

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC/SP

Paulo dos Santos

Trajetórias e memórias em Raul Seixas:
matrizes e formação da construção poético-musical da Metamorfose Ambulante
(1957 a 1972)

Doutorado em História Social

São Paulo
2021

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC/SP

Paulo dos Santos

Trajetórias e memórias em Raul Seixas:
matrizes e formação da construção poético-musical da Metamorfose Ambulante
(1957 a 1972)

Doutorado em História Social

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de DOUTOR em História Social, sob a orientação da Professora Doutora Maria Izilda Santos de Matos.

São Paulo
2021

BANCA EXAMINADORA

*Esta obra é dedicada
ao Raul e ao Heitor, meus filhos*

*E também à memória de:
Jerry Adriani
Maria Eugênia Seixas
Raul Santos Seixas
Raul Varella Seixas
Thildo dos Santos Gama
Waldir Serrão
e Rosália Venância dos Santos, minha mãe*

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”

“This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001”

AGRADECIMENTOS

Com enorme carinho e apreço, agradeço à minha orientadora Profa. Dra. Maria Izilda Santos de Matos, pelo diálogo que viabilizou este trabalho desde o projeto, sem a sua paciência e engendramento intelectual não seria possível a sua finalização.

Às contribuições de Ana Bárbara Aparecida Pederiva e Gustavo dos Santos Prado, enquanto membros da banca de qualificação, que iluminaram os caminhos da investigação.

Às professoras Denise Bernuzzi de Sant'anna e Maria Antonieta Martines Antonacci, por suas aulas que contribuíram para que meu trabalho fluísse, dando-me forças para continuar. Além de Antônio Rago Filho e Ivone Dias Avelino, por suas inspirações, abraçando-me com enorme afeto e benevolência.

Aos professores Adalberto Paranhos, da Universidade Federal de Uberlândia, pelo carinho, conduções e intelecções, além da alcunha de “Raulseixólogo”, e José Roberto Zan, da Universidade Estadual de Campinas, pelo afeto e generosidade. Ambos contribuíram me conduzindo aos caminhos da pesquisa.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e à PUC (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), pela bolsa que incentivou e possibilitou esta tese.

Aos amigos Enelmar Chagas, amigo de infância de Raul e integrante do seu primeiro conjunto “Os Relâmpagos do Rock”, por sua generosidade em me atender, por e-mail, dos Estados Unidos e compartilhar informações sobre o jovem Raulzito; Antônio Carlos de Castro (Carleba), pelas histórias engraçadas sobre suas aventuras ao lado de Raul; Paulo Rogério Silva, incentivador do meu trabalho; Luiz Eduardo “Lampião”, pelas inúmeras conversas e anos de raulseixismo; Leonardo Mirio, pelos contatos e entusiasmo; Tânia Menna Barreto, pelo seu carinho comigo; Edy Star, por tudo que representa na cultura musical e pelas maravilhosas conversas; Albert Pavão, por seu interesse pela História do Rock, muito me ajudou com suas palavras; David Barouh, amigo de Raul e Plínio Seixas, que contribuiu com seus depoimentos sobre sua convivência com o jovem Raulzito; Renan da Costa Negri, pelo empenho em seu trabalho de pesquisador e pela consideração por mim; Bruno Bortoloto do Carmo, pelas inúmeras conversas intelectivas e musicais, além das ajudas nos momentos de dificuldades burocráticas; Emerson de Matos Costa, pelas horas ouvindo e discutindo as músicas do Raul; e, em especial, ao amigo Alberto George de Lima, do Raulzito Rock Clube, de Fortaleza, pelo carinho e respeito, por me contatar com o Plínio, irmão de Raul, e suas contribuições desde a viagem a Fortaleza até hoje, com muito respeito e apreço.

À Caroline, ao Raul e ao Heitor, minha família, que dividiram comigo horas de tensões e felicidades, oferecendo a mim o acolhimento do lar com palavras e gestos que me fortaleceram nos momentos em que mais precisei, e pelo amor que têm por mim, assim como o meu, incondicional por eles.

Ao Senhor Nilson e Dona Cida, meus sogros, pelo carinho na forma de me tratarem como um filho. Alê e Katiane, pela amizade, entusiasmo e conselhos de fé, direcionando-me ao rumo certo de olhar para frente em busca de mim mesmo.

Aos meus alunos e, em especial, às minhas irmãs Vera Regina, Josefa Rosália e Gislaine Aparecida e suas famílias, que sempre me apoiaram de verdade em todos os momentos da minha vida, depositando confiança e crédito neste pesquisador com tantos ideais e propósitos, tantos sonhos e inquietudes, a minha mais profunda e sincera gratidão.

Qualquer grande homem possui força retroativa: força a reconsideração da totalidade da história; milhares de segredos do passado saem de seus esconderijos para se iluminarem à sua luz. Ninguém pode prever o que acontecerá à história. Essencialmente, o passado talvez ainda continue por ser explorado! Necessitamos ainda tantas forças retroativas!

Friedrich Nietzsche

RESUMO

Esta tese investiga a trajetória de Raul Seixas entre os anos 1957 e 1972, momento de sua formação poético-musical. A pesquisa abrange uma diversidade de documentos, como sua discografia, apresentações, entrevistas e depoimentos do artista em programas de rádio, de televisão e na mídia impressa, bem como depoimentos de pessoas ligadas a Raul, tanto familiares como amigos.

Este doutorado foi desenvolvido na perspectiva da História Cultural e História e Música. Recupera questões de movimentos musicais que envolviam os jovens, como o Rock'n'Roll, incluindo os Beatles e Bob Dylan, com suas canções de protesto. E, no contexto brasileiro, observa movimentos culturais como a Bossa Nova, o Tropicalismo e a Jovem Guarda. Destaca o processo de circularidade cultural por meio do disco, do Cinema, do Rádio e da TV, expandindo a dinâmica de uma Cultura Jovem.

Contextualiza as tensões da Guerra Fria, a luta pelos direitos civis dos negros, o movimento feminista, dos hippies e de contracultura. No Brasil, as mudanças no cenário político dos governos Dutra e JK, o Golpe de 1964 e os governos militares, além da implantação do AI-5, em 1968.

A análise se encontra organizada em quatro capítulos. O primeiro prioriza a formação de Raul Seixas, sua infância, formação escolar, o cotidiano em Salvador e as matrizes filosóficas e musicais. No segundo buscam-se ainda os elementos de formação, por muitos identificados como um hibridismo entre o Rock'n'Roll e o Baião. Na sequência, incorporam-se as discussões acerca de geração e juventude, a opção do artista pela carreira musical, a constituição de grupos musicais, suas performances na capital baiana e o envolvimento com o movimento da Jovem Guarda (Jerry Adriani, Wanderley Cardoso, Roberto Carlos, entre outros). Inclui-se sua primeira tentativa de carreira no Rio de Janeiro, a gravação do LP Raulzito e os Panteras, o insucesso da empreitada e o retorno a Salvador. Na continuação, destaca-se na trajetória de Raul como ele se tornou produtor e compositor de sucesso no fragmento pop, o início de sua carreira solo como compositor e cantor, o lançamento do LP Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez, sua participação no VII Festival Internacional da Canção (1972) e seu encontro com Paulo Coelho, futuro parceiro e interlocutor na proposta da Sociedade Alternativa.

Palavras-chave: Raul Seixas, Rock'n'Roll, hibridismo cultural, contracultura, Jovem Guarda.

ABSTRACT

This thesis investigates the trajectory of Raul Seixas between the years of 1957 and 1972, considered the moment of his poetic-musical training. The research covers a wide variety of documents, for instance, his discography, presentations, interviews and artist's testimonials on the radio, the television and the print media; as well as testimonials from people related to Raul, that is, both his family and friends.

This doctorate was developed under the perspective of Cultural History and History and Music. It retrieves questions from the musical movements involving young people, such as Rock'n'Roll, including the Beatles and Bob Dylan, with their protest songs. Furthermore, particularly in the Brazilian context, it observes cultural movements, namely Bossa Nova, Tropicalismo and Jovem Guarda. Likewise, it highlights the process of cultural circularity through the disc, Cinema, Radio and TV, expanding the dynamics of a Young Culture.

In the same way, it also contextualizes the tensions of the Cold War, the struggle for black civil rights, the feminist movement, the hippies and the counterculture. In Brazil, the changes in the political scenario of the Dutra and JK governments, the 1964 coup and the military governments; moreover, the implementation of the AI-5, in 1968.

The analysis is organized into four chapters. The first emphasizes Raul Seixas' education, his childhood, school education, daily life in Salvador and the philosophical and musical matrices. The second chapter still aims to find the formation elements, which are identified by many specialists and critics as a hybridism between Rock'n'Roll and Baião. Therefore, discussions about generation and youth are incorporated, the artist's choice for a musical career, the constitution of musical groups, their performances in the bahian capital and involvement with the Jovem Guarda movement (Jerry Adriani, Wanderley Cardoso, Roberto Carlos, among others). In addition, this thesis includes his first career attempt in Rio de Janeiro, the recording of the LP *Raulzito e os Panteras*, the failure of the undertaking and his return to Salvador. Thereafter, Raul's trajectory stands out as he became a successful producer and composer in the pop fragment, the beginning of his solo career as a composer and singer, the release of the LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez*, his participation in the VII Festival Internacional da Canção (1972) and his meeting with Paulo Coelho, his future partner and interlocutor in the proposal of the *Sociedade Alternativa*.

Keywords: Raul Seixas, Rock'n'Roll, cultural hybridism, counterculture, Jovem Guarda.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	15
CAPÍTULO I – “EU NASCI HÁ 10 MIL ANOS...” – FORMAÇÕES PESSOAIS: CIDADE E CULTURA	18
1.1 “HÁ MUITO TEMPO ATRÁS, NA VELHA BAHIA...” – INFÂNCIA E INCERTEZAS.....	21
1.2 “MOLEQUE DA RUA, MOLEQUE DO MUNDO...” – SALVADOR NOS ANOS 1950/1960.....	31
1.3 “NO FUNDO DO QUINTAL DA ESCOLA...” – ENTRE A ESCOLA E A MÚSICA.....	48
1.4 “FOI NUMA SESSÃO DAS DEZ...” – CHEGA O CINEMA E COM ELE... O ROCK’N’ROLL.....	61
CAPÍTULO II – “LARGA DESSA CANTORIA MENINO...” – INFLUÊNCIAS MUSICAIS, ROCK’N’ROLL E REBELDIA	74
2.1 “JÁ SABEM DO TEU PLANO PARA CONTROLAR O ESTADO...” – POLÍTICA E CULTURA (1950/1960)	74
2.2 “DANÇANDO O ROCK AO SOM DE ELVIS’N’ROLL...” – ENTRE O BAIÃO E O ROCK’N’ROLL.....	83
2.3 “MAMÃE JÁ OUVIU BEATLES, PAPAÍ JÁ DESLUMBROU...” – GERAÇÃO, JUVENTUDE E REBELDIA.....	92
2.4 “AGORA É NECESSÁRIO GRITAR E CANTAR ROCK...” – SORTE LANÇADA, A MÚSICA ESTÁ AÍ!	99
CAPÍTULO III – “JÁ FUI PANTERA, JÁ FUI HIPPIE, BEATNIK...” – PRIMEIRAS PERFORMANCES E O ESTRELATO	108
3.1 “DON’T YOU STEP ON MY BLUE SUEDE SHOES...” – CONJUNTO MAIS QUENTE BAHIA.....	108
3.2 “NÃO SEI MAIS VIVER SEM TEUS OLHOS AZUIS...” – PRIMEIRAS COMPOSIÇÕES.....	119

3.3 “EU QUERO MESMO É CANTAR YÊ-YÊ-YÊ...” – JOVEM GUARDA E ROBERTO CARLOS.....	127
3.4 “VOCÊ AINDA PODE SONHAR...” – GRAVAÇÃO DO PRIMEIRO ÁLBUM.....	133
CAPÍTULO IV – “POR DOIS ANOS AQUI NA CIDADE MARAVILHOSA...” – DESAFIOS: ENTRE DESILUSÕES E SUCESSO.....	146
4.1 “ACABEI DE TOMAR MEU DIEMPAX...” – DESILUSÃO E FRACASSO.....	147
4.2 “BABY O QUE HOUE NA FRANÇA...” – NOVAS INSPIRAÇÕES.....	155
4.3 “DOCE, DOCE AMOR...” – EXECUTIVO PRODUTOR.....	165
4.4 “ENTRAR PRÁ HISTÓRIA É COM VOCÊS...” – (RE)VOLTA.....	174
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	195
FONTES E BIBLIOGRAFIA.....	198

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Nota sobre o casamento de Raul Varella Seixas e Maria Eugênia Santos Seixas (Salvador, 1944).....	25
Figura 2 – Nota sobre o nascimento de Raul Santos Seixas (Salvador, 1945).....	26
Figura 3 – Waldir Serrão e Raul Seixas, em 1959, Salvador/BA.....	36
Figura 4 – Anotação da fundação do <i>Rock Boy Club</i> e do <i>Elvis Rock Club</i>	53
Figura 5 – Carteirinha do <i>Elvis Rock Club</i> , fã-clube fundado por Raul Seixas e Waldir Serrão, em 1959, em Salvador/BA.....	54
Figura 6 – Raul Seixas em sua juventude, Salvador/BA.....	56
Figuras 7, 8 e 9 – Desenhos feitos por Raul Seixas, Salvador, 1958.....	87
Figura 10 – Desenho feito por Raul Seixas, Salvador, 1958.....	88
Figura 11 – Foto artística de Raul Seixas.....	110
Figura 12 – Cartaz do show de <i>Raulzito e os Panteras</i> , em 23 de agosto de 1964, no jornal <i>A Tarde</i>	113
Figura 13 – Cartaz do show de <i>Raulzito e seus Panteras</i> , em 25 de outubro de 1964, no jornal <i>A Tarde</i>	113
Figura 14 – Cartaz de anúncio de show dos <i>Panteras</i> , sem Raulzito, no dia 25 de dezembro de 1967.....	118
Figura 15 – Cartaz de anúncio de show dos <i>Panteras</i> , sem Raulzito, no dia 25 de dezembro de 1967.....	119
Figura 16 – Cartaz do show de astros da Jovem Guarda com “Raulzito e seus Panteras”, de 1965, no jornal <i>A Tarde</i>	132
Figura 17 – Capa do LP <i>Raulzito e os Panteras</i> , de 1968.....	136
Figura 18 – Contracapa do LP <i>Raulzito e os Panteras</i> , de 1968.....	137
Figura 19 – Capa do LP <i>Jerry Adriani</i> , de 1969.....	167
Figura 20 – Capa do LP <i>Odair José</i> , de 1969.....	169
Figura 21 – Capa do LP <i>Vida e Obra de Johnny McCartney</i> , Leno, de 1971.....	170
Figura 22 – Capa do LP <i>Diana</i> , de 1972.....	171
Figura 23 – Capa do LP <i>Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das Dez</i> , 1971.....	178

Figura 24 – Contracapa do LP <i>Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das Dez</i> , 1971.....	180
Figura 25 – Desenho de Henfil sobre o LP <i>Sociedade da Grã-Ordem Kavernista</i>	190
Figura 26 – Raul Seixas se apresentando no VII Festival Internacional da Canção, 1972....	193

APRESENTAÇÃO

A opção de pesquisar a obra e trajetória do artista Raul Seixas (1945-1989) se deve à busca por elucidar o caminho artístico e sua formação poético-musical entre os anos de 1959 e 1972, num momento anterior ao período de seu estrelato (1973/1976), considerado como sua fase mais produtiva.

Um primeiro contato com a vida e obra de Raul ocorreu quando da elaboração da dissertação de mestrado (2007) intitulada *Raul Seixas: a mosca na sopa da Ditadura Militar – Censura, tortura e exílio (1973-1974)*¹, a qual observava as questões da censura à sua obra e o seu exílio. Desde esse momento, foi possível notar as dificuldades em rastrear a sua formação artística e cultural, anterior ao período da sua consagração. Vários outros trabalhos relacionados ao artista priorizam a sua fase mais gloriosa e suas tensas relações com a Ditadura Militar – quando abordada sua formação, é de forma ligeira e superficial.

Buscando preencher lacunas e dar uma abordagem original que este estudo procura recuperar a formação poético-musical de Raul Seixas em um período pouco explorado. Para tanto, foi pesquisado um corpo documental amplo e diversificado que inclui áudios e discos, apresentações, entrevistas concedidas pelo artista em diversos programas de rádio e televisão, depoimentos na mídia impressa (jornais e revistas), além de depoimentos de pessoas ligadas ao artista (familiares e amigos), como Thildo Gama e Waldir Serrão, rememorando seus preciosos momentos ao lado de Raulzito, as conversas, os ensaios, as sessões dos filmes de *Rock* no Cine Guarany, os festivais e shows no Cinema Roma, além das apresentações dos ídolos da Jovem Guarda em Salvador.

A proposta é desenvolver um trabalho na perspectiva da História Cultural e História e Música, permeando os movimentos musicais ligados ao *Rock'n'Roll* em seus primórdios, os Beatles e Bob Dylan, contextualizando, no Brasil, a *Bossa Nova*, o *Tropicalismo* e a *Jovem Guarda*, destacando o processo de circularidade cultural através dos veículos de comunicação que contribuíram para a ampliação da dinâmica de uma cultura jovem no Brasil e em Salvador.

¹ SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas: a mosca na sopa da Ditadura Militar – Censura, tortura e exílio (1973-1974)**. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Nesse trabalho foram estudadas algumas canções censuradas de Raul Seixas e a interferência dos censores sobre sua obra poético-musical.

Pretende-se ressaltar a importância do cinema na veiculação e difusão do Rock'n'Roll, uma vez que pelas telas do cinema não seria apenas ouvido, mas também visto, cantado, dançado e projetado em seus protagonistas, que, representando uma juventude rebelde e transgressora, transformaram-se em ídolos para parte de uma geração de jovens (final dos anos 1950 e década de 1960). Será discutido o papel do cinema na consolidação de uma cultura jovem, os cinemas frequentados por Raul e os locais que frequentava com suas turmas em Salvador.

Busca-se estabelecer um diálogo entre as tensões do contexto da Guerra Fria, a luta pelos direitos civis dos negros e os movimentos feministas, pacifistas, hippies e de *Contracultura*, enfatizando a produção artística e musical. No cenário político-cultural brasileiro, partindo dos governos Vargas e JK, do Golpe de 1964 e dos governos militares, será focalizada a implantação do AI-5, em 1968, que provocou pressões e censura, contribuindo para o esvaziamento dos movimentos artísticos e culturais engajados, atingindo particularmente o setor musical.

Setores do meio artístico e intelectual, que se imaginavam ou estavam de fato próximos do poder estatal, viram rapidamente suas perspectivas ruírem depois do golpe. Formava-se assim um contingente disposto a enfrentar a ditadura, a que viria somar-se considerável massa de jovens que chegavam à universidade depois de 1964, ainda sem vislumbrar um lugar social definido para situar-se no futuro.²

Este trabalho encontra-se organizado em quatro capítulos, sendo que o primeiro, “*Eu nasci há 10 mil anos...*” – *Formações pessoais: cidade e cultura*”, recupera a fase inicial da trajetória pessoal do artista (décadas de 1950 e de 1960), destacando sua origem familiar e a infância, as tensões e pressões entre a escola e a música, o encantamento pelo *Rock'n'Roll*, elemento constituinte do seu estilo musical.

No capítulo 2, “*Larga dessa cantoria menino...*” – *Influências musicais, Rock'n'Roll e rebeldia*”, a análise contextualiza a cultura musical durante os governos Vargas, Dutra e JK, abrangendo o surgimento da *Bossa Nova*, gênero musical que se internacionalizou. Sob a perspectiva de articular geração, juventude, cultura, música e rebeldia, destaca-se o surgimento e a consolidação do *Rock'n'Roll* entre os jovens, em particular, a constituição do movimento

² RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: “Entre a pena e o fuzil”. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 185-195, jan./jun. 2007, p. 194.

Jovem Guarda (Rio de Janeiro e São Paulo) e na Bahia, a emergência de Raul Seixas e outros conjuntos que difundiram esse gênero musical, observando o *Rock'n'Roll* como elemento constitutivo da matriz musical do *Raulseixismo*.

Num terceiro momento, “‘*Já fui pantera, já fui hippie, beatnik...*’ – *Primeiras performances e o estrelato*”, será abordado o surgimento e sucesso global dos Beatles, como se deu a formação dos primeiros conjuntos de Raul – os *Relâmpagos do Rock* e *Raulzito e os Panteras* –, rememorando os locais de apresentação em Salvador, a aproximação com o movimento da *Jovem Guarda*, destacando-se Jerry Adriani, Wanderley Cardoso e Roberto Carlos, além das primeiras composições de Raul, a emergência de sua poética e a gravação do primeiro LP *Raulzito e os Panteras*, entre 1967 e 1968, no Rio de Janeiro.

Por fim, o último capítulo, “‘*Por dois anos aqui na cidade maravilhosa...*’ – *Desafios: entre desilusões e sucesso*”, priorizará o período de 1968-1970, o insucesso do primeiro LP e a desilusão de Raul com a vida artística. Seguida do retorno ao universo musical com a oportunidade de trabalhar como produtor na CBS, entre 1970 e 1971, o sucesso nessa atividade e sua conjugação com as composições, a participação no *VII Festival Internacional da Canção*, em 1972, e a parceria com Paulo Coelho, lançando as bases da Sociedade Alternativa.

CAPÍTULO I – “EU NASCI HÁ 10 MIL ANOS...” – FORMAÇÕES PESSOAIS: CIDADE E CULTURA

*Eu li os símbolos sagrados de umbanda
Eu fui criança prá poder dançar ciranda
E quando todos praguejavam contra o frio
Eu fiz a cama na varanda...³*

Escrever sobre o cantor e compositor Raul Seixas (1945-1989), figura ímpar na história da MPB, é uma tarefa árdua, e ao mesmo tempo torna-se instigante discorrer sobre a trajetória de um dos mais cultuados artistas nacionais. Isso posto, em suas canções, a criatividade, a inquietude e a irreverência marcaram a sua arte⁴, diferenciando-o de outros ídolos da moderna *Música Popular Brasileira*, na qual foi denominado uma *Metamorfose Ambulante*, conforme ele mesmo se descreveu na canção homônima, originalmente gravada em 1973.⁵

Dono de uma multifacetada carreira musical marcada por altos e baixos, Raul Seixas foi um artista diferente de sua geração, tanto por suas performances, com roupas extravagantes, óculos escuros, barba e cabelo compridos, como pelos discursos inflamados proferidos em seus espetáculos sobre uma utópica *Sociedade Alternativa*⁶. E também pela irregularidade de suas apresentações ou pela sua ausência nos shows, devido aos problemas de saúde decorrentes do uso e abuso de bebidas alcoólicas e de drogas, pelas trocas assíduas de gravadoras e de relacionamentos amorosos, além de ideias fundadas em metafísica, ufologia, anarquismo e

³ SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo (Compositores). “Eu Nasci há 10 mil Anos Atrás”. *Eu Nasci há 10 mil Anos Atrás* (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips (81034817), 1976.

⁴ Ao referir-me como própria arte ou cultura, postulo o *Raulseixismo*, termo utilizado pelo artista, como ele retratava em diversos depoimentos, sendo a cultura executada por sua obra musical, uma vez que ele mesmo acentuava que não seguia nenhuma tendência ou linha da *Música Popular Brasileira*, o que ele fazia era a própria música, ou seja, o *Raulseixismo*, uma mistura de canções com filosofia, anarquismo e realismos fantásticos, além do ocultismo, entre outros elementos que permearam toda a sua vida artística. Esse termo, cunhado pelo próprio artista, será retomado no quarto capítulo deste trabalho.

⁵ “*Prefiro ser essa Metamorfose Ambulante, do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo [...] É chato chegar a um objetivo num instante [...] Eu vou desdizer, agora o oposto do que eu disse antes [...]*” (*Metamorfose Ambulante*, Raul Seixas, 1973)

⁶ A *Sociedade Alternativa*, proposta por Raul Seixas e Paulo Coelho (1947), seria uma sociedade livre de qualquer governo, de qualquer opressão. Nela não haveria dinheiro, impostos, o advogado seria o não advogado, o professor seria o não professor, todos os homens com os valores trocados. Essa *Sociedade Alternativa* estava ligada à própria liberdade da consciência humana. Para eles, nessa sociedade, o homem tornava-se livre de qualquer opressão. Baseavam-se nas ideias do ocultista inglês Aleister Crowley (1875-1947) e nos pensamentos político-musicais de John Lennon (1940-1980), que, segundo os idealizadores, seria mentor de uma sociedade igualitária, sem guerras e sem governo nos Estados Unidos, denominada *New Utopia*. SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas: A mosca na sopa da ditadura militar – censura, tortura e exílio** (1973-1974). São Paulo: Scortecci, 2014, p. 96.

ocultismo, entre outros elementos que constituíram sua identidade pessoal e artístico-musical. Frente a esses emblemas, transformando-se numa figura expressiva no moderno cancioneiro popular brasileiro, busca-se aqui enfrentar o desafio de elucidar um trabalho artístico produtor numa dimensão profissional de pouco mais de duas décadas.

Acerca do que se sabe a respeito de Raul Seixas, deve-se, em primeira instância, ao trabalho de preservação de sua memória, que foi iniciado logo após seus primeiros dias de vida, registrados acuradamente por sua mãe, Maria Eugênia Santos Seixas (1921-2002), detentora e guardiã primária de seu legado, levando seu primogênito Raul Santos Seixas, nascido a 28 de junho de 1945, ao hábito de preservar todos os registros possíveis, que alentaram o resgate de sua memória.⁷

Que é uma pessoa que se chama Raul?

PÔRRA!

Raul! Nome escrôto e feio! Ninguém gosta desse nome!

Nome de velho! Só Alina que é uma maluca!!

Eu tinha uma vontade danada de ter um apelido.

Todo mundo tem!! Duda! Stan! Zeva! E eu... Raul...

Um dia no São Bento tentei colar meu apelido como “O Cobra”, mas... não colou! Eu gosto quando me chama de Elvis Presley! Pelo menos consigo um apelidozinho, mesmo em ritmo de chicana!⁸

⁷ Raul Seixas guardou, por anos, em um velho baú, coisas que ele tinha desde criança, como livros, anotações em diários, álbuns de seus ídolos, fitas de rolo gravadas dos primeiros conjuntos, além de objetos como seu primeiro violão e até mesmo o primeiro chiclete que mascou. Todos esses objetos, hoje, são relíquias para o seu público em geral, e a partir dos materiais audiovisuais foram gravados álbuns póstumos com canções e gravações originais do início de sua carreira musical.

⁸ SEIXAS, Raul. **As Aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor**. Rio de Janeiro: Shogun Arte, 1983, p. 13. Sobre esse livro, lançado pela Shogun Arte, editora de Paulo Coelho, em 1983, foi o único escrito por Raul Seixas que retrata sua memória. Trata-se de uma compilação de diversas anotações feitas pelo jovem Raul, entre os 7 e 15 anos, na qual são narrados fatos de sua juventude, sobre o que ele pensava à época, seus gostos e preferências musicais relacionados aos seus ídolos, tanto do *Rock'n'Roll* como do cinema. São relatos descritos de forma cronológica, com ilustrações, poemas e contos de sua própria autoria. Além desse livro, têm-se por base memorialista outros dois que serão utilizados neste capítulo sobre a memória do artista, são eles: *Raul Seixas por ele mesmo* (Ed. Martin Claret, 2003), organizado por Sylvio Passos, presidente do Fã-Clube Raul Rock Seixas, e *O Baú do Raul*, por Kika Seixas, uma de suas ex-companheiras (Ed. Globo, 1992). Ambos não foram escritos diretamente pelo artista, porém são coletâneas de diversas entrevistas, pensamentos, poemas e declarações expostos durante sua trajetória pessoal e musical.

Para Raul Seixas, a história só seria concebida a partir do momento em que o homem tivesse consciência de sua própria concepção no mundo, conquanto não gostasse de se lembrar do passado. Segundo ele, “*era uma terra muito estranha*”⁹, em vista disso, em outra passagem, descreveu: “*a história começa quando você concebe que é o ser responsável pela própria concepção*”.¹⁰

O período incipiente de sua formação poético-musical foi fruto da tensão entre experiências e expectativas referentes à intenção de ingressar na música a contar de sua juventude, numa relação intrínseca entre passado e futuro, evidenciando-o como parte integrante da geração que introduziu o *Rock’n’Roll* como estilo musical em terras tupiniquins. Nesse espaço da experiência e em seu horizonte repousa o processo da temporalidade de sua história. A expectativa de iniciar na carreira musical proporcionou ao jovem Raulzito, como era chamado pelos familiares e amigos, um otimismo em relação ao seu futuro, condicionado à dimensão temporal localizada no espaço da experiência vivenciada na cidade de Salvador e, posteriormente, no Rio de Janeiro, entre as décadas de 1950 e 1970.

No tempo histórico ou físico de Raul Seixas (1945-1989), constata-se que houve vários tempos internos ou temporalidades no que diz respeito à sua trajetória musical. Entre eles são encontrados recortes, o primeiro a partir do final da década de 1950, mais precisamente em 1959, quando Raul fundou, ao lado de Waldir Serrão, o *Elvis Rock Club*¹¹, um dos primeiros fã-clubes de Elvis Presley no Brasil, até o ano de 1969, quando saiu da cidade do Rio de Janeiro, retornando para Salvador após a gravação e divulgação de seu primeiro álbum, *Raulzito e os Panteras*, de 1968, uma experiência frustrada por não conseguir emplacar como artista, fato que o levou a adiar o sonho da carreira musical.¹²

⁹ SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 12.

¹⁰ SEIXAS, Kika. **O Baú do Raul**. São Paulo: Globo, 1992, p. 187.

¹¹ Fundado em 13 de julho de 1959. Todavia, em 12 de outubro de 1958 Raul já havia fundado um fã-club de rock, o *Rock Boy Club*. SEIXAS, Raul. **As Aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor**. Rio de Janeiro: Shogun Arte, 1983, p. 27.

¹² Sobre esse episódio, em diversos depoimentos, o artista relatou que chegou a passar fome na *Cidade Maravilhosa*, porém, após uma breve estadia em Salvador, foi convidado a retornar ao Rio de Janeiro para trabalhar como produtor musical na gravadora CBS, no ano de 1969, como ele mesmo descreveu na canção *Ouro de tolo*, que o consagrou nacionalmente como artista, em 1973: “[...] *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 [...]*” (*Ouro de tolo*, Raul Seixas, 1973)

1.1 “HÁ MUITO TEMPO ATRÁS, NA VELHA BAHIA...” – INFÂNCIA E INCERTEZAS

*O hoje é apenas um furo no futuro
Por onde o passado começa a jorrar
E eu aqui isolado onde nada é perdoado
Vi o fim chamando o princípio
Pra poderem se encontrar...*¹³

A História traz consigo diversas concepções e imagens que resgatam ou tentam resgatar memórias. Para tanto, o trabalho do historiador é tentar remontar os recortes espaço-temporais vivenciados pelo sujeito histórico de seu estudo, uma vez que há diferença entre o acontecido e o discurso existente sobre o acontecido. Fazendo assim o uso de uma análise crítica na construção das matrizes constitutivas da experiência do sujeito histórico da pesquisa.

Sabe-se que a historicidade envolve múltiplas temporalidades e é experienciada no tempo cronológico da existência do sujeito histórico e em outros momentos das demais experiências do viver. As temporalidades são produto das diferentes vivências que se imbricam com os espaços, constituindo territorialidades, nas quais se pode observar a construção de memórias coletivas e individuais.

Diferentemente do tempo cronológico, que só pode ser percebido ou sentido pelo homem, há de se entender a representação do tempo, que é subjetiva. Logo, essa representação é histórica, por assim dizer, constitui uma história individual, e ela, conseqüentemente, construirá a história social ou coletiva.

As influências ou estilos musicais de Raul Seixas na relação com o contexto histórico, durante as décadas de 1950 e 1960, são elementos para a análise, a compreensão e a interpretação de sua obra musical que propiciam a construção de sua arte e da relação do artista, por meio de suas letras e canções, com o ouvinte.

[...] se libertar dos conceitos abstratos e universais, e ao mesmo tempo resgatar as experiências de outros protagonistas, levando o historiador do cotidiano a restringir o quanto às categorias de Quanto às categorias de análise, nota-se uma preocupação explícita de se libertar de conceitos abstratos e universais, e ao mesmo tempo resgatar as experiências de outros protagonistas, levando o historiador do cotidiano a restringir o objeto analisado e desconstruí-lo no passado, o que permitiria a redescoberta de situações inéditas, não no sentido de apontar o

¹³ NOVA, Marcelo; SEIXAS, Raul (Compositores). “Banquete de Lixo”. A Panela do Diabo (LP). Raul Seixas e Marcelo Nova. São Paulo: WEA (670.8086-A), 1989.

excepcional, mas de descobrir o que até então era inatingível, por estar submerso.¹⁴

Sobre o trabalho do historiador, deve talhar seu objeto dialogando com as fontes e transcorrendo os caminhos possíveis para a compreensão do objeto a ser estudado. O seu papel é contestar as fontes, tendo o passado como principal ferramenta para a construção do seu ofício. Logo, é necessário reencontrar essas representações¹⁵ antigas sem as envolver em categorias anacrônicas, bem como colocar “no centro da sua interrogação os processos pelos quais, face a um texto, é historicamente produzido um sentido e diferenciadamente construída uma significação”.¹⁶

Tratando-se da composição e execução musical de Raul Seixas, há uma significativa relevância para o cenário musical brasileiro, uma vez que, após sua morte, em 1989, houve um crescimento vertiginoso de trabalhos acadêmicos e científicos sobre a trajetória do cantor e compositor, buscando a melhor compreensão daquilo que Raul citava em suas canções.

[...] A situação da historiografia faz surgir a interrogação sobre o real em duas posições bem diferentes do procedimento científico: o real enquanto é conhecido (aquilo que o historiador estuda, compreende ou “ressuscita” de uma sociedade passada) e o real enquanto implicado pela operação científica (a sociedade presente a qual se refere a problemática do historiador, seus procedimentos, seus modos de compreensão e, finalmente, uma prática de sentido).¹⁷

Ao discorrer sobre determinados assuntos relacionados às temporalidades vivenciadas por Raul Seixas, é válido destacar que pesquisar sobre o artista não é uma tarefa simples, uma vez que se utilizava de fatos verossímeis misturados a assuntos míticos para contemplar sua infância e juventude. Contudo, fossem “verdadeiras” ou não as narrativas encontradas em suas entrevistas e/ou em depoimentos de amigos e parentes a seu respeito¹⁸, são questionamentos

¹⁴ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e cultura**. História, cidade e trabalho. Bauru: EDUSC, 2002, p. 29.

¹⁵ CHARTIER, Roger. **A história cultural**. Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 37.

¹⁶ *Ibidem*, p. 121.

¹⁷ CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982, p. 45.

¹⁸ Ao fazer suas narrativas, Raul se transformou em um personagem mítico porque transmitia algumas histórias fabulosas que fascinavam seu público. Ele conduzia enredos abordando assuntos que extrapolavam alguns fatos, criando-se assim mitos, que permearam toda a sua carreira artístico-poético-musical, como histórias de discos voadores, relacionando personagens históricos e bíblicos com

que permeiam o seu imaginário artístico, fomentando sua personalidade um tanto mística. E quanto a isso Raul Seixas foi incessante, uma vez que mesclava em suas canções os personagens de sua infância e juventude com seus trejeitos e personificações, tanto na forma de se vestir como no modo de se expressar e de se apresentar.

Tal dificuldade em analisar e interpretar a obra musical de Raul Seixas dá-se porque suas entrevistas e depoimentos entrecruzam-se, tendo em vista que em quase todos os seus relatos e invenções há algo de diferente em relação aos relatos anteriores, há sempre outras “*verdades*” que emergem das mais diversas formas, constituindo vários caminhos a serem percorridos para a compreensão desse mundo criado¹⁹ por ele e que frequentemente confunde o espectador, o apreciador e até mesmo os críticos de sua arte.

Todavia, parte-se do princípio de que o mito presente em seus discursos constrói e fomenta o seu imaginário por toda a sua obra poético-musical. Nesse caso, o artista, em relação às suas temporalidades, ao seu espaço e à sua sociedade, é inculcado no processo de construção de seu tempo histórico, uma vez que integra sua realidade no âmbito social por meio da linguagem musical. Assim, o historiador observa que as narrativas foram referências de memória, podendo estar até vinculadas à persona do artista na construção de sua memória.

[...] Uma memória coletiva de um determinado grupo, uma memória estruturada com suas hierarquias e classificações, uma memória também que, ao definir o que é comum a um grupo e o que diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras sócio-culturais.²⁰

As memórias coletivas, individuais e sociais se enquadram na produção (auto)biográfica, sofrendo acertos ou atualizações constantes, não somente resgatando, como também construindo ou reconstruindo o passado e o cotidiano, fundamentadas nas próprias experiências vivenciadas pelas linguagens. Logo, Raul Seixas se inseriu na construção de sua própria história por meio de seus registros e seus depoimentos.

assuntos do cotidiano, política e cultura, além de discursos filosóficos e de cunho anarquista e ocultista. Criou-se assim o seu universo imaginário.

¹⁹ O termo “criado” é utilizado no sentido de invenção, “[...] posta no sentido de questionar a existência de uma essência identitária, subentendendo-se um processo de criação cultural, pleno de sentidos [...] contém múltiplas variações, através dos tempos, nos diferentes espaços, com posições, trajetórias e objetivos variados, cabendo destacar que se considera não a invenção, mas as invenções com toda a pluralidade de significados”. MATOS, Maria Izilda Santos de. **A Cidade, a noite e o cronista**: São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru: EDUSC, 2007, p. 72.

²⁰ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 03.

Aceitamos isso, mas com a consciência clara da diferença entre memória verdadeira, hoje abrigada no gesto e no hábito, nos ofícios onde se transmitem os saberes do silêncio, nos saberes do corpo, as memórias de impregnação e os saberes reflexos e a memória transformada por sua passagem em história, que é quase o contrário: voluntária e deliberada, vivida como um dever e não mais espontânea; psicológica, individual e subjetiva e não mais social, coletiva, globalizante. [...] Na mistura, é a memória que dita e a história que escreve. É por isso que dois domínios merecem que nos detenhamos, os acontecimentos e os livros de história. Porque, não sendo mistos de memória e história, mas os instrumentos, por excelência, da memória em história, permitem delimitar nitidamente o domínio. Toda grande obra histórica e o próprio gênero histórico não são uma forma de lugar da memória? Todo grande acontecimento e a própria noção de acontecimento não são, por definições, lugares de memória?²¹

Em sua infância, Raul foi uma criança receptora de elementos literários, que nortearam todo o seu modo de ser e modelaram sua trajetória. Logo ao ser alfabetizado, começou a se questionar sobre os segredos da vida, depois de seu pai apresentar livros sobre o *Realismo Fantástico*, *Filosofia e Astronomia*, entre outros assuntos.

Mamãe vivia nos chás, era senhora de sociedade. Era ela quem mandava em casa, uma personalidade fortíssima. Meu pai teve uma influência muito grande sobre mim. Ele era engenheiro. Sempre foi um cara muito lido, tinha muitos livros e lia pra mim desde que era pequeno. Me impressionei com “*Dom Quixote de la Mancha*”, “*O Tesouro da Juventude*”, “*O Livro dos Porquês*”. Muitos livros de astronomia, sobre o universo, que me fascinavam. Meu pai sempre gostou de mistérios, de coisas estranhas, e me meteu nesse mundo estranho, de tudo que é inexplicável na face da terra, debaixo do mar, no céu...²²

A infância de Raul Seixas foi talhada no cerne de uma família de classe média conservadora de Salvador nos anos 1940. Em 1944 houve o casamento entre o engenheiro eletromecânico Raul Varella Seixas (1919-1991) e a dona de casa Maria Eugênia Pereira dos Santos (1921-2002), e em pouco menos de um ano nasce o primogênito do casal, conforme se

²¹ NORA, Pierre. Entre Memória e história – a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo, v. 1, 1981, p. 14-24.

²² SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 14.

verifica nos informativos do periódico *A Tarde* de 16 de setembro de 1944, registrando o casamento de seus pais, e de 18 de julho de 1945, sobre o nascimento de Raul Seixas, respectivamente.

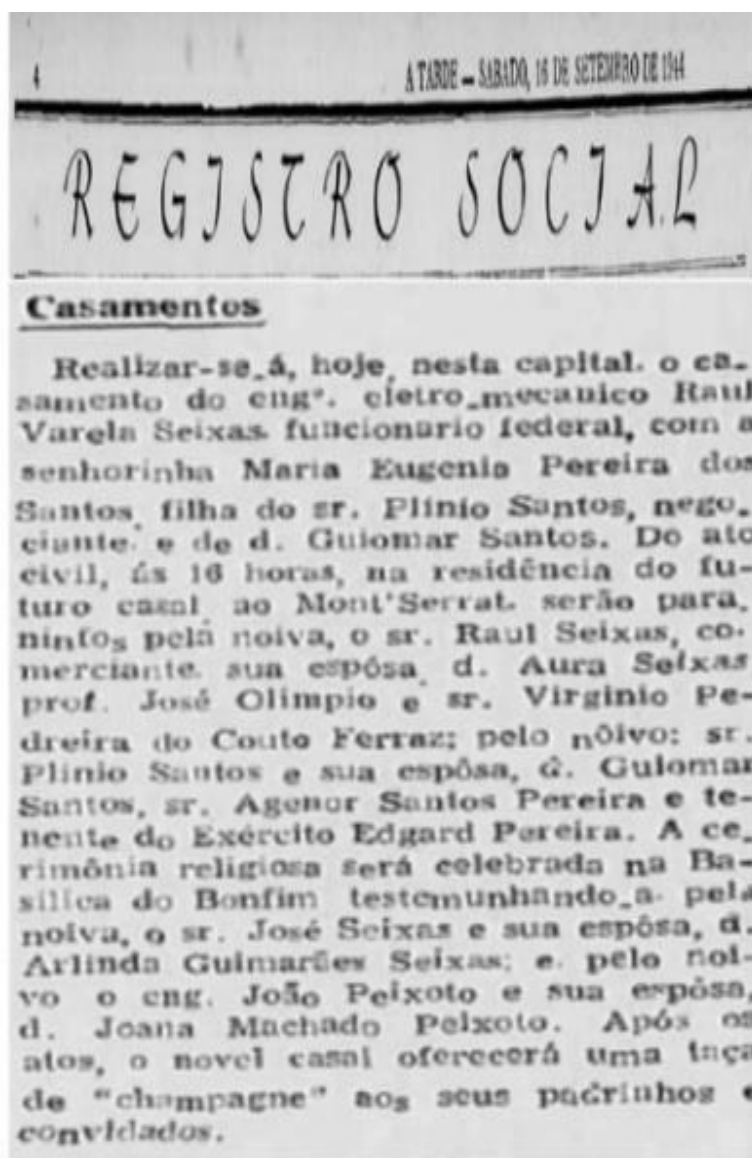


Figura 1 – Nota sobre o casamento de Raul Varela Seixas e Maria Eugênia Santos Seixas (Salvador, 1944).²³

Raul Santos Seixas nasceu a 28 de junho de 1945, numa Salvador marcada por várias mudanças ocorridas durante o final da Segunda Grande Guerra, proporcionadas pelo dinamismo comercial emergente na capital baiana.

²³ A TARDE. Salvador, 16 set. 1944.



Figura 2 – Nota sobre o nascimento de Raul Santos Seixas (Salvador, 1945).²⁴

A cidade não pode ser considerada apenas como um espaço geográfico, haja vista que passa a ser elemento constitutivo de memórias, ambiente de interações e de tramas históricas, concomitantemente às suas tensões e transformações urbanas, tornando-se objeto de estudo do historiador, como palco de representações e território de memórias.²⁵ Nesse processo, Salvador não foi diferente, a cidade passou por inovações urbanísticas na área central e em seus arredores.

Na década de 1940, houve uma transformação urbana²⁶ na capital baiana, com mudanças nas paisagens, como a construção de prédios na *Cidade Baixa* em substituição às edificações mais antigas, além da criação de largas avenidas, devido à expansão do trânsito local, ligando o centro da cidade ao *Recôncavo Baiano*. O crescimento do comércio de Salvador, durante a primeira metade do século XX, gerou acúmulo de capital, que foi aplicado na formação de grandes patrimônios imobiliários, proporcionando o crescimento populacional do *Centro Velho*, mais precisamente, a *Cidade Alta*. Nas áreas próximas ao Centro localizavam-se sobrados de dois ou três andares erguidos sem prever a necessidade de alargamento das ruas, de modo que se formavam corredores mal iluminados e mal arejados, obrigando os moradores

²⁴ A TARDE. Salvador, 18 jul. 1945.

²⁵ MATOS, Maria Izilda Santos de. **A Cidade, a noite e o cronista**: São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru: EDUSC, 2007, p. 23-26.

²⁶ SANTOS, Milton. **O Centro da Cidade do Salvador**: estudo de Geografia Urbana. Salvador, 1959, p. 108-109.

ao uso de iluminação artificial a qualquer hora do dia pela falta de luz natural. Outro fator na arquitetura desses sobrados era o teto de madeira, que sustentava o andar de cima – o chão do andar de cima também era feito de madeira, o que leva a crer que não poderia ser lavado diretamente, pois, decerto, molharia o andar de baixo.

Raul nasceu na Avenida Sete de Setembro, localizada na chamada *Cidade Alta*, onde estavam situados os principais centros de comércio durante a década de 1940. Cravada próximo ao centro administrativo e político de Salvador, era a principal via de acesso ao centro da cidade, Praça da Sé, Pelourinho, rua Chile, entre outros locais adjacentes.

Alguns cenários de Salvador e proximidades marcaram a infância e juventude de Raulzito. Percebem-se também os lugares da memória sendo resgatados no cotidiano do artista, dialogando com as múltiplas dimensões da cidade que compõem o cenário histórico por ele vivenciado.

Em seu processo de transformação, a cidade tanto pode ser registro como agente histórico. Nesse sentido, destaca-se a noção de territorialidade, identificando o espaço enquanto experiência individual e coletiva, onde a rua, a praça, a praia, o bairro, os percursos estão plenos de lembranças, experiências e memórias.²⁷

Sua infância foi sinalada pela construção de uma identidade permeada de características que atenuavam o cenário urbano de Salvador, por conta de suas idas à cidade de Dias D'Ávila, local de veraneio da família Seixas, localizada a cerca de 60 quilômetros da capital baiana. Dias D'Ávila foi um lugar especial para Raul em sua infância e adolescência, imprimindo experiências que posteriormente descreveu em canções remetem àquele ambiente rural e à natureza, além de engendrar longevas amizades que marcaram sua identidade.

Minha história com Raul Seixas começa mesmo nas férias escolares de 1959, na estância hidromineral Dias D'Ávila, onde eu ia com o meu pai de trem, no *Pirulito*, *Muxila* ou *Marta Rocha* (os mais conhecidos da época), saltávamos na estação, e íamos para a pensão de D. Zunara. Depois meu pai comprou um lote do Sr. Raul Seixas, avô de Raulzito, e construiu uma pequena casinha que nós passamos a frequentar todos os verões, ele a chamava carinhosamente de “*Repouso Tiutu*”, até 1969, quando meu pai veio a falecer... Raulzito era um menino muito tímido, cabelos

²⁷ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e cultura**. História, cidade e trabalho. Bauru: EDUSC, 2002, p. 22.

pretos, “*pimpão*”, gola de camisa levantada, manga de camisa arregaçada (manga-curta) e todos o achavam metido a besta. Como a casa do avô dele tinha piscina, talvez a única, os “*interesseiros*” se aproximavam mais dele para ver se ele convidava para tomar banho lá... O primeiro encontro com Raul Seixas foi casual. Eu estava na estação, meu irmão tinha levado o violão que era da minha mãe, e me deu. Então comecei a tocar alguma coisa e Raulzito ficou cabreiro, olhando, ele cantou alguma coisa que ninguém sabia o que era e eu acompanhando, isto é, batendo as cordas. Daí em diante nós passamos a nos ver, sempre no Rio Imbassay, conversávamos, trocávamos ideias sobre música, o que eu gostava e ele também.²⁸

Em depoimento, outro amigo de Raulzito, em particular, relatou:

Íamos para Dias D’Ávila, na casa do Sr. Raul, avô de Raulzito. Íamos de trem. O *trem 103* do disco era em homenagem ao trem que nos levava para Dias D’Ávila. Certo dia, Raulzito pegou o carro do avô dele, colocou um pé na direção e outro no câmbio, com três marchas, ali mesmo perto do volante, era um *Mercury 45*, parecido com o carro do Al Capone e quando menos espera, ele quebrou a marcha e colocou um cano de pvc, quando perdeu o controle do carro que caiu no rio, aí o avô dele mandava tirar o carro do rio no outro dia com um trator. Foi uma correria danada! Ele subia no teto do carro e tocava violão em cima do carro do avô.²⁹

Percebe-se que alguns garotos da cidade de Salvador passavam o ano na capital e, quando chegava o verão, iam para Dias D’Ávila, porém a casa de veraneio da família Seixas era o local preferido dos amigos de Raulzito, e as histórias se entrecruzam no resgate da memória de seus amigos em comum.

Nós íamos quase todos os fins de semana pra lá, para a casa de veraneio dos pais dele. Casa agradabilíssima, com piscina, quintal e pomar. Ele já tocava um violãozinho;

²⁸ GAMA, Thildo. **Raul Seixas, a trajetória de um ídolo**. São Paulo: PEN, s/d, p. 7-8.

²⁹ Em muitos relatos, Raul e outros amigos seus descrevem a cidade de Dias D’Ávila. Segundo seu amigo Carleba, “*após a morte do avô de Raulzito, a família, aos poucos, deixou de frequentar a cidade de veraneio. Foi um impacto forte, porque o Sr. Raul era muito querido. O mesmo rememora que o Sr. Raul fumava muito, cerca de cinco maços de cigarro por dia e isso o levou a morte*”. Em certa parte do depoimento, Carleba citou que o avô de Raul dizia tossindo, com pigarro, “*Desgraça de cigarro! Ainda vai me matar!*”. Depoimento de Carleba, baterista do grupo *Raulzito e os Panteras*, em entrevista concedida ao autor. Salvador, julho de 2017.

estava começando a tocar... Em Dias D'Ávila a gente montava a cavalo, biritava, saíamos com o carro do sr. Raul (pai de Raul), um *Plymouth* azul-escuro, que tinha o câmbio em cima, e Raulzito passava as marchas com o pé (risos).³⁰

No enalço de alguns depoimentos, observa-se que Raul Seixas descreveu Dias D'Ávila como um lugar de descontração e alegria, inclusive escreveu um belo poema dedicado a ela, trazendo a cidade à sua memória como um elemento que ajudou a construir sua identidade, transpassando locais percorridos em sua infância e juventude.

*Dias D'Ávila. De noite
Quando eu morrer
Me enterre fundo
Debaixo do pé de cajarana
Assim eu poderei ouvir
O velho trem das sete correndo sobre os trilhos
Feira Velha, riacho e varanda
Feira Velha, Feira Velha
Você nem sabe mais quem eu sou
Tomei banho em seus rios
Fui-me embora, meu amor
Eu mudei tanto, Feira Velha
Você nem me conhece mais
Andei por tantos lugares estranhos
Eu deixei você pra trás
Vou pra frente, Feira Velha
Eu não posso mais voltar
Se eu volto estou mudado
Nem vou ter o que contar*³¹

O autor descreve que cresceu, não era mais aquela criança que vivia nas ruas e banhava-se nos rios da cidade, que carinhosamente chamou de *meu amor*. Notam-se passagens em que discorre sobre a questão do tempo, concatenando o seu passado com o presente, além de mencionar a inspiração para escrever uma de suas mais belas composições, a canção originalmente gravada em 1974, *Trem das Sete*.

³⁰ Aqui percebe-se que é um outro veículo, um *Plymouth* azul-escuro, que era do Sr. Raul Varela Seixas, o pai de Raulzito, e não de seu avô, que tinha um *Mercury 45*. GAMA, Thildo. **Raul Seixas: Entrevista & Depoimentos**. Coleção Mitos do Pop. São Paulo: PEN, s/d, p. 84-85.

³¹ SEIXAS, Kika. **Raul Rock Seixas**. 2ª ed. São Paulo: Globo, 1995, p. 42.

Ói, ói o trem
Vem surgindo detrás das montanhas azuis
Ói, ói o trem
Vem trazendo de longe as cinzas do Velho Aeon
Ói, já e 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 7 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
O sinal das trombetas, dos anjos e dos guardiões
Ói, lá vem Deus
Deslizando no céu entre brumas de mil megatões
Ói, ói o Mal
Vem de braços e abraços com o Bem
Num romance astral
Amém
(Trem das Sete, Raul Seixas, 1974)

Na canção, o autor narra sobre o trem que tem um último horário para seguir e que não é um trem qualquer, é um trem especial, que leva o homem a viajar sem *passagem* e sem *bagagem*, transportando *os que sabem* para um lugar dimensional, transpassando um céu apocalíptico *carregado e rajado*, em que Deus desliza com estrondos, no qual se encontram o *Bem* e o *Mal*, promovendo um *romance astral* entre os dois. Há outro trecho, no início da canção, em que o autor cita o *Velho Aeon*, sendo mencionada a transição para uma *Nova Era*, a *Era de Aquário*³², narrada posteriormente, no período da *Sociedade Alternativa*, durante os anos 1970, quando Raul, ao lado de Paulo Coelho, tentou implantar no Brasil, mais precisamente em Minas Gerais, uma comunidade alternativa baseada em valores anarquistas, utópicos e esotéricos. Entendida por muitos pesquisadores e críticos como a fase áurea do artista.³³

³² PASSOS, Sylvio Ferreira; BUDA, Toninho. **Raul Seixas**: uma antologia. São Paulo: Martin Claret, 1992, p. 11-23.

³³ Essa fase é estudada de modo mais profundo em trabalhos acadêmicos sobre o Raul que, posteriormente, viraram livros indispensáveis para se compreender a trajetória poético-musical do artista, como: BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. **Vivendo a Sociedade Alternativa**: Raul Seixas e o

Portanto, a fase inicial de sua formação pessoal foi marcada por um hibridismo cultural³⁴, que caracterizaria toda a sua trajetória artístico-musical, uma vez que Raul levou consigo valores que solidificaram tal experiência, tanto em Salvador como em Dias D'Ávila, no final dos anos 1940, durante toda a década de 1950 e início da seguinte. Nesse sentido, há a relação de uma cultura tradicional, local e homogênea cravada no cerne interiorano da cidade balneária com a trama urbana heterogênea de Salvador, tanto na linguagem do artista como na organização sistemática dos espaços sociais.³⁵

Sendo assim, a modernização da cidade de Salvador, nesse contexto, contribuiu para o dinamismo de sua linguagem pela transgressão de significados em sua formação pessoal, dialogando com a vida social e cultural dos anos 1950 e 1960. Tal hibridismo contribuiu para as influências constitutivas da identidade de Raul, uma vez que esse fenômeno ocorreu no tempo e no espaço como elemento intrínseco à sua cultura pessoal.

1.2 “MOLEQUE DA RUA, MOLEQUE DO MUNDO...” – SALVADOR NOS ANOS 1950/1960

*Eu já passei por todas as religiões
Filosofias, políticas e lutas
Aos 11 anos de idade eu já desconfiava
Da verdade absoluta...*³⁶

Salvador foi destaque no ano de 1939, com a descoberta da primeira bacia petrolífera no Brasil, mais precisamente no *Recôncavo Baiano*.³⁷ Com isso, a partir de 1950, no pós-guerra,

seu tempo. São Paulo: Terceira Imagem, 2007. Estuda o processo esotérico e ocultista de Raul Seixas. SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas: A Mosca na Sopa da Ditadura Militar - Censura, Tortura e Exílio** (1973-1974). São Paulo: Scortecci, 2014. Estuda as músicas censuradas no período em questão, além de outras obras que, diretamente ou indiretamente, tratam do assunto tão abordado, que geralmente regula toda a sua obra musical.

³⁴ A respeito do fenômeno do hibridismo cultural, sendo a causa fundamental de uma heterogeneidade da cultura. É na cidade que ocorre a interação e a transição de uma tradição ou herança do passado com as diversidades de linguagens modernas, influenciando as dinâmicas culturais urbanas. “O lugar a partir do qual vários artistas latino-americanos escrevem, pintam ou compõem músicas, já não é a cidade na qual passaram sua infância, nem tampouco é essa na qual vivem há alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos.” CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 327.

³⁵ *Ibidem*, p. 300.

³⁶ SEIXAS, Raul (Compositor). “As Aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor”. Gita (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips (6349.113), 1974.

³⁷ “A descoberta de petróleo no atual bairro do Lobato, em Salvador (1939) foi o mais importante evento da economia regional na primeira metade do século XX, produzindo efeitos, porém, somente após a II

a cidade retomou seu impulso econômico e se transformou em uma metrópole na segunda metade do século XX.

O espaço urbano é uma síntese das ações do homem acumuladas, ao longo do tempo, a partir das suas expressões concretas, marcando nas formas das cidades, estilos, tendências, perspectivas e dinâmicas de períodos passados. No meio urbano a primeira natureza é praticamente substituída pelas formas da ação antrópica, formas artificiais/técnicas ou mesmo natureza “domada”, artificializada como (segunda natureza).³⁸

Com a expansão econômica da cidade, ocorreu um aumento demográfico significativo entre as décadas de 1940 e 1950. Houve um salto populacional de 290.443 habitantes, em 1940, para 417.235, em 1950, segundo dados do IBGE.³⁹ As pessoas migraram para Salvador oriundas da zona rural ao redor da cidade em busca de oportunidades de emprego, provocando um aumento demográfico considerável. Concomitantemente, a desigualdade social ali presente também deslanchou, como em qualquer outra cidade brasileira ou do mundo.

Na segunda metade do século XX, a cidade de Salvador passou por densas transformações espaciais. A implantação da Petrobras (1953) com a exploração do petróleo no *Recôncavo Baiano* e a construção de complexos industriais (Centro Industrial de Aratu, em 1967 e Complexo Petroquímico de Camaçari, em 1976), foram vetores de crescimento econômico para a cidade e sua região metropolitana. As indústrias atraíram fluxos migratórios e a cidade se expandiu para o interior da península e ao longo da orla atlântica. Houve uma densa e abrupta ocupação do espaço urbano produzindo diversos problemas socioambientais como a periferização e ocupação ilegal do solo. Um marco do período foi a construção de avenidas de vale ao final da década de 1960 que distendeu o tecido urbano atendendo à moderna dinâmica do automóvel.⁴⁰

Guerra Mundial, já que as estruturas para extração e refino do ‘ouro negro’, foram implantadas entre o final da década de 1940 e início da seguinte.” ANDRADE, Adriano Bittencourt; BRANDÃO, Paulo Roberto Baqueiro. **Geografia de Salvador**. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 66.

³⁸ Ibidem, p. 13.

³⁹ Ibidem, p. 147.

⁴⁰ Ibidem, p. 20-21.

Apresentando, de um lado, a expansão econômica e o cenário da preservação arquitetônica do estilo colonial e, de outro, a crescente desigualdade social, com a miséria ocupando as margens da cidade, Salvador assimilou a modernização urbanística caracterizada em diversos segmentos da sociedade a partir da segunda metade do século XX.

Ao contrário da separação de caráter funcional observado entre a *Cidade Alta*, onde se concentrava a administração pública e residências, e *Cidade Baixa*, que centralizava o comércio atacadista, agências do mercado financeiro e das atividades portuárias, havia entre o sul e o norte da cidade a formação de um processo de segregação de caráter socioespacial.⁴¹

A transformação urbanística de Salvador deveu-se ao forte crescimento do comércio nas áreas da *Cidade Baixa*, revertendo o cenário do *Centro Velho*, ficando assim cada vez mais desvalorizado com as ocupações ocorridas no Pelourinho.

A área central da cidade, correspondente ao *Centro Histórico* e adjacências, tornou-se gradativamente um espaço pouco valorizado sofrendo um processo de abandono por parte das elites locais e não contemplada pela modernização do sistema de transportes. Tal fato foi de fundamental importância para o desencadeamento dos processos de empobrecimento da área.⁴²

Quanto à *Cidade Alta*, na rua Chile, o comércio era voltado para as famílias mais abastadas. “Esse ritmo vigoroso de crescimento de Salvador resultou em um processo de metropolização, com intensa ocupação das áreas periféricas e do centro da península, principalmente, nas décadas de 1950 a 1970.”⁴³

Na relação com a arquitetura, a cidade se constrói e reconstrói, formando-se assim a sua existência.

⁴¹ ANDRADE, Adriano Bittencourt; BRANDÃO, Paulo Roberto Baqueiro. **Geografia de Salvador**. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 71.

⁴² Ibidem, p. 72.

⁴³ Ibidem, p. 106-107.

O próprio espaço urbano se encarrega a contar parte de sua história. A arquitetura, essa natureza fabricada, na perenidade de seus materiais tem esse dom de durar, permanecer, legar ao tempo os vestígios de sua existência. Por isso, além de continente das experiências, a cidade é também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história.⁴⁴

Na cidade se consolidavam tanto os locais permanentes de trabalho como os de moradia, isso levou a um movimento de pessoas, de comércio e de consumo, intensificando a mobilidade social e a expansão urbana. Tal fato provocou a decadência de bairros e regiões, no caso de Salvador, o *Centro Velho*, o *Pelourinho* e suas lateralidades. Fomentou-se assim a segregação espacial também naquela cidade.⁴⁵

Em Salvador ou Ouro Preto, cidades ainda vivas, os símbolos e os significados do passado se interceptam com os do presente construindo uma rede de significados móveis. Sua decifração é conseqüentemente, mais complexa. Assim, é bastante comum nas cidades brasileiras encontrarmos luxuosas casas, palacetes, que se transformaram em cortiços, casas-de-cômodo ou pensões. Costumam se dizer que esses espaços se deterioraram ou seja, perderam seu significado de opulência e poder (palácios) para se tornarem símbolos de marginalidade e pobreza.⁴⁶

Raul Seixas hesitava em percorrer os mais diversos lugares de Salvador em sua juventude, haja vista que, segundo sua mãe, ele não poderia frequentar a rua, pois lá aprenderia a falar palavrões e a fazer coisas que não prestavam. O termo “rua” é alocado como “*terra de ninguém*”⁴⁷, enquanto a casa é um território íntimo e privado. Nesse local exclusivo há a hierarquização que coloca a mulher como a “*rainha do lar*”⁴⁸, dedicada à vida doméstica, enquanto o homem é o personagem público, aquele que sai para trabalhar e garantir o sustento da família. Assim, incutiam-se nas crianças valores adultos para se transformarem em homens e mulheres ao modelo dos pais.

⁴⁴ ROLNIK, Raquel. **O que é Cidade?** Coleção Primeiros Passos 203. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 09.

⁴⁵ Ibidem, p. 41.

⁴⁶ Ibidem, p. 17-18.

⁴⁷ Ibidem, p. 50.

⁴⁸ Ibidem, p. 50.

Valores esses que não vigoravam em sua totalidade na casa da família Seixas, pois mesclava preceitos que permeavam a família havia décadas com novos surgidos, tanto morais como sociais. A exemplo disso, Dona Maria Eugênia Seixas, além de *chefiar*⁴⁹ a casa, era uma mulher ativa nas festividades sociais da classe média soteropolitana durante as décadas de 1950 e 1960.

Sobre a relação da cidade com a memória e a cultura, nota-se que nela se constrói e reconstrói sua própria história. Nesse contexto, Raul Seixas nasceu e cresceu na *Cidade Alta*, além de morar e estudar, assistiu a seus filmes e comprou seus álbuns na mesma parte da cidade. Porém, foi na *Cidade Baixa* que encontrou o que precisava para a formação de sua identidade, a sintonia com aquilo que lhe foi promissor, o *Rock'n'Roll*.

No ano de 1957 a família Seixas se mudou para o bairro portuário de Monte Serrat, na *Cidade Baixa*, fato que alterou a trajetória do garoto Raulzito, pois foi nessa região que entrou em contato com filhos de estadunidenses com uma maior frequência. Nesse cenário espacial e recorte temporal, Raul conheceu seu amigo de infância Waldir “*Big Bem*” Serrão (1941-2018), talvez o primeiro *rocker* da Bahia, conhecedor dos álbuns de *Rock'n'Roll* e frequentador assíduo do *Cinema Roma*, reduto do *Rock* na Bahia.⁵⁰

⁴⁹ “Ah meu filho! Eu quem tinha que ter pulso forte com Raulzito. O pai sempre foi muito quieto, calado. Em casa juntava um monte de garotos que eu não gostava muito não! Mas depois foi ficando tudo normal e eu apoiei Raulzito.” Depoimento de Dona Maria Eugênia Seixas, em entrevista concedida ao autor, por telefone, em 22 de agosto de 1990.

⁵⁰ “Eu conheci um cara chamado Titó. Ele ficou entusiasmado quando eu lhe mostrei o que era *Rock*, como se dançava. E ele me disse: ‘Olha, tem um cara que mora aqui perto da fábrica, é um cara humilde, mas ele tem mais disco que você, manja paca de *Rock*, gosta de Elvis Presley’. Eu fiquei maluco e disse: ‘Traga esse cara aqui!’ Era Waldir Serrão, daí em diante figura onipresente na vida do *rocker* Raul em Salvador, incentivador do *Rock*, promotor de bailes e concertos. Na época, tudo o que ele tinha eram vários discos, uma parede coberta de fotos roubadas em um clube de *Rock*, o *Elvis Rock Club*, ‘onde só dava estivador e empregada doméstica. Eu achava ótimo. Menina de família não dançava *Rock*’. [...] esse encontro foi fantástico. Eu me preparei todo, botei a gola para cima, engomei o cabelo, botei o topete, porque sabia que o Titó ia trazer Waldir Serrão de tarde. Fiquei esperando ele, mascando chiclete, pra mostrar que era mais ‘cool’. Ele chegou da mesma forma. Foi aquele aperto de mão assim de *Rock*, sabe? Meio de banda, aquela coisa de juventude transviada, James Dean, o maior barato.” SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 17-18.



Figura 3 – Waldir Serrão e Raul Seixas, em 1959, Salvador/BA.⁵¹

A dinâmica social da *Cidade Baixa* era voltada para os portos e o comércio, ali era também o reduto da música que chegava da América Central, como as latinas, em especial a *cubana*. Porém, foi dos Estados Unidos que veio um estilo completamente novo para os jovens, o *Rock'n'Roll*, que balançou os garotos Raul Seixas e Waldir Serrão, entre outros.

Os encontros com outros garotos soteropolitanos e também com os estadunidenses aconteceram tanto nos colégios em que Raul estudou como nos redutos de jovens, como praças, ruas, lojas de discos e os cinemas. Nesse convívio, ele pedia emprestado álbuns de *Rock'n'Roll* de nomes como Chuck Berry, Little Richard, Fats Domino, Jerry Lee Lewis, Elvis Presley, entre outros. Aprendeu inglês com os garotos do consulado dos Estados Unidos, além de se encontrarem no *Cinema Roma*⁵², considerado o *Templo do Rock de Salvador*.

Um dos frequentadores do Roma, referindo-se à época em que nasceu, dizia: “*eu nasci em preto e branco. Geração*

⁵¹ Acervo Raul Rock Club – Raul Seixas Oficial Fã-Clube.

⁵² Empreendido pelo frei Hildebrando Kruthaups e pela Irmã Dulce. Chamado de o “*gigante da península Itapagipana*”, localizado no largo Roma, na Cidade Baixa, foi inaugurado no dia 27 de novembro de 1948.

pós-guerra, daqueles filmes onde o sangue é preto". Esse frequentador era Raulzito, que em 1965 abandonaria a Faculdade de Direito, onde quem gostava de *Rock* era entreguista e alienado.⁵³

Alguns redutos culturais permaneciam e outros surgiam, como é o caso do *Teatro Vila Velha*, no bairro de Campo Grande, espaço criado pelos estudantes da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, que, pressionando o governo local, pleitearam um lugar de espetáculos onde pudessem desenvolver suas artes. Inaugurado em agosto de 1964, foi local de encontro de alguns jovens intelectuais e estudantes universitários, que posteriormente brilharam no cenário poético-musical do cancionário popular brasileiro, entre eles Caetano Veloso, Maria Bethânia, Tom Zé, José Carlos Capinam, entre outros.

No Teatro Vila Velha esses jovens discutiam as tendências musicais nacionais em defesa da genuína e autêntica *Música Popular Brasileira*⁵⁴, entre elas a *Bossa Nova*.

Nessa época a *Bossa Nova* estava arretada em Salvador. E era uma guerra. De um lado o *Teatro Vila Velha*, de outro o *Cinema Roma*, que era o templo do *Rock*, organizado por Waldir Serrão. A *Bossa Nova* significava ser nacionalista, brasileiro, eu me lembro perfeitamente. Gostar de *Rock* era ser reacionário... entreguista, americanista [...]. Eu era o chefe do *Rock* em Salvador.⁵⁵

Raul Seixas explicitou em uma de suas últimas canções, no ano de 1989, como era a situação entre os jovens intelectualizados que frequentavam o Teatro Vila Velha, no bairro de Campo Grande, na *Cidade Alta*, e a turma do *Rock'n'Roll*, ele e seus amigos, frequentadores do *Cinema Roma*, na *Cidade Baixa*.

*Há muito tempo atrás na velha Bahia
Eu imitava Little Richard e me contorcia
As pessoas se afastavam
Pensando que eu estava tendo um ataque de epilepsia, de
epilepsia
No Teatro Vila Velha, velho conceito de moral
"Bosta Nova" pra universitário, gente fina, intelectual
Oxalá, oxum, dendê, Oxóssi de não sei o quê
De não sei o quê*

⁵³ LEAL, Geraldo da Costa; LEAL FILHO, Luís. **Um cinema chamado saudade**. Salvador: Santa Helena, 1997, p. 217.

⁵⁴ CASTRO, Zezão. **A Jovem Guarda na Bahia**. Salvador: Assembleia Legislativa, 2015, p. 17.

⁵⁵ SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 23.

Oh, Rock and Roll
Yeah, yeah, yeah
That's Rock and Roll
 (Rock and Roll, Raul Seixas e Marcelo Nova, 1989)

No início da composição, Raul Seixas e seu parceiro Marcelo Nova⁵⁶ satirizam o episódio narrado e corroboram a caracterização explicitada em diversos depoimentos de Raul durante sua carreira musical e também de Caetano Veloso.⁵⁷ Ao dizer que imitava um de seus ídolos, Little Richard, afirma que se jogava no chão e as pessoas da frente do público se afastavam. “*As mães tinham medo de nós, afastavam seus filhos da gente. Temiam que nossa baba os contagiasse.*”⁵⁸

Na última parte do trecho da canção, Raul e Marcelo fizeram menção aos elementos africanos presentes nas músicas de Vinícius de Moraes. Os compositores usaram um tom depreciativo, trocando o nome *Bossa Nova* por “*Bosta*” Nova.

As pessoas que não conhecem não sabem o que quer dizer isso. O *Teatro Vila Velha* é um teatro que tem na Bahia, onde naquela época existia uma competição muito grande entre *Bossa Nova*, que era o pessoal de Bethânia, Caetano e Gil, e o pessoal do *Rock’n’Roll*. A nossa casa era o *Cinema Roma* e a casa da *Bossa Nova* era o *Teatro Vila Velha*. Aí no fim, ele [Raul] bota lá: “no *Teatro Vila Velha*, velho conceito de moral. *Bosta Nova* pra universitário, gente fina, intelectual. Oxalá, Oxum dendê Oxóssi de não sei o quê”. Isso aí quer dizer o seguinte, na época existia muita música com conotação africana. Vinícius, Baden Powell. Entendeu? E ele [Raul] fica puto com isso. [...] “*Oxalá Oxum dendê*” é uma alusão a Vinícius de Moraes que fazia “*Atotô, Obaluaê, Atotô Babá*”. “*Na tonga da mironga do katuletê*”. Tinham músicas com tendências africanas e tudo, e ele [Raul] não gostava. Raul era roqueiro, ele gostava de Elvis.⁵⁹

Vale ressaltar que, dos vários encontros no Teatro Vila Velha nasceu um movimento que modelaria o cenário musical da cultura brasileira dos anos 1960, a *Tropicália*. Todavia, há

⁵⁶ Ex-vocalista da extinta banda de rock baiana Camisa de Vênus, expoente banda de Punk Rock no cenário roqueiro do Brasil na década de 1980.

⁵⁷ VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 48.

⁵⁸ SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 44.

⁵⁹ Depoimento de Antônio Carlos de Castro, o *Carleba*, baterista do grupo *Raulzito e os Panteras*. Cf.: BITTENCOURT, Tiago. **O Raul que me contaram**: a história do Maluco Beleza revisitada por um programa de TV. São Paulo: Martin Claret, 2017, p. 133.

um depoimento do mesmo integrante do conjunto de Raulzito sobre a origem da *Tropicália* que aponta uma gênese diferente.⁶⁰

A *Tropicália* foi um movimento emblemático para a cultura brasileira, pois traçou elementos constitutivos da história, que percorreu caminhos musicais diversos, entrecruzando ritmos e fomentando um jeito novo de se fazer música no Brasil, com letras esfíngicas traduzindo uma realidade até então não observada por críticos ou pelo público em geral.

O Tropicalismo nasceu dessas discussões, que já se exauriam, inclusive por forças da repressão. Propunha outro tipo de discussão, substancialmente distinta das anteriores como tática cultural, como proposta ideológica e relacionamento com o público. Era uma posição definidamente artística, musical. Rearticulando uma linda de tradição abandonada desde o início da década, retomando pesquisas do modernismo, principalmente a antropofagia oswaldiana, rompei com o discurso explicitamente político, para concentrar-se numa atitude “primitiva”, que, pondo de lado a “realidade nacional”, visse o Brasil com olhos novos. Confundindo o nível em que se situavam as discussões culturais, o tropicalismo deu uma resposta desconcertante à questão das relações entre arte e política.⁶¹

O *Tropicalismo*, movimento inspirado no manifesto antropofágico dos modernistas de 1922, criou uma nova estética na *MPB*. Talhou a política e a estética num mesmo plano, traçando rimas e ritmos entre vários segmentos da história e da cultura brasileira, criticando a

⁶⁰ “Na realidade, a *Tropicália* começou nas escadas do Edifício Mossoró, na Rua Rio de São Pedro, na Graça, perto da casa de Raul, onde morava uma tia minha e meu pai reclamava toda vez que ele ia visitar a minha tia, tinha aquela galera sentada nos degraus da escada, Gil, Caetano, porque Gil namorava com Sandra e Caetano namorava com Dedé que morava no 2º Andar. Então sentavam ali. Gal Costa morava defrente, filha de Dona Indaiá, que era costureira e morava defrente, na Rua Rio de São Pedro, na Graça e minha prima Célia frequentava esse ambiente, era intelectual também. Minha prima Célia era uma mulher muito culta e Dedé namorava com Caetano e Gil namorava com Sandra e ficavam sentados ali na escada, ainda garotos tocando. Então a *Tropicália* começou ali no Edifício Mossoró, na Rua Rio de São Pedro, na Graça, perto de onde Raul morava. Raul morava no Edifício Nossa Senhora das Graças. Antes tem uma rua, se você entrar naquela rua é a Rua Rio de São Pedro [...]. Então a *Tropicália* nasceu ali, dali eles foram começando, toca aqui, toca ali, fazia um barzinho, fazia qualquer um e aí [...]. Então, para retomar, minha tia dizia para o meu tio: ‘Pô, toma uma providência, toda vez que a gente vai entrar aqui tem um monte de vagabundo sentado aí embaixo!’ Isso aí gerou a grande força da *Música Popular Brasileira*, tão importante quanto a *Bossa Nova* né? Foi a *Tropicália*, um movimento que mexeu com as estruturas do país todo e começou ali e Raul morava na esquina. Eles não se davam [...] mas tinha essa ‘guerrinha’ entre eles.” Depoimento de Antônio Carlos de Castro, o *Carleba*, baterista do grupo *Raulzito e os Panteras*, em entrevista concedida ao autor. Salvador, 27 de julho de 2017.

⁶¹ FAVARETTO, Celso Fernandes. **Tropicália, alegoria, alegria**. 4ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007, p. 29-30.

direita progressista e desenvolvimentista, a esquerda engajada dos intelectuais universitários e, de outro lado, o consumo de massa.

[...] no desenvolvimento tropicalista, o embasamento na cultura ocidental moderna; as relações mais específicas com o repertório *avant-garde*; a abertura mental não só no sentido experimentalista, mas em vista da cultura popular e da chamada “*cultura de massa*”.⁶²

O professor Edgard Santos (1894-1962), reitor da Universidade Federal da Bahia entre 1946 e 1961, foi um agente importante na emergência de movimentos culturais, inaugurando alguns espaços culturais e remodelando outros, como escolas de teatro e de dança, trazendo professores renomados para lecionar na referida universidade, que fora inaugurada em 1946⁶³, além de criar o Museu da Arte Sacra, no antigo Convento de Santa Tereza, sem contar a construção da Cidade Universitária, entre outras iniciativas. Construiu o Hospital Universitário, criou o Centro de Estudos Afro-Orientais e os campi do Canela, Federação e Ondina. Durante seu reitorado, a Bahia ganhou projeção cultural com os primeiros cursos universitários voltados para os gêneros da dança, música e teatro no país. A instituição cresceu, modernizou-se e ajudou no desdobramento cultural de Salvador.

No caso baiano, dois fatores, ao menos, merecem realce, foi na conjugação deles que se produziam as condições necessárias para o alargamento e a excitação do horizonte mental da província, no campo da chamada cultura erudita. Em primeiro lugar, a universidade baiana não era uma instituição sedimentada, mas algo que estava sendo inventada.⁶⁴

Dos redutos da Universidade Federal da Bahia, na década de 1960, foram lançados dois importantes movimentos culturais contemporâneos brasileiros com referências internacionais: o *Cinema Novo* e a *Tropicália*.

⁶² RISÉRIO, Antonio. **Avant-Garde na Bahia**. Pontos sobre o Brasil. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995, p. 137.

⁶³ Entre os muitos professores que foram lecionar na UFBA, destacaram-se: Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), maestro alemão e fundador da Escola de Música; Martim Gonçalves (1919-1973), fundador da Escola de Teatro; Walter da Silveira (1915-1970), crítico de cinema que fundou o Clube de Cinema da Bahia; Yanka Rudzka (1916-2008), dançarina polonesa e fundadora da Escola de Dança. Além da contribuição arquitetônica de Lina Bo Bardi (1914-1992), que projetou a Ladeira da Misericórdia, no Centro Velho de Salvador, e o Solar do Unhão, que mantém o Museu de Arte Moderna de Salvador.

⁶⁴ RISÉRIO, op. cit., p. 77.

As grandes realizações da geração que ali se formou – a geração de Glauber Rocha e Caetano Veloso – [...]. Foi uma juventude que mergulhou fundo no universo da cultura popular, assimilando criativamente os lances da modernidade estético-intelectual, as faíscas e fulgurações da *avant-garde*, para produzir uma obra rica e inovadora, alterando significativamente o jogo dos signos nos campos estéticos em que interveio e afetando em profundidade a estrutura da sensibilidade brasileira.⁶⁵

Quanto ao cinema, houve o *Clube do Cinema da Bahia* (CCB), fundado em 1950, comandado pelo crítico Walter da Silveira (1915-1970), do qual participava Glauber Rocha (1939-1981).

Se o *Tropicalismo* se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7. Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de *Barravento* – o primeiro longa-metragem de Glauber –, se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar.⁶⁶

Pode-se entrever como a cultura da Bahia, em especial da cidade de Salvador, propagou-se para os grandes centros urbanos e atingiu os confins do país. As figuras de Caetano Veloso e Glauber Rocha difundiram essas duas tendências culturais brasileiras que modelaram a arte no país, que até os dias atuais são inspirações para vários segmentos de novos conceitos culturais e artísticos que vigoram tanto no cenário nacional como no internacional.

De todo modo, Caetano e Glauber – espíritos essencialmente subversivos, embora tão distintos entre si – não fizeram por menos. O *Cinema Novo* e a *Tropicália* viraram não somente a mesa da linguagem-objeto, mas também a da metalinguagem. Ao inventar no gigantesco liquidificador dos *mass media*, não apenas preservam sua

⁶⁵ RISÉRIO, Antonio. **Avant-Garde na Bahia**. Pontos sobre o Brasil. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995, p. 135-136.

⁶⁶ VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 99.

diferença, átomos distintos na mesmice entrópica, como subverteram, voluntária ou involuntariamente, os próprios rumos da reflexão estético-cultural brasileira.⁶⁷

Os anos 1960 foram marcados pela implantação do Regime Militar, em 1964, e posteriormente do AI-5, em 1968. Assim, no cenário cultural de Salvador surgiram espaços ou núcleos que poderiam ameaçar a ordem vigente, e alguns deles entraram na clandestinidade ou desapareceram. Houve inclusive o fechamento de algumas exposições, como no caso da 2ª Bienal da Bahia, de 1969.

Arrazoar a ação de proibir e censurar, de negar ao outro o direito de acesso a determinados temas; vigiar pessoas, ditar normas de conduta, excluir palavras do vocabulário; forjar de maneira brutal uma nova realidade, essas são algumas das indagações centrais e das preocupações acerca das estratégias do interdito. Os atos censórios não estão, entretanto, circunscritos a determinados momentos, lugares ou formas de governos. Uma ponderação sobre o poder de veto, que pode ser executado pelo Estado e/ou por “simpatizantes civis” deste – funcionários do aparelho de governo ou não –, expõe algumas circunstâncias nas quais a radicalização de atitudes impera.⁶⁸

O primeiro *Centro Popular de Cultura* (CPC) surgiu na cidade do Rio de Janeiro, em 1961.⁶⁹ Órgão ligado à *União Nacional dos Estudantes* (UNE), defendeu a discussão de elementos culturais com perspectiva de transformação que mobilizavam o país. Os CPC's organizaram-se em diversas cidades do país com a intenção de implantar atividades culturais com engajamento revolucionário por meio da arte. Tal arte estava inculcada nos redutos operários, camponeses, periféricos e universitários, além de sindicatos e até mesmo no interior de algumas Igrejas Católicas.

Com o objetivo de promover uma conscientização politizada, durante os governos de Jânio Quadros (1961) e João Goulart (1961-1964), não encontraram entraves em suas projeções, tendo até apoio de governos estaduais, como no caso do governador de Pernambuco Miguel Arraes (1916-2005), o qual, entre 1963 e 1964, foi contrário à implantação do novo regime e

⁶⁷ VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 143.

⁶⁸ KUSHINIR, Beatriz. **Cães de Guarda**. Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 36.

⁶⁹ HOLLANDA, Heloísa Buarque; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. Coleção Tudo é História 41. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 9.

promoveu uma série de contribuições à cultura popular naquele estado, frente aos enalços do IPES/IBAD.⁷⁰

Entretanto, com a ascensão dos militares ao poder, a partir de abril de 1964, o governo federal considerou tais movimentos como subversivos e passou a persegui-los. A arte e a cultura já estavam enraizadas em diversos segmentos da sociedade brasileira, ou seja, já não se voltavam somente para os redutos operários. Percorriam e estavam cravadas também em algumas parcelas de uma classe média, universitária e intelectual que não demonstrava apoio ao Regime Militar.

Muitos movimentos culturais começaram a surgir com uma série de criações artísticas repletas de mensagens que indagavam a política vigente, mas foram alvos de perseguição, tortura e censura por parte de vários órgãos que vigiavam esses insurgentes movimentos artísticos e culturais no país durante a segunda metade da década de 1960, mais precisamente após a implantação do *Ato Institucional nº 5*, no dia 13 de dezembro de 1968.⁷¹ Esses movimentos, acompanhados por intelectuais, viram nas artes a via de transmissão de suas ideias contrárias às reacionárias promovidas pelo governo militar. Entre eles, o teatro, as artes plásticas, o cinema, a literatura, a música, entre outros.

Todavia, houve certa discordância, nesse contexto, entre grupos ligados à arte e cultura do país, pois entre eles havia militantes de esquerda que em determinados episódios se colocavam contra as novas artes, em especial contra a música, pois acreditavam que certos compositores e intérpretes defendiam o consumo de massa, afirmavam um suposto “progresso político” do país ou apoiavam as músicas estrangeiras, principalmente as oriundas ou decorrentes das produções estadunidenses. Exemplo de tal divergência pôde ser visto na apresentação de Caetano Veloso no palco do *Tuca*, em São Paulo, no ano de 1968, e seu discurso inflamado direcionado à juventude intelectualizada.

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder! Vocês têm coragem de aplaudir este ano uma música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vai sempre, sempre, matar

⁷⁰ Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), criado no final da década de 1950, com o objetivo de defender a democracia brasileira frente às possíveis ameaças comunistas ao país. Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), órgão fundado em 1961, com o objetivo de propor uma supremacia econômica e tecnoburocrática do poder multinacional em diversos segmentos como a economia, a política, a cultura, entre outros. TOLEDO, C. N. **O governo Goulart e o golpe de 64**. Coleção Tudo é História. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 83-87.

⁷¹ BEIGUELMAN, Paula. **O pingo de azeite: a instauração da ditadura**. Coleção Khronos 19. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 127-134.

amanhã o velhote inimigo que morreu ontem. [...] Vocês não estão entendendo nada, nada, nada. Absolutamente nada! [...] O problema é o seguinte: estão querendo policiar a música brasileira. Mas eu e Gil já abrimos o caminho [...] Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim, entendeu? Só queriam dizer isso, baby, sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? E vocês? Se vocês em política forem como em estética, estamos feitos!⁷²

Em relação aos sentidos políticos na vida e obra de Raul Seixas, durante a década de 1960 não houve uma forma de resistência em sua formação inicial. Raulzito era tachado como entreguista⁷³ por não se interessar por política, como no caso da tomada do poder pelos militares em 1964⁷⁴, fato que pouco o abalou ou incomodou, uma vez que o ocorrido foi uma ratificação do que ele já sentira na capital baiana, pois fortaleceu ainda mais os laços de amizade com seus amigos filhos de engenheiros estadunidenses.⁷⁵ Muitas indignações de Raulzito deram-se no âmbito privado, em decorrência da frustração por não conseguir ser artista. Ficou decepcionado⁷⁶ depois de gravar o primeiro álbum, em 1968, sem reconhecimento, e não por causa de ideologias políticas ou sociais.

Para Raul, o que mais interessava na gênese de sua trajetória musical era conquistar o seu espaço como cantor de *Rock'n'Roll* ou um transgressor, seguindo seus ídolos do cinema e da música, respectivamente, James Dean (1931-1955) e Marlon Brando (1924-2004) e Elvis Presley (1935-1977), quebrando cadeiras de cinema ou fazendo uso da transgressão na sociedade soteropolitana naquelas décadas, como acontecia nos filmes que assistia com seus

⁷² BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais de Juventude**. Série Polêmica. São Paulo: Moderna, 2004, p. 85.

⁷³ Entreguista era um termo usado para aqueles que entoavam músicas estrangeiras, em destaque, o *Rock'n'Roll* dos Estados Unidos.

⁷⁴ O Golpe de 1964, conforme Thildo Gama, amigo de infância de Raulzito, nada influenciou as apresentações ou as performances do conjunto de Raul, porque eles não se importavam diretamente ou com muita frequência com o que acontecia naquela época em Brasília, o que interessava para Raul e os integrantes do conjunto era apenas a música vinda dos Estados Unidos, em especial Bob Dylan, e da Inglaterra, com os Beatles, assim como os acontecimentos no ano de 1968. Depoimento de Thildo Gama em entrevista concedida ao autor. Salvador, 07 de janeiro de 2007.

⁷⁵ “Segundo informações de Thildo Gama, parceiro do primeiro conjunto de Raul Seixas, alguns roqueiros se referiam ao CPC baiano, pejorativamente, como ‘*Centro Popular de Comunismo*’, em resposta às críticas e posicionamentos de seus intelectuais contra os que cultuavam o rock ou que adotavam um modo de viver semelhante ao da potência hegemônica.” CASTRO, Zezão. **A Jovem Guarda na Bahia**. Salvador: Assembleia Legislativa, 2015, p. 87-88.

⁷⁶ Quanto a esse assunto, em especial a fase de frustração de Raul Seixas e também a sua crise de identidade, será abordado no quarto capítulo desta obra.

amigos de juventude, entre eles *Sementes da Violência* (no original, *Blackboard Jungle*, de 1955) e *Ao Balanço das Horas* (no original, *Rock Around the Clock*, de 1956).

O cinema difundiu as performances e os comportamentos dos astros do *Rock'n'Roll*, já o rádio e a televisão tiveram uma contribuição significativa na divulgação desse novo gênero em Salvador, no sentido de que muitos jovens puderam se apresentar e ter seu nome divulgado pela cidade. Muitos programas de rádio e de televisão voltados para a juventude começaram a surgir, reproduzindo os produzidos nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, na década de 1960.

A televisão surgiu no Brasil em 1950, em São Paulo, por iniciativa de Assis Chateaubriand (1892-1968), que fundou a *TV Tupi-Difusora*. Ao contrário da televisão estadunidense, que se apoiou na indústria cinematográfica, no Brasil ela se firmou no principal meio de comunicação e instrumento de divulgação da música no Brasil, o rádio.⁷⁷

[...] Era a primeira mídia na cultura ocidental a ter acesso direto e imediato aos lares das pessoas, acompanhando-as em vários momentos ao longo do dia e da noite. A família se reunia em torno do rádio ligado na sala. O rádio era o centro gerador de modas e sonhos. Por tudo isso e, pelo que significou em nossa cultura, como canal da paixão do povo brasileiro, as décadas de 1930 e 1940 (e parte da 1950) foram, substancialmente, a *Era do Rádio*.⁷⁸

A programação da televisão brasileira inicialmente foi constituída à semelhança das programações radiofônicas, baseando-se na transmissão de notícias, programas de auditório e novelas, reproduzindo tanto os processos artísticos como as técnicas. Assim, a expectativa da observação de suas publicidades e de seus ídolos fez com que a televisão tivesse fácil aceitação.

Com o advento da televisão, as notícias e as programações passaram a ser transmitidas com maior rapidez, acelerando o processo de popularização desse meio frente ao rádio, que não deixou de ter sua importância. Todavia, o elemento visual propiciado pela televisão adquiriu uma melhor aceitação, permitindo uma série de transformações da tecnologia referente à produção de programas, com destaque para os programas de auditório com apresentações musicais, que aos poucos foram substituindo os antigos programas musicais do rádio.

⁷⁷ SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas**: A Mosca na Sopa da Ditadura Militar - Censura, Tortura e Exílio (1973-1974). São Paulo: Scortecci, 2014, p. 19.

⁷⁸ ALBIN, Ricardo Cravo. **O livro de ouro da MPB**. A história de nossa música popular, de sua origem até hoje. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 81.

Na capital paulista, a TV Record teve o programa mais conhecido, que foi o *Jovem Guarda*, comandado por Roberto Carlos, que inseriu variadas mudanças comportamentais na sociedade brasileira na segunda metade da década de 1960, mais precisamente em 1965, ano de sua criação, animando plateias nas tardes de domingo com as apresentações ao vivo⁷⁹ dos astros da recém-surgida Jovem Guarda. O programa teve um excelente êxito ao substituir as partidas de futebol⁸⁰, que deixaram de ser transmitidas pela mesma emissora nas tardes dominicais.

Outros programas surgiram com a mesma tendência, como *O Bom*, da TV Excelsior, comandado por Eduardo Araújo, outro astro da Jovem Guarda, assim como o programa *Mini Guarda*, da TV Bandeirantes, criado em 1967 e comandado por Ed Carlos, que apresentava os novos e promissores cantores que apareceram no cenário musical seguindo os artistas já consagrados da Jovem Guarda.

Em Salvador, a televisão foi fundada no ano de 1960, com a inauguração da TV Itapoan, afiliada da *TV Tupi-Difusora* de São Paulo. Com a chegada do meio, produtos foram difundidos com maior velocidade e visibilidade, proporcionando uma rápida aquisição nos mais diversificados gêneros. Nesse cenário, no início dos anos 1960, a televisão ajudou a importar ideias e estilos musicais, entre eles aquele que influenciou diretamente os jovens de várias cidades do mundo, o *Rock'n'Roll*.

No tocante aos estilos musicais, surgiram programas musicais voltados para a juventude soteropolitana, destacando na cidade o *Rock'n'Roll*, que no início era conhecido como música de “*caubói*” pelos soteropolitanos, por ter origem nos Estados Unidos, e os artistas baianos apresentavam-se usando vestimentas semelhantes às dos músicos e artistas estadunidenses, com camisa xadrez, calça jeans, botas e alguns, de chapéu.

Quem são essas figuras engraçadas, camisa de cetim, lenço no pescoço, que um pedaço não identificado de jornal descreve como “*jovens amantes dos ritmos quentes da atualidade, entusiastas da música norte-americana?*”, que se apresentam em trajes típicos? Para uma Salvador a um passo além do provincianismo, são os cantores de “*música de caubói*”, os “*royrogers*”, que apareciam de vez em quando na TV Itapoan cantando “*twist, rock e limbo-rock*”.

⁷⁹ PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. **Jovem Guarda: Cronistas Sentimentais da Juventude**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000, p. 42.

⁸⁰ A Federação Paulista de Futebol deixou de transmitir as partidas do Campeonato Paulista de 1965, por ter certo esvaziamento do público. *Ibidem*, p. 41.

Na verdade eram Raul, o Raulzito, mais Mariano, Perinho (Perinho Albuquerque mesmo!), Helinho e Antônio Carlos (Carleba), os *Panteras*. Até essa etapa do ciclo-padrão de *Rock* Raul cumpriu: associar-se a outros para tentar o impossível, a escalada, a escada. “*Foi essa necessidade de dizer coisas, de fazer Rock, que me levou a fundar os Panteras*”. O grupo durou oito anos. No início a gente pagava para aparecer na TV, e apresentavam a gente como “*música de caubói*”.⁸¹

Dentro desse cenário, na década de 1960, o *Disk Jockey* e agitador cultural Waldir Serrão. Iniciador do movimento Rock na cidade de Salvador, fundador do primeiro fã-club de Rock da cidade, ao lado de Raul Seixas, em 1959, o *Elvis Rock Club*, direcionado ao Elvis Presley, o maior ídolo daquela geração.

Waldir era o maior divulgador do mencionado estilo musical, uma vez que adquiria álbuns dos artistas americanos com os filhos dos engenheiros estadunidenses. Além desse fato, o jovem agitava os shows com bandas que imitavam os principais astros do *Rock'n'Roll* e da *Jovem Guarda*, entre eles *Raulzito e os seus Panteras*, *The Gentleman*, *Eles Quatro*, *Hell's Angels* e os *Cinco Loucos*.⁸² Além de apresentador e promotor de shows e concursos, Waldir Serrão era colunista do periódico *A Tarde*⁸³, no qual sempre mencionava o que acontecia em relação ao *Rock'n'Roll* na cidade de Salvador, nos anos 1960.

Com Waldir, Raul rompe as paredes do quarto e vai de vez para a rua, para a gangue, a esquina, a arruaça. [...] Um beijo de uma empregada, sua parceira de *Rock* no *Elvis Club*, durante uma festa de uma amiga de sua mãe, é um escândalo municipal. Mas Raul já estava do outro lado da fronteira, com Waldir Serrão, Elvis, Bill Halley, e um vago plano de ser cantor.⁸⁴

Raulzito, já conhecido líder dos grupos *Relâmpagos do Rock*, *The Panthers* e dos *Panteras*, integrou-se nesses espaços para ajudar a promover tanto seu nome como o *Rock'n'Roll*, em Salvador e, posteriormente, em cidades pelo interior do estado da Bahia.

⁸¹ SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 20.

⁸² CASTRO, Zezão. **A Jovem Guarda na Bahia**. Salvador: Assembleia Legislativa, 2015, p. 71.

⁸³ Sobre os conteúdos das colunas do periódico, serão abordados com maior ênfase no capítulo 3.

⁸⁴ SEIXAS, op. cit., p. 18.

1.3 “NO FUNDO DO QUINTAL DA ESCOLA...” – ENTRE A ESCOLA E A MÚSICA

*Desde aquele tempo
Enquanto o resto da turma
Se juntava pra bater uma bola
Eu pulava o muro com o Zezinho
No fundo do quintal da escola...⁸⁵*

O contexto escolar vivenciado por Raul Seixas consiste em uma breve cronologia entre os anos de 1950 e 1967. Raul fez o curso primário na *Escola Particular Centenário*, da Professora Sônia Bahia, de 1950 a 1955, depois entrou para o ginásio do *Colégio São Bento*, repetindo a segunda série por três anos. Em 1960 foi matriculado no *Colégio Interno Marista*, sendo promovido para a terceira série, já em 1963 ingressou na quarta série ginásial, e no ano de 1964 foi matriculado no *Colégio Ipiranga*, porém perdeu esse ano por se dedicar ao grupo *Raulzito e seus Panteras*. E, por fim, mais tarde, já casado, em 1967, depois de fazer supletivo, passou no vestibular para o curso de Direito, na Universidade Federal da Bahia, desistindo poucos meses depois para se voltar inteiramente à carreira musical.

Quanto à escola, Raul foi resistente a frequentá-la. Como ele mesmo descreveu, “*A escola foi ficando de lado, o bom era ficar na loja Cantinho da Música, curtindo o rock que chegava. E a coisa foi se completando*”⁸⁶. Em uma entrevista concedida a Thildo Gama, Sônia Bahia Alice, professora de Raul no curso primário, relatou um pouco do comportamento de Raul em relação aos estudos.

Thildo: Dona Sônia, a senhora se lembra, mais ou menos, da época que Raulzito estudou no Centenário?

Profa. Sônia: Ele estudou lá desde o pré-primário até a 5ª série de 1950 a 1955.

Thildo: Ele era um menino levado?

Profa. Sônia: Ele não era um menino dado a traquinagens, não. Gostava, sim, de escrever, fazia umas histórias em quadrinhos... era um menino normal, embora um pouco desligado. Não se interessava muito pelos estudos, propriamente ditos. Era inteligente, mas vivia num mundo de fantasias [...]. Ele era um menino muito sonhador, ficava distante do mundo... Uma vez, até Maria Eugênia

⁸⁵ SEIXAS, Raul; ROBERTO, Claudio (Compositores). “No Fundo do Quintal da Escola”. O Dia em Que a Terra Parou (LP). Raul Seixas. São Paulo: WEA (670.4094-A), 1977.

⁸⁶ PASSOS, Sylvio Ferreira; BUDA, Toninho. **Raul Seixas**: uma antologia. São Paulo: Martin Claret, 1992, p. 77.

ficou aborrecida comigo, já perto das provas finais, eu estava vendo que ele não tinha o aproveitamento como deveria ter pra o menino inteligente que era. Então, eu fui lá na casa dele, por cima do muro, e falei com a Maria Eugênia. Disse a ela que Raulzito precisava estudar mais, porque estava chegando o fim do ano, e ela foi até meio áspera comigo; acho que não gostou. Depois, o Sr. Raul foi lá na Escola, pedir desculpas, e disse que realmente eu tinha razão, porque a professora é quem mais sabe do aluno.⁸⁷

A escola era considerada por Raul Seixas um lugar restrito num sentido de retrógrado “*não ensinava nada, aliás ela ensinava mesmo era andar para trás*”⁸⁸, considerado, por ele, um lugar de isolamento, sufocante e torturante, um ambiente em que a pessoa ficava aprisionada, obedecendo à regras estabelecidas por pessoas com mais poder que mandavam nos mais jovens, inculcando assim, a dominação. Segundo o mesmo, ela não lhe ensinou o que realmente queria aprender e o que pôde absorver, foi com os livros, na rua e no convívio entre o *Rock 'N' Roll* o Cinema.

Eu era um fracasso na escola. A escola não me dizia nada do que eu queria saber. Tudo que aprendia era nos livros, em casa, ou na rua. Repeti cinco vezes a 2ª série do ginásio. [...] À escola Raul simplesmente não ia mais. Passava o dia todo com a farda do colégio, encostado no balcão da loja *Cantinho da Música*, que hoje nem existe mais em Salvador. As vendedoras já me conheciam, eu ficava o dia todo ouvindo os discos de rock.⁸⁹

Em diversas passagens, o artista rememorou que repetiu vários anos a terceira série do antigo primário para ouvir música, assim como alguns amigos de infância que também haviam enveredado para o *Rock 'n' Roll*, entre eles Olival Dias Viana Filho, colega de Raul nos Colégios Marista e Ipiranga.

Thildo: Você também estudou no Colégio Marista?

Olival: Estudei, na primeira e na segunda séries. Mas Raul ganhou de mim: eu só perdi duas vezes a segunda série, e ele, quatro. É que além do descaso, do desligamento pelo estudo, existia a rejeição pelo colégio, que era muito rígido, colégio de padres. Pra você ter uma ideia, nem fumar no

⁸⁷ GAMA, Thildo. **Raul Seixas: Entrevista & Depoimentos**. Coleção Mitos do Pop. São Paulo: PEN, s/d, p. 80.

⁸⁸ SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 15.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 16.

recreio os alunos podiam. Não só os adolescentes, como os alunos mais velhos também. O próprio Gilberto Gil estudou lá também. Aí, nós não íamos. Ficávamos na porta do colégio, esperando um colega nosso que falsificava assinatura de nossos pais. O nome dele era Orlando Meireles, tinha uma letra bonita, assinava nossas cadernetas, justificando as nossas ausências, para a gente poder entrar no colégio. Nós éramos da mesma série, mas de salas diferentes.⁹⁰

A começar de jovem, Raul gostava de ler e escrever. Seu mundo interior era muito intenso, não conseguia relacionar o ideal de estudar para ter um título com aquilo que procurava. Ou seja, as respostas para as suas inquietações estavam em seus interesses por *Filosofia*, mistérios do *Universo* como a *Exobiologia*, *Ocultismo*, entre outros assuntos relacionados a enredos que o instigaram durante sua vida pessoal e que marcaram fortemente sua identidade como artista. Em diversas entrevistas e depoimentos⁹¹ Raul relatou que não gostava muito do mundo ao seu redor, ele criava o seu próprio.⁹²

Aos onze anos estava muito preocupado com Filosofia sem o saber (isto é, eu não sabia que era Filosofia aquilo em 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. Passei dez anos em Salvador (depois que formei o conjunto, em 1957), tentando conciliar os estudos com a música e acabei por optar pela última pelo simples fato de esta ser mais *comercial*. Tudo que sei, eu devo ao mundo, à rua, à vivência e, principalmente, a mim mesmo. Nunca aprendi nada em colégio. Minto. Aprendi a odiá-lo. Sempre procurei ler o que me interessava. Não sei quantas vezes fiz e desfiz o conjunto por causa dos estudos. Me lembro bem da penúltima, para mostrar que estudar era uma coisa fácil

⁹⁰ Aqui há certa dúvida quanto à data e às séries cursadas por Raul, uma vez que em muitos depoimentos são narradas as séries que o garoto estudou e os anos em que “*empacou*” em determinadas séries. GAMA, Thildo. **Raul Seixas: Entrevista & Depoimentos**. Coleção Mitos do Pop. São Paulo: PEN, s/d, p. 84.

⁹¹ Raul, por diversas vezes, reforçou a ideia de um mundo estranho criado e vivido por ele, um mundo peculiar no que se refere à sua formação pessoal, longe da escola, faltando às aulas e burlando boletins escolares para mostrar a seus pais sobre a frequência e o rendimento escolar. SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 15-16.

⁹² Desde a tênue idade, inventava histórias, fazia poemas citando Sartre e desenhou roteiros de um filme que passava em sua mente na infância e na juventude. Elementos que constituíram sua identidade. SEIXAS, Raul. **As Aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor**. Rio de Janeiro: Shogun Arte, 1983, p. 45-94.

e simples fiz o curso de madureza e o vestibular para Direito em apenas um ano e meio. Quando passei nunca fui às aulas e comecei a estudar, por conta própria, psicologia em casa. Fui professor de inglês uma ou duas vezes. Não consegui suportar. No fim da aula eu sempre acabava falando de exobiologia (em português). Fui professor de violão para algumas pessoas da sociedade baiana.⁹³

Havia nele certa fluência para a escrita e a composição, haja vista que entre os 7 e 15 anos Raul escreveu em seus diários também assuntos sobre artistas de cinema e cantores de *Rock'n'Roll*.

TEORIA RRR

O que é o Rock e porque não gostam do ritmo alucinante!! Geralmente quem não gosta de rock são os velhos cansados sem coragem precisando de uma boa dose de neurostal.

1º) Bem... porque “eles” não gostam?

Êles não gostam por inveja porque não podem mais fazer o que os moços fazem.

2º) E porque certos jovens não gostam?

Ou é para botar moral (que não tem) ou porque é escabreado e complexado, não gosta de se exitar com a música que dá alegria de se viver.

Ou é doente.

O rock foi feito para sadios [...]

Uma calça blue jeans.

É e e e ... Rock'n'Roll

VIVA! O Rock VIVA!!!

Abaixo, que não goste

Ú, ú, ú, ú

Nota: quem que quiser ouvir o Rock ouça e quem não gostar vá a merda.

Pergunta aos odiadores do Rock: Qual a música que tem mais cartazes no mundo? [...] é o Rock? Porque? Porque o número de jovens sadios é maior do que os velhos, doentios como vocês.⁹⁴

Fundado nesse contexto, decidiu dedicar-se inteiramente à música. Destarte, ao lado de seus amigos, passou a vestir-se como Marlon Brando e James Dean, reproduzindo nas ruas de Salvador aquilo que seus ídolos faziam nas películas cinematográficas, tudo por meio do *Rock'n'Roll*, fomentando no jovem Raulzito o gosto pelo avesso, como roubar guloseimas,

⁹³ Depoimento de Raul Seixas em conversa com o guitarrista estadunidense Jay Vaquer, no ano de 1972. Cf.: SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 74.

⁹⁴ SEIXAS, Raul. **As Aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor**. Rio de Janeiro: Shogun Arte, 1983, p. 21-22.

quebrar poltronas dos cinemas, fumar cigarro e beber com pessoas mais velhas, entre outras coisas que realizava contrariamente à geração⁹⁵ de seus pais.

Resgatando ainda a memória do artista, envolvendo a fase estudantil ou as tensões entre a escola e o *Rock'n'Roll*, Raul narrou como se sentia na cidade de Salvador durante os anos de sua juventude, quando, em 1957, sua família se mudou para uma casa próxima ao consulado estadunidense, no bairro de Monte Serrat, região da Cidade Baixa de Salvador.

Foi nesse contato que eu mergulhei no *Rock'n'Roll*, como quem acha o caminho, aquele sonho maluco de ser cantor. O *Rock* passou a ser todo um modo de ser, agir e pensar. Eu era o próprio *Rock*. Eu era o James Dean, o “*rebel without a cause*”. Eu era Presley, quando andava e penteava o topete. E era alvo de risos e gracinhas, claro. Eu tinha assumido uma maneira de vestir, falar, agir, que ninguém conhecia. Lá na Bahia eu estava na frente de todos em matéria do que estava acontecendo no mundo, em relação à música. Claro que eu não tinha consciência da mudança social toda que o *Rock* implicava. Eu achava que os jovens iam dominar o mundo. Não entendia as letras, mas se empolgava com “*o ritmo gostoso, tribal, a batida, tudo isso pegava fogo dentro de mim*”. Ouvia Elvis o dia todo, o que lhe acarretou um péssimo desempenho escolar. “*Eu frequentava o psicólogo do colégio, meus pais me achavam esquisito.*” Em compensação, treinava os primeiros acordes num violão presenteado pela mãe.⁹⁶

Sua mãe, Maria Eugênia Seixas, estarecida com o comportamento de seu filho, membro uma família conservadora de classe média de Salvador, entendia que, naquele contexto, transformar-se em um artista seria uma vergonha. Todavia, concomitantemente o apoiou, chegando até a pagar, por diversas vezes, para ele e seu conjunto se apresentarem na TV Itapoan, localizada na mesma cidade. Seu pai, o professor Raul Varella Seixas, não gostava daqueles jovens transgressores em sua residência, além das arruaças pelas ruas de Salvador, por isso, condenava as atitudes rebeldes do filho. Todavia, assim como a esposa, também o apoiou.

⁹⁵ “O conceito de *geração* é entendido como uma similaridade de situação num mesmo tempo histórico, em que pessoas de um mesmo grupo etário têm uma localização comum na dimensão histórica do processo social. A identificação não ocorre somente pela contemporaneidade, mas também pela possibilidade de partilhar sentimentos, pensamentos, comportamentos, enfim, experiências colocadas por circunstâncias históricas e sociais comuns.” PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. **Jovem Guarda: Cronistas Sentimentais da Juventude**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000, p. 60.

⁹⁶ Nesse depoimento do artista em entrevista ao jornalista André Mauro, Raul se coloca frente à música na Bahia, porém a fala destina-se ao *Rock*, e não à música em geral, uma vez que ele, em outros depoimentos, declarava não entender muito nem se importar com a *Música Popular Brasileira*. SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 43.

Com Waldir Serrão, o “*Serrote*”, como era apelidado por Raul, descobriu um mundo novo, a possibilidade de mergulhar por completo no universo da música jovem americana, que chegava à capital baiana por intermédio dos filhos dos engenheiros que vinham trabalhar na Petrobras. Com os garotos americanos, Raul aprendeu a falar inglês, ouvia os discos de seus principais ídolos, como Little Richard, Chuck Berry, Eddie Cochran, Buddy Holly, Fats Domino e, principalmente, seu ícone maior, Elvis Presley.

Raul Seixas estava à frente ao que se dizia sobre o *Rock'n'Roll* em Salvador, pois vivia intensamente o estilo musical como um verdadeiro comportamento, fato que o levou a fundar dois fã-clubes de *Rock'n'Roll* em Salvador.

[12 de outubro]

Em 1958
foi a fundação do
"Rock Boy Club"
componentes fundadores
Raul Seixas e Stan.
João Dias Seixas
Hilto Guedes
Pedro Henrique

[1959] e na data de
13 de julho foi
fundado em 1959 o
"Elvis Rock Club"
componentes fundadores
Waldir Serrão - Ângela Maria
Raul Seixas - Sônia Cristina
Oswaldo Sousa - Lúcia Maria
Luiz Carlos - Beatriz Sousa

Figura 4 – Anotação da fundação do *Rock Boy Club* e do *Elvis Rock Club*.⁹⁷

⁹⁷ SEIXAS, Raul. *As Aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*. Rio de Janeiro: Shogun Arte, 1983, p. 30.

As anotações observadas na imagem mostram os “componentes fundadores” de dois fã-clubes dos quais Raul Seixas fez parte: o primeiro, *Rock Boy Club*, de 1958; e o segundo, *Elvis Rock Club*, de 1959.

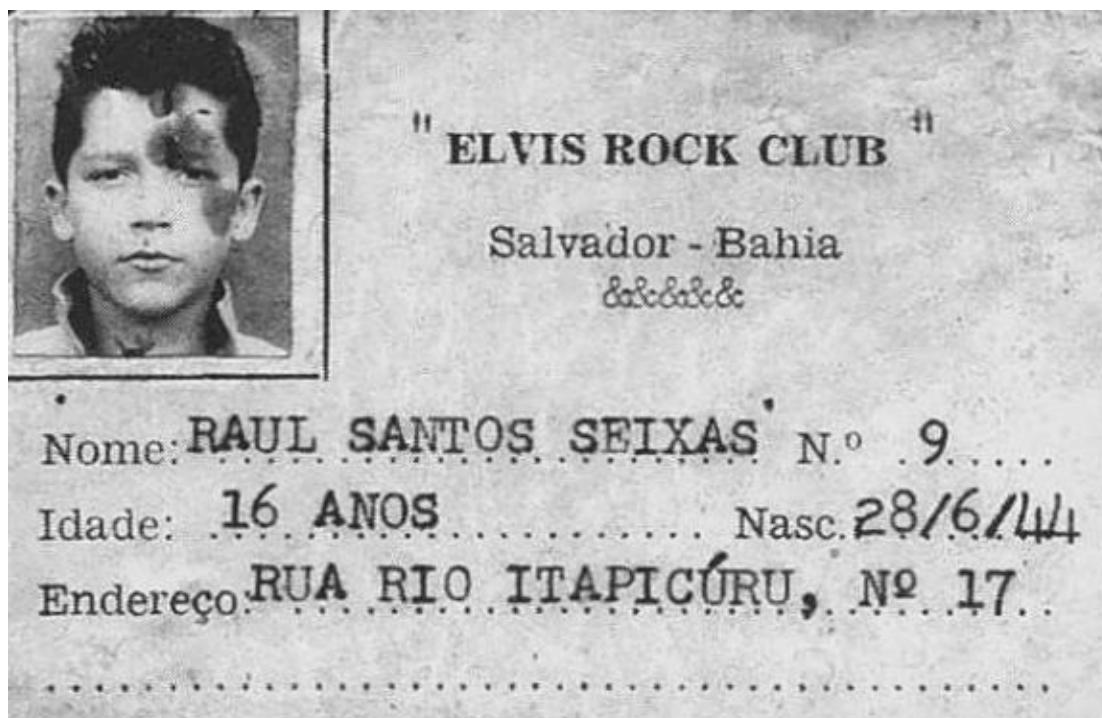


Figura 5 – Carteirinha do *Elvis Rock Club*, fã-clube fundado por Raul Seixas e Waldir Serrão, em 1959, em Salvador/BA.⁹⁸

Nota-se que nesta carteirinha o ano de seu nascimento apontado é 1944, indicado de forma errônea propositalmente, para que fosse considerado mais velho, uma vez que alguns lugares de Salvador somente permitiam a entrada de jovens com idade superior a 16 anos.

O *Rock'n'Roll* de Elvis Presley, a rebeldia de James Dean no cinema e a junção dos dois com Bill Haley & His Comets em *Rock Around the Clock*, de 1955, incutiram entre a juventude⁹⁹ a tendência de expor suas ideias e seus comportamentos, mas sem a racionalidade de perceber as transformações sociais, utilizando apenas a emoção. Se não houver reação corpórea “*quente*”, não é *Rock*¹⁰⁰. Assim, o *Rock'n'Roll* é mais que um simples estilo, é todo um comportamento.

⁹⁸ Acervo Raul Rock Club – Raul Seixas Oficial Fã-Clube.

⁹⁹ A categoria *juventude* será detalhada no próximo capítulo.

¹⁰⁰ CHACON, Paulo. **O que é Rock**. Coleção Primeiros Passos 68. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 12.

Nos Estados Unidos, além das vinculações com a transgressão, a nova música mostrava um lado sensual avançado para a época. Jovens com carros e lambretas, cigarros e bebidas, garotos e garotas com roupas diferentes das que os pais usavam. Assim, novos produtos surgiram para fomentar o consumo entre os jovens. Vários filmes do gênero juvenil eram roteirizados voltados para o novo público, além da publicação de revistas como a *Seventeen*¹⁰¹, que trouxe uma nova conceituação para a sociedade naquele contexto.

O *Rock'n'Roll* era uma música que trazia questões diferentes ligadas aos novos comportamentos inseridos. Os meios de comunicação, como jornais, rádios e a própria televisão, acabariam por tentar censurá-lo, considerando-o como música de marginais e transgressores da ordem. Paradoxalmente, ajudariam a fomentá-lo no imaginário dos jovens em toda parte do mundo, inclusive em muitas cidades brasileiras, como uma das mais correntes culturais do século XX.

Em Salvador, não foi diferente. Raul, filho de uma família de classe média, tinha condições de adquirir álbuns e revistas que difundiam o *Rock'n'Roll*, ao lado do cinema. Assim como em outras regiões do país, o estilo musical ganhava cada vez mais adeptos, como em São Paulo e no Rio de Janeiro, com jovens que se encontravam para ouvir os discos sobre o novo estilo, tanto nas ruas paulistanas, em especial na rua Augusta, como nas praias cariocas.

Com o *Rock'n'Roll* surgiram os primeiros ídolos voltados diretamente para a juventude. Ídolos como Marlon Brando, James Dean e Elvis Presley, porém outros “desembarcariam” em terras brasileiras como uma extensão do seu sucesso, como o próprio Bill Haley, Neil Sedaka, Paul Anka, The Platters, Brenda Lee, Rita Pavone, entre outros nomes importantes, mostrando assim que o Brasil também soube cultivar, de uma forma expressiva, a nova música que estava circulando pelos Estados Unidos e pela Europa, com maior frequência.

¹⁰¹ Revista voltada para o público jovem e adolescente, lançada em 1944, nos Estados Unidos. MAZZOLENI, Florent. **As raízes do Rock**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012, p. 151.



Figura 6 – Raul Seixas em sua juventude, Salvador/BA.¹⁰²

O *Rock'n'Roll* contribuiu para o aparecimento de novos comportamentos sociais. A geração de fãs do *Rock'n'Roll* e do cinema abriu caminhos para a divulgação de muitos cantores e compositores no Brasil, entre eles, o tema central desta pesquisa, o cantor e compositor Raul Seixas.

As raízes do *Rock'n'Roll* estão ligadas às tradições rurais do Sul dos Estados Unidos. Ao lado do *country*, ele passou a ter uma maior repercussão fora de seus redutos devido à indústria fonográfica, além do rádio e das *jukeboxes*. Tendo de enfrentar uma série de situações trágicas, desde a deportação africana até a exploração nas plantações, a comunidade do Sul sempre encontrou refúgio na música, fosse nos cantos de sofrimento que vinham do trabalho cotidiano no campo ou no fervor do *Gospel (Spirituals)* entoado nas igrejas.¹⁰³

Se o *Blues* era um som de desespero e lamento, o *Gospel* figurava como antídoto para tudo isso, com canto alegre de louvor. A música dentro das igrejas soava com uma esperança. Com uma batida grave tanto dos pés como das palmas, incorporava um canto forte e estridente como um “*grito da alma*”¹⁰⁴. O canto do solista era seguido pelos coristas, muitas vezes sem o devido acompanhamento instrumental.

Valendo-se da fusão entre o *Blues*, o canto de lamento das lavouras de algodão e os *Spirituals* ou *Gospels* das Igrejas protestantes, com os cantos de louvor de uma população muito pobre, os jovens começavam a se aventurar em algumas ruas. Muitos deles levavam seus violões, outros já tinham acesso a guitarras com amplificadores – e a força elétrica era puxada

¹⁰² Acervo Raul Rock Club – Raul Seixas Oficial Fã-Clube.

¹⁰³ MAZZOLENI, Florent. **As raízes do Rock**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012, p. 20.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 24.

de residências ou de algum comércio próximo. Além do uso de piano, em plenas ruas das cidades sulistas, surgindo assim os primeiros focos de uma cultura popular do *Blues* cantado em praça pública. Eles tocavam sons de piano que imitavam as locomotivas a vapor¹⁰⁵, além das serras elétricas, utilizadas em seu cotidiano de trabalho.

Com a ida do Sul dos Estados Unidos para o Norte, muitos músicos, seguindo de trem, captavam o som estridente das rodas dos vagões nos trilhos, e mais tarde, ao buscar repetir aqueles ruídos com a guitarra, acabavam por se tornar instrumentistas autodidatas, ecoando sons estridentemente agudos, misturados aos cantos lamentosos da época das lavouras de algodão, formando assim um som diferente. Nascia o *Blues* elétrico, enraizado no *Blues* do Sul e no *Jazz* do Norte dos Estados Unidos.

A propagação do *Blues* se deu concomitantemente ao entusiasmo de diversos setores da indústria e do comércio estadunidense na década de 1920. Assim como o *Boogie Oogie*, o *Rock'n'Roll* também teve sua origem no *Blues*, mais especificamente a partir do colapso da bolsa de valores, em outubro de 1929, que fez muitos cantores de *Blues* saírem de trem do Sul para as cidades do Norte do país. O trem, ao mesmo tempo que anunciava a liberdade e a esperança de uma nova vida, figurava também como um som aspirador: o deslizar e o atrito nos trilhos produzia uma harmonia eletrizante.

Vários *riffs* diferentes eram, às vezes, tocados ao mesmo tempo, dando lugar a um contraponto rítmico. O público ficava mais entusiasmado com esse efeito de hipnose rítmica do que com esplendor e habilidade harmônica dos arranjos.¹⁰⁶ O *Blues* e o *Country* influenciaram diretamente o surgimento do *Rock'n'Roll*, o primeiro, proveniente dos campos do Sul, cantado pelos descendentes dos escravizados lamentando suas dores, enquanto o segundo discorria sobre a forma de trabalho dos brancos em suas respectivas lavouras.

Ainda sobre o *Country*, uma das tendências musicais dos Estados Unidos no início do século XX, surgiu no Texas como a música dos caipiras pobres. A famosa música de cowboy, já instituída desde o final do século XIX, tem origem no folclore, vindo com os imigrantes europeus que passaram a circular em solo estadunidense.

Nesse enredo, os primeiros álbuns foram gravados nos Estados Unidos e ganharam uma enorme proporção no cenário da indústria cultural, primeiramente com as canções entoadas na região rural dos Estados Unidos, como o *Country*, e mais precisamente foi na região Sul daquele país, no delta do rio Mississippi, em Memphis, no estado de Tennessee, entre outras

¹⁰⁵ MAZZOLENI, Florent. **As raízes do Rock**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012, p. 12.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 14.

localidades, que a música afrodescendente, o *Rhythm 'n' Blues*, foi gravada. Concomitantemente, havia o *Blues*, o lamento dos negros com a música espiritual ou *Gospel* e a junção desses dois, formando o *Rhythm 'n' Blues*.

O *Rock 'n' Roll*, quando surgiu, não era apenas um estilo musical, era todo um comportamento ou uma atitude, influenciando gerações. Após anos com problemas econômicos e sociais relacionados à *Grande Depressão*, muitos afrodescendentes sulistas foram buscar uma vida melhor no Norte, mais precisamente na cidade de Chicago, onde a *Lei Seca* era violada por diversos segmentos – com destaque para a máfia liderada por Al Capone (1899-1947), a qual contrabandeava bebidas e outros produtos clandestinos. Com a presença de trabalho nas indústrias em ascensão, as boates surgiam com efervescência, caracterizando a necessidade de músicos profissionais para animar as noites daquela cidade que não adormeceu durante os anos difíceis da *Grande Depressão*.

Outro veículo cultural difundido no início do século XX, mais precisamente na década de 1920, foi o rádio, que então se tornava acessível para todos os públicos. Foi a maior expressão da cultura popular pelos quatro cantos dos Estados Unidos, transmitindo de uma maneira rápida e expressiva os ritmos que caracterizariam as primeiras transmissões de música, como o *Jazz* e o *Blues*.

A música foi um importante veículo de difusão das culturas negras e das comunidades brancas nos anos 1930. Nessa década, viu-se o esplendor das grandes orquestras com músicos e instrumentos, além da aparelhagem eletrônica. Assim se propagou a cultura dançante no período que antecedeu a Segunda Grande Guerra. Outro fator que favoreceu a ascensão da música afrodescendente foi a indústria fonográfica que, veementemente, disseminou a cultura daquela comunidade por toda parte dos Estados Unidos.

Durante a década de 1920, muitos artistas se deslocavam do Sul dos Estados Unidos para Chicago, pois nessa cidade havia uma efervescência de movimentos musicais negros. A primeira forma de música dançante foi o *Boogie Oogie*, que era uma exortação à dança, todavia, no início da década de 1920, era uma música exclusivamente dos afrodescendentes. A absorção desse tipo de música pelos brancos só ocorreria na década seguinte, a de 1930.

Nessa década, quando o *Jazz*¹⁰⁷ figurava triunfantemente ao lado do *Boogie Oogie*, incorporado às “*Big Bands*”, surgiu o *swing*, um ritmo dançante que contagiou plateias de diversas classes sociais nos famosos salões de dança que sediavam bailes em cidades

¹⁰⁷ “Um dos fenômenos mais significativos da cultura mundial do século XX.” HOBBSAWM, Eric. J. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1989, p. 12.

importantes, como Nova Iorque, antes da Segunda Guerra Mundial. Nesse período, havia o fervor das grandes orquestras, as *Big Bands*, tendo Glenn Miller como um dos maiores expoentes daquele gênero que animava os salões durante a Grande Guerra, apesar do clima tenso e sobrecarregado de incertezas, entoando, na maioria das vezes, músicas dançantes para atenuar o sofrimento da sociedade estadunidense decorrente da presença de compatriotas nas frentes de batalha na Europa.

Percebe-se também que o *Blues* ainda não tinha característica de um estilo musical próprio, sua presença ainda era muito pequena perto de outras expressões musicais, como os grandes ídolos da juventude daquele período Frank Sinatra (1915-1998) e Nat King Cole (1919-1965), dois proeminentes artistas, nacionalmente reconhecidos, que sustentaram a arte musical dos Estados Unidos anteriormente à Segunda Guerra.

O *Rock'n'Roll* chegava para ocupar um vácuo da música popular norte-americana, pois Frank Sinatra estava mais envolvido nas produções cinematográficas de Hollywood, e o *Jazz* havia se intelectualizado, além das grandes orquestras *Big Bands* que, principalmente após o desaparecimento de *Glenn Miller*, vinham perdendo prestígio e só tocavam em bailes de formatura. Por isso Bill Haley teve em *Rock Around the Clock* um dos símbolos de maior vendagem da indústria fonográfica, cerca de 30 milhões de discos vendidos, desde o aparecimento do *Rock'n'Roll*.¹⁰⁸

A voz grave e rouca dos cantores de *Blues*¹⁰⁹ aglutinada ao som estridente da guitarra elétrica virou uma verdadeira febre entre os jovens. Ficou evidente que tanto os primeiros conjuntos de *Rock'n'Roll*, entre eles Bill Haley e seus Cometas, como os primeiros intérpretes aproveitaram-se das gravações das canções afrodescendentes para tornar seu ritmo mundialmente conhecido.

Entre as várias entoações musicais que marcaram os anos 1950, um novo ritmo despontaria na segunda metade dessa década e, vindo dos Estados Unidos, revolucionaria o mundo. “[...] um idioma diretamente derivado do blues negro americano se tornou, na forma de *Rock'n'Roll*, uma linguagem global de nossa cultura”¹¹⁰, levando-o a um patamar de estrutura cultural mundialmente difundida. Por fim, o *Rock'n'Roll* fomentou uma nova caracterização

¹⁰⁸ MAZZOLENI, Florent. **As raízes do Rock**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012, p. 158-161.

¹⁰⁹ “Os únicos instrumentos que eles trouxeram consigo da África foram os rítmico-melódicos, e suas vozes; porém os timbres e inflexões característicos da voz africana invadiram todos os instrumentos de jazz até então.” HOBBSAWM, Eric. J. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1989, p. 60.

¹¹⁰ HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos - O Breve Século XX 1914/1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 195-196.

cultural no estilo musical do pós-Guerra, além da aceleração do processo de libertação da juventude, ensejando um novo comportamento entre os jovens.

Nesse contexto, cabe observar a imensa contribuição da presença afrodescendente na música estadunidense, destarte, com os brancos cantando o novo ritmo, ele começaria a se difundir. Assim, Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Buddy Holly, Ritchie Valens, Eddie Cochran, Roy Orbison, Carl Perkins, Gene Vincent, Everly Brothers, Ricky Nelson, Pat Boone, entre outros, constituíram-se culturalmente como uma engrenagem que a música afrodescendente necessitava para se consagrar nacionalmente.

Raul Seixas, influenciado diretamente pelo *Rock'n'Roll*, ao ter contato com os garotos estadunidenses do consulado em Salvador, teve acesso aos álbuns de 78 rotações dos principais cantores de *Rock'n'Roll* daquele país. Decidiu seguir definitivamente a música, e não o meio acadêmico desejado pelos seus pais em consonância com a sua tradição familiar. Para os pais de Raul, ser artista não era perspectiva promissora, tratando-se daquele tipo de música, voltada à rebeldia, com palavras sensuais e comportamentos subversivos à ordem. As pessoas, em geral, associavam os roqueiros àqueles jovens transgressores que quebravam vidraças, bebiam, fumavam e roubavam chicletes, além de dirigir veículos em alta velocidade e das gritarias decorrentes de suas atitudes.

Esse comportamento desencadeou a identificação como jovens de caráter transgressor, marcados pelo rompimento de valores tradicionais de outras gerações, sendo vistos como uma juventude rebelde em sua forma de pensar, agir e falar, principalmente no que diz respeito à relação com os pais.

Aquela juventude parecia facilmente construir uma relação de afinidades com o outro, tendendo a agrupar-se em uma gangue, uma turma ou até mesmo um movimento. Diferenciava-se da geração anterior, que, na fase de transição social, física e psicológica, passava de criança para pequeno homem, com características muito semelhantes às dos adultos, dedicando-se ao estudo para a conquista de um emprego ou a constituição de uma família.

Em 1965, com 20 anos, Raul Seixas abandonou os estudos, e em 1966, por certa pressão da família da noiva, largou o conjunto, fez supletivo e pré-vestibular para a Faculdade de Direito, destacando-se entre os primeiros colocados. Casou-se em 1967 com a estadunidense Nadine Wisner e passou a frequentar as aulas de Direito por poucos meses, uma vez que recebeu um convite de Jerry Adriani (1947-2017) para gravar um álbum com os Panteras na cidade do Rio de Janeiro.

Raul considerava que essa foi uma fase difícil de sua vida pessoal. Logo depois de gravar o primeiro álbum *Raulzito e os Panteras*, no final de 1967 e início de 1968, voltou a

Salvador, após “*passar fome por dois anos na Cidade Maravilhosa*”¹¹¹. Para sobreviver, virou professor, dando aulas de violão e inglês.¹¹²

Raul não tinha a pretensão de conciliar a escola e a música. O inglês que ele sabia era o suficiente para entender os álbuns de *Rock’n’Roll*. Muitos que o conheceram dizem que ele não falava bem o inglês, mas aprendeu o básico, pelos álbuns e dialogando com os filhos dos engenheiros estadunidenses, além do cinema: “*É nêle que eu aprendo o meu inglês melhor!*”¹¹³

1.4 “FOI NUMA SESSÃO DAS DEZ...” – CHEGA O CINEMA E COM ELE... O ROCK’N’ROLL

*Ao chegar do interior
Inocente, puro e besta
Fui morar em Ipanema
Ver teatro e ver cinema
Era a minha distração...*¹¹⁴

Enquanto nos Estados Unidos o *Rock’n’Roll* foi difundido pelos discos, pelo rádio, pelos *Disk Jockeys* e até mesmo pela televisão, no Brasil foi diferente, ele foi, primeiramente, divulgado pelo cinema. Ele então avançaria as regiões metropolitanas, transgredindo muitas esferas do território do rádio, que era o mais importante meio de comunicação em massa do Brasil.

O *Rock’n’Roll* chegou ao Brasil acompanhando o advento da televisão, que ainda era um veículo de alcance limitado, uma vez que fora inaugurada no país poucos anos antes, ou seja, no início da década de 1950. Porém, sabe-se que, nas décadas seguintes, passaria a ser o maior meio de comunicação de massa, uma vez que foi transformada em um produto acessível

¹¹¹ Trecho da canção de sua autoria *Ouro de Tolo*, de 1973. Nele o artista menciona os dois anos em que passou fome na cidade do Rio de Janeiro, quando saiu de Salvador para gravar o primeiro álbum, sem nenhum sucesso, fato esse que o levou a acompanhar Jerry Adriani como tocador de pandeiro. Na ocasião, entre os anos de 1967 e 1968, os integrantes do grupo *Raulzito e seus Panteras*, Mariano (baixista), Eládio (guitarrista) e mais tarde o próprio Raul retornariam a Salvador, depois da fracassada tentativa de ser artista no Rio de Janeiro. Dos quatro integrantes, apenas o Carleba (baterista) permaneceu no Rio para acompanhar outros artistas consagrados da *Música Popular Brasileira*.

¹¹² Raulzito tinha uma inclinação para a carreira de professor, uma vez que seu pai, já aposentado como Engenheiro Elétrico, dava aulas na Escola Técnica de Salvador. “*Se não estivesse no palco, estaria atrás de uma cadeira de professor, ensinando. Se não estivesse atrás de uma cadeira de professor, ensinando, eu seria o escritor dos livros do meu irmão.*” SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 20-21.

¹¹³ SEIXAS, Kika. **O Baú do Raul**. São Paulo: Globo, 1992, p. 34.

¹¹⁴ SEIXAS, Raul (Compositor). “Sessão das dez”. Sociedade da grã-ordem kavernista apresenta sessão das 10 (LP). Sérgio Sampaio, Raul Seixas, Miriam Batucada e Edy Star. Rio de Janeiro: CBS Discos, 1971.

a todas as camadas da sociedade, inclusive a popular, superando assim quaisquer outras formas de veiculação de informações, propagandas e programações em suas mais diversas formas – novelas, filmes, desenhos infantis, jogos de futebol, entre outras.

Assim como o rádio, fundado no *Samba*, no *Bolero*, no *Baião*, no *Samba-Canção*, na *Guarânia*, na *Música Sertaneja*, entre outros ritmos, a indústria fonográfica seria um instrumento de divulgação da arte com significativa importância, porque os artistas, para se confirmarem como tal, deveriam ter suas canções registradas em discos de vinil, fossem de 45 ou 78 rotações, compactos simples ou duplos ou ainda *longs play* (LP).

Já o cinema, esse trouxe uma concepção de diversão e de lazer, tornando-se uma referência cultural, influenciando os costumes, a moda, o comportamento e as experiências individuais e coletivas. Era local de encontro dos jovens, tanto de casais de namorados como das gangues, como eram conhecidos os jovens tachados como transgressores, que aproveitavam o espaço do cinema para expressar suas gírias, seus trejeitos e comportamentos que não eram usuais nas ruas da sociedade, muito menos em suas residências, onde deveriam respeitar os pais.

No cinema prevalecia a liberdade de expressão dos jovens, aficionados pelos filmes, pela tela grande, mascando chicletes ou tomando refrigerante, estando próximos um do outro. Ali se encontravam com a turma e também promoviam uma linguagem com características joviais no gesto, na saudação, na forma de falar e agir, copiando seus ídolos do cinema e do *Rock'n'Roll* em uma performance mimética que transcendia as paredes do local.

Esse encontro de rebeldia do *Rock'n'Roll* e dos ídolos do cinema foi elemento fundamental para a fomentação de uma indústria cultural que passava a incorporar a cultura jovem presente em alguns redutos. Além do cinema e da música, a publicidade de novos produtos fabricados e voltados diretamente para o consumo dos jovens. Tudo isso levaria o *Rock'n'Roll* a um processo de aceitação pela mídia, e acabou virando uma moda, muitos aderiram ao novo estilo, fazendo com que o jovem se sentisse como uma vitrine.

Isso levou os jovens aos encontros da turma, não só a um novo estilo de vida como comportamento, confrontando a geração anterior em seus valores morais e sociais. Em outro aspecto, o jovem também assimilou uma coisa diferenciada e nova: a gangue. Nos encontros, promoviam festas, brigas, rachas de veículos, entre outros movimentos.

Os *transviados* ou *playboys* – como eram chamados os rapazes modernos, de classe média alta, que participavam de desordens – ouviam e dançavam *Rock'n'Roll*, por esse motivo, a culpa de todas as arruaças era atribuída ao Rock

e seus expoentes, musicais e/ou cinematográficos. No Rio de Janeiro, os *playboys* faziam uma corrida noturna com lambretas chamada de lenha, percorrendo o longo trecho da Estrada das Canoas (Floresta da Tijuca) até a Praça General Osório, em Ipanema, sem usar freios e faróis. Em São Paulo, a prática dos *playboys* era a *roleta paulista*, em que o motoqueiro entrava em uma rua movimentada, na contramão.¹¹⁵

Os redutos dos jovens eram permeados de valores que transgrediam a ordem e, inspirados no *Rock'n'Roll*, passaram a fomentar o estabelecimento do estilo musical como um elemento que marcaria muitas gerações a partir de 1950. São Paulo e Rio de Janeiro foram os primeiros grandes circuitos desses redutos com grandes dimensões territoriais.

Em São Paulo, terminava na famosa Rua Augusta, sofisticada na época, cheia de bancos butiques, casas de chá, lanchonetes, casas de discos e livrarias, paraíso da classe média paulistana, onde jovens desfilavam com seus “*carrões envenenados*” e suas lambretas. Lá também estavam as duas boates da moda: a *Canguru* e a *Jazz Hot*. Nelas não havia orquestras, apenas a continuidade da vitrola secreta (*jukebox*) tocando pilhas de discos. No fim da noite, quando as discussões sobre o *Rock'n'Roll* chegavam ao fim, os rebeldes entraram em seus carrões e começavam mais uma “*roleta paulista*”, uma corrida toda velocidade, que não respeitava sinal ou cruzamento. Colocando sua vida em perigo, alguns jovens transviados (filhos da classe média alta) expressavam sua rebeldia contra uma sociedade de valores provincianos que se industrializavam. Alguns imitavam James Dean no filme *Juventude Transviada*, que precipitava seu carro em um abismo, saltando antes do “*desastre*”. A facção mais violenta desses jovens divertia-se jogando seus automóveis contra outros em movimento para obrigá-los a desviar-se.¹¹⁶

Desses encontros, mais tarde, em 1964, surgiria a inspiração para a canção *Rua Augusta*, composta por Hervê Cordovil e gravada pelo cantor Ronnie Cord.

¹¹⁵ PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. **Jovem Guarda: Cronistas Sentimentais da Juventude**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000, p. 23.

¹¹⁶ BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais de Juventude**. Série Polêmica. São Paulo: Moderna, 2004, p. 43.

*Entrei na Rua Augusta a 120 por hora
 Botei a turma toda do passeio pra fora
 Fiz curva em duas rodas sem usar a buzina
 Parei a quatro dedos da vitrina (legal)
 Hy, hy, Johnny
 Hy, hy, Alfredo
 Quem é da nossa gang não tem medo
 Meu carro não tem breque, não tem luz, não tem buzina
 Tem três carburadores todos três envenenados
 Só para na subida quando acaba a gasolina
 Só entra se tiver sinal fechado (bárbaro)
 Hy, hy, Johnny
 Hy, hy, Alfredo
 Quem é da nossa gang não tem medo
 Toquei a 130 com destino à cidade
 No Anhangabaú botei mais velocidade
 Com três pneus carecas derrapando na raia
 Subi a Galeria Prestes Maia (tremendão)
 Hy, hy, Johnny
 Hy, hy, Alfredo
 Quem é da nossa gang não tem medo
 (Rua Augusta, Hervê Cordovil, 1964)¹¹⁷*

Na canção eram descritas cenas em que os jovens se aventuravam pelas ruas da região central da cidade de São Paulo, destemidos e desafiando os limites, tanto de velocidade como de valores morais. Nota-se sua ousadia frente às ordens sociais vigentes, principalmente ante os valores relacionados à geração anterior, a de seus pais. Muitas outras canções descreveram os comportamentos desses jovens considerados transgressores, uma vez que colocavam sua vida em risco, além de ocasionar acidentes, que não deixaram de acontecer.

No Rio de Janeiro, o ponto de encontro dessa juventude era o bar *Mau Cheiro*, no Arpoador (zona sul da cidade), onde centenas de lambretas estacionavam na avenida da praia ao cair da tarde. Os “*rebeldes sem causa*” vinham de vários bairros da cidade e, de madrugada, com suas garotas na garupa, iam para Barra da Tijuca. Mas eram poucos os partidários da violência gratuita. Em geral, os jovens transviados brasileiros expressavam por meio da música e das roupas (jaquetas de couro e jeans apertado) o seu protesto contra os valores das antigas gerações.¹¹⁸

¹¹⁷ Raul Seixas interpretou a canção de mesmo nome fazendo uma homenagem ao Rock Brasileiro. Cf.: CORDOVIL, Hervê (Compositor). “Rua Augusta”. Trinta anos de Rock (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Polygram (826351-1), 1985.

¹¹⁸ BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais de Juventude**. Série Polêmica. São Paulo: Moderna, 2004, p. 43-44.

Se na cidade do Rio de Janeiro os jovens se encontravam nas praias da zona sul e em São Paulo na Rua Augusta, em Salvador o seu reduto era na *Cidade Baixa*, mais precisamente no *Cinema Roma*. Ali, com sua turma, Raul Seixas passou a transgredir a ordem dos cinemas e da cultura jovem soteropolitana, assim como seus ídolos tanto do cinema como dos discos, no caso, James Dean e Elvis Presley, respectivamente. Raul se tornaria um “rebelde sem causa”, uma vez que tinha melhor condição social e econômica que a maioria dos garotos de sua turma, sentia-se com um verdadeiro líder da *gangue* de Rock de Salvador.

No que se refere ao *Rock'n'Roll* como música da juventude, na cidade de Salvador esta era representada pelo público frequentador do *Cinema Roma*¹¹⁹, localizado na *Cidade Baixa*, próximo ao consulado dos Estados Unidos e também próximo à segunda residência da família Seixas, o que facilitou o gosto de Raulzito pela música importada daquele país.

[...] O que me pegou foi tudo, não só a música. Foi todo o comportamento rock. Eu era o próprio rock, o Teddy Boy da esquina, eu e minha turma. Porque antes a garotada não era garotada, seguia o padrão do adulto, aquela imitação do homenzinho, sem identidade. Mas quando Bill Halley chegou com *Rock around the clock*, o filme *No balanço das horas*, eu me lembro, foi uma loucura pra mim. A gente quebrou o cinema todo, era uma coisa mais livre, era a minha porta de saída, era minha vez de falar, de subir num banquinho e dizer eu estou aqui. Eu senti que ia ser uma revolução incrível. Na época pensava que os jovens iam conquistar o mundo.¹²⁰

Enquanto o filme *No balanço das horas* significava, para determinados jovens da sociedade baiana, o autêntico comportamento a se seguir, para outros, sobretudo os frequentadores do *Teatro Vila Velha*, como Caetano Veloso, representava a irracionalidade do comportamento daqueles que frequentavam o *Cinema Roma*, quebrando vidraças ou roubando pertences de lojas inspirados na rebeldia retratada no filme.

¹¹⁹ *Cinema Roma* era o local da rebeldia do *Rock'n'Roll*, ritmo dançante que embalou o mundo a partir de 1956. Lá foram apresentados os primeiros filmes para o público jovem de Salvador. Enquanto que do outro lado da cidade, na *Cidade Alta*, havia o *Teatro Vila Velha*, local frequentado pelos jovens da elite intelectual da cidade e por muitos nomes importantes da futura *MPB*, entre eles Caetano Veloso. Eram considerados como “inimigos” daqueles que frequentavam o *Cinema Roma*, liderados por Raulzito e Waldir Serrão, que, por sua vez, eram tachados de entreguistas pela turma do *Vila Velha*, por serem influenciados pelo novo estilo musical trazido dos Estados Unidos, o *Rock'n'Roll*, que os transformaria em garotos alienados e sem uma personalidade própria.

¹²⁰ SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 15.

O filme *No balanço das horas* (*Rock around the clock*) foi noticiado como tendo provocado, devido ao entusiasmo dos espectadores, depredações em cinemas do Rio de Janeiro e, quando afinal ele foi exibido em Salvador, no Cine Guarany (hoje Glauber Rocha), sabei frio com medo de ser possuído por alguma força irracional [...] Só que, no caso do filme do rock, por causa da onda feita na imprensa, alguns espectadores fingiam estar irresistivelmente tomados pelo novo ritmo e dançavam em pé sobre as poltronas, provavelmente para ver se quebravam algumas, dando assim matéria para os jornais, numa identificação com aqueles que tinham quebrado cinemas no Rio e que, por sua vez, identificavam-se com os americanos, de quem dizia que tinham feito o mesmo nos Estados Unidos.¹²¹

O *Rock'n'Roll* não foi incorporado uniformemente pela juventude baiana, uma vez que, de um lado, havia a turma da *Bossa Nova* e, de outro, Raulzito, Thildo Gama, Waldir Serrão e Edy Star¹²² elegiam o *Rock'n'Roll* como ritmo preferido.

Aquela geração de jovens parecia construir uma relação de afinidades com o outro, tendendo a agrupar-se em uma gangue, uma turma ou até mesmo um movimento, diferenciando-se da geração anterior.

[...] 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 [...] O rock é, portanto, e antes de tudo, som. Ao contrário de outras artes que nos tocam pelo mais racional órgão dos sentidos, que é a visão, a música nos atinge pelo mais sensível, que é a audição. Para nos desviarmos de um quadro que não nos agrada, teremos muito mais facilidade do que uma música. Seu leque de ação no espaço parece ser muito mais aberto, quase infinito, porque as notas se espalham em ondas mais amplas do que os traços presos aos limites concretos das molduras. Nesse sentido, dentro da música, uma nota distorcida de guitarra parece atingir não só o ouvido e o cérebro, mas cada uma das células do corpo humano, fazendo do rock um dos ritmos musicais mais agitados que se conhece nas sociedades modernas [...] O rock é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou

¹²¹ VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 42.

¹²² Edy Star ou Edy Cooper, nomes artísticos de Edvaldo de Souza, que na época apresentava-se como artista, cantor e dançarino em várias casas artísticas de Salvador. Gravou um álbum com Raulzito, Sérgio Sampaio e Miriam Batucada, em 1971, chamado *Sociedade da grã-ordem kavernista apresenta sessão das dez*.

uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento. O rock se define pelo seu público.¹²³

Assim, para aquela geração, o *Rock'n'Roll* representou integração:

[...] a novidade da década de 1950 foi que os jovens das classes alta e média, pelo menos no mundo anglo-saxônico, que cada vez mais dava a tônica global, começaram a aceitar a música, as roupas e até a linguagem das classes baixas urbanas, ou o que tomavam por tais, como seu modelo. O rock foi o exemplo mais espantoso. Em meados da década de 1950, subitamente irrompeu do gueto de catálogos de raça ou *Rhythm and Blues* das gravadoras americanas, dirigidos aos negros pobres dos EUA, para tornar-se o idioma universal dos jovens, e notadamente dos jovens brancos.¹²⁴

Ele ainda foi responsável pela aceleração do processo de *libertação* do jovem, que passou a mascar chiclete, levantar a gola da camisa, usar calça jeans, pilotar motocicleta e até dirigir carros. Esses eram os sinais de liberdade que formavam um novo estilo de vida e, por conseguinte, fomentavam a indústria cultural ou a cultura de massa¹²⁵ para a juventude.

*Eu quero avacalhar com toda a turma da esquina
Com meu cabelo cheio de brilhantina
Dançando o Rock ao som de Elvis 'n'Roll
Eu vivo num clima brabo, cheio de violência
E você faz sinal de paz e clemência
E ainda me diz que é um bicho muito "Underground"
E ainda me diz que é um bicho muito "Underground"
Eu vivo de olho na vitrine da moda
Vendo robots padronizados é soda com coca-cola
E bugigangas que é pop
Hey bicho! Onde é que vai com essa flor no cabelo?
Com esse sorriso de paz e desespero?
Olha pro lado e você vai entender
Entender*

¹²³ CHACON, Paulo. **O que é Rock**. Coleção Primeiros Passos 68. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 12-18.

¹²⁴ HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos - O Breve Século XX 1914/1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 324.

¹²⁵ Aqui se observa como a indústria cultural se beneficia dessa nova camada de consumidores, os jovens, uma vez que passaram a consumir guloseimas, bebidas, vestimentas e até mesmo veículos como carros e motocicletas, surgindo assim novos produtos voltados para esse público. “[...] A cultura de massas, que, pela sua íntima imbricação com os sistemas de produção e mercado de bens de consumo, acabou sendo chamada pelos intérpretes da *Escola de Frankfurt*, indústria cultural, cultura de consumo.” BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 309.

*Agora todo imbecil passa por gênio ou poeta
 Em cada esquina um pseudoprofeta
 Com um guarda-chuva e um pirulito na mão
 Com um guarda-chuva e um pirulito na mão
 Let's Rock, man!
 Não quero mudar o mundo com este papo furado
 Só acredito em quem pulou o cercado
 Quatro bulldogs vigiando o portão
 Quatro bulldogs vigiando o meu portão
 (Teddy Boy, Rock e Brilhantina, Raul Seixas, 1985)¹²⁶*

Nessa canção Raul descreve o que o *Rock'n'Roll* representava para uma juventude considerada alienada, apontando elementos que simbolizam a geração roqueira, como *cabelos cheios de brilhantina, Coca-Cola* e Elvis Presley, geração essa que ouvia canções carregadas de tensões, que revelava transgressão e em nada se importava com os fatos da época, como a Guerra do Vietnã, duramente criticada por uma ala de jovens estadunidenses que protestavam contra o conflito, utilizando-se de mecanismos ideológicos como “*Onde é que vai com essa flor no cabelo? / Com esse sorriso de paz e desespero?*” ou “*E você faz sinal de paz e clemência*”, fazendo alusão aos hippies, ou mesmo aos poetas do movimento *Beatnik* – “*Agora todo imbecil passa por gênio ou poeta / Em cada esquina um pseudoprofeta*”. Raul confirma esse lado entreguista ao entoar os versos “*Não quero mudar o mundo com este papo furado/ Só acredito em quem pulou o cercado/ Quatro bulldogs vigiando o portão*”, interpretando que transgressão da juventude, incorporada ao *Rock'n'Roll*, deveria fazer algo que transpassasse os limites da desordem e em nada parecido com os movimentos racionalizados dos protestos que ocorriam em várias partes do mundo naquele contexto.

O *Rock'n'Roll* cantado e dançado por Elvis Presley, a rebeldia de James Dean no cinema e a junção dos dois com Bill Haley e seus Cometas em *Rock around the clock* transformaram a tendência da juventude de expor suas ideias e seus comportamentos. No início, esses jovens não faziam uso da racionalidade de modo a perceber as transformações sociais do final dos anos 1950 e início da década de 1960, utilizando apenas a emoção como elemento para exaltar a sua necessidade de liberdade. Todavia, o *Rock'n'Roll* contribuiu para o aparecimento de novos comportamentos sociais.

¹²⁶ O álbum “*Let me sing my Rock and Roll*”, no qual essa canção foi lançada, foi considerado o primeiro Long Play (LP) lançado por um fã-clubes no Brasil.

O cinema trazia algo novo ao jovem, porque além da imagem, o filme era acompanhado da trilha sonora, e isso provocaria em Raulzito a efervescência de querer ser transformado em um ídolo, ou pelo menos, copiar o seu grande ídolo Elvis Presley.¹²⁷

Há relação do espectador do cinema com o filme, sendo possível afirmar que:

[...] a atividade do espectador, quando vê um filme, não deixando de ser uma atividade de compreensão, não lhe dispensa a capacidade crítica. Construindo a sua história no filme, o cineasta procura fazer com que seu entendimento seja apreensível pelo espectador. É isso que comumente se chama de impressão de realidade. Do mesmo modo que o espectador, o cineasta realiza uma construção, pedaço a pedaço. E, dada a dinâmica do processo e, dada também a natureza fortemente individual da construção do significado, não é possível admitir que os espectadores se deixem manipular facilmente.¹²⁸

Nos Estados Unidos, o termo *Rock'n'Roll*, a princípio, surgiu na esfera dos programas de rádio, especificamente no programa de Alan Freed (1921-1965), o primeiro radialista a mencionar o nome *Rock'n'Roll* para se referir ao novo estilo que surgira naquele país, no ano de 1951. Apresentava o programa *Moondog House Rock'n'Roll Show*, baseado em um personagem muito conhecido de Nova Iorque, o músico deficiente visual *Moondog*.¹²⁹ A partir desse momento, passou a ser o principal *Disk Jockey* dos Estados Unidos, levando o novo estilo para os quatro cantos daquele país, culminando em sua difusão mundial por meio do cinema.¹³⁰

Freed também foi responsável por levar às telas do cinema uma nova forma de filme que atrairia a camada mais jovem daquele país e, conseqüentemente, do mundo. Com a experiência de *Disk Jockey*, apresentava as atrações musicais nas tramas, com teor diferente daquele verificado nos antigos musicais de Hollywood, focando os ícones do *Rock'n'Roll*, como Bill Haley, Chuck Berry e o conjunto vocal The Platters, entre outros, que levariam os atores coadjuvantes, que nos filmes eram o público, a dançar freneticamente nos salões onde se apresentavam os artistas, como fizera em *Rock Around the Clock*, no ano de 1956.

¹²⁷ ABONIZIO, Juliana. **O Protesto dos Inconscientes:** Raul Seixas e a Micropolítica. Dissertação (Mestrado em História Social), UNESP, Assis, 1999, p. 52.

¹²⁸ DUTRA, Roger Andrade. “Da Historicidade da Imagem à Historicidade do Cinema”. **Projeto História**. São Paulo, v. 21, 2000, p. 138.

¹²⁹ Nome artístico de Louis Thomas Hardin (1916-1999).

¹³⁰ MAZZOLENI, Florent. **As raízes do Rock**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012, p. 146.

Outro elemento que ajudou no florescimento da efervescente indústria cultural para a juventude foi a imprensa, que produziu uma enorme quantidade de notícias acerca dos primeiros ídolos do *Rock'n'Roll*, além de ajudar a difundir a moda entre os jovens. Entre os principais veículos, a *DIG*, criada em novembro de 1955, reconhecida como a primeira revista para o público jovem, a *Rock'n'Roll Songs*, que a partir de 1956 levou ao cenário do *Rock'n'Roll* as primeiras imagens em que se misturavam artistas brancos e negros, enquanto *Rhythm'n'Blues Magazine*, desde 1952, só mostrava em suas páginas os artistas negros. Outras também surgiram nesse cenário, como a *Cool*, a *Hep Cats*, *Teenage R'n'R Review* e *Rock'n'Roll Round-Up*, que entre 1952 e 1959 veicularam as mais importantes matérias dirigidas àquele público.

Nota-se que, a partir de 1958, essas publicações entraram em decadência devido a alguns fatos que mudariam a história do *Rock'n'Roll* e que, segundo alguns, até mesmo Raul Seixas, determinaram o fim do movimento.¹³¹ Primeiro, a ida do jovem Elvis Presley para o exército, em 1958; além disso, a morte dos jovens e promissores cantores Buddy Holly, Ritchie Valens e Big Bopper, no dia 3 de fevereiro de 1959, conhecido como o “*Dia em que o Rock'n'Roll morreu*”.¹³²

Para pertencer ao circuito do *Rock'n'Roll*, era preciso ter atitude, não apenas rosto bonito ou algum talento. E, quanto a isso, a performance de alguns artistas tanto do cinema como da música transpassaram os limites territoriais das grandes cidades do mundo e atingiram, como uma bomba revolucionária culturalmente, nos anos 1950, tanto o cinema como o rádio, a televisão, as revistas e as gravadoras.

O cinema representou precisamente esse movimento, pois nada substituiria a imagem para transmitir o que se sentia no pulsante ritmo do *Rock'n'Roll*. Nas telas, os artistas mostravam suas atitudes, que influenciaram milhares de jovens por todo o mundo. Precisavam marcar seu estilo: transgressivos e arrogantes em suas atuações, uma melancolia real, camiseta aberta e olhar voraz, cigarro, penteado, moto, carro, calça jeans e blusão de couro.

¹³¹ Raul Seixas, em diversos depoimentos, disse que o *Rock'n'Roll* morreu em 1959, com a ida de Elvis Presley para o exército e com o fatídico acidente aéreo que matou Buddy Holy, bem como que emergiriam outros ritmos a substituí-lo, como o *Twist*, porém seria bem acentuada a presença do *Rock* dos Beatles e de Bob Dylan, como seu legítimo sucessor. Raul também reforçava que, em consequência da “*morte*” do *Rock'n'Roll*, não se teria mais o gingado e a sensualidade inocente de Elvis Presley, pois, segundo ele, Elvis se entregaria à indústria cinematográfica de Hollywood como ator, então deixaria de segui-lo como fã, passando a focar nas canções de outros artistas, como John Lennon e Bob Dylan.

¹³² MAZZOLENI, Florent. **As raízes do Rock**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012, p. 222-223.

Um exemplo é o filme *Rebel Without a Cause*, intitulado no Brasil *Juventude Trasviada*, protagonizado pelo jovem ator James Dean, que foi uma espécie de porta-voz do estilo, dos gestos e da performance incutida nos jovens. Seu personagem exibia uma rebeldia à flor da pele, detalhada em cada cena em que atuou, como no momento em que enfrenta o pai com um canivete, defendendo seu ideal de liberdade, ou quando joga o seu carro no precipício após “*um racha*” entre veículos, salvando-se logo em seguida. Por tais atitudes, o filme foi celebrado pela juventude como uma vitrine, a qual abraça fortemente, com ações que representavam aquilo que muitos jovens gostariam de fazer, de uma forma irracional, irresponsável e inconsequente.

O cinema trouxe essa caracterização do jovem em relação aos seus ídolos. Assim, com a combinação das interpretações e da trilha sonora jovial, constituiria uma verdadeira síntese do surgimento do *Rock'n'Roll* no cenário musical e comportamental da segunda metade do século XX.

Isso ocorre no filme *Blackboard Jungle (Sementes da Violência)*, de 1955. No início da trama ganha destaque a música *Rock Around the Clock*, de Bill Haley e seus Cometas. Já no transcorrer da película, mostra a adversidade encontrada por um novo professor de música que quer inserir uma cultura musical mais sofisticada entre seus alunos, os quais, porém, não aceitam tal empreendimento, sendo confundido como uma imposição, passando a confrontá-lo de uma maneira direta. O professor até consegue manter a compostura, depois de quase perdê-la, partindo até para a agressão, mas os alunos acabam por reconhecer o seu valor. O filme é recheado de violência física e verbal, além dos conflitos geracionais, mostrando como lidar com aquela nova forma de comportamento social, frente às dificuldades de um país no período do pós-guerra.

É possível perceber a circularidade cultural do cinema – particularmente de filmes como *Blackboard Jungle (Sementes da Violência)*, de 1955, que teve repercussão e exerceu influência entre jovens do mundo inteiro –, contribuindo para transformar os comportamentos da juventude. Na trilha sonora do filme, *Rock Around the Clock* impulsionava o instinto dos jovens para o novo estilo musical que chegara definitivamente, o *Rock'n'Roll*.

Finalmente, graças à sua veiculação no filme *Sementes da Violência*, “*Rock Around the Clock*” surge em primeiro lugar nas paradas de sucessos americanas, na gravação de Bill Halley, pela Decca. Este autêntico hino de guerra de uma geração surgiu como toda uma carga simbólica. “*Rock Around the Clock*” foi gravado em 1954, quando o juiz da suprema Corte dos EUA, Earl Warren, emitiu a decisão que

tornava ilegal a segregação racial nas escolas americanas. E a canção que “*Rock Around the Clock*” destronava no *hit parade*, na segunda semana de julho de 1955, era das mais representativas do gosto médio americano.¹³³

O impacto foi imediato, uma vez que naquele país as canções geralmente tinham mais plasticidade, e de repente surgia uma sonoridade agressiva, que promoveria reações instantâneas nos jovens, como um ritmo tribal, marcado pelas batidas fortes e secas de uma bateria, levando o ouvinte a dançar logo em seguida.¹³⁴

Em Salvador não foi diferente. Raulzito e sua turma, Waldir Serrão, Thildo, Mariano, Carleba, Eládio, entre outros, chegavam cedo e passavam a tarde toda no cinema, assistindo repetidamente a todas as sessões, até se esgotarem, e muitas vezes, na saída, quebravam suas dependências, saindo às pressas pelas ruas da cidade roubando chicletes e outros objetos, como cigarros. Imitavam assim os seus ídolos dos filmes, e por meio da rebeldia sentiam-se os próprios artistas.

Além do *Cinema Roma*, que foi palco de muitas sessões de filmes e apresentações de artistas, o *Cine Guarany*, hoje *Glauber Rocha*, localizado na Praça Castro Alves, no centro de Salvador, era outro cinema escolhido pelos garotos, por estar em uma localidade onde seria mais fácil reunir todos os seus amigos. Além disso, era o mais próximo das lojas de doces e cigarros do *Centro Velho* de Salvador, perto da rua Chile, principal centro comercial da cidade nos anos 1950 e 1960.

Como um artista já consagrado, Raul Seixas relatou que não se sentia bem ao fazer tudo aquilo com seus amigos¹³⁵, estava envolvido em uma espécie de frenesi. Esses atos eram vistos por seus pais como uma atitude desrespeitosa e desonrosa para a família.

Percebe-se que por tais atos houve um fortalecimento da personificação de Raul Seixas quanto ao seu estilo comportamental, visto como transgressor no que se refere à *Música Popular Brasileira*, uma vez que o *Rock'n'Roll* o acompanhou durante toda a sua carreira artístico-musical, consagrando-se como um artista irresponsável frente a algumas diretrizes burocráticas tanto das gravadoras como das organizações dos shows e suas respectivas

¹³³ MUGGIATI, Roberto. **A História do Rock**. São Paulo: Somtrês, s/d, p. 10-11.

¹³⁴ “[...] ao aparecer fortemente rítmica, era de saída uma invocação à dança: ‘*One, two, three, four o’clock rock / five, six, seven, eight o’clock rock / nine, ten, eleven, twelve o’clock rock / we’re gonna rock around the clock tonight*’.” Ibidem, p. 34-35.

¹³⁵ “A gente procurava brigas na rua, quebrava vidraças e roubava bugigangas das lojas como nos filmes. Eu não gostava muito daquilo, mas como o Rock estava ligado a uma maneira de ser (ou pelo menos eu pensava), eu ia na onda.” SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 18.

apresentações, além de sua própria vida particular, porque também demonstrou essas características em seus relacionamentos amorosos e familiares.

Esse era o contexto dos encontros da memória de Raul, jovem roqueiro, relacionando a escola, a música, no caso o *Rock'n'Roll*, e o cinema com sua formação pessoal. Destarte, outras influências seriam matrizes para a formulação da *Metamorfose Ambulante*, abordadas no próximo capítulo.

CAPÍTULO II – “LARGA DESSA CANTORIA MENINO...” – INFLUÊNCIAS MUSICAIS, ROCK’N’ROLL E REBELDIA

*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...*¹³⁶

A arte de Raul Seixas, as canções maioritariamente compostas e interpretadas por ele mesmo, é considerada por muitos como única, genuína e atemporal. Segundo o Raul¹³⁷, o *Baião* e o *Xaxado* de Gonzaga (1912-1989), o *Coco* de Jackson do Pandeiro (1919-1982), juntamente com o *Rock’n’Roll* de Presley (1935-1977) foram as matrizes¹³⁸ inspiradoras da sua produção, caracterizada por um “hibridismo”¹³⁹ marcado por uma sensualidade ingênua e, ao mesmo tempo, provocativa que envolvia o público num som dançante e contagiante. A cada nova interpretação e regravação uma canção se transforma, tornando-se, assim como a recepção, múltipla. Quanto ao gênero, Raul definia sua arte como *Raulseixismo*¹⁴⁰, alegando não pertencer a uma corrente ou gênero da *Música Popular Brasileira*.¹⁴¹

2.1 “JÁ SABEM DO TEU PLANO PARA CONTROLAR O ESTADO...” – POLÍTICA E CULTURA (1950/1960)

*Rio de Janeiro você não me dá tempo
De pensar com tantas cores
Sob este Sol
Pra que pensar?*

¹³⁶ SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo (Compositores). “As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor”. Gita (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips (6349.113), 1974.

¹³⁷ Ao tratar sobre os depoimentos do artista, os percursos foram trilhados em seus livros de memória.

¹³⁸ Raul Seixas defendia essa mistura musical, fomentadora de sua arte. Ele mesmo indicou como suas influências diretas o *Baião* de Luiz Gonzaga e o *Rock’n’Roll* de Elvis Presley. Ambos com letras maliciosas. Raul deu enfoque ao *Rock’n’Roll*, sintetizando-o “como o sangue entrando por baixo da pele, batendo no peito. Só o sentir explica, e o sentir, em si mesmo, não tem muita explicação”. SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 14.

¹³⁹ Hibridismo entendido como uma miscelânea de gêneros, nesse caso, musicais. CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 19.

¹⁴⁰ O cantor e compositor afirmava que sua arte se resumiria no *Raulseixismo*, um sistema de composições e interpretações das canções entoadas em um hibridismo musical difundido por performances peculiares e transmitido com teores filosóficos, ocultistas e anarquistas.

¹⁴¹ Tal conceito foi expresso por Caetano Veloso, em 1966, em entrevista à *Revista Civilização Brasileira*, na qual se referiu à *Bossa Nova*, que, rompendo com o tradicionalismo musical brasileiro, legitimava a *MPB* em sua própria tradição.

*Se eu tenho o que quero
Tenho a nega e o meu bolero
A TV e o futebol...*¹⁴²

As experiências históricas são culturais¹⁴³, múltiplas, heterogêneas, estão em constante transformação e envoltas em processos de circularidade cultural.¹⁴⁴

1ª) Há os que veem cultura como sistema de padrões de comportamento, de modos de organização econômica e política, de tecnologias em permanente adaptação, em vista do relacionamento dos grupos humanos com seus respectivos ecossistemas;

2ª) Há os que tratam a cultura como sistema de conhecimento da realidade como o código mental do grupo, não como um fenômeno material, mas cognitivo;

3ª) Há também os que encaram a cultura como sistema estrutural, em que o eixo de tudo é a bipolaridade natureza-cultura, tendo como campos privilegiados de sua concretização o mito, a arte, a língua e o parentesco;

4ª) Por fim, há os que entendem cultura como sistema simbólico de um grupo humano, sistema que só poderá ser apreendido por outro grupo por meio de interpretação e não por mera descrição.¹⁴⁵

Com a difusão de veículos de comunicação como o rádio e a televisão, pode-se observar um acesso ampliado às diversas manifestações artísticas. Também cabe destacar ações governamentais com a proposição de políticas culturais. Durante a *Era Vargas* (1930-1945 e 1951-1954), a política cultural buscou alicerçar elementos constitutivos de uma identidade nacional, embora esse processo de construção de identidade nacional não pudesse homogeneizar as experiências culturais, encontrando-se pleno de tensões e resistências.¹⁴⁶

¹⁴² SEIXAS, Raul (Compositor). “Aos Trancos e Barrancos”. Sociedade da Grã-Ordem Kavernista - Apresenta: Sessão das Dez (LP). Raul Seixas, Sérgio Sampaio, Miriam Batucada e Edy Star. Rio de Janeiro: CBS (33370-1), 1971.

¹⁴³ VANUCCI, Aldo. **Cultura Brasileira**: o que é, como se faz. São Paulo: Edições Loyola, 2002, p. 21-27. CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 38-40.

¹⁴⁴ “[...] a compreensão da cultura exige que se pense nos diversos povos, nações, sociedades e grupos humanos, porque estão em interação [...] o convite a que se considere cada cultura em particular não pode ser dissociado da necessidade de se considerar as relações entre as culturas.” SANTOS, José Luiz dos. **O que é Cultura?** Coleção Primeiros Passos 110. 15ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 08-09.

¹⁴⁵ VANUCCI, op. cit., p. 27-28.

¹⁴⁶ “O Estado, ao incorporar alguns elementos do discurso tradicional, legitima sua política cultural. Se percebermos que a relação qualidade-quantidade corresponde à relação cultural-técnica, tem-se que a implementação de uma política de cultura se associa a um processo de humanização da técnica.” Ibidem, p. 105.

As relações entre cultura e Estado são antigas no Brasil. Se tomarmos um exemplo relativamente recente, o dos anos 30, veremos que com o advento do *Estado Novo*, o aparelho estatal encontra-se associado à expansão da rede das instituições culturais [...], à criação de cursos de ensino superior, e também à elaboração de uma ideologia da cultura brasileira [...]. Nos anos 30 as produções culturais eram restritas e atingiam um número reduzido de pessoas. Hoje elas são cada vez mais diferenciadas e atingem um grande público consumidor; isto confere ao mercado cultural uma dimensão nacional que ele não possuía anteriormente.¹⁴⁷

Durante os governos de Getúlio Vargas, a política cultural buscou a preservação e manutenção de monumentos, o resgate de memórias de certos personagens históricos, além de prestigiar e apoiar as artes, música, teatro e cinema. Nos governos Vargas foi constituído um sistema de propaganda política, implementado pelo *Departamento de Imprensa e Propaganda* (criado em 1939), habilmente se utilizando dos meios de comunicação, por meio de várias ações, inclusive de discursos ufanistas veiculados pelo rádio, da criação da *Voz do Brasil* e do financiamento a várias emissoras.¹⁴⁸

Se bem que o próprio Vargas não fosse dado a alimentar um “culto de personalidade”, permitia à sua agência de propaganda (*DIP*), tanto através dos seus escritórios nacionais quanto estaduais, a cantar os seus louvores, em publicações como *O Brasil de hoje, de ontem e de amanhã*, cujo primeiro número foi publicado em 1939. [...] Sabia muito bem que o espírito irreverente dos seus patrícios, principalmente os cariocas, visava o ditador. [...] ‘*respeito profundo à inteligência popular que criou a identidade de nossos espíritos e a comunhão entre a ação do governo e a vontade do povo*’. A despeito de sua modéstia, Vargas tinha razão ao apontar o seu conhecimento magistral da psicologia brasileira como um dos grandes trunfos políticos.¹⁴⁹

¹⁴⁷ ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 80-82.

¹⁴⁸ Sobre as várias imagens voltadas ao presidente Vargas, durante o Estado Novo, foi criado o *DIP*, órgão responsável pela censura e propaganda, difusor do culto à personalidade do chefe do governo, com o objetivo de exercer controle social sobre a população, tanto a uma parte passiva como aos seus opositores. MATOS, Maria Izilda Santos de. **Por uma possível história do sorriso: institucionalização, ações e representações**. São Paulo: Hucitec, 2018, p. 219-222. PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados: Samba e Bambas no Estado Novo**. São Paulo: Intermeios, CNPq e Fapemig, 2015, p. 39-42.

¹⁴⁹ SKIDMORE, Thomas E. **Brasil: de Getúlio a Castelo**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003, p. 61.

Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), coube ao rádio a função de noticiar os acontecidos nos campos de batalha e, ao mesmo tempo, entreter a sociedade em geral.

As rádios se ocupavam mais e mais em transmitir as notícias dos combates, e a todo momento ficávamos na expectativa de que a programação fosse interrompida por um locutor de voz grave e vibrante anunciando novos desastres.¹⁵⁰

A radiodifusão contribuiu para a divulgação cultural em diversas partes do país, informando, divertindo e emocionando. Com sua programação, teve um papel de destaque na difusão musical.

A arte mais significativamente afetada pelo rádio foi a música, pois ele abolia as limitações acústicas ou mecânicas do alcance dos sons. A música, a última das artes a romper a velha prisão corporal que limita a comunicação oral, já tinha entrado na era da reprodução mecânica antes de 1914, com o gramofone. [...] O rádio, pela primeira vez, permitiu que música fosse ouvida a distância por mais de cinco minutos ininterruptos, e por um número teoricamente ilimitado de ouvintes. Tornou-se assim um popularizador único da música de minorias [...] o rádio não mudou a música [...] mas o papel da música na vida contemporânea, não excluindo o de pano de fundo para a vida cotidiana, é inconcebível sem ele.¹⁵¹

Nessa “Era de ouro do rádio”, vários artistas alcançaram reconhecimento nacional, entre eles cabe mencionar Luiz Gonzaga, considerado representante da cultura nordestina, criador do baião e que influenciaria Raul Seixas.

Rio de Janeiro, então Capital Federal, era um centro cultural, lá se localizavam as principais emissoras de rádio (mais tarde, as transmissoras de televisão) e a indústria fonográfica. Assim, fazer sucesso no Rio de Janeiro era a possibilidade de atingir um público nacional, despertando em muitos artistas o desejo de buscar difundir suas artes, apresentar-se em emissoras e gravar.

¹⁵⁰ ALBIN, Ricardo Cravo. **O livro de ouro da MPB**. A história de nossa música popular, de sua origem até hoje. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 143.

¹⁵¹ HOBBSAWM, Eric J. **A Era dos Extremos: O breve século XX - 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 195-196.

A fisionomia musical do Brasil moderno se formou no Rio de Janeiro. Ali é que uma ponta desse nome substrato de música rural espalhada pelas regiões tem uma configuração urbana. Transformando as danças binárias europeias através das batucadas negras, a música popular emergiu para o mercado, isso é, para a nascente indústria do som e para o rádio, fornecendo material para o carnaval urbano em que um caleidoscópio de classes sociais e de raças experimentava a sua mistura num país recentemente saído da escravidão para o *'modo de produção de mercadorias'*. No mesmo momento em que a industrialização mais a imigração produziam em São Paulo o fenômeno moderno da greve operária, no Rio de Janeiro se produzia samba como expressão de grupos sociais marginalizados que tomavam espaço da cidade na festa carnavalesca, e que marcavam a sua diferença e o seu desejo de pertinência através da música.¹⁵²

Um novo veículo de comunicação, a televisão, chegou ao Brasil em 1950, embora o acesso ainda fosse restrito devido ao valor do aparelho. Aos poucos, no transcorrer da década de 1960, ganhou maior audiência, passando a concorrer com o rádio e contribuir para divulgar a produção musical nacional e internacional. Nos seus primórdios a TV incorporou vários sucessos das rádios, programas musicais, humorísticos, jornalísticos e novelas, as apresentações eram feitas ao vivo, o que permitiu a consolidação de atores e atrizes, cantores e cantoras, que agora podiam ser vistos, e não apenas ouvidos.

Entre os sucessos televisivos, os programas de auditório (já existentes nas rádios) se destacaram, emergindo entre os apresentadores nomes como Flávio Cavalcante (1923-1986), Hebe Camargo (1929-2012), Chacrinha (1917-1988) e Silvio Santos (1930). Outros programas musicais e de auditório que atingiram grande popularidade e sucesso tinham cantores como apresentadores, como o *Fino da Bossa*, encabeçado por Elis Regina (1945-1982) e Jair Rodrigues (1939-2014), e o *Jovem Guarda*, por Roberto Carlos (1941) e Erasmo Carlos (1941).

Além das novelas e dos programas de auditório e de esportes, difundiram-se os musicais, que revelavam novos sucessos da *Música Popular Brasileira*, como Roberto Carlos, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Jair Rodrigues, Elis Regina, os Mutantes, Geraldo Vandré.

¹⁵² WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura brasileira**. Temas e situações. Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 2003, p. 118-119.

Entre os vários gêneros e estilos musicais difundidos, cabe menção a inovação da *Bossa Nova*, surgida nos anos finais da década de 1950, que se tornou elemento importante para a internacionalização da canção brasileira, destacando-se João Gilberto (1931-2019), Tom Jobim (1927-1994), Vinícius de Moraes (1913-1980), Carlos Lyra (1933), entre vários outros nomes. A *Bossa Nova* foi mais difundida durante os anos do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961)¹⁵³, o novo estilo apresentava uma relação de hibridismo entre o *Samba* brasileiro e a elaboração harmoniosa de acordes jazzísticos. O sucesso da *Bossa Nova* esteve vinculado a uma sofisticação musical nas composições, nos arranjos e nas interpretações, alcançando a aceitação de setores sociais mais refinados e elitistas.

O baiano João Gilberto iniciou sua carreira no Rio de Janeiro cantando e tocando violão nos bares no início dos anos 1950. A sua “descoberta da batida” e o seu jeito de cantar sussurrado coaduna com outra trajetória emergente das noites de Copacabana, a de Tom Jobim, além da mudança de estilo poético das letras de Vinícius de Moraes, entre outros compositores e instrumentistas que compuseram a primeira geração de bossa-novistas nos anos 1960.

A *Bossa Nova* dominava o ambiente musical mais sofisticado das grandes cidades brasileiras. Já não era mais preciso ter uma grande voz, de estilo operístico, para interpretar as canções populares. Além disso, João Gilberto havia demonstrado que o violão servia para algo mais do que realizar o acompanhamento melódico do cantor. Com a batida de João Gilberto, o violão parecia uma verdadeira orquestra: era harmônico e rítmico ao mesmo tempo. ‘*Um banquinho e um violão*’ era o lema que traduzia a vontade de síntese, de sutileza, de despojamento que passou a ser confundida com a boa música popular brasileira, moderna e sofisticada. Nas letras também se notava uma tendência à sutileza e à contenção na expressão exagerada dos sentimentos, portanto ao contrário dos boleros mais populares.¹⁵⁴

Além da aceitação nacional, a *Bossa Nova* foi bem acolhida nos Estados Unidos, destacando-se o show no *Carnegie Hall* (Nova York, 1962) e os sucessos de João Gilberto,

¹⁵³ O governo Juscelino Kubitschek foi marcado por uma política desenvolvimentista. Apoiando a expansão das indústrias de aço e mecânica, automobilística, de aparelhos elétricos e eletrodomésticos, possibilitou a penetração de capitais estrangeiros. Além da construção de Brasília, mudando a capital para a região central do país. BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais de Juventude**. Série Polêmica. São Paulo: Moderna, 2004, p. 39.

¹⁵⁴ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. Coleção Repensando a História. São Paulo: Contexto, 2001, p. 30.

além de Tom Jobim acompanhando Frank Sinatra na interpretação de *Garota de Ipanema*, em 1967.

A *Bossa Nova* foi considerada um gênero que elevou a qualidade musical, contudo, não era vista como popular. Alguns bossa-novistas, uma segunda geração, introduziram temas políticos e engajados, num contexto de ditadura militar.

A música dita de elite teve progressiva aceitação pelo mercado: a *Bossa Nova* foi mais do que aceita pela corrente musical engajada. Ela continuou sendo matriz das obras mais significativas dessa corrente, pelo menos até o *Golpe Militar* de 1964. Os materiais musicais e os temas poéticos dos segmentos populares não foram negligenciados, mas os procedimentos e parâmetros de composição determinantes foram dados pelo estilo da *Bossa Nova*. Essa tentativa de fusão traduzia, no âmbito musical, a estratégia política da '*Frente Única proposta pelo PCB*', ou seja, aliança entre intelectuais e povo contra os usurpadores da nação: multinacionais imperialistas, latifundiários retrógrados, banqueiros parasitas - conforme os termos da época.¹⁵⁵

Nesse mesmo momento, o *Rock'n'Roll*, vindo dos Estados Unidos, difundia-se como música jovem, com suas guitarras elétricas, também presentes na *Jovem Guarda*, movimento influenciado pelo *Rock* americano e também pelo *Rock* inglês dos Beatles. O novo estilo e o programa de TV (1965) eram capitaneados por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, entre outros. As canções, voltadas para um público jovem (com gírias da época entoadas, como *brotinho*, *brasa mora*, *carrão*, *gatinha* e *tremendão*), descreviam o cotidiano, as relações afetivas e até ações de transgressão. Sem grande sofisticação, o estilo atingiu sucesso entre o público jovem. Contudo, a turma da *Jovem Guarda* foi atacada por setores que levantaram a bandeira nacionalista contra as guitarras elétricas e a americanização da música nacional.

Esse tal de *iê, iê, iê* é uma droga: deforma a mente da juventude. Veja a música que eles cantam: a maioria tem pouquíssimas notas e isso as torna fácil de cantar e de guardar. As letras não contêm qualquer mensagem: falam de bailes, palavras bonitinhas para o ouvido, coisas fúteis. Qualquer pessoa que se disponha pode fazer música assim, comentando a última briguinha com o namorado. Isso não

¹⁵⁵ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. Coleção Repensando a História. São Paulo: Contexto, 2001, p. 43.

é sério, nem é bom. Então, por que manter essa aberração?¹⁵⁶

Manifestava-se o desconforto em relação aos adeptos do iê-iê-iê:

Duvido que um jovem, que saiba o que quer dizer qualidade musical, compre um desses discos chamados de *Jovem Guarda*. É impossível. Sabe de uma coisa? Acho esses cantores muito parecidos com bonecos de mola... esses que viram para cá e para lá. Na minha opinião, quem quiser dançar ritmo americano, que compre os discos estrangeiros. O *iê iê iê* não passa de *Rock*, *Twist*, ou outra bobagem qualquer que dispensa tradução. A besteira é feita aqui mesmo, quando se pretende impingir isso como música nacional.¹⁵⁷

Roberto Carlos, considerado líder do movimento¹⁵⁸, iniciou sua trajetória musical interpretando *Samba-Canção* e *Bossa Nova*. Ele soube fazer frente às críticas, fomentando o sucesso do gênero e do programa *Jovem Guarda*, obtendo audiência expressiva na televisão e contribuindo para a disseminação de uma cultura jovem (musical e de consumo, incluindo a forma de se vestir).

O regime militar, implantado em abril de 1964, enquanto dissolver as organizações populares e perseguir parlamentares, ativistas políticos e sindicalistas, paradoxalmente não se preocupou, de imediato, com os artistas e intelectuais. Na mesma linha entre 1964 e 1968 houve uma relativa liberdade de criação e expressão, mesmo sobre a vigilância do regime autoritário. A estratégia do regime era simples: isolado, cantando, para classe média consumidora de cultura, o artista não era um perigo. Suas entidades políticas de ligação com as classes perigosas, ou seja, os operários e camponeses, foram dissolvidas, e restava ao artista engajado cantar para quem podia comprar sua arte. É claro, na conjuntura de 1968 [...] essa estratégia mudou, pois o cenário de radicalização atingiu uma boa parte da classe média, refletida nas ações

¹⁵⁶ VILARINO, Ramon Cesar. **A MPB em movimento: música, festivais e censura**. 4ª. ed. São Paulo: Olho d'Água, 2002, p. 21.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 22-23.

¹⁵⁸ O termo "*ie ie ie*" acabou se tornando sinônimo dos seguidores da beatlemania, pois na música "She loves you" os integrantes dos Beatles entoavam o refrão "*ie ie ie*". SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas: A Mosca na Sopa da Ditadura Militar - Censura, Tortura e Exílio (1973-1974)**. São Paulo: Scortecci, 2014, p. 28.

de massa do movimento estudantil e na guerrilha em marcha.¹⁵⁹

A dita “Era dos festivais” surgiu na metade dos anos de 1960, tendo como difusoras as emissoras de TV, que, por meio desses festivais, conseguiam ampliar a audiência. Após o *III Festival de Música Popular Brasileira*, da TV Record, os compositores e intérpretes de músicas engajadas passaram a ser vigiados e perseguidos pelo sistema político autoritário brasileiro.

Artistas de diversos movimentos musicais importantes para a década de 60 participaram dos Festivais de MPB. Nesse sentido, a “guerra” estava travada entre expoentes da Bossa Nova, da Jovem Guarda, da Tropicália e das canções de protesto.¹⁶⁰

Nos festivais entrecruzavam-se artistas de diferentes gêneros – *Jovem Guarda*, *Samba-Canção*, *Bossa Nova*, *MPB* –, além de jovens talentos buscando prestígio, como Chico Buarque, Geraldo Vandré, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé (1936). Também intérpretes como Jair Rodrigues, Elis Regina, Gal Costa (1945), Nana Caymmi (1941), entre outros. Várias eram as temáticas, urbanas e rurais, cantava-se o morro e o Nordeste, politizavam-se as questões, como as dificuldades cotidianas, as desigualdades sociais e regionais.

Canções como *Roda Viva* (1967), *Disparada*, *Para não dizer que falei das flores* (1968), *Domingo no Parque* (1968), *Alegria, Alegria* (1967), entre outras, questionavam a situação política e social, sendo consideradas “de protesto”, particularmente depois do AI-5 (13 de dezembro de 1968), com o cerco a certos compositores e o endurecimento da censura, que também atingiu setores como o teatro, o cinema e os programas televisivos, entre outros.¹⁶¹

Mesmo com as adversidades do momento político, os artistas da MPB, da *Jovem Guarda*, do *Samba* e até da *Música Brega* colocaram suas canções nos primeiros lugares das paradas de sucesso, podendo-se observar que vários gêneros musicais conseguiam se firmar no mercado e se destacar como manifestações artísticas no cenário cultural brasileiro, merecendo menção o movimento *Tropicalista*, misturando ritmos, temáticas, arranjos e interpretando as

¹⁵⁹ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. Coleção Repensando a História. São Paulo: Contexto, 2001, p. 48.

¹⁶⁰ PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. **Anos dourados ou rebeldes: juventude, territórios, movimentos e canções nos anos 60**. São Paulo: e-Manuscrito, 2020, p. 195.

¹⁶¹ VILARINO, Ramon Cesar. **A MPB em movimento: música, festivais e censura**. 4ª. ed. São Paulo: Olho d’Água, 2002, p. 88.

canções de uma forma diferenciada. Assim sendo, artistas de diferentes vertentes intensificaram o processo de circularidade cultural, entrecruzando-se e trespassando a solidificação de múltiplas culturas.

2.2 “DANÇANDO O ROCK AO SOM DE ELVIS’N’ROLL...” – ENTRE O BAIÃO E O ROCK’N’ROLL

*E pra terminar com este papo eu só queria dizer
Que não importa o sotaque e sim o jeito de fazer
Pois há muito percebi que Genival Lacerda
Tem a ver com Elvis e com Jerry Lee
Eu disse Jerry Lee...*¹⁶²

Entre as diferentes vertentes que marcaram a cultura musical brasileira, destacam-se o *Samba*, as *Marchinhas de Carnaval*, o *Samba-Canção* e o *Baião*, cabendo lembrar as músicas regionais, entre elas a nordestina. As canções do maranhense Catulo da Paixão Cearense (1866-1946) foram cultuadas no Rio de Janeiro, durante a década de 1920, com caracterização das raízes nordestinas, entre elas *Luar do Sertão*, de 1914, acabou por influenciar a formação de vários artistas do Nordeste, como Luiz Gonzaga, com seu *Baião*.

O *Baião* foi ideia minha e do Humberto Teixeira. Quando toquei um baião para ele, saiu a ideia de um gênero novo. Mas o *Baião* já existia como coisa do folclore. Eu tirei do bojo da viola do cantador, quando ele faz o tempero para entrar na cantoria e dá aquela batida, aquela cadência no bojo da viola. A palavra também já existia. Uns dizem que vem do baiano, outros que vem da baía grande. Daí, o baiano que saiu cantando pelo sertão deixou lá a batida e os cantadores do Nordeste ficaram com a cadência. O que não existia era uma música que caracterizasse o *Baião* como ritmo, como letra. Era uma coisa que se falava: “*Dá um baião aí...*”. Tinha só o tempero, que era um prelúdio de cantoria. É aquilo que o cantador faz quando começa a pontilhar a viola, esperando a inspiração.¹⁶³

¹⁶² NOVA, Marcelo; SEIXAS, Raul (Compositores). “Rock and Roll”. A Panela do Diabo (LP). Raul Seixas e Marcelo Nova. São Paulo: WEA (670.8086-A), 1989.

¹⁶³ SANTOS, José Farias dos. **Luiz Gonzaga**: A música como expressão do Nordeste. Coleção Sociologia e Política 48. São Paulo: IBRASA, 2004, p. 46.

O *Baião* se destacou no cenário musical brasileiro em 1946, ano do lançamento da canção homônima, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira¹⁶⁴.

*Eu vou mostrar pra vocês
 Como se dança o baião
 E quem quiser aprender
 É favor prestar atenção
 Morena, chegue pra cá
 Bem junto ao meu coração
 Agora é só me seguir
 Pois vou dançar o baião
 Eu já dancei balanceio
 Chamego, samba e xerém
 Mas o baião tem um quê
 Que as outras danças não tem
 Quem quiser é só dizer
 Pois eu com satisfação
 Vou dançar cantando o baião
 Eu já cantei no Pará
 Toquei sanfona em Belém
 Cantei lá no Ceará
 E sei o que me convém
 Por isso eu quero afirmar
 Com toda convicção
 Que sou doido pelo baião...
 (Baião, Luiz Gonzaga e
 Humberto Teixeira, 1946)¹⁶⁵*

Em 1946 foi sucesso a canção *O Baião* (1946), na qual Luiz Gonzaga recupera tradições culturais do Nordeste. Como compositor e intérprete já reconhecido, no ano seguinte lançou *Asa Branca*, o maior sucesso de sua carreira. Em 1964, Gonzaga gravou *A Triste Partida*, de Patativa do Assaré (1909-2002). Com esses sucessos, inseriu-se culturalmente com temáticas relacionadas aos problemas sociais do Nordeste, à seca, à miséria, às migrações, às tradições e à religiosidade do sertanejo.

A canção *O Baião* lançou um novo gênero musical. “O *Baião* é fruto de um processo histórico, num ímpeto, ele emergiu no movimento de reivindicação de uma tradição, sob os

¹⁶⁴ “Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira encontraram e organizaram em torno do *Baião* uma tendência musical, na perspectiva de lançar um gênero que fosse dançante e de fácil assimilação popular.” MORAES, Jonas Ribeiro. **Polifonias e hibridismos musicais:** relações dialógicas entre Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto. Tese (Doutorado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, 2014, p. 104-105.

¹⁶⁵ SANTOS, José Farias dos. **Luiz Gonzaga:** A música como expressão do Nordeste. Coleção Sociologia e Política 48. São Paulo: IBRASA, 2004, p. 47-48.

efeitos da tradução cultural.”¹⁶⁶ O sucesso de Luiz Gonzaga abriu possibilidade para que outros ritmos, compositores e intérpretes nordestinos ganhassem evidência nos centros culturais nacionais, destacaram-se a *Toada*, o *Xote*, o *Xaxado*, o *Frevo*, o *Maracatu* e o *Coco*, entre outros. Entre muitos artistas, o baiano João Gilberto interpretou algumas canções relacionadas ao *Baião*.

[...] No filme-documentário “*O homem que engarrafava nuvens*”, João Gilberto se apresenta cantando ao som do violão a canção *Bim Bom*, na música “*É só isso o meu baião/É não tem mais nada não*”. “A menção ao gênero popularizado por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, tema do filme, não é gratuita e não se limita à letra. Em depoimento filmado por Ferreira, Caetano Veloso comenta um parecer de Gilberto Gil, que identifica o baião como uma das prováveis influências da bossa de João”. [...] No livro *Chega de Saudade – A História e as Histórias da Bossa Nova*, Ruy Castro conta que João compôs *Bim Bom* em Juazeiro, em 1956 “*tentando reproduzir o ritmo das cadeiras das lavadeiras, quando elas passavam equilibrando as trouxas de roupas na cabeça*”.¹⁶⁷

Geraldo Vandré rastreou suas raízes nordestinas em composições e interpretações.¹⁶⁸

[...] Gerações sucessivas a Gonzaga vêm contribuindo para desdobramentos da sua obra incursões atualizadas. Isso mostra que a cultura de tradição oral, na qual Gonzaga se insere, apresenta uma flexibilidade sem igual para criações inovadoras, em que de uma versão registrada, quando em mãos de artistas criadoras propicia o surgimento de uma outra como nova roupagem. Pode-se dizer que ocorre um processo de mestiçagem, aqui compreendida no campo da estética, como uma quebra da forma original para que dos fragmentos emerja uma nova composição que ainda guarda sua “marca da fratura”.¹⁶⁹

¹⁶⁶ MORAES, Jonas Ribeiro. **Polifonias e hibridismos musicais: relações dialógicas entre Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto**. Tese (Doutorado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, 2014, p. 107.

¹⁶⁷ GARCIA, Lauro Lisboa. *O elo da Bossa Nova com o baião*. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 11 fev. 2010. Apud: MORAES, op. cit., p. 60.

¹⁶⁸ “Finalizar o lado A do LP (Hora de lutar, de 1965) com ‘Asa Branca’ é também uma forma de ressaltar a importância dos estilos regionais e a valorização da cultura do sertão, com toda a sua força.” CARDOSO, Marilu Santos. **Para não esquecer Vandré: música, política, repressão e resistência (1964-1978)**. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, 2013, p. 47.

¹⁶⁹ RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga revisitado*. **Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**. Rio de Janeiro, jun.

Com a ascensão de novos movimentos musicais como a *Bossa Nova*, a *Jovem Guarda* e a MPB, os veículos de difusão musical, como o rádio, a televisão e as diversas revistas, priorizaram gêneros emergentes no mercado do disco.

Nos finais da década de 1950, em Salvador, o *Baião* e a difusão do *Rock'n'Roll* foram captados por Raul Seixas. O jovem Raulzito sofreu influências desses gêneros, mesclando elementos regionais do *Baião* com o ritmo e as performances do *Rock'n'Roll*, da *Jovem Guarda* e dos Beatles¹⁷⁰, constituindo uma nova expressão musical eclética. Esse hibridismo de ritmos configura a matriz musical de Raul Seixas, a sua gênese artística.

Quando eu tinha nove anos ouvia Luiz Gonzaga e Elvis Presley. Ouvi Baião antes do Rock, quando meu pai me trouxe o primeiro 78 rotações de minha vida. Depois misturou, porque Elvis era muito forte para mim. Foi na época em que uma geração subiu no banquinho e gritou: “*Poxa, nós somos diferentes dos coroas!*”. Era aquela rebeldia pura, sem a consciência exata do que se estava fazendo. Chegou o momento histórico que permitiu a eclosão daquele comportamento. A coisa do *Rock* foi, basicamente, uma revolução no comportamento. Aí, eu fui ao cinema e vi *Love me Tender*, o primeiro filme de Elvis. Fiquei doido. Pedi ao meu pai para comprar o disco, que eu tenho até hoje. Era o *Hit-Me-Up*. Então a coisa toda começou. Eu, mais tarde, fugia do colégio interno para ouvir *Rock* numa lojinha chamada *Cantinho da Música*. Contribuiu muito o fato de que morávamos em Salvador, perto do consulado americano. Com nove, dez anos eu passei a falar inglês, fluentemente, e também a ouvir tudo quanto era disco de *Rock*. Era Eddie Cochran, Gene Vincent, Jerry Lee Lewis, caras que ninguém conhecia no Brasil. Eu e Waldir Serrão, que hoje é disc-jóquei *Big-Bem*, fundamos um clube de *Rock*. Mas naquela época, bicho, jovem de sociedade não gosta de *Rock'n'Roll*. Sabe quem dançava *Rock*? Só empregada doméstica, chofer de caminhão. E que metido ali no meio, dançando. Minha mãe, que era muito ligada nesse negócio de sociedade, casada com um engenheiro, classe média bem-sucedida e coisa e tal, ficava arrasada.¹⁷¹

2004. Apud: MORAES, Jonas Ribeiro. **Polifonias e hibridismos musicais**: relações dialógicas entre Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto. Tese (Doutorado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, 2014, p. 60.

¹⁷⁰ “*Raul detestava a Bossa Nova por causa daqueles acordes difíceis de se fazer, além da rebuscada forma de cantar.*” Depoimento de Thildo Gama, amigo de infância de Raul Seixas, em entrevista concedida ao autor. Salvador, 07 de janeiro de 2007.

¹⁷¹ SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, pp. 126-127.

O jovem artista promoveu um hibridismo musical que emerge em suas memórias enquanto pulsação tribal, sexual e artística.

Quando Elvis veio com aquele estilo sexual, agressivo ele quebrou aquele clima denso de machismo. Eu vi nele uma liberdade incrível, de sexo, de se mover, sendo um homem. E não importava, pô. Foi um negócio incrível, a porrada que ele me deu com aquela dança dele. Elvis era considerado um maníaco sexual, cabelo cheio de brilhantina. As músicas dele eram pornográficas, sabe; é o que se dizia na época. Me lembro do pai de um amigo meu, do consulado, que dia que Elvis era um *communistplot*, uma conspiração comunista.¹⁷²

Raulzito sonhava em se tornar um *rockstar*, imitando Elvis Presley, assumindo a *performance* de seu principal ídolo. O jovem Raul passava horas trancado em seu quarto escrevendo e desenhando sobre o seu sonho de se tornar um astro. Deixou inúmeros esboços do cantor estadunidense, com destaque para o estilo de se pentear, a roupa, a jaqueta com gola levantada e a pose de fumante.



Figuras 7, 8 e 9 – Desenhos feitos por Raul Seixas, Salvador, 1958.¹⁷³

Os desenhos feitos por Raul denotam o sonho do estrelato, de ser reconhecido em todo o mundo, de ser ator de cinema e cantor, o culto ao ídolo sempre rodeado de belas garotas.

¹⁷² SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 19.

¹⁷³ SEIXAS, Raul. **As Aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor**. Rio de Janeiro: Shogun Arte, 1983, p. 32-38. ‘

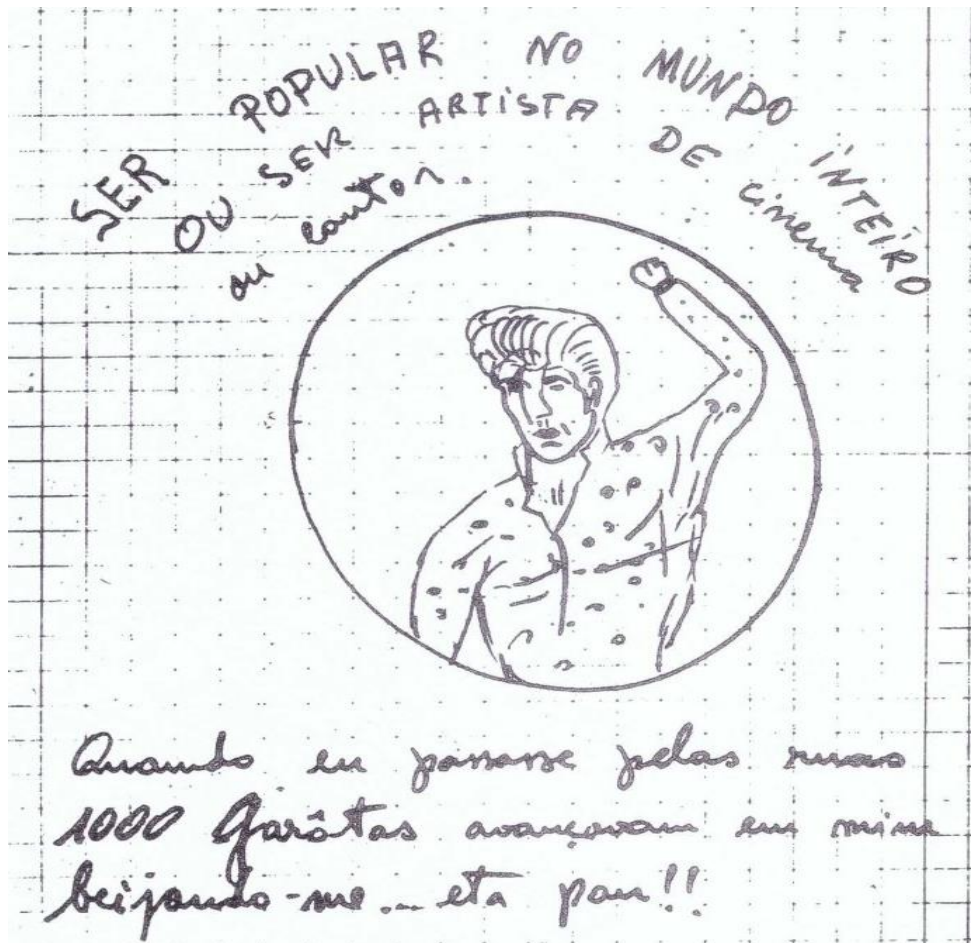


Figura 10 – Desenho feito por Raul Seixas, Salvador, 1958.¹⁷⁴

Essas experiências fomentaram no jovem Raul o desejo de se lançar no mundo artístico. A música foi a arte escolhida como forma de expressão do que pululava na sua mente, conquistar a fama significava ter dinheiro, mulheres, sucesso.

Por que *Rock* é uma coisa primitiva, musicalmente, uma batida selvagem. É pá-cum, pá-pá, caixa e pedal, só caixa e pedal, pá-cum-pá-cum, aquela repetição vai me levando ao êxtase. É como o *Gospel*. O *Rock* veio do *Gospel*. Quando eu estive lá numa igreja em Memphis, eu quase recebi... como eles dizem... um santo *the spirit on me*. Fiquei louco com aquela coisa insistente sem modulação, que vai entrando em meu sangue devaraginho... pá-cum-pá-cum... o pessoal batendo palma... aquele ritmo no contrabaixo 4/4... dum-dum-dum-dum-dum-dum-dum-dum... e pá-cum-pá-cum... é isso que eu gosto, que eu curto.

¹⁷⁴ SEIXAS, Raul. *As Aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*. Rio de Janeiro: Shogun Arte, 1983, p. 39.

Agora, como eu detesto o Elvis! Eu o acho um cara chatérrimo. Eu quero ver o diabo da religião católica e não quero ver o Elvis, hoje. Não tenho saco pra ele cantando hoje em dia. O que fizeram dele... o que ele deixou que fizesse... aquela coisa gozada, hollywoodiana, Dean Martin... Eu gosto de Elvis até 1958, quando ele fez o quarto e último filme dele, pra mim: *King Creole*, “*Balada Sangrenta*”. O Elvis que eu gostava é até aí. *Jailhouse Rock*, *Love me Tender*, *Loving You*. Nesses filmes ele foi ele mesmo, com aquela coisa peculiar, nova, bonita, que ele fez... Alesteir Crowley¹⁷⁵ diz, uma frase fantástica: “*Sucesso é a tua prova. O que é, fica. É presente. Não há argumento contra*”. E o *Rock* ficou. Ficou e foi aceito. De qualquer maneira é uma arma poderosíssima hoje em dia, um meio incrível. *Rock* é o homem, não é nenhum tipo de música em especial, é tudo. *Rock* é [...] *R-O-C-K*.¹⁷⁶

Segundo ele, o *Rock* é marcado pelo ritmo pulsante, que, como uma manifestação primitiva, emerge dum pulsar interior, fazendo os corpos vibrarem, se contorcerem, dançando como em um ritual ancestral. Tinha letras, linguagem corporal e vestimenta relacionada com um estilo de vida e de comportamento. Assim, sobressaía-se o penteado com topete fixado por brilhantina e costeleta, a jaqueta de couro, a camisa com gola levantada, a calça apertada de couro ou jeans, sapato ou bota, a postura rebelde.

Raul transitava pelas ruas de Salvador imitando James Dean na postura, no andar e até na expressão facial, era tachado de esquisito¹⁷⁷, considerado transgressor e perigoso. Também imitava Little Richard: ao dançar nas apresentações, jogava-se no chão, o que fazia alguns pensarem que estava com algum problema mental ou epilepsia. Certos pais recomendavam às filhas para se afastarem dele e de seus amigos.

Pois é (*risos*)... E, além disso, eu era uma figura muito estranha para a época. Claro, era esquizofrenia. Eu era completamente esquizofrênico. Todo mundo ia ao clube com aquelas camisas certinhas [...]. Eu não, era muito diferente. Ia ao Iate Clube com camisa vermelha, o que era

¹⁷⁵ Aleister Crowley (1875-1947), bruxo e ocultista inglês que se autoproclamava o anticristo ou a Besta do Apocalipse, em 1904, escreveu o livro *The Book of the Law*, “*Livro da Lei*”, que inspirou a dupla, Raul Seixas e Paulo Coelho, em composições de maior sucesso de Raul Seixas, no início da década de 1970.

¹⁷⁶ SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 28-29.

¹⁷⁷ “Raulzito pegava o coletivo na Graça e descia na rua Areal de Cima, que era mais movimentada e mais arborizada, porém, minha casa ficava na rua Areal de Baixo, assim, quando o coletivo ia embora, ele levantava a gola da camisa, acendia um cigarro e colocava a blusa no ombro e segurando-a na altura do peito, parecido com James Dean, descia até em casa para ensaiarmos. Era um barato!” Depoimento de Thildo Gama em entrevista concedida ao autor. Salvador, 07 de janeiro de 2007.

uma aberração na década de 1950. Todo mundo me vaiava [...]. Tenho um certo grau de esquizofrenia. Depois, o jeito que eu me manifestava naquela época era demais! Tomava atitudes muito loucas mesmo (*risos*) [...]. As mães não deixavam as filhinhas chegarem perto de mim, porque eu era todo torto como James Dean. Olhava de lado, com jeito de durão. Para dar a mão era uma dificuldade. Cada vez que cumprimentava uma pessoa, dava três giros em torno do próprio corpo.¹⁷⁸

Contudo, a maior referência era Presley, o jovem Raul buscava imitá-lo no timbre de voz, nos trejeitos dançantes, nos penteados, nas roupas e cantando os sucessos do ídolo.

O que mais me impressionava no rock de Elvis era a diferença *tough* (áspera). *If you're looking for trouble*, enquanto a turma dos teenagers estava fazendo músicas com títulos como *Put your Head on my Shoulder*; *At the Top*; *Teenage Crush*. Os títulos de Elvis eram significativos, fortes, eram aquela coisa *tough*, títulos como *trouble*, encrenca. *One night with you...* quero passar a noite com você.

...Baby Let's Play House... Vamos brincar de papai e mamãe, brincar de casado... era isso que os garotos todos diziam pras meninas do consulado.

E *paralyzed...* ficar paralisado... clímax... no gozo... toda vez que ele está com ela, ele fica *paralyzed...* *All shook up...* *Gotta a lot of living to do...* era típico dele. Aquele cara que tem muita experiência violenta. Em *King Creole* ele fala uma frase fantástica: *We won't stop playing till the guitar breaks* (não vamos parar de tocar até que a guitarra quebre). *Jailhouse Rock* também era violência pura. E a voz dele. Como King Kong acorrentado.¹⁷⁹

Na trajetória de Elvis Presley observa-se que ele iniciou cantando em coro de igreja, onde se destacou e foi incentivado a gravar um disco, que se transformou em sucesso, tornando-se o *Rei do Rock*. Sam Philips (1923-2003), dono da *Gravadora Sun Records*, na qual Elvis gravou suas primeiras canções, disse “*Se um dia eu encontrar um branco que cante como um negro, estarei milionário*”¹⁸⁰.

Em Julho de 1954, um jovem morador de Memphis, no Tennessee, entrou em estúdio para gravar duas músicas

¹⁷⁸ SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 127-128.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 19-20.

¹⁸⁰ MAZZOLENI, Florent. **As raízes do Rock**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012, p. 169.

“*That’s all Right Mama*” (blues rural) e “*Blue Moon of Kentucky*” (valsa country). Elvis Presley sintetizou o Rhythm’n’Blue e o Country Blues da época nesta sessão de gravação acabando por criar o *Rockabilly* um estilo de *Rock’n’Roll* com pesada influência da música regional.¹⁸¹

O surgimento de Presley no cenário musical foi marcado por uma fusão do *Gospel*, dos negros estadunidenses, com o *Country*, culminando no *Rock’n’Roll*. Vale ressaltar que não foi Elvis o criador do *Rhythm’n’Blues* ou mesmo do *Rockabilly*, porque antes mesmo dele houve o cruzamento de ritmos que resultou no *Rock’n’Roll*, logo, ele foi apenas uma peça para a perpetuação do ritmo.

Nas origens do *Rock’n’Roll*, os cantores que faziam sucesso eram negros – B. B. King (1925-2015), Chuck Berry (1926-2017), Muddy Waters (1913-1983), Fats Domino (1928-2017), Little Richard (1932-2020) e Bill Haley (1925-1981) com seus *Cometas*, que difundiram mundialmente o gênero com o dançante *Rock Around the Clock*, trilha sonora do filme *Blackboard Jungle*, intitulado no Brasil como *Sementes da Violência*, de 1955. Elvis, ao lado de alguns poucos, como Jerry Lee Lewis (1935), Carl Perkins (1932-1998) e Buddy Holly (1936-1959), era branco, e com a sua chegada ocorreu uma guinada, porque alavancou a carreira desses artistas, com a incorporação do gênero pela indústria fonográfica.

Ao rememorar a origem do *Rock’n’Roll*, Raul dizia que o ritmo durou somente até o início de 1959, quando Elvis e os demais roqueiros perderam a expressividade e o estilo passou por uma profissionalização musical com restrições e controles.

Porque o *Rock’n’Roll* nasceu mais ou menos em 1954, com cinco influências diferentes: o *Rock* de Chicago – Chuck Berry; do Alabama – Little Richard; os *Gospels (Spirituals)* dos negros americanos, e foi se transformando até o Elvis Presley fazer o *Rockabilly*. Mas em 1959 ele sofreu uma queda – o *Rock’n’Roll* mesmo, aquela coisa da dança... enfim, o *Rock* era, na medida que eu conheço, um movimento comportamentista – ter o cabelo assim, cantar desse jeito, de uma maneira tão estranha que as mães tiravam os filhos da primeira fila, pensando que eles estavam tendo ataque de epilepsia. E nesses conjuntos de hoje estão fazendo uma coisa muito chegada ao que estão fazendo nos EUA. E lá está uma decadência! Musicalmente, é horrível! Música é música. Música é uma coisa bem-feita, em ritmo, é gostosa. E o que está

¹⁸¹ PAVÃO, Albert. *Do Blues à Jovem Guarda, passando pelo Rock’n’Roll*. São Paulo: EDICON, 2013, p. 27.

acontecendo é que a coisa não está rendendo. Não estão mostrando uma coisa nova. Então, isso sim, atrasando a música verdadeira. Qualquer pessoa pega no contrabaixo e fica dando uma nota só. Cansei de ver isso, ouvir. Ouço até hoje. Então esse disco vai, como um presente meu, para não deixarem o *Rock* morrer. É um disco só de *Rock'n'Roll*. É isso!¹⁸²

A partir de 1959, com a ida de Presley para o exército e o despontar da carreira cinematográfica como galã romântico, ele não seria mais o mesmo, com aquele gingado, com sua performance tribal e selvagem¹⁸³, distanciando-se da imagem de rebelde, da mesma forma que outros artistas deixaram de vincular *Rock'n'Roll* a transgressão, dando às canções outros teores vinculados ao mercado.

2.3 “MAMÃE JÁ OUVE BEATLES, PAPAI JÁ DESLUMBROU...” – GERAÇÃO, JUVENTUDE E REBELDIA

*Tudo quanto é velho eles botam pra eu ouvir
E tanta coisa nova jogam fora sem curtir
Eu não nego que a poesia dos 50 é bonita
Mas todo sentimento dos 70 onde é que fica?...¹⁸⁴*

A juventude¹⁸⁵ de Raul Seixas foi permeada pelas relações e tensões com a família. Não era um estudante dedicado, considerava que a escola não ensinava nada. Somava-se o convívio com os amigos, com os quais comungava o gosto pelo *Rock'n'Roll*, o cinema e seus ídolos. Além de apreciador, Raul foi um propagador do *Rock* em Salvador, esse novo gênero inspirava à nova geração¹⁸⁶ atitudes, sensibilidades e perspectivas, além de questionamentos

¹⁸² SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 140.

¹⁸³ “[...] embora eu tenha curtido o Elvis desde os nove anos de idade. Sempre fui maluco pelo *Rock'n'Roll* magro do Elvis. *Rock* é como um jegue magro, ou como uma tribo de índios dançando em volta da fogueira. É aquela coisa de cantar numa nota menor.” Ibidem, p. 126.

¹⁸⁴ SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo (Compositores). “A verdade sobre a nostalgia”. Novo Aeon (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips (81034718), 1975.

¹⁸⁵ Juventude é uma categoria social com muitos sentidos e carregada de simbologia, passando a se configurar uma multiplicidade de juventudes nas mais diversas sociedades. Vários autores têm se debruçado sobre o tema, de forma a elucidar como ele se insere nas mais diversas áreas do conhecimento humano. Entre eles, Ana Bárbara Aparecida Pederiva, Antonio Carlos Brandão, Milton Fernandes Duarte, Helena Abramo Wendel, Gisele da Silva Souza, Gustavo dos Santos Prado, entre outros.

¹⁸⁶ O conceito de geração é entendido como uma similaridade de situação num mesmo tempo histórico, em que pessoas de um mesmo grupo etário têm uma localização comum na dimensão histórica do processo social. A identificação não ocorre somente pela contemporaneidade, mas também pela possibilidade de partilhar sentimentos, pensamentos, comportamentos, enfim, experiências colocadas por circunstâncias históricas e sociais comuns. ABRAMO, Helena Wendel. Cenas juvenis: punks e

aos valores tradicionais, rebeliões e enfrentamentos contra determinadas normas e preconceitos.¹⁸⁷ Tais jovens foram considerados rebeldes por destoarem dos padrões de comportamento estabelecidos, assumindo atitude crítica e questionadora.

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio.¹⁸⁸

Os modelos estabelecidos pela família, pela escola e pelo trabalho seriam considerados preceitos impostos e carregados de preconceitos morais, não só por Raul Seixas, mas pela maioria dos jovens dessa geração. Essas referências aparecem na canção *Sapato 36* (1977).

*Eu calço é 37
Meu pai me dá 36
Dói, mas no dia seguinte
Aperto o meu pé outra vez*

Destaca-se a analogia do calçar um sapato que não lhe cabia, apertava e causava dor, e a dor, não sendo suportada, deveria ser exteriorizada por algum canal, no caso dele, a arte de compor.

*Pai eu já tô crescidinho
Pague para ver, que eu aposto
Vou escolher meu sapato*

darks no espetáculo urbano. São Paulo: Página Aberta, 1994. Apud: PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. **Jovem Guarda: Cronistas sentimentais da juventude.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000, p. 60.

¹⁸⁷ SOUZA, Gisele da Silva. **Somos quem podemos ser: Engenheiros do Hawaii – jovens, rock, sensibilidades e experiências urbanas (1985-2003).** Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, 2018, p. 118.

¹⁸⁸ CHARTIER, R. **A história cultural.** Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 17.

*E andar do jeito que gosto
 Por que cargas d'água
 Você acha que tem o direito?
 De afogar tudo aquilo que eu
 Sinto em meu peito?*

Pode-se levantar a possibilidade de que compositor não estivesse se referindo diretamente ao pai, mas ao sistema¹⁸⁹ e seus mecanismos de opressão e controle.

*Você só vai ter o respeito que quer
 Na realidade
 No dia em que você souber respeitar
 A minha vontade
 Meu pai... Meu pai...*

Os jovens que não se adequassem às normas sociais eram vistos como transgressores, denominados “transviados”, devendo ser punidos e conduzidos a um processo de reintegração social dentro dos valores tradicionais. Para os jovens, o processo era de mutação, transição de antigos valores para a abertura de fronteiras e de novas possibilidades.

*Pai já tô indo embora
 Quero partir sem brigar
 Pois eu já escolhi meu sapato
 Que não vai mais me apertar
 Que não vai mais me apertar
 Que não vai mais me apertar
 (Sapato 36, Raul Seixas e Cláudio Roberto, 1977)*

Suas canções foram marcadas pela denúncia de elementos que sufocavam homens/mulheres com preceitos e valores. Raul, desde a juventude, carregava as insatisfações e angústias do seu tempo, não suportava as opressões impostas, e era por meio da sua arte que evocava o espírito de liberdade.

Em outra canção, *Judas*, descrevia a imposição divina sobre o seu destino ou suas ações.

¹⁸⁹ O Sistema ou, como Raul sempre mencionou em suas entrevistas, o “*Monstro Sist*”, era todo esse mecanismo burocrático que mantém o homem enjaulado em suas próprias ideias, não podendo expressar suas angústias, muito menos aquilo que pensa. Logo, Raul, desde a sua adolescência, buscava essa liberdade de expressão, que, em um mundo pós-guerra, o levaria a diversas crises de identidade.

*Mas é que lá em cima
Lá na beira da piscina
Olhando simples mortais
Das alturas
Fazem escrituras
E nem me perguntam
Se é pouco ou demais?
(Judas, Raul Seixas e Paulo Coelho, 1978)*

O jovem Raul enfrentou crises na sua forma totalizadora de ser, pensar e agir, crises de identidade e existenciais, com angústias e exasperações, questionamentos e busca pela transformação de si e do mundo em que vivia. Essas questões levaram Raulzito a não se enquadrar aos comportamentos tradicionais, evocando conflitos geracionais e se voltando para a transgressão e rebeldia, muitas vezes representadas pelos seus ídolos da música e do cinema.

Raul incorporou o estilo do *Rock'n'Roll*, tanto em sua expressão corporal como no modo de se vestir, na linguagem verbal e no gestual, transfigurando-se com atitudes de um *rocker* e buscando seguir as *performances* dos seus ídolos da música e do cinema, transgredindo normas e valores estabelecidos. Suas ações e seus trejeitos afetaram sua relação na família, na escola e em círculos de amigos.

Raul pertencia a uma família de classe média de Salvador que projetava que os filhos deveriam ter como modelo de comportamento os pais e menosprezava a carreira de artista, considerada de baixo escalão e distante do modelo paterno. Seu pai era técnico em eletricidade e renomado professor da *Escola Técnica da Bahia*, reconhecido poeta, conhecedor de literatura e de assuntos ligados ao *Universo* e à *Filosofia*, ao *Misticismo* e aos segredos da *Humanidade*. Já a sua mãe, Maria Eugênia Santos Seixas, era mulher de personalidade forte e controladora, estava sempre atenta à educação dos filhos, era católica fervorosa, caridosa, atuante em obras sociais.

Essa família, como outras, buscava reproduzir preceitos comportamentais e morais, bem como esperava que os jovens se enquadrassem no sentido de perpetuar valores tradicionais da família, visando criar as “boas moças de família” e os ditos “rapazes de futuro”.

[...] na sociedade moderna como se sabe, essa transição e especialmente difícil, devido à complexidade das formas de organização social, à variedade das alternativas de vida que se oferecem para o jovem, as contradições inerentes à passagem da família de orientação para a família de

procriação, às incertezas quanto ao próprio destino pessoa.¹⁹⁰

O jovem devia ser um bom filho (obediente e cordato), estudante disciplinado e assíduo, trabalhador dedicado e bom esposo e pai, reproduzindo e retransmitindo valores adquiridos. Contudo, na década de 1960, novas gerações buscavam outras perspectivas, jovens sintonizados pelos mesmos gostos e desejos, falando a mesma linguagem e usando as mesmas gírias apresentavam novas ideias, preferências e comportamentos.

Com a emergência de uma cultura juvenil – ligada ao lazer e ao tempo livre, que tinha nos meios de comunicação sua maior difusão, que abarcava múltiplos padrões de comportamento e que fazia do *Rock'n'Roll* um dos seus principais signos, como uma nova linguagem – houve reivindicações por parte dos jovens, como a busca pela independência e liberdade, levando a conflitos geracionais.¹⁹¹

A nova cultura juvenil fomentava questionamentos em relação à ordem política vigente, uma juventude universitária levantava bandeiras de esquerda, artistas (de teatro, cinema, literatura, música), compositores e intérpretes da *Música Popular Brasileira* faziam das artes ações de resistência.

Eram múltiplas as experiências de ser jovem nesses “anos de chumbo”, mas observam-se elementos unificadores, como a ideia do jovem enquanto agente transformador em busca de novos caminhos, novos valores comportamentais e sexuais. Se alguns buscavam felicidade, conformismo e consumo, outros questionavam a sociedade capitalista e outros enfrentavam governos autoritários.

Essas inovações, inicialmente, causaram estranhamento, mas num segundo momento conquistaram adeptos, formando jovens ídolos e difundindo padrões de comportamento jovem. Desse modo, vê-se essa produção social como expectativa desejante em condições determinadas, pois mesmo as forças mais repressivas, mais

¹⁹⁰ FORACCHI, Marialice Mencarini. A juventude na sociedade moderna. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1972, p. 22-23. Apud: SOUZA, Gisele da Silva. **Somos quem podemos ser: Engenheiros do Hawaii – jovens, rock, sensibilidades e experiências urbanas (1985-2003)**. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, 2018, p. 116.

¹⁹¹ PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. **Jovem Guarda: Cronistas sentimentais da juventude**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000, p. 60.

mortíferas, mais inconsequentes, mais fora dos padrões convencionais aceitos na sociedade, são produzidas pelo desejo, de todos ou de alguns, como no caso de alguns jovens questionadores das décadas de 50 e 60.¹⁹²

Os movimentos jovens que chegavam ao auge nos anos 1960 se caracterizavam por romper com valores tradicionais, promovendo conflitos geracionais, o que aparece na cultura e nas músicas voltadas para esses sujeitos, que desembocariam em expressivas mudanças culturais e comportamentais nas décadas seguintes e marcariam profundamente o século XX.

A nova “autonomia” da juventude como uma camada social separada foi simbolizada por um fenômeno que, nessa escala, provavelmente não teve paralelo desde a era romântica do início do século XIX: o herói cuja vida e juventude acabavam juntas. Essa figura, antecipada na década de 1950 pelo astro de cinema James Dean, foi comum, talvez mesmo um ideal típico, no que se tornou a expressão cultural característica da juventude – o Rock... a nova cultura jovem nas sociedades urbanas foi seu espantoso internacionalismo. O blue jeans e o Rock se tornaram marcas da juventude ‘moderna’, das minorias destinadas a tornar-se majorias, em todo país onde eram oficialmente tolerados e em alguns onde não eram [...]. Difundiam-se através da distribuição mundial de imagens; através dos contatos internacionais do turismo juvenil, que distribuía pequenos mas crescentes e influentes fluxos de rapazes e moças de jeans por todo o globo; através da rede mundial de universidades, cuja capacidade de rápida comunicação internacional se tornou óbvia na década de 1960. Difundiam-se ainda pela força da moda na sociedade de consumo que agora chegava às massas, ampliada pela pressão dos grupos de seus pares. Passou a existir uma cultura jovem global.¹⁹³

Em diversas fases grupos de jovens apregoaram ideias de transformação pessoal e social. *“Apesar disso, as concessões silenciosas e talvez nem sempre conscientes da sociedade foram feitas pelo establishment dos velhos.”*¹⁹⁴

¹⁹² DELEUZE, G.; GUATARRI, F. O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Apud: PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. **Jovem Guarda: Cronistas sentimentais da juventude.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000, p. 60.

¹⁹³ HOBBSAWM, Eric J. **A Era dos Extremos: O breve século XX - 1914-1991.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 318.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 319.

Na modernidade, revela-se uma descontinuidade com o passado e há modificações na maneira de entender o mundo, as ações e os homens, ocorrendo um afrouxamento das lidas que conduzem a geração mais jovem à mais velha. O mundo moderno põe em circulação novos elementos culturais, favorecendo a emergência incessante de novas significações e combinações na sociabilidade. Consequentemente, não ocorre a manutenção dos papéis e funções sociais e familiares tradicionais, pois eles são continuamente recriadas.¹⁹⁵

A dita “revolução cultural dos jovens” inclui mudanças econômicas, com a constituição e expansão de um mercado voltado para os jovens. O *Rock*, o cinema e os meios de comunicação difundiram gostos musicais, mas também atitudes, comportamentos, sensibilidades, roupas/moda para os jovens, fomentando um nicho de mercado para esse público/consumidor e propagando desejos de consumo.

O *Rock'n'Roll*, mais do que apenas um gênero, transformou-se num símbolo que ultrapassou a esfera musical e gerou nova forma de comportamento para a juventude com seu padrão de vestimenta diferenciado, dança própria e consumo diferenciado. Elvis Presley, embora não tenha inventado sozinho este novo segmento da indústria fonográfica, consubstanciou a jovial promessa de libertação do conformismo da época, mesmo que não o fosse do ponto de vista político mais puramente comportamental.¹⁹⁶

A cultura jovem tornou-se, em um sentido mais amplo, modelo de comportamentos espelhados nos ídolos.

A partir do surgimento de um culto aos artistas de *Rock* na Bahia, iniciada ainda no final dos anos 50, complexas relações se restabeleceram entre cultura e identidade, provocando fenômenos de tribalismo urbano, marcados, primordialmente, pelo culto a um mesmo tipo de música e de ícones associados à rebeldia juvenil de matriz anglo-americana. Construções circunscrita a um novo contingente

¹⁹⁵ ROSSI, A. S. Juventude e Morte: representações da contemporaneidade. *História: Questões e Debates*. Curitiba, n. 35, p. 155-175, 2001. Apud: SOUZA, Gisele da Silva. **Somos quem podemos ser: Engenheiros do Hawaii – jovens, rock, sensibilidades e experiências urbanas (1985-2003)**. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, 2018, p. 140.

¹⁹⁶ CASTRO, Zezão. **A Jovem Guarda na Bahia**. Salvador: Assembleia Legislativa, 2015, p. 24.

de jovens roqueiros espalhados nas diferentes camadas da população. Não faltou quem enxergasse exageradamente este novo influxo como uma estratégia de imperialismo cultural.¹⁹⁷

O *Rock*, além de estilo musical, constituiu-se em elemento da cultura jovem. Abordava temas polêmicos sobre política, cotidiano, valores, relações amorosas e sensibilidades, como o amor e a solidão, temáticas com as quais os jovens se identificavam.¹⁹⁸

Em uma relação dinâmica, as tradições que a família procurou transmitir ao jovem Raul não desapareceram completamente, algumas características e certos valores morais e sociais se mantiveram, interagindo com elementos emergentes¹⁹⁹ que geraram divergências, tensões e conflitos geracionais. Esses levaram o jovem Raul Seixas a buscar novos horizontes criativos, que culminaram no seu reconhecimento como cantor e compositor (décadas de 1970 e 1980) e como um artista à frente de seu tempo, com canções diferentes quanto à abordagem temática, à miscelânea rítmica e à performance.²⁰⁰

Em suma, cabe destacar que, na década de 1960, Raulzito foi um influenciador da juventude soteropolitana que contribuiu para a divulgação do *Rock'n'Roll*, produzindo uma musicalidade diferente para os jovens.

2.4 “AGORA É NECESSÁRIO GRITAR E CANTAR ROCK...” – SORTE LANÇADA, A MÚSICA ESTÁ AÍ!

*Vá e grita ao mundo que você está certo
Você aprendeu tudo enquanto estava mudo
Agora é necessário gritar e cantar Rock
E demonstrar o teorema da vida
E os macetes do xadrez...*²⁰¹

¹⁹⁷ CASTRO, Zezão. **A Jovem Guarda na Bahia**. Salvador: Assembleia Legislativa, 2015, p. 24.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 135.

¹⁹⁹ WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 124-127.

²⁰⁰ Raul era considerado uma pessoa que não estava voltada para questões políticas, porém, anos mais tarde, ele se referiria àquele momento como um “*tubo de ensaio*”, no qual armazenou todo o processo para depois lapidar e difundir sua arte musical. Depoimento de Thildo Gama, amigo de infância de Raul Seixas, em entrevista concedida ao autor. Salvador, 07 de janeiro de 2007.

²⁰¹ SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo (Compositores). “Loteria da Babilônia”. Gita (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips (6349.113), 1974.

Raulzito, criança esperta e brincalhona, aluno pouco dedicado, criador que fantasiava a imaginação do irmão, filho rebelde, herói sem causa, garoto encantado pelos seus ídolos, jovem que sonhava ser cantor de *Rock'n'Roll*.

Raul desistiu da escola por várias vezes na década de 1960, questionou os valores tradicionais familiares e sociais e se aventurou na música, imbricando sonoridades que fomentaram sua carreira artística (Gonzaga e o *Rock*), tocando, cantando versões e compondo canções que falavam do cotidiano da sua geração.

A música é como o sangue entrando por baixo da pele, batendo no peito. Só sentir explica, e o sentir, em si mesmo, não tem muita explicação [...]. Ainda é o menino Raul, franzino e preso, que aparece nas primeiras fotos. Mas... o que é isso? Topete. Camisa aberta ao peito. Uma cara de mau. Boca aberta, corpo retorcido. Doze anos de idade. Salvador em 1956. “*Uma cidade fechada, densa, aquele clima machão*”. A nota na beira da folha, esclarece tudo: “O *Rock* era muito mais do que uma dança. Para mim era todo o jeito de ser”.²⁰²

Desde criança, Raulzito desenvolveu sua veia poética e seu talento para a composição, seja por meio de versos ou de canções, como denota este pequeno e breve poema, escrito em 1956, por volta dos 11 anos.²⁰³

Constante metamorfose ambulante
Cérebrotônico sensível indivíduo
Corpo sujo mente pura
Para o corpo não há cura
Para a mente há sem-mente
Pura-mente minha-só
Sem-pura
Mente só
Minha-pura
Mente minha
É necessário ter mim essa meta
Uma constante metamorfose ambulante
Nunca ter uma opinião formada

²⁰² SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 14.

²⁰³ SEIXAS, Raul. **As Aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor**. Rio de Janeiro: Shogun Arte, 1983, p. 50.

O poema, marcado por subjetividades, mencionava a sobrepujança da mente sobre o corpo, transfigurando-a em um enlace racional, destacando-se a afirmação da constante transmutação ou metamorfose dinâmica do pensar.

[...] a música, sobretudo a popular, pode ser compreendida como parte constitutiva de uma trama repleta de contradições e tensões em que sujeitos sociais com suas relações e práticas coletivas e individuais e por meio dos sons, vão construir partes da realidade social e cultural.²⁰⁴

A composição de uma canção²⁰⁵ implica ao autor a captação de sensibilidades do seu tempo.

As canções, ao mesmo tempo em que são manifestações artísticas, também apresentam aspectos da vivência cotidiana de seus produtores e ouvintes. Por um lado, o compositor captava, reproduzia e explorava representações que circulavam elementos de uma experiência social vivida, por outro, seu público incorporava, rejeitava, resistia a certas ideias e sentimentos e ressentimentos expressos pelo compositor. O cantor estabelecia uma troca, uma cumplicidade, certa sintonia melódica entre o público e compositor, subjetivando sua mensagem.²⁰⁶

A recepção pode implicar uma identificação de sensações, sentidos e sentimentos, mas também a rejeição.

A música, além de construir práticas e sentidos, revela muito do imaginário da sua época, trazendo as questões sociais e as sentimentalidades de dado momento histórico ou geração. Desse modo, ajuda a compreender aquela sociedade e também a formação das gerações, pois ela pode transmitir alguns tipos de comportamento para determinados grupos... A produção musical é uma atitude criadora, e o receptor tem suas expectativas sobre as canções, que estão relacionadas a diversos fatores, desde a geração, passando pelos usos dela, até o momento histórico

²⁰⁴ MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 203-221.

²⁰⁵ Há de se refletir sobre o que possa se entender por canção e não música. Canção é toda a esfera da arte desde a sua composição, transpassando a letra, a melodia, a entonação, a musicalidade, e não somente música, que é a instrumentalização dessa canção, fomentando-a, solidificando-a e estruturando-a, constituindo-se assim a composição em um todo.

²⁰⁶ MATOS, Maria Izilda Santos de. **A Cidade, a noite e o cronista**: São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru: EDUSC, 2007, p. 38.

que esse sujeito está vivendo. Portanto, ela foge das intenções de seus criadores. Sendo assim, uma recepção não é passiva, implicando assimilação, que é a maneira como o sujeito recebe e como a interpreta maneira essa que vai nortear as suas ações, recriando representações coletivas.²⁰⁷

A música/canção passa por transformações no seu processo de produção, veiculação e assimilação. Cabe observar que a produção do *Rock'n'Roll* era considerada econômica, pois se baseava num número pequeno de músicos, os conjuntos (bandas de rock) tinham em geral quatro integrantes, que tinham seus próprios instrumentos. Outro fato que favoreceu sua difusão foi a introdução dos discos de vinil, que facilitou o processo de gravação e também o trabalho de divulgação nos meios de comunicação.

As composições são representações²⁰⁸ carregadas de sensibilidades, que se entrelaçam em um processo de significações entre o compositor e seu ouvinte, por meio da experiência vivenciada por ambos, fomentando a base da cultura musical em suas várias manifestações.

A História Cultural é pensada como análise de representação, todas as estruturas do mundo social, são historicamente produzidas pelas práticas articuladas, constituindo-se assim, suas figuras em suas mais variadas simbologias e significâncias. Além disso, a *História* deve ser compreendida como estudo dos processos em que são construídos os sentidos.²⁰⁹

A arte poético-musical pode ser observada dentro de uma abordagem de História e Música.

[...] ou seja, mais além da história da música, subentende dar historicidades ao acontecimento musical, fugindo de uma história da música linear e até progressista para discutir as tensões entre vários aspectos: o artista, sua formação, obra e produção; os estilos e os movimentos musicais; os circuitos culturais, boêmios e da sociabilidade; o consumo das canções, recepção e gosto musical, como elementos constitutivos de diversos momentos históricos e estratégicos na construção das subjetividades.²¹⁰

²⁰⁷ SOUZA, Gisele da Silva. **Somos quem podemos ser:** Engenheiros do Hawaii – jovens, rock, sensibilidades e experiências urbanas (1985-2003). Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, 2018, p. 21-24.

²⁰⁸ Ibidem, p. 38.

²⁰⁹ CHARTIER, R. **A história cultural.** Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 27.

²¹⁰ MATOS, Maria Izilda Santos de. **A Cidade, a noite e o cronista:** São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru: EDUSC, 2007, p. 39.

A abordagem no âmbito da História e Música permeia a construção fomentadora da canção/música como um todo caracterizado como manifestação artística culturalmente estabelecida.

[...] ao dar historicidade ao acontecimento musical, a abordagem de história e música fuja de uma história da música linear e até progressista, para discutir as tensões entre vários aspectos como: artista, sua formação, obra e produção; estilos e movimentos culturais; circuitos culturais, boêmios e da sociabilidade; o consumo das canções, recepção e gosto musical, com elementos constitutivos de diversos momentos históricos e estratégicos na construção das subjetividades.²¹¹

Essa abordagem permite o diálogo entre História e Música, ou seja, permite examinar o *Rock'n'Roll* enquanto gênero musical e manifestação artística cultural localizada num determinado contexto histórico - neste caso, o cenário de sua constituição e veiculação -, os processos transformadores do próprio gênero e também o mercado e o potencial de consumo do jovem.²¹²

O *Rock'n'Roll* foi uma expressiva manifestação cultural, difundiu-se entre os jovens com seu pulsar dançante e com letras que apregoavam comportamentos rebeldes, ideias pacifistas e articuladas a movimentos políticos e de contracultura. No seu processo de desenvolvimento, foi absorvido pela dita Indústria Cultural, sendo difundido globalmente, transformando-se e gerando lucros.

Na sua trajetória, Raul mencionou a importância dos Beatles e do Bob Dylan, que escreveram suas próprias composições e abordaram problemas sérios que transcorriam pelo mundo, como a Guerra do Vietnã.²¹³ Bob Dylan defendeu publicamente que não havia necessidade de se gastar tanto com uma guerra enquanto outros problemas aconteciam nos Estados Unidos. Concomitantemente, o *Movimento Negro* dos Estados Unidos também afirmava a mesma coisa em relação aos gastos com a guerra, enquanto em terras estadunidenses a polícia prendia, torturava e matava negros que protestavam. Além da guerra, havia ainda a

²¹¹ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Âncora de Emoções: Corpos, subjetividades e sensibilidade.** Bauru: EDUSC, 2005, p. 31.

²¹² HOBSBAWM, Eric J. **A Era dos Extremos: O breve século XX - 1914-1991.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 320.

²¹³ SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas: A Mosca na Sopa da Ditadura Militar - Censura, Tortura e Exílio (1973-1974).** São Paulo: Scortecci, 2014, p. 26-27.

corrida espacial, em uma desenfreada luta contra a União Soviética, em pleno desenrolar da Guerra Fria.

As gravadoras perceberam o potencial de mercado do *Rock'n'Roll* e começaram a procurar e selecionar compositores e intérpretes. No caso do Brasil, passaram a fazer versões para o português – cantores como Cauby Peixoto (1931-2016) e Agostinho dos Santos (1932-1973) gravaram *Rock'n'Roll em Copacabana* e *Até logo Jacaré*, enquanto com Nora Ney (1922-2003) se tem a primeira gravação, originalmente em inglês, de um *Rock'n'Roll*, trata-se de *Rock Around the Clock*.

No princípio, essas músicas não tiveram repercussão, talvez por serem vistas como ligadas a comportamentos transgressores, chegando até a serem censuradas²¹⁴. Mas, com o sucesso internacional do gênero, cresceu a difusão pelo rádio, discos, cinema, televisão e também na imprensa – jornais e, principalmente, revistas passaram a publicar matérias exclusivas dos novos artistas do *Rock'n'Roll*, trazendo em suas matérias os jovens que iniciaram o processo no país.

As apresentações dos intérpretes e dos primeiros conjuntos incentivou uma gama de jovens artistas, que começaram a surgir com a intenção de seguir os passos dos ídolos estrangeiros. Os primeiros cantores de *Rock'n'Roll* no Brasil não eram compositores, e vários cantavam versões, feitas por pessoas contratadas diretamente pelas gravadoras, como Sérgio Murilo (1941-1992), Demétrius (1942-2019), Carlos Gonzaga (1924), Tony Campelo (1936) e Celly Campello (1942-2003).

Com o advento do movimento da *Jovem Guarda*, surgiram jovens compositores como Roberto Carlos e Erasmo Carlos que, de forma peculiar, combinaram elementos marcados pela influência do *Rock dos Beatles*, de Bob Dylan e dos *Rolling Stones* e fomentariam um novo gênero de música jovem no Brasil, denominada *Jovem Guarda*. Nas canções as temáticas mesclavam encontros amorosos, sensibilidades jovens, festas, carros velozes, entre vários outros assuntos.

Nos anos 1950, em Salvador, Raul se encantou com o *Rock'n'Roll* e passou a difundi-lo, criando conjuntos, tocando e cantando o novo estilo musical. Raul abandonou os estudos para se dedicar exclusivamente à música, ao gênero eleito, o *Rock'n'Roll*, opondo-se a outros grupos que acompanhavam outras tendências. Em depoimentos, lembrava a “*briga*”²¹⁵ existente entre o pessoal do *Teatro Vila Velha*, com a *Bossa Nova*, e a turma do *Rock'n'Roll*,

²¹⁴ PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. **Jovem Guarda: Cronistas sentimentais da juventude**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000, p. 34.

²¹⁵ SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 23.

no *Cinema Roma*. Raulzito obteve reconhecimento pelos soteropolitanos cantando um repertório que incluía o *Rock'n'Roll* americano, músicas dos Beatles e sucessos da *Jovem Guarda*, além de ritmos característicos do Nordeste, fazendo desse hibridismo a marca registrada de seus conjuntos.²¹⁶

Raulzito e seus amigos acompanhavam as novidades do *Rock* na América, porém foi da Inglaterra que assistiram à chegada do novo estilo de *Rock*, vindo dos *Beatles*, que provocaram grande impacto nos jovens no início da década de 1960. A banda inglesa, excursionando por diversas partes do mundo, como o Japão e os Estados Unidos, acabou por influenciar muitos jovens no Brasil com suas inovações musicais. Compondo as próprias letras e vestindo-se de maneira diferenciada, com terno e gravata, os Beatles criaram um estilo comportado, diferenciando-se dos conjuntos americanos e dos outros grupos ingleses, como os Rolling Stones.

Para Raul Seixas, os Beatles, além de inovarem na melodia, inventaram uma nova forma de se dizer algo. Em vários depoimentos, Raul declarou que foram os Beatles que o inspiraram e abriram caminhos.

Foram os Beatles que me deram a porrada. Foi quando os Beatles chegaram e passaram a cantar as próprias coisas deles que eu vi, pôxa, esses caras estão cantando realmente a vida, estão dizendo o que há pelo mundo, o que pensam. Então eu posso fazer a mesma coisa, dizer exatamente o que penso em minhas músicas. Foi quando eu comecei a compor, juntando tudo no meu caderninho.²¹⁷

O exemplo dos Beatles para o jovem Raulzito, ainda em Salvador, foi expressivo no início de sua trajetória como cantor, uma vez que começaram sua carreira musical compondo, e Raul passaria a entoar seus primeiros versos, assim como os garotos de Liverpool. Quanto à constituição instrumental, ocorreu a inserção de instrumentos característicos do *Rock*, como a guitarra, o baixo elétrico, a bateria e até mesmo o saxofone, o que o colocou na vanguarda do estilo na capital baiana.

²¹⁶ No Brasil, o hibridismo musical marca a formação da cultura, desde o *Lundu*, as *Marchinhas*, o *Choro*, o *Samba*, a *Bossa Nova*, o *Baião*, o *Tropicalismo*, a *Jovem Guarda*, a *Música Sertaneja*, entre outros estilos. Trouxe novas formas de se fazer música, incorporando os elementos mais suscetíveis de uma cultura popular, relacionada com o estilo erudito.

²¹⁷ SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas: A Mosca na Sopa da Ditadura Militar - Censura, Tortura e Exílio (1973-1974)**. São Paulo: Scortecci, 2014, p. 26-27.

Com o advento da televisão na cidade de Salvador, o *Rock* teve uma maior aceitação, consolidando-se como música da juventude. Nessa conjuntura surgiram as primeiras lojas de discos voltadas para o gênero, além de outras que vendiam os instrumentos musicais, como a guitarra, o contrabaixo elétrico e a bateria. Ainda nessa vertente, as revistas dedicadas ao público jovem se somariam aos jornais, em especial ao periódico soteropolitano *A Tarde*²¹⁸, que divulgavam matérias sobre os shows e as apresentações dos grupos de Rock. Nas reportagens e fotografias, destacavam-se como principal atração *Raulzito e os Panteras*.

Raul Seixas, em Salvador, ajudaria a difundir o *Rock'n'Roll* formando seu primeiro conjunto. O artista mesclava as origens do *Rock'n'Roll* com o *Baião* e com o *Rock* dos Beatles. O conjunto de Raul teve várias formações desde 1959 até 1968, apresentou-se em diversos clubes, programas de televisão e de rádio na cidade soteropolitana. Também chegou a gravar as duas primeiras canções, em 1964. Nesse ano *Raulzito e os Panteras* faziam sucesso tocando e cantando músicas dos Beatles e já ganhavam dinheiro se apresentando em programas de rádio e televisão. Excursionaram então pelo interior da Bahia e foram contratados para participar da abertura de vários shows e acompanhar artistas consagrados da Jovem Guarda durante suas apresentações no *Cinema Roma*, na Cidade Baixa de Salvador, como Roberto Carlos, Wanderléa (1946), Wanderley Cardoso (1945) e Jerry Adriani. Estabeleceu-se, assim, uma sintonia musical, já que esses artistas também cantavam músicas inspiradas nos *Beatles*, no ritmo “*ie ie ie*”²¹⁹, faziam várias traduções da banda inglesa no Brasil.

Raul participou de dois shows com Roberto Carlos no ano de 1965, na cidade de Salvador, no *Ginásio Antônio Balbino* e no *Cinema Roma*, ambos organizados por Waldir Serrão. Já com Jerry Adriani, fazia um show em um clube tradicional de Salvador, porém no conjunto de Jerry havia um integrante negro, por isso proibiram a banda de tocar. Quando o show estava para iniciar, e Jerry não conseguiria se apresentar, Nara Leão, que estava na plateia ao lado de Chico Anysio, deu uma sugestão de Jerry se apresentar com o conjunto que tocara antes do acontecido, que aceitou a proposta. No final do show, Chico Anysio (1931-2012) sugeriu que Jerry levasse o conjunto para acompanhá-lo por excursões em cidades do Nordeste, ocorrendo uma aproximação com Jerry Adriani (1947-2017), que se tornou seu grande amigo e acabou por levá-lo ao Rio de Janeiro (1967) para gravar seu primeiro álbum. Jerry Adriani

²¹⁸ Sobre as colunas voltadas para a cultura de Salvador, durante a década de 1960, encontradas nesse periódico, serão detalhadas no Capítulo 3.

²¹⁹ O termo “*ie ie ie*” acabou se tornando sinônimo dos seguidores da beatlemania, pois na música “*She loves you*” os Beatles entoavam o refrão “*ie ie ie*”. SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas: A Mosca na Sopa da Ditadura Militar - Censura, Tortura e Exílio** (1973-1974). São Paulo: Scortecci, 2014, p. 28.

passou a ser produtor de discos da multinacional *CBS*, com sede brasileira na cidade do Rio de Janeiro.

Jerry Adriani, Chico Anysio e Roberto Carlos auxiliaram Raul e seu conjunto na ida para o Rio de Janeiro com o propósito de gravar o primeiro álbum, hospedaram-se na casa de Anysio, acompanhavam o Jerry em muitos shows e, em um fato muito inusitado, Roberto Carlos os reconheceu nos corredores da gravadora *EMI-ODEON*, em 1967, dizendo: “*Vou ficar aqui até o final da gravação do disco de vocês*”²²⁰, contribuindo assim também no lançamento de Raul Seixas como artista. Abriam-se novos caminhos na trajetória de Raul.

Se a música fala, ao mesmo tempo, no horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um, sem se deixar reduzir a outras linguagens. Esse limiar está fora e dentro da história. A música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar na sociedade.²²¹

Retomando, observa-se que desde as primeiras formações, performances e apresentações Raul Seixas e seus diversos conjuntos tiveram influência do *Rock'n'Roll* e dos Beatles, num hibridismo com o *Baião* e ainda com o *Sertanejo*, *Samba*, *Chorinho*, *Xaxado*, *Xote*, *Forró* e até com o *Tango* e o *Reggae*. Tais ritmos e performances serão discutidos no próximo capítulo.

²²⁰ Depoimento de Carleba, baterista do grupo *Raulzito e os Panteras*, em entrevista concedida ao autor. Salvador, julho de 2017.

²²¹ WISNIK, José Miguel. O som e o sentido: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p. 12. Apud: SOUZA, Gisele da Silva. **Somos quem podemos ser: Engenheiros do Hawaii – jovens, rock, sensibilidades e experiências urbanas (1985-2003)**. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, 2018, p. 26.

CAPÍTULO III – “JÁ FUI PANTERA, JÁ FUI HIPPIE, BEATNIK...” – PRIMEIRAS PERFORMANCES E O ESTRELATO

*Vamos logo que já tá na hora de zarpar
Vem sem medo que não vamos naufragar
Navegador!
Não se esqueça, meu amigo, de chamar o seu vizinho
Navegador!
Vê se na praça tem alguém para vir
A barca de Noé já vai partir*²²²

Na trajetória do jovem Raul Seixas na capital baiana, seus percursos, primeiras formações, performances e exposições dialogavam com as canções compostas e interpretadas por ele mesmo e seu conjunto, com apresentações nos clubes, programas de rádio e de televisão no panorama do entretenimento cultural voltado para o público jovem. Raulzito exteriorizou a absorção do *Rock* anglo-americano cultivado em suas vivências, exaltado em suas canções e apresentações do gênero, sendo considerado um precursor naquela cidade.

Concomitantemente, outros conjuntos fomentaram o movimento da *Jovem Guarda* baiana, todavia, *Raulzito e os Panteras* se destacaram no cenário do *Rock* soteropolitano, sendo respeitados e bem pagos, fazendo sucesso em Salvador e em cidades pelo interior da Bahia.²²³

3.1 “DON’T YOU STEP ON MY BLUE SUEDE SHOES...” – CONJUNTO MAIS QUENTE DA BAHIA

*Mas o que você não sabe por inteiro
É como ganhar dinheiro
Mas isso é fácil e você não vai parar
Você não tem perguntas pra fazer*

²²² SEIXAS, Raul; RASMUSSEM, Oscar (Compositores). “Ilha da Fantasia”. Por Quem os Sinos Dobram (LP). Raul Seixas. São Paulo: WEA (670.4129), 1979.

²²³ Quanto aos depoimentos ou relatos expostos neste capítulo, foram colhidos na cidade de Salvador com integrantes do progresso grupo *Raulzito e os Panteras*, além de parentes e amigos que acompanharam Raul em seus primórdios artísticos. Entre os depoentes, em especial, estão Thildo Gama, amigo e integrante das primeiras formações; Waldir Serrão, antigo apresentador de programas de rádio e televisão, além de promotor de diversos shows e apresentações do conjunto; Carleba e Carlos Eládio, amigos e integrantes do conjunto. Todavia, outros detalharam as primeiras performances, desde porteiros de prédios, taxistas, professores e transeuntes, que, quando encontrados em Salvador, foram me expressando suas experiências de expectadores dos bailes que o conjunto de Raulzito executou no início dos anos 1960.

*Porque só tem verdades pra dizer
Pra declarar...*²²⁴

O primeiro conjunto de Raul Seixas, *Relâmpagos do Rock*, surgiu em 1962, com Thildo Gama e Enelmar Chagas, que ficou pouco tempo no grupo, pois, depois de sofrer um acidente, foi substituído por Délcio Gama, irmão de Thildo.²²⁵

Os *Relâmpagos do Rock*, foi formado em meados de 1962, eu, Raul e Enelmar, ensaiamos algumas músicas e ficamos empolgados [...] A primeira apresentação foi no *Good Neighbour Club*, a convite do Professor Renato Dantas que organizava as festinhas.²²⁶

Nesse cenário, apresentaram-se no *Clube Comercial*, na Avenida Sete de Setembro, no concurso de *Miss Bahia* daquele ano.

Gino Frey morava no *Beco do Mingau*, junto da ladeira do Sodré, onde ficava o *Colégio Ipiranga*, conseqüentemente próximo de onde eu morava. Daí, pela minha fama de roqueiro do bairro, ele foi nos procurar e nos tornamos amigos. Foi ele quem levou os *Relâmpagos do Rock* para o programa de rádio do Jaime Ferrel, onde nos apresentamos, eu e o Raulzito, ele cantando e eu tocando violão. A partir deste programa, nossa fama foi selada, fomos convidados para fazer um show no *Clube Comercial*, na apresentação da candidata a *Miss Bahia*. Tocaram eu, Enelmar e Raulzito. Gino tornou-se nosso empresário, conseguia os lugares prá gente se apresentar, mas grana que é bom... nada.²²⁷

Os *Relâmpagos do Rock* ensaiaram suas primeiras apresentações na casa dos Gama, na rua Areal de Baixo, na *Ladeira do Sodré*, próximo ao *Largo Dois de Julho*.

Em 14.07.62, foi publicada na revista “*A Bahia*” uma reportagem sobre os *Relâmpagos do Rock*, falando que era o maior grupo de *Rock* da Bahia, tendo como líder Raulzito e os irmãos Gama acompanhando ao violão e no coro.

²²⁴ SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo (Compositores). “Loteria da Babilônia”. Gita (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips (6349.113), 1974.

²²⁵ Depoimento de Thildo Gama em entrevista concedida ao autor. Salvador, 07 de janeiro de 2007. Depoimento de Enelmar Chagas, via e-mail, em abril de 2017.

²²⁶ GAMA, Thildo. **Raul Seixas**: a trajetória de um ídolo. São Paulo: Editora Pen, s/d, p. 11.

²²⁷ *Ibidem*, p. 12.

Também saiu na revista “Única” outra reportagem falando dos *Relâmpagos* e com aquela foto tradicional, a primeira de Raul Seixas. A primeira foto tirada por Raul Seixas como artista para divulgação: Raul marcou um dia para eu e meu irmão irmos ao foto ideal, ali na descida da Av. Joana Angélica (prédio já demolido), levamos os violões porque iríamos tirar uma foto para a divulgação do trio.²²⁸



Figura 11 – Foto artística de Raul Seixas.²²⁹

A respeito desta primeira foto de Raul, Thildo Gama descreveu: “*Raul está fazendo uma pose de Elvis, porém, é um captador de violão que ele segura, fazendo-se passar por um microfone*”²³⁰.

Com o sucesso das apresentações, outros conjuntos apareceram em diversos lugares de Salvador, além de programas de rádio e televisão da cidade.

Numa quarta-feira, tudo ensaiado no estúdio da TV Itapoã, com aquelas câmeras ainda a válvulas, grandes, abertas em ciam, com duas luzinhas vermelhas embaixo. O cameraman (o Bombinha) disse “*Atenção, NO AR.*” Aí Raulzito fica nervoso, treme, esquece as letras, entra em outro tom, um desastre. Mesmo assim, quem assiste acha o máximo, no outro dia quando a gente passa pelas ruas, todos apontam: “*La vai ele, aquele que apareceu na TV. O Elvis Presley!*”

²²⁸ GAMA, Thildo. **Raul Seixas: a trajetória de um ídolo.** São Paulo: Editora Pen, s/d, p. 14-15.

²²⁹ Foto digitalizada a partir da original, cedida ao autor por Thildo Gama, em Salvador, em janeiro de 2007.

²³⁰ Depoimento de Thildo Gama em entrevista concedida ao autor. Salvador, janeiro de 2007.

participamos de mais alguns programas, já a convite de Mecenas Marcos, que achou maravilhoso e tinha o maior íbobe. Existia um programa dia de domingo (tipo um *Fantástico* local) muito famoso em Salvador, era o “*Escada Para o Sucesso*” [...]. Nos inscrevemos, fomos classificados e chamados a fazer uma apresentação. No dia seguinte, grande expectativa, ensaiamos “*That’s all right mama*” como solo e tudo, mesma roupa (porque era moda os cantores apresentarem-se sempre de paletó e gravata ou smoking). Chegou nossa vez, tremedeira geral, fizemos a nossa melhor apresentação já realizada em todos os tempos, ganhamos em primeiro lugar, mas no final teve um imbecil dos jurados que levantou e disse que não poderíamos ganhar, pois já tínhamos nos apresentados em um outro programa de TV, e um dos requisitos era o “*ineditismo*”.²³¹

O segundo grupo de Raul Seixas ficou conhecido como *The Panthers*, depois *Raulzito e The Panther’s* e mais tarde, *Raulzito e os Panteras*.

Quanto a esta mudança de nome, foi em razão da gozação que algumas pessoas faziam ao conjunto *Raulzito e The Panther’s*, que quer dizer as “*Panteras do Raulzito*”, por causa do apóstrofo em inglês que denota um pertencimento, aí brincavam dizendo: “*Raul onde estão suas panteras?*”, nós não gostávamos e por isso o grupo passou a se chamar *Raulzito e seus Panteras*, dando ênfase aos músicos como feras em seus instrumentos.²³²

À época, era comum que os conjuntos fossem formados com nomes de animais ou de algum segmento composto por um líder ou *crooner* e seus seguidores ou acompanhantes, como *Renato e seus Blue Caps* ou *Bill Haley e seus Cometas*, entre outros.

A primeira formação dos *The Panther’s* - Eu de guitarra solo, Mariano de violão elétrico, tocando só nos bordões imitando um contra-baixo. Carlô no sax-tenor e Aníbal Dias na bateria, além de Raulzito no vocal, é claro. Chegamos a fazer algumas gravações na época com o gravador de rolo Philips do Sr. Raul. A segunda formação dos *The Panther’s* - Bem, como o Aníbal tinha saído, eu levei para tocar com

²³¹ GAMA, Thildo. **Raul Seixas: a trajetória de um ídolo**. São Paulo: Editora Pen, s/d, p. 13.

²³² Depoimento de Thildo Gama em entrevista concedida ao autor. Salvador, janeiro de 2007.

a gente o Carleba, que também era o meu colega no *Colégio Ipiranga* e tocava na banda marcial do colégio, foi o que estava faltando para a banda crescer, isto em 1964. Fizemos poucos shows com o *The Panther's*. Algumas apresentações na TV, e um grande show em Juazeiro da Bahia (ainda com Aníbal).²³³

Nesse contexto, envolvido com a música, Raul abandonou a escola e abraçou o sonho da carreira de artista. Aos poucos, passou a ser considerado, ao lado de Waldir Serrão, o mais influente *rocker* de Salvador. Em suas apresentações, Raul Seixas imitava os seus ídolos do *Rock'n'Roll*, como Little Richard e Elvis Presley, além de outros jovens intérpretes do *Rock* anglo-americano que embalavam suas apresentações. Tanto na forma de cantar como no modo de interpretar e também de dançar, com os trejeitos de Elvis, em rebolados frenéticos que geravam gritos histéricos do público feminino.

Raul declarava que o *Rock'n'Roll* acabara em 1959, afirmando que o gênero, na forma de tocar e cantar, foi transformado em *Rock*, com novas roupagens e tendências, inspirado nos Beatles e em Bob Dylan. Tanto a forma de compor dos músicos de Liverpool como as canções de protesto de Dylan foram outras influências para o jovem Raulzito, promovendo novos sentidos sobre seu estilo (ver capítulo 2, item 2.4).

Para Raul, seu conjunto era o “*mais quente da Bahia*”²³⁴ e, enveredando por essa afirmação, nota-se uma quantidade expressiva de divulgações do grupo em diversos clubes da cidade, programas de rádio e de televisão e também em festivais voltados para o público jovem, assim, seu nome adquiriu notoriedade nos embalos jovens na cidade.

O periódico *A Tarde* divulgou em diversas ocasiões as apresentações do conjunto, considerado uma atração bem-sucedida, englobando seus shows em locais sofisticados da cidade, destacando-se a *Associação Atlética da Bahia*, localizada na Barra, locus privilegiado da classe média soteropolitana.

²³³ GAMA, Thildo. **Raul Seixas: a trajetória de um ídolo**. São Paulo: Editora Pen, s/d, p. 18.

²³⁴ Excerto retirado do álbum coletânea *Let Me Sing My Rock'n'Roll*, lançado em 1985. Também é encontrado um fragmento do que o artista mencionou ao relacionar o seu conjunto como o mais prestigiado daquela cidade: “*Os Panteras tinham um prestígio paca na Bahia. Tínhamos aparelhagem e sabíamos o repertório dos Beatles todinho. Éramos o conjunto mais caro de Salvador.*” ESSINGER, Silvio. **O baú do Raul revirado**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 38.



Figura 12 – Cartaz do show de *Raulzito e os Panteras*, em 23 de agosto de 1964, no jornal *A Tarde*.²³⁵



Figura 13 – Cartaz do show de *Raulzito e seus Panteras*, em 25 de outubro de 1964, no jornal *A Tarde*.²³⁶

Ressalta-se que, mesmo com todo o frenesi e a promissora carreira artística, seu conjunto não era o único a ter destaque, outros emergiram no cenário do *Rock* de Salvador, entre eles alguns proeminentes artistas da *Música Popular Brasileira*, como Pepeu Gomes (1952), Ubirajara Penacho dos Reis, o “Bira” (1935-2019), ex-integrante do *Sexteto do Programa do Jô Soares*, o comediante Ronilson Nogueira Moreira, “Rony Cócegas” (1940-1999), que, antes de ser reconhecido em alguns programas humorísticos do Brasil, foi baterista de alguns conjuntos da época.

²³⁵ A TARDE. Salvador, 23 ago. 1964.

²³⁶ A TARDE. Salvador, 25 out. 1964.

Carleba, o baterista do conjunto *Raulzito e os Panteras*, explicou que, ao ouvirem os *Beatles* pela primeira vez, por meio de um LP que a irmã do Mariano, ex-baixista do grupo, recebeu de um parente paulista, perceberam que poderiam difundir as próprias composições do conjunto, além da nova forma de se vestir nas apresentações, com terninhos e cabelos compridos, e não mais passando aquela imagem de jovens transgressores.

O disco veio de São Paulo para a irmã de Mariano, uma família grande de músicos. Bicho! Quando a gente pegou aquele disco e ouviu, foi uma sensação única. Aquilo mexeu demais com a gente, passamos a nos vestir melhor e assim passamos a imagem de bons mocinhos e as meninas adoravam nosso conjunto.²³⁷

O filme *A Hard Days Night*, dos Beatles, que no Brasil foi veiculado como *Os Reis do iê-iê-iê*, foi sucesso. Lançado na capital baiana no dia 19 de setembro de 1965, no *Cine Guarany* (hoje Glauber Rocha), na Praça Castro Alves, destacavam-se os cartazes da película, provocou euforia e teve renomada audiência entre os jovens soteropolitanos.²³⁸ O filme foi considerado, por alguns setores mais tradicionalistas, como caminho pernicioso aos jovens, e os Beatles, assim como os ídolos do *Rock'n'Roll* da década anterior, eram vistos como más influências.

Além das canções, muitas versões das canções dos Beatles foram tocadas em solo tupiniquim, impulsionando o *Rock* na Bahia. Em 11 de novembro de 1966 houve o *Primeiro Festival de Iê-Iê-Iê de Salvador*, no Estádio da Fonte Nova.²³⁹ Diversas imagens, anúncios e cartazes foram divulgados pelos meios de comunicação, tanto o rádio e a televisão.

Com o movimento cultural da *Jovem Guarda*, parte da população rompe com esse apego da música brasileira “*em essência*” e um novo tipo de gosto se delineia no cenário cultural brasileiro, opondo uma identidade nacional-popular (revigorada por um nacionalismo que se manifesta contra um estado autoritário que se aproxima do modelo capitalista ditado pelos EUA) e um modelo identitário que se constrói a partir do degelo das barreiras de comunicação da chamada aldeia global, internacional e popular. [...] A *Jovem guarda* era vista pelos grupos nacionalistas como um análogo do golpe militar na música, sendo porta-voz de um ideário de entreguismo cultural e de alienação política que se limitava à imitação (leia-se pasteurização) de um modo

²³⁷ Depoimento de Carleba em entrevista concedida ao autor. Salvador, julho de 2019.

²³⁸ CASTRO, Zeção de. **A Jovem Guarda na Bahia**. Salvador: Assembleia Legislativa, 2015, p. 55-56.

²³⁹ *Ibidem*, p. 57.

de fazer música que, até então, não havia precedente e que passa a integrar um conteúdo não só alienado, mas quase um alienígena para os grupos mais exaltados na defesa do que acreditavam ser a integridade da música nacional: o samba, o baião, as modas caipiras e a *Bossa Nova*.²⁴⁰

Em Salvador, o movimento musical do *Rock* dos Beatles e da *Jovem Guarda* agregou adesões. Contudo, os jovens fãs não eram bem aceitos por todos, sendo considerados transgressores, devido ao modo de se vestir, de se apresentar e à disseminação de uma cultura consumista inflamada pelo sucesso nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. Muitos sucessos do movimento da *Jovem Guarda* passaram a se apresentar na cidade, como Jerry Adriani, Wanderley Cardoso, Wanderléa e Roberto Carlos, divulgando o movimento jovem e influenciando os grupos locais.

Ajudando a difundir a *Jovem Guarda* na Bahia, com maior frequência, novos grupos se formaram e construíram uma base sólida para os renomados artistas se apresentarem na cidade. Entre os muitos conjuntos surgidos à época, destacaram-se *Raulzito e os Panteras*, reconhecidos e requisitados para as mais diversas apresentações no circuito cultural da juventude de Salvador.

O *pantera* Eládio rememorou que faziam junções do *Rock* com o *Baião* e inovavam em termos de estrutura musical. Essa fusão com ritmos nacionais e populares não significava um tributo a vertente musical e popular. Enquanto possuidores de uma visão de mundo próxima à da chamada contracultura, tendiam ao universalismo, pouco importando se suas composições fossem caracterizadas nacionalistas ou entreguistas e também tendiam a experimentação visando criar diferentes realidades musicais. Outro elemento que permitiu a criação inovadora do grupo era a formação diferenciada dos integrantes. O próprio Eládio tinha formação de violino clássico, Mariano gostava de Bossa Nova, Raulzito, ao contrário, só pensava em Elvis Presley.²⁴¹

Internamente, no grupo de Raul havia certa discordância em relação à *Jovem Guarda*. Nas várias formações do grupo, entre os integrantes que mais se mantiveram (Carleba, Eládio, Mariano, Thildo e Raul), havia uma miscelânea de gostos musicais.

²⁴⁰ CASTRO, Zezão de. **A Jovem Guarda na Bahia**. Salvador: Assembleia Legislativa, 2015, p. 49.

²⁴¹ ABONIZIO, Juliana. **O Protesto dos Inconscientes: Raul Seixas e Micropolítica**. Cuiabá: Edição do Autor, 2008, p. 28.

Para Raulzito, diferentemente dos outros panteras que não gostavam só de *Rock*, apesar de todos assumirem o comportamento da chamada juventude transviada a música nacional não dizia muita coisa, pois ele só se interessou por música quando conheceu o *Rock*.²⁴²

Na constituição do seu conjunto, Raulzito soube entender que era preciso abraçar o movimento da *Jovem Guarda*, uma vez que era a forma mais próxima daquilo que almejava musicalmente, podendo-se observar um processo de apropriação.

A apropriação, tal como a entendemos, tem por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem. Conceder deste modo atenção as condições e aos processos que, muito concretamente, determinam as operações de construção do sentido (na relação de leitura, mas em muitas outras também) e reconhecer, contra a antiga história intelectual, que as inteligências não são desencarnadas, e, contra as correntes de pensamento que postulam o universal, que as categorias aparentemente mais invariáveis devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas.²⁴³

A inserção de Raul Seixas no cenário artístico de Salvador ocorreu num processo de acumulação inserido na conjuntura do *Rock'n'Roll*, que pode ser entendido como fomentador de suas matrizes em consonância com o espetáculo da cultura juvenil de sua geração.²⁴⁴ Entre os grupos que afloraram em Salvador, merecem menção *Os Jovens*, *The Gentlemen*, *Os Sombras*, *Os Jormans*, *Eles 4* (conjunto de Plínio Seixas, irmão de Raulzito), *Os Explosivos*, *The Crazy Five* (Os Cinco Loucos), *Irmãos Viterbo*, *Brazilian Crickets*, *Os Rebeldes*, *Os Centauros*, *Os Labaredas*, *Os Brazilian Bitles*, *Hell's Angels*, *Os Príncipes* e *Os Minos*, além de cantores e cantoras como *Cleide Alves*, *Augusto César*, *Henrique Beny*, *José Emanuel*, *Suzy*

²⁴² ABONIZIO, Juliana. **O Protesto dos Inconscientes: Raul Seixas e Micropolítica**. Cuiabá: Edição do Autor, 2008, p. 39.

²⁴³ CHARTIER, Roger. **A história cultural**. Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 26-27.

²⁴⁴ Nesse movimento essencial do espetáculo – que consiste em ingerir tudo o que existe na atividade humana em *estado fluido* para depois vomitá-lo em estado coagulado, para que as coisas assumam seu valor exclusivamente pela *formulação em negativo* do valor vivido – nós reconhecemos nossa velha inimiga que, embora pareça trivial à primeira vista, é intensamente complexa e cheia de sutilezas metafísicas, a *mercadoria*. DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: ContraPonto, 1998, p. 28-29.

Cordeiro, Papa Kid, entre outros.²⁴⁵ O conjunto *Raulzito e os Panteras* diferenciou-se dos demais pelas performances, não apenas voltadas para a *Jovem Guarda*, revelando também a apropriação de ritmos que caracterizaram seus espetáculos, fator esse que solidificou sua presença constante nas diversas apresentações de astros da *Jovem Guarda*, que, ao desembarcarem em Salvador, procuravam o renomado conjunto de Raul para acompanhá-los nos shows.

Com repertório carregado de canções dos *Beatles*, do *Rock'n'Roll* ingênuo dos anos 1950 e dos ritmos nordestinos, além de conhecedor das canções da *Jovem Guarda*, o conjunto se destacava por performances peculiares, sempre criativas, diferentes e singulares²⁴⁶ em relação às anteriores. Essas características propiciaram ao conjunto respeitabilidade e profissionalização, sendo o mais procurado na capital soteropolitana.

Em 1965-1966, apaixonado por Edith, Raul se afastou do grupo.

[...] a fera deixou *Os Panteras*, o motivo foi que o pai de Edith não gostava que a filha namorasse um “*vagabundo*”, como ele estava apaixonado não teve outra alternativa, abandonou totalmente a música. Foi se dedicar exclusivamente aos estudos. Artigo 99 e o Artigo 101, isto é, supletivo do 1º e 2º grau e pré-vestibular e depois enfrentar o vestibular de Direito e passou. O pai de Edith a tinha mandado para os Estados Unidos por um ano para estudar, mas na realidade era para afastá-la de Raulzito.²⁴⁷

A ida de sua namorada aos Estados Unidos (1965 e 1966) foi difícil para Raul, que se viu atingido por uma crise de identidade. Seu desempenho no conjunto foi interrompido, mas manteve contato com a música por meio da composição e da poética, dedicando diversos poemas à sua amada, manifestando todo o seu encanto por ela. Essas composições foram inseridas no repertório do conjunto até o momento em que Raul decidiu se deixar o grupo. Nesse período, Raul voltou a estudar, fez cursos supletivos e prestou o exame vestibular para Direito, na Universidade Federal da Bahia, passando entre os primeiros colocados em 1967, ano de seu casamento.

²⁴⁵ CASTRO, Zeção de. **A Jovem Guarda na Bahia**. Salvador: Assembleia Legislativa, 2015, p. 66-112.

²⁴⁶ “*Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular.*” DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 11.

²⁴⁷ GAMA, Thildo. **Raul Seixas: a trajetória de um ídolo**. São Paulo: Editora Pen, s/d, p. 18.

Entre 1966 e 1967, os *Panteras* continuaram a se apresentar acompanhando artistas consagrados da *Jovem Guarda* – mesmo sem o ímpeto da presença de Raul, levavam adiante sua atuação profissional, que os consagrava no cenário cultural da música jovem da Bahia.

A banda nunca acabou, durante os anos 1980 e 1990, por diversas vezes, os remanescentes se reuniam para shows com menores escalas por Salvador e até mesmo, nos anos 2000, mais precisamente em 2009, quando participamos da *Virada Cultural de São Paulo*, cantando as canções do primeiro LP de Raul.²⁴⁸

Em 1967, Raul retornou ao conjunto, após seu casamento, e acompanharam shows de Jerry Adriani, que os convidou para excursionarem pelo Rio de Janeiro como banda de apoio e para gravarem um LP.



Figura 14 – Cartaz de anúncio de show dos *Panteras*, sem Raulzito, no dia 25 de dezembro de 1967.²⁴⁹

²⁴⁸ Depoimento de Carlos Eládio em entrevista concedida ao autor. Salvador, julho de 2017.

²⁴⁹ A TARDE. Salvador, 25 dez. 1967.

Na foto para a divulgação do show no *Yacht Club da Bahia*, em 25 de dezembro de 1967, estão, em ordem decrescente, Carlos Eládio (guitarra e vocais), Emanuel (guitarra), Carleba (bateria) e Mariano (baixo).



Figura 15 – Cartaz de anúncio de show dos *Panteras*, sem Raulzito, no dia 25 de dezembro de 1967.²⁵⁰

3.2 “NÃO SEI MAIS VIVER SEM TEUS OLHOS AZUIS...” – PRIMEIRAS COMPOSIÇÕES

*Ali eu nasci, ali na Bahia
Ali conheci, Alice Maria
Ali o amor, ali se formou
Ali o amor, ali se acabou
Alice Maria, Alice Maria
Adeus ao amor, que ali se partiu*²⁵¹

Em 1963, em sua primeira composição, Raulzito já esboçava indícios da sua trajetória como compositor. A canção intitulada *Teus olhos azuis*, que ficou conhecida como *Oh por quê?*²⁵², era dedicada à sua namorada e futura esposa, Edith Nadine Wisner.

*Oh! Não sei por quê?
Gosto tanto assim de você
Não sei mais viver*

²⁵⁰ A TARDE. Salvador, 25 dez. 1967.

²⁵¹ RAULZITO; MARIANO; ELÁDIO (Compositores). “Alice Maria”. Raulzito e os Panteras (LP). Raulzito e os Panteras. Rio de Janeiro: EMI-Odeon (054.4225721), 1967.

²⁵² Considerada a primeira canção de Raul Seixas, sua gravação foi caseira, em 1963, e lançada como um CD promocional que acompanhou o lançamento do livro *O Baú do Raul Revirado*, de Silvio Essinger, de 2005.

*Sem teus olhos azuis
 Você, não há razão pra ter
 Esta louca paixão
 Não sei viver
 Sem teus olhos azuis
 Agora tenho mais porque viver
 Tenho esta joia que é você
 Você louca paixão pra ter
 Esta louca paixão
 Não sei se são
 Os teus olhos azuis
 (Teus olhos azuis, Raulzito, 1963)*

A canção inicia com uma pergunta, por que gosta tanto da sua namorada? Declarava sua “louca paixão” e dizia que não conseguia viver sem os olhos azuis da amada. Enveredando por sua veia poética, Raulzito afirmou em suas primeiras composições sua arte na confecção das canções. Inicialmente, estavam voltadas para o gênero romântico, misturando referências existencialistas. Sua arte se apropria de diversas influências, históricas e culturais.²⁵³

*Nanny*²⁵⁴, composta por Gino Frey (1936-2002), foi a primeira canção gravada pelo conjunto de Raulzito.

*Nanny! Uôh, ôh, ôh, ôh, Nanny! Iêh, iêh, iêh, iêh, Nanny!
 Você não foi me encontrar! Feia.
 Nanny! Uôh, ôh, ôh, ôh, Nanny! Iêh, iêh, iêh, iêh, Nanny!
 Acho que vamos brigar!
 Eu esperei por você a tarde inteira.
 Fiquei no jardim da pracinha na Ribeira.
 Mas, você não apareceu lá.
 Por favor meu amor, vá dizendo o que há.
 Nanny! Uôh, ôh, ôh, ôh, Nanny! Iêh, iêh, iêh, iêh, Nanny!
 Você não foi me encontrar! Feia.
 Nanny! Uôh, ôh, ôh, ôh, Nanny! Iêh, iêh, iêh, iêh, Nanny!
 Acho que vamos brigar!
 Nanny! Uôh, ôh, ôh, ôh, Nanny! Iêh, iêh, iêh, iêh, Nanny!
 Você não foi me encontrar! Feia.
 Nanny! Uôh, ôh, ôh, ôh, Nanny! Iêh, iêh, iêh, iêh, Nanny!
 Acho que vamos brigar!
 Eu esperei por você a tarde inteira.
 Fiquei no jardim da pracinha na Ribeira.*

²⁵³ NAPOLITANO, Marcos. **História & Música** - História cultural da música popular. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 79.

²⁵⁴ “Nanny, foi gravada em 1964 no *ESTÚDIO JS*, único em Salvador, de propriedade do então publicitário Jorge Santos. Esta é o que pode se chamar de a primeira gravação oficial de *Raulzito and The Panthers*, que jamais chegou a ser lançada comercialmente em disco.” Cf.: Encarte do álbum póstumo. *O Baú do Raul* (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips (512.8561), 1992.

*Mas você não apareceu lá.
 Por favor meu amor, vá dizendo o que há.
 Nanny! Uôh, ôh, ôh, ôh, Nanny! Iêh, iêh, iêh, iêh, Nanny!
 Você não foi me encontrar! Feia.
 Nanny! Uôh, ôh, ôh, ôh, Nanny! Iêh, iêh, iêh, iêh, Nanny!
 Acho que vamos brigar!
 Feia!
 (Nanny, Gino Frey, 1964)*

Nela, de uma forma alegre e contagiante, a narrativa focaliza um desencontro na região da *Cidade Baixa*, no vale da Ribeira, em que a moça, identificada pelo codinome *Nanny*, não apareceu, causando decepção em seu amado, que a chama de feia e consolida uma possível briga pelo fato de não ter comparecido ao tal encontro, inspirando o estribilho *Nanny! Uôh, ôh, ôh, ôh, Nanny! Iêh, iêh, iêh, iêh, Nanny!*, em alusão a refrões das canções dos Beatles.

Observa-se na construção da canção consonância entre a letra e a música, ambas se tornam uma só, fomentando o sentido que transporta ao ouvinte a significação do que se pretende elucidar. Assim, a música, composta de ritmo, tempo e duração, propaga harmonia, consolidando o acordo que conduz a poética em todo o seu permear.

A abordagem deve levar em conta “*dupla natureza*” da canção: musical e verbal. Uma “*dupla natureza*” que desaparece no mesmo momento da composição. Aliás, o grande compositor de canções é aquele que consegue passar para o ouvinte uma perfeita articulação entre os parâmetros verbais e musicais de sua obra, fazendo fluir a palavra cantada, como se tivessem nascidos juntos.²⁵⁵

Nesse processo encontra-se a sincronia de elementos que fomentam a composição. Além dos fatores musicais, flui a subjetividade, tanto daquele que compõe como de quem escuta e vivencia a experiência musical. Ressalta-se a polissemia das diferentes audições, com os múltiplos sentidos que os ouvintes articulam às canções, interagindo com a obra poético-musical e construindo redes de significado frente às experiências de vida.

O ouvinte opera num espaço de liberdade, mas que é constantemente pressionado por estruturas objetivas (comerciais, culturais e ideológicas) que lhe organizam um campo de escutas e experiências musicais.²⁵⁶

²⁵⁵ NAPOLITANO, Marcos. **História & Música** - História cultural da música popular. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 80.

²⁵⁶ Ibidem, p. 82.

Nesse sentido, a interpretação das canções se constitui entre várias possibilidades, devendo-se observar o tema geral identificado no eu poético do compositor e, assim, as possibilidades das audições. No caso de Raul Seixas, nota-se que construiu suas canções usando de fragmentos extraídos de obras literárias clássicas, constituindo enredos embasados em amores não correspondidos, explicitando sentimentos de tristeza, perda e dor, elementos encontrados na canção *Dê-me tua mão*, de 1967.

*Enxugue estas lágrimas
Não fique triste assim
Um dia voltarei meu bem
Aqui não é o fim
Dê-me tua mão
É teu o meu coração
Não vou te esquecer
Não fique a temer
Pois o nosso amor
Não foi em vão
(Dê-me tua mão, Raulito e
Mariano Lanat, 1967)*

Nessa canção observa-se um despertar romântico e ingênuo ao estilo dos Beatles, com teor de despedida, destacando-se a esperança do retorno do eu lírico, que assegura à amada que o seu coração (centro da paixão) pertence a ela, asserção entrelaçada à justificativa de que o amor entre eles não foi em vão. Na melodia se observa o deslizar do toque da guitarra, acompanhada do coro das vozes dos integrantes do conjunto, fomentando uma temperança triste, desde o início até o fim da melodia. Além da compreensão dos parâmetros musicais, o sentido da melodia repousa no clima predominante da canção, seja ela alegre ou triste, discorrendo o sentimento do compositor e do seu intérprete, dirigindo para uma audição intimista.²⁵⁷

Raul Seixas com destreza articulava esses objetos, imbricando ou entrecruzando com as versões de canções estrangeiras, causando efeitos que o tornaram único na forma de compor e interpretar. Como na canção *Você ainda pode sonhar*, de 1967, em que Raulito fez a versão²⁵⁸ de *Lucy in The Sky With Diamonds*, de John Lennon e Paul McCartney (1967).

²⁵⁷ NAPOLITANO, Marcos. **História & Música** - História cultural da música popular. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 98-99.

²⁵⁸ Havia pessoas que se debruçavam apenas sobre as versões, transformando as canções e aperfeiçoando-as, criavam rimas, adequando-as à Língua Portuguesa, incorporando e enriquecendo a melodia. Portanto, a versão é uma recriação da canção original adequada e enquadrada às novas formas de disseminá-la.

Pense num dia com gosto de infância
Sem muita importância procure lembrar
Você por certo vai sentir saudades
Fechando os olhos verá
Doces meninas dançando ao luar
Outras canções de amor
Mil violinos, um cheiro de flores no ar
Você ainda pode sonhar
Você ainda pode sonhar
Você ainda pode sonhar
Feche seus olhos bem profundamente
Não queira acordar procure dormir
Faça uma força você não está velho demais
pra voltar a sorrir
Passe voando por cima do mar
Para a ilha rever
Vá saltitando sorrindo a todos que ver
Você ainda pode sonhar
Você ainda pode sonhar
Você ainda pode sonhar
 (Você ainda pode sonhar, versão Raulzito, 1967)

Essa versão foi um grande destaque no primeiro LP do conjunto de Raul Seixas, lançado em 1968. Percebe-se uma narrativa voltada para uma visão idílica da natureza e da infância, destacando a busca dos sonhos interiores (“*Você ainda pode sonhar*”) e da felicidade (“*pra voltar a sorrir*”). Raul via sua obra poético-musical como um veículo para falar de si, declarando-se individualista.

Eu sempre quis ser cantor de *Rock*, foi a única música que me influenciou. Antes disso minha inclinação era a literatura. Estudava filosofia, literatura, e não tinha tempo para cantar profissionalmente; nunca havia pensado que a música poderia ser um veículo importantíssimo para dizer o que eu queria. Quando tomei conta disso foi ótimo. Gosto de falar de mim. Sou individualista.²⁵⁹

As temporalidades intrínsecas às canções de Raul Seixas podem ser observadas na canção *Menina de Amaralina*, de 1967, que o artista e compositor interpretou:

Menina de Amaralina
Eu quero o seu amor
Menina

²⁵⁹ ESSINGER, Silvio. **O baú do Raul revirado**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 34.

*Oh, menina linda
 Volta por favor
 Aaaaaai menina
 Eu quero lhe rever
 Aaaaaai menina
 Sou louco por você
 Agora a praia chora
 Querendo lhe rever
 Nem mais a lua quer
 Lá no céu aparecer
 Menina de Amaralina
 Volte por favor
 (Menina de Amaralina, Raulzito, 1967)*

Na composição, destaca-se a menina na rima com Amaralina, praia de Salvador; Raulzito pede o retorno dela, desejando retomar a relação afetiva.

Em outra canção, *Um minuto mais*, versão de Raulzito em 1967 para a música *I Will*, de 1964, composta por Dick Glasser (1933-2000), notam-se memórias que evocam um tempo nostálgico, emergindo a lembrança das alegrias de um tempo perdido.

*Eu já bem sabia
 Que você não ficaria
 Um minuto mais
 Eu que já fui tudo
 Que você já quis no mundo
 Há algum tempo atrás
 Jamais esquecerei
 Aquelas horas que passei
 Junto ao teu lado amor
 Embora eu soubesse
 Que mais tarde
 O amor esquece
 E só deixa a dor
 Quando a gente ama mesmo
 É cego e não reclama
 Nunca o que tem
 Pois ainda te quero
 A qualquer hora
 Eu espero por você
 Meu bem
 Se estiver sofrendo
 E quiser voltar correndo
 Sabe onde me encontrar
 Bem feliz serei
 Eu juro! Não me importarei
 O tempo que ficar
 (Um minuto mais, versão Raulzito, 1967)*

Na canção *Trem 103*, por sua vez, faz referência à cidade Dias d'Ávila (distante 58,5 km de Salvador), onde ficava a casa de veraneio da Família Seixas, local reverenciado pelo artista em muitos depoimentos durante sua trajetória artística.

*Trem trem
 Levou meu bem
 Trem trem
 Me leva também
 Eu não quero ficar
 Sozinho aqui
 Oh, trem me leva
 Que eu também quero ir
 Quero encontrar
 O amor que perdi
 Trem trem
 Levou o meu bem
 Trem trem
 Me leva também
 Eu quero voltar
 Por onde eu vim
 Fecho os meus olhos
 Ao trilho sem fim
 Oh 103, não me deixes aqui
 Mais aqui
 Trem trem
 Levou o meu bem
 Trem trem
 (Trem 103, Raulzito, 1967)*

O tempo é uma referência peculiar na obra do artista. Notam-se nas canções várias expressões do tempo, memórias das aventuras da infância e da juventude, dos tempos dos amores e desamores, dos encontros e desencontros, das vivências íntimas e dos sentimentos.

Criação: a canção é produto de uma subjetividade artística que não é isolada todo artista dialoga com uma ou mais tradições estéticas possui formação cultural específica tem sua singularidade biografia psicológica atinge um certo grau no domínio técnico do seu campo de expressão e tem uma determinada colocação social e simbólica no seu tempo.²⁶⁰

²⁶⁰ NAPOLITANO, Marcos. **História & Música** - História cultural da música popular. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 80.

Sua produção artística se insere num contexto histórico-cultural, tendo matrizes constituídas na trajetória de vida do compositor, mas, como uma “*metamorfose ambulante*”, sempre em mutação.

O artista ao criar uma obra procura passar uma mensagem diante não só de um contexto específico, mas tendo em mente um grupo social ou um campo sociocultural determinado, incluindo-se aí as implicações político-ideológicas de sua obra.²⁶¹

Toda canção é carregada de sentidos, tanto por parte do compositor como do ouvinte. Assim sendo, constituindo processos de intersubjetividade entre a criação, interpretação, veiculação e recepção, gera enlaces, fomenta sentimentos e causa efeitos múltiplos e apropriações.

A obra, produto de um artista e plena de intenções comunicativas e subjetividades expressivas, passa para uma instância de produção que muitas vezes escapa ao artista. Além das implicações comerciais do seu trabalho, há um aspecto mais óbvio: a música não existe como obra, a não ser quando realizada por um intérprete (ou conjunto de intérpretes). O intérprete é um fator estrutural da canção.²⁶²

Enquanto produto artístico, as canções são expressões de todo um conjunto de sentidos e sentimentos do compositor, visando difundir essas sensações e atingir seus ouvintes com a intenção de provocar reação (aceitação e até recusa), em busca de sucesso e consumo.

Esta enfrenta o desafio de rastrear como valores, desejos afetivos, expectativas e frustrações, podem ser vividos, apreendidos e manipulados no processo de subjetivação dos sentimentos de amor/dor, e como são diferentemente definidos, percebidos, sentidos e discutidos. Apesar dos sentimentos serem identificados como universais e naturais, eles são múltiplos e expressos de formas variadas. Reflexões em torno da subjetivação dos sentimentos amorosos e sua diferenciação/especificidade no masculino e no feminino permitem perceber que o processo de

²⁶¹ NAPOLITANO, Marcos. **História & Música** - História cultural da música popular. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 100.

²⁶² Ibidem, p. 101.

subjetivação é múltiplo e diferenciado para homens e mulheres.²⁶³

As sensibilidades encontradas nas primeiras composições de Raul Seixas, ainda como Raulzito, dedicadas ao amor-paixão-romantismo, denotam experiências vivenciadas em sua juventude. Inspiradas na forma de compor dos Beatles, faziam emergir valores e sentimentos que passavam a ser atribuídos aos membros do conjunto.

3.3 “EU QUERO MESMO É CANTAR YÊ-YÊ-YÊ...” – JOVEM GUARDA E ROBERTO CARLOS

*Por muito tempo eu sentia vergonha das coisas que eu sinto.
E disfarçando, escrevia difícil só pra complicar.
Quando a flor é uma flor e não tem outro jeito da gente dizer,
Pra que mentir, se eu sei, eu sei que...²⁶⁴*

Realizar uma pesquisa na área de História e Música constitui um desafio, sendo possível utilizar uma diversidade de fontes, nas quais o historiador se debruça para um minucioso e detalhado trabalho de análise, buscando questionar diferentes aspectos da composição, veiculação e recepção das mensagens.

Dessa forma, as narrativas possibilitam a aproximação do real, desafio maior para o historiador na tentativa de resgatar no passado as experiências de vida e percepções do sujeito histórico.²⁶⁵ Cabendo ressaltar que o estudo não foca somente a singularidade de uma história individual, mas de um grupo, uma geração, estando relacionada a segmentos coletivos.²⁶⁶ Ao buscar reconstituir vivências e fatos, como num quebra-cabeças, perpassa por diversas visões e memórias registradas nos depoimentos, cabendo observar as especificidades das fronteiras entre história e memória.²⁶⁷

²⁶³ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Âncora de Emoções: Corpos, subjetividades e sensibilidade.** Bauru: EDUSC, 2005, p. 29.

²⁶⁴ SEIXAS, Raul; ROBERTO, Cláudio (Compositores). “Eu quero mesmo”. O dia em que a Terra parou (LP). Raul Seixas. São Paulo: WEA (670.4094-B), 1977.

²⁶⁵ VEYNE, Paul. **O inventário das diferenças.** São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 36.

²⁶⁶ “História não se repete, sob o pretexto de que um fato histórico é individual, imagina-se que ele seja singular.” Ibidem, 1983, p. 41.

²⁶⁷ “A matéria bruta da memória individual pode permanecer latente anos a fio, até que seja despertada por um interlocutor, cujo papel, então, não é meramente passivo.” MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros.** São Paulo, v. 34, p. 9-24, 1992, p. 14.

A história está, pois, em jogo nessas fronteiras que articulam uma sociedade com o seu passado e o ato de distinguir-se dele; nessas linhas que traçam a imagem de uma atualidade, demarcando-a de seu outro, mas que atenua ou modifica, continuamente, o retorno do “*passado*”.²⁶⁸

Tanto no Brasil, marcado pelos governos militares e suas ações de perseguição política, tortura, entre outras violências, como nos Estados Unidos, no contexto da *Guerra Fria* (1947-1991) e da *Guerra do Vietnã* (1955-1975), os discursos e lutas pela democracia e pela paz envolveram jovens artistas e intelectuais. Destacaram-se como vanguardistas Bob Dylan na música, com canções de *Rock* que questionavam a guerra, denunciavam o racismo, exaltavam a homossexualidade, entre outros assuntos, e os poetas do *Movimento Beatnik*, constituindo um contexto de efervescência cultural, influenciando expressões artísticas no cinema, no teatro, na literatura e nas artes plásticas e passando a se fazer presente na indústria cultural em circularidade global.

Na Inglaterra dos anos 1960, o sucesso musical dos *Beatles*, inicialmente com suas composições melódicas, e num segundo momento mais engajadas em outras questões, envolveu jovens de várias partes do mundo, inclusive no Brasil. Raulzito e seu conjunto foram vanguardistas do *Rock* na cidade de Salvador, fomentadores desse gênero de música jovem, num mesmo momento em que acontecia no eixo Rio de Janeiro-São Paulo o movimento da *Jovem Guarda*.

Como já dito, *Raulzito e os Panteras* eram frequentemente convidados para abrir shows dos artistas da *Jovem Guarda* quando se apresentavam em Salvador, incluindo em seu repertório “*músicas de cowboy*”²⁶⁹, *Rock’n’Roll*, o repertório dos *Beatles* e dos astros do movimento, entre eles Roberto Carlos.

A história da *Jovem Guarda* talvez tenha um pouco a ver com tudo isso. Fisgada pelo ritmo contagiante do *Rock*, e assim ouvida, ela emana uma força nova, uma força de gestos diretos, de impulsos claros e reconhecíveis de um bando de gente disposta a desbravar pelo corpo os mistérios do mundo. Dessa perspectiva, o que se chamou *Jovem Guarda* constitui um conjunto de cantos sinceros de quem chega para manifestar e assim dizer de que maneira sente o que sente pra que todo o resto possa ouvir. A mediação, aí,

²⁶⁸ CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982, p. 48.

²⁶⁹ Era a forma que os primeiros conjuntos de Raul Seixas eram conhecidos quando se apresentavam nos programas de rádio e de televisão, além dos clubes na cidade de Salvador.

passando pela musicalidade do corpo, explode na magia do ritmo.²⁷⁰

Assim como em outras capitais, o movimento da *Jovem Guarda* ganhou fôlego em Salvador, corporificando elementos que constituíram a onda de jovens, que, embalados pelas canções, formaram conjuntos em vários locais, recriando versões e interpretando canções do quarteto de Liverpool e dos ídolos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Nesse contexto, o emergente gênero musical ajudou a disseminar um estilo que seria absorvido pela juventude soteropolitana, incluindo a forma de pentear os cabelos, que muitos deixavam crescer, calças coloridas com boca de sino, camisa florida, costeletas e bigode, além das minissaias e das modas femininas.²⁷¹

Raul se envolveu nesse processo incorporando o Rock, os *Beatles* e a *Jovem Guarda*, inserindo-se com seu grupo musical num contexto em que o

[...] surgimento de grupos jovens – compostos em grande parte por rapazes considerados “desocupados”, cujo principal objetivo era o lazer, a diversão, com formas de vestimenta diferenciadas, que imitavam seus ídolos americanos, repleta de simbolismos – gerava conflitos com grupos rivais e principalmente com autoridades, confrontando padrões, agredindo costumes e convenções [...]. As demonstrações de valentia e coragem, que posteriormente seguidas de forma mais branda pelos participantes do movimento *Jovem Guarda*, tiveram início na década de 50, em que várias formas de expressar a liberdade desejada eram exibidas pelos jovens.²⁷²

²⁷⁰ MEDEIROS, Paulo de Tarso Cabral. **A Aventura da Jovem Guarda**. Coleção Tudo é História 92. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 08.

²⁷¹ “A presença dos Beatles pode ser notada no início do movimento de música jovem ou Jovem Guarda, tanto em termos musicais quanto comportamentais. Os jovens artistas imitavam as roupas, os adereços e a indumentária usados pelo quarteto britânico – terninhos de quatro botões, botinhas com salto carrapeta, cabelos compridos e lisos – e, principalmente, o estilo musical denominado pela imprensa de iê-iê-iê.” Ibidem, p. 38.

²⁷² PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. **Jovem Guarda: Cronistas sentimentais da juventude**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000, p. 26.

O movimento *Jovem Guarda* emergiu num cenário de efervescência cultural e de mudanças de “comportamentos aglutinados à indústria cultural, promovendo uma geração de consumidores, que aportavam revistas, álbuns de figurinhas, discos e até bonecos dos artistas consagrados, como Roberto, Erasmo e Wanderléa, como outros objetos ligados a eles, fundindo na cultura de consumo do iê-iê-iê”²⁷³. A mídia soteropolitana, a televisão, o rádio e a imprensa destacaram o movimento jovem, surgiram vários programas que difundiam o gênero musical.

Para a mídia e para as novas tecnologias recreativas não interessam as tradições senão como referência para reforçar o contato simultâneo entre emissores e receptores, não lhes importa a melhoria histórica, mas a possibilidade de participação plena e fugaz no que está acontecendo.²⁷⁴

Durante a década de 1960, em Salvador ocorriam diversos eventos culturais, e os organizadores convidavam cantores e cantoras da *Jovem Guarda*. Assim, a capital baiana passou a se destacar na rota dos artistas do movimento jovem.

Salvador presenciou em seu tecido urbano um período rico no imbricamento de relações configuradas principalmente nos shows e festivais de Rock, que se multiplicam a partir de 1966, e na sua interação com a cena musical local, superando informações iniciais de que apenas o Cinema Roma sediou eventos dedicados do ritmo do iê-iê-iê em Salvador.²⁷⁵

Salvador, a partir dos shows e dos festivais, era incorporada nas turnês dos artistas da *Jovem Guarda* naquela década com frequência cada vez maior.²⁷⁶ Em 1965, para dois shows, o convidado foi Roberto Carlos; o primeiro se realizou no *Ginásio Antônio Balbino* e o segundo, no dia seguinte, no *Cinema Roma*. Em ambos, *Raulzito e os Panteras* foram convidados para “aquecer” o público.

²⁷³ BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais de Juventude**. Série Polêmica. São Paulo: Moderna, 2004, p. 76-80.

²⁷⁴ CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade**. São Paulo: Edusp, 1997, p. 323.

²⁷⁵ CASTRO, Zezão de. **A Jovem Guarda na Bahia**. Salvador: Assembleia Legislativa, 2015, p. 98.

²⁷⁶ “O primeiro sinal relevante e aglutinador destes estilos juvenis, do ponto de vista do historicamente rastreável, foi dado com a existência do 1º Festival de Iê-iê-iê de Salvador, acontecido no Ginásio Antônio Balbino em 11 de novembro de 1966, um sábado. Este evento contou com a participação de Os Panteras, Eles 4, Os 5 loucos, Os Príncipes, Os Sombras, Os Jormans, The Gentlemen, Thildo Gama, Rosa Virgínia, Waldir Serrão, Maria Anita e Paulo Alves.” Ibidem, p. 98.

Chegou a hora, *Ginásio Antônio Balbino* cheio, noite de sábado. A gente no nosso camarim, quer era feito de compensado, dava prá ver pelo burquinho as misses mudando a roupa, só de calcinha, foi a glória! Chega Roberto Carlos, quase na hora de começar o show. No primeiro intervalo, teve outra atração [...]. Enfim chamam os Panteras, ajeitamos o instrumental, confirmamos a afinação e acertamos os amplificadores. O apresentador anuncia e entra Roberto Carlos. Palmas e gritos. Começa o tão esperado show. Roberto agradece aos Panteras e promete repetirmos a dose no *Cinema Roma*, no domingo pela manhã, em apresentação organizada pelo Waldir Serrão (o Big Bem). Neste show chegamos cedo, Raulzito foi no carro *Plymouth* do pai. Lá, nos bastidores, atrás das cortinas, a gente “apertava” as garotas, era aquele sarro, clima mesmo de “megashow-tupiniquim-baiano”. Chega o homem, começam os gritos das meninas e Lino Guimarães (o apresentador) anuncia: “Ele! Ao vivo, Roberto Carlos”. Entram os Panteras em ação, o mesmo repertório do show anterior, saiu tudo certinho. Beto (Roberto Carlos) gostou e agradeceu novamente. Waldir disse para ele atrás do palco: “Beto. Não deu os Cr\$ 200.000,00, eu só arrecadei uns Cr\$ 100.000,00. Depois eu te mando pelo correio o resto”. Roberto estava com pressa, o táxi estava parado nos fundos. Vestindo uma camisa preta de meia, calça lee apertada, botinha feita sob medida, ele se mandou para o aeroporto. [...] Deixou muitas saudades em nós, roqueiros baianos, fanáticos pela Jovem Guarda.²⁷⁷

Outros shows aconteceram em Salvador com a presença do ídolo maior da *Jovem Guarda*, Roberto Carlos.

No rastro desse festival, Waldir Serrão apresentou no dia 4 de fevereiro de 1967, no *Cinema Roma* (ele acumulava as funções, muitas vezes de mestre-de-cerimônias interprete, produtor dos eventos e radialista) às 9 horas, o show *Os Melhores da Jovem Guarda Baiana* em 1967 do qual participaram os vencedores do I Festival, acontecido três meses antes. [...] Em 1º de março de 67 [...] no mesmo dia,

²⁷⁷ GAMA, Thildo. **Raul Seixas**: a trajetória de um ídolo. São Paulo: Editora Pen, s/d, p. 30-31.

Roberto Carlos cantou também no *Ginásio Antônio Balbino*. Seu conjunto, o RC 7, participou de um júri para escolher os melhores do iê-iê-iê na Bahia, dando o *Troféu Calhambeque* para Waldir Serrão (melhor cantor), Os Panteras (melhor conjunto) e Lenici (melhor cantora).²⁷⁸

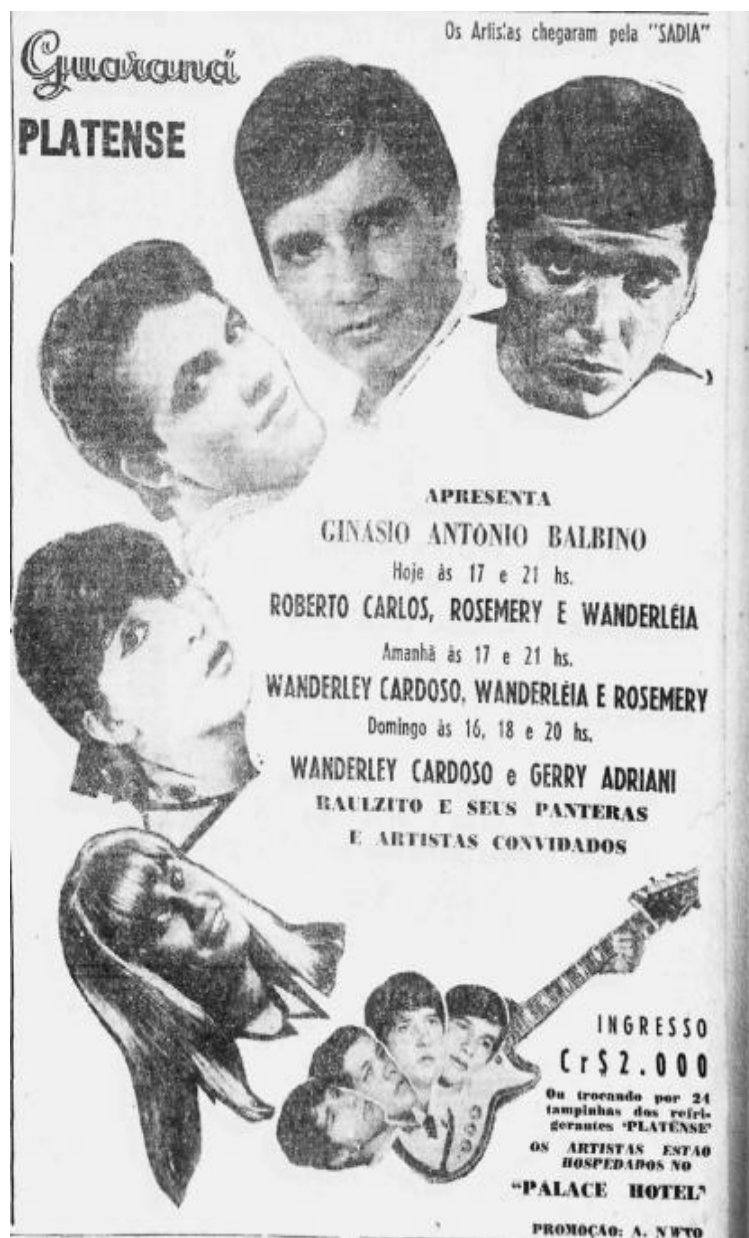


Figura 16 – Cartaz do show de astros da Jovem Guarda com “Raulzito e seus Panteras”, de 1965, no jornal *A Tarde*.²⁷⁹

²⁷⁸ CASTRO, Zezão de. *A Jovem Guarda na Bahia*. Salvador: Assembleia Legislativa, 2015, p. 99-100.

²⁷⁹ A TARDE. Salvador, 26 mar. 1965.

O cartaz arrolava os nomes dos artistas consagrados da *Jovem Guarda*, como Roberto Carlos, Wanderley Cardoso, Jerry Adriani (escrito de forma errônea, “Gerry”), além de Wanderléa (também com grafia errada, “Wanderléia”) e Rosemary (novamente um erro, “Rosemery”), consideradas musas do movimento. Observa-se que ao final da lista de astros surge a referência a “Raulzito e seus Panteras”, assim como uma pequena foto do grupo, junto a uma guitarra, símbolo do *Rock*.

Pode-se observar que a circulação dos artistas e a difusão nacional do movimento da *Jovem Guarda* possibilitou o reconhecimento dos jovens artistas baianos, em particular de *Raulzito e os Panteras*, um dos mais requisitados para abrir as apresentações.

3.4 “VOCÊ AINDA PODE SONHAR...” – GRAVAÇÃO DO PRIMEIRO ÁLBUM

*Pense num dia com gosto de infância
Sem muita importância procure lembrar
Você por certo vai sentir saudades
Fechando os olhos verá
Doces meninas dançando ao luar
Outras canções de amor
Mil violinos, um cheiro de flores no ar...*²⁸⁰

Raul Seixas com seu conjunto divulgou o *Rock* na Bahia, excursionando por diversas cidades, apresentou-se em variados programas de televisão e de rádio, fez shows em iate clubes e ginásios, acompanhou diversos artistas no solo baiano.

Quem são essas figuras engraçadas, camisa de cetim, lenço no pescoço, que um pedaço não identificado de jornal descreve como “jovens amantes dos ritmos quentes da atualidade, entusiastas da música norte-americana, que se apresentam em trajes típicos?” Para uma Salvador a um passo além do provincianismo. São os cantões de “música de caubói”, os “royagers”, que apareciam de vez em quando na TV Itapoan cantando “*twist, rock e limbo-rock*” [...] Raul cumpriu: associar-se a outros para tentar o

²⁸⁰ LENNON, John; McCARTNEY, Paul (Compositores). “Lucy in The Sky With Diamonds”. Versão de Raulzito “Você Ainda Pode Sonhar”. Raulzito e os Panteras (LP). Raulzito e os Panteras. Rio de Janeiro: Odeon (0544225721A), 1967.

impossível, a escalada, a escada. “Foi essa necessidade de dizer coisas, de fazer rock, que me levou a fundar os Panteras. O grupo durou oito anos. No início a gente pagava para aparecer na TV, e apresentavam a gente como ‘*música de caubói*’. Em 1960 o grupo já estava bem melhor, tinha baixo elétrico. [...] A gente viajava pelo interior da Bahia, tocando rock pelo interior baiano, e as reações das pessoas, quando eu caía no chão com o microfone, era indescritível. Foi aí que eu descobri que gostava muito de estar no palco.”²⁸¹

Reconhecido no cenário do *Rock* na Bahia, Raul desfrutou de fama em sua cidade natal²⁸², todavia, em depoimentos mencionava a necessidade de sair de Salvador e tentar a sorte em outras localidades. Como já dito, depois de se apresentarem em diversos shows de Jerry Adriani em Salvador, em 1967, Jerry convidou Raul e sua trupe para o acompanharem em uma turnê no Rio de Janeiro. Eles aceitaram o apelo e, ao findarem os shows, receberam o convite para gravar o primeiro LP.

Desde 1964, Raul estava consciente de que era preciso sair de lá e tentar a sorte no Sul Maravilha, onde se decidem as carreiras artísticas de nosso país. O projeto foi concretizado em 1967. “Chegamos ao Rio de Janeiro no final de safra. Não entendemos nada. De um lado os baianos, Gil e Caetano com a *Tropicália*, misturando tudo. Do outro, pessoas como Jerry Adriani, Agnaldo Timóteo... gostei muito das músicas de Caetano e dos Mutantes. Mas foi o Jerry que nos convidou para vir.” Chegamos a gravar um LP pela Odeon. *Raulzito e os Panteras*, recentemente relançado. “Mas a gente não sabia como fazer. Tocávamos umas coisas complicadas, minhas letras falavam de agnosticismo, essas coisas.” E houve choque com os produtores. Raul, que andava curtindo Frank Zappa, achou que uma boa transposição para o português do refrão “*Lucy in the sky with Diamonds*” era “*pense num dia com gosto de jaca*”. Os caretas não concordaram e acabou saindo “*você ainda pode sonhar*”.²⁸³

²⁸¹ SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 20.

²⁸² “O estágio dos Panteras representou para Raul uma assimilação mais profunda da linguagem Rock. Uma meditação sobre as possibilidades e o início de um caminho novo, já assumido como parte dele mesmo.” Ibidem, p. 21.

²⁸³ Ibidem, p. 43-44.

Em novembro de 1973, em entrevista ao *Pasquim*, Raul Seixas rememorou como foi a gravação do primeiro LP e as dificuldades encontradas.

O Pasquim – Raul, o que te levou até o hermetismo? O que você andou fazendo de coisas herméticas, e o que te deu a noção de equilíbrio?

Raul Seixas – Foi o primeiro LP que gravei na ODEON. Foi um LP louco. Um LP extremamente filosófico, metafísico, ontológico, que falava em sete xícaras, ou seja, as sete perguntas aristotélicas. Ou seja, as fontes do conhecimento.

O Pasquim – Foi quando isso?

Raul Seixas – Em 1967. Logo que cheguei aqui fui contratado pela ODEON.

O Pasquim – Como se chamava o disco?

Raul Seixas – *Raulzito e os Panteras*.²⁸⁴

Era praxe que antes de se lançar um *Long Play* (LP) fosse produzido um *Compacto Simples* (CS), assim, em abril de 1968, saiu um *Compacto Simples* com duas canções: *Um Minuto Mais (I Will)* e *Brincadeira*. Numa segunda etapa, foi lançado o LP *Raulzito e os Panteras* (março de 1968), mas, segundo Raul, não obteve o resultado esperado pelo conjunto.²⁸⁵

O LP trazia canções inspiradas nos Beatles, cujas temáticas apresentavam certa inocência. Os integrantes contribuíram cada qual à sua maneira para as letras e os arranjos. A capa trazia uma foto dos componentes destacando apenas os rostos, em um fundo preto, novamente lembrando um LP dos Beatles.²⁸⁶

²⁸⁴ SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 96-97.

²⁸⁵ PUGIALLI, Ricardo. **Almanaque da Jovem Guarda**. São Paulo: Ediouro, 2006, p. 255, 266.

²⁸⁶ O álbum referido do quarteto britânico é *With the Beatles*, lançado em 22 de novembro de 1963 pelo selo inglês Parlophone, sob o nº PCS 3045, foi o segundo gravado por eles, contendo algumas faixas que se tornaram sucesso em todo o mundo, como: *It Won't Be Long*, *Please Mister Postman*, *Little Child*, *Till There Was You*, *All My Loving*, que ficou conhecida no Brasil pela versão de Renato e seus Blue Caps, “*Feche os Olhos*”, de 1965, entre outras.



Figura 17 – Capa do LP *Raulzito e os Panteras*, de 1968.

Na capa do LP, os rapazes aparecem com cabelos compridos, diferentemente da fase em que se inspiravam em Elvis Presley, sofreram influência dos Beatles. Raulzito, em destaque, é o único que está olhando em direção oposta dos outros integrantes do conjunto. Na contracapa, enquanto Raulzito e Mariano parecem sérios, Carlos Eládio apresenta um sorriso maroto e, por fim, Carleba se debruça em um aspecto de sonhador.



Figura 18 – Contracapa do LP *Raulzito e os Panteras*, de 1968.

As canções foram detalhadas com explicações na contracapa, elucidando como foram compostas. No *lado A* do LP, são as canções:

BRINCADEIRA – Esta página vem atingir em cheio o gosto do público. A segunda parte da música é interessante pelo encontro das três vozes seguindo a mesma harmonia, mudando, porém, o tempo e as notas do acorde.

POR QUÊ? PRA QUÊ? – Fala do agnosticismo e por isso mesmo nada se tem a dizer: somente que a música e a letra são lindas!

UM MINUTO MAIS – Dá a Eládio a oportunidade de fazer um dueto com Raulzito.

VERA VERINHA – É a mais leve de todas. Com um jogo de palavras bem armado, ela desliza suave do princípio ao fim sem cortes bruscos.

VOCÊ AINDA PODE SONHAR – Êste foi um arranjo bem especial. Foi dado um pouco mais de ênfase na parte do estribilho, sem recorrer a artifícios técnicos. O tema parece ser o mais fiel possível ao original. A poesia é mais que excelente. NOTA: O conjunto costumava interpretar esta melodia com o título de “*Lindos sonhos doirados*”.

MENINA DE AMARALINA – Canta a praia de Amaralina e sua menina. A temática é de amor e de saudades.²⁸⁷

Já do outro lado do LP:

TRISTE MUNDO – É uma volta a velha temática de que o mundo é ruim, cheio de incertezas, e que a única chance para salvá-lo é o amor que cada um guarda dentro de si.

DÁ-ME TUA MÃO – (Entra) Inicia bem suave a voz de Raulzito indo de encontro com a 2.^a parte, com a de Eládio, que canta numa região alta dando mais efeito às palavras da música.

ALICE MARIA – Na opinião dos rapazes, esta é a obra mais bonita do LP. O tema é o amor, podendo ser entendido em dois sentidos. A linha melódica lembra a música barroca.

ME DEIXA EM PAZ – Esta foi composta em 1960. Ainda se pode notar a influência americana no desenho da melodia. Ela é balanço, balanço, balanço e ao que parece é a que tem mais sabor popular de todas. Carleba dá um tratamento especial ao fim da melodia.

TREM 103 – Lembra um folk-song americano, principalmente a parte do estribilho, que é partilhado com a segunda voz de Mariano, o contrabaixo do grupo.

O DORMINHOCO – É uma gozação de alta classe. Os rapazes estão impecáveis nesta faixa.²⁸⁸

Em depoimento, o guitarrista rememora como funcionava a parceria, como as canções eram compostas e os seus significados.

No fim dos anos 60, a gravação de um disco só era possível no chamado eixo Rio-São Paulo. E nosso sonho era gravar um disco. Iniciamos a jornada pelas gravadoras na certeza de que as portas estariam abertas – e batemos com a cara em todas elas. Seguimos aos trancos e barrancos até que encontramos Chico Anísio, nosso vizinho na Urca, e o rei Roberto Carlos, que nos reconheceu nos corredores de uma

²⁸⁷ Canções do Lado A do LP *Raulzito e os Panteras*. Rio de Janeiro: Odeon (0544225721A), 1967.

²⁸⁸ Canções do Lado B do LP *Raulzito e os Panteras*. Rio de Janeiro: Odeon (0544225721A), 1967.

famosa gravadora. Assinamos contrato com a gravadora Odeon. De um lado, havia a inexperiência de quatro rapazes, recém-chegados da Bahia, falando em qualidade musical, agnosticismo, mudança de conceitos e sonhos. Do outro lado, uma multinacional que só falava em “comercial”. Talvez não tenha sido o disco que o grupo imaginara. Mas nosso sonho era gravar um disco.²⁸⁹

A respeito do resultado aquém do esperado do LP, encontra-se outra versão:

O disco *Raulzito e os Panteras*, embora tenha sido retratado na imprensa posterior como um fracasso, também conta com outra versão para explicar sua pouca vendagem. Segundo os entrevistados, o disco nunca foi divulgado, apenas era gravado para constar para a gravadora CBS (multinacional) uma porcentagem de lançamentos nacionais obrigatórios em contrato, o que deixa claro que o sucesso depende mais de negociações do que de talento, sorte ou carisma e confirma, uma vez mais, a dependência brasileira de ídolos estrangeiros.²⁹⁰

O sucesso de um artista vincula-se ao processo de produção cultural, assim, não depende apenas do artista, mas também da aceitação do público, incluindo a divulgação e a lucratividade prevista pela indústria fonográfica.

Depois dos trabalhos, muitos deles notáveis, que analisaram os “bens culturais”, o sistema de sua produção, o mapa de sua distribuição e a distribuição dos consumidores nesse mapa, parece possível considerar esses bens não apenas como dados a partir dos quais se pode estabelecer os quadros estatísticos de sua circulação ou constatar os funcionamentos econômicos de sua difusão, mas também como o repertório com o qual os usuários procedem a operações próprias.²⁹¹

Esses percalços da divulgação da produção cultural envolvem estratégias, ações de avaliação do público-alvo e de fomento artístico.

[...] Toda racionalização “estratégica” procura em primeiro lugar distinguir de um “ambiente” um “próprio”, isto é, o

²⁸⁹ ESSINGER, Silvio. **O baú do Raul revirado**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 43.

²⁹⁰ Quanto aos entrevistados descritos, são os integrantes do grupo *Os Panteras*. ABONIZIO, Juliana. **A Chave da Sociedade Alternativa**. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial; EduFMT, 2012, p. 33.

²⁹¹ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 93.

lugar do poder e do querer próprios [...]. A instauração de um corte entre um lugar apropriado e seu outro é acompanhada de efeitos consideráveis, alguns dos quais devem ser apontados imediatamente.²⁹²

Os elementos constitutivos da obra de Raul Seixas se encontravam inseridos numa cultura musical jovem, de modo que se “mantém, portanto, presente a estrutura de um imaginário social de onde a questão não cessa de assumir formas diferentes e de surgir sempre de novo”²⁹³.

As canções do LP apresentam formas poético-românticas, como em *Brincadeira*, composta por Mariano Lanat, em 1967.

*Brincadeira com meu amor
 Não dá certo meu bem
 Eu não quero
 Que você fique triste também
 Como já fiquei
 A primeira namorada que tive, chorei
 É por isso que lhe peço com o coração
 Para de brincar
 Eu gosto de você
 Não quero nem pensar em lhe perder
 Um beijinho de amor para recomeçar
 Para sempre eu prometo irei lhe adorar
 Pare de brincar
 Eu gosto de você
 Não quero nem pensar em lhe perder
 Um beijinho de amor para recomeçar
 Pare de brincar
 Pare de brincar
 Pare de brincar
 (Brincadeira, Mariano Lanat, 1967)*

Talvez a referência seja uma primeira experiência amorosa. Observa-se a preocupação com o namoro “levado na brincadeira” (não levado a sério), gerando a dor de amor, explicitada no chorar. Mas a canção busca um final feliz, com o desejo da continuação do enlace amoroso. O arranjo da melodia valoriza o toque isolado da guitarra num estilo peculiar de dedilhar, próprio dos anos 1960.

²⁹² CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 99-100.

²⁹³ *Ibidem*, p. 106.

A canção da segunda faixa, *Por quê? Pra quê?*, composta por Carlos Eládio, em 1967, centra-se em assuntos filosóficos, posicionando um conjunto de questões em consonância com a geração de 1968, com um fundo existencialista e já ontológico e metafísico.

*Por que o azul é azul?
 Por que o lilás é lilás?
 Por que o sim não é sul?
 Por que não, não é mais?
 Por quê?
 Pra que definir o azul?
 Pra que definir o lilás?
 Pra que distinguir sim de sul?
 Pra que igualar não e mais?
 Pra quê?
 Será que um dia poderei saber?
 Por que, pra que, pra que, por que?
 Por que o azul é azul?
 Por que o lilás é lilás?
 Por que o sim não é sul?
 Por que não, não é mais?
 Por quê?
 Pra quê?
 Por quê?
 (Por quê? Pra quê?, Carlos Eládio, 1967)*

A melodia da canção revela um ritmo cadenciado e um arranjo que valoriza o som da bateria, com um solo de órgão inspirado no estilo de Lafayette Coelho (1943-2021), reconhecido tecladista da *Jovem Guarda*, que acompanhou e integrou a gravação de várias canções de Roberto Carlos.

Um minuto mais, uma versão de *I Will*, de Dick Glasser, de 1964, aborda um amor não correspondido. O rapaz, buscando revelar seu amor, propõe-se a dar à sua amada tudo que ela quer. Manifesta um tom de despedida, pois a amada não permanece ao seu lado.

Vera Verinha, composta por Raulzito e Carlos Eládio, de 1967, é uma composição pueril. O apaixonado se compromete a amar a garota, faz alusão às cores do céu e do mar e, num esforço em posicionar o verbo *ver*, conjuga-o no futuro buscando a rima com o nome Vera.

*Vera Verinha
 Vera Verás
 Que serás minha
 Sempre serás
 Vera menina
 Preste atenção*

Ouçã o que eu digo
Nesta canção
Vera verinha
Vera verás
Que serás minha
Sempre serás
Azul no céu
Verde no mar
Somente a minha
Vera verá
 (Vera Verinha, Raulzito e Carlos Eládio, 1967)

Em *Você ainda pode sonhar*, Raulzito fez versão, em 1967, de *Lucy in the Sky with Diamonds*. A composição busca questionar a consciência humana, narrando um imaginário idílico, como o sonho com *doces meninas dançando ao luar* ou *voando por cima do mar*. Cabe notar que a canção dos Beatles fazia referência ao uso de drogas, em especial, ao ácido lisérgico, denominado LSD, sigla contida nas iniciais *Lucy in the Sky with Diamonds*.

A canção *Menina de Amaralina* tinha como musa inspiradora Edith Nadine Wisner Seixas, a esposa de Raul, e fazia menção à praia de Amaralina, onde morou Edith. Nos depoimentos da mãe de Raul, Dona Maria Eugênia²⁹⁴, Carleba²⁹⁵ e Eládio²⁹⁶, entre outros, aparece referência a esse amor. Na canção ele pede que ela volte para seus braços, chegando a mencionar a ausência da lua e a presença das lágrimas na praia em virtude da ausência da moça naquele lugar.²⁹⁷

²⁹⁴ “Edith foi o primeiro amor de Raulzito, quando ela foi morar nos Estados Unidos, eles se corresponderam, mandando cartas um para o outro. Ele ficou arrasado quando ela pediu o divórcio, em 1975, por isso que ele se aprofundou no álcool e nas drogas. Foi por isso!” Depoimento de Dona Maria Eugênia em entrevista concedida ao autor, por telefone, em agosto de 1990.

²⁹⁵ “Raul amava Edith e ela a ele. Ela foi o braço direito dele, era ela quem cozinhava para nós na época de fome no Rio de Janeiro. Ela sofreu muito com as ‘saídas’ de Raul quando ele se tornou um astro, sua fama destruiu o seu casamento.” Depoimento de Antônio Carlos, o Carleba, em entrevista concedida ao autor. Salvador, julho de 2017.

²⁹⁶ “Edith morava em Amaralina, uma praia que ficava distante do centro de Salvador. Naquela época era bem complicado ir até lá e quando ela saía com Raulzito, na volta, ele pedia para que eu a levasse até a casa dos pais dela, porque o pai não gostava de Raul e, sendo eu que a entregasse, ele ficaria mais tranquilo, sabendo que ela não estava com o Raulzito.” Depoimento de Carlos Eládio em entrevista concedida ao autor. Salvador, julho de 2017.

²⁹⁷ Nesse recorte destaca-se que a moça foi morar nos Estados Unidos, sendo que, segundo alguns amigos de Raul, o pai dizia que era para ela estudar, todavia, “Ele queria mesmo era afastá-la de Raul, porque o pai dela, pastor evangélico, não gostava das arruaças que Raul fazia com a gente. Por isso que Raul abandona o grupo para se dedicar aos estudos e ao seu relacionamento com Edith, para mostrar ao pai dela que ele também era esforçado e que a amava.” Depoimento de Thildo Gama em entrevista concedida ao autor. Salvador, janeiro de 2007.

As canções do LP são, em sua maioria, marcadas por melodias tristes e envoltas em sentimentos de amor e dor, também de solidão, sofrimento e maldade, conforme reforça *Triste Mundo*.

*Só, se ter ninguém
Vivo a sofrer
Me lamentando, também procurando
Toda verdade esquecer
Feliz é aquele que o mundo não viu
E a maldade sentiu
Olho para o mundo
E fico a imaginar
Toda incerteza que vida nos dá
Quando se tem que amar
Feliz é aquele que o mundo não viu
E a maldade sentiu
Mas quando se quer
Sempre se encontra alguém
Que nos faz feliz
Procurando ser feliz também
Feliz é aquele que o mundo não viu
E a maldade sentiu
(Triste Mundo, Carlos Eládio, 1967)*

Na canção *Dá-me tua mão*, de 1967, composta por Raulzito, aparece o amparo dado à amada quando, ao se despedir, vê a moça em prantos.

Como em outras canções da *Jovem Guarda*, o broto (a mulher amada) se fez presente nas canções. Em *Alice Maria* a narrativa trata de um amor ocorrido na Bahia, rimando Maria com Bahia, trata de um amor correspondido até o seu final.

O amor está presente em outras canções, como em *Me deixa em paz*. Nesse caso, o rapaz queria romper o relacionamento e pedia à garota para deixá-lo em paz, alegando que fora enganado e que não queria mais sofrer, chegando a declarar que nunca mais iria amar outra pessoa.

*Oh, me deixa em paz
Não quero mais saber
De amar
Nem quero mais
Lembrar do que passei
Da outra vez
Meu bem
Sofri*

*Por que vc mentiu assim?
 Agora veja só
 Você sorriu prá mim
 Ei vi no seu olhar
 Oh, me deixa em paz
 Não quero mais saber
 De amar
 Pois já estou cansado
 De você me enganar
 Meu bem
 Até prefiro ficar só
 Do que pensar mais uma vez
 Lembrar o que me fez
 Não quero mais amar
 Não quero mais amar
 Não quero mais amar
 Ninguém
 (Me deixa em paz, Mariano Lanat, Raulzito e Carleba, 1967)*

Na penúltima faixa do LP, a composição *Trem 103*, de Raulzito, também composta em 1967, narra o afastamento da pessoa amada. Rememora que o trem foi o veículo da separação, declara que também queria ser levado pelo trem. Segundo o baterista do conjunto, Carleba, “era o trem que os levava para Dias D’Ávila”²⁹⁸.

Por fim, a canção que encerra o LP, *O Dorminhoco*, de 1967, única canção do LP composta por todos os integrantes do conjunto, apresenta o cotidiano das relações amorosas de forma bem-humorada.

*O meu sono é tão lindo
 Eu quero continuar dormindo
 Sempre de manhã cedinho
 Vem você meu bem
 Me acordar
 E eu lhe peço com carinho
 Por favor benzinho
 Quero descansar
 Eu para viver sorrindo
 Tenho que continuar dormindo
 Passo o dia dando duro
 E não vejo a hora
 De me deitar
 E quando volta está escuro
 E você me pede prá passear
 Só queria ver você caladinha
 Ao me ver dormindo*

²⁹⁸ Depoimento de Antônio Carlos, o Carleba, em entrevista concedida ao autor. Salvador, julho de 2017.

(*O Dorminhoco*, Carleba, Carlos Eládio,
Mariano Lanat e Raulzito, 1967)

As canções de *Raulzito e os Panteras* descrevem experiências vivenciadas pelo grupo em conexão com a geração em que estavam inseridos. Com a inserção no cenário artístico e a gravação do primeiro LP, os integrantes almejavam reconhecimento e sucesso. Contudo, Raulzito retornou a Salvador desiludido e assumiu uma outra faceta na vida pessoal, não por muito tempo, em 1969 tomaria sua trajetória artística, assunto para o próximo capítulo.

**CAPÍTULO IV – “POR DOIS ANOS AQUI NA CIDADE MARAVILHOSA...” –
DESAFIOS: ENTRE DESILUSÕES E SUCESSO**

*Meu sofrimento é fruto do que me ensinaram a ser
Sendo obrigado a fazer tudo mesmo sem querer
Quando o passado morreu e você não enterrou,
O sofrimento do vazio e do amor
Ficam ciúmes, preconceitos de amor
E então? E então?...²⁹⁹*

Este capítulo busca rastrear outros aspectos da trajetória de Raul, observando a crise de identidade após o fracasso do primeiro LP. Desiludido, retornou a Salvador e retomou os estudos, além de exercer atividades como professor de inglês e de violão.³⁰⁰ O contexto do final dos anos 1960 inspirou a poética e a retomada na trajetória artística. Sobre os movimentos que aconteciam no final daquela década, destacava-se o movimento hippie, que fervia nos festivais de Rock³⁰¹, acenando a bandeira dos protestos contra a violência na guerra do Vietnã, que ocorria no Oriente desde 1959 e só findaria em 1975. A Contracultura, no aspecto cultural, promoveu uma conjuntura de críticas aos valores estabelecidos pelo *status quo* após a Segunda Guerra Mundial.

Em 1969, foi convidado para trabalhar como executivo da *CBS Discos*, o que o promoveu ao seletivo grupo de produtores no cenário musical, constituindo uma promissora atividade. Compôs e produziu para artistas proeminentes da época.³⁰²

²⁹⁹ SEIXAS, Raul; SEIXAS, Kika; ROBERTO, Cláudio (Compositores). “Aquela Coisa”. Raul Seixas (LP). Raul Seixas. São Paulo: Estúdio Eldorado (74.83.0410), 1983.

³⁰⁰ “Raulzito sofreu muito por esta época. Foi obrigado a dar aulas de vilão num edifício lá perto da rua Chile. Os pais dele que abasteciam a casa de mantimentos e Edith, ajudou no orçamento, dando aulas particulares de inglês. Raul também dava aulas de inglês. Foi uma época pesada pra ele.” Depoimento de Thildo Gama em entrevista concedida ao autor. Salvador, janeiro de 2007.

³⁰¹ Entre os Festivais voltados para o gênero Rock, destacaram-se *Monterrey Pop Festival*, *Woodstock*, *Altamont* e *Ilha de Wright*, entre os anos de 1967 e 1970. Nesses eventos apresentavam-se os principais ícones do estilo. Neles o movimento hippie promoveu uma forma de vida diferente da costumeira até então, vivendo numa utopia baseada em comunidades pacifistas em que se afirmavam os slogans “*Paz e Amor*” e “*Faça amor, não faça guerra*”, enfatizando o poder das flores (Flowers Powers).

³⁰² Há uma série de versões sobre como ocorreu o convite a Raul para trabalhar na CBS. Em alguns depoimentos é narrado que foi Jerry Adriani quem o fez, em outros diz-se que coube a Evandro Ribeiro, diretamente ao artista em uma estadia na cidade de Salvador, em 1969. De qualquer forma, é elucidado que Raul trabalhou na multinacional por um período que vai de 1969 – com as primeiras composições para intérpretes que iniciavam a carreira musical, como Diana, Odair José, entre outros, e alguns já consagrados, como o próprio Jerry, o conjunto Renato e seus Blue Caps, Ed Wilson, na decadência da Jovem Guarda, concernente ao fim do programa homônimo – até 1972, momento pós-tropicalismo e em que surgiu o VII Festival Internacional da Canção.

4.1 “ACABEI DE TOMAR MEU DIEMPAX...” – DESILUSÃO E FRACASSO

*O sol da noite está nascendo
Alguma coisa está acontecendo
Não dá no rádio e nem está
Nas bancas de jornais...*³⁰³

O ano de 1968 foi marcado por diversos fatos transformadores e movimentos de descontentamento da ordem instituída. Vale destacar que tais mudanças não ocorreram diretamente nesse ano, mas foi nele que desembocaram elementos que fomentavam insatisfações políticas em várias partes do mundo, como nos Estados Unidos, na Europa, na América Latina e no Brasil.

Naquela década, o movimento feminista disseminava a insatisfação político-cultural referente à igualdade dos gêneros, uma vez que a participação das mulheres na luta por direitos iguais floresceu por meio das artes (pintura, artes plásticas e literatura) e também por valores políticos que fomentaram a crescente manifestação pública pela liberdade e por uma sociedade mais justa. Além do movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos, que incluiu uma série de manifestações pacifistas lideradas pelo reverendo Martin Luther King Jr. (1929-1968), como a Marcha sobre Washington, reunindo cerca de 250 mil pessoas contra a segregação racial naquele país. Sobressaíram-se ainda as resistências antissegregacionistas de Rosa Louise McCaule, conhecida como Rosa Parks (1913-2005), a luta por direitos políticos iguais aos afro-americanos, com Malcom Little, conhecido como Malcolm-X (1925-1965) e o surgimento dos *Panteras Negras* (1968), defendendo o lema Black Power (Poder Negro) e a autodefesa armada contra a violência policial aos afrodescendentes, erguendo o punho como símbolo da resistência à opressão sofrida.

Entre outras manifestações, foi emblemático o movimento denominado de *Contracultura*, identificado como tudo que fosse contrário aos conceitos estabelecidos, desafiando o autoritarismo em alguns países, defendendo rupturas e transformações nas artes, na educação, nas ciências, no pensamento intelectual, na espiritualidade, na moda e nos comportamentos, tanto individuais como sociais.

O termo “contracultura” foi inventado pela imprensa norte-americana, nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram, não só nos

³⁰³ SEIXAS, Raul; ROBERTO, Cláudio; MOTTA, Marcelo (Compositores). “Novo Aeon”. Novo Aeon (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips (81034718), 1975.

Estados Unidos, como em vários outros países, especialmente na Europa, [...] uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente.³⁰⁴

Assim, pode-se entender por *Contracultura* como a recusa aos costumes, valores, modos de comportamento e padrões hegemônicos, propondo padrões considerados transgressores. “A juventude da classe média começava a postular ideias e a conduzir-se de modo totalmente oposto aos valores apregoados por uma sociedade moralista, racista, consumista e tecnocrata.”³⁰⁵ Theodore Roszak (1933-2011) criou o termo *Contracultura*, disseminado entre os movimentos artísticos e comportamentais que se desenvolveram na contramão do sistema vigente nos Estados Unidos, nos anos 1960.³⁰⁶

Vários fatores contribuíram para o desabrochar da *Contracultura*: a ruptura comportamental com o *American Way of Life*, na tendência consumista e tecnocrata americana; o descontentamento político em relação à *Guerra do Vietnã*, carregada de sentimentos adversos aos conflitos bélicos no Oriente; o universo de drogas psicotrópicas e o pacifismo imbuído no slogan “*Paz e Amor*”, conduzido pelas canções de protesto de Dylan e Joan Baez (1941) e pelo espiritualismo dos Beatles, que, abraçados com as ideias do mentor e guru indiano Maharishi Mahesh (1918-2008), introduziram novas formas de compor e de se portar entre as bandas psicodélicas, que colecionavam sucessos no *Rock*, além de artistas plásticos e literatos que, culturalmente, modelariam todo aquele movimento.

De um lado, o termo contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude [...] que marcaram os anos 60: o movimento hippie, a música rock, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo e assim por diante. E tudo isso levado à frente com um forte espírito de contestação, de insatisfação, de experiência, de busca de uma outra realidade, de um outro modo de vida. Trata-se, então, de um fenômeno datado e situado historicamente [...] De outro lado, o mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo

³⁰⁴ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é Contracultura?** Coleção Primeiros Passos 100. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 08.

³⁰⁵ BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais de Juventude.** Série Polêmica. São Paulo: Moderna, 2004, p. 59.

³⁰⁶ JORGE, Cibele Simões Ferreira. **Raul Seixas: um produtor de mestiçagens musicais e midiáticas.** Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 152.

de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. [...] Uma contracultura, entendida assim, reaparece de tempos em tempos, em diferentes épocas e situações, e costuma ter um papel fortemente revigorador da crítica social.³⁰⁷

Nesse cenário, os Beatles influenciaram as manifestações de contracultura, seus LPs passaram a apresentar capas coloridas, seu visual sofreu transformações, a começar pelo bigode e pelos cabelos compridos, as letras das canções faziam menção à espiritualidade indiana, permeadas de tendências que norteariam a busca interior, além do uso de drogas, despertando maior inspiração nas composições.

No que se refere aos Beatles, o LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967, foi o divisor de águas da postura do conjunto no cenário voltado à *Contracultura*, pois caracterizou uma nova forma de exteriorizar as experiências vivenciadas no âmbito daquele movimento. No final daquele ano, o quarteto britânico, seguindo os rastros do guru indiano, receberam uma espécie de mantra que os conduziria a um misticismo.³⁰⁸ Destarte, as influências dos mantras não estiveram presentes apenas nesse LP, como também nos seguintes, *White Album*, de 1968, e *Abbey Road*, de 1969.

Havia um misticismo religioso em algumas manifestações de *Contracultura*, envolvendo assuntos ligados a astrologia, ufologia, magia e embalado pelo uso de drogas. As bandas abordavam nas canções “viagens fantásticas” impulsionadas pelas drogas, principalmente LSD (considerado fonte de inspiração para muitos compositores) e álcool, elementos constantemente presentes na vida dos adeptos desses movimentos.

No cenário musical, além de bandas que surgiram nos Estados Unidos, entre elas The Doors, Jefferson Airplane, Grateful Dead e The Mamas and The Papas, outras no circuito inglês, como Beatles, Rolling Stones, The Who, Pink Floyd, além de cantores e cantoras como Jimi Hendrix e Janis Joplin concatenaram suas *performances* com a *Contracultura*, apresentando-se em festivais de *Rock*, entre eles *Monterrey Pop Festival*, *Woodstock*, *Altamont* e *Ilha de Wright*, entre os anos de 1967 e 1970.

³⁰⁷ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é Contracultura?** Coleção Primeiros Passos 100. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 20-21.

³⁰⁸ BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais de Juventude.** Série Polêmica. São Paulo: Moderna, 2004, p. 63.

É, no entanto, nos anos 60, que essa explosão político-cultural ganha potência máxima. Na música, o ié-ié-ié dos Beatles e o novo som de Bob Dylan começavam a reunir um público crescente e cada vez mais significativo diante da opinião pública. A segunda metade da década é marcada por grandes concertos e festivais de rock que, na verdade, se transformavam sempre em grandes happenings. Entre alguns dos mais importantes estão o de Monterey, em 1967, quando surgem Jimmy Hendrix e Janis Joplin; o de Woodstock, em 1969; o de Altamont, ainda no mesmo ano, quando um negro é assassinado pelos Hells Angels, evidenciando-se a presença da violência no interior da contracultura; e, finalmente, o da Ilha de Wight.³⁰⁹

A difusão do movimento da *Contracultura* desencadearia um questionamento ao consumismo e aos padrões de moda estabelecidos, problematizando até a forma de vestir da década anterior, como dos ídolos Elvis Presley, Marlon Brando e James Dean. O figurino dos jovens, em sua maioria, passaria a ser feito por eles mesmos, as roupas se tornavam floridas, aludindo ao *Flower Power* (Força das Flores), em oposição ao conflito do Vietnã; para os homens, calça jeans larga e bata leve, para as mulheres, minissaia ou vestido, que denotariam liberdade; cabelos longos enlaçados por bandana, tanto para os homens como para as mulheres.

Nas artes plásticas as manifestações se inspiravam no psicodelismo. A pintura com a *Art Pop* e a escultura expressavam novas formas de se pensar, além do concretismo da década de 1950. No cinema, diretores encontraram na temática uma maneira de criticar a sociedade consumista e marcada por valores morais identificados como ocidentais. Na Literatura, surgia o movimento *Beatnik* no seio de um grupo de intelectuais acadêmicos, envolto em viagens pelo interior dos Estados Unidos, marcadamente difundido no sentido da liberdade dos anos 1950, que influenciaria diretamente a *Contracultura* na década seguinte.

A *Contracultura* enveredou para a América Latina, em especial para o Brasil, pelas artes – a literatura, o cinema e sobretudo a música teve uma contribuição profícua. Os Mutantes, Caetano Veloso e Gilberto Gil no movimento da Tropicália assimilaram suas influências, traçando caminhos e vertentes voltados para esse rumo, tanto em suas formas de compor como no modo de se apresentarem, com roupas coloridas e demasiadamente fora dos padrões convencionais até então presentes no cançãoeiro popular brasileiro.

Nesse enredo, os artistas buscavam conferir brasilidade à *Contracultura*. Difundindo uma produção artística e propondo mudanças de cunho cultural e político, artistas brasileiros

³⁰⁹ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é Contracultura?** Coleção Primeiros Passos 100. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 07.

do final dos anos 1960 inspiraram-se na *Contracultura* para a tentativa de mudar as expressões culturais e comportamentais, articulando as questões do consumo com as críticas às ações do governo ditatorial.

Como reação, em 1969, a geração contracultural brasileira foi sufocada com a implantação do AI-5, época em que, paralelamente à repressão do Estado e seus mecanismos de censura, ocorreu a reestruturação da indústria fonográfica, incorporando elementos ufanistas que ajudariam a firmar a política cultural do governo autoritário.

Configurou-se como uma intervenção artístico-cultural que definiu uma posição estética radical, com ressonâncias imediatas e de ampla atuação na produção artística brasileira, que repercutiu, pela sua exemplaridade, até hoje. Foi uma intervenção cujo vigor deveu-se ao fato de situar-se consciente e decisivamente na concepção e no próprio sistema de produção da canção no Brasil. Os artistas, o público, a crítica, os sistemas de comunicação, todos foram atingidos pelo modo inusitado como as invenções musicais e a atuação do chamado grupo baiano incidiram na situação de criação, na significação social da canção e nas estratégias políticas que pretendiam evidenciar as contradições daquele momento histórico. A singularidade do Tropicalismo caracterizou-se por fazer incidir a crítica social e política diretamente na estrutura da canção, na sua construção de imagens, que alegorizavam aspectos emblemáticos da história, das culturas e das artes no Brasil, articulando uma contundente crítica às nossas indeterminações. Significativamente, Caetano Veloso em uma entrevista posterior disse que o Tropicalismo distinguiu-se pela “explicitação da função crítica da criação” – o que pode ser entendido como uma atividade crítico-reflexiva sobre os poderes da canção, artística e politicamente.³¹⁰

Os artistas inseridos na *Contracultura* e a sua perspectiva utópica de mudança se voltavam para uma proposta de liberdade pessoal, como no caso de Raul Seixas, que no início dos anos 1970 debruçou-se no esvaziamento dos assuntos levantados pelos artistas engajados e passou a focalizar novas problemáticas. Nesse contexto, Raulzito, desiludido diante do fracasso do seu primeiro LP ao lado dos *Panteras*, já em Salvador, começou a fazer tratamentos psiquiátricos e, segundo ele, passava horas trancafiado lendo e fazendo experimentos, que

³¹⁰ FAVARETO, Celso. Dossiê Música Popular Brasileira na USP. **Revista USP**. São Paulo, n.111. out./nov./dez. 2016, p.119. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/issue/view/9453>>. Acesso em: 29/06/2021.

depois seriam explicitados em canções como *Cachorro Urubu*, que discorre sobre a *estrada comprida sem saída*, o árduo trabalho sem fim, a rotina do dia a dia.

*Baby, essa estrada é comprida
Ela não tem saída
É hora de acordar
Pra ver o galo cantar
Pro mundo inteiro escutar*

Na sequência, a letra faz menção à Igreja Católica como outro elemento orientador na vida do homem, direcionando-o à paz eterna, colocando a consequência do ato de pecar como uma *multa ao avançar o sinal*.

*Baby a estória é a mesma
Aprendi na quaresma
Depois do carnaval
A carne é algo mortal
Com multa de avançar sinal*

Certo pessimismo se faz presente ao narrar sobre os jornais enfatizando a situação do Brasil naqueles anos de chumbo. Ele se apoiava na esperança de liberdade, na utopia ou até mesmo distopia baseada nos arcabouços da *Contracultura*.

*Todo jornal que eu leio
Me diz que a gente já era
Que já não é mais primavera
Oh baby, oh ba...by
A gente ainda nem começou*

Outro trecho da canção faz referência a episódios ocorridos na França, em 1968, e seus reflexos no Brasil em diversos segmentos políticos, culturais, artísticos, educacionais, entre outros. Ao mencionar *sempre a mesma batalha*, subtende-se a repetição da história, enquanto *por um cigarro de palha* denota a recompensa do homem como resultado de suas ações.

*Baby o que houve na França
Vai mudar nossa dança
Sempre a mesma batalha
Por um cigarro de palha
Navio de cruzar deserto*

Em algumas interpretações da letra, a palavra *trança* foi usada no lugar de *França*, buscando enfatizar, em diversos shows, a questão dos índios sioux, que foram massacrados nos Estados Unidos no século XIX.

*Baby isso só vai dar certo
Se você ficar perto
Eu sou índio sioux
Eu sou cachorro urubu
Em guerra com o Zé U
(Cachorro Urubu, Raul Seixas e
Paulo Coelho, 1973)*

Algumas composições de Raul Seixas são marcadas por enredos que abordam questões da consciência numa espécie de simbiose com características místicas, como a canção *Que luz é essa?*, composta em alusão à *Contracultura*, tomada como uma luz no final das trevas, carregada de incertezas:

*Que luz é essa que vem vindo lá do céu?
Que luz é essa que vem vindo lá do céu?
Que luz é essa?
Que vem chegando lá do céu?
Que luz é essa que vem vindo lá do céu?
Brilha mais que a luz do sol
Vem trazendo a esperança
Pra essa terra tão escura
Ou quem sabe a profecia das divinas escrituras
Quem é que sabe o que é que vem trazendo esse clarão
Se é chuva ou ventania, tempestade ou furacão
Ou talvez alguma coisa que não é nem Sim nem Não
Que luz é essa, gente
Que vem chegando lá do céu
É a chave que abre a porta
Lá do quarto dos segredos
Vem mostrar que nunca é tarde
Vem provar que é sempre cedo
E que pra todo pecado sempre existe um perdão
Não tem certo nem errado*

*Todo mundo tem razão
E que o ponto de vista
É que é o ponto da questão
Que luz é essa que vem chegando lá do céu?
(Que luz é essa?, Raul Seixas e
Cláudio Roberto, 1977)*

Outra abordagem presente em toda a sua trajetória artística e explicitada na obra poético-musical diz respeito a questões filosóficas. A canção *Segredo do Universo*, por exemplo, como os movimentos de *Contracultura*, trata da questão da consciência humana, presente desde as coisas mais simples às mais complexas da trajetória humana.

*Dentro do mambo e da consciência
Está o segredo do universo
Você que não se deixa delirar com a lua mãe
O Sol que brilha nela é a promessa, é tua luz
Enquanto os transeuntes na Avenida Comercial
Muito preocupado sem saber em que pensar
Dentro do mambo e da consciência
Está o segredo do universo
Você está no mundo só tem uma opção
O caminho é longo, homem, ser feliz ou não
Queimando a consciência e a sequência que ela traz
Momentos diferentes que confundem a tua paz
Dentro do mambo e da consciência
Está o segredo do universo
Trabalha cego pra receber, não é?
O prêmio Nobel de um freguês
daquilo tudo que você já fez, já fez, já fez
Dentro do mambo e da consciência
Está o segredo do universo
Dentro do mambo e da consciência
Está o segredo do universo...
(Segredo do Universo, Raul Seixas e
Oscar Rasmussen, 1979)*

Raul Seixas abordava a temática da desilusão em convergência com a sua vida pessoal. O fracasso e a desilusão com a carreira musical o fariam voltar-se para a família, a vida conjugal, o cotidiano, o sustento e as responsabilidades familiares.

4.2 “BABY O QUE HOVE NA FRANÇA...” – NOVAS INSPIRAÇÕES

*Formado, reformado, engomado
Num sorriso fabricado
Pela escola da ilusão
Tem jeito de perfeito
No defeito
Sem ter feito com proveito
Aproveita a ocasião
Dr. Paxeco, vai doutorar
Dr. Paxeco, foi almoçar...³¹¹*

Raulzito se desiludiu com o fracasso do primeiro LP *Raulzito e os Panteras*. Após o ocorrido, Raul e seu conjunto permaneceram na cidade do Rio de Janeiro, tornando-se banda de apoio de alguns cantores da *Jovem Guarda*, e Raul ainda era pandeirista da banda que acompanhava Jerry Adriani em alguns shows. Nas suas memórias, o artista afirmava “*ter passado fome por dois anos aqui na cidade Maravilhosa*” (*Ouro de tolo*, Raulzito, 1971).

Desiludido, retornou para Salvador, enfrentando crise de identidade, por isso realizou tratamento psiquiátrico: “*Voltei para Salvador, desiludido e psicologicamente abalado. Passei então a frequentar sessões de psicoterapia. Tocava às vezes, de modo agressivo, eu era um antigalã.*”³¹² Em busca de possibilidades, desenvolveu leituras filosóficas e absorveu conhecimentos que iriam marcar suas futuras expressões artísticas.

Gradativamente, Raulzito conseguiu se recuperar das adversidades, retomou os estudos, passou no vestibular para o curso de Direito da Universidade Federal da Bahia³¹³ e, para sobreviver e sustentar a família, decidiu lecionar inglês e violão, em um estúdio dentro do *Edifício Desembargador Bráulio Xavier*, localizado à rua Chile, número 22.³¹⁴

A pesquisa nos documentos de Raul Seixas na Universidade Federal da Bahia permite observar que suas notas para o ingresso no curso de Direito foram boas.³¹⁵ Mas Raul ficou poucos meses na UFBA. Ao ser convidado para se tornar produtor da *CBS Discos*, no Rio de Janeiro, abandonou o curso.

³¹¹ RAULZITO (Compositor). “Dr. Paxeco”. Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das 10 (LP). Sérgio Sampaio, Raul Seixas, Miriam Batucada e Edy Star. Rio de Janeiro: CBS Discos, 1971.

³¹² SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 27, 45.

³¹³ GAMA, Thildo. **Raul Seixas: a trajetória de um ídolo**. São Paulo: Editora Pen, s/d, p. 49.

³¹⁴ Depoimento de Thildo Gama em entrevista concedida ao autor. Salvador, janeiro de 2007.

³¹⁵ Poucos documentos foram encontrados sobre sua experiência no curso de Direito da Universidade Federal da Bahia, porém foram analisados alguns formulários em que constavam suas notas de ingresso para o referido curso. Tais documentos, referentes ao segundo semestre do ano de 1968, encontram-se no arquivo daquele curso.

Tanto que, quando eu entrei na faculdade de Direito, eu era superpichado, olhado torto pelo pessoal do diretório e olhado como o idiota do *Rock*, entreguista. (Raul ri muito) Agora, aqueles mesmos caras que me vaiaram, eu conheço até hoje... A moda na época era uma camisa de malha bem fresquinha, de banlon, com o desenho de um peixinho, e todos os rapazes da moda, cocô-boy do clube de *Bossa Nova*, usavam essa camisa lá no clube e me criticavam, riam, diziam, “você é um bobalhão”. E muitos hoje estão aí, cabeludos e tal, muito cool, muito hippies, muito loucos, bicho... Mas eu agredia os moleques, agredia a cidade inteira, usando umas camisas coloridas. Eu comprava pano de tapete, o mais louco possível, e eu mesmo criava o modelo das camisas. Tudo colorido, um mau-gosto desgraçado.³¹⁶

Como outros artistas dos finais da década de 1960, assim como aconteceu com os Beatles, Raul se voltou para si mesmo, numa reflexão introspectiva e filosófica.

O que importa em minha casa é a luz vermelha, meus tubos de ensaio, meus livros, meu violão e minha janela aberta para ver onde joga meus experimentos. Estudo o esoterismo, suas práticas e métodos, a antipsicanálise, e faço minhas pesquisas... Para isso foi preciso um fácil diploma de professor de Filosofia e várias lidas nas bíblias brancas e negra, e até na *História das Civilizações*, de Edgar Burns. Eu fico em casa, mas meus experimentos vão para a rua.³¹⁷

Em outro depoimento, Raul rememorou a “fase ruim” durante os anos de 1968 e 1969.

Para mostrar que estudar era uma coisa fácil e simples fiz o curso de madureza e o vestibular para Direito em apenas um ano e meio. Quando passei nunca fui às aulas e comecei a estudar por conta própria, psicologia em casa. [...] Casei em 1967 e vim para a “*Cidade maravilhosa*”. Passei dois anos na pior condição que um casal pode passar. Quando cheguei com a mala de couro forrada de pano forte brim-cáqui, eu trazia essa mala cheia de ideias e a cabeça vazia de dez anos de espera. O peito só faltava arrebentar. Mas, pouco a pouco, foram os sonhos se transformando em pesadelos. E como nada dava certo, fui obrigado a voltar para Salvador, para talvez ser um bancário ou coisa parecida. Nessa época era muito difícil para mim manter qualquer contato com as

³¹⁶ SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 23.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 57.

pessoas. Estava fora de mim. Desse período eu não quero falar porque ele é muito escuro, muito confuso. Vivia trancado no meu quarto, lendo o tempo todo. Lendo e escrevendo. Foi nessa fase que escrevi as melhores coisas. Estão todas guardadas para um dia que eu quiser saber exatamente em que condições me encontrava na época, pelos vestígios deixados, por mim, expressos em forma de arte. Sei que existia uma preocupação terrível comigo por parte de minha mulher e de minha família. Conversavam baixinho a respeito de meu comportamento. Eu não vou falar muito sobre isso. Passei um mau pedaço, psicologicamente falando, lá em Salvador. Talvez eu tivesse trilhado o caminho da paranoia se não tivesse tido a chance que tive.³¹⁸

Nos anos 1970, já como um artista consagrado, ele rememorou aqueles momentos. Contudo, a oportunidade de trabalhar numa gravadora significava um retorno ao universo da música. Na canção *Para Noia*, de 1975, deixou registrados seus anseios e sentimentos, medos e culpas:

*Quando esqueço a hora de dormir
E de repente chega o amanhecer
Sinto uma culpa que eu não sei de que
Pergunto o que eu fiz?
Meu coração não diz
Eu sinto medo
Se eu vejo um papel qualquer no chão
Tremo, corro e apanho para esconder
Medo de ter sido uma anotação que eu fiz
Que não se possa ler
E eu gosto de escrever
Mas, mas eu sinto medo
Tinha tanto medo de sair da cama à noite pro banheiro
Medo de saber que não estava ali sozinho porque sempre
Sempre, sempre
Eu estava com Deus
Eu tava sempre com Deus...
Minha mãe me disse há um tempo atrás
Onde você for Deus vai atrás
Deus vê sempre tudo que você faz
Mas eu não via Deus
Achava assombração
Mas, mas eu tinha medo
Vacilava sempre a ficar nu lá no chuveiro, com vergonha
Com vergonha de saber que tinha alguém ali comigo*

³¹⁸ SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 74-75.

*Vendo fazer tudo que se faz dentro dum banheiro
Dedico esta canção
Para Nóia
Com amor e com medo
(Para Noia, Raul Seixas, 1975)*

Nessa canção observam-se momentos vivenciados por Raul, o medo constante, a dificuldade de dormir, ao encontrar um pedaço de papel no chão guardando um possível segredo, a preocupação nascida na infância da onipresente vigilância de Deus. Finaliza a canção dedicando-a a Nóia com amor e medo.

Em *Conserve seu medo*, de 1978, escrita já em parceria com Paulo Coelho, retornava para a temática da relação entre amor, medo e paranoia, que norteava o comportamento do artista.

*Conserve seu medo
Mantenha ele aceso
Se você não teme, se você não ama
Vai acabar cedo
Esteja atento
Ao rumo da história
Mantenha em segredo
Mas mantenha viva
Sua paranóia
Conserve seu medo
Mas sempre ficando
Sem medo de nada
Porque desta vida
De qualquer maneira
Não se leva nada
Ande pra frente
Olhando pro lado
Se entregue a quem ama
Na rua ou na cama
Mas tenha cuidado!
Conserve seu medo
Mas sempre ficando
Sem medo de nada
Porque desta vida
De qualquer maneira
Não se leva nada
Ande pra frente
Olhando pro lado
Se entregue a quem ama*

*Na rua ou na cama
Mas tenha cuidado!
(Conserve seu medo, Raul Seixas
e Paulo Coelho, 1978)*

Na canção, alertava para os perigos em confiar em alguém, seria necessário manter constante vigilância, cuidar para não se deixar levar por outras pessoas e para não sofrer. Os sentimentos emergentes são de medo, cuidado, desconfiança e paranoia, explicitando marcas de subjetividade, emoções, afetividades e comportamentos experimentados em suas vivências³¹⁹, também marcadas, contudo, por fantasias e um imaginário constituído a partir de suas leituras na literatura, na filosofia e na música, somadas a certas características peculiares.

As canções de Raul remetem aos problemas e sentimentos (sofrimentos, ciúmes, preconceito, falsidade) que o envolviam, questões intimistas e até propostas filosóficas, como em *Aquela coisa*, de 1983, em que descreve o que absorveu e aprendeu, sintetizando uma proposta empirista de viver e pensar movida apenas pela voz do coração, sinalizando novas perspectivas e tendências na busca da felicidade, que ele define como uma forma superior de pensamento – o *Raulseixismo*.

*Meu sofrimento
é fruto do que me ensinaram a ser
Sendo obrigado a fazer tudo mesmo sem querer
Quando o passado morreu
e você não enterrou,
O sofrimento do vazio e do amor
Ficam ciúmes, preconceitos de amor
E então? E então ...
É, é preciso você tentar
Mas é preciso você tentar
Talvez alguma coisa muito nova possa lhe acontecer
Minha cabeça,
só pensa aquilo qu'ela aprendeu
Por isso mesmo, eu não confio nela
Eu sou mais eu
Prá ser feliz é olhar as coisas como elas são
Sem permitir da gente uma falsa conclusão
Seguir somente a voz do seu coração
E então? E então?
É, é preciso você tentar
Mas é preciso você tentar
Talvez ...*

³¹⁹ BOCH, Ana Mercês Bahia, FURTADO, Odair; TEIXEIRA, Maria de Lourdes Trassi. **Psicologias:** Uma introdução ao estudo de Psicologia. São Paulo: Saraiva, 2008.

*E aquela coisa que eu sempre tanto procurei
 É o verdadeiro sentido da vida
 Abandonar o que aprendi é parar de sofrer.
 Viver é ser feliz e nada mais!!!
 É, é preciso você tentar
 Mas é preciso você tentar
 Talvez alguma coisa muito nova
 Possa lhe acontecer
 (Aquela Coisa, Raul Seixas
 e Cláudio Roberto, 1983)*

No pensamento de Raul Seixas emerge uma espécie de homúnculo³²⁰ que o controlava, conduzindo-o a comportamentos explicitados no *Raulseixismo*, defendendo a forma de se autogovernar, característica que o acompanhou durante toda a sua vida pessoal e artística. Na canção *Eu sou egoísta*, Raul declarou:

*Se você acha que tem pouca sorte
 Se lhe preocupa a doença ou a morte
 Se você sente receio do inferno
 Do fogo eterno, de Deus, do mal
 Eu sou estrela no abismo do espaço
 O que eu quero é o que eu
 penso e o que eu faço
 Onde eu tô não há bicho-papão
 Eu vou sempre avante no nada infinito
 Flamejando meu rock, o meu grito
 Minha espada é a guitarra na mão
 Se o que você quer em sua vida é só paz
 Muitas doçuras, seu nome em cartaz,
 fica arretado
 Se o açúcar demora você chora, você reza, você pede...
 implora...
 Enquanto eu provo sempre o vinagre e o vinho
 Eu quero é ter tentação no caminho
 Pois o homem é o exercício que faz
 Eu sei que o másculo gosto do mel
 É apenas defeito do fel
 E que a guerra é produto da paz
 O que eu como a prato pleno
 Bem pode ser o seu veneno
 Mas como vai você saber... sem tentar?
 Se você acha o que eu digo fascista
 Mista, simplista ou anti-socialista*

³²⁰ “Esta hipótese desvia nossa atenção para as pequenas pessoas dentro de nós como diretores de nosso comportamento. Qualquer que seja o comportamento que apresentamos, pode ser explicado recorrendo-se ao nosso homúnculo.” FETZER, James H. **Filosofia e Ciência Cognitiva**. Bauru: EDUSC, 2000, p. 19.

*Eu admito, você tá na pista
 Eu sou ista, eu sou ego
 Eu sou ista, eu sou ego
 Eu sou egoísta
 Por que não... Por que não...
 (Eu sou egoísta, Raul Seixas e
 Marcelo Motta, 1975)*

A narrativa contempla um diálogo oculto que explicita sua forma de pensar, negando possíveis tendências políticas (ismos) e admitindo o seu egoísmo, elemento do Raulseixismo. Diz querer aquilo que pensa e faz, diante do medo do Céu ou do Inferno, cria dicotomia entre a guerra e a paz, e aproveita a rima entre o doce do mel e o fel.

Nesse mesmo sentido se encontra um dos seus maiores sucessos de público e de crítica, a canção *Maluco Beleza*, considerada síntese do seu pensamento e dos elementos que permearam sua trajetória artística.

*Enquanto você se esforça pra ser
 Um sujeito normal
 E fazer tudo igual
 Eu do meu lado aprendendo a ser louco
 Um maluco total
 Na loucura real
 Controlando a minha "maluques"
 Misturada com minha lucidez
 Vou ficar
 Ficar com certeza maluco beleza
 Eu vou ficar
 Ficar com certeza maluco beleza
 E esse caminho que eu mesmo escolhi
 É tão fácil seguir
 Por não ter aonde ir
 Controlando a minha "maluques"
 Misturada com minha lucidez
 (Maluco Beleza, Raul Seixas e
 Cláudio Roberto, 1977)*

Na canção a loucura é um elemento presente na realidade, uma forma de resistência numa sociedade marcada pelo controle, pelo autocontrole e pela lucidez, portanto, a loucura foi o caminho que ele escolheu, diferentemente das demais pessoas.

A questão da loucura sempre esteve presente nas canções, nos shows e nas performances de Raul. Em Salvador, quando jovem, era considerado por muitos um lunático, suas apresentações, forma de dançar, jogava-se no chão, imitando seus ídolos. Na sequência da

sua vida e trajetória artística, sua forma de compor e de se comportar, tanto nos palcos como na vida pessoal, ainda o levava a ser identificado como louco. Kika Seixas, sua quarta companheira, declarou que era insuportável viver com alguém que assumia uma personagem todas as horas do dia.³²¹

Na canção *Gente*, de 1987, a ideia é que as pessoas, na busca pela razão, fingem, se escondem, têm medo e se tornam loucas ao não perceber que a *gente nasceu pra querer*.

*Gente é tão louca
E no entanto tem sempre razão
Quando consegue um dedo
Já não serve mais, quer a mão
E o problema é tão fácil de perceber
É que gente
Gente nasceu pra querer
Gente tá sempre querendo
Chegar lá no alto
Pra no fim descobrir
Já cansado que tudo é tão chato
Mas o engano é bem fácil de se entender
É que gente
Gente nasceu pra querer
Em casa, na rua, na praia, na escola ou no bar... ah!
Gente fingindo, escondendo seu medo de amar...oh!
Gente é tão louca
E no entanto tem sempre razão
Quando consegue um dedo
Já não serve mais, quer a mão
E o problema é tão fácil de perceber
É que gente
Gente nasceu pra querer, gente, gente
(*Gente*, Raul Seixas e Cláudio Roberto, 1987)*

Raul, desde menino, criava personagens para brincar com seu irmão Plínio Santos Seixas (1949), sendo que muitos foram retirados dos livros que seu pai lia para eles, como *Dom Quixote* ou *O Livro dos Porquês*, ou de revistas em quadrinhos, como as do *Fantasma* ou *Mandrake*, que Raulzito admirava. Tal habilidade em construir histórias se manifestou na sua vida artística, sendo considerado um criativo, com um jeito maluco de ser, de falar, de compor, de interpretar e de se apresentar.

³²¹ Depoimento de Kika Seixas em entrevista concedida ao autor em um show, no *Kasebre Rock Bar*, em homenagem a Raul Seixas. São Paulo, julho de 2007.

A canção *Quando acabar o maluco sou eu*, de 1987, resume a temática:

*Toda vez que eu olho no espelho a minha cara
 Eis que sou normal e isso é coisa rara
 A minha enfermeira tem mania de artista
 Trepou em minha cama,
 crente que é uma trapezista
 Eu não vou dizer que eu também seja perfeito
 Mamãe me viciou a só querer mamar no peito
 Ehê, Ahá! Quando acabar o maluco sou eu
 Ahá! Quando acabar, o maluco sou eu
 O russo que guardava o botão da bomba "H"
 Tomou um pilequinho e
 quis mandar tudo pro ar
 Seu Zé, preocupado anda numa de horror
 Pois falta um carimbo no seu título de eleitor
 Ehê, Ahá! Quando acabar o maluco sou eu
 Ahá! Quando acabar, o maluco sou eu
 Eu sou louco mais sou feliz
 Muito mais louco é quem me diz
 Eu sou dono, dono do meu nariz
 Em feira de Santana ou mesmo em Paris
 Não bulo com governo, com polícia, nem censura
 É tudo gente fina, meu advogado jura
 Já pensou o dia em que o Papa se tocar
 E sair pelado pela Itália a cantar
 Ehê, Ahá! Quando acabar o maluco sou eu
 Ahá! Quando acabar, o maluco sou eu
 Eu sou louco mais sou feliz
 Muito mais louco é quem me diz
 Eu sou dono, dono do meu nariz
 Em feira de Santana ou mesmo em Paris
 Não bulo com governo, com polícia, nem censura
 É tudo gente fina, meu advogado jura
 Já pensou o dia em que o Papa se tocar
 E sair pelado pela Itália a cantar
 Ehê, Ahá! Quando acabar o maluco sou eu
 Ahá! Quando acabar, o maluco sou eu
 (Quando acabar o maluco sou eu, Raul Seixas
 e Cláudio Roberto, 1987)*

O mote central da canção é um questionamento à dita “normalidade” e uma miscelânea de possíveis fatos e formas de transgressão que ele vincula ao ser louco. Dialogando com elementos que formaram sua identidade, de forma astuta, menciona o governo, a polícia e a censura, que passaram a fazer parte da sua trajetória na década de 1970, quando, ao lado de Paulo Coelho, propôs-se a criar uma cidade anarquista em Minas Gerais.

Ainda para referenciar a fase em que Raul memorava suas crises de identidade, na canção composta em parceria com Paulo Coelho *As Profecias*, de 1978, emergem suas incertezas e propostas.

*Tem dias que a gente se sente
Um pouco talvez menos gente
Um dia daqueles sem graça
De chuva cair na vidraça
Um dia qualquer sem pensar
Sentindo o futuro no ar
O ar carregado, sutil
Um dia de maio ou abril
Sem qualquer amigo do lado
Sozinho em silêncio calado
Com uma pergunta na alma
Por que nesta tarde tão calma?
O tempo parece parado?
Está em qualquer profecia
Dos sábios que viram o futuro
Dos loucos que escrevem no muro
Das teias, do sonho remoto
Estouro, explosão, maremoto
A chama da guerra acesa
A fome sentada na mesa
O copo com álcool no bar
O anjo surgindo no mar
Os selos de fogo, o eclipse
Os símbolos do Apocalipse
Os séculos de Nostradamus
A fuga geral dos ciganos
Está em qualquer profecia
Que o mundo se acaba um dia
Um gosto azedo na boca
A moça que sonha, a louca
O homem que quer mas esquece
O mundo do dá ou do desce
Está em qualquer profecia
Que o mundo se acaba um dia
Sem fogo, sem sangue, sem ais
O mundo dos nossos ancestrais
Acaba sem guerra, os mortais
Sem glórias de mártir ferido
Sem o estrondo mas com gemido
Está em qualquer profecia
Que o mundo se acaba um dia
Um dia
(*As Profecias*, Raul Seixas
e Paulo Coelho, 1978)*

Na parte inicial da canção observam-se os sentimentos de tristeza, angústia, melancolia e pessimismo *daqueles dias sem graça*, marcados pelo desânimo, pela falta de força e entusiasmo, levando ao *silêncio calado* ou ao tempo que *parece parado*, parece o fim do mundo. Num contraponto buscam-se novos horizontes, a abertura do tempo e novas perspectivas propostas por profetas, sagrados ou não, como Nostradamus (1503-1566). “[...] *em qualquer profecia, que o mundo se acaba um dia*”, Raul sintetiza seus tempos amargos, não somente aqueles da fase de 1968 e 1969, mas outros que marcaram sua vida, e apregoa sua proposta filosófica de vida.

4.3 “DOCE, DOCE AMOR...” – EXECUTIVO PRODUTOR

*Está fazendo uma semana
Que sem mais e nem menos eu perdi você
Mas não sei determinar ao certo
Qual foi a razão meu bem vem me dizer
Doce, doce amor onde tens andado
Diga por favor doce, doce amor
Doce, doce amor que eu vou te encontrar
Meu bem seja onde for...*³²²

Em 1969, depois de voltar desiludido para Salvador, Raul Seixas recebeu outro convite de Jerry Adriani, agora para trabalhar na *CBS Discos*, gravadora presidida por Evandro Ribeiro, que a ele confiou o cargo de produtor musical. Raul aprendeu como fazer música comercial e desenvolveu habilidades nesse setor, fez dessa experiência uma possibilidade de novos caminhos, talvez se espelhando nos Beatles.

Os Beatles aprenderam no estúdio e eu também. Aprendi os macetes todos, aprendi a fazer a música fácil, que diz direitinho o que a gente quer dizer. Eu já sabia que gostava de palco. Mas foi no Rio, depois *dos Panteras*, que desisti mesmo de ser escritor. Vi que os sulcos do disco levavam muito melhor o que eu queria dizer.³²³

³²² SEIXAS, Raul; MOTTA Mauro (Compositores). “Doce, Doce Amor”. *Pense em Mim* (LP). Jerry Adriani. Rio de Janeiro: CBS (137746), 1971.

³²³ SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 45.

Com um arsenal de canções de aceitação popular, colaborou para alguns sucessos de intérpretes emergentes, longe dos grandes festivais e das canções engajadas. Havia uma ascendente produção musical com canções caracterizadas pelo apelo popular.

[...] voltado para as faixas mais populares de consumo, formou-se um segmento identificado como brega que abrigava remanescentes da Jovem Guarda – Jerry Adriani, Antônio Marcos, Wanderley Cardoso e o próprio Roberto Carlos, ao lado de Odair José, Reginaldo Rossi, Luiz Ayrão e muitos outros. [...] Se nos anos 60 ocorria uma certa intersecção entre as esferas política e cultural, fazendo com que as diversas manifestações artísticas da época traduzissem as construções simbólicas que orientavam as ações de grupos e organizações políticas de esquerda, nas décadas seguintes aprofundava-se a autonomização do campo cultural. De uma certa forma, isso pode ser um fator da tendência de despolitização da música popular que começava a manifestar-se a partir dos anos 70, associada, certamente, não apenas à autonomização da esfera cultural, mas também ao clima de repressão criado pelo regime ditatorial.³²⁴

Durante o período em que esteve na *CBS*, de 1969 a 1972, Raul compôs cerca de 80 músicas e produziu álbuns para diversos artistas da *Jovem Guarda*, como Jerry Adriani, Trio Ternura, Renato e seus Blue Caps, Leno e Lílían, Ed Wilson e outros proeminentes de outros segmentos musicais naqueles anos, como Diana, Odair José e Sérgio Sampaio, entre outros.³²⁵

[...] produzi a dupla Tony & Frankie, o Trio Ternura e um amigo chamado Sérgio Sampaio, que foi o primeiro artista anônimo que eu realmente descobri. Acreditei muito nesse cara.³²⁶

³²⁴ ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS* - Revista Científica. São Paulo, n. 1, v. 3, jun. 2001, p. 109.

³²⁵ Além de Jerry Adriani, Raul compôs para Renato e seus Blue Caps, tornando-se amigo dos irmãos Renato Barros (1943-2020), Ed Wilson (1945-2010) e Paulo César Barros (1947), este último, responsável pela execução e gravação da maioria das linhas musicais do contrabaixo dos LPs de Raul Seixas, durante toda a sua carreira. Leno Azevedo (1949) e Lílían Knapp (1948) formaram uma dupla de muito sucesso durante a Jovem Guarda, e muitas canções compostas por Raulzito foram gravadas pela dupla e, em outros casos, apenas com o cantor. Raul chegou a compor, produzir e participar das gravações de canções do LP *Vida e Obra de Johnny McCartney*, de 1971. Diana (1954) e Odair José (1948) foram artistas proeminentes da música no Brasil no início dos anos 1970, emplacando sucessos, e em suas gêneses foram produzidos por Raul.

³²⁶ SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 75.

Raul adquiriu certo prestígio, uma vez que conseguiu difundir esses artistas nas rádios de todo o Brasil.

Em 1970, Raul Seixas voltaria a cidade maravilhosa para ocupar um dos cargos de produtor musical da gravadora *Columbia Broadcast System (CBS)*, exercendo essa função até meados de 1972. Ao longo desse período, Seixas produziu discos para diversos artistas populares e também compôs músicas que se tornaram sucesso nas vozes de alguns desses interpretes.³²⁷

Alguns desses sucessos eram da autoria de Raul, como *Tudo que é bom dura pouco* (1969), *Se pensamento falasse* (1970) e *Doce, doce amor* (1971), com Jerry Adriani; *Ainda queima a esperança* (1972), com Diana; *Um drink ou dois* e *Objeto voador*, ambas de 1972, com Leno e LÍlian, entre outros. Algumas composições merecem destaque pela difusão em rádios e programas de televisão, além de um expressivo número de vendas dos LPs. Como é o caso de *Tudo que é bom dura pouco*, primeira canção de Raulzito gravada por Jerry Adriani.



Figura 19 – Capa do LP *Jerry Adriani*, de 1969.³²⁸

³²⁷ RADA NETO, José. **As Aventuras de Raul Seixas no campo musical: trajetória artística e relações com a indústria fonográfica (1967-1974)**. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012, p. 19.

³²⁸ Esse LP não foi produzido por Raul, apenas traz a sua composição na faixa em destaque. JOVEMGUARDA.COM.BR. Discografia – Raul Seixas. Disponível em: <<http://www.jovemguarda.com.br/discografia-raul-seixas.php>>. Acesso em: 12/06/2021.

*Algo estranho em nosso amor
 Está pra acontecer
 Com esse olhar fugindo ao meu
 Não precisa dizer
 Eu sei que tudo que é bom dura pouco
 Minha querida
 Eu sei que vou lhe perder nesta noite
 De despedida
 Um beijo frio você me deu
 Marcou a separação
 Daria tudo pra prender
 Você no meu coração
 Eu sei que tudo o que é bom dura pouco
 Minha querida
 Eu sei que vou lhe perder nesta noite
 De despedida
 Não precisa falar
 Dê-me um beijo de adeus
 Siga e não olhe pra trás, eu vou lembrar
 Os carinhos seus
 Eu sei que tudo o que é bom dura pouco
 Minha querida
 Eu sei que vou lhe perder nesta noite
 De despedida
 Eu sei que tudo que é bom dura pouco
 Minha querida
 Eu sei que vou lhe perder nesta noite
 Da despedida
 Não precisa falar
 Dê-me um beijo de adeus
 Siga e não olhe pra trás, eu vou lembrar
 Os carinhos seus
 Eu sei que tudo que é bom dura pouco
 Minha querida
 Eu sei que tudo que é bom dura pouco
 Minha querida
 (Tudo que é bom dura pouco, Raulzito Seixas, 1969)*

Percebe-se, não somente nesta canção como em outras, a presença da temática do amor e do sofrimento pela perda da amada, distanciando-se das letras engajadas e incorporando os sentimentos, na busca de sentidos voltados aos relacionamentos amorosos e suas decepções. Temática também encontrada na canção *Tudo acabado*, interpretada por Odair José, um ícone de vendagens, ao lado de Roberto Carlos e Paulo Sérgio (1944-1980)³²⁹, no período recortado.

³²⁹ ARAÚJO, Paulo Cesar. **Eu não sou cachorro não**: Música popular cafona e Ditadura Militar. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 319.

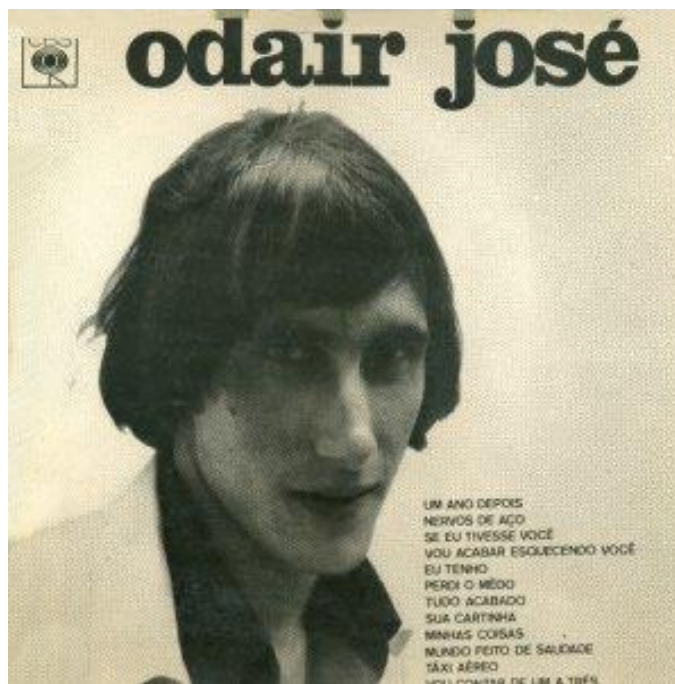


Figura 20 – Capa do LP *Odair José*, de 1969.³³⁰

*Tudo é tão diferente
quando a gente fica só
quando a pedra esperança
de repente vira pó
Tudo Acabado
Os lugares conhecidos
passo longe pra não ver
as pessoas me perguntam
me perguntam por você
Tudo Acabado
Triste é a verdade
que revela o seu bem
quando ela confessa
existe outro alguém, alguém...
Hoje as sombras do passado
povoado de ilusão
deixam marcas de lembranças
dentro do meu coração
Tudo Acabado
(Tudo Acabado, Raulzito Seixas, 1970)*

Destoando dessa temática, a canção *Johnny McCartney* retomava uma cena tardia da *Jovem Guarda*, tendo como mote o desejo de se vingar da amada que o desprezara. Raul

³³⁰ JOVEMGUARDA.COM.BR. Discografia – Raul Seixas. Disponível em: <<http://www.jovemguarda.com.br/discografia-raul-seixas.php>>. Acesso em: 12/06/2021.

sinalizava o sonho de se tornar um galã, ter sucesso e frequentar os circuitos artísticos, fazendo menção aos ídolos, como Roberto Carlos, John Lennon e Paul McCartney. Interpretada por Leno, obteve aceitação popular.



Figura 21 – Capa do LP *Vida e Obra de Johnny McCartney*, Leno, de 1971.³³¹

*Ainda hei de ser famoso um dia
 Meu nome nos jornais você vai ler
 Vou ganhar mais de um milhão
 Comprar o meu carrão, cantando na TV
 Vai pagar pra me ver no cinema
 Do que me fez irá se arrepender
 Daqui pra frente sou galã lhe ofuscando com meu terno de lamê
 Johnny McCartney vou ser
 Gente famosa eu vou ver de perto
 Na casa do Roberto eu vou jantar
 Quando eu saio à rua, gente vem pedindo
 Pra um retrato autografar
 E os letrados sempre luminosos
 Para o meu show anunciar
 Comprem seu ingresso logo, logo
 Porque hoje Johnny vai cantar!
 Johnny McCartney vou ser...
 (Johnny McCartney, Leno e Raulzito Seixas, 1971)*

³³¹ Esse LP foi produzido por Raulzito e Leno, só foi lançado em 1995, devido à ação da censura sobre o LP. JOVEMGUARDA.COM.BR. Discografia – Raul Seixas. Disponível em: <<http://www.jovemguarda.com.br/discografia-raul-seixas.php>>. Acesso em: 12/06/2021.

Na análise de canções de autoria de Raul destacou-se também *Ainda queima a esperança*, que, na voz de Diana, alcançou sucesso no ano de 1972, perdurando a trama envolvendo amor/dor/solidão.



Figura 22 – Capa do LP *Diana*, de 1972.³³²

*Uma vela está queimando
 Hoje é nosso aniversário
 Está fazendo hoje um ano
 Que você me disse adeus
 Eu não sei se nessa chama
 Ainda queima a esperança
 Eu só sei que a saudade
 Ainda queima o coração
 Meus parabéns agora
 E feliz aniversário amor
 Estás feliz agora
 Depois que tudo acabou
 Depois que tudo acabou
 Todo dia é o mesmo dia
 Toda hora é qualquer hora
 Quanto tempo vou viver
 Sem esquecer o seu amor
 Sua história mal contada*

³³² Esse LP foi produzido por Raulzito Seixas. JOVEMGUARDA.COM.BR. Discografia – Raul Seixas. Disponível em: <<http://www.jovemguarda.com.br/discografia-raul-seixas.php>>. Acesso em: 12/06/2021.

*Não me sai do pensamento
Eu bem sei que foi desculpa
Teve alguém em meu lugar
(Ainda queima a esperança, Raulzito
e Mauro Motta, 1972)*

Após programas musicais entrarem e saírem do ar, como o *Jovem Guarda*, outros shows televisivos de auditório passaram a ocupar espaço, como o programa *Os galãs cantam e dançam*, comandado por Silvio Santos, na *Rede Globo de Televisão*, entre 1970 e 1973. Programa destinado apenas a cantores (gênero masculino), que se apresentavam sob o assédio das fãs que lotavam os auditórios do animador nas tardes de domingo. Articulado TV, rádio, indústria fonográfica e mídia impressa, os galãs tinham seus passos acompanhados pelas revistas, que divulgavam as composições, os discos e as imagens.

A indústria fonográfica – que passou a ter na música popular o seu principal produto. O grande desenvolvimento tecnológico que acompanhou a formação do que hoje se pode denominar de complexo cultural-fonográfico fez com que, gradativamente, as gravações sonoras fossem deixando de ser simplesmente registros precários de sons produzidos por instrumentistas e intérpretes cantores (fase dos registros mecânicos), para se transformar em material básico a ser manipulado posteriormente por especialistas que imprimem às músicas sonoridades resultantes do emprego de recursos tecnológicos cada vez mais sofisticados. Portanto, a música, e em especial a música popular, foi acompanhada, ao longo dos últimos cem anos, pela fixação de uma gama de estilos e linguagens dotados de elementos relacionados com os suportes técnicos da sua produção.³³³

Na sua atividade profissional, Raul urdiu eficientemente os mecanismos de produção e de composição musical, e às vezes se aventurava como arranjador em canções de alguns LPs que produzia.

Como produtor musical, Raul adquiriu experiência nos processos de funcionamento da indústria fonográfica e aprendeu a fazer música comercial. Associar seu talento do mercado musical possibilitou-lhe pensar o disco (LP) de

³³³ ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS* - Revista Científica. São Paulo, n. 1, v. 3, jun. 2001, p. 105.

maneira completa, desde as primeiras ideias à recepção do produto final.³³⁴

Raul soube desenvolver uma linguagem musical que atingiu o público num mercado músico-cultural brasileiro em expansão.

Fundamental para entender sua produção musical após esse período (1970-1972). Isto porque as exigências do ofício e as experiências proporcionadas pelo posto de produtor, alteraram a percepção de Seixas acerca do funcionamento do campo musical e, por conseguinte, influenciaram a reelaboração de sua estratégia de entrada no campo.³³⁵

Raul aperfeiçoou seus atributos de compositor e produtor, constituindo uma bagagem que perpassava os arranjos, a confecção das capas e a divulgação do *Compacto* ou do *LP*.

[...] a dedicação a cada detalhe da produção da obra permitia pensar seu trabalho de maneira global desde as primeiras ideias até o lançamento mercadológico. Uma vez interessado em determinado assunto, passava a estudá-lo de maneira obstinada, tirando deste estado de imersão a composição das letras e das melodias. [...] No decorrer do labor criativo, a investigação, baseada num interesse central, passava a alimentar-se das interconexões de grande diversidade de assuntos e ritmos sonoros que pudessem enriquecer o tema proposto. Ao conceber sua música, como veículo de transmissão de ideias, seu viés intelectual prevalecia sobre o papel artístico do intérprete.³³⁶

Raul aprendeu sobre todos os meandros da engenharia da produção musical, o que viabilizaria tornar-se, posteriormente, um sucesso, um artista único.

Eu uso a música para passar minhas ideias, pra colocar adiante o que eu aprendi com a Filosofia. Não estou ligado a nenhuma contestação ao *Sistema*, mesmo porque o *Sistema* é uma arapuca, tudo que você faz ele canaliza, absorve para a direção que quer, faturando em cima das

³³⁴ JORGE, Cibele Simões Ferreira. **Raul Seixas**: um produtor de mestiçagens musicais e midiáticas. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 129.

³³⁵ RADA NETO, José. **As Aventuras de Raul Seixas no campo musical**: trajetória artística e relações com a indústria fonográfica (1967-1974). Dissertação (Mestrado em Sociologia Política), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012, p. 56.

³³⁶ JORGE, op. cit., p. 48.

coisas novas como já faturou em cima dos hippies e fatura em cima da ecologia. Quero minha música um movimento novo, criativo, não mais uma contestação classe média, com calças Lee ou tachinhas nas blusas. Sou o único no Brasil que faz o *iê-iê-iê realista*, pós-romântico. É uma nova visão das coisas. Quero minha música vendável, consumível pra ser entendida por todo mundo. Não adianta dizer as coisas pra grupos pequenos, fechados. Minha música entra em todas as estruturas.³³⁷

Sua arte transcendeu alguns valores da época, incluindo uma insatisfação ante os modelos e o sistema vigente. Ele se tornou protagonista e porta-voz de si mesmo. Certamente, esteve à frente de artistas de sua época. Fatos que relatava em suas músicas ocorrem nos dias atuais. Foi considerado um cantor *maldito* durante a vida e transformado em um *mito* após a morte. Letras fortes e abordando temas como religião, amor, política, trabalho e a felicidade inspiraram o ouvinte a pensar em seu cotidiano.³³⁸

4.4 “ENTRAR PRÁ HISTÓRIA É COM VOCÊS...” – (RE)VOLTA

*Quero ir
O sol daqui é pouco
O ar é quase nada
A rua não tem fim
Eu volto prá Bahia
Ou para Cachoeiro de Itapemirim...*³³⁹

Em 1971, Raul lançou ao lado de Edy Star, Miriam Batucada e Sérgio Sampaio o LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das Dez*.³⁴⁰

³³⁷ SEIXAS, Kika. **Raul Rock Seixas**. 2ª ed. São Paulo: Globo, 1995, p. 59.

³³⁸ SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas**: A mosca na sopa da ditadura militar – censura, tortura e exílio (1973-1974). São Paulo: Scortecci, 2014, p. 12.

³³⁹ SEIXAS, Raul; SAMPAIO, Sérgio (Compositores). “Quero Ir”. Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das 10 (LP). Sérgio Sampaio, Raul Seixas, Miriam Batucada e Edy Star. Rio de Janeiro: CBS Discos, 1971.

³⁴⁰ Quanto aos integrantes da Sociedade da Grã-Ordem Kavernista, cada um apareceu para o lançamento do LP de uma forma aparentemente espontânea, numa espécie de simbiose de pensamentos anárquicos de Raul e Sérgio. Sampaio, capixaba de Cachoeiro de Itapemirim, seguiu carreira solo com expressões reconhecidas no cenário da Música Popular Brasileira, emplacando alguns sucessos em sua trajetória musical. Miriam Batucada, paulista, tinha uma habilidade em falar fazendo gestos com as mãos, por isso lhe foi atribuída a alcunha de Batucada. Edy Star, baiano de Juazeiro, tem diversas atribuições artísticas, desde dançarino, produtor teatral, intérprete e produtor cultural, ator, compositor, apresentador de televisão, artista plástico, entre outras, exercendo muitas de suas façanhas até os dias atuais.

Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das Dez (1971) parece o disco de um outro artista – e é. Foi-se Raulzito, chegou Raul Seixas, dessa vez acompanhado por novos e aguerridos comparsas (Sérgio Sampaio, Edy Star e Miriam Batucada) no intento de dar uma rasteira no que se conhecia como música popular brasileira. Passados 20, 30 anos de sua gravação, o *tropicanalismo* dos Kavernistas em sua única obra ainda diverte e surpreende – a começar pela capa, em que cada um dos participantes veste um personagem nada a ver. Com vinhetas típicas de um disco de Frank Zappa a separar as faixas (paródias inspiradíssimas dos gêneros musicais vigentes), o disco fala de um tempo de deslumbre, desbunde, televisão, prestação, chope e apartamento que embotava muitas sensibilidades. O sarcasmo era o compromisso [...]. Eis uma obra visionária e pouco conhecida que, de alguma forma, deu subsídios para uma série de inteligentes satiristas musicais como Joelho de Porco e Língua de Trapo.³⁴¹

O LP citado foi gravado nos moldes do *pós-tropicalismo*, misturando guitarra elétrica com instrumentos de percussão, fazendo uma sátira dos padrões comportamentais da época e baseando-se na combinação de diversos sons diferentes, sob a influência dos Beatles e de Frank Zappa, em especial dos LPs *Sgt Pepper Lonely Hearts Club Band*, de 1967, e *We're Only in It for the Money*, de 1968, respectivamente, além de *Tropicália ou Panis et Circencis*, lançado por Caetano, Gil, Os Mutantes e outros, em junho de 1968. Contudo, o LP não foi comercialmente bem-sucedido, as canções não foram bem compreendidas pelos diretores, produtores, intérpretes e até mesmo pelo público.

As músicas atingem recordes de venda e caem no esquecimento com incrível rapidez. No dizer do Sr. Milton Miranda, diretor-artístico da ODEON, “o público é um grande monstro, sempre à espera de alguma coisa que ninguém sabe o que é” [...] Atira a culpa desses sucessos, portanto, ao público; mas os discos foram produzidos por alguém, no fim de contas; o produtor nada tem a ver com esses sucessos, parece ser a tese do porta-voz da fábrica, a “voz do dono” [...] Segundo tais declarações, nem só o público consumidor é a fonte do baixo nível artístico das gravações; os cantores participam, também, dessa responsabilidade: “Com o repertório nas mãos, o produtor pensa no cantor adequado. Este, convidado, poderá rejeitar a gravação de músicas que não sinta ou não convenham à sua carreira. Daí a insistência de alguns para que o

³⁴¹ ESSINGER, Silvio. **O baú do Raul revirado**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 60.

intérprete grave mesmo composições de que não goste.” O Sr. Milton Miranda opina: “Um cantor realmente profissional ouviria sempre o produtor, pois somos pagos para pensar em termos de público. O artista, ao contrário, em geral está unicamente preocupado com o lado pessoal do problema.”³⁴²

A respeito desse período e, mais especificamente, desse LP, Raul Seixas rememorou:

[...] Sérgio Sampaio, que foi o primeiro artista anônimo que realmente eu descobri. Acreditei muito nesse cara. Acreditei tanto que ele me incentivou a voltar a ser artista outra vez. “Você produz bem, por que não produz a você mesmo?”, dizia ele a toda hora. E fiz isso. Produzi um disco (meu favorito) com o Sérgio Sampaio, comigo, com Miriam Batucada e um excelente artista baiano chamado Edy. Cada um cantava suas músicas em faixas separadas, num trabalho que resumia o caos da época [...] Este LP merece algumas palavras a respeito. Todas as músicas, exceto uma, foram escritas por mim e por Sérgio. Foi uma caricatura incrível. Valeu a pena, apesar de ter vendido pouco. Nós nos divertimos muito. Foi também a primeira vez que fiz algo para ser consumido e do qual me senti paranoicamente orgulhoso e feliz. Tem duas músicas minhas nesse disco que não consigo esquecer. Uma chama-se **Sessão das Dez**, que dei pro Edy cantar. Ficou maravilhosa. A outra é **Dr. Paxeco** (com xis) na qual eu toquei todos os instrumentos com exceção da bateria, além de cantar comigo mesmo numa terça acima. O disco termina com o público vaiando (que é costume desde o grande advento dos festivais) e uma descarga de privada pra terminar. Esse disco foi em 1971. Foi a última coisa que eu fiz de bacana antes de colocar duas músicas no festival.³⁴³

Existem diversas versões sobre a produção e o lançamento desse LP. Raul Seixas, em diversos depoimentos, enfatizava que o álbum foi feito às escuras, enquanto o presidente da gravadora estava ausente. Raul convidou seus amigos, chamou transeuntes para participar dos coros, “importou” uma harpa egípcia de São Paulo³⁴⁴, e fizeram-no em meio a um anarquismo fonográfico. Porém, relatos de pessoas ligadas à produção do álbum frisaram que houve um projeto e certa liberdade por parte da direção para a confecção do LP.

³⁴² SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de História da Cultura Brasileira**. São Paulo: Difel, 1983, p.103-104.

³⁴³ SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p.75-76.

³⁴⁴ Raul Seixas. **Monólogo Se o rádio não toca - 1974 (CD)**. Raul Seixas. São Paulo: Gravadora Eldorado, 1999.

O que se sabe ao certo é que o *LP* não vendeu o suficiente e foi retirado de circulação, pois a gravadora se inseria em um segmento comercial de canções voltadas para o romantismo, chamado por Raul de *iê-iê-iê romântico*, enquanto ele era da linha do *iê-iê-iê realista*, diferentemente do proposto pela multinacional. Assim, fora dos padrões de gravação, o *LP* saiu de catálogo.

O emprego na CBS “dançou” quando Raul aproveitou a ausência do presidente da gravadora para realizar um *LP* de vanguarda, em que aparece num clima zappiano (incluindo brincadeiras intercaladas entre as faixas), ao lado de Sérgio Sampaio, Miriam Batucada e Edy Star. “*Acho que este disco foi mais revolta que qualquer outra coisa*”, explicou Raul, que parece ter se cansado do papel de executivo de multinacional (“*Eu devia estar sorrindo e orgulhoso/ Por ter finalmente vencido na vida/ Mas eu acho isto uma grande piada/ E um tanto quanto perigosa/... E agora eu me pergunto: e daí? Eu tenho uma porção de coisas grandes para conquistar/ Eu não posso ficar aí parado*”). [...] De qualquer forma, o trabalho foi uma espécie de marco criativo de nossa música, preparando o terreno para os Arrigos e Itamares de hoje. Como declamou Sérgio Sampaio, “*Foi um disco delicioso de ser feito. Chamamos o porteiro para cantar, pegávamos gente na rua pra entrar no coro, uma grande confusão...*” E embora esse *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das Dez* resultasse na demissão de Raul não impediu a CBS de reeditar o disco quando enfim o “*Maluco Beleza*” chegou ao estrelato.³⁴⁵

Decerto, houve a confirmação do lançamento de Raul, ainda que em um grupo, de uma forma de se apresentar ao público e à crítica. O artista começava a traçar uma perspectiva inovadora, talvez o mercado fonográfico ainda não fosse propício ou o público não estivesse preparado. Da mesma forma que não estavam preparados para as canções do movimento tropicalista – cabe lembrar as vaias sofridas por Caetano, no *TUCA*, em 1968.

³⁴⁵ SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 45-46.

O público também já não era o mesmo: a aguerrida geração de 1968 afinal trocava os ponchos por ternos, aderindo ao odiado sistema. E a moçada na faixa dos vinte anos se constituía os filhos espirituais da ditadura, tendo passado a etapa decisiva de sua formação na depressiva década de 1970.³⁴⁶

No ano de 1971, ele se “cansou” de compor e de produzir discos para outros artistas e lançou o LP.



Figura 23 – Capa do LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das Dez*, 1971.

Na capa, Sérgio Sampaio³⁴⁷ está com a camisa da Seleção Brasileira (1947-1994), em um tom de crítica à conquista do tricampeonato de futebol no México, em 1970. Havia um

³⁴⁶ SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 54.

³⁴⁷ Artista cujo LP “*Quero botar meu bloco na rua*”, lançado em 1972, foi produzido por Raul Seixas.

desconforto com o movimento ufanista, usufruto do governo ditatorial. Miriam Batucada (1947-1994), de Supergirl, significando a presença da mulher, em resposta aos preconceitos impostos pela sociedade, representando o ideário feminista e invertendo o padrão de inferioridade. E Edy Star (1938), com uma faixa no peito, figurando ser vitorioso, um homem do povo com terno de lamê, o vencedor do concurso de galãs das rádios, uma espécie de *Astro do Ano*. Raul está com roupa usada por muitos, vestido de hippie, com bandana na cabeça, cavanhaque e bigode, longe de ser o Raul da era *Elvis* e da era dos *Beatles* com a *Jovem Guarda*; a camisa com mangas espalhafatosas, o símbolo da paz e do hippismo no pescoço, bolsa de ombro. Todos defronte à fachada de um cinema anunciando a próxima sessão, representando um teatro antigo, com os dizeres *Sessão das Dez* em uma tipologia lembrando sangue, sofrimento e tragédia.

Quanto ao figurino dos integrantes, Edy Star declarou:

- *Ter feito parte do quarteto kavernista te influenciou de algum modo????*

Como foi definido as roupas da capa do Disco ????????
(Por Wood)

- Não! Influenciar, não! Ninguém ficou influenciado por outro, veja: Sergio continuou sua saga, Miriam continuou sambista, y eu enveredei no music-hall. Mas se criou um vinculo muito forte de amizade entre nós, cúmplices do projeto... O Kavernista acabou, y ninguém se julgava mais kavernista... O clube se extinguiu y seguimos amigos.

- Aquelas roupas, entre outras, foram boladas para serem depois usadas numa ópera rock que se queria montar... Eram alguns dos personagens “brasileiros” da época: o riponga, a mulher liberada, o fanático de futebol, o alienado do ye-ye-ye...³⁴⁸

³⁴⁸ Depoimento de Edy Star disponível no seu blog pessoal. Nela, foram mantidos os elementos de linguagem originais. EDY STAR - A MEMÓRIA. Respondendo ao pessoal. 23 jun. 2010. Disponível em: <<http://staredy.blogspot.com/search?q=kavernista>>. Acesso em 18/06/2021.



Figura 24 – Contracapa do LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista* apresenta *Sessão das Dez*, 1971.

Na contracapa, aparecem quatro fotografias de cada um dos integrantes do grupo, que dialogam por meio de frases aleatórias, bem ao costume da época. Há também alguns desenhos rebuscados em um horizonte de contracultura.

Queriam propor apenas uma nova roupagem no cenário cultural da *Música Popular Brasileira*, baseados no psicodelismo e no *Tropicalismo*, ao lado de outros artistas brasileiros, porque não foram os únicos a assumir uma empreitada cultural naqueles anos. Surgiram outros movimentos que seguiam essas tendências, inspiradas nas canções dos Beatles ou de outros artistas dos finais dos anos 1960. Destacando-se os *Novos Baianos* e o *Clube da Esquina*, entre outros.

Quanto ao nome *Kavernista*, não há uma definição sobre sua origem. Em tom anarquista, o nome foi sugerido pelos integrantes do grupo para enaltecer a organização tribal, das origens, numa miscelânea musical, propondo um novo segmento que, mais tarde, resultaria na utópica *Sociedade Alternativa*.

Raul Seixas, imbuído de desbunde, do espírito rebelde, lúdico e libertino dos inconformados de seu tempo, que preferiram a expressão à construção, utilizava um vocabulário polissêmico, simbólico, repleto de figuras de linguagem, metáforas, alegorias, metonímias, regionalismos nordestinos, gírias urbanas e prosopopeias. Inseridas na indústria cultural, suas canções transmitem pensamentos sob forma figurada, disfarçada, muitas vezes ambígua, exigindo que o ouvinte interprete as ideias embutidas figurativamente em seus versos. Com essas características, suas músicas muitas vezes são recusadas por intelectuais e ativistas engajados, enquanto nem sempre são compreensíveis para as massas incultas.³⁴⁹

O LP contém 11 canções, que refletem as questões desses anos iniciais da década de 1970. Algumas composições focalizavam o Rio de Janeiro, como *Eta Vida*, interpretada por Seixas e contando com a participação de Sampaio.

*Moro aqui nesta cidade
Que é de São Sebastião
Tem Maracanã domingo
Pagamento a prestação
Sol e mar em Ipanema
Sei que você vai gostar
Mas não era o que eu queria
O que eu queria mesmo
Era me mandar
Mas eta vida danada
Eu não entendo mais nada
É que esta vida pirada
Eu quero ver
São Sebastião do Rio
Tudo aqui é genial
Na televisão à noite
Tem cultura e carnaval
Tem garota propaganda num biquíni que é demais*

³⁴⁹ SANTOS, Vitor Cei. **Novo Aeon**: Raul Seixas no torvelinho de seu tempo. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010, p. 46-47.

*Mas não era o que eu queria
 O que eu queria mesmo
 Era estar em paz
 Mas esta vida danada
 Eu não entendo mais nada
 É que esta vida pirada
 Eu quero ver
 (Êta vida, Sérgio Sampaio e
 Raul Seixas, 1971)*

Sessão das 10, interpretada por Edy, narrava a chegada de um personagem do interior a uma cidade grande, seu cotidiano e suas desventuras amorosas.

*Ao chegar do interior
 Inocente, puro e besta
 Fui morar em Ipanema
 Ver teatro e ver cinema
 Era a minha distração
 Foi numa sessão das dez
 Que você me apareceu
 Me ofereceu pipoca
 Eu aceitei e logo em troca
 Eu contigo me casei
 Curtiu com meu corpo
 Por mais de dez anos
 E depois de tal engano
 Foi você quem me deixou
 Curtiu com meu corpo
 Por mais de dez anos
 E depois de tal engano
 Foi você quem me deixou
 Curtiu com meu corpo
 Por mais de dez anos
 E foi tamanho o desengano
 Que o cinema incendiou
 (Sessão das Dez, Raul Seixas, 1971)*

Já na canção *Eu vou botar prá ferver* observa-se ironia, mistura dos tempos passado e futuro, tendo como cenário o carnaval.

*Eu vou botar prá ferver
 No carnaval que passou
 Quero ver o sol fervendo
 No salão entediado
 Quero ver as meninas
 No salão desarrumado*

*Quero ver gente cantando
 No salão entediado
 Muita gente se afirmando
 No salão entediado
 Eu vou botar prá ferver
 No carnaval que passou
 Quero ver o dia entrando
 No salão do lado errado
 Quero ver muitas cadeias
 No salão desarrumado
 Quero ver por quatro noites
 No salão partido-alto
 Quero ver você sambando
 No salão entediado
 Eu vou botar prá ferver
 No carnaval que passou
 (Eu vou botar pra ferver, Raulzito, 1971)*

Em *Eu acho graça*, num frenesi anárquico, a narrativa dialoga com fatos do cotidiano, priorizando a busca pela paz, palavra de ordem do movimento hippie.

*- Alô
 - Oi! É o Jorginho Maneiro?
 - É verdade que agora você é hippie?
 - Podisrer
 - Podisrer
 - Podisrer
 Ah, vou te contar
 Contigo eu tô
 Ah, vou te contar
 Contigo eu tô
 O tempo todo eu tô comigo
 Eu tô contigo
 E sigo na jogada
 Eu tô com nada mesmo
 Eu tô de fogo e dando
 Eu tô na santa paz, ó nêgo
 O tique-tique e o teco-teco
 Todos estão dentro da jogada
 Eu não tô com nada mesmo
 Eu tô muito tranquilo
 Eu tô dizendo adeus
 Passo pela praça
 E acho graça
 Falam mal de mim
 E eu acho graça
 Todo tempo ido
 Tá contido na manhã*

*Todo tempo tido
 Tô contigo na manhã
 Na manhã
 Na manhã
 (Eu acho graça, Sérgio Sampaio, 1971)*

Miriam Batucada interpreta a canção *Chorinho inconsequente*, de uma forma alegre e bem-humorada, buscando ter *praia e Sol, amor e liberdade*, citando as belezas da *cidade* do Rio de Janeiro, destacando os espaços públicos, que durante o dia manifestavam os prazeres naturais, enquanto que à noite a boêmia estava presente.

*Há um hippie em pé no meu portão
 No meu portão, no meu portão...
 Há um hippie em pé no meu portão
 No meu portão, no meu portão
 No meu portão...
 Queria ter o meu amor lá no cinema
 No poeira de Ipanema
 Gargalhando pra valer
 E uma patota inconsequente na Tijuca
 Estraçalhando a minha cuca
 E me dando o que fazer
 Queria ter a praia
 O Sol e a contra-mão
 A confusão na rua
 O som de uma canção
 A multidão que passa
 A praça é agitação
 O futebol de areia
 O chope em vocação
 E eu queria ter amor, ter liberdade
 Pra ter toda esta cidade
 Dentro do meu coração
 E eu queria ter amor, ter liberdade
 Pra ter toda esta cidade
 Dentro do meu coração
 (Chorinho inconsequente, Sérgio Sampaio e
 Erivaldo Santos, 1971)*

Na canção *Quero ir*, Raul Seixas faz um dueto com Sérgio Sampaio, dizendo que estão cansados do Rio de Janeiro e que querem voltar para suas terras natais.

*Quero ir
 Quero um pouco
 Espera*

Quero ir
Pela primavera
Quero ir
Seu pensar já era
Quero ir
Quero quero quero
Quero quero quero
Quero ir
O sol daqui é pouco
O ar é quase nada
A rua não tem fim
Eu volto prá Bahia
Ou para Cachoeiro de Itapemirim
 (Quero ir, Sérgio Sampaio e Raul Seixas, 1971)

Outra bela interpretação de Miriam está na canção *Soul Tabaroa*, num *xaxado* narrando a vida de uma mulher do interior em meio a uma cidade grande.

Eu vou dançar um soul “muisis”
Eu vou sentir saudade
Bate chinelo, bate pé, bate gibão
Eu vou sentir saudade
Bate chinelo, bate pé, bate gibão
Não faça pouco do xaxado amigo
Não seja enxerido, cabra sem pudor
Será possível que em cidade grande
É só assanhamento, não se tem amor
Será possível que em cidade grande
É só assanhamento, não se tem amor
Ando cabreira, ando chateada
Com o desassossego desse tal de soul
Por isso dizem que sou tabaroa
E que brigo à toa pelo interior
Por isso dizem que sou tabaroa
E que brigo à toa pelo interior
 (Soul Tabaroa, Antônio Carlos e Jofafi, 1971)

Sérgio Sampaio interpreta *Todo mundo está feliz*, com influência psicodélica e ares anárquicos no que se refere ao cotidiano. Raul Seixas contribui, no início da faixa, respondendo como transeunte que prefere uma música barulhenta por ser jovem.

- *Está no ar?*
Estamos aqui em plena Cinelândia
gravando o programa Brasa Viva
Vamos entrevistar um transeunte
Ei... você aí: qual é o tipo de música
que você prefere? Melódica ou barulhenta?
 - *Barulhenta, né? Sou jovem.*
Todo mundo está feliz aqui na Terra
Todo mundo está feliz aqui na Terra
Todo mundo está feliz aqui na Terra
Todo mundo está feliz aqui na Terra
Olho por cima das cortinas
Por dentro das revistas
E vejo meu sorriso no ar
Estou na porta e na janela
Na paz, na calma
No disco voador do amigo
Todo mundo está feliz aqui na Terra
Todo mundo está feliz aqui na Terra
Todo mundo está feliz aqui na Terra
Todo mundo está feliz aqui na Terra
Hoje podia ser domingo
Segundo de janeiro
Pra mim vai dar no mesmo lugar
Vai dar na minha alegria
Eu não quero o mesmo nada
Eu não tenho nada a ver com isso
Todo mundo está feliz aqui na Terra
Todo mundo está feliz aqui na Terra
Todo mundo está feliz aqui na Terra
Todo mundo está feliz aqui na Terra
Olho por dentro das vitrines
Do alto do edifício
E descubro o dia novo no céu
Hoje é um dia como outro
Esqueci o calendário no bolso da camisa blue
Todo mundo está feliz aqui na Terra
Todo mundo está feliz aqui na Terra
Todo mundo está feliz aqui na Terra
 (Todo mundo está feliz, Sérgio Sampaio, 1971)

Na canção *Aos trancos e barrancos*, Raul Seixas manifesta sua própria insatisfação, seu inconformismo frente às ilusões da cidade do Rio de Janeiro e do consumismo.

*Taí eu sou um cara que subi na vida
 Morava no morro e agora moro no Leblon.
 Eu vou pendurado na janela,
 Vou mais pensando nela
 Que esse sujo pelo chão
 Eu vou descascando a minha vida,
 Sujando a avenida
 Com meu sangue de limão
 Rio de Janeiro
 Você não me dá tempo de pensar com tantas cores
 Sob este sol
 Pra que pensar se eu tenho o que quero
 Tenho a nega, o meu bolero,
 A TV e o futebol
 Eu não vou levando nosso leite
 Troquei por um bilhete
 Da roleta federal
 Eu vou pela pista do aterro
 E nem vejo meu enterro
 Que vai passando no jornal
 (Aos trancos e barrancos, Raulzito, 1971)*

Eu não quero dizer nada, com enredo peculiar entre as composições de Sérgio Sampaio, é interpretada por Edy e narra um romance no qual o personagem quer ir embora, mas não vai porque a companhia da parceira lhe traz alegrias.

*Já é quase meia-noite
 Meu amor
 No relógio do edifício
 Onde estou
 No Aterro do Flamengo
 Mas você é tão legal
 Você diz tudo o que sabe
 Sem saber
 Que você não sabe nada
 Podes crer
 Eu queria dar um jeito
 Mas você é tão legal
 Você é tão legal, legal, legal
 Você é tão legal, legal
 Você é tal legal
 Eu saí do apartamento
 Quero mais
 Eu fugi dos corredores
 É demais*

*Eu preciso ir-me embora
 Mas você é tão legal
 É preciso estar bem claro
 Se puder
 E eu não quero, não quero
 Não quero dizer nada
 Se houver
 Eu queria estar por fora
 Mas você é tão legal
 Você é tão legal, legal, legal
 Você é tão legal, legal
 Você é tal legal
 Já é quase meia noite
 Tá legal
 Você não sabe nada
 Tá lega
 Eu preciso ir-me embora
 Tá legal
 Eu não quero dizer nada
 Tá legal
 Já é quase meia-noite
 Tá legal
 Você, você não sabe nada
 (Eu não quero dizer nada, Sérgio Sampaio, 1971)*

Na última faixa do LP, Raul narra a rotina de um advogado preso à sua realização profissional, com um *sorriso fabricado na escola da ilusão*, que tem por finalidade aproveitar-se de certas ocasiões.

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

Do Do Do Do Do Doutor
Do Do Do Do Do Doutor
Paxeco
Perdido, dividido, dirigido
Carcomido e iludido
Tem nos olhos o cifrão
Disfarça na fumaça
e acha graça
Sem saber que a rua passa
Entre a massa e o caminhão
Dr. Paxeco não vai voltar
Dr. Paxeco foi almoçar
(Dr. Paxeco, Raulzito, 1971)

Nessa última canção, o arranjo no final insere o som de uma descarga de banheiro, dando sentido de que tudo que é considerado dejetivo deve ser descartado, um modo conotativo de criticar os valores daquele período.

O LP foi produzido por Raulzito Seixas. Nele aparecem elementos ligados à contracultura, como as palavras ditas pelo conjunto, caracterizando o movimento *hippie* misturado com acordes da *Jovem Guarda* e padrões de consumismo e do cotidiano, como no caso da compra de televisores, partidas de futebol no estádio do *Maracanã*, carnaval e muitos outros assuntos relacionados à cultura daquele período. Esse LP tornou-se, durante muitos anos, uma raridade no Brasil.

Ainda sobre esse LP, vale referir que, ao ser lançado, Henfil mostrou, com seus desenhos, o humor escrachado que os artistas imprimiram na gravação ao misturar cafonices com ruídos, demonstrando o que as pessoas fazem em casa diante de um gravador. Segundo o cartunista, o LP incomodava os censores, que demonstravam insatisfação principalmente com a sátira realizada acerca do cotidiano e com a confusão entre samba, futebol e televisão. Mas esse trabalho, na verdade, procurava enaltecer a cultura da cidade do Rio de Janeiro, conforme demonstrou Henfil na produção do seguinte desenho:



Figura 25 – Desenho de Henfil sobre o LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista*.³⁵⁰

O ano de 1972 foi marcante na trajetória artística de Raul Seixas. Com a demissão como produtor musical da *CBS Discos*, decidiu ser intérprete de suas próprias composições. Ele se inscreveu no *VII Festival Internacional da Canção*, da *TV Globo*, com duas músicas, que foram classificadas para as finais: *Eu sou eu, Nicuri é o Diabo*, interpretada pelo grupo *Os Lobos*, e *Let me sing, let me sing*, cantada por ele mesmo, usando o nome artístico Raul Seixas, além de roupa de couro, topete e brilhantina no cabelo.

Afinal, veio o sétimo e último Festival Internacional da Canção, em setembro de 1972, no qual Raul Seixas despontou com duas composições: *Eu Sou Eu, Nicuri é o*

³⁵⁰ SEIXAS, Kika. **Raul Rock Seixas**. 2ª ed. São Paulo: Globo, 1995, p. 66.

Diabo, defendida pelo grupo Os Lobos, e *Let Me Sing*, *Let Me Sing*, que ele próprio interpretou, com topete e casaco de curvin, qual Elvis do Terceiro Mundo. Encontrou aí sua fórmula musical, uma mistura de *rockabilly* com as raízes nordestinas (ok, ok, não me venham com geografia, que musicalmente a Bahia pertence ao Nordeste e ponto final): xota, repente, maxixe, xaxado, baião, pontos de umbanda e que tais. Acrescentaram-se aí as baladas à lá Beatles e está pronta a salada. [...] Aí apareceu Raul, com força primitiva do rock dos anos de 1950 aliada à mordacidade nordestina, vergastando as ilusões ufanistas através de versos inspiradíssimos – a bagagem literária e filosófica afinal desembocava na criação musical, que serviu então de confluência para todas as aptidões que Raul demonstrara desde criança.³⁵¹

Em uma homenagem performática ao *Rock'n'Roll*, preparou-se de maneira diferente da habitual, misturou suas duas principais influências musicais da adolescência, o *Rock'n'Roll* de Elvis Presley e o *Baião* de Luiz Gonzaga.

Na música *Let Me Sing* tenho a influência de duas correntes de minha vida: o rock e o baião. Eu sinto o rock primitivo que veio do country, exatamente como sinto o baião, que é o nosso “country”. Existe uma semelhança enorme nessas duas músicas, ou pelo menos somente eu que vejo. Ouvi muito country e baião quando era criança.³⁵²

No dia 17 de setembro de 1972, Raul se apresentou ao vivo no Ginásio do Maracanãzinho, cantando a música *Let me sing, let me sing*, que, com uma letra que caracteriza o hibridismo musical, une os dois ritmos supracitados que influenciaram sua carreira.

*Let me sing, let me sing,
let me sing my rock and roll
Let me sing, let me sing,
let me sing my Blues and go
Não vim aqui tratar dos seus problemas
O seu Messias ainda não chegou
Eu vim rever a moça de Ipanema
E vim dizer que o sonho, o sonho terminou*

³⁵¹ SEIXAS, Raul. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 46-47.

³⁵² *Ibidem*, p. 76.

Nesse trecho da canção, Raul Seixas caracterizou o Rio de Janeiro como uma cidade que representava a beleza feminina descrita na música *Garota de Ipanema*, dos compositores Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Em sua composição, teve ainda a intenção de lamentar que o *sonho acabou*³⁵³, referindo-se aos Beatles, que se separaram em 1970.

*Let me sing, let me sing,
let me sing my rock and roll
Let me sing, let me sing,
let me sing my Blues and go
Tenho 48 quilos certos, 48 quilos de baião
Não vou cantar como a cigarra canta
Mas desse meu canto não lhe abro mão*

O ritmo lembra um baião executado ao som da guitarra, enquanto a letra é ao mesmo tempo ingênua e provocativa, com influências das raízes culturais nordestinas.

*Let me sing, let me sing,
let me sing my rock and roll
Let me sing, let me sing,
let me sing my Blues and go
Não quero ser o dono da verdade
Pois a verdade não tem dono não
Se o verde, verde é o verde da verdade
Dois e dois são cinco não é mais quatro não*

Talvez inspirações das suas leituras na adolescência, com toques de denúncia à ditadura militar, dizendo-se inofensivo a qualquer tipo de ordem ou autoridade do governo:

*Let me sing, let me sing,
let me sing my rock and roll
Let me sing, let me sing,
let me sing my Blues and go
Não vim aqui querendo provar nada
Não tenho nada pra dizer também
Só vim curtir meu rockzinho antigo
Que não tem perigo de assustar ninguém
(Let me sing, let me sing, Raul Seixas e Nadine Wisner Seixas,
1972)*

³⁵³ Frase dita por John Lennon, em 1970, ao decidir se separar dos Beatles e seguir carreira solo.

A partir do *VII Festival Internacional da Canção*, Raul Seixas foi contratado pela Philips, deixando de vez a profissão de produtor musical para se dedicar à carreira de cantor. Ainda em 1972, gravou seu primeiro compacto simples, com as músicas *Let me sing, let me sing* e *Teddy Boy Rock e Brilhantina*.



Figura 26 – Raul Seixas se apresentando no VII Festival Internacional da Canção, 1972.³⁵⁴

Abrir minha porta jamais. Se ele range atrás de mim eu tremo cansado de esperas banais. Pois eu sou mesmo um compositor comercial, só quero fazer aquilo que vende. Olha, eu acho que acabou o tempo do hermetismo. Quero que as pessoas entendam o que eu faço. Quero que elas ouçam meus discos e entendam: se entendam. Traduzo nossa cultura, nossa história, de uma forma que todo mundo possa ouvir, compreender. A gente está vivendo no tempo da *Intelsat*, de máquinas que falam para milhões de pessoas: você tem que estar ali junto com elas, dentro da máquina, para poder ficar fazendo alguma coisa. Não adiante ficar de fora reclamando. É só falando para milhões de pessoas que

³⁵⁴ Acervo Raul Rock Clube – Fã-Clube Oficial de Raul Seixas.

eu vou deixar minha marca, a impressão digital neste planeta.³⁵⁵

Começou a despontar aí, apontando para o que ele iria encenar nos anos que se seguiram ao lançamento do *LP Sociedade da Grã-Ordem Kavernista*, em 1971: o *VII Festival Internacional da Canção*³⁵⁶, em 1972, e conseqüentemente a contratação como cantor pela *Philips*, também naquele ano. Sua carreira solo decolou e culminou em sucessos como *Ouro de tolo*, *Mosca na sopa*, *Metamorfose ambulante*, *Al Capone* (1973), *Gita* (1974), *Maluco Beleza* (1977), entre outras. Algumas compostas ao lado de Paulo Coelho, que antes de conhecê-lo, em 1972, estudou teatro, percorreu cidades das Américas do Sul e Central e da Europa e foi editor da revista *2001*, que destacava o movimento hippie e abordava assuntos esotéricos e ufológicos.³⁵⁷ As músicas compostas pelos dois e gravadas por Raul abordavam questões políticas e místicas que marcaram a carreira do cantor.

Após seu aparecimento, em 1972, e o reconhecimento artístico no ano seguinte, com o lançamento da canção *Ouro de tolo*, alcançou sucesso de crítica e público, tornando-se um dos mais cultuados cantores daquela década. Por fim, as canções de Raul incutiram no imaginário social um novo modo de observar os elementos que constituem o cotidiano dos ouvintes. Marcadas por sentidos e sensibilidades, enveredam por diversos estilos no cancionário popular. Raul passou a ser um dos mais idolatrados artistas no Brasil, sobretudo após sua morte, ocorrida em 1989.

³⁵⁵ SEIXAS, Kika. **Raul Rock Seixas**. 2ª ed. São Paulo: Globo, 1995, p. 54.

³⁵⁶ Essa mesma emissora realizou, em setembro de 1972, o VII Festival Internacional da Canção, que foi vigiado de perto pelos censores, conforme mais tarde Raul Seixas relataria. A emissora, mediante a realização do concurso, concretizava seus objetivos comerciais, calcados na emergência da mídia televisiva e do mercado fonográfico devido ao *Milagre Econômico* (1969-1973). SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas: A mosca na sopa da ditadura militar – censura, tortura e exílio** (1973-1974). São Paulo: Scortecci, 2014, p. 79-80.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 41.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo do contexto histórico-musical brasileiro entre os anos de 1945 e 1972, o objetivo deste trabalho foi contribuir para o estudo da trajetória de vida e da produção artístico-poética do cantor e compositor Raul Seixas (1945-1989).

Os trabalhos relacionados a Raul priorizam sua trajetória de sucesso nas décadas de 1970 e 1980, pouco abordando sua formação pessoal, artística e cultural. Essa dificuldade em estudar a formação de Raul foi observada durante a elaboração da dissertação de Mestrado³⁵⁸. Frente a essa lacuna, no doutorado buscou-se prestar uma contribuição priorizando as questões da formação e das matrizes do artista. A respeito das matrizes constitutivas da produção do artista, sabe-se que a literatura permeou sua criação artística e musical. Quanto à inspiração musical, observaram-se diversos ritmos brasileiros, em especial o Baião e a Bossa Nova, que, segundo artista, juntamente com o Rock, foram fundamentais.

A proposta da tese foi desenvolver uma pesquisa na perspectiva da História Cultural, História e Música, buscando compreender a formação de Raul Seixas, conforme os objetivos propostos por esta tese de elucidar o período anterior ao estrelato de Raul Seixas e como se deu o processo criativo e desempenho durante sua juventude. Durante a análise foram discutidas as categorias juventude, geração, cultura, cidade e musicalidade.

Para a realização do trabalho foi feita uma ampla pesquisa, sendo colhidos materiais impressos, audiovisuais, gravações e fotografias, priorizando os escritos autobiográficos do artista e documentação pessoal, como cartas, diários, memórias, cadernetas, anotações, desenhos e fotografias, também a discografia, canções/composições, capas de LPs, imagens, depoimentos orais, incluindo pessoas que conviveram com o artista nessa fase e suas memórias.

Entre as dificuldades encontradas no percurso da pesquisa, cabe mencionar que os escritos memorialistas e outros documentos apresentam versões conflitantes, levando ao desafio da comparação crítica. O acesso a algumas fontes foi dificultado por agentes monopolizadores de acervos (a maioria com interesses sobre os direitos autorais), e alguns depoentes que explanariam questões que ainda persistem não se dispuseram a fazer a entrevista. Fatos esses que acarretam percalços e dificultam o ofício do pesquisador, que, superando obstáculos, redireciona a pesquisa para novos caminhos e/ou nova perspectiva. Também foi desafiante a

³⁵⁸ SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas: a mosca na sopa da Ditadura Militar – Censura, tortura e exílio (1973-1974)**. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Nesse trabalho foram estudadas algumas canções censuradas de Raul Seixas e a interferência dos censores sobre sua obra poético-musical.

seleção das canções e a sua análise, na busca por recuperar as sentimentalidades e sensibilidades do artista e de sua geração, sem esquecer o desafio da análise das capas dos LPs.

Buscando compreender a importância do cotidiano na construção das memórias de Raul Seixas, foram observadas suas vivências na cidade de Salvador durante as décadas de 1950 e 1960, além da cidade balneária Dias D'Ávila, locus de repouso da família Seixas e fonte de inspiração para poemas e canções compostas pelo artista. A vida cotidiana e experiências incomuns traduzidas por um garoto propiciaram reflexões carregadas de sentimentos e sensações pessoais e geracionais.

Na trajetória do jovem Raul ressaltou-se a imersão na cultura Rock (música e cinema), as experiências no Cinema Roma, considerado o templo, onde se apresentavam diversos conjuntos voltados para o Rock e o movimento da Jovem Guarda, que eclodiu na década de 1960. No contexto de expansão de uma produção cultural voltada para a juventude em consonância com o estilo e o comportamento dos jovens no Brasil e em Salvador, artistas desenvolveram versões e composições inspiradas nos Beatles e em baladas românticas, veiculadas em shows, programas de rádio e de televisão destinados ao público jovem. Do outro lado da cidade de Salvador, outro território de efervescência cultural era o Teatro Vila Velha, celeiro de estudantes de Artes e de Filosofia da UFBA, inspirados por outras vertentes musicais que construiriam as bases do movimento da Tropicália.

Nesse cenário, Raul imitava seus ídolos, particularmente Elvis Presley, incorporando trejeitos, forma de se vestir e de se comportar, tornando-se uma referência rocker, criando seus primeiros conjuntos e difundindo o estilo em suas interpretações e performances. Em diversos momentos acompanhou os astros da Jovem Guarda que se apresentavam em solo soteropolitano, destacando-se Jerry Adriani e Roberto Carlos.

Gradativamente, Raulzito iniciou a profissionalização de seu grupo e ampliou suas composições, culminando na gravação de seu primeiro LP, *Raulzito e os Panteras*. Apesar do malogro do LP, o trabalho como produtor musical da CBS projetou Raul no cenário artístico, sobressaindo-se também como compositor e abrindo portas para sua trajetória solo, caracterizada por críticos, estudiosos e público como única e genuína.

Apesar dos esforços na realização desta tese, muito ainda resta para ser feito, novos questionamentos e lacunas a serem sanados, novas fontes a serem encontradas e questionadas para retomar outros focos na trajetória e na construção da memória do artista. Mantêm-se possibilidades de descoberta de vestígios do passado de Raul Seixas e de sua geração, bem como novas possibilidades de pesquisas acadêmicas no campo da história e música do cancionário popular do Brasil.

Diversos trabalhos sobre Raul se acumulam, com diferentes inquietações, alguns visam a valorização de sua obra poético-musical, a identificação dos valores filosóficos e culturais, outros buscam questionar a construção do mito, o culto ainda presente, o final das utopias e reconstituição da heterotopia da Sociedade Alternativa. Assim como ele, outros artistas desafiam historiadores à pesquisa, a rastrear a pluralidade das expressões artísticas, formas de pensar, compor, se apresentar e se expressar, recompondo gerações, estilos, gêneros, movimentos que marcaram a segunda metade do século XX. Portanto, ao colocar este ponto final, deixa o estímulo a novos pesquisadores para se debruçarem sobre a trajetória e produção de Raul Seixas e outros artistas da cultura brasileira.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

ABONIZIO, Juliana. **O Protesto dos Inconscientes: Raul Seixas e a Micropolítica**. Cuiabá: Edição o Autor, 2008.

_____. **A Chave da Sociedade Alternativa**. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial; EduFMT, 2012.

_____; TEIXEIRA, Rosana da Câmara (Orgs.). **Raul Seixas: Estudos Interdisciplinares**. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2015.

ADORNO, T. W. **Indústria cultural e sociedade**. Coleção Leitura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ALBIN, Ricardo Cravo. **Driblando a Censura**. De como o cutelo vil incidiu na cultura. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

_____. **O livro de ouro da MPB**. A história de nossa música popular, de sua origem até hoje. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ALVES, Luciane. **Raul Seixas e o sonho da Sociedade Alternativa**. São Paulo: Martin Claret, s/d.

_____. (Org.). **Raul Seixas: o Trem das Sete**. São Paulo: Editora SAMPA, s/d.

ALZER, L. A.; CLAUDINO, M. **Almanaque anos 80**. Lembranças e curiosidades de uma década muito divertida. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

ANDRADE, Adriano Bittencourt; BRANDÃO, Paulo Roberto Baqueiro. **Geografia de Salvador**. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2009.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é Cultura Popular?** Coleção Primeiros Passos 36. São Paulo: Brasiliense, 1981.

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro não** – Música popular cafona e ditadura militar. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

AVELAR, Alexandre de Sá. A biografia como escrita da História: possibilidades, limites e tensões. **Dimensões**. Vitória, v. 24, 2010.

BAHIANA, Ana Maria. **Almanaque Anos 70:** Lembranças e curiosidades de uma década muito doída. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BECKER, Daniel. **O que é Adolescência?** Coleção Primeiros Passos 159. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BEIGUELMAN, P. **O pingo de azeite:** A instauração da ditadura. Coleção Khronos. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução.** Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1975.

_____. **Magia e técnica, arte e política.** Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERCITO, S. D. R. **O Brasil na década de 1940.** Autoritarismo e democracia. Série Princípios. São Paulo, 1999.

BITTENCOURT, Tiago. **O Raul que me contaram.** São Paulo: Martin Claret, 2017.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do historiador.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

BOCH, Ana Mercês Bahia; FURTADO, Odair; TEIXEIRA, Maria de Lourdes Trassi. **Psicologias:** Uma introdução ao estudo de Psicologia. São Paulo: Saraiva, 2008.

BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. **Vivendo a Sociedade Alternativa:** Raul Seixas e o seu tempo. São Paulo: Terceira Imagem, 2007.

BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira.** Temas e situações. Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 2003.

_____. **Dialética da Colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais de Juventude.** Coleção Polêmica. São Paulo: Moderna, 2004.

BUDA, T. **A paixão segundo Raul Seixas.** São Paulo: Anúbis Editores, 1999.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CARDOSO, Marilu Santos. **Para não esquecer Vandré: música, política, repressão e resistência (1964-1978).** Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, São Paulo, 2013.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). **Minorias silenciadas.** A história da censura no Brasil. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.

CASALECCHI, José Ênio. **O Brasil de 1945 ao golpe militar.** Da república liberal ao golpe de 64. Getúlio, Juscelino, Jânio e Jango. Em busca de uma cultura popular. Coleção Repensando a História. São Paulo: Contexto, 2002.

CASTELLS, M. **O Poder da identidade.** Vol. 2. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CASTRO, Zezão. **A Jovem Guarda na Bahia.** Salvador: Assembleia Legislativa, 2015.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

_____. **A invenção do cotidiano.** Artes de fazer. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

CHACON, Paulo Pan. **O que é Rock.** Coleção Primeiros Passos 68. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CHARTIER, R. **A história cultural.** Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

COELHO, T. **O que é Utopia?** Coleção Primeiros Passos 12. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. **O que é indústria cultural.** Coleção Primeiros Passos. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

COSTA, Caio Túlio. **Cale-se!** A saga de Vanucchi Leme, a USP como aldeia gaulesa e o show proibido de Gilberto Gil. São Paulo: A Girafa, 2003.

DAVIS, N. Z. **Culturas do povo.** São Paulo: Paz e Terra, 1990.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

DEVIDES, D. C. **Raul Seixas e a cultura brasileira**. De 1970 à contemporaneidade. Rio de Janeiro: Corifeu, 2007.

DIRCEU, J.; PALMEIRA, V. **Abaixo a ditadura**. O movimento de 68 contado por seus líderes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo/ Garamond, 1998.

DUTRA, Roger Andrade. Da Historicidade da Imagem à Historicidade do Cinema. **Projeto História**. São Paulo, v. 21, 2000.

EDY STAR - A MEMÓRIA. Respondendo ao pessoal. 23 jun. 2010. Disponível em: <<http://stareddy.blogspot.com/search?q=kavernista>>. Acesso em 18/06/2021.

ESSINGER, Silvio. **O baú do Raul revirado**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

FALCÃO, A. **Tudo a declarar**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FARIA, R. M.; MIRANDA, M. L. **Da guerra fria à nova ordem mundial**. O planeta dividido. A fragilidade da “paz armada”. O mundo depois do muro. Coleção Repensando a História. São Paulo: Contexto, 2003.

FAURÉ, C. **Las declaraciones de los derechos Del hombre de 1789**. Coleção Política y Derecho. Cidade do México: Fondo de Cultura Econômica, 1999.

FAUSTO, B. **O pensamento nacionalista autoritário 1920/1940**. Coleção Descobrimos o Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FAVARETTO, Celso Fernandes. **Tropicália, alegoria, alegria**. 4ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. Dossiê Música Popular Brasileira na USP. **Revista USP**. São Paulo, n. 111, out./nov./dez. 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/issue/view/9453>>. Acesso em: 29/06/2021.

FEIJÓ, M. C. **O que é política cultural**. Coleção Primeiros Passos. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FETZER, James H. **Filosofia e Ciência Cognitiva**. Bauru: EDUSC, 2000.

FIGUEIREDO, Madiel. **Raul Seixas Forever**. São Paulo: Ateniense, 1993.

FOUCAULT, M. Espaço e poder. **Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional**. São Paulo, n. 23, 1994.

FRANS, Elton. **Raul Seixas: A História que não foi contada**. São Paulo: Irmãos Vitale, s/d.

GAMA, T. **Raul Seixas**. Entrevistas e depoimentos. Coleção Mitos do Pop. São Paulo: Editora Pen, s/d.

_____. **Raul Seixas: a trajetória de um ídolo**. São Paulo: Editora Pen, s/d.

GASPARI, E. **A ditadura escancarada: as ilusões armadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **A ditadura derrotada: o sacerdote e o feiticeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **A ditadura envergonhada: as ilusões armadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **A ditadura encurralada: o sacerdote e o feiticeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HABERT, Nadine. **A década de 70**. Apogeu e crise da ditadura militar brasileira. Série Princípios. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2001.

HALL, S. Notas sobre la desconstrucción de lo popular. In: SAMUEL, Raphael (Org.). **História Popular y Teoria Socialista**. Barcelona: Grijalbo, 1984.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 8ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HOBSBAWM, Eric J. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

_____. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

_____. **A Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Sobre história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOLLANDA, H. B.; GONÇALVES, M. A. **Cultura e participação nos anos 60**. Coleção Tudo é História. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

HUNT, L. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JORGE, Cibele Simões Ferreira. **Raul Seixas: Um produtor de mestiçagens musicais e midiáticas**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

JOVEMGUARDA.COM.BR. Discografia – Raul Seixas. Disponível em: <<http://www.jovemguarda.com.br/discografia-raul-seixas.php>>. Acesso em: 12/06/2021.

KEROUAC, Jack. **On the Road**. Porto Alegre: L&PM, 2004.

KUCINSKI, Bernardo. **O Fim da Ditadura Militar**. Coleção Repensando a História. São Paulo: Contexto, 2001.

KUSHINIR, Beatriz. **Cães de Guarda**. Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2004.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é Imaginário?** Coleção Primeiros Passos 309. São Paulo: Brasiliense, 1996.

LEAL, Geraldo da Costa; LEAL FILHO, Luís. **Um cinema chamado saudade**. Salvador: Santa Helena, 1997.

LUCENA, Mário. **Raul Seixas: filosofias, políticas e lutas**. São Paulo: MacBel Oficina de Letras, 2002.

_____. **Raul Seixas: Metamorfose Ambulante**. São Paulo: B&A, 2009.

MAAR, W. L. **O que é política**. Coleção Primeiros Passos. 9ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MARTINS, Luciano. **A “geração AI-5” e maio de 68 – Duas manifestações intransitivas**. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

MATOS, Maria Izilda Santos de; FARIA, F. A. **Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues: o masculino, o feminino e suas relações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

_____. **Dolores Duran:** experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

_____. **Meu Lar é um Botequim:** Alcoolismo e Masculinidade. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001.

_____. História e Oralidade: A música nos territórios de Adoniran Barbosa. **Projeto História.** São Paulo, v. 22, jun. 2001.

_____. **Cotidiano e cultura.** História, cidade e trabalho. Bauru: EDUSC, 2002.

_____. **Trama e poder.** 6ª ed. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2003.

_____. **Âncora de Emoções:** Corpos, subjetividades e sensibilidade. Bauru: EDUSC, 2005.

_____. **A Cidade, a noite e o cronista:** São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

_____. **Por uma possível História do Sorriso:** Institucionalização, ações e representações. São Paulo: Hucitec, 2018.

MAZZOULEN, Florent. **As Raízes do Rock.** São Paulo: Editora Nacional, s/d.

MEDEIROS, Paulo de Tarso Cabral. **A Aventura da Jovem Guarda.** Coleção Tudo é História 92. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MENESES, Ulpiano Bezerra. **A história, cativa da memória?** Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. São Paulo: Editora 34, 1992.

MIRIO, Leonardo. **Raul Nosso de cada um.** São Paulo: Amazingbox, 2016.

_____. **Raul Seixas:** O Eco de suas Palavras. São Paulo: Amazingbox, 2016.

_____. **Raul Seixas:** Jamais me Revelarei. São Paulo: Amazingbox, 2018.

MOBY, Alberto. **Sinal Fechado:** a música popular brasileira sob censura. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História.** São Paulo, v. 20, n. 39, 2000.

MORAES, Jonas Ribeiro. **Polifonias e hibridismos musicais:** relações dialógicas entre Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto. Tese (Doutorado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, 2014.

MORAES, Nelson. **Um Roqueiro do Além.** São Paulo: Aulus, 1998.

_____. **Há Dez Mil Anos.** São Paulo: Aulus, 2001.

MORAES, T. **Raul Seixas musicalmente falando.** São Paulo: Sampa, 1994.

MORAIS, Fernando. **O Mago.** São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

MOTTA, N. **Noites tropicais.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MUGNANI JR., Ayrton. **Elvis Presley: Vamos dar uma Festa!** Coleção Biblioteca Musical n. 3. São Paulo: Sampa, 1993.

_____. **John Lennon: A Vida pode ser longa!** Coleção Biblioteca Musical n. 2. São Paulo: Sampa, 1993.

_____. **Raul Seixas - Eu quero cantar por cantar.** Coleção Biblioteca Musical n. 1. São Paulo: Sampa, 1993.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980).** Coleção Repensando a História. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. **Anais do IV Congresso da IASPM-LA** (International Association for Study of Popular Music). Cidade do México, 2002. Disponível em: <<http://www.ist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>.

NESTROVSKI, Arthur (Org.). **Música Popular Brasileira Hoje.** Coleção Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2002.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto História.** São Paulo, v. 10, 1993.

NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70.** Ainda sob tempestade. Música, Literatura, Teatro, Cinema e Televisão. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2005.

OLIVEIRA, E. **Paulo Coelho por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, s/d.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. Cultura brasileira e indústria cultural. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PAMPLONA, Marco A. **Revedo o sonho americano: 1890-1972**. Coleção Discutindo História. São Paulo: Atual, 1995.

PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados: Samba e Bambas no Estado Novo**. São Paulo: Intermeios, CNPq e Fapemig, 2015.

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

PAVÃO, Albert. **Rock Brasileiro 1955-1965: Trajetória, Personagens e Discografia**. São Paulo: Edicon, 1989.

_____. **Do Blues à Jovem Guarda passando pelo Rock'n'Roll**. São Paulo: Edicon, 2013.

PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. **Jovem Guarda: cronistas sentimentais da juventude**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000.

_____. **Anos dourados ou rebeldes: juventude, territórios, movimentos e canções nos anos 60**. São Paulo: e-Manuscrito, 2020.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é Contracultura?** Coleção Primeiros Passos 100. São Paulo: Brasiliense, 1984.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. **Projeto História**. São Paulo, v. 14, fev. 1997.

PRADO, Gustavo dos Santos. **A verdadeira Legião Urbana são vocês: Renato Russo, Rock e Juventude**. São Paulo: e-Manuscrito, 2018.

_____. **O nascimento do morto: punkzines, Cólera e Música Popular Brasileira.** São Paulo: e-Manuscrito, 2019.

PRADO JR., C. **O que é liberdade?** Capitalismo x socialismo. Coleção Primeiros Passos. 12ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PROJETO HISTÓRIA. São Paulo, v. 21 - História e imagem, 2000.

PROJETO HISTÓRIA. São Paulo, v. 29 - Cultura e poder, O golpe de 1964: 40 anos depois - Tomos I e II, 2004.

PUGIALLI, R. **Almanaque da Jovem Guarda.** Nos embalos de uma década cheia de brasa. Mora? Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

RADA NETO, José. **As aventuras de Raul Seixas no campo musical: trajetória artística e relações com a indústria fonográfica (1967-1974).** Dissertação (Mestrado em Sociologia Política), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

RISÉRIO, Antonio. **Avant-Garde na Bahia.** Pontos sobre o Brasil. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

ROCHA, Glauber. **O Pensamento Vivo de Glauber Rocha.** Coleção O Pensamento Vivo 19. São Paulo: Martin Claret, s/d.

ROLNIK, Raquel. **O que é Cidade?** Coleção Primeiros Passos 203. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SÁ, Tiago Sotero de; BARRELLA, Mirela Franco. **Dez anos sem Raul Seixas.** São Paulo: Castelhan, 1999.

SANTOS, José Farias dos. **Luiz Gonzaga: a música como expressão do Nordeste.** Coleção Sociologia e Política 48. São Paulo: IBRASA, 2004.

SANTOS, J. L. **O que é cultura?** Coleção Primeiros Passos. 15ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SANTOS, Mário Augusto da Silva. Crescimento Urbano e Habitação em Salvador (1890-1940). **Revista de Urbanismo e Arquitetura.** Salvador, v. 3, n. 1, 1990.

SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas: a mosca na sopa da Ditadura Militar - Censura, tortura e exílio (1973-1974)**. São Paulo: Scortecci, 2014.

SANTOS, Vitor Cei. **Novo Aeon: Raul Seixas no torvelinho de seu tempo**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

SARLO, B. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina**. Rio de Janeiro: URFJ, 1997.

SCHWANITZ, Dietrich. **Cultura Geral: Tudo o que se deve saber**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

SEIXAS, Kika. **O Baú do Raul**. São Paulo: Globo, 1992.

_____. **Raul Rock Seixas**. 2ª ed. São Paulo: Globo, 1996.

SEIXAS, Raul. **As Aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor**. Rio de Janeiro: Shogun Arte, 1983.

_____. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

SENNÁ, Costa. **O Raulseixismo: poemas e textos**. São Paulo: Sampa, 1994.

_____. **Raul Seixas não morreu: poemas e textos**. São Paulo: Sequence, s/d.

SKIDMORE, Thomas E. **Brasil de Castelo a Tancredo**. 7ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____. **Brasil: de Getúlio a Castelo**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de História da Cultura Brasileira**. São Paulo: Difel, 1983.

SOUZA, Gisele da Silva. **Somos quem podemos ser: Engenheiros do Hawaii – jovens, rock, sensibilidades e experiências urbanas (1985-2003)**. São Paulo: e-Manuscrito, 2019.

SPINDEL, A. **O que são ditaduras**. 3ª ed. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1981.

TAVARES, C. A. P. **O que são comunidades alternativas**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1983.

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

THOREAU, Henry David. **A Desobediência Civil**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular**. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

TOLEDO, C. N. **O governo Goulart e o golpe de 64**. Coleção Tudo é História. São Paulo: Brasiliense, 1982.

VANUCCI, Aldo. **Cultura Brasileira: o que é, como se faz**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

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

VERRI, P. **Observações sobre a tortura**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

VEYNE, Paul. **O inventário das diferenças**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIEIRA, Maria do Pilar de Araújo; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha; KHOURY, Yara Maria Aun. **A pesquisa em História**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2003.

VILARINO, Ramon Casas. **A MPB em movimento: música, festivais e censura**. São Paulo: Olho d'Água, 2002.

WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **EccoS** - Revista Científica. São Paulo, n. 1, v. 3, jun. 2001.

FONTES

→ Discografia

LPs:

Raulzito e os Panteras (LP). Raulzito e os Panteras. Rio de Janeiro: Odeon (0544225721A), 1968.

Sociedade da grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das 10 (LP). Sérgio Sampaio, Raul Seixas, Miriam Batucada e Edy Star. Rio de Janeiro: CBS Discos, 1971.

Krig-há, Bandolo! (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips (6349078), 1973.

Gita (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips (6349113), 1974.

O Rebu (LP). Vários artistas. Rio de Janeiro: Som Livre (403.6059), 1974.

Novo Aeon (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips (81034718), 1975.

Há 10 mil atrás (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips (81034817), 1976.

Raul Rock Seixas (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips (8389681), 1977.

O dia em que a Terra parou (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: WEA Warner Bros (6704094-B), 1977.

Mata Virgem (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: WEA Warner Bros (6704226-B), 1978.

Por quem os sinos dobram (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: WEA Warner Bros (6704129-B), 1979.

Abre-te Sésamo (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: CBS (138194-B), 1980.

Raul Seixas (LP). Raul Seixas. São Paulo: Estúdio Eldorado (74830410), 1983.

Raul Seixas ao vivo: único e exclusivo (LP). Raul Seixas. São Paulo: Estúdio Eldorado (85840429A), 1984.

Metrô linha 743 (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Som Livre (4070139-B), 1984.

30 anos de rock - Raul Seixas (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips/Fontana (8262511), 1985.

Raul Rock Seixas - Volume 2 (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips (8303251), 1986.

Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum! (LP). Raul Seixas. São Paulo: Copacabana (612950-B), 1987.

Duplo sentido (LP). Camisa de Vênus. Rio de Janeiro: WEA, 1987.

A pedra do Gênesis (LP). Raul Seixas. São Paulo: Copacabana (12967-A), 1988.

A panela do Diabo (LP). Raul Seixas e Marcelo Nova. Rio de Janeiro: WEA (6708086-A), 1989.

O baú do Raul (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips (5128561), 1992.

Compactos Simples:

Let me sing my rock'n'roll (Compacto Simples). Raul Seixas. São Paulo, 1972.

Ouro de tolo (Compacto Simples). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips (6069076), 1973.

Gita (Compacto Simples). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips (6069091), 1974.

Compact Discs (CDs):

Raul Seixas gravado em casa - 1964/1988 (CD). Raul Seixas. São Paulo: Produção Independente Raul Rock Club - Raul Seixas Fã-Clube, 1999.

Deixa eu cantar Volume 01 - 1969/1971 (CD). Vários artistas. Rio de Janeiro: CBS Discos.

Deixa eu cantar Volume 02 - 1969/1971 (CD). Vários artistas. Rio de Janeiro: CBS Discos.

Deixa eu cantar Volume 03 - 1969/1971 (CD). Vários artistas. Rio de Janeiro: CBS Discos.

Deixa eu cantar Volume 04 - 1969/1971 (CD). Vários artistas. Rio de Janeiro: CBS Discos.

Salada Raulseixista - 1974/1979 (CD). Raul Seixas. São Paulo: Produção Independente Raul Rock Club - Raul Seixas Fã-Clube, 1999.

Raul Seixas Concert's - 1974/1985 (CD). Raul Seixas. São Paulo: Produção Independente Raul Rock Club - Raul Seixas Fã-Clube, 1999.

Raul Seixas no Teatro Pixinguinha/SP - 1981 (CD). Raul Seixas. São Paulo: Produção Independente Raul Rock Club - Raul Seixas Fã-Clube, 1999.

Raul Seixas na Praia do Gonzaga/SP - 1982 (CD). Raul Seixas. São Paulo: Produção Independente Raul Rock Club - Raul Seixas Fã-Clube, 1999.

Raul Seixas no Ginásio do Ibirapuera/SP - 1983 (CD). Raul Seixas. São Paulo: Produção Independente Raul Rock Club - Raul Seixas Fã-Clube, 1999.

Raul Seixas no Parque Laje/RJ - 1985 (CD). Raul Seixas. São Paulo: Produção Independente Raul Rock Club - Raul Seixas Fã-Clube, 1999.

Raul Seixas no Estádio Lauro Gomes/São Caetano do Sul - 1985 (CD). Raul Seixas. São Paulo: Produção Independente Raul Rock Club - Raul Seixas Fã-Clube, 1999.

Let me sing my rock'n'roll - 1985 (CD). Raul Seixas. São Paulo: Produção Independente Raul Rock Club - Raul Seixas Fã-Clube, 1999.

Raul Seixas e Marcelo Nova: Gravado em casa e ao vivo - 1988/1989 (CD). Raul Seixas e Marcelo Nova. São Paulo: Produção Independente Raul Rock Club - Raul Seixas Fã-Clube, 1999.

Se o rádio não toca - 1974 (CD). Raul Seixas. São Paulo: Gravadora Eldorado, 1999.

Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das 10 - 1971 (CD). Raul Seixas, Miriam Batucada, Sérgio Sampaio e Edy Star. Rio de Janeiro: CBS Discos, 1999.

Raul Seixas documento (CD). Raul Seixas. Rio de Janeiro: MZA Music, 2000.

Zé Ramalho canta Raul Seixas (CD). Zé Ramalho. Rio de Janeiro: BMG, 2001.

Anarkilópolis. Raul Seixas (CD). Rio de Janeiro: Som Livre, 2003.

O baú do Raul - Uma homenagem a Raul Seixas (CD). Vários artistas. Rio de Janeiro: Som Livre, 2004.

O baú do Raul revirado (CD). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

O Rebu. Vários artistas (CD). Rio de Janeiro: Som Livre, 2006.

→ **Entrevistas/Depoimentos**

CDs:

Bate-papo com Raul Seixas e Paulo Coelho - 1985. Raul Seixas e Paulo Coelho. São Paulo: Produção Independente Raul Rock Club - Raul Seixas Fã-Clube, 1999.

Raul Seixas no ar Volume 01 ao 15. Raul Seixas. São Paulo: Produção Independente Raul Rock Club - Raul Seixas Fã-Clube, 2002.

Volume 01: Rádio Jornal do Brasil/RJ - 1974: Reportagens com depoimentos de Caetano Veloso e Carlos Imperial; Programa “Mocidade Independente” com Nelson Motta na TV Band - 1981: Entrevista com Raul Seixas e gravações ao vivo; Programa “Rock Show” na Rádio Excelsior FM/SP - 1981: Entrevista com Raul Seixas; Programa “Gil Gomes”, sobre o incidente em Caieiras/SP, ocorrido em 1982; “Jornal Hoje” da TV Globo: Reportagem sobre o incidente em Caieiras/SP; Programa “Nelson Rubens”: Comentários sobre o incidente em Caieiras.

Volume 02: Programa “Rock do Bolinha” em Joaçaba/SC - 1975: Entrevista com Raul Seixas; Programa “Música Popular Brasileira” da Rádio Cultura AM/SP: Entrevista com Raul Seixas - 1976; Programa “Música Popular Brasileira” da Rádio Cultura AM/SP: Entrevista com Raul Seixas em 1976.

Volume 03: Programa “Galeria” da Rádio Eldorado FM/SP: Entrevista com Raul Seixas em 1983.

Volume 04: Programa “Você faz o show” do SBT/SP: Entrevista com Raul Seixas -1983; Programa “Blota Jr. Show” da TV Record/SP: Entrevista com Raul Seixas - 1983; Programa “Senhor Sucesso” com Maurício Kubrusky na Excelsior FM: Entrevista com Raul Seixas - 1983; Depoimento de Raul Seixas para a Rádio Band/SP - 1983.

Volume 05: Programa “Música Popular Brasileira” da Rádio Cultura AM/SP: Entrevista com Raul Seixas - 1983; Programa “Fábrica do Som” da Rádio Cultura FM/SP: Entrevista com Raul Seixas - 1983; Programa “TV Mulher” com Marília Gabriela da TV Globo: Entrevista com Raul Seixas - 1983; “Jornal Hoje” da TV Globo/SP: Entrevista com Pedro Bial - 1983.

Volume 06: Programa “Radiografia 70” da Rádio USP FM/SP: Especial com entrevistas e gravações inéditas - 1985.

Volume 07: “Raul Seixas Especial” na 99 FM de Fernandópolis/SP: Entrevistas - 1987.

Volume 08: Programa “MPB 2000” da Rádio Brasil 2000/FM: Entrevista com Raul Seixas - 1987.

Volume 09: Entrevista com Raul Seixas para a Rádio Antena 1 FM/SP - 1988.

Volume 10: Entrevista com Raul Seixas e Marcelo Nova para a Rádio Globo FM/SP - 1988.

Volume 11: Entrevista com Raul Seixas e Marcelo Nova para a Rádio Tansamérica FM/SP - 1988.

Volume 12: “Especial Raul Seixas” na Rádio Transamérica FM/SP: Entrevista com Maria Eugênia Santos Seixas - 1989.

Volume 13: Especial “Um ano sem Raul Seixas” na Rádio Tansamérica FM/SP: Entrevista com Marcelo Nova - 1990.

Volume 14: Especial “10 anos sem Raul Seixas” na Rádio 89 FM/SP: Depoimentos de Cássia Eller, Sergio Hinds, Boris Casoy, Kika Seixas, Vivian Seixas, Marcelo Nova, Maria Eugênia Santos Seixas, Dalva Borges.

Volume 15: Especial “Eu nasci há 55 anos atrás” na Rádio Brasil 2000 FM/SP - 2000.

DVDs:

Imagens de Raul Seixas entre 1974 e 1989: Entrevista e prévia do show de lançamento do álbum *Mata Virgem*; Entrevista e prévia do show de lançamento do álbum *Abre-te Sésamo*; Show completo de Raul Seixas na Praia do Gonzaga; Entrevista com Raul Seixas sobre o incidente em Caieiras/SP. Volume 01.

Imagens de Raul Seixas entre 1974 e 1989: Clipe alternativo de *How Could I Know* e *Sunseed*, durante o exílio do artista nos Estados Unidos; Gravação do álbum *Krig-há Bandolo!* e do *Festival Phono 73*”; Depoimento de Paulo Coelho; Raul Seixas dando sugestões para um jogo de Itéria esportiva; Show *Festival Hollywood Rock*, de 1975; Shows de Raul Seixas e Marcelo Nova, em Salvador/BA - 1988 e Londrina/PR - 1989; Entrevista de Raul Seixas e Marcelo Nova no programa “*Jô Soares 11 e Meia*”. Volume 02.

Imagens de Raul Seixas entre 1983 e 1989: Show realizado no Ginásio do Ibirapuera - 1983 e no Olímpia em São Paulo/SP - 1989; Apresentação no Programa do “*Faustão*” e diversas reportagens sobre o falecimento de Raul Seixas em várias emissoras de televisão. Volume 03.

Imagens de Raul Seixas entre 1974 e 1991: Raul Seixas cantando *Gita* na entrega do “*Troféu Imprensa*” - 1975; Raul Seixas cantando marchinhas de carnaval ao lado de Wandelréa - 1978; Bastidores da gravação do álbum *Raul Seixas* no Estúdio Eldorado - 1983; Participação do *Festival Iacanga* - 1983; Clipe *Cowboy Fora da Lei*, ao Programa do *Fantástico*, apresentado pelo cantor Lobão - 1987; Show de Raul Seixas e Marcelo Nova em Itajaí/SC, com imagens e entrevistas no camarim; Clipe *Pastor João e a Igreja Invisível* - 1989; Reportagens sobre o falecimento de Raul Seixas e tributo ao artista no Programa *Matéria Prima* - 1991. Volume 04.

Imagens de Raul Seixas entre 1983 e 1989: Clipe alternativo de *A verdade sobre a nostalgia*; Participação do *Festival Iacanga* - 1983; Show de Raul Seixas e Marcelo Nova em Santa Bárbara d’Oeste/SP; Show em Minas Gerais; homenagem a Raul Seixas no Programa *Interferência*. Volume 05.

Imagens de Raul Seixas entre 1981 e 1991: Entrevista com Raul Seixas no Teatro Pixinguinha em São Paulo/SP - 1981; Participação de Raul Seixas no *II Festival de Águas Claras* - 1981; Entrevista sobre a mudança para São Paulo e sobre o álbum *Opus 666*; Interpretação de *Metamorfose Ambulante* e *Maluco Beleza*, somente com voz e violão; Cantando *Aluga-se*, no Programa do “*Chacrinha*”; Participação do *III Festival de Águas Claras*; Entrevista no Programa “*Gabi*” - 1985; Entrevista feita em um hotel Salvador/SP - 1988; Reportagens sobre o falecimento de Raul Seixas; Matéria feita na MTV/SP e “*Programa Livre*” - 1991. Volume 06.

Imagens de Raul Seixas entre 1974 e 1989: Clipes de *Gita*, *O trem das sete*, *Sociedade Alternativa*, *Rock around clock*, *Carimbador Maluco*, *Geração da luz*, *Judas* e *Cowboy fora da lei*; Trechos dos shows em São Paulo/SP no *Teatro Bandeirantes* - 1977, *Dama Xoc* - 1988 e Olímpia - 1989; Entrevista para Nelson Motta - 1976, “*TV Mulher*” - 1983, Pedro Bial - 1983, *Jornal Hoje* - 1982/1983, Glória Maria - 1978, Maurício Kubrusly - 1987. Volume 07.

Imagens de Raul Seixas entre 1973 e 1995: Raul Seixas cortando o próprio cabelo - 1973; Show realizado no Parque Laje, no Rio de Janeiro - 1985; “*Especial Raul Seixas*” no “*Programa Livre*”, com participação de Marcelo Nova, Jerry Adriani, Zé Ramalho, Barão Vermelho, entre outros - 1992; Especial “*MTV Rockstória*”, com participação dos Panteras, de Maria Eugênia

Santos Seixas, Cláudio Roberto, Marcelo Nova, Kika Seixas, Plínio Seixas, Paulo Coelho entre outros - 1995. Volume 08.

Imagens de Raul Seixas entre 1983 e 1992: Apresentação de Raul Seixas no *I Festival de Rock*, de Juiz de Fora/MG - 1983; Reunião da Família Seixas em Salvador/Ba - 1987; Show *O Baú do Raul*, realizado no Aeroanta em São Paulo/SP, com participação de Kid Vinil, João Gordo, Arnaldo Baptista, Comando Negri, Roger, Celso Blues Boy, Ira, Toninho Buda e Roberto Seixas - 1992; Propagando do álbum *As Profecias*; Reportagem no Fantástico; Clipe *Mosca na Sopa*, com Rita Lee; Reportagem no Programa “*Domingo 10*”; Curta-metragem *Louva Deus* e clipe *Como vovó já dizia*. Volume 09.

Imagens de Raul Seixas entre 1981 e 1995: Ensaio e show de Raul Seixas e Marcelo Nova em Araraquara/SP - 1988; Curta-metragem *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*; Reportagem sobre o 4º ano da morte de Raul Seixas; Matéria sobre o lançamento do compact disc *Se o rádio não toca...*; Matéria sobre o show de Raul Seixas em Brasília/DF - 1981; Reportagem sobre a homenagem da *Escola de Samba Sociedade Alegre* a Raul Seixas no carnaval paulista - 1995; Desfile no Sambódromo do Anhembi/SP; Reportagens sobre o *Raul Rock Club* e o 50º aniversário de Raul Seixas. Volume 10.

Curta-metragem “*Tanta estrela por aí*”, com Rita Lee interpretando Raul Seixas; Clipe “*Mosca na Sopa*”, com Rita Lee; Clipes “*O dia em que a Terra parou*”, “*Eu também vou reclamar*”, “*A maçã*”, “*Caminhos*”, “*Rock do Diabo*”, “*É fim de mês*”, entre outros. Imagens de Raul Seixas e Zé Ramalho - 1984. Volume 11.

→ Entrevistas concedidas ao autor

Maria Eugênia Santos Seixas, em 22 de agosto de 1990, por telefone, e em 23 de novembro de 1990, por carta.

Raul Varella Seixas, em 21 de Agosto de 1990, por telefone.

Ricardo Cravo Albin, em 19 de Abril de 2004, na cidade de São Paulo.

Delma Gama, em 10 de janeiro de 2007, na cidade de Salvador/BA.

Thildo Gama, em 10 de janeiro de 2007, em Salvador/BA.

Waldir Serrão, em 10 de janeiro de 2007, em Salvador/BA.

Rosana da Câmara Teixeira, em 13 de janeiro de 2007, no Rio de Janeiro/RJ.

Edy Star, em 24 de março de 2007, na cidade de São Paulo.

Carlos Eládio Gilbraz, em 25 de julho de 2017, na cidade de Salvador.

Antônio Carlos de Castro (Carleba), em 26 de julho de 2017, na cidade de Salvador.

Sylvio Passos, entre 2002 e 2019, em São Paulo/SP e no Rio de Janeiro/RJ.

→ **Documentos/Arquivos**

Colégio Marista de Salvador, julho de 2017.

Colégio São Bento de Salvador, julho de 2017.

Jornal *A Tarde*, Salvador, julho de 2017.

Raul Rock Club - Raul Seixas Oficial Fã-Clube.

→ **Revistas**

Assessoria de Imprensa e Relações Públicas da Presidência da República. Ernesto Geisel. Discursos. Volume I 1974. Brasília, 1975.

Assessoria de Imprensa e Relações Públicas da Presidência da República. Ernesto Geisel. Discursos. Volume II 1975. Brasília, 1975.

Caros Amigos. Especial Raul Seixas. São Paulo, n. 45, 1999.

Contigo. Raul Seixas. O início, o fim e o meio. Edição especial de “biografias”. São Paulo, 2004.

MPB Compositores nº 04. Raul Seixas. Rio de Janeiro, 1996.

História do Rock. São Paulo: Editora SOMTRÊS, s/d.

89 Revista Rock. São Paulo: Editora Price, 1999.

Revista Desvendando a História. São Paulo, Ano 02, n. 11, Escala, 2007.

Revista do Arquivo Nacional. Nada será como antes. Os anos 60. Rio de Janeiro, v. II, ns. 1 e 2, Arquivo Nacional, 1999.

Rock Book nº 01. Raul Seixas: Maluco Beleza. Rio de Janeiro: Griphus, s/d.

Rock Brasileiro: Anos 50 e 60. São Paulo: Editora Abril, 2004.

Rock Brasileiro: Anos 70. São Paulo: Editora Abril, 2004.

Rock Brasileiro: Anos 80. São Paulo: Editora Abril, 2004.