

RAUL SEIXAS E O CENÁRIO MUSICAL BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1970

RAUL SEIXAS AND THE BRAZILIAN MUSIC SCENE IN THE 1970s

Lucas Marcelo Tomaz de SOUZA*

Resumo: Este trabalho possui dois objetivos distintos, porém complementares. O primeiro visa pensar a estruturação do mercado fonográfico brasileiro durante a década de 1970, focando a inserção do cantor e compositor Raul Seixas no mesmo. O segundo objetivo é o de analisar o LP *Krig-ha Bandolo!* de Raul Seixas, lançado em 1973, pela Philips, como forma de compreendermos as possíveis relações existentes entre a sua produção musical e as demandas comerciais e simbólicas que sobre ele recaiam.

Palavras-chave: Raul Seixas – Música Popular – Rock e Indústria Cultural na Década de 1970.

Abstract: This paper has two distinct goals, however they complement each other. The first one aims to think the structural organization of the Brazilian phonographic market during the 70s, focusing on the participation of the singer and songwriter Raul Seixas. The second goal is the analysis of Raul Seixas' LP *Krig-ha Bandolo!*, released in 1973 by Philips, as a way of understanding the possible existing relations between him and his musical production and the commercial and symbolic demands that he had to deal with.

Keywords: Raul Seixas – Popular Music – Rock and 1970's cultural industry.

Raul Seixas: cenário musical brasileiro e indústria cultural na década de 1970

Em 1972, a Revista *Veja* anunciava discretamente as críticas ao *VII Festival Internacional da Canção*, promovido pela Rede Globo de Televisão. Tão discretamente quanto à matéria, despontava para o cenário musical brasileiro, entre os muitos nordestinos que ali se apresentaram, Raul Seixas, cantando um rock misturado com baião, com seu sotaque arrastado e sua dança frenética, ao estilo Elvis Presley. Julgamos necessário entender como se constroem as críticas em torno desse festival para compreendermos melhor a entrada de Raul Seixas no cenário cultural brasileiro, no início da década de 1970. Segundo a Revista:

* Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Marília. Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista, Campus de Marília, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Doutorando em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP), com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Teoricamente, um festival de música deveria mostrar, acima de tudo, músicas. Mas há algum tempo a música não é mais a única estrela do festival internacional da canção: sua função tornou-se de uma majestosa destilaria, onde fluem com também igual (às vezes maior) espaço os rios políticos e comerciais que indicam o curso da música brasileira. Assim é o VII FIC desse ano, iniciado semana passada; outra amostra incompleta de estilos e tendências musicais, onde faltam, por exemplo, os astros mais consagrados. À exceção dos renitentes Baden Powel, Jorge Ben e os Mutantes, os que aparecem, como Gilberto Gil, importado de Londres, preferem shows individuais, longe do barulho das competições. Restam estreantes pouco famosos, de carreiras mais ou menos longas, como Abílio Noel, Rildo Hora e Nelson Mota – suas novas tentativas não passam de novas tentativas. Jorge Ben (“Fio Maravilha”) e Baden Powell (“Diálogo”) não decepcionam nem surpreendem, ao contrário do que acontece com os Mutantes (“Mande um abraço para a Velha”) – quando eles dizem na letra que não estão brincando, torna-se difícil acreditar. Elogios, porém, cabem a algumas músicas, como “Serearei”, com letra nagô, que confirma a postura inventiva de um músico veterano, e só agora destacado, Hermeto Pascoal. Engraçado o tango “Carangola ou Navalha na carne”, de Fototi, com letra do diretor teatral Fauzi Arapi e inovadoras “Quatro graus”, de Fagner, com linha nordestina, e “Cabeça,” uma experiência concreta e fracionada de Walter Franco. Depois o marasmo habitual. Filhos variados de Martinho da Vila (Ari do Cavaco) e Milton Nascimento (Sirlan) mostram que os compositores preferem bulas consagradas às receitas criadoras. (...) Se fosse esculpido, no entanto, o compositor símbolo do VII FIC teria corpo, tronco e cabeça divididos entre duas influências tão intensas quanto exaustas – as de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Domina o rock nordestino, num grupo populoso de correntes, entre eles Alceu Valença (“Papagaio do Futuro”) Tom e Dito (“Frevança”) de Jesus Rocha. De todos, Nadine Wisner e Raul Seixas parecem sinceros, quase proféticos: “Não vim aqui querendo provar nada/só vim curtir meu rockzinho antigo/ que não tem perigo de assustar ninguém”.¹

Na matéria intitulada *Sem Sustos*, a crítica musical do período vê com certa decepção os novos artistas que se apresentavam no festival. Ficam evidentes as expectativas quanto a grandes projetos estéticos ou debates políticos, que esquentaram o cenário festivaresco da década de 1960, mas que, em 72, passam ao largo das apresentações dos então postulantes a ídolos. As conquistas estéticas do movimento tropicalista, em 1972, já apareceriam como referências obrigatórias, consolidando uma “fórmula de festival” (ALMEIDA, 2005) diferenciada daquela que coagia os artistas na década de 60, mas igualmente forte, a ponto da crítica evidenciar a opção dos músicos em se apresentarem naquele FIC através de “bulas consagradas às receitas criadoras”. A matéria também apontaria novos cenários, em que os interesses comerciais e problemas com a censura atravessariam de maneira direta as apresentações daquele festival.

A matéria sintetizaria então algumas questões centrais que se colocariam como determinantes para a compreensão do contexto social e artístico do surgimento daqueles artistas que despontariam no início da década de 1970. A primeira seria uma forma de continuidade “retardatária” dos grandes nomes da década passada, a segunda o amadurecimento da indústria cultural brasileira que já alcançava o cerne dos eventos artísticos da época, e a terceira - que na realidade nada mais é que um desdobramento dessa segunda - seria a nova função assumida pelos festivais na década de 1970.

Os festivais de música popular, durante grande parte da década de 1960, assumiram duas funções aparentemente contraditórias, mas que, dado ao estado ainda incipiente da nossa indústria cultural, conseguiriam conviver com certa naturalidade. A primeira delas seria sintetizar e potencializar um conjunto de debates sociais e políticos de uma esquerda que dominava o cenário cultural da época, e a segunda, servir como uma espécie de “laboratório” para a indústria fonográfica, que tinha naqueles festivais um termômetro capaz de indicar “os grandes sucessos” do momento (ALMEIDA, 2005).

Durante a década de 1970, estas duas funções dos festivais já haviam se esgotado. Primeiramente, pela total perda de prestígio desses eventos junto à crítica especializada e pelo afastamento dos grandes nomes que capitanearam os debates na década passada. Segundo, pelo amadurecimento de uma indústria cultural no Brasil capaz de determinar uma nova direção para a indústria do disco (DIAS, 2000).

Os festivais, portanto, perderiam a função de pesquisa de mercado frente à nova racionalidade gerencial que começaria a comandar a indústria cultural brasileira (ORTIZ, 1989), as gravadoras passariam a desenvolver seus departamentos de criação e pesquisa, dispensando os festivais dessa função de “análise de mercado” bastante amadora. Nasceria, nesse contexto, um quadro de profissionais, criado dentro da própria indústria do disco, que se especializava na identificação de potenciais segmentos de mercado para produtos específicos. Surgiria o cargo conhecido como produtor fonográfico². Esse profissional teria nascido junto aos departamentos de criação das empresas discográficas, responsável direto pela seleção e produção musical de vários artistas. Ele agiria como um intermediador entre o criador artístico e o público consumidor, especializando-se na identificação mercadológica de determinado produto segundo os segmentos específicos à qual se direcionava (MORELLI, 1988).

Os festivais de música popular, durante a década de 1970, guardariam então a “saúde” e a expectativa do rico cenário artístico que comandaram esses eventos na

década passada. No entanto, eles agora se viam imersos em um contexto econômico de uma indústria cultural solidamente consolidada. Nas palavras de Ana Maria Bahiana (1979a: 43): “o FIC ficara reduzido a uma feira livre para novas contratações, um espetáculo para grandes plateias onde a apresentação valia mais que a música em si”. Seria então, nesse contexto de entressafra, que surgiria a primeira leva de artistas dos anos 70, espremidos entre as comparações com a década passada, o impacto das “discussões levantadas nos anos 60 (conteúdo/forma, participação política direta/revolução estética, busca de raízes/assimilação e síntese de elementos externos), e a repressão que se instalava no presente” (*Idem*).

Por mais que este tipo de análise possa nos levar a entender os artistas surgidos no início da década de 1970, como seguidores de segunda ordem dos grandes nomes da década passada e de importância reduzida para a indústria fonográfica, – o que no fundo não seria de tudo mentira-, o crescimento econômico geral da economia brasileira e o surgimento de novos mercados consumidores fizeram deles artistas decisivos para as novas ambições da indústria do disco nacional.

A indústria fonográfica nacional apresentou um crescimento de mais de 400% ao ano entre 1966 e 1979, seguindo taxas ininterruptas de crescimento em toda a década (VICENTE, 2002; PAIANO, 1994). O aumento do poder aquisitivo de amplas camadas populares da sociedade brasileira, dentro daquilo que ficou conhecido como “milagre econômico”, possibilitou, além de um aumento no consumo de toca-discos, o surgimento de um novo e diferenciado mercado consumidor. Até por volta de 1971, o consumidor típico de discos no Brasil, como afirmou André Midani, gerente geral da Philips, tinha mais de 31 anos, ao passo que no mercado internacional a faixa etária girava em torno de 25 anos (PAIANO, 1994). O crescimento econômico brasileiro na década de 1970 ampliou o poder de consumo das classes populares e fez surgir no segmento jovem um mercado consumidor potencial em que a indústria do disco investiria pesadamente (PAIANO, 1994). Foram como captadores desses novos segmentos de mercado que os artistas surgidos na década de 1970 se firmariam no cenário musical brasileiro.

Após a sua apresentação no *VII Festival Internacional da Canção*, em 1972, Raul Seixas entraria pela porta da frente da principal gravadora do país, a Philips Fonogran. Esta gravadora dominava o segmento mais consagrado da música popular brasileira, desde a década de 1960, tendo sob contrato os artistas mais reconhecidos da época³. Essa parcela já reconhecida da MPB chegava à década de 1970 com um amplo

prestígio junto às elites, além de grande importância para indústria fonográfica brasileira (NAPOLITANO, 2002). Esse segmento da MPB possibilitou à indústria do disco a consolidação de um catálogo de artistas e obras de alto valor agregado e rentabilidade mais estável. A Philips tinha neste *cast* de artistas de catálogo uma estabilidade de renda que lhe permitiria avançar sobre novas franjas de mercado que surgiam no início dos anos 70.

A consolidação de uma faixa de produção de discos com alto valor agregado e mercado relativamente restrito não impediria o investimento da indústria do disco em novos segmentos de mercado. Pelo contrário, a estabilidade de vendas desses artistas consagrados representaria uma segurança de lucros que amortizaria os riscos de investimentos na procura de novos públicos. Assim, ao mesmo tempo em que a MPB se consolidava como bem cultural de grande prestígio social e alto valor de mercado, a indústria fonográfica produzia álbuns mais baratos de artistas populares e menos valorizados, sobretudo por meio das trilhas sonoras das novelas (NAPOLITANO, 2002; 2001).

É importante salientar então a existência dessa divisão no interior do mercado fonográfico brasileiro: uma “faixa de prestígio” e outra “comercial”, que não se anulavam ou se excluía, pelo contrário, se complementavam frente à forte segmentação do mercado de discos no Brasil e às ambições da indústria fonográfica em captar um público mais jovem de consumo. Neste contexto, os grandes meios de comunicação se tornariam o palco central de divulgação e consagração de um conjunto de bens culturais extremamente diferenciados. Neles se apresentavam os artistas mais populares, com um apelo comercial mais direto, e os nomes mais consagrados da MPB, que transitavam com mais liberdade por esses circuitos, principalmente após a tropicália ter rompido com certas fronteiras que balizavam as esferas de bom e mau gosto. Neste sentido, essa indústria cultural, que vinha se solidificando durante a década de 1970, deve ser entendida não como um mero elemento deturpador da vida cultural brasileira, mas como componente fundamental na consolidação da instituição MPB (NAPOLITANO, 2002).

Neste contexto de solidificação da indústria cultural, Márcia Tosta Dias (2000) apontaria o início de um processo de diferenciação no tratamento dispensado pelas gravadoras a certos artistas. De um lado, os “artistas de catálogo”: um *cast* estável de músicos mais consagrados que, com maior liberdade criativa, produziram um bem cultural de alto valor agregado, grande prestígio social e índices de vendas bastante

estáveis. Do outro, os “artistas de marketing”: produtores de bens culturais de baixo custo, resultado de um trabalho coletivo e técnico identificado com a própria gravadora, amparados por fortes esquemas de divulgação e ambicionando altíssimos índices de vendas, mesmo que por pouco tempo.

Mesmo com o crescimento vertiginoso do mercado de discos no Brasil e a nova racionalidade gerencial que passava a comandar a indústria cultural, durante a década de 1970, alguns autores defendem a ideia de que esses fenômenos ainda não teriam sido capazes de consolidar, imediatamente, o mercado brasileiro aos moldes internacionais (MORELLI, 2008). A profunda segmentação do mercado de discos no Brasil criara hierarquias simbólicas que mantinham determinadas frações desse mercado ainda sob domínio daqueles artistas consagrados na década de 1960, constituindo uma esfera restrita e de prestígio na circulação de bens culturais. Por outro lado, arregimentava-se um polo de circulação ampliada nesse campo musical, consolidado por intermédio dos departamentos de criação das empresas fonográficas, que passavam a interferir diretamente nos trabalhos dos artistas “populares”, amparados por fortíssimos esquemas de divulgação (MORELLI, 2008).

A Philips realizou, em muitas oportunidades, os trabalhos de divulgação de Raul Seixas paralelamente aos projetos que a gravadora tinha para seus principais contratados. Foi apostando nessa MPB, para a conquista dos segmentos mais jovens do mercado brasileiro, que a gravadora promoveu seus novos artistas, tendo como “padrinhos” aquelas figuras já conhecidas do público em geral. No espetáculo *Phono 73*, por exemplo, realizado no Palácio de Convenções do Anhembi, em São Paulo, Raul Seixas se apresentou junto dos principais nomes da música popular brasileira.

Ao ser colocado ao lado das figuras mais consagradas do período, em seu primeiro espetáculo de divulgação, já se apontavam as expectativas artísticas que recairiam sobre o recém contratado da Philips. Esperava-se de Raul Seixas, e dos demais artistas ali apresentados (Jorge Mautner, Sérgio Sampaio, Régis Macalé, Luiz Melodia, Fagner), uma forma de “continuidade” dos projetos e debates artísticos que o polo mais consagrado da música popular vinha estabelecendo desde o final da década de 1960. Tendo em vista a forte dominação exercida pelos já conhecidos e reconhecidos artistas da MPB e o fracasso de público e crítica que foi o espetáculo *Phono73*, os novos artistas que ali se apresentaram foram vistos como “seguidores retardatários e menos qualificados dos grandes movimentos musicais havidos anteriormente” (MORELLI, 1988, p. 52). Surgiriam, portanto, na esteira desses nomes conhecidos, vários artistas,

entre eles Raul Seixas, que buscavam certa continuidade, seja de maneira efetiva ou através de recursos de *marketing*, dos elementos estéticos que haviam sido consagrados pelo polo restrito da MPB, mas que também vislumbravam a conquista de novos segmentos de mercado (MORELLI, 1988).

No contexto que se seguiu à consagração da tropicália no final da década de 1960, a incorporação de gêneros e estilos musicais diversos, concorrentes em um primeiro momento, se fez sem maiores traumas (NAPOLITANO, 2002). No entanto, por mais que as conquistas do tropicalismo possam representar um frescor e liberdade aos projetos artísticos dos músicos que se seguiram, ao nosso olhar, elas acabaram por perpetrar um conjunto de expectativas de composição e apresentação que se tornaram caras a uma gama de artistas. Mesmo conseguindo superar a chamada “patrulha ideológica”⁴ exercida pela esquerda cultural, que rondava as produções artísticas, principalmente aquelas ligadas aos CPCs da UNE, as “inovações tropicalistas” acabaram se tornando um sistema hegemônico que coagia determinados artistas, principalmente aqueles que se propunham a transitar pelos circuitos mais consagrados da música popular. A escalada vertiginosa que levou o tropicalismo ao “topo do poder hegemônico”, mediante uma “apologia da indústria cultural como uma realidade tanto inescapável quanto atualizadora”, fizera do choque entre o moderno e o arcaico - umas das “rupturas” estéticas conseguidas pelo movimento - um item quase obrigatório para aqueles que, por ventura, pleiteassem certas posições (ALEMBERT, 2012).

Como os elementos de uma música internacional já haviam sido assimilados com certa naturalidade pelo campo musical brasileiro na década de 1970, graças ao reconhecimento da tropicália, anos antes, a inserção do rock, que somente iria ter um campo autônomo consolidado a partir da década de oitenta, se via restringido aos parâmetros de composição da MPB pós-tropicalista (SOUZA, 2011). Surgiriam nesse contexto, artistas que buscariam uma espécie de “síntese”, como assim definiu Ana Maria Bahiana (1979b: 55), fundindo elementos eletrônicos com a viola sertaneja, o rock com o baião; figuras como Fagner, Walter Franco, Raul Seixas, que “mesmo influenciados pelo dado de fora, elétrico, estrangeiro, haviam digerido a informação e produzido outros tipos de música”.

O mais importante, quando pensamos a inserção de Raul Seixas no cenário musical brasileiro, é entendermos como o cantor não se enquadraria fielmente nas delimitações que a bibliografia acerca da década de 1970 estabelece entre artistas de consumo e artistas de prestígio, artistas de catálogo e de *marketing*, entre esferas de

circulação ampliada e circuitos restritos de produção, entre um modo de produção comercial e um “modo de produção artesanal” (WISNIK, 1979: 25).

Mesmo entrando pela porta da frente da gravadora que dominava o segmento mais consagrado da música popular e fazendo trabalhos de divulgação conjunto com os principais nomes da MPB, Raul Seixas se valeu de amplos esquemas de *marketing* feitos por gravadoras, rádios e televisão – característica que Rita de Cássia Morelli (1988) julga específica aos artistas mais “populares”– e, principalmente, sofreu com as fortes cobranças das gravadoras para o aumento na vendagem de seus LPs. Mesmo transitando, ou pleiteando transitar, pelos espaços mais consagrados da MPB, valendo-se de esquemas de divulgação próprios desse segmento de mercado, Raul Seixas gravou vários vídeo-clips e trilhas sonoras (a principal delas, a da novela *O Rebu*, da Rede Globo), esquemas de produção que Marcos Napolitano (2001) julga específicos de artistas populares e de menor prestígio. O cantor conseguiu, em toda sua carreira, arrebatador quatro Discos de Ouro pelo sucesso dos LPs *Gita* (1974), *Eu Nasci Há Dez Mil Anos Atrás* (1976), *A Panela Do Diabo* (1989) e pela música *Carimbador Maluco* (1983), lançada junto ao LP de divulgação do especial infantil da rede Globo *Plunct Plact Zum*, e ainda ser um dos artistas brasileiros que mais sofreu com a censura de suas canções. Sua produção musical foi, durante toda sua carreira, avaliada tanto pelo valor de crítica social que trazia elementos “inovadores” e de criatividade artística, quanto pelos altos rendimentos que conquistava (SOUZA, 2011).

Portanto, a análise da produção musical de Raul Seixas, ao nosso olhar, deve ser feita tendo em vista certa ambivalência que se encontra no cerne do seu trabalho artístico. Mesmo trazendo elementos “inovadores”, crítica política e social, capaz de colocar sua obra entre os meios mais restritos e consagrados do cenário musical brasileiro da década de 1970, o elemento comercial é fator central em todo seu trabalho. Entender a produção musical de Raul Seixas no eixo dessa ambivalência significa perceber como, durante a década de 1970, fazer uma crítica social e política através da música era quase que uma referência obrigatória e necessária para se alcançar certo respeito da crítica e garantir uma porcentagem de vendas considerável. Parece-nos que o trabalho artístico do cantor caminharia, então, nessa linha aparentemente contraditória, que os analistas de sua obra pouco perceberam. Ao privilegiarem o caráter de crítica social e política que a sua obra realmente carrega, colocariam em segundo plano os intentos comerciais que nutrem o cerne dessas críticas. Portanto, julgamos que os elementos considerados mais “puramente artísticos”, presentes em sua obra, se

constroem mediante as ambições de Raul Seixas em transitar por certos circuitos consagrados e alcançar novos públicos consumidores que o “milagre econômico” abria e a indústria cultural do período tanto ambicionava.

Produção musical de Raul Seixas na década de 1970: Krig-ha, Bandolo! (Philips) e o rock nacional

Para entendermos a produção musical de Raul Seixas no início da década de 1970, é necessário visualizarmos a forma como ele se apresentou como um cantor calibrado para as novas expectativas da indústria do disco. Antes da gravação do seu LP *Krig-ha, Bandolo!* (Philips), Raul Seixas já havia demonstrado um forte apreço pelo rock de Elvis Presley e Beatles, já havia procurado reconhecimento artístico no Rio de Janeiro como cantor de iê-iê-iê com seu grupo *Raulzito e os Panteras* e já havia trabalhado como produtor fonográfico na gravadora CBS, onde acabou produzindo músicas e discos para Jerry Adriani, Tony e Frank, Sérgio Sampaio, *Trio Ternura*, além de ter classificado duas músicas suas no *VII Festival Internacional da Canção*.

Esse conjunto de experiências diversas fizera de Raul Seixas um artista capacitado para atender às expectativas da indústria fonográfica brasileira em captar novos segmentos de mercado, principalmente o público jovem, e ainda estabelecer certo fio de continuidade com os debates artísticos e políticos da década de 1960. Como amante do rock de Elvis Presley e Beatles, Raul Seixas já ganharia importância como possível difusor desse gênero que ganhava o mundo, mas que ainda não teria um representante tipicamente brasileiro. Como cantor de iê-iê-iê, Raul Seixas se mostrava um artista com bagagem e conhecimento importante no gênero musical campeão de vendas na década de 60. Como produtor fonográfico da CBS, ele se apresentaria como artista hábil em lidar com as novas formas de divulgação artística que comandariam as estratégias da indústria do disco. Ao produzir músicas para Jerry Adriani, Tony e Frank, Sérgio Sampaio e *Trio Ternura*, Raul Seixas apareceria como artista habituado na produção do gênero musical conhecido como brega, que junto da música romântica, comandaria os grandes sucessos de vendas na década de 1970. E com o sucesso no *VII Festival Internacional da Canção*, Raul Seixas despontava como artista sagaz no manejo dos elementos políticos e estéticos da música popular naquele imediato pós-tropicalista.

A produção musical de Raul Seixas traria, portanto, uma riqueza de temáticas e estilos musicais, frutos das experiências diversas que o cantor acumulou, e de manancial das feições estéticas que ele teve de se ater pela forma com que ele se inseriu no cenário musical e procurou sua consagração artística. Há de se fazer entender que Raul Seixas, como outros artistas que surgiram nesse contexto, se viu espremido entre as conquistas estéticas do tropicalismo, que já se faziam hegemônicas no período, e os cerceamentos culturais que se estabeleciam após o AI-5. Portanto, para aqueles artistas que vislumbravam um trânsito em certos circuitos consagrados da música popular, o diálogo com diferentes gêneros e estilos, alicerçados em críticas políticas e culturais um tanto quanto veladas pela “linguagem de fresta” (VASCONCELLOS, 1977), se fazia quase como referência obrigatória. No entanto, longe das críticas ou apontamentos políticos mais diretos, que deram o tom nas canções engajadas da década de 1960, a música popular nesse imediato pós-tropicalista voltaria suas críticas contra “agrupamentos sociais mais tradicionais como a família ou os partidos políticos” (BOZETTI, 2007: 136).

Seria importante destacar também os ganhos e contribuições, mesmo que indiretas, da consagração do grupo *Os Mutantes* para o reconhecimento artístico de Raul Seixas. O grupo formado por Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias teve um papel ativo nos debates estéticos dos anos de 67 e 68, que lançariam o tropicalismo como movimento de aversão à cultura política que dominava o cenário musical do período. Com o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil em 1969, *Os Mutantes* despontariam como legítimos representantes e continuadores daqueles debates. Portanto, o conjunto chegaria à década de 1970 com um reconhecimento ampliado, que se confirmaria com os muitos aplausos que o grupo arrebataria no *IV Festival Internacional da Canção*, em 1969 (DANTAS, 2007).

No entanto, a grande contribuição dos *Mutantes* para os artistas da década de 1970, ao nosso olhar, não se encontraria exatamente nesse caráter de continuidade, mas sim nas diferenças estabelecidas com Caetano e Gilberto Gil. Diferentemente do grupo baiano, que sempre teve no cerne de seus intentos artísticos um debate no interior da música popular brasileira, procurando no rock novas alternativas que pudessem modernizá-la, os *Mutantes* partiriam essencialmente do rock e buscariam na música popular uma nova forma de fazer um rock brasileiro. O conjunto, antes das apresentações nos Festivais de 67 e 68, perambulava pelos circuitos alternativos de “rock de garagem” de São Paulo (DANTAS, 2007, p. 73). Nessa cena musical

underground da capital paulista estariam grupos musicais que buscavam um “formato fiel ao modelo rock”, tentando “imitar com fidelidade a música que vinha de fora” (BAIANA, 1979b, p. 44).

Quando uma banda consagrada como *Os Mutantes* lança seus trabalhos, tendo como célula rítmica central o rock, e a partir dela buscando possíveis diálogos e experimentações, um espaço novo se abriria para os artistas que, como o grupo, teria suas raízes mais afastadas da MPB e aproximadas do ritmo inglês e norte-americano. Foi nessa perspectiva que os três principais trabalhos dos *Mutantes*, *Os Mutantes* (1968), *Mutantes* (1969) e *Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (1970), abririam novos espaços para o rock nacional e redefiniriam o que seria o rock brasileiro, colocando em prática “um conjunto de estratégias midiáticas que foi retomado nas próximas décadas sempre que o gênero sofreu críticas em relação à sua autenticidade” (DANTAS, 2007, p. 71).

Os trabalhos acadêmicos que analisaram as canções de Raul Seixas se focaram nos diferentes aspectos de crítica que elas poderiam diretamente trazer ou possivelmente suscitar. Assim, privilegia-se, nessas análises, sempre uma forma de aversão e negação de padrões sociais, políticos, religiosos e culturais. É inegável que Raul Seixas traz um repertório de crítica bastante diverso em suas canções, mas em um período em que este tipo de ataque era quase que uma referência obrigatória para certas produções musicais; outra característica importante de sua produção assumiria maior destaque. O caráter extremamente autobiográfico de suas canções perpassaria quase toda a sua produção musical e “filtraria” todo o teor de crítica presente em sua obra. A imensa maioria das investidas contra uma dada realidade social, estrutura religiosa, política ou econômica é feita, em suas canções, mediante um conjunto de referências e descrições que tendem a remeter sempre à imagem de Raul Seixas. Não somente por cantar a maioria de suas canções em primeira pessoa, mas também - e principalmente - por se valer de um repertório de atuações performáticas muito específico, Raul Seixas conseguiu sempre associar o teor de suas críticas ou à sua experiência individual ou à sua própria personalidade.

Mesmo sendo nítida a presença de um forte teor de crítica nas canções de Raul Seixas, nos parece bastante claro como o cunho autobiográfico antecederia e fundamentaria qualquer tipo de observação social ou cultural em suas canções. Por exemplo, se o tradicionalismo da “vida burguesa” foi um alvo constante das críticas do cantor em músicas como *Ouro de Tolo* (1973), *Medo da Chuva* (1973), *A Maçã* (1975);

em períodos em que ele se via afastado das filhas, ele comporia a música *Diamante de Mendigo*⁵ (1979), em que se expressaria um forte amargor por não ter conseguido consolidar uma família, deixando de lado as clássicas críticas às estruturas familiares tradicionais da “vida burguesa”. Portanto, o cunho autobiográfico se apresentaria como um denominador comum em suas canções, que antecederia e “filtraria” qualquer outro tipo de crítica estabelecida pelo cantor.

O disco *Krig-ha, Bandolo!* lançado pela Philips, em 1973, estrearia a carreira solo de Raul Seixas. A capa do disco deixa evidente uma tentativa de reformular a imagem midiática de Raul Seixas, que aparecera, outrora, trajado de terno preto, cabelo penteado e ar de bom moço, no seu disco *Raulzito e os Panteras* (1968). A capa traria Raul Seixas de peito nu e braços semiesticados, olhos fechados, cabelos longos e barba relativamente grande. No peito, um medalhão e na palma da mão um símbolo esotérico, semelhante a uma chave, que mais tarde apareceria nas capas dos discos *Gita* (Philips, 1974), *Novo Aeon* (Philips, 1975) e *Há dez mil anos atrás* (Philips, 1976). Entre os braços uma frase retirada das histórias em quadrinhos do *Tarzan*, que significa “Cuidado, aí vem o inimigo”.



Capa do LP *Krig-ha, Bandolo!*

De início, a capa do disco já nos remeteria a uma sobreposição de elementos que apareceriam, de diferentes formas, espalhados nas músicas. O primeiro deles seria a associação quase direta entre a imagem de Raul de braços abertos e Jesus Cristo crucificado. Anunciar-se-iam aqui referências à iconografia cristã, que aparecem nas músicas *Al Capone*⁶, *How Culd I Know*⁷ e *Cachorro Urubu*⁸. O segundo elemento importante seria essa chave mística que apareceria na sua mão e anunciaria a presença de elementos esotéricos, como nas músicas *Ouro de Tolo*⁹, *As minas do Rei Salomão*¹⁰ e *Al Capone*¹¹. O terceiro elemento seria uma referência à cultura pop, que aparece no

recorte de um quadrinho e também nas músicas *Ouro de Tolo* (macaco, praia, jornal, tobogã), *Al Capone* (Al Capone, Jimi Hendrix), *As Minas do Rei Salomão* (camelô) e *Dentadura Postiça* (gibi, o nível do gás, elevador).

Se um dos veios centrais das canções do disco seria uma forma de crítica social, a chamada “linguagem de fresta” se faz bastante presente. Na canção *Dentadura Postiça* pode-se associar o título à *Ditadura Postiça*, e por isso mesmo Raul Seixas cantaria sua queda em versos como: *Vai cair\ A estrela do céu\ Vai cair\ A noite no mar\ Vai cair\ O nível do gás\ Vai cair\ A cinza no chão*. No entanto, entendemos que o recurso central da linguagem cifrada de Raul Seixas, que lhe permitiria estabelecer determinadas críticas sociais em anos de repressão e censura, foram o tom extremamente autobiográfico de suas canções e o forte peso esotérico que as acompanhava. Primeiramente, o caráter autobiográfico disfarçaria possíveis críticas diretas em um tom de relato pessoal e episódico, ou seja, onde poderia haver uma forma de aversão à política e à sociedade da época, também poderia se enxergar o delinear de uma mera experiência individual sendo contada e cantada em primeira pessoa. Assim, pode-se perceber facilmente críticas à sociedade burguesa em músicas como *Ouro de Tolo*, ou uma apologia à quebra de padrões de conduta, como na música *Metamorfose Ambulante*, uma vez que o teor das canções é sempre vinculado à experiência de vida ou à personalidade do próprio Raul Seixas.

O esoterismo representou, nos anos de acirramento das repressões culturais, uma alternativa viável para se estabelecer possíveis críticas. Os elementos místicos se apresentariam como um canal de expressão que viabilizava uma aversão à sociedade ou à política da época longe das referências a agrupamentos coletivos e direcionamentos políticos que davam o tom nas canções de protesto dos anos 60. Desta forma, não se cantaria uma união popular na expectativa do “dia que virá” (GALVÃO, 1976), mas se apontariam alternativas individualizantes e apolíticas para os problemas sociais. Este recurso foi utilizado em abundância por Raul Seixas, principalmente em seus três primeiros discos, em parceria com Paulo Coelho. Dentro dessa chave mística, o cantor conseguiria encontrar alternativas à estrutura social, política e religiosa do período, de maneira a driblar a censura e agradar os críticos.

Condensados - autobiografismo e esoterismo - estes recursos abririam portas de divulgação importantes para Raul Seixas. Remetidas ao cunho da experiência individual e direcionadas a um plano ininteligível, as críticas incutidas em suas canções ganhariam sempre um caráter polissêmico. Por isso, muitas das letras de suas músicas teriam uma

pluralidade de sentidos, por apresentarem caminhos fundamentalmente associados à vivência ou personalidade de Raul Seixas e alternativas pouco convencionais e mal definidas de caráter místico. São exemplares desse tipo de discurso o *Maluco Beleza*, *A Mosca na Sopa* e *O cidadão respeitável que ganha quatro mil cruzeiros por mês*; ou seja, personagens sempre obscuros e incertos que remetem diretamente a Raul Seixas e sempre encontram alguma saída mística no findar de seus problemas.

Paulo Henrique Brito (2003) chama atenção para algumas peculiaridades importantes na difusão da contracultura no Brasil, no início dos anos 70, apontando características muito pertinentes para compreendermos alguns aspectos da obra de Raul Seixas. Segundo o autor, no Brasil, a contracultura chegaria a um momento posterior a sua difusão no cenário norte-americano. Chegando aqui no início dos anos 70, todo o discurso de liberação sexual, drogas e postura em relação à política, que marcou o ambiente contra cultural nos EUA, encontraria um cenário fortemente cerceado pelo AI-5 e dominado pelo tropicalismo. Nesse momento, os grandes projetos políticos de Brasil alternativo seriam substituídos por críticas mais intimistas e subjetivas, dando à contracultura brasileira um repertório de temáticas que privilegiariam: loucura, fracasso, solidão, insatisfação pessoal, desespero e derrota pessoal. Assim, os roqueiros nacionais, “vários deles egressos da tropicália ou herdeiros do tropicalismo”, iriam expressar sua visão em um discurso bem diferente daquele que marcou o clima de otimismo e euforia na cena contra cultural norte-americana.

Esse conjunto de características da contracultura brasileira se encontraria muito presente nas canções de Raul Seixas no início dos anos 70. O caráter intimista, subjetivo e individualizante são marcas centrais das críticas sociais estabelecidas pelo cantor em quase todas as suas canções nesse período. Em músicas como *Ouro de Tolo*, *Mosca na Sopa*¹², *Água Viva*¹³ (1974) e *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*¹⁴ (1974), além de muitas outras canções, se expressariam sempre agonias individuais, descritas na forma de episódios de vida e resolvidas em um teor muito subjetivista, seja por uma superação pessoal ou algum tipo de saída esotérica. O aspecto de insatisfação e derrota pessoal, marcas dessa especificidade contracultural brasileira, também poderiam ser facilmente notadas em muitas músicas, como *Ouro de Tolo*¹⁵. As temáticas da solidão e do amor fracassado seriam encontradas nas canções *A Hora do Trem Passar*¹⁶ (1973), *A Maçã*¹⁷ (1975) e *Medo da Chuva*¹⁸ (1973), por onde o cantor narraria uma certa dificuldade em construir um relacionamento fiel, contínuo e duradouro. As temáticas do medo e da loucura são também muito frequentes em suas canções como em *Para*

*Nóia*¹⁹ (1975) ou *Metamorfose Ambulante*²⁰ (1973), que ao nosso olhar, acompanhariam, pois, o mesmo conteúdo da letra da clássica *Maluco Beleza* (1977).

Musicalmente, o disco apresenta um conjunto bastante diverso de gêneros e feições estéticas sendo manobradas nas canções. Por mais que o peso maior se encontre em duas vertentes centrais: o rock americano dos anos 50 e os elementos do rock brasileiro pós-tropicalista, o disco dialoga, em vários momentos, com os cantos melosos e chorosos da música brega, baião nordestino, samba de roda típico do candomblé, além de melodias mais orquestradas, bem próximas das canções românticas que despontavam naquele início dos anos 70.

Na música de abertura, Raul Seixas faria uma breve versão de *Good Rockin' Tonight* (1954), de Elvis Presley, somente ao violão e acentuando o sotaque baiano, como forma de anunciar a base musical do disco, o rock.

Na segunda faixa, *Mosca na Sopa*, Raul Seixas já esgoelava um grito alongado de “*Eu sou a mosca*”, simulando uma cena típica do candomblé, quando o orixá é saudado com toques de atabaques e palmas, semelhante à abertura que Caetano Veloso utilizou em *Triste Bahia* (1972). Na segunda parte dessa mesma canção, inicia-se sorratamente uma mistura de elementos de capoeira, candomblé e ciranda, mas encaixados no ritmo do baião. Ao fundo, um ruído eletrônico imita o som de uma mosca (instrumentação parecida àquela utilizada pelos *Mutantes* em *Batmacumba*, em 1968). O anúncio “*Eu sou a mosca*” se repete exaustivamente quando é subitamente interrompido por um intervalo silencioso e o início de uma forte batida de rock, que dura por volta de dez segundos. No meio da canção, Raul Seixas inicia uma forma de discurso sombrio, em linguagem quase falada, onde ele repete insistentemente ser a “*mosca que perturba o seu sono*”. A música não apresenta necessariamente uma sobreposição de estilos musicais como era habitual nas canções tropicalistas. O rock e o samba de candomblé mais se rivalizam do que se ajustam. Em toda a letra, perpassa um forte teor de figurativização que o discurso falado potencializaria. Existiria em toda a canção uma total identificação entre o que está sendo cantado com a personalidade do cantor. O tom às vezes sombrio e perigoso que se anuncia com a chegada da mosca se condensa na própria imagem midiática de Raul Seixas.

O grande sucesso do disco *Krig-ha, Bandolo!* foi a música *Ouro de Tolo*. Nela, conseguimos encontrar, de maneira condensada, grande parte dos recursos performáticos manejados por Raul Seixas em todo o disco. A música descreveria um cenário tipicamente urbano e muito bem datado temporalmente. Certos substantivos

deixariam claro o local e a época em que se desenrola toda a narrativa, como o *Corcel 73*, *Jardim Zoológico*, *Cidade Maravilhosa* e *Ipanema*. O extenso tamanho da canção, praticamente sem refrão, favoreceria seu caráter épico narrativo, onde o canto falado de Raul Seixas parece declamar um texto. No entanto, certas características que, teoricamente, poderiam sugerir uma imparcialidade do protagonista no desenrolar da canção, perderiam espaço frente a um conjunto de recursos performáticos que deixariam muito evidentes os aspectos subjetivos e autobiográficos. A performance da voz de Raul Seixas daria à tonalidade do canto um aspecto choroso e meloso- modulação semelhante à da música brega - e acentuaria o aspecto eminentemente sentimental da canção. No final de cada verso, Raul Seixas usa de fortes alongamentos vocálicos que prolongam as frases melódicas e favorecem a passionalização na descrição dos eventos. O acompanhamento rítmico é feito por uma orquestra em tom ascendente, onde vão se incluindo instrumentos a cada verso, chegando em uma espécie de clímax no verso “*Eu que não me sento / No trono de um apartamento / Com a boca escancarada / Cheia de dentes / Esperando a morte chegar....*”. Semelhantemente às músicas românticas de Roberto Carlos²¹, a organização orquestral ajudaria a acentuar os contornos emocionais da canção, reforçando um peso melódico que o canto às vezes acelerado e falado pudesse ocultar.

Por meio da performance chorosa e melosa de sua voz, que coloca *Ouro de Tolo* junto das muitas canções cafonas da época, e o auxílio da orquestra no realce dos contornos sentimentais, que a aproximaria das canções românticas, Raul Seixas consegue transmitir um tom de extrema sinceridade na música. Assim, a canção se amarraria e se condensaria em um amplo processo de figurativização, sobre um aspecto fundamentalmente narrativo e descritivo. Nela se definiriam fielmente a trajetória e a personalidade de Raul Seixas, portanto, o choro daquela voz cantada não seria qualquer choro, mas a expressão mais honesta de um cantor que vivera os fatos ali descritos.

Se a melodia aproximaria *Ouro de Tolo* das canções bregas e românticas da década de 1970, na letra podemos perceber uma maior vinculação com as tradições emebebistas, o rock pós-tropicalista e as temáticas contraculturais.

A canção se arma em certo tom de inconformismo muito comum às canções da MPB dos anos 60 e 70. No entanto, diferentemente das canções engajadas, não haveria em *Ouro de Tolo* a suscitação de uma saída coletiva e política para os problemas ali descritos. A performance do canto também não apontaria para um inconformismo ativo do protagonista, muito pelo contrário, a música caminha em um processo de inflexão

que sugere uma resignação e derrota pessoal, como expressada nos versos: “*É você olhar no espelho / Se sentir um grandessíssimo idiota / Saber que é humano / Ridículo, limitado*”. O amplo clima de conformação que se constrói na longa letra seria confrontado apenas nos últimos versos, em que Raul Seixas demonstraria um caráter mais ativo frente à descrição dos fatos, afirmando: “*Eu que não me sento / No trono de um apartamento / Com a boca escancarada / Cheia de dentes, esperando a morte chegar...*”. Ao nosso olhar, o fim da canção, por mais que possa demonstrar certo protagonismo do eu lírico, não resolveria de maneira lógica o clima de resignação e derrota pessoal construído no início. O disco voador que conclui a letra da canção representaria mais uma fuga escapista, mal definida e polissêmica – talvez seja este mesmo o intuito de Raul Seixas - para a forte crítica à sociedade burguesa que ali se expressaria. É importante perceber como esse recurso de deixar insuspeita e incerta a resolução dos conflitos aumentaria a possibilidade de sentidos expressos na letra, tornando a crítica da canção maleável a múltiplos entendimentos, valorizando seu potencial artístico.

Neste aspecto, a canção revelaria suas proximidades com a música pós-tropicalista, que abria mão dos claros apontamentos políticos institucionais em função de alternativas pouco convencionais de protesto, capazes, inclusive, de driblar a censura.

O teor de derrota pessoal e a resignação – marcas específicas da contracultura brasileira - se tornariam mais latentes pela total separação existente na letra entre o sujeito protagonista e o objeto de desejo. Essa forma de dissonância entre o sujeito da canção e o objeto desejado já havia sido utilizada por Roberto Carlos em *Quero que vá tudo pro inferno* (1965). No entanto, na canção de Roberto, o objeto procurado é claramente identificado na letra da canção, a mulher amada seria o propósito central da busca e do desejo do eu lírico; em *Ouro de Tolo*, no entanto, esse objeto não é tão claro. É evidente na canção um incômodo e desagrado que o cantor descreve com enorme sinceridade, todavia, ficaria insuspeito na canção o que ele realmente busca, e a saída escapista em um disco voador somente reafirmaria o caráter obscuro dos anseios de Raul Seixas. Sabe-se muito bem que ele devia estar contente, estar alegre e agradecer ao Senhor, sabe-se também que a situação atual não o agrada, mas é completamente incerto o sentido da busca. O desfecho da canção é fundamentalmente individual e abre margem para conclusões diversas. Fugir em um disco voador transmitiria um teor de “protesto” e aversão a uma dada realidade, mas não definiria com precisão o sentido da

crítica. Portanto, *Ouro de Tolo* seguiria o mesmo recurso empregado por Raul Seixas em *Metamorfose Ambulante*, onde um protagonista se “definiria”, exatamente, na inconstância e na incerteza de sua posição e personalidade.

O disco *Krig ha Bandolo!*, portanto, é construído de maneira compactada - capa e músicas - e condensado na própria imagem de Raul Seixas. Ao manobrar feições estéticas diversas, o cantor consegue agrupar na música traços estilísticos muito distintos, onde a letra, voz e melodia conseguiriam acentuar o caráter central de autobiografismo em suas canções. Os recursos do canto e melodia compensariam momentos em que o peso objetivo e imparcial da narração ou descrição se tornariam mais agudos, reforçando sempre um tom de extrema sinceridade na linguagem cantada. Ao tecer seu vasto repertório de crítica, alicerçado na música brega e romântica, Raul Seixas conseguiria atender as expectativas ambíguas às quais se sujeitava: agradar uma crítica especializada sedenta por julgamentos socioculturais na forma de música e alcançar os índices de vendas que, como já dissemos, seria parte fundamental de sua produção. Assim, a sua produção musical trafegaria entre o manejo de experiências pessoais e a prontidão no emprego dos materiais característicos de diversos gêneros. As críticas por ele trazidas remeteriam sempre a um plano de inteligibilidade, por serem forjadas como experiências individuais e solucionadas em um plano místico, dando um caráter polissêmico a suas músicas, o que acabou se tornando marca central de sua produção.

Referências Bibliográficas

ALAMBERT, Francisco. A Realidade Tropical. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (IEB), São Paulo, n. 54, 2012.

ALMEIDA, Mariângela Ribeiro. *A canção como narrativa: o discurso social na MPB (1965-1975)*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

BAHIANA, Ana Maria. A “Linha Evolutiva” prossegue: a música dos universitários. In: WISNICK, José Miguel. *ANOS 70 ainda sob tempestade: música, literatura, cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Europa Editora, 1979a.

_____. Importação e assimilação: rock, soul, discothèque. In: WISNICK, José Miguel. *ANOS 70 ainda sob tempestade: música, literatura, cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Europa Editora, 1979b.

BRITTO, Paulo Henriques. *A temática noturna do rock pós-tropicalista*. In: DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

BOZZETTI, Roberto. Uma tipologia da canção no imediato pós-tropicalismo. In: VIEIRA, André Soares (Org.). *Literatura, outras artes & cultura das mídias*. Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), n.34, p.133-146, jan.-jun. 2007.

DANTAS, Danilo Fraga. *A Prateleira do Rock: a análise das estratégias midiáticas utilizadas nos discos de rock brasileiro nas últimas cinco décadas*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *MMPB: uma análise ideológica*. In: GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria Fonográfica: relações sociais de produção e concepções acerca da natureza do trabalho artístico (um estudo antropológico: a indústria do disco no Brasil e a imagem pública de dois compositores-intérpretes de MPB na década de 70)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1988.

_____. *O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea*. Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 87-101, jan-jun. 2008.

NAPOLITANO, Marcos. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. IV Congresso da IASPM-LA (International Association for Study of Popular Music). Cidade do México, 2002. Disponível em: <www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actasmexico.html>. Acesso em: 25 jun. 2011.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/69)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 1994.

SOUZA, Lucas. *Eu Devia Estar Contente: A trajetória de Raul Santos Seixas*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista, Marília, 2011.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro, Edições do Graal, 1977.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. São Paulo, SP. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2002.

WISNIK, José Miguel. O Minuto e o milênio ou Por Favor, professor, uma década de cada vez. In: WISNIK, José Miguel. *ANOS 70 ainda sob tempestade: música, literatura, cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Europa Editora, 1979.

Jornais e Revistas

SEM SUSTOS. Revista *Veja*, Rio de Janeiro, edição 211. 20 de Setembro 1972.

Músicas citadas

Ouro de Tolo (Krig-ha, Bandolo!, PHILIPS, 1973)

Por Quem os Sinos Dobram (WEA, 1979)
Medo da Chuva (Krig-ha, Bandolo!, PHILIPS, 1973)
A Maçã (Novo Aeon, PHILIPS, 1975)
Al Capone (Krig-ha, Bandolo!, PHILIPS, 1973)
How Could I Know (Krig-ha, Bandolo!, PHILIPS, 1973)
Cachorro Urubu (Krig-ha, Bandolo!, PHILIPS, 1973)
As Minas do Rei Salomão (Krig-ha, Bandolo!, PHILIPS, 1973)
Dentadura Postiça (Krig-ha, Bandolo!, PHILIPS, 1973)
Metamorfose Ambulante (Krig-ha, Bandolo!, PHILIPS, 1973)
Mosca na Sopa (Krig-ha, Bandolo!, PHILIPS, 1973)
Água Viva (Gita, PHILIPS, 1974)
As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor (Gita, PHILIPS, 1974)
A Hora do Trem Passar (Krig-ha, Bandolo!, PHILIPS, 1973)
Medo da Chuva (Krig-ha, Bandolo!, PHILIPS, 1973)

Notas

¹ SEM SUSTOS. *Revista Veja*, Rio de Janeiro, edição 211. 20 de Setembro 1972.

² Raul Seixas trabalhou por cerca de um ano, entre 1971 e 1972, como produtor fonográfico na empresa de discos CBS.

³ Podemos destacar, como os principais artistas da gravadora, nomes como: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethania, Milton Nascimento, Elis Regina, entre outros.

⁴ O termo “patrulha ideológica” foi utilizado por Cacá Diegues, na década de 1960, se referindo às coações exercidas pela esquerda sobre sua obra.

⁵ *Eu tive que perder minha família / Para perceber o benefício que ela me proporcionava / É triste aceitar esse engano / Quando já se esgotaram as possibilidades.*

⁶ *Ei! Jesus Cristo / O melhor que você faz / Deixar o Pai de lado / E foge prá morrer em paz*

⁷ *cause Jesus Christ, man, / Won't be coming Back no more / He set up his proper laws / And you know well that He did*

⁸ *Baby a estória é a mesma / Aprendi na quaresma / Depois do carnaval / A carne é algo mortal / Com multa de avançar sinal*

⁹ *Porque longe das cercas embandeiradas / Que separam quintais / No cume calmo / Do meu olho que vê Assenta a sombra sonora / De um disco voador...*

¹⁰ *Joga as cartas / Lê a minha sorte / Tanto faz a vida como a morte / O pior de tudo eu já passei...*

¹¹ *Eu sou astrólogo! / Eu sou astrólogo! / Vocês precisam acreditar em mim / Eu sou astrólogo! / Eu sou astrólogo! / E conheço História / Do princípio ao fim!.*

¹² *Atenção, eu sou a mosca / A grande mosca / A mosca que perturba o seu sono / Eu sou a mosca no seu quarto a zum-zum-zumbizar / Observando e abusando / Olha do outro lado agora / Eu tô sempre junto de você.*

¹³ *Eu conheço bem a fonte / Que desce aquele monte / Ainda que seja de noite / Nessa fonte está escondida /*

O segredo dessa vida / Ainda que seja de noite / "Êta" fonte mais estranha, / que desce pela montanha / Ainda que seja de noite.

¹⁴ *Quando eu compus fiz Ouro de Tolo / Uns imbecis me chamaram de profeta do apocalipse / Mas eles só vão entender o que eu falei / No esperado dia do eclipse*

¹⁵ *Ah! / Mas que sujeito chato sou eu / Que não acha nada engraçado / Macaco, praia, carro, jornal, tobogã / Eu acho tudo isso um saco...*

¹⁶ *Você tão calada e eu com medo de falar / Já não sei se é hora de partir ou de chegar / Onde eu passo agora não consigo te encontrar / Ou você já esteve aqui ou nunca vai estar*

¹⁷ *Se eu te amo e tu me amas / E outro vem quando tu chamadas / Como poderei te condenar / Infinita tua beleza / Como podes ficar presa / Que nem santa num altar...*

¹⁸ *É pena que você pense / Que eu sou seu escravo / Dizendo que eu sou seu marido e não posso partir / Como as pedras imóveis na praia / Eu fico ao seu lado sem saber / Dos amores que a vida me trouxe / E eu não pude viver*

¹⁹ *Quando esqueço a hora de dormir / E de repente chega o amanhecer / Sinto a culpa que eu não sei de que / Pergunto o que que eu fiz? / Meu coração não diz e eu.../ Eu sinto medo! / Eu sinto medo!*

²⁰ *Eu quero dizer agora, o oposto do que eu disse antes / Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante / Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo / Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo\Sobre o que é o amor / Sobre o que eu nem sei quem sou*

²¹ Como *Quero ter você perto de mim* (1969), *Maior que o meu amor* (1971) ou *Detalhes* (1972).

Artigo recebido em 12/05/2013. Aprovado em 28/06/2013.