com a palavra “amém”, que significa a concordância com aquilo que foi dito anteriormente, vocábulo muito usado em missas ou cultos cristãos. Ainda no trecho “Ói, olhe o mal, vem de braços e abraços com o bem num romance astral/ Amém”. Isto posto, percebe-se que o bem e o mal andam juntos. Essa ideia é retirada do Novo Aeon. Diante disso, pode-se

concluir que a canção faz referência aos fenômenos como o entrelaçamento entre a vida, a morte, a nova era (no caso, a passagem do Velho Aeon para o Novo Aeon).

Cabe salientar, ainda, que além de possuir certos traços de orientação surrealista, outro fato interessante é que “O trem das 7” faz menção, muito sutil, mas não difícil de perceber, ao poema “O trem de ferro”, de Manuel Bandeira, com o qual a letra estabelece uma nítida relação intertextual. No texto de Bandeira, a imagem do trem surge como uma metáfora sutil e delicada da existência humana, no seu processo de nascer e envelhecer, cruzando diversas fases (paisagens), que vão desde o alvorecer (“café com pão”), passando pelo vigor da juventude (“voa fumaça / corre, cerca / ai, seu foguista / bota fogo / na fornalha”), até o desaparecimento (“vou mimbora vou mimbora”), levando um saldo de “pouca gente”, em direção ao seu destino final:

Café com pão  
Café com pão  
Café com pão  
Virge Maria que foi isto maquinista?  
Agora sim  
Café com pão  
Agora sim  
Voa, fumaça  
Corre, cerca  
Ai seu foguista  
Bota fogo  
Na fornalha  
Que eu preciso  
Muita força  
Muita força  
Muita força  
(...) Oô...  
Menina bonita  
Do vestido verde  
Me dá tua boca  
Pra matá minha sede  
Oô...  
Vou mimbora vou mimbora  
Não gosto daqui  
Nasci no Sertão  
Sou de Ouricuri  
Oô...

Vou depressa  
Vou correndo  
Vou na toda  
Que só levo  
Pouca gente  
Pouca gente  
Pouca gente. (BANDEIRA, 1936).

O poema mencionado acima foi publicado na década de 30, por Manuel Bandeira, um dos maiores poetas modernistas brasileiros. Nota-se claramente no poema que há uma repetição de versos que de certo modo lembra o barulho produzido pelo trem. É um poema que contém muita musicalidade e a repetição do som de “s”. Assim como no poema, na canção também é citado o sertão: “É o último do sertão”

Em concordância com a análise de Cei (2019), o trem pode ser visto, no caso da canção, como uma metáfora para representar também o “mensageiro do bem o do mal”, pois assim como no folclore dos EUA, para o folclore nordestino brasileiro o trem tem esse mesmo significado de mensageiro. É também um símbolo da era industrial do século XIX, pois revoluciona a circulação de mercadorias, assim como o modo de produção, ou seja, encurta as distâncias e acelera o tempo. O autor compara a locomotiva com a conjuntura moderna, ou seja, “a conjuntura moderna (e a pós-moderna) é marcada pela agitação, barulho, pontualidade, massificação e a expansão das possibilidades de experiência” (CEI, 2019, p.115).

Outra canção do álbum que aborda a temática religiosa e ao mesmo tempo faz alusão a um poema de San Juan de la Cruz é a canção “Água Viva”, assinada por Raul Seixas e Paulo Coelho:

Eu conheço bem a fonte  
Que desce aquele monte  
Ainda que seja de noite  
Nessa fonte está escondida  
O segredo dessa vida  
Ainda que seja de noite  
“Êta” fonte mais estranha,  
que desce pela montanha  
Ainda que seja de noite.  
Sei que não podia ser mais bela  
Que os céus e a terra, bebem dela  
Ainda que seja de noite  
Sei que são caudalosas as correntes  
Que regam os céus, infernos  
Regam gentes  
Ainda que seja de noite  
Ainda que seja de noite  
Aqui se está chamando as criaturas  
Que desta água se fartam mesmo  
às escuras  
Ainda que seja de noite  
Ainda que seja de noite...  
Eu conheço bem a fonte  
Que desce daquele monte  
Ainda que seja de noite  
Porque ainda é de noite!  
No dia claro dessa noite!

Porque ainda é de noite (COELHO; SEIXAS, 1974).

Já no poema de San Juan de la Cruz:

Cantar del alma que se huelga  
de conocer a Dios por fe  
San Juan de la Cruz  
Qué bien sé yo la fonte que mane y corre,  
aunque es de noche.  
1. Aquella eterna fonte está escondida,  
que bien sé yo do tiene su manida,  
aunque es de noche.  
2. Su origen no lo sé, pues no le tiene,  
mas sé que todo origen de ella tiene,  
aunque es de noche.  
3. Sé que no puede ser cosa tan bella,  
y que cielos y tierra beben de ella,  
aunque es de noche.  
4. Bien sé que suelo en ella no se halla,  
y que ninguno puede vadealla,  
aunque es de noche.  
5. Su claridad nunca es oscurecida,  
y sé que toda luz de ella es venida,  
aunque es de noche.  
6. Sé ser tan caudalosos sus corrientes.  
que infiernos, cielos riegan y las gentes,  
aunque es de noche.  
7. El corriente que nace de esta fuente  
bien sé que es tan capaz y omnipotente,  
aunque es de noche.  
8. El corriente que de estas dos procede  
sé que ninguna de ellas le precede,  
aunque es de noche.  
9. Aquesta eterna fonte está escondida  
en este vivo pan por darnos vida,  
aunque es de noche.  
10. Aquí se está llamando a las criaturas,  
y de esta agua se hartan, aunque a oscuras  
porque es de noche.  
11. Aquesta viva fuente que deseo,  
en este pan de vida yo la veo,  
aunque es de noche. (AUTORES E LIVROS, San Juan de la Cruz.  
Disponível em: <https://autoreselivros.wordpress.com/tag/san-juan-de-la-cruz/>  
Acesso em: 23/04/2020).

Logo, nota-se que a canção é muito semelhante ao poema. Raul Seixas e Paulo Coelho praticamente traduziram e resumiram o poema de San Juan de la Cruz. No caso, há uma remissão às narrativas bíblicas no emprego da expressão “Água Viva”, que aparece no título. A expressão, conforme entende-se, é utilizada em diversos momentos no *Novo Testamento*, sobretudo no livro de João. Vejamos:

No último e mais importante dia da festa, Jesus levantou-se e disse em alta voz: "Se alguém tem sede, venha a mim e beba. Quem crer em mim, como diz a Escritura, do seu interior fluirão rios de **água viva**". João 7:37-38

Ou então:

Jesus lhe respondeu: "Se você conhecesse o dom de Deus e quem está pedindo água, você lhe teria pedido e dele receberia **água viva**". Disse a mulher: "O senhor não tem com que tirar água, e o poço é fundo. Onde pode conseguir essa água viva? João 4:10-11.

No contexto bíblico, a "água viva" é vista como manifestação ou aquisição do conhecimento, representando o próprio Senhor Jesus, o filho de Deus, que salvou a humanidade através de seu sacrifício. Frente a tudo isso, é possível verificar que a temática religiosa está presente nas canções mencionadas neste tópico, seja de forma indireta ou direta, evocando e mencionando elementos originários das religiões orientais e ocidentais, ou mesmo, em certos casos, reproduzindo em sua orquestração gravada, sons que lembram os sons litúrgicos e ritualísticos.

### **3.2. Retalhos com a Filosofia**

Em um primeiro momento, nota-se a repetição da palavra "viva", que remete à ideia de euforia: "Viva! Viva!/ Viva a sociedade alternativa! (Viva! Viva!) / Viva! Viva!/ Viva a sociedade alternativa! (Viva o novo Aeon) Viva! Viva! Viva a sociedade alternativa!/ (Viva! Viva! Viva!) / Viva! Viva! Viva a sociedade alternativa!"

A canção de autoria de Raul Seixas e Paulo Coelho foi lançada no ano de 1974. Em relação à análise da canção escolhida, percebe-se que é perpassada por elementos intertextuais, tais como citações de frases (como no caso de "Faz o que tu queres, há de ser tudo da lei", que é adotada como princípio fundamental por algumas organizações ocultistas, desenvolvida no início de 1900, pelo escritor e ocultista inglês Aleister Crowley), referências à cultura tradicional ("Ou esperar Papai Noel") ou às manifestações populares ditas "cult" ("Ou discutir Carlos Gardel"), à antropofagia de Oswald de Andrade ("A lei do forte / Essa é a nossa lei / E a alegria do mundo"), etc., além, claro, do fato de que lei de Thelema (com a frase "Faze o que quiseses") faz referência ao livro clássico *Gargantua e Pantagruel*, de François Rabelais.

"A Lei do Forte: Essa é a nossa lei e a alegria do mundo." (AL 2.21)  
"Faze o que queres, há de ser tudo da Lei." (AL 1.40)

"Não tens direito fora fazer o que queres. Faz isto, e ninguém dirá não." (AL 1.42-3)

"Todo homem e toda mulher é uma estrela." (AL 1.3)

NÃO HÁ DEUS ALÉM DO HOMEM

1- O homem tem o direito de viver pela sua própria lei de viver da maneira que ele quiser;

de trabalhar como ele quiser;

de brincar como ele quiser;

de descansar como ele quiser;

de morrer quando e como ele quiser.

2- O homem tem o direito de comer o que ele quiser

de beber o que ele quiser;

de se abrigar onde quiser;

de se mover como queira na face da Terra.

3- O homem tem o direito de pensar o que ele quiser

e falar o que ele quiser;

de escrever o que ele quiser;

de desenhar, pintar, esculpir, gravar, moldar, construir como ele quiser;

de vestir-se como quiser.

4- O homem tem o direito de amar como ele quiser

"Pegai vosso quinhão e vontade de amor como vós quiserdes, quando, onde e com

quem quiserdes." (AL 1.51)

5- O homem tem o direito de matar aqueles que possam frustrar esses direitos

"Os escravos servirão." (AL 2.58)

"Amor é a lei, amor sob vontade." (AL 1.57). (CROWLEY, 1900).

Em relação à lei de Thelema, Cei (2019) explica que essa lei seria apenas para os fortes, pois é necessário ter força para ousar e suportar ser uma metamorfose ambulante, ou, nas palavras do autor, “abandonando o repouso servil de seguir a vontade de outrem” (CEI, 2019, p.98). No caso, o adjetivo forte estava relacionado ao indivíduo que vê em si mesmo importância da vida, a lei e a alegria do mundo, não buscando respostas do além ou do alheio, dispensando qualquer aprovação externa.

No trecho “Viva a sociedade alternativa! /Viva o novo aeon” é mencionado o Novo Aeon. Neste caso, o vocábulo latino *aeon* remete ao tempo, era, geração ou eternidade. De acordo com Cei (2019, p.13), “a palavra enquanto experiência de tempo, pode referir tanto ao período que o indivíduo já viveu quanto ao período que ainda viverá”. Esse autor ainda afirma que:

O Novo Aeon, por sua vez, seria a era de Hórus, a fórmula mágica da criança coroada e conquistadora, que reconciliaria e transcenderia a fórmula das duas eras anteriores. O presságio desta nova era, divulgada por Crowley no início do século XX, teria como marcos os movimentos contraculturais da década de 1969, que buscaram suplantam os valores do Velho Aeon, anunciando a era astrológica de *Aquarius*. (CEI, 2019, p.14).

Já Luciane Alves (1993, p. 119) explica que “o Novo Aeon é um desses momentos em que a natureza e a ordem dos tempos determinam uma nova e fantástica

mutação de valores antigos”. Ou seja, seria o momento em que cada qual é o seu próprio dono e juiz, livre para fazer aquilo que queria.

Na sequência, temos: “Viva a sociedade alternativa!/ Número 666 chama se, Alesteir Crowley”. O número 666 para a tradição cristã tem um significado apocalíptico: “Aqui há sabedoria. Aquele que tem entendimento calcule o número da besta; porque é o número de um homem, e o seu número é seiscentos e sessenta e seis” (BIBLÍIA, Apocalipse 13-18). Os compositores mencionam também o mago britânico Aleister Crowley, em cujas palavras a letra da canção se baseia fortemente.

De acordo com Alves (1993), Edward Alexander Crowley, posteriormente conhecido como o mago Aleister Crowley, nasceu na cidade de Leamington, na Inglaterra, em 12 de outubro de 1875. Seus pais eram Emily Bertha e Edward Crowley: “Seu pai era líder de uma das mais puritânicas seitas protestantes inglesas. Aleister Crowley sempre foi muito adiantado do que as crianças de sua idade: aos quatro anos era capaz de ler a Bíblia em voz alta” (ALVES, 1993 p. 31-32).

Ainda de acordo com a autora, Crowley, aos seis anos, já era capaz de derrotar qualquer um no xadrez. Em sua juventude demonstrava certo interesse pelo bizarro e pelo misterioso. Em consequência da morte de Edward Crowley, Aleister Crowley foi perseguido por fanáticos religiosos, o que resultou em ódio pela religião que lhe ensinavam. Crowley, que já era muito impulsivo, piorou depois da morte do pai e com a mãe não tinha uma boa relação. Foi ela quem disse, numa discussão, que ele era a própria “Besta do Apocalipse.” Crowley, ao invés de ficar zangado, gostou muito, e passou, ele mesmo a se chamar “A Grande Besta do Apocalipse”, cujo número é 666. (ALVES, 1993 p. 31-32). Aleister Crowley faleceu aos 72 anos e deixou publicadas suas pesquisas sobre misticismo e magia. Foi considerado o maior ocultista do século XX.

Diante do exposto, pode-se afirmar que a canção “Sociedade Alternativa” é considerada um “hino” para um dos projetos de Raul Seixas em parceria com o letrista Paulo Coelho, que seria fundar a utópica “sociedade alternativa”, na qual, como thelemitas de Rabelais, (A única regra da Abadia de Thelema era: "Faze o que tu queres há de ser toda a Lei". Ou seja, os thelemitas de Rabelais eram os adeptos a essa regra.) os indivíduos fariam aquilo que queriam sem “culpa” nenhuma, e essa ideia desagradou os militares (é importante ressaltar que no período o Brasil passava pela experiência de forte censura e da perseguição política impostas pela ditadura civil-militar). Desse

modo, Raul e Paulo Coelho foram “convidados” a se retirarem do Brasil, exilando-se ambos nos Estados Unidos com suas esposas.

Embora as canções de Raul Seixas e Paulo Coelho não criticassem diretamente o regime ditatorial, incomodavam, pois defendiam a liberdade dos indivíduos. Nesse período, muitos compositores e cantores utilizavam “metáforas” para se esquivar da censura.

A música “Medo da chuva”, além de ser uma das mais belas e poéticas canções de Raul, trata da escravidão, que pode ser uma vida a dois: “É pena/ Que você pensa que eu sou escravo/ Dizendo que eu sou seu marido/ E não posso partir/ Como as pedras imóveis na praia/ Eu fico ao teu lado, sem saber/ Dos amores que a vida me trouxe/ E eu não pude viver”.

Na primeira estrofe, verifica-se um sujeito insatisfeito com o casamento, pois tirou a liberdade desse indivíduo. Nesse caso, a instituição do casamento iria contra a lei do *“fazes o que tu queres, que tudo há de ser lei”*, a qual defendia a liberdade do sujeito fazer o quisesse, sem culpa. Posteriormente, Raul Seixas e Paulo Coelho vão retomar a temática na canção “A maçã”, no ano de 1975, do álbum *Novo Aeon*. Abaixo, segue a letra da canção:

Se esse amor  
Ficar entre nós dois  
Vai ser tão pobre amor  
Vai se gastar  
Se eu te amo e tu me amas  
Um amor a dois profana  
O amor de todos os mortais  
Porque quem gosta de maçã  
Irá gostar de todas  
Porque todas são iguais  
Se eu te amo e tu me amas  
E outro vem quando tu chamas  
Como poderei te condenar?  
Infinita tua beleza  
Como podes ficar presa  
Que nem santa num altar?  
Quando eu te escolhi  
Para morar junto de mim  
Eu quis ser tua alma  
Ter seu corpo, tudo enfim  
Mas compreendi  
Que além de dois existem mais  
Amor só dura em liberdade  
O ciúme é só vaidade  
Sofro, mas eu vou te libertar  
O que é que eu quero  
Se eu te privo  
Do que eu mais venero?

Que é a beleza de deitar  
Quando eu te escolhi  
Para morar junto de mim  
Eu quis ser tua alma  
Ter seu corpo, tudo enfim  
Mas compreendi  
Que além de dois existem mais  
Amor só dura em liberdade  
O ciúme é só vaidade  
Sofro, mas eu vou te libertar  
O que é que eu quero  
Se eu te privo  
Do que eu mais venero?  
Que é a beleza de deitar  
(COELHO, MOTTA e SEIXAS, 1975).

Observa-se, assim, que a proposta da canção é mostrar que o amor só dura em liberdade. O tema “a maçã” pode simbolizar o “fruto proibido”, ou seja, aquilo que é condenado em nossa sociedade ocidental, que no caso seria o casamento não monogâmico, ou os relacionamentos abertos.

Na sequência, em “Medo da Chuva”, tem-se: “Eu perdi o meu medo/ Meu medo, meu medo da chuva/ Pois a chuva voltando pra terra/ Traz coisas do ar/ Aprendi o segredo/ O segredo, o segredo da vida/ Vendo as pedras que choram sozinhas/ No mesmo lugar”. Nesse trecho, nota-se que o sujeito perde o medo de pensar de maneira diferenciada dos demais, pois geralmente o ser humano tem preferência por dias ensolarados.

Em “Eu não posso entender/ Tanta gente aceitando a mentira/ De que os sonhos desfazem/ Aquilo que o padre falou/ Porque quando eu jurei/ Meu amor eu traí a mim mesmo/ Hoje eu sei que ninguém nesse mundo/ É feliz tendo amado uma vez/ Uma vez”. Na canção, a afirmativa que “até que a morte os separe” é desconstruída. É importante destacar que no período em que a canção foi escrita, no ano de 1974, Raul estava se separando de sua primeira esposa, a americana Edith Wisner. O Maluco Beleza casou cinco vezes e afirmou, quanto a isso: “Eu como marido sou uma merda total. Como Raul Seixas sou um homem ideal” (SEIXAS, apud SOUZA, 1992, p. 111), conforme disse numa entrevista registrada na obra *O Baú do Raul*. Outra interpretação possível é que a canção possa ser de cunho autobiográfico.

No trecho “Vendo as pedras que choram sozinhas/ No mesmo lugar/ Vendo as pedras que choram sozinhas/ No mesmo lugar/ Vendo as pedras que sonham sozinhas no mesmo lugar”, há uma comparação com as pedras que geralmente ficam paradas, sempre no mesmo lugar. No caso, o casamento no ocidente é monogâmico, ou seja, só

um (a) parceiro (a). O autor usa a pedra como uma metáfora ao se referir a imagem da covardia, ou até mesmo do conforto e/ou costume, pois na canção, mesmo um dos conjugues estando inconformado com a situação, não tem coragem de romper o relacionamento.

Percebe-se, também, nesse trecho, uma referência ao clássico do *blues* americano, intitulado “Rollin’ stone”, de Muddy Waters (gravado em 1950), que ajudou a dar nome à famosa banda de *rock* inglesa, capitaneada por Mick Jagger e Keith Richards. Na letra de Waters, estas palavras são colocadas na boca da mãe do eu lírico: “*I got a boy child's comin, He's gonna be, he's gonna be a rollin stone, Sure 'nough, he's a rollin stone Sure 'nough, he's a rollin stone*” (“Tenho um filho chegando / E ele vai ser, ele vai ser como uma pedra rolando / Com certeza ele uma pedra rolando / Com certeza”) Como se vê, a ideia da “pedra que rola”, expressando a inquietude de uma cultura que repudia a imobilidade e o conformismo, pertence há tempos ao imaginário do *Blues* e do *Rock* (não deixando de estar implícita no nome do próprio estilo musical, “*Rock and Roll*”, que pode suscitar essas conotações a depender do modo como se olhe).

Para a autora e pesquisadora Luciane Alves (1993), as canções de Raul Seixas e Paulo Coelho tinham por finalidade orientar as pessoas a conhecerem um mundo melhor, onde não havia repressão (no caso, especificamente a pressão do casamento). De acordo com as palavras da autora, as pessoas resistiam e temiam o novo, de modo que os criadores da “Sociedade Alternativa” tinham uma mensagem diferente a trazer. A autora ainda destaca que:

Essa sempre foi a grande esperança de Raul Seixas: que cada um entrasse em contato com a sua força interior para poder conquistar tudo aquilo que tivesse vontade. E ele foi, durante mais de vinte anos, o porta voz da Sociedade Alternativa. Mas aprendeu que enquanto os seres humanos não despertassem o interesse por si mesmos, de nada adiantariam suas tentativas de abrir-lhes os olhos. (ALVES, 1993, p. 61).

Diante do exposto, nota-se que Raul Seixas e Paulo Coelho transmitiam as ideias de que cada indivíduo poderia fazer tudo aquilo que tivesse vontade. Uma dessas ideias seria em relação aos relacionamentos. Alves, ao comentar sobre Crowley, destaca que:

Na verdade, Crowley não era um satanista. Normalmente não invocava espíritos. Se utilizava da energia obtida na magia sexual para realizar seus rituais. Segundo Crowley, a relação sexual é portadora de uma grande energia, e esta poderia ser armazenada e depois utilizada para o que fosse desejado. Era para conseguir esta energia obtida com o sexo que Crowley

praticava a magia sexual, muitas vezes com mais de uma mulher e também com homens. (ALVES, 1993, p.36).

Verifica-se que essa lei da “Sociedade Alternativa” estava centrada na vontade do indivíduo, que somente este poderia julgar o que era certo ou errado, ao invés da sociedade julgar. O ocultista e mago Aleister Crowley teve vários parceiros e parceiras. Para o pesquisador Vitor Cei (2019):

Raul, percebendo a arapuca armada por uma ordem social massificante, reificante e alienante, tentou defender um individualismo libertário, declarando inimizade a qualquer tipo de autoridade, acusando-as de imporem uma racionalidade opressora (CEI, 2019, p.82).

Percebe-se, logo, que os jovens da década de 60 tinham certo interesse pelo individualismo libertário. Dessa maneira, as formas mais tradicionais de autoridade eram contestadas e rejeitadas pela juventude, conforme a palavra de ordem instaurada na Europa, com os eventos de maio de 1968 (No caso do Brasil, a ditadura militar defendia o autoritarismo e o conservadorismo, também nos costume). Muitas foram as conquistas dessa época: o uso do anticoncepcional, o qual, conseqüentemente, causou mudanças no comportamento das brasileiras; a abordagem de temas em salas de aula, como por exemplo, o sexo; e o avanço da moda, que era o reflexo da rebeldia daquela geração dos anos 60.

### **3.3. Conversas com a Literatura**

Em “Moleque Maravilhoso” tem-se um arranjo musical no estilo *Jazz*. O título remete a um indivíduo do sexo masculino que é capaz de causar uma grande admiração. Pode-se afirmar, assim, que a canção tem muitas semelhanças com o romance *O moleque Ricardo* (1935), do paraibano José Lins do Rego. Ao observar a canção: “Eu nunca cometo pequenos erros/ Enquanto eu posso causar terremoto/ E das tempestades já não tenho medo/ Acordo mais cedo”, pode-se compreender que nesse trecho, se trata de um indivíduo que aprendeu muitas coisas e que não teme mais as adversidades da vida. Já no romance de Lins do Rego, tem-se:

Ricardo encontrou outra vida. O povo era outro. Na rua onde morava não havia casa grande. E também o grito do Coronel não se ouvia. A voz de mando era diferente de dia só existia por ali menino e mulher. Os homens saíam para o serviço com o sol apontando e a rua ficava entregue às crianças. (REGO, 1935, p. 9).

A princípio, a nova vida do moleque Ricardo, na cidade grande, causou certo estranhamento, mas, com o passar do tempo, Ricardo teve que se adaptar aos costumes da cidade grande, teve que procurar um emprego e um lugar para morar. Nos primeiros anos sentia saudades de sua família e de seus costumes, mas em seguida se adaptou à vida agitada da cidade.

No trecho: “Eu nunca me animo de ir ao trabalho/ Eu sou o coringa de todo baralho/ Sou carta marcada em jogo roubado/ A morte ao meu lado”, verifica-se que há um sujeito igualmente insatisfeito com a sua condição, que é, no caso, ter que ir ao trabalho todos os dias. Quando menciona-se “a morte ao meu lado”, remete-se à possibilidade desse “moleque” trabalhar em um ofício que oferece riscos à sua vida. É interessante perceber que na obra literária o personagem Ricardo em alguns momentos se expõe a muitos perigos, como por exemplo, quando foi mandado para uma ilha por não se conformar com as condições de trabalho. Esse episódio é relatado no final da obra:

Havia mais de um ano que Ricardo Trabalhava na padaria de Seu Alexandre. Do negro besta que chegara do engenho ia uma diferença enorme. Não era que tivesse ficado ruim, se perdido na cidade. Não. O que ele tinha era aprendido a viver mais um pouco. Era difícil aprender a viver, custava muito, empenhava-se o que se possuía de mais puro para se chegar ao fim. Agora a cidade era sua. Conhecia tanto quanto as capoeiras de Santa Rosa. (REGO, 1935, p.20).

Logo, é importante destacar que, embora o Seu Alexandre tratasse Ricardo como um filho, dando abrigo, emprego e um salário diferenciado dos demais empregados, Ricardo nutria um certo ódio pelo patrão, por não tratar bem seus colegas de serviço e se aproveitar de sua esposa, da portuguesa dona Isabel. Tem-se a impressão que a qualquer momento Ricardo vai se “vingar” do padeiro português.

Na sequência: “Eu sou o moleque maravilhoso/ Num certo sentido o mais perigoso/ Moleque da rua, moleque do mundo, moleque do espaço” afirma que apesar de ser um garoto com muitas qualidades, também aprendeu a ser perigoso, pois quando refere-se a “moleque de rua” significa que teve que aprender a “viver” e se adaptar sozinho, sem a ajuda de familiares, sem amigos, etc. Em relação à obra literária, nota-se que Ricardo vive sozinho, e para tentar se livrar da solidão pede a personagem Odete em casamento e vai morar na casa dos sogros:

Ele ganhava 140\$000 por mês, não pagava casa, Sinhá Ambrósia cozinhava, Odete não tinha luxo, Seu Abílio com 6\$000 por dia. Viviam à larga. Na casa de seu Abílio não se passava necessidade. Carne fresca todo dia, e até de vez em quando matava-se uma galinha. A rua sabia dessas extravagâncias e comentava. Era uma família feliz. Tudo lá tão bem casados. (REGO, 1935, p.160).

Apesar de parecer uma família feliz, o personagem Ricardo vivia infeliz. Ou seja, não estava satisfeito com o casamento, a personagem Odete percebe, e em seguida adoece. Em seguida, Ricardo passa a desejar a morte de sua esposa e passa a traí-la com uma ex-namorada. O personagem sabe que corre risco, pois o pai de Odete era um matador de aluguel. Por viver muito tempo em um mangueiral, Odete contrai uma doença respiratória e acaba morrendo. Ricardo fica novamente sozinho.

Em: “Quebrando vidraças do velho Ricardo/ Nesta vizinhança sou filho bastardo / Com o meu bodoque sempre no pescoço/ Eu exijo meu, eu exijo meu, eu exijo meu osso/ eu exijo meu osso/eu sou o moleque maravilhoso.”, nota-se que, apesar desse indivíduo se considerar com muitos atributos, também tem atitudes de meninos de sua idade, como por exemplo, a vontade de quebrar as vidraças dos vizinhos, usar o bodoque, que no caso é um instrumento que atira pedras, e na mesma estrofe mostra o não pertencimento daquele garoto na vizinhança, pois por ser um “menino de rua” supõe-se que não tenha uma residência fixa. Nesse trecho ainda é possível notar que Raul menciona o personagem Ricardo, não sendo diretamente o “moleque maravilhoso”, mas no caso um personagem mais velho, ou seja, Raul inverte os papéis, mas mesmo assim a canção continua muito semelhante à obra literária.

Em suma, é importante destacar que Raul Seixas apreciava a leitura, tanto de livros de filosofia e, sobretudo, livros de literatura. Nota-se, assim, que o título da canção faz referência ao nome da obra literária, e, em certo momento, faz alusão ao “Ricardo” e narra uma história semelhante à obra literária. A seguir, serão analisadas algumas canções de cunho autobiográfico.

### **3.4. Autobiografia**

Em “As Aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor”, o cantor incorpora repentinos nordestinos e baião, tanto no ritmo quanto no trecho: “Tá rebocado meu compadre/ Como os donos do mundo piraram/ Eles já são carrascos e vítimas/ Do

próprio mecanismo que criaram/ O monstro SIST é retado/ E tá doido pra transar comigo/ E sempre que você dorme de touca/ Ele fatura em cima do inimigo”, percebe-se a presença do regionalismo, como, por exemplo, no emprego da palavra “retado”, que é um termo muito usado na Bahia e que significa que um sujeito está zangado, irado ou nervoso por algum motivo.

Utiliza, também, “o monstro SIST” como evidente referência ao sistema capitalista em que estava inserido, leitura que também é compartilhada por Vitor Cei (2019), que interpreta o “Monstro SIST” como uma metáfora para se referir ao sistema econômico dominante no mundo desde o final da Guerra Fria.

Na leitura de Cei, o atributo que o qualifica, “retado”, é um adjetivo apropriado. No regionalismo baiano, o vocábulo é ambíguo: apresenta os sentidos de enorme, muito grande, enorme, enfurecido ou zangada. Todos os sentidos mencionados se aplicam ao capitalismo, tão grande e voraz que, rompendo quase todas as barreiras naturais e morais, “se impôs em todo o planeta e ainda iniciou a exploração do sideral. E sempre que você, leitor ‘dorme de touca’, isto é, cochila, bobéia, se descuida, ele tira proveito do inimigo - que era Raul, é você, somos nós” (CEI, 2019, p. 40).

No trecho “A arapuca está armada/ E não adianta de fora protestar/ Quando se quer entrar/ Num buraco de rato / De rato você tem que transar/ Buliram muito com o planeta/ E o planeta como um cachorro eu vejo/ Se ele já não aguenta mais as pulgas/ Se livra delas num sacolejo/ Hoje a gente já nem sabe/ De que lado estão certos cabeludos/ Tipo estereotipado/ Se é da direita ou dá traseira/ Não se sabe mais lá de que lado”, percebe-se que a “arapuca” se refere novamente a esse sistema em que todos estão inseridos, ao qual, por muitas vezes, é necessário a adaptação. Além disso, é abordado, também, o estereótipo, que, por exemplo, é muito comum em nossa sociedade.

No trecho “Quando eu compus fiz Ouro de Tolo/ Uns imbecis me chamaram de profeta do apocalipse/ Mas eles só vão entender o que eu falei/ No esperado dia do eclipse/ Acredite que eu não tenho nada a ver/ Com a linha evolutiva da Música Popular Brasileira/ A única linha que eu conheça/ É a linha de empinar uma bandeira”, Raul Seixas usa a primeira pessoa do singular e menciona a canção de sua autoria (“Ouro de Tolo”), que foi publicada no ano anterior, em 1973, no álbum *Krig-ha, Bandolo!* A canção mencionada criticava o capitalismo e a classe média da década de 70. Abaixo, segue o que nela se dizia:

Eu devia estar contente porque eu tenho um emprego  
Sou o dito cidadão respeitável  
E ganho quatro mil cruzeiros por mês  
Eu devia agradecer ao Senhor  
Por ter tido sucesso na vida como artista  
Eu devia estar feliz  
Porque consegui comprar um Corcel 73

Eu devia estar alegre e satisfeito  
Por morar em Ipanema  
Depois de ter passado fome por dois anos  
Aqui na cidade maravilhosa  
Ah eu devia estar sorrindo e orgulhoso  
Por ter finalmente vencido na vida  
Mas eu acho isso uma grande piada  
E um tanto quanto perigosa

Eu devia estar contente  
Por ter conseguido tudo o que eu quis  
Mas confesso, abestalhado  
Que eu estou decepcionado  
Por que foi tão fácil conseguir  
E agora eu me pergunto "e daí?"  
Eu tenho uma porção de coisas grandes pra conquistar  
E eu não posso ficar aí parado.(COELHO, SEIXAS, 1973).

A canção supracitada também tem um cunho autobiográfico, pois, no ano de 1973, Raul estava no auge da carreira e já era muito conhecido. Ademais, cita o momento em que passou por momentos difíceis no Rio de Janeiro: “Eu devia estar alegre e satisfeito/ Por morar em Ipanema/ Depois de ter passado fome por dois anos/ Aqui na Cidade Maravilhosa/ Ah eu devia estar sorrindo e orgulhoso/ Por ter finalmente vencido na vida/ Mas eu acho isso uma grande piada/ E um tanto quanto perigosa”. Descreve, ainda, a classe média da época, a qual buscava por essa instabilidade na vida financeira.

Outro aspecto a ser levado em conta aparece no trecho “Acredite que eu não tenho nada a ver/ Com a linha evolutiva da Música Popular Brasileira/ A única linha que eu conheça/ É a linha de empinar uma bandeira”, que sugere que Raul não gostava de ser “rotulado” a um único estilo e também não fazia críticas diretas à ditadura.

Já nas últimas estrofes, quando diz: “Eu já passei por todas as religiões/ Filosofias, políticas e lutas Aos onze anos de idade eu já desconfiava/ Da verdade absoluta/ Raul Seixas e Raulzito Sempre foram o mesmo homem/ Mas pra aprender o jogo dos ratos/ Transou com Deus e com o lobisomem”, nota-se que utiliza novamente da primeira pessoa do singular e abordava acontecimentos em sua vida, como foi mencionado no primeiro capítulo deste trabalho.

Entre esses acontecimentos, destaca-se, por exemplo, a infância em que lia muitos livros e que, com onze anos, leu o *Livro dos porquês*, e duvidava também que existisse uma verdade absoluta. Enquanto os meninos de sua idade brincavam, Raul se dedicava à leitura. Teve experiências em várias religiões e filosofias e, como mencionado anteriormente, inspirou-se nas obras de Aleister Crowley, Arthur Schopenhauer, entre outros.

Eu estava muito preocupado com a filosofia sem o saber (isto é, eu não sabia que era filosofia aquilo que eu pensava). Tinha mania de pensar que eu era maluco e ninguém queria me dizer. Gostava de ficar sozinho. Pensando. Horas e horas. Meu mundo interior é, e sempre foi, muito rico e intenso. Por isso o mundo exterior naquela época não me interessava muito. Eu criava o meu. (PASSOS, 1990, p.40).

Acima, uma citação que comprova o trecho em que afirma que “Eu já passei por todas as religiões/ Filosofias, políticas e lutas Aos onze anos de idade eu já desconfiava/ Da verdade absoluta/”, no qual relata, também, suas experiências com as suas leituras. Outra canção do álbum “Gita” em que Raul Seixas o menciona e, também, menciona seu companheiro Paulo Coelho é a canção “Super-heróis” (1974). Na sequência, a letra da canção:

Hoje é segunda-feira e decretamos feriado  
Chamei Dom Paulo Coelho e saímos lado e lado  
Lá na esquina da Augusta quando cruza com a Ouvidor  
Não é que eu vi o Sílvio Santos  
Não é que eu vi o Sílvio Santos  
Sorrindo aquele riso franco e puro  
Para um filme de terror  
Como é que eu posso ler  
Se eu não consigo concentrar minha atenção  
Se o que me preocupa no banheiro ou no trabalho  
É a seleção  
(Vê se tem Kung Fu aí em outra estação)  
Já na outra esquina  
Dei três vivas ao rei Faiçal  
O povo confundiu pensando que era o carnaval  
Então eu disse a Dom Paulete, eu conheço aquele ali  
Não é possível, Dom Raulzito  
Não é possível, Dom Raulzito  
Shazan (COELHO, SEIXAS, 1974).

Logo no início, Raul cita o nome do seu parceiro de composições, referindo-se a ele como o “Dom Paulo Coelho” ou “Dom Paulete”, que sai com ele para passear num local imaginário em que se encontram a rua Augusta, uma das mais conhecidas da cidade de São Paulo (localizada na área central e histórica da Capital paulista) com a

famosa rua do Ouvidor, do Rio de Janeiro. Menciona, em seguida, o apresentador de televisão Silvio Santos (Senor Abravanel, nascido em 1930), de enorme popularidade na TV brasileira dos anos 70, fala do rei Faïçal I do Iraque (Faïçal I ibne Huceine ibne Ali Hachemi), que foi rei do Reino Árabe da Síria ou Grande Síria, em 1920.

Também se refere a si mesmo no trecho “Não é possível, Dom Raulzito/ Não é possível, Dom Raulzito”, utilizando-se de um de seus apelidos (Raulzito). Faz referência ao ator Marlon Brando, com sua atuação no filme *O último tango em Paris* (1972), de Bernardo Bertolucci. Entre os brasileiros, são mencionados na canção, além de Silvio Santos, o enxadrista Mequinho (Henrique Costa Mecking, nascido em 1952); o futebolista Tião Quelé (falecido em 2014), famoso nos anos 70 e chamado aqui, irônica e ambigualmente, de Rei Quelé, numa provável eferência ao eterno ídolo futebolístico Edson Arantes do Nascimento, o Pelé, mas também à figura do rei Quelé, do candomblé; e o automobilista e empresário brasileiro Emerson Fittipaldi (campeão mundial de Fórmula 1 em 1972 e 1974).

Finalmente, menciona outras figuras do imaginário televisivo e dos quadrinhos, a saber, as personagens Zorro (com o seu famoso grito “Ai, oh, Silver!), os *cawbóis*, os velentões dos filmes de *Kung Fu* e o Capitão Marvel (um garoto franzino que pronunciava o nome “Shazam” para se transformar no super-herói).

Quanto aos brasileiros citados, considerados ídolos brasileiros dos anos 70, parecem remeter à eterna ânsia nacional de identificar e venerar heróis (no caso, super-heróis), os quais são, muitas vezes, meras figuras televisivas, cujos rostos e personalidades são veiculados pela indústria cultural (como é o caso do apresentador Silvio Santos). No caso dos esportistas, suas figuras são igualmente dependentes da propaganda televisiva, como aconteceu com Fittipaldi e Mequinho, praticantes de modalidades nada populares no País, no qual predomina há décadas o gosto pelo futebol.

Finalmente, vale ressaltar a ironia ambígua de Raul Seixas, ao se incluir, juntamente com Paulo Coelho, não só como espectadores desse desfile de heróis (que se confunde com o carnaval), mas também, na qualidade de músicos populares, como um tipo de super-heróis eles mesmos (“Ele aceitou, pois sou um astro!”).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Raul Seixas, sobretudo na época em que tinha como parceiro o letrista e compositor Paulo Coelho, é riquíssima em elementos intertextuais, tanto em ritmos (como, por exemplo, Repentes Nordestinos, *Jazz*, *Baião*, *Rock'n Rol* ou *Rock* e etc., e seria interessante estudar a correspondência da letra com a melodia, mas não foi o enfoque dado a este trabalho, porque demandaria um trabalho de teoria e análise musical).

As análises das letras das canções de autoria da dupla obedeceram, aqui, ao intuito de estudar e compreender o substrato intertextual que as perpassa, evitando, por não pertencer ao escopo da pesquisa, discutir o status literário da canção, embora se possa, de modo geral, afirmar que o modo como são estruturadas é semelhante ao da Literatura. Ou seja, o nosso trabalho mostrou essa possibilidade de empréstimo da teoria de intertextualidade da Literatura para a compreensão das outras artes.

Quanto aos elementos intertextuais mencionados na análise - no caso, referências a livros sagrados como na canção “Gita”, que, como se viu, remete diretamente ao livro sagrado da religião Hindu, o *Bhagavad Gita*, bem como as paráfrases de trechos/elementos do livro sagrado dos cristãos (as noções de amor, sacrifício, maldição ou medo presentes em “eu sou, eu fui eu vou”), ou a repetição constante de vocábulos e expressões como “Eu sou”, de cunho filosófico e místico, ou o uso das anáforas (que marca em muitos casos os hinos sagrados) pode-se dizer que intertextualidade remeta a uma rica variedade de referências, que não se restringem à religião hindu ou cristã, mas alcança também o ocultismo e o esoterismo, mesmo que de maneira tangencial.

Já em “Sociedade Alternativa”, há menção à cultura tradicional (Papai Noel) e citações de frases (como no caso de “Faz o que tu queres, há de ser tudo da lei”, que é adotada como princípio fundamental por algumas organizações ocultistas, como a que foi desenvolvida no início de 1900 pelo escritor e ocultista inglês Aleister Crowley). Há o anúncio da nova era, ou seja, do novo Aeon, nessa canção que se inicia como um hino eufórico: “Viva! Viva!/ Viva a sociedade alternativa! (Viva! Viva!)/ Viva! Viva!/ Viva a sociedade alternativa! (Viva o novo Aeon)/ Viva! Viva!/ Viva a sociedade alternativa! (Viva! Viva! Viva!)/ Viva! Viva!/ Viva a sociedade alternativa!”.

Por sua vez, a canção “Medo da Chuva” aborda a ideia de amor poligâmico, cujos atrativos se fizeram marcar nas manifestações da chamada cultura alternativa, que ganham voz nos estilos de música popular, como o Rock’n’roll: “É pena/ Que você pensa que eu sou escravo/ Dizendo que eu sou seu marido/ E não posso partir/ Como as pedras imóveis na praia/ Eu fico ao teu lado, sem saber/ Dos amores que a vida me trouxe/ E eu não pude viver”. A canção, com seu apelo à liberdade de amar e escolher livremente o parceiro amoroso, também expressa a lei da Sociedade Alternativa, exaltada por Raul Seixas, que estava centrada na vontade do indivíduo dizendo que somente este poderia julgar o que era certo ou errado, em vez de deixar a sociedade com suas convenções e regras decidir: “Eu não posso entender/ Tanta gente aceitando a mentira/ De que os sonhos desfazem/ Aquilo que o padre falou/ Porque quando eu jurei/ Meu amor eu traí a mim mesmo/ Hoje eu sei que ninguém nesse mundo/ É feliz tendo amado uma vez/ Uma vez”.

Em “O moleque maravilhoso”, vemos Raul Seixas se interessar por literatura, sendo forte a possibilidade de que o compositor tenha se inspirado na obra literária do autor paraibano José Lins do Rego. Essa obra - *O moleque Ricardo* -, que se tornou um clássico do Modernismo brasileiro, foi publicada no ano de 1935 e narra em terceira pessoa a trajetória de um garoto negro que aos 16 anos sai do interior do Pernambuco em busca de uma vida nova na cidade grande. Pode-se então afirmar que a canção, ao narrar uma história particular de êxodo e migração, com forte tonalidade autobiográfica, dialoga com a obra literária, remetendo a ela já a partir do seu título.

Já em “O trem das 7”, nota-se que há menção ao conceito do Novo Aeon, que seria o anúncio da nova era de Aquário - tão caro aos místicos dos anos 70 e também aos atuais -, na qual os indivíduos se preocupariam com o autoconhecimento e repudiariam todo e qualquer tipo de autoridade, seja do Estado, da Igreja ou de qualquer outra instância. Além dessa, aqui também se percebe a presença de uma intertextualidade com as narrativas bíblicas que anunciam o “fim” ou o “início de uma nova era”. A canção é finalizada com um som mais litúrgico e com a palavra “amém”, que significa a concordância com aquilo que foi dito anteriormente, vocábulo muito usado em missas ou cultos cristãos. Há também uma alusão ao poema “O trem de ferro”, de Manuel Bandeira, com o qual a letra estabelece uma nítida relação intertextual.

Na canção “Água Viva”, vemos uma referencia direta ao texto de San Juan de la Cruz, podendo-se afirmar que Raul Seixas e Paulo Coelho fazem uma quase tradução da poesia.

Por fim, na última canção analisada, “As Aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor”, o músico narra suas experiências como cantor ou compositor, apontando, numa intertextualidade consigo mesmo, para sua própria obra, ao mencionar a canção “Ouro de Tolo”, de 1973, ano anterior à publicação de “As Aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor”. Faz assim uma crítica ao sistema, utilizando vocábulos nordestinos que remetem à sua região de origem. E também alfineta, de modo igônico, certa mentalidade excludente da crítica e de alguns representantes da música popular brasileira, ou MPB, excluindo-se de seu imaginário algo elitista ao dizer: “Acredite que eu não tenho nada a ver/ Com a linha evolutiva da Música Popular Brasileira/ A única linha que eu conheço/ É a linha de empinar uma bandeira”, versos estes marcados por forte impregnação política e libertária. Quanto ao mais, vale sempre reafirmar o cunho autobiográfico da canção, que remetem não só ao Blues (de Muddy Waters, por exemplo, em “Rollin’ stone”), ao Folk-Rock de Bob Dylan, mas também ao baião de Luís Gonzaga: “Eu já passei por todas as religiões/Filosofias, políticas e lutas/ Aos onze anos de idade eu já desconfiava/ Da verdade absoluta/ Raul Seixas e Raulzito/ Sempre foram o mesmo homem/ Mas pra aprender o jogo dos ratos/ Transou com Deus e com o lobisomem”

Em relação a seu posicionamento político no período de 1964, verifica-se que Raul Seixas não era um membro da esquerda que lutou pelo retorno da democracia através de movimentos como o VAR-PALMARES ou o MR-8. Tampouco pode ser chamado de membro da direita representada pela ação dos militares. No entanto, sua atitude provocadora e sua Sociedade Alternativa o fizeram ser considerado “perigoso” no contexto da ditadura, principalmente por sua força criativa, o que lhe valeu muitas perseguições. A exemplo disso, pode-se citar a Era do Novo Aeon, que era anunciado em algumas de suas letras, sobretudo no álbum *Gita*. Por fim, menciona também o “monstro SIST”, que se referia ao sistema capitalista da época. Em suas canções, Raul e Paulo Coelho evocavam a ideia de liberdade de expressão.

O cantor baiano tinha uma atitude diferente em relação à vida e tinha uma maneira diferente de pensar e opinar sobre ela, daí ser considerado um “inimigo”, ou uma pessoa nociva à pátria, segundo o nacionalismo de baixa extração que marcou a ditadura. Em suas músicas, como “Mosca na Sopa”, lançada em 1973, ele remete ao

sujeito que pensa, que possui uma atitude crítica frente ao meio que o cerca, que tem ciência de seus direitos e de seus deveres e que, portanto, é perigoso para um contexto fechado e que não permite liberdade de pensamento e expressão como o ditatorial.

Verificamos nas canções mencionadas que Raul Seixas, tanto em suas composições solo quanto na parceria com Paulo Coelho, fazia referências a várias religiões, sobretudo a hindu e a cristã. A música era, inclusive, um instrumento para os dois compositores divulgarem a tão sonhada Sociedade Alternativa, mencionada outrora na invenção da filosofia Thelemita, Divulgam também o novo Aeon e o amor poligâmico (que em alguns países é permitido, podendo o homem casar ou se relacionar com duas ou mais mulheres e vice-versa).

Concluindo, as letras de Raul Seixas e nas da parceria com Paulo Coelho, evocam, sobretudo a ideia da liberdade e da luta por melhores condições de vida, principalmente em relação ao fato de as pessoas serem livres para tomarem atitudes em relação a si mesmas e a sua postura diante da vida, daí a lembrança de que, para tanto, não é necessária a ação de um Estado que policie o sujeito, pois podemos ser responsáveis por nossas próprias ações. Essa ideia, baseada na ideia do ocultista Aleister Crowley, que tinha como princípio o famoso “Fazes o que tu queres, que tudo há de ser lei”, parece ter marcado toda a carreira musical de Raul Seixas.

A respeito do hibridismo musical do cantor baiano, pode-se dizer que se resume ainda na “Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante, do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo, sobre o que é amor...”. Nessa declaração, verifica-se que Raul não apenas anunciava ideias em suas canções, mas também, muitas vezes, reivindicava para si o direito de abandonar coisas que tivesse defendido ou divulgado, ou seja, não se prendia às ideias fixas. Esse gesto, que lhe permitiu se aproximar de várias religiões/filosofias, aplicado à música, garante, a nosso ver, a sua permanência e atualidade no cenário cultural do Brasil.

## REFERÊNCIAS

ALVES, L. *Raul Seixas – O Sonho da sociedade Alternativa*. Editora Martin Claret – São Paulo – Brasil – 1993.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Editora Record, 2002.

BARBOSA, C. E. G. Comentários à Bhagavad Gita. In: BHAGAVAD GITA. Trad. Carlos Eduardo G. Barbosa. São Paulo: Mantra, 2018.

BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966.

BORGES, George Felipe Bernardes Barbosa. Raul Seixas como leitor de Schopenhauer: considerações sobre as Coisas do coração. *A Margem-Revista Eletrônica de Ciências Humanas Letras e Artes*, v. 13, n. 2, p. 161-175, 2017.

BRANDINI, V. *Cenários do rock: mercado, produção e tendências no Brasil*. Editoria Olho d'Água, 2004.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

CEI, V. *Novo Aeon: Raul Seixas no torvelinho de seu tempo*. Editora Modromo, Bahia, 2019.

CHACON, P. *O que é rock*. Nova Cultural/Brasiliense, 1985.

CURY, M. Z; PAULINO, G; WALTY, I. *Intertextualidades: teoria e prática*. São Paulo: Formato, 2005.

ECO, U. *Do modo de formar como compromisso com a realidade*. Obra Aberta. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FAUSTO, B. *História do Brasil*. 6ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1999.

HABERT, N. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 1992.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. TupyKurumin, 2006.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Ed. Perspectiva, 1969.

NETO, J. R. *O Rock'n roll invade os palcos da MPB: a performance de Raul Seixas nos festivais da canção*. In: XX Encontro Regional de História - ANPUH, 2011, Franca-SP.

OLIVEIRA NETO, L. *TROPICÁLIA: Manifestação de uma nova estética Musical*. Monografia do curso de História. Brasília, 2006.

MARTINS, P. *O Mestre e Margarida de Mikhail Bulgákov: Um Diabo Russo*. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/teoliteraria/article/view/39390>. Acesso em: 26 de março de 2020.

MESQUITA, Armindo Teixeira. *A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos*. Álabe, n. 6, 2012.

REGO, José Lins. *O moleque Ricardo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1935.

ROHDEN, H. *Bhagavad Gita*. Alvorada, 5ª edição Modificada e Ilustrada, São Paulo (SP), 2005.

SANT'ANNA, A. R. *Paráfrase, paródia & cia*. 1985

SEIXAS, K. SOUZA, T. *O baú do Raul*. 24 ed. São Paulo: Globo, 1998. Seleção de Kika Seixas. Organização e Apresentação de Tárík de Souza.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

## 2. sites consultados

CASA DO BRUXO. *Biografia*. Disponível em: <http://www.casadobruxo.com.br/raul/biografia.htm> . Acesso em: 20 de junho de 2019.

FÃ-CLUBE, Raul Seixas Oficial. *Biografia Raul Seixas*. Disponível em: <http://raulsseixas.wordpress.com/biografia-raul-seixas/> . Acesso em: 20 de junho de 2019.

FELIPE, César. [www.cesarfelipe.com.br](http://www.cesarfelipe.com.br). Acesso em: 20 de junho 2019.

IELIANE. B. *História do Raul Seixas*. Disponível em: <http://ielaine.br.tripod.com/RaulSeixas/id3.html>. Acesso em: 20 de junho de 2019.

OLIVEIRA, Eliane. Raul Seixas na terra da ditadura: uma sociedade alternativa contra a sociedade obrigatória. Disponível em: <http://www.indev.com.br/semana/trabalhos/2012/71.pdf> 2012. Acesso em: 04 setembro de 2019.

PASSOS, Silvio. *Raul Rock Clube*. Disponível em: <http://portal.raulrockclub.com.br/>. Acesso em: 20 de junho de 2019.

PASSOS, Silvio. *Sobre: um fã-clube atípico*. Disponível em: <http://raulrockclub.wordpress.com/sobre> . Acesso em: 20 de junho de 2019.

PORTAL LETRAS. *Gita- Raul Seixas*. Disponível em: <http://letras.mus.br/raul-seixas/221832/> . Acesso em: 20 de junho de 2019.

VAGALUME. *Ouro de tolo – Raul Seixas*. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/raul-seixas/ouro-de-tolo.html> . Acesso em: 20 jun. 2019.

### 2.1.1-Imagens

Álbum Gita. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Gita\\_\(%C3%A1lbum\)#/media/Ficheiro:Gita.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gita_(%C3%A1lbum)#/media/Ficheiro:Gita.jpg). Acesso em: 21 de julho de 2019.

Arte de Rua. Disponível em: <https://www.widewalls.ch/artist/alexis-diaz/>. Acesso em: 26 de agosto de 2019.

Banda Ramones. Disponível em: <https://www.elhombre.com.br/um-tributo-25-roqueiros-que-nao-estao-mais-entre-nos/>. Acesso em: 11 de junho de 2019

Che Guevara. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Che\\_Guevara#/media/Ficheiro:CheHigh.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Che_Guevara#/media/Ficheiro:CheHigh.jpg). Acesso em: 21 de julho de 2019.

Enterro de Raul Seixas. Disponível em: <http://noize.com.br/70-anos-de-raul-seixas-anticristo-do-rock/> . Acesso em 25 de fevereiro de 2019.

Mona lisa. Disponível em: <http://profmarcoarte.blogspot.com/2009/08/releitura-da-mona-lisa.html>. Acesso em: 01 de agosto de 2019

Paulo Coelho. Disponível em: <https://www.saraiva.com.br/autor/paulo-coelho>. Acesso em: 20 de junho de 2019.

Raul Seixas. Disponível em: <http://www.bandeirantes820.com.br/raul-seixas-o-mito-faz-70-anos-e-permanece-vivo-25-anos-apos-a-morte/>. Acesso em 25 de fevereiro de 2019.

Raul Seixas e Paulo Coelho. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2014/05/Eu-errei-erro-e-errarei-diz-Paulo-Coelho-ao-passar-a-limpo-sua-vida-e-obra-4496340.html>. Acesso em: 20 de junho de 2019.

Releitura da Mona Lisa. Disponível em: <http://profmarcoarte.blogspot.com/2009/08/releitura-da-mona-lisa.html>. Acesso em: 01 de agosto de 2019.

Símbolo da sociedade alternativa. Disponível em: <https://www.fatosdesconhecidos.com.br/o-que-era-sociedade-alternativa-tao-citada-por-raul-seixas/>. Acesso em 25 de fevereiro de 2019.

*The Beatles*. Disponível em: <http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2019/07/01/paul-mccartney-teoria-morto/>. Acesso em: 21 de julho de 2019.

The Simpsons. Disponível em: [https://www.huffpostbrasil.com/2014/09/26/the-beatles-veja-8-parodias-do-album-abbey-road-que-comemora-4\\_a\\_21665083/](https://www.huffpostbrasil.com/2014/09/26/the-beatles-veja-8-parodias-do-album-abbey-road-que-comemora-4_a_21665083/) Acesso em: 21 de julho de 2019

Turma da Mônica. Disponível em: <http://cafelivroearte.blogspot.com/2011/11/arte-intertextual.html>. Acesso em: 01 de agosto de 2019.

### **2.1.2- Letras de músicas**

COELHO; P. SEIXAS, R. Álbum Gita. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/raul-seixas/discografia/gita.html>. Acesso em: 20 de junho de 2019.

PRESLEY, E. *I Was Born About Ten Thousand Years Ago*- Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/elvis-presley/31444/traducao.html>. Acesso em: 20 de junho de 2019.

JAGGER, M. RICHARDS, K. *Sympathy For The Devil -The Rolling Stones*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/the-rolling-stones/33903/>. Acesso em: 20 de junho de 2019.

## **ANEXOS**

## **Gita**

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 eu sou tão calado  
Não falo de amor quase nada  
Nem fico sorrindo ao seu lado  
Você pensa em mim toda hora  
Me come, me cospe, me deixa  
Talvez você não entenda  
Mas hoje eu vou lhe mostrar

eu sou a 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

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 o dia  
Mas não sabe se é bom ou ruim

Mas saiba que eu estou em você  
Mas você não está em mim

Das telhas eu sou o telhado  
A pesca do pescador  
A letra "A" tem meu nome  
Dos sonhos eu sou o amor  
Eu sou a dona de casa  
Nos "peg-pagues" do mundo  
Eu sou a mão do carrasco  
Sou raso, largo, profundo

Eu sou a mosca da sopa  
E o dente do tubarão  
Eu sou os olhos do cego  
E a cegueira da visão  
É, mas eu sou o amargo da língua  
A mãe, o pai e o avô  
O filho que ainda não veio  
O início, o fim e o meio  
O início, o fim e o meio

Eu sou o início, o fim e o meio  
Eu sou o início, o fim e o meio

## **Sociedade alternativa**

Raul Seixas

Viva! Viva!  
Viva a sociedade alternativa! (Viva! Viva!)  
Viva! Viva!  
Viva a sociedade alternativa! (Viva o novo eon)  
Viva! Viva!  
Viva a sociedade alternativa! (Viva! Viva! Viva!)  
Viva! Viva!  
Viva a sociedade alternativa!

Se eu quero e você quer  
Tomar banho de chapéu  
Ou esperar Papai Noel  
Ou discutir Carlos Gardel  
Então vá  
Faça o que tu queres pois é tudo da lei  
Da lei

Viva! Viva!  
Viva a sociedade alternativa! (Faz o que tu queres, ha de ser tudo da lei)  
Viva! Viva!  
Viva a sociedade alternativa! (Todo homem, toda mulher, é uma estrela)  
Viva! Viva!  
Viva a sociedade alternativa! (Viva! Viva!)  
Viva! Viva!  
Viva a sociedade alternativa! Ham

Mais se eu quero e você quer  
Tomar banho de chapéu  
Ou discutir Carlos Cardel  
Ou esperar Papai Noel  
Então vá  
Faça o que tu queres, pois é tudo da lei  
Da lei

Viva! Viva!  
Viva a sociedade alternativa! (Numero 666 chama se, Alestair Crowley)  
Viva! Viva!  
Viva a sociedade alternativa! (Faz o que tu queres, ha de ser tudo da lei)

Viva! Viva!

Viva a sociedade alternativa!

Viva! Viva!

Viva a sociedade alternativa! (A lei do forte, essa é a nossa lei, e a alegria do mundo)

### **Moleque maravilhoso**

Raul Seixas

Eu nunca cometo pequenos erros  
Enquanto eu posso causar terremoto  
E das tempestades já não tenho medo  
Acordo mais cedo

Eu nunca me animo de ir ao trabalho  
Eu sou o coringa de todo baralho  
Sou carta marcada em jogo roubado  
A morte ao meu lado

Eu sou o moleque maravilhoso  
Num certo sentido o mais perigoso  
Moleque da rua, moleque do mundo, moleque do espaço

Quebrando vidraças do velho Ricardo  
Nesta vizinhança sou filho bastardo  
Com o meu bodoque sempre no pescoço  
Eu exijo meu, eu exijo meu, eu exijo meu osso  
Eu exijomeu osso  
Eu sou o moleque maravilhoso

## **Medo da chuva**

Raul Seixas

É pena  
Que você pensa que eu sou escravo  
Dizendo que eu sou seu marido  
E não posso partir  
Como as pedras imóveis na praia  
Eu fico ao teu lado, sem saber  
Dos amores que a vida me trouxe  
E eu não pude viver

Eu perdi o meu medo  
Meu medo, meu medo da chuva  
Pois a chuva voltando pra terra  
Traz coisas do ar  
Aprendi o segredo  
O segredo, o segredo da vida  
Vendo as pedras que choram sozinhas  
No mesmo lugar

Eu não posso entender  
Tanta gente aceitando a mentira  
De que os sonhos desfazem  
Aquilo que o padre falou  
Porque quando eu jurei  
Meu amor eu traí a mim mesmo  
Hoje eu sei que ninguém nesse mundo  
É feliz tendo amado uma vez  
Uma vez

Eu perdi o meu medo  
Meu medo, meu medo da chuva  
Pois a chuva voltando pra terra  
Traz coisas do ar  
Aprendi o segredo  
O segredo, o segredo da vida

Vendo as pedras que choram sozinhas  
No mesmo lugar  
Vendo as pedras que choram sozinhas  
No mesmo lugar  
Vendo as pedras que sonham sozinhas no mesmo lugar

## **O trem das 7**

Raul Seixas

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

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

Quem vai chorar, quem vai sorrir?

Quem vai ficar, quem vai partir?

Pois o trem está chegando, 'tá chegando na estação

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

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

Vê, é o sinal, é o sinal das trombetas, dos anjos e dos guardiões

Ói, lá vem Deus, deslizando no céu entre brumas de mil megatons

Ói, olhe o mal, vem de braços e abraços com o bem num romance astral

Amém

## **As Aventuras De Raul Seixas Na Cidade De Thor**

Raul Seixas

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

O monstro SIST é retado  
E tá doido pra transar comigo  
E sempre que você dorme de touca  
Ele fatura em cima do inimigo

A arapuca está armada  
E não adianta de fora protestar  
Quando se quer entrar  
Num buraco de rato  
De rato você tem que transar

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

Hoje a gente já nem sabe  
De que lado estão certos cabeludos  
Tipo estereotipado  
Se é da direita ou dá traseira  
Não se sabe mais lá de que lado

Eu que sou vivo pra cachorro  
No que eu estou longe eu 'to perto  
Se eu não estiver com Deus, meu filho  
Eu estou sempre aqui com o olho aberto

A civilização se tornou complicada  
Que ficou tão frágil como um computador  
Que se uma criança descobrir  
O calcanhar de Aquiles  
Com um só palito pára o motor

Tem gente que passa a vida inteira  
Travando a inútil luta com os galhos

Sem saber que é lá no tronco  
Que está o coringa do baralho

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

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

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

Raul Seixas e Raulzito  
Sempre foram o mesmo homem  
Mas pra aprender o jogo dos ratos  
Transou com Deus e com o lobisomem

## Ouro de tolo

Eu devia estar contente porque eu tenho um emprego  
Sou o dito cidadão respeitável  
E ganho quatro mil cruzeiros por mês  
Eu devia agradecer ao Senhor  
Por ter tido sucesso na vida como artista  
Eu devia estar feliz  
Porque consegui comprar um Corcel 73

Eu devia estar alegre e satisfeito  
Por morar em Ipanema  
Depois de ter passado fome por dois anos  
Aqui na cidade maravilhosa  
Ah eu devia estar sorrindo e orgulhoso  
Por ter finalmente vencido na vida  
Mas eu acho isso uma grande piada  
E um tanto quanto perigosa

Eu devia estar contente  
Por ter conseguido tudo o que eu quis  
Mas confesso, abestalhado  
Que eu estou decepcionado  
Por que foi tão fácil conseguir  
E agora eu me pergunto "e daí?"  
Eu tenho uma porção de coisas grandes pra conquistar  
E eu não posso ficar aí parado

Eu devia estar feliz pelo Senhor  
Ter me concedido o domingo  
Pra ir com a família no jardim zoológico dar pipocas 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  
E se sentir um grandessíssimo idiota  
Saber que é humano, ridículo, limitado  
E que só usa 10% de sua cabeça animal  
E você ainda acredita que é um doutor, padre ou policial  
Que está contribuindo com sua parte  
Para 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

### **Let Me Sing, Let Me Sing**

Raul Seixas

Uah-bap-lu-bap-lah-bein-bum!!!

Let me sing, let me sing  
Let me sing my rock'n'roll  
Let me sing, let me swing  
Let me sing my blues and go, say

Não vim aqui tratar dos seu problemas  
O seu Messias ainda não chegou  
Eu vim rever a moça de Ipanema  
E vim dizer que o sonho  
O sonho terminou  
Eu vim rever a moça de Ipanema  
Ei dizer que o sonho  
O sonho terminou

Let me sing, let me sing  
Let me sing my rock'n'roll  
Let me sing, let me swing  
Let me sing my blues and go, say

Tenho 48 quilo certo  
48 quilo de baião  
Num vou cantar como a cigarra canta  
Mas desse meu canto eu não lhe abro mão  
Num vou cantar como a cigarra canta  
Mas desse meu canto eu não lhe abro mão

Let me sing, let me sing  
Let me sing my rock'n'roll  
Let me sing, let me swing  
Let me sing my blues and go, say

Não quero ser o dono da verdade  
Pois a verdade não tem dono, não

Se o "V" de verde é o verde da verdade  
Dois e dois são cinco, n'é mais quatro, não  
Se o "V" de verde é o verde da verdade  
Dois e dois são cinco, n'é mais quatro, não

Let me sing, let me sing  
Let me sing my rock'n'roll  
Let me sing, let me swing  
Let me sing my blues and go, say

Num vim aqui querendo provar nada  
Num tenho nada pra dizer também  
Só vim curtir meu rockzinho antigo  
Que não tem perigo de assustar ninguém  
Só vim curtir meu rockzinho antigo  
Que não tem perigo de assustar ninguém

Let me sing, Let me sing  
Let me sing, my rock'n'roll  
Let me sing, let me swing  
Let me sing my blues and go, go!  
Let me sing, Let me sing  
Let me sing, my rock'n'roll  
Let me sing, let me swing  
Let me sing my blues and go

***Sympathy for the Devil***

*The Rolling Stones*

*Please allow me to introduce myself  
I'm a man of wealth and taste  
I've been around for a long, long year  
Stole many a man's soul and faith*

*And I was 'round when Jesus Christ  
Had his moment of doubt and pain  
Made damn sure that Pilate  
Washed his hands and sealed his fate*

*Pleased to meet you  
Hope you guess my name  
But what's puzzling you  
Is the nature of my game*

*I stuck around St. Petersburg  
When I saw it was a time for a change  
I killed the Czar and his ministers  
Anastasia screamed in vain*

*I rode a tank  
Held a general's rank  
When the Blitzkrieg raged  
And the bodies stank*

*Pleased to meet you  
Hope you guess my name, oh yeah  
What's puzzling you is the nature of my game, oh yeah*

*I watched with glee as your kings and queens  
Fought for ten decades  
For the Gods they made*

*I shouted out  
"Who killed the Kennedy?"  
When after all  
It was you and me*

*So let me please introduce myself  
I'm a man of wealth and taste*

*And I laid traps for troubadours  
Who get killed before they reached Bombay*

*Pleased to meet you  
Hope you guessed my name, oh yeah  
But what's puzzling you is the nature of my game, oh yeah*

*Pleased to meet you  
Hope you guessed my name, oh yeah  
But what's puzzling you is just the nature of my game*

*Just as every cop is a criminal  
And all the sinners saints  
As heads is tails just call me Lucifer  
'Cause I'm in need of some restraint*

*So if you meet me  
Have some courtesy  
Have some sympathy, and some taste  
Use all your well-learned politesse?  
Or I'll lay your soul to waste, um yeah*

*Pleased to meet you  
Hope you guessed my name, oh yeah  
But what's puzzling you is the nature of my game, oh baby*

*Oh yeah  
Tell me baby, what's my name  
Oh tell me honey, can you guess my name?  
Oh oh oh oh  
Tell me honey, what's my name  
Oh, just the sweetest, tell me what's my name?  
Tell me, sweetie, what's my name  
Oh yeah, oh yeah, oh yeah*

*Can papa get a holler now?*

## **A Maçã**

Raul Seixas

Se esse amor

Ficar entre nós dois

Vai ser tão pobre amor

Vai se gastar

Se eu te amo e tu me amas

Um amor a dois profana

O amor de todos os mortais

Porque quem gosta de maçã

Irá gostar de todas

Porque todas são iguais

Se eu te amo e tu me amas

E outro vem quando tu chamas

Como poderei te condenar?

Infinita tua beleza

Como podes ficar presa

Que nem santa num altar?

Quando eu te escolhi

Para morar junto de mim

Eu quis ser tua alma

Ter seu corpo, tudo enfim

Mas compreendi

Que além de dois existem mais

Amor só dura em liberdade

O ciúme é só vaidade

Sofro, mas eu vou te libertar

O que é que eu quero

Se eu te privo

Do que eu mais venero?  
Que é a beleza de deitar  
Quando eu te escolhi  
Para morar junto de mim  
Eu quis ser tua alma  
Ter seu corpo, tudo enfim  
Mas compreendi  
Que além de dois existem mais  
Amor só dura em liberdade  
O ciúme é só vaidade  
Sofro, mas eu vou te libertar  
O que é que eu quero  
Se eu te privo  
Do que eu mais venero?  
Que é a beleza de deitar

## **Super-heróis**

Raul Seixas

Hoje é segunda-feira e decretamos feriado

Chamei Dom Paulo Coelho e saímos lado e lado

Lá na esquina da Augusta quando cruza com a Ouvidor

Não é que eu vi o Sílvio Santos

Não é que eu vi o Sílvio Santos

Sorrindo aquele riso franco e puro

Para um filme de terror

Como é que eu posso ler

Se eu não consigo concentrar minha atenção

Se o que me preocupa no banheiro ou no trabalho

É a seleção

(Vê se tem Kung Fu aí em outra estação)

Já na outra esquina

Dei três vivas ao rei Faíçal

O povo confundiu pensando que era o carnaval

Então eu disse a Dom Paulete, eu conheço aquele ali

Não é possível, Dom Raulzito

Não é possível, Dom Raulzito

Quem que no Brasil não reconhece o grande trunfo do xadrez

Saí pela tangente disfarçando uma possível estupidez

Corri para um cantinho pra dali sacar o lance de mansinho

(Adivinha quem era? Mequinho!)

Lá em Nova York todo mundo é feliz

Vi o Marlon dançando o último tango de Paris

Pedi cerveja e convenci ao garçom do botequim

A não pagar o tal do casco

Ele aceitou, pois sou um astro!

E duma cobertura no Leblon  
Quelé acena dando aquela  
Enquanto o povo embaixo grita  
É o Rei Quelé despenca da janela

### **Água Viva**

Raul Seixas

Eu conheço bem a fonte  
Que desce daquele monte  
Ainda que seja de noite  
Nessa fonte tá escondida  
O segredo dessa vida  
Ainda que seja de noite  
Êta fonte mais estranha  
Que desce pela montanha  
Ainda que seja de noite  
Sei que não podia ser mais bela  
Que os céus e a terra bebem dela  
Ainda que seja de noite  
Sei que são caudalosas as correntes  
Que regam céus, infernos, regam gentes  
Ainda que seja de noite  
Aqui se está chamando as criaturas  
Que desta água se fartam mesmo às escuras  
Ainda que seja de noite  
Ainda que seja de noite  
Eu conheço bem a fonte  
Que desce daquele monte  
Ainda que seja de noite  
Porque ainda é de noite  
No dia claro dessa noite  
Porque ainda é de noite  
No dia claro dessa noite



## Liber LXXVII

**Z:**

“a lei do forte:  
esta é a nossa  
lei e a alegria  
do mundo.” *AL ü 21*

“Faze o que tu queres há de ser tudo da Lei.” *AL i 40*  
“tu não tens direito a não ser fazer a tua vontade. Faze  
aquilo, e nenhum outro dirá não.” *AL i 42-3*

“Todo homem e toda mulher é uma estrela.” *AL i 3*  
*Não existe deus senão o ser humano.*

1. O ser humano tem o direito de viver por sua própria lei—
  - de viver da maneira como quiser viver;
  - de trabalhar como quiser;
  - de brincar como quiser;
  - de descansar como quiser;
  - de morrer quando e como quiser.
2. O ser humano tem o direito de comer o que quiser;
  - de beber o que quiser;
  - de morar onde quiser;
  - de se mover como quiser sobre a face da terra.
3. O ser humano tem o direito de pensar o que quiser;
  - de falar o que quiser;
  - de escrever o que quiser;
  - desenhar, pintar, lavrar, estampar, moldar, cons-  
truir como quiser;
  - de se vestir como quiser.
4. O ser humano tem o direito de amar como quiser:
  - “tomai vossa fartura e vontade do amor como  
quiserdes, quando, onde e com quem  
quiserdes.” *AL i 51*
5. O ser humano tem o direito de matar esses que  
quereriam contrariar estes direitos.
  - “os escravos servirão.” *AL ü 58*
  - “Amor é a lei, amor sob vontade.” *AL i 57*

*Aleister Crowley*