



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

RÔMULO IAGO DE JESUS E SANTOS

**SONHOS DE UM MALUCO BELEZA: OS ELEMENTOS UTÓPICOS NAS
CANÇÕES DE RAUL SEIXAS**

SALVADOR, 2020

RÔMULO IAGO DE JESUS E SANTOS

**SONHOS DE UM MALUCO BELEZA: OS ELEMENTOS UTÓPICOS NAS
CANÇÕES DE RAUL SEIXAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara.

SALVADOR, 2020

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

—
S237 Santos, Rômulo Iago de Jesus e
Sonhos de um maluco beleza: os elementos utópicos nas canções de Raul Seixas / Rômulo Iago de Jesus e Santos. – 2020.
135 f.: il.

Orientador: Profº. Drº. Antônio da Silva Câmara
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2020.

1. Raul Seixas, 1945-1989. 2. Música popular – Brasil. 3. Rock - Brasil. 4. Utopias. 5. Estilo musical. I. Câmara, Antônio da Silva. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 304.9

RÔMULO IAGO DE JESUS E SANTOS

**SONHOS DE UM MALUCO BELEZA: OS ELEMENTOS UTÓPICOS NAS
CANÇÕES DE RAUL SEIXAS**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Ciências Sociais, na área de concentração em Sociologia, Linha de Pesquisa “Cultura, Identidade e Corporeidade”, do Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito à obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara

Doutor em Sociologia pela Université de Paris VII
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Jair Batista da Silva

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Anderson de Jesus Costa

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia

Salvador
2020

AGRADECIMENTO

Essa dissertação é fruto de uma jornada que contou com a colaboração de um grupo de pessoas que tornou possível sua conclusão. A cada etapa de minha vida acadêmica, pude ter comigo indivíduos que fizeram a diferença das mais variadas formas. Por isso, é preciso reconhecer essas contribuições e agradecer a todos e todas que fizeram parte dessa caminhada.

Primeiramente agradeço ao meu orientador, Antônio Câmara, que foi o primeiro professor que me mostrou ser possível fazer parte de um grupo de pesquisa e desenvolver um trabalho próprio no nível de pós-graduação. Ao manter sempre a porta aberta para os diálogos, discutir os assuntos com muita naturalidade e me orientar sempre com muito humor, atenção e empatia, ele tornou possível tanto o projeto quanto o texto dessa dissertação.

À Camila Soares, a minha companheira de todos os momentos com quem divido minha vida e que sempre está presente com apoio em palavras ou em gestos que fizeram todo o processo de pesquisa e escrita mais agradável.

À minha família, que sempre esteve presente e me incentivou a correr atrás tanto de entrar numa universidade federal na graduação quanto a continuar na vida acadêmica, dando todo o suporte que precisei. Especialmente a Maria do Socorro, minha mãe, Roque, meu pai, Bruno, meu irmão, e meus primos Yan, Adson, Geovani, Moacir e Coutinho.

À Filipe, que foi meu companheiro de jornada de mestrado desde o início da escrita do projeto até o final, quando estávamos já escrevendo nossas dissertações e “trocando figurinhas” sobre novas referências, dificuldades, prazos e pensando em festas de comemoração.

À Diogo, também companheiro de mestrado, e Guilherme, por terem me apresentado o NUCLEART, grupo de pesquisa que me abraçou assim que cheguei e me mostrou todo um campo da Sociologia que eu já gostava antes mesmo de conhecer. Sempre terei uma dívida com vocês.

Ao NUCLEART e seus integrantes, um grupo de pesquisa, de amizades, de apoio, de consolo e que tem os melhores cafés vespertinos de São Lázaro.

À George Hora, meu grande amigo e parceiro de discussões sobre a vida, sempre presente para jogar conversa fora e fazer discussões acadêmicas sobre os mais variados temas da cultura pop. Sem dúvida alguma, um dos maiores contribuidores para que eu seja hoje a pessoa que eu sou e sempre uma referência em minha vida.

À Cícero Muniz, Taiala Águilan, Thiago Neri, Larissa Lima, Lays Caroline, Pedro Fragoso, Rithiane Almeida e Miguel Pereira Filho que me acompanham desde a graduação e me ajudaram a ver a Sociologia com um outro olhar através de nossas práticas enquanto educadores.

À Ana Schat e Maria Antônia que sempre estiveram me apoiando e fazendo torcida para que essa pesquisa fosse realizada, além de integrarem o nosso grupo de pré-estreias de filmes e reuniões para ver episódios de séries e jogos de futebol, atividades que sempre foram divertimentos necessários para o processo produtivo. Um salve aos Grootinhos.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo financiamento da pesquisa através da bolsa acadêmica.

Ao grande Raul Seixas que nos presenteou com incríveis obras de arte atemporais, mudando a história do rock brasileiro e servindo de inspiração para muitos artistas e pesquisadores pelo país e pelo mundo.

E, por último, aos meus avós, Maria Euníria de Jesus e Benedito Evangelista de Jesus, as maiores inspirações para todos os meus passos na vida.

SANTOS, Rômulo Iago de Jesus e. **Sonhos de um maluco beleza:** os elementos utópicos nas canções de Raul Seixas. 2020. 135f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Salvador, 2020.

RESUMO

A presente dissertação de mestrado discute sobre os elementos utópicos nas canções de Raul Seixas. A pesquisa tem como objetivo mostrar como, a partir de suas músicas, o artista apresenta sua proposta de realidade utópica diante daquilo que está presente em seu cotidiano. Para tal, discutimos no primeiro capítulo sobre as formulações acerca da utopia nas ciências humanas e na música, trazendo seus elementos, tipologias e conceito a partir de autores como Bloch, Szachi e Adorno. No capítulo dois, discutimos os estudos sobre música partindo das formulações de Hegel, passando pela mimese e representação em Lukacs e Adorno e chegando na relação entre a expressão artística e a indústria cultural. No capítulo três, fazemos uma reconstrução histórica da origem do rock nos EUA, nos anos 1950, e da sua chegada ao Brasil até o surgimento de Raul Seixas. Por fim, no último capítulo, fazemos a análise de algumas das canções dos três primeiros álbuns do artista, evidenciando os elementos utópicos contidos nelas. Para a consecução da análise, foi feita uma pesquisa exploratória buscando evidenciar aquelas que oferecem mais elementos para refletir acerca da utopia nas canções do artista, selecionando aquelas em que tais informações aparecem de forma mais emblemática. As análises foram feitas a partir da decomposição musical, descrevendo os fragmentos mais significativos das canções em seu contexto estético e social, chegando à conclusão de que a singular obra de Raul Seixas propõe uma nova realidade, debatendo seus aspectos coletivos e individuais, mostrando sua preocupação com variados aspectos do que podemos chamar de sociedade alternativa.

Palavras-chave: Raul Seixas. Utopia. Rock. Sociologia da arte. Sociologia da música.

SANTOS, Rômulo Iago de Jesus e. **Dreams of a good crazy man: the utopian elements in Raul Seixas' songs.** 2020. 135f. Dissertation (Masters degree). Federal university of Bahia. Faculty of Philosophy and Human Sciences. Salvador, 2020.

ABSTRACT

The present master's thesis deals with the utopian elements in Raul Seixas' songs. The research aims to show how, based on his songs, the artist presents his proposal of a utopic reality in face of what is present in his daily life. In the first chapter, we discussed about formulations on utopia in the humanities and music, bringing its elements, typologies and concepts from authors such as Bloch, Szachi and Adorno. In chapter two, we discuss the studies on music starting from Hegel's formulations, passing through mimesis and representation in Lukacs and Adorno and arriving at the relationship between music and the cultural industry. In chapter three, we made a historical reconstruction about the beginning of rock in the USA, in the 1950s, and from its arrival in Brazil until the appearance of Raul Seixas, in 1970s. Finally, in the last chapter, we analyze some of the songs from the artist's first three albums, emphasizing the utopian elements contained in them. To carry out the analysis, an exploratory research was made, seeking to highlight those songs that offer more elements to reflect on utopia in the artist's songs, selecting those in which such information appears in a more emblematic way. The analyzes were made from the musical decomposition, describing the most significant fragments of the songs in their aesthetic and social context, reaching the conclusion that the unique work of Raul Seixas proposes a new reality, debating its collective and individual aspects, showing his concern with lots of aspects of what we might call an alternative society.

Key-words: Raul Seixas. Utopia. Rock. Sociology of art. Sociology of music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Código QR Code da canção “Rock around the clock” de Bill Haley & His Comets.

Figura 2 – Código QR Code da canção “Blowin’ in the wind” de Bob Dylan.

Figura 3 – Código QR Code da canção “Imagine” de John Lennon.

Figura 4 – Código QR Code da canção “Give peace a chance” de John Lennon.

Figura 5 – Código QR Code da canção “Enrolando o rock” de Betinho e seu conjunto.

Figura 6 – Código QR Code da canção “Rock and roll em Copacabana” de Miguel Gustavo e interpretada por Cauby Peixoto.

Figura 7 – Código QR Code da canção “Estúpido cupido” de Celly Campelo.

Figura 8 – Código QR Code da canção “João da Silva” de Billy Blanco e interpretada por Nora Ney.

Figura 9 – Código QR Code da canção “Splish Splash” de Murray Kaufman e Bobby Darin.

Figura 10 – Código QR Code da canção “Splish Splash” de Roberto Carlos.

Figura 11 – Código QR Code da canção “Pare o casamento” de Wanderléia.

Figura 12 – Código QR Code da canção “(Preacher man) Stop the wedding” de The Charmettes.

Figura 13 – Código QR Code da canção “É proibido proibir” de Caetano Veloso.

Figura 14 – Imagem comparativa das capas do álbum “With the Beatles” do The Beatles e do álbum “Raulzito e Os Panteras” de Raulzito e Os Panteras.

Figura 15 – Código QR Code da canção “Brincadeira” de Raulzito e Os Panteras.

Figura 16 – Código QR Code da canção “Help!” de The Beatles.

Figura 17 – Código QR Code da canção “Um minuto a mais” de Raulzito e Os Panteras.

Figura 18 – Código QR Code da canção “Menina de Amaralina” de Raulzito e Os Panteras.

Figura 19 – Código QR Code da canção “Você ainda pode sonhar” de Raulzito e Os Panteras.

Figura 20 – Código QR Code da canção “Lucy in the sky with Diamonds” de The Beatles.

Figura 21 – Código QR Code da canção “Me deixe em paz” de Raulzito e Os Panteras.

Figura 22 – Código QR Code da canção “O trem cento e três” de Raulzito e Os Panteras.

Figura 23 – Código QR Code da canção “Alice Maria” de Raulzito e Os Panteras.

Figura 24 – Código QR Code da canção “Dê-me tua mão” de Raulzito e Os Panteras.

Figura 25 – Código QR Code da canção “Por que? Pra que?” de Raulzito e Os Panteras.

Figura 26 – Código QR Code da canção “O dorminhoco” de Raulzito e Os Panteras.

Figura 27 – Código QR Code da canção “Triste mundo” de Raulzito e Os Panteras.

Figura 28 – Imagem da capa do álbum “Sociedade Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das 10” de Raul Seixas, Sergio Sampaio, Edy Star e Miriam Batucada.

Figura 29 – Código QR Code da canção “Eu acho graça” de Raul Seixas.

Figura 30 – Código QR Code da canção “Chorinho inconsequente” de Raul Seixas.

Figura 31 – Código QR Code da canção “Sessão das dez” de Raul Seixas.

Figura 32 – Código QR Code da canção “Soul tabaroa” de Raul Seixas.

Figura 33 – Código QR Code da canção “Quero ir” de Raul Seixas.

Figura 34 – Código QR Code da canção “Êta vida” de Raul Seixas.

Figura 35 – Código QR Code da canção “Todo mundo está feliz” de Raul Seixas.

Figura 36 – Código QR Code da canção “Aos trancos e barrancos” de Raul Seixas.

Figura 37 – Código QR Code da canção “Finale” de Raul Seixas.

Figura 38 – Código QR Code da canção “Eu sou eu, Licuri é o diabo” de Raul Seixas.

Figura 39 – Código QR Code da canção “Let me sing, let me sing” de Raul Seixas.

Figura 40 – Código QR Code da canção “Mosca na sopa” de Raul Seixas.

Figura 41 – Código QR Code da canção “Rockixe” de Raul Seixas.

Figura 42 – Código QR Code da canção “Paranóia” de Raul Seixas.

Figura 43 – Código QR Code da canção “As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor” de Raul Seixas.

Figura 44 – Código QR Code da canção “Dentadura postiça” de Raul Seixas.

Figura 45 – Código QR Code da canção “É fim de mês” de Raul Seixas.

Figura 46 – Código QR Code da canção “Xote das meninas” de Luiz Gonzaga e Zé Dantas.

Figura 47 – Código QR Code da canção “Super heróis” de Raul Seixas.

Figura 48 – Código QR Code da canção “Ouro de tolo” de Raul Seixas.

Figura 49 – Código QR Code da canção “Cachorro-urubú” de Raul Seixas.

Figura 50 – Código QR Code da canção “S.O.S.” de Raul Seixas.

Figura 51 – Código QR Code da canção “Al Capone” de Raul Seixas.

Figura 52 – Código QR Code da canção “Prelúdio” de Raul Seixas.

Figura 53 – Código QR Code da canção “O trem das 7” de Raul Seixas.

Figura 54 – Código QR Code da canção “Loteria da Babilônia” de Raul Seixas.

Figura 55 – Código QR Code da canção “Sociedade alternativa” de Raul Seixas.

Figura 56 – Código QR Code da canção “Novo Aeon” de Raul Seixas.

Figura 57 – Código QR Code da canção “Gita” de Raul Seixas.

Figura 58 – Código QR Code da canção “Eu sou egoísta” de Raul Seixas.

Figura 59 – Código QR Code da canção “Não pare na pista” de Raul Seixas.

Figura 60 – Código QR Code da canção “Medo da chuva” de Raul Seixas.

Figura 61 – Código QR Code da canção “A maçã” de Raul Seixas.

Figura 62 – Código QR Code da canção “Metamorfose ambulante” de Raul Seixas.

Figura 63 – Código QR Code da canção “Tente outra vez” de Raul Seixas.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. CANTE ALTO SEUS SONHOS: UTOPIA E ESPERANÇA	18
2.1 O conceito e os tipos de utopia.....	18
2.2 Os sonhos diurnos e a função utópica	24
3. NOTAS ACERCA DOS ESTUDOS SOBRE MÚSICA E MÚSICA POPULAR NAS CIÊNCIAS HUMANAS	38
3.1 A música enquanto arte sensível e sua peculiaridade.....	38
3.2 A apreensão e expressão do conteúdo musical.....	41
3.3 A música popular.....	47
4. I WANNA ROCK AND ROLL ALL NIGHT AND PARTY EVERY DAY: DEBATES SOBRE A ORIGEM DO ROCK, SUA CHEGADA AO BRASIL E A ASCENSÃO DE RAUL SEIXAS	57
4.1 Vamos falar de rock: as origens do gênero musical	57
4.2 Esse tal de roque enrow: a chegada e o desenvolvimento do rock no Brasil	70
4.3 O nascimento do rock de Raul Seixas	79
5. MOQUECA DE ESPERANÇA: OS ELEMENTOS UTÓPICOS NAS CANÇÕES DE RAUL SEIXAS	92
5.1 As utopias de Raul Seixas	93
5.1.1 Prefácio: Mosca na Sopa	93
5.1.2 Primeiro momento: Crítica à realidade.....	96
5.1.3 Interlúdio: Prelúdio e O trem das 7	109
5.1.4 Segundo momento: Construção da realidade utópica.....	111
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129
7. REFERÊNCIAS	133

1. INTRODUÇÃO

Nascido no dia 28 de junho de 1945, em Salvador, Raul Seixas é um dos principais nomes do rock brasileiro, tendo suas músicas conhecidas internacionalmente. O interesse do artista pelo rock data do início de sua adolescência quando teve contato com discos deste gênero musical através de seus amigos do consulado americano, instituição vizinha de sua residência. (ALVES, 1993).

Ao conhecer Elvis Presley, através do cinema o seu interesse transforma-se em paixão, é quando começa a imitá-lo e funda o Elvis Rock Club, o primeiro fã clube de Elvis em Salvador. No final da década de 1950, Raul cria a primeira banda de rock da capital baiana, Os Panteras, e, com alguns percalços no caminho, que serão discutidos mais adiante nessa dissertação, a sua carreira foi ascendendo e ganhando destaque no país. (ALVES, 1993).

Raul Seixas buscou, a partir de suas canções, elucidar uma nova concepção de sociedade, mais igualitária e sem as mazelas presentes na realidade social. Também buscou evidenciar uma nova concepção de ser humano, questionando o consumo na sociedade burguesa, propondo-se uma prática de vida oposta às leis vigentes, formulando assim um estilo de vida diferenciado em que novos pensamentos reflexivos eram propostos para uma espécie de nova sociedade. O que o fez ser considerado por muitos fãs como um guru¹.

Pode-se afirmar, então, que Raul Seixas criou utopias aspirando alcançar uma sociedade diferente da atual, transcendendo a realidade e buscando romper com as amarras da sociedade vigente. Desse modo, o objetivo do estudo dessa dissertação é compreender como a utopia, e quais de seus elementos, estão presentes nas canções do artista baiano, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, letra e melodia, analisando a criticidade, os elementos contestatórios e os princípios de esperança presentes na originalidade e capacidade de inovar no estilo musical que o artista se propunha a fazer.

Frente a esse objetivo traçado para o estudo, escolhemos compor a dissertação com quatro capítulos, buscando traçar um percurso teórico e metodológico que leve o leitor a partir dos estudos sobre utopia e música nas ciências humanas a compreender as canções de Raul Seixas. Os capítulos foram assim denominados: 1. Cante alto seus

¹ O uso do termo “guru”, que designa alguém com profundo conhecimento esotérico, indica também a aproximação da contracultura com a filosofia e modo de vida do oriente em contraposição ao modo de vida predominante no ocidente. Raul Seixas, para seus seguidores, teria, portanto, certa capacidade enquanto dirigente espiritual que apontaria para um mundo além do capitalismo.

sonhos: utopia e esperança; 2. Notas acerca dos estudos sobre música e música popular nas ciências humanas; 3. I wanna rock and roll all night and party every day: debates sobre a origem do rock, sua chegada ao Brasil e a ascensão de Raul Seixas; 4. Moqueca de esperança: as utopias de Raul Seixas.

O primeiro capítulo pretende discutir as formulações sobre o conceito de utopia nas ciências humanas, aprofundando o debate acerca das teorias de Ernst Bloch e de Jerzy Szachi, atentando para as tipologias e a construção do pensamento utópico a partir dos sonhos diurnos e da esperança. Ainda nesse capítulo, pretendemos analisar, a partir de Theodor Adorno a relação entre a utopia e a arte.

O segundo capítulo, pretende apreender como as ciências sociais investigam a música, partindo das formulações de Hegel sobre a sua peculiaridade, da impermanência de sua materialidade. A discussão prosseguirá tratando da relação da música com a realidade social, destacando a importância dos elementos intrínsecos e extrínsecos à arte para a sua análise e trazendo os debates sobre mimese e representação em Adorno e em Lukács. Por fim, o capítulo trará a discussão sobre música popular, partindo das formulações de Adorno acerca das especificidades das suas especificidades e sua relação com a música erudita e com a indústria cultural. Para compor essa discussão lançaremos mão da teoria adorniana em diálogo com outros autores como Benjamin (1994), Friedlander (2015), Hobsbawm (1990) e Napolitano (2002).

O terceiro capítulo elucidará a discussão sobre as origens do rock 'n roll nos Estados Unidos da América e sua chegada ao Brasil, num diálogo entre o gênero musical e a indústria cultural e sua relação com outros gêneros da música popular tanto estadunidenses quanto brasileiros. Por fim, apresentaremos o contexto da criação musical de Raul Seixas discutindo o conteúdo presente nas suas primeiras composições, anteriores à sua carreira solo. Para tal discussão, trazemos as formulações de autores como Friedlander (2015), Hobsbawm (1990), Napolitano (2008), Guimarães (2013), Paulo dos Santos (2014) e Minuano (2019).

Para finalizar a dissertação realizaremos, no quarto capítulo, a análise das canções de Raul Seixas selecionadas para a presente pesquisa. O artista tem uma vasta obra espalhada por quinze discos. Sua obra continuou a se difundir também após a sua morte em famosas coletâneas que foram lançadas pelas gravadoras que detêm os direitos comerciais de suas canções. Além disso, vários outros artistas regravam versões, nos mais variados ritmos, de suas canções. Outras gravações foram feitas em reuniões de

vários artistas, a mais famosa ficou conhecida como “O baú do Raul”, lançado em 2004, pela gravadora Som Livre².

A seleção dos álbuns foi realizada, a partir de uma pesquisa exploratória, buscando evidenciar aqueles que oferecem mais elementos para refletir sobre a utopia nas canções do artista. Elementos utópicos estão presentes em boa parte da obra de Raul, mas, para o presente estudo, foram escolhidos três álbuns em que aparecem de forma emblemática. Esses álbuns também refletem uma fase das composições de Raul Seixas que está inserida no período em que o artista ficou conhecido como o “guru”. Os álbuns escolhidos são:

Krig-Há, Bandolo (1973): primeiro álbum solo do artista, gravado e produzido pela *Philips Records*³, lançado em 21 de julho de 1973, marca o início da parceria entre Raul Seixas e Paulo Coelho nas composições. Selecionamos esse álbum porque através dele Raul Seixas começa a apresentar um projeto de sociedade alternativa que envolve mudanças comportamentais e intelectuais dos indivíduos com críticas ao modo de vida predominante na sociedade. Pode-se ver isso em canções como *Mosca na sopa*, *Metamorphose ambulante* e *Ouro de tolo*.

Gita (1974): segundo álbum solo do artista, gravado e produzido pela *Philips Records*. Esse álbum foi escolhido porque Raul busca, através de suas canções, mostrar algumas características e pistas sobre caminhos que levariam à sociedade alternativa, das estrelas, que valoriza as ações individuais e desconsidera as leis vigentes na sociedade vivida pelo artista. Pode-se ver isso em canções como *Sociedade alternativa*, *Gita* e *O trem das 7*.

Novo Aeon (1975): terceiro álbum solo do artista, gravado e produzido pela *Philips Records*. Selecionamos esse álbum porque Raul Seixas mostra uma nova era, expondo pensamentos sobre os relacionamentos dos indivíduos entre si e com a natureza. Pode-se ver isso em músicas como *A maçã* e *Eu sou egoísta*.

Vale ressaltar que os elementos apresentados pelo artista se misturam no andamento dos álbuns, transformando-os em um conjunto de canções que apresentam e articulam os aspectos da construção utópica de Raul Seixas.

A análise das músicas desses álbuns será feita com base no método da decomposição musical, que consiste em recortar os fragmentos mais significativos de

² A *Som Livre* é uma gravadora musical brasileira, criada pelo Grupo Globo, um dos maiores conglomerados de mídia do Brasil.

³ A *Philips Records* se associou a outra gravadora, em meados da década de 1990, formando a atual *Universal Music*.

uma canção e descrevê-los em um contexto estético e social adequado. Objetivamos, nesta medida, ter como foco os elementos que formam o conteúdo utópico nas canções de Raul Seixas. Isto significa dizer que será tomada por referência primeira a obra artística, as suas proposições de criar uma sociedade alternativa e como ao apontar para um outro mundo, ao mesmo tempo, realiza a crítica às relações sociais dominantes. Desta forma, a decomposição possibilitará identificar os elementos mais significativos do escopo de músicas escolhidas para a pesquisa. (CORRÊA, 2006).

A fragmentação torna possível a análise dos elementos constituintes da música, como letra e melodia, por exemplo, separadamente, possibilitando o entendimento de cada um. Depois de identificar os fragmentos mais significativos de cada canção, será realizada a sua decomposição analítica, o que corresponde a analisar esses elementos observando as representações miméticas que os constituem e remontam à objetividade material na representação estética da arte. (CORRÊA, 2006).

Aprofundando o método analítico da decomposição, utilizaremos a maneira singular construída por Paul Friedlander (2015) ao analisar as músicas de rock. O autor propõe que, para entender uma música, é necessário coletar informações sobre o artista e o contexto histórico da composição de maneira sistemática e organizada, permitindo ao ouvinte analisar e construir um sentido sobre a natureza e o contexto da canção. O autor propõe dividir a música em cinco grandes áreas que sejam: música (envolvendo os instrumentos presentes, o compasso dominante, o estilo vocal utilizado, a estrutura harmônica da canção, o ritmo e a melodia), letra (que diz respeito ao tema e a mensagem presentes explícita ou implicitamente na obra), histórico do artista (discorrendo sobre a história musical, os marcos importantes na carreira e juventude do artista), contexto social (que aponta para o desenvolvimento da indústria cultural no momento da composição e lançamento da canção, a conjuntura política e os movimentos culturais do período histórico, e a relação do artista com a sociedade) e atitude (que busca identificar os elementos das performances ao vivo que ajudem a entender a obra artística).

Esse método traçado por Friedlander (2015) dialoga com as formulações da estética sociológica de Bastide (1979). Segundo o autor, a estética sociológica tem dois momentos: o dos fatos anestésicos, que consiste no tema, no contexto das obras de arte e elementos biográficos dos artistas; e o dos fatos estéticos que envolve os elementos intrínsecos a arte que, na música, seriam a musicalidade, letra e performance, incorporando sua dimensão visual e corporal. As etapas do método do primeiro autor acabam abarcando esses dois momentos distintos apresentados pelo segundo.

Ao finalizar essas etapas, iniciaremos a fase da recomposição das canções, que consiste “num processo de reestruturação das músicas analisadas que durante a pesquisa deverão ser dissecadas em distintos termos e contextos sociais” (COSTA, 2014, p. 14). O objetivo é reconstruir a canção em sua totalidade original, reunindo os elementos que foram separados na decomposição e analisando como interagem entre si, buscando, desse modo, cumprir o objetivo da pesquisa.

É nesse momento de reconstrução, após termos analisado os elementos musicais separadamente, que podemos aprofundar na sua interação para analisar como esses elementos se articulam para formar a obra musical. Por exemplo, como a letra e a melodia interagem, ou como o modo particular como o artista canta determinada parte destaca certa intenção de expressar algo.

Embora este seja o método de pesquisa, a exposição ocorrerá de maneira mais direta, fazendo com que seja o resultado do trabalho artesanal que apareça com as análises. Cabe ressaltar que também aparecem nesses resultados as interações do artista com suas influências, seus parceiros de composição e as influências que chegam a partir das relações de parceria feitas. Assim, podemos ter uma visão mais completa do pensamento utópico que está exposto nas canções.

2. CANTE ALTO SEUS SONHOS⁴: UTOPIA E ESPERANÇA

Ao escolher os elementos utópicos nas canções de Raul Seixas como tema de pesquisa, entendemos que a melhor forma de iniciar essa jornada é discutindo o conceito, as tipologias e os elementos da utopia e, posteriormente, debatendo como ela se relaciona com a arte.

Para tal, iniciaremos discutindo as formulações sobre utopia feitas pelo historiador e filósofo polonês Jerzy Szachi (1972), particularmente a reconstrução histórica do conceito e as tipologias decorrentes do seu uso em circunstâncias específicas. Em seguida, iremos debater as formulações do filósofo alemão Ernst Bloch (2005) sobre como a utopia nasce a partir dos sentimentos humanos relacionando-se com a objetividade do mundo que lhe é exterior. E, por fim, as relações estabelecidas por Adorno entre arte e utopia.

2.1 O conceito e os tipos de utopia

Szachi (1972) inicia o seu debate sobre as utopias ou, como o autor chama, a felicidade imaginada, discorrendo sobre quatro formas de visualizá-la no decorrer da história, quais sejam: fantasia, ideal, experimento e alternativa.

O primeiro tipo de pensamento que nos é apresentado é o da utopia como fantasia, na qual o autor é enfático ao sustentar que existiria uma disputa de classes nessa relação. Afinal, pensar a utopia como uma fantasia a coloca como uma realização impossível e privilegia as pessoas que estão em posição de mando ou em posições confortáveis na sociedade, ou seja, aquelas que tem menos interesses em grandes modificações. (SZACHI, 1972).

A utopia enquanto uma fantasia impossível de ser realizada é usada como uma espécie de rótulo para evitar que as ideias subversivas tomem forma e ganhem força. Por tal razão, são taxadas de impraticáveis e irrealistas. Entretanto, para além dessa relação de luta entre dirigentes e subalternos⁵, enxergar a utopia como uma fantasia irrealizável implicaria na limitação da liberdade dos indivíduos.

Uma das principais características da utopia, segundo Szachi (1972), é a antecipação do futuro, qual seja, a capacidade humana de ver para além da realidade vivida, ao propor novas formas de organização da sociedade. Entretanto, essa capacidade pode tornar-se limitada, ou até mesmo ser perdida, a partir do momento em que, ao ver

⁴ Trecho da canção *Sonhador II* composta por Gustavo Bertoni e Tomas Bertoni, gravada pela banda Scalene, em 2013

⁵ Não podemos falar apenas em burguesia e proletariado pelo fato dos pensamentos utópicos não se restringirem a sociedade capitalista.

que se trata de fantasias que não se realizarão de forma alguma no futuro, os indivíduos se frustram por não ter condições de alcançar a sociedade pensada.

Essa limitação ou perda da capacidade de ver para além da realidade imediata, antecipando uma situação ainda não existente, reforçaria a ideia de que existem possibilidades permanentes, ou seja, traços imutáveis na realidade que irão se manter sempre, com as mais variadas justificativas, como por ser naturalmente dessa forma que as coisas acontecem. (SZACHI, 1972).

Vale ressaltar que Szachi (1972) critica essa concepção, pois não existiriam essas possibilidades permanentes, os componentes do real são mutáveis de acordo com as condições materiais históricas. Logo, uma concepção que pensasse a utopia como uma variação de uma realidade imutável, tenderia a vê-la como um pensamento fantasioso que foge à realidade. Em contraponto a isto, o autor assinala que aquilo visto como irrealizável em determinado momento histórico, poderá ser visto como totalmente realizável em outro devido às novas condições criadas por avanços tecnológicos, políticos ou sociais.

É nesse momento que a visão da utopia como fantasia daria espaço para a visão da utopia como um ideal. Segundo Szachi (1972), não seria critério para o pensamento utópico, visto como um ideal, a possibilidade de sua realização na íntegra ou até mesmo em partes. As utopias pensadas como ideal são “todos os sistemas baseados numa oposição frente às relações atualmente existentes e na proposição de outras mais adequadas às necessidades humanas fundamentais.” (SZACHI, 1972, p. 8).

Aqui, a utopia torna-se sinônimo de ideal moral e social. Utópicos serão todos aqueles que detectam problemas presentes na realidade e buscam, de alguma forma, resoluções para eles. Esse pensamento tira a preocupação, como dito anteriormente, em pensarmos na realização de tais resoluções e abre espaço para os pensamentos utópicos além de suas realizações, podendo focar neles como motivacionais, não havendo hierarquização entre um e outro. Assim, podemos pensar tanto naquelas ideias que motivaram grandes movimentos modificadores quanto naquelas que não saíram dos livros das bibliotecas sem colocar, em nenhum grau, uma hierarquização. (SZACHI, 1972).

Entretanto, aqui encontramos uma pequena dificuldade teórica sobre a qual precisamos nos debruçar. A partir do momento em que desvincularmos o pensamento utópico da sua possível realização concreta, teremos que criar critérios para diferenciar o utópico do simples desejar um mundo melhor. Afinal, nem todo pensamento de melhoria da realidade é um pensamento utópico.

Para o autor

Tratamos de utopia quando consideramos um ideal detalhadamente desenvolvido, uma visão total das relações sociais ideais. Não seria um utopista o pensador que aspira a uma sociedade igualitária, e sim aquele que projeta em detalhes a organização de uma tal sociedade. (SZACHI, 1972, p. 9).

Aqui podemos ver o que seria um primeiro conceito de utopia, apresentada com base na sua diferenciação em relação a outros pensamentos de melhoria do mundo. A utopia não seria qualquer pensamento simples e amplo, tratar-se-ia de um pensamento sistematizado e detalhado de melhoria da sociedade, sendo portadora de uma visão ampla das relações sociais a serem modificadas, bem como quais as que deveriam ser criadas para substituí-las.

Desta forma, a utopia como ideal dá espaço à utopia enquanto experimentos, nos quais o pensamento utópico leva em consideração aspectos opressores/maléficos da sociedade que deveriam deixar de existir ou, como no caso da utopia negativa, como seria a sociedade caso esses aspectos fossem ampliados.

A visão da utopia enquanto experimento foi muito explorada pela ficção científica no cinema e na literatura. Muitos são os exemplos que temos de utopias criadas, principalmente negativas, desde os clássicos *1984*, de George Orwell⁶, e *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley⁷, até os mais recentes *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins⁸ e *Divergente* de Veronica Roth⁹. Todas essas obras literárias tiveram adaptações cinematográficas. Além dessas obras, o cinema também conta com vastas histórias de utopias negativas que enfatizam o aumento do raio de ação de determinadas instituições gerando processos ditatoriais ou uma ação repressora policial ainda maior com base em avanços tecnológicos, casos de “Mad Max: Estrada da fúria”, filme lançado em 2015 e dirigido por George Miller; e “Minority Report: a nova lei”, filme de lançado em 2002 e dirigido por Steven Spielberg.

Por fim, chegamos no pensamento da utopia enquanto alternativa, vista pelo autor como uma necessidade de ruptura na consciência, entre a realidade vivida e aquela que pode ser pensada. Logo, o pensamento utópico partiria da escolha de romper com a realidade vigente para substituí-la por uma sociedade na qual as necessidades humanas

⁶ George Orwell foi um escritor britânico que publicou a obra *1984*, pela primeira vez, em 1949.

⁷ Aldous Huxley foi um escritor britânico que publicou a obra *Admirável mundo novo*, pela primeira vez, em 1932

⁸ Suzanne Collins é uma escritora estadunidense que publicou as obras referentes a história principal de *Jogos Vorazes* entre os anos 2008 e 2010. Ao todo, são três livros: *Jogos Vorazes* (2008), *Em chamas* (2009) e *Esperança* (2010).

⁹ Veronica Roth é uma escritora estadunidense que publicou as obras referentes a história de *Divergente* entre os anos 2011 e 2014. Ao todo, são três livros: *Divergente* (2011), *Insurgente* (2013) e *Convergente* (2014).

fundamentais fossem realizadas. O que significa que o utopista não procura melhorar as relações sociais existentes, mas pretende construir uma nova realidade na qual as relações sociais coincidiram com as idealizadas na utopia, mesmo que para alcançá-la fosse necessário mudar radicalmente a realidade.

A sociedade ideal aparece, portanto, como uma alternativa nova em relação à sociedade real, pois

O desacordo dos utopistas com o mundo existente é um total. Não vê coisas boas e coisas más, vê somente o bem e o mal. Sua visão do mundo é inevitavelmente dualista. É um indivíduo que raciocina sempre segundo o esquema “ou...ou”. Não pensa simplesmente nas transformações das relações sociais, mas na transformação de relações más em boas. (SZACHI, 1972, p. 13).

Para o autor, ao pensarmos a utopia enquanto alternativa, temos uma relação de oposição bem definida entre a sociedade real e a ideal, e rumamos em direção à ruptura, afinal, o utopista irá querer substituir a realidade vigente pela ideal pensada. Aqui, podemos ver que o pensamento utópico se aproxima do pensamento revolucionário e rechaça o pensamento reformista. Afinal, não cabe aqui fazer reparos na realidade, mas sim, substituí-la, em sua totalidade, por uma nova.

Vale ressaltar que essa discussão de Szachi (1972), ao aproximar o pensamento revolucionário do utópico, dá ao primeiro um forte teor idealista. Pois, a mentalidade revolucionária, embora busque a ruptura com a lógica da realidade, leva em consideração todo o desenvolvimento tecnológico, científico, político, econômico, ideológico, artístico e cultural existente pretendendo aproveitá-lo na sociedade futura. Desse modo, não cabe aqui buscar uma substituição completa da sociedade real pela ideal, mas modificações nas relações sociais de produção, por um fim na exploração do trabalho e tornar público os desenvolvimentos da sociedade vigente.

Após debater essas diferentes visões sobre utopia, Szachi (1972) caminha rumo a formulação de critérios para criar sua tipologia das utopias. Seu primeiro passo é mostrar que os pensamentos utópicos carregam em si uma relação diferenciada com a história. Afinal, as suas características contêm um diálogo com uma realidade, tempo e espaço, na qual foram criadas, respondendo a seus problemas específicos, e, ao mesmo tempo, expandem-se em relação à essas realidades específicas por buscarem, também, responder questões que envolvam a condição humana em sua totalidade.

Por isso, não podemos criar uma tipologia da utopia com base no tempo histórico em que foram pensadas, como uma linha do tempo, pois a sua característica de ser, de certa forma, atemporal é crucial para o debate sobre o pensamento utópico. Szachi (1972),

então, parte do princípio do pensamento utópico para fazer sua tipologia optando inicialmente por dois grandes grupos, com divisões internas, que seriam: as utopias escapistas e as utopias heroicas.

As utopias escapistas são aquelas na qual temos a elaboração de um mundo melhor em detalhes, mas não temos uma movimentação rumo a esse mundo. Temos um norte a ser seguido, mas sem a preocupação de como fazê-lo. São, então,

Sonhos por um mundo melhor que não incluem um comando de luta por aquele mundo. O presente pode ser condenado, neste caso, com a maior dramaticidade e radicalismo, mas ao invés de enfrentá-lo, foge-se dele no sonho. Diz-se o que é o bem, mas não se diz como alcançá-lo. Diz-se em que consiste o mal, mas não se diz como substituí-lo pelo bem. (SZACHI, 1972, p.23).

As utopias heroicas são aquelas na qual temos a elaboração de um mundo melhor ligadas diretamente à ideia da busca de sua realização. Envolve uma prática que irá nos fazer alcançar a nova realidade pensada. São, então,

Sonhos ligados a um programa de ação. Esta ação pode ser tanto revolucionária, como o abandono do mundo em um convento ou numa criação artística. Mas neste caso a utopia envolve sempre o indivíduo inteiro e não só sua imaginação. (SZACHI, 1972, p. 23-24).

Szachi (1972) evidencia que, mesmo tendo clara essa divisão, a história é um substrato importante para tal. Afinal, como já dito, as condições materiais influenciam no pensamento utópico e podem tornar utopias que foram escapistas em um determinado momento em utopias heroicas e vice-versa. “Aqui temos que invocar novamente a mutabilidade da situação histórica que decide da eventual fertilidade prometeica das ideias e sobre o seu papel social.” (SZACHI, 1972, p. 24).

O autor, então, segue sua argumentação mostrando que no interior desses dois grandes grupos, podemos encontrar outros tipos específicos de utopias. Em relação às escapistas, temos a utopia de lugar, de tempo e de ordem eterna. Em relação às heroicas, temos a utopia monástica e a política.

Sobre as escapistas, discorreremos primeiro sobre as utopias de lugar ou espaço, aquelas que antecipam uma terra onde todos os humanos serão felizes. Algumas vezes são puras ou quase puras fantasias por tratar de lugares que não podem ser encontrados em nenhum mapa, outras vezes são versões idealizadas de lugares pouco conhecidos. Szachi (1972) exemplifica com a Utopia, de Thomas Morus¹⁰, que apresenta uma sociedade isolada do resto do mundo, sem as mazelas e pragas sociais vividas na Inglaterra do século XVI.

¹⁰ Thomas Morus foi um filósofo britânico que publicou a obra Utopia, pela primeira vez, em 1516.

Em seguida, temos as utopias de tempo, que também compreendem a ideia de ilha isolada, mas esse isolamento é espacial e temporal, pois desconhecemos o tempo histórico no qual aquela realidade está acontecendo. “O tempo utópico é tal que nele o passado e o futuro são desprovidos de toda comunicação com o presente, são simplesmente opostos a ele.” (SZACHI, 1972, p. 25).

As utopias de ordem eterna são aquelas que estão localizadas fora da vida terrena, tendo a encarnação da sociedade ideal em uma figura divina.

Na Terra não houve e não haverá qualquer lugar onde reine a felicidade. Contudo não se deve renunciar à apresentação de um mundo feliz. O modelo é projetado além do tempo e do espaço, relacionado com valores eternos do tipo Deus, Natureza, Razão, etc. (SZACHI, 1972, p. 25).

Podemos notar que a característica comum a esses três tipos está, então, na falta de preocupação com a realização dessas sociedades ideais pensadas. Não buscando, de forma objetiva, encontrar nem o lugar e nem o tempo histórico para viver tais sonhos ou já deixando em evidência que essa sociedade não irá se realizar no plano desse mundo, levando-a para outra realidade além do espaço e do tempo.

Sobre as heroicas, vale evidenciar que a sua divisão é feita com base no tipo de ação que elas propõem. Para Szachi (1972), existiriam dois tipos de ação propostos: o que busca criar um núcleo de bondade dentro de uma sociedade mergulhada no mal; e o que deseja a total substituição da realidade ruim por uma realidade boa.

O primeiro compreenderia as utopias monásticas, aquelas que pregam a felicidade distante desse mundo vil, os grupos que a compartilham se isolam a fim de proteger os valores que julgam como supremos. Entretanto, esse isolamento é muito mais espiritual do que espacial. Pode ocorrer de que saiam do isolamento espiritual e busquem agir no sentido de transformar o mundo, mas não é esta a regra. “O monástico não muda o mundo, mas cria nele uma ilha.” (SZACHI, 1972, p. 27). Esses grupos formam comunidades voltadas para si mesmas, dedicando-se ao aperfeiçoamento de indivíduos específicos que ali estão transformando esses ambientes em uma totalidade do sistema social.

O segundo conteria as utopias políticas, aquelas que buscam modificar a realidade em seus fundamentos a partir de um plano político, de forma a submeter a realidade vivida, vista como má, à realidade ideal.

Começa quando alguém – indivíduo ou grupo – decide transformar a sociedade desde os seus fundamentos. Ela pode assumir inúmeras formas concretas, mas sempre mostra uma tendência obstinada para forçar a realidade ingrata a submeter-se ao ideal. (SZACHI, 1972, p. 27).

Szachi (1972) define a utopia enquanto um pensamento de mundo sistematizado, no qual idealizamos a realidade em detalhes, pensando um mundo melhor na totalidade das relações sociais. Uma antecipação de uma realidade na qual as mazelas da atualidade sejam superadas para o grupo e não apenas para indivíduos específicos. Entretanto, essa antecipação não tem como regra a determinação de um caminho a ser seguido em busca da realização dessa sociedade ideal. Podemos dividir o pensamento utópico, na visão do autor, em diferentes tipos de acordo com a pretensão em traçar, ou não, um caminho rumo à substituição e/ou mudança da realidade.

O conceito e as tipologias propostas por Szachi (1972) nos mostram a preocupação em debater sobre utopia sem tratar o tema como algo meramente especulativo e subjetivo, como um simples sonho de uma pessoa que quer um mundo melhor. Suas construções teóricas dão base para que possamos entender sobre os pensamentos utópicos e possamos avançar para discutir como eles são construídos pelos utopistas e qual seria, então, a função utópica que move as pessoas. Para tal, iniciaremos nossos debates sobre as formulações de Ernst Bloch (2005) no próximo ponto deste capítulo.

2.2 Os sonhos diurnos e a função utópica

Bloch, como observa Bispo (2019), parte de metáforas até chegar a um discurso científico mais objetivo, de uma análise das aparências da esperança até desvendar o que seria a esperança utópica ativa e concreta com capacidade de alterar a realidade. Deste modo, Bloch (2005) nos leva para uma jornada pelo surgimento e amadurecimento dos sentimentos, das necessidades, dos desejos e anseios dos indivíduos através das suas fases da vida, da infância à velhice.

Bloch (2005), então, parte da infância, na qual temos, inicialmente a concretização da espera, da expectativa e da criatividade. Nesse momento, as crianças aprendem a almejar algo e alcançar, mesmo que seja em um mundo de fantasia criado por elas em suas brincadeiras. A percepção sobre a fantasia infantil é deveras importante para as formulações do autor, pois é no ato de esperar que está o direcionamento para um alvo específico que se almeja, não dando espaço para uma resignação ou uma preocupação com o fracasso, movendo as pessoas ativamente em direção àquilo que buscam.

O que importa é aprender a esperar. O ato de esperar não resigna: ele é apaixonado pelo êxito em lugar do fracasso. A espera, colocada acima do ato de temer, não é passiva como este, tampouco está trancafiada em um nada. O afeto da espera sai de si mesmo, ampliando as pessoas, em vez de estreitá-las: ele nem consegue saber o bastante sobre o que interiormente as faz dirigirem-se para um alvo, ou sobre o que exteriormente pode ser aliado a elas. A ação

desse afeto requer pessoas que se lancem ativamente naquilo que vai se tornando e do qual elas próprias fazem parte. (BLOCH, 2005, p. 13).

Cabe salientar que Bloch (2005) discute a relação entre a esperança e o medo, na qual a primeira seria um sentimento mais humano que abre espaço para grandes modificações na realidade. Ao ser ensinado e movido pelo medo, o indivíduo paralisa-se e resigna-se, fechando as portas para mudar a vida. Por essa razão, é necessário que superemos o medo e passemos a ter uma educação voltada para a esperança, para a espera, para a criação de expectativas, de desejos, para o almejar de determinado objetivo, que pode ser a transformação de uma determinada realidade.

O autor, então, segue para a adolescência e a busca pelo enfrentamento das fronteiras da segurança, é o momento no qual surgem a vontade de ir além dos limites da nossa casa, ir em direção ao que o autor chama de “terra estrangeira”, o mundo lá fora, o mundo das inseguranças, do imprevisível. Os sonhos juvenis têm um tom de aventura, com uma grandeza a ser conquistada, mas já mostram um amadurecimento em relação aos da infância. Aqui temos uma busca pela felicidade presente no proibido que encontra as coisas novas na fuga da casa, que se torna o reino da mediocridade e da proibição. (BLOCH, 2005).

Entretanto, Bloch (2005) explicita que, embora a ideia da fuga do ambiente caseiro e seguro esteja presente nos sonhos da juventude, os sonhos irão ser diferenciados de acordo com a classe social. A partir de exemplos de sonhos juvenis, o autor identifica que a classe trabalhadora tem sonhos menos fantásticos, mais contidos e realistas. A fuga da realidade ocorre a partir do sonho de uma viagem ou da conquista de um trunfo. Essa diferenciação dos sonhos de acordo com a classe dos indivíduos irá ter mais enfoque nos sonhos da vida adulta, fase da maturidade.

Bloch (2005) irá, então, seguir da adolescência para a vida adulta, quando os nossos desejos se tornam mais maduros e focados.

Após abordar os elementos expectantes da infância e da adolescência, Bloch encaminha-se à análise de elementos da vida adulta, na qual os desejos mais maduros não precisariam ser menos inquietos, pois o ato de desejar não diminuiria posteriormente; o que diminuiria é o que se deseja. A pulsão, que se tornou mais velha, miraria com mais precisão, tendo conhecimento. Instalar-se-ia no imanente, trazendo, assim, ao expectar adulto, uma maior objetividade, uma capacidade de apontar para o mais provável, ao mais próximo da realidade. (BISPO, 2019, p. 61).

É na maturidade da vida adulta que o sonhador passa a acreditar que sabe o que realmente quer e seus sonhos, então, tentam reparar o passado, visto como uma série de oportunidades perdidas. Para Bloch (2005), o desejo do sonhador retrocede buscando

reparar, restabelecer algo. “O sonho exhibe o desejado na forma como poderia ter sido, o justo na forma como deveria ter sido” (BLOCH, 2005, p. 37).

Em alguns casos, esse sonho pode ter elementos de vingança em relação à determinado acontecimento. Para o sonhador, é como se ele reparasse, nos sonhos, aquilo que não conseguiu resolver na realidade, trazendo à tona determinado momento ou vivência como ela deveria ter ocorrido e não como ocorreu.

No âmbito dos sonhos amadurecidos, Bloch (2005) critica os sonhos do pequeno burguês que deseja consumir tanto quanto a burguesia, ocupando o lugar do opressor na organização capitalista, e os sonhos daqueles que não se identificam com a sua própria classe. Esses, mantendo-se distantes da consciência de classe, são percebidos pelo autor como incapazes de contribuir para verdadeiras mudanças, pois adaptam-se apenas à reorganização do já existente, mantendo-se na esfera individual.

O sonho do pequeno burguês persegue o seu próprio usufruto, arrancando tudo o que lhe satisfaz do mundo e não tendo a intenção de transformá-lo. Cabe aqui, ainda, assinalar que os sonhos amadurecidos da burguesia seguem o mesmo caminho por não extrapolar a realidade, nem mesmo no sonho mais ousado. Pois, as condições existentes lhe bastam. Esses indivíduos burgueses ou pequeno-burgueses são aqueles com “mais facilidade para desistir dos ideais da juventude e direcionar sua vontade apenas para aquilo que pode alcançar” (BLOCH, 2005, p. 41).

Quanto a esta questão, encontramos semelhança com a formulação de Szachi (1972) sobre o utopista. Para o autor polonês, o pensamento utópico parte da ideia de que o mundo real não está em conformidade com como ele deveria ser a partir da falta de algum elemento visto como necessário para aquela pessoa ou grupo. Aqui, podemos notar que Bloch (2005) vai evidenciar essa relação com os elementos das classes sociais, pois a burguesia, juntamente com o pequeno burguês, irá enxergar o mundo real como o ideal, pois estão focados na premissa do lucro a partir da exploração - que fazem parte, ou querem fazer parte, como aqueles que exploram.

Cabe, então, ao sonhador não-burguês aqueles pensamentos que ultrapassam os limites da realidade, antecipando uma mudança, uma sociedade transformada.

O sonhador não-burguês também aprecia coisas que pertencem aos outros. Mas o que ele imagina essencialmente é uma vida sem exploração, uma vida que deve ser ganha. Ele não é o molusco colado à pedra que precisa esperar por aquilo que o acaso irá lhe levar: ele ultrapassa a realidade dada, tanto nas ações como no sonhar. A existência feliz que antecipa situa-se atrás de uma cortina de fumaça, atrás da fumaça de uma tremenda transformação. O mundo que então surgirá estará igualmente transformado e nele nenhum Babbit terá lugar ou poderá se espreguiçar confortavelmente. (BLOCH, 2005, p. 41-42).

O sonho do não-burguês desloca a ideia da felicidade do conforto, buscando mostrar um caminho no qual a felicidade não seja medida a partir da infelicidade do outro e aonde o consumo perca espaço para uma visão na qual as pessoas sejam solidárias umas com as outras, criando no sonhador uma expectativa em relação ao desconhecido, uma “planificação do não-realizado que o ideal burguês dos anos da maturidade não possui mais”. (BLOCH, 2005, p. 42). Para o autor, essa capacidade de pensar para além do conforto individual, poria o sonhador não-burguês em um patamar superior ao do sonhador burguês e do pequeno burguês.

Após os anos da maturidade, chegamos na velhice. Bloch (2005), então, nos questiona sobre o que nos restaria nessa fase da vida. Na velhice, os desejos estimulantes das fases da juventude e da vida adulta diminuem dando espaço para uma resignação causada pelo crescimento do medo ditados pela razão. Entretanto, é nessa fase também que temos a maturidade bem-acabada e um último desejo que é o do sossego.

Devido a essa busca pelo sossego e pelo ócio, não poderemos taxar a velhice como reacionária e os jovens como aqueles que são revolucionários, pois, devido a determinada conjuntura histórica, poderemos ver exatamente o oposto acontecer. Segundo Bloch (2005) a pessoa envelhecida irá se voltar contra algum movimento da juventude que ameace o seu sossego. O autor cita o exemplo do fascismo como esse movimento ameaçador que os indivíduos envelhecidos enfrentaram usando sua coragem e sua sabedoria proveniente da sua maturidade bem-acabada.

Bloch, segundo Bispo (2019), mostra que os pensamentos utópicos e revolucionários não são exclusividade de uma pulsão da juventude ou da vida adulta. Eles podem partir de uma percepção de mudança radical que seja madura e vinculada ao desejo de sossego e ócio da velhice.

Ao discutirmos os sonhos em diferentes fases da vida humana, apontando para os possíveis elementos de transformação da realidade existentes nos sonhadores dessas etapas, relacionando os mesmos com as condições objetivas experienciadas pelos indivíduos, abrimos espaço para o debate sobre esses sonhos, dando ênfase para a discussão de Bloch (2005) sobre os sonhos diurnos e sua comparação com os sonhos noturnos.

Entretanto, antes de adentrarmos no debate sobre os sonhos diurnos propriamente dito, precisamos apresentar a discussão do autor sobre as pulsões que movem os seres humanos. Bloch (2005) busca nos mostrar qual seria a pulsão humana básica mostrando as limitações das concepções discutidas até então. O autor parte do debate sobre a pulsão

sexual, a pulsão de dominar e derrotar, além da pulsão de êxtase para chegar na pulsão básica humana defendida por ele, a de sobrevivência.

Cabe salientar que Bloch (2005) defende que a pulsão não existe sem um corpo. Na visão do autor, embora ela pareça ser autônoma em determinadas situações, a pulsão depende de um corpo, de alguém atrás de si. Ela vem de dentro e nos extrapola, partindo das nossas necessidades que são urgentes e se tornando as molas propulsoras de nossas ações.

Bloch (2005), então, inicia sua discussão sobre a pulsão básica que seria a principal causadora do movimento dos humanos, das nossas reflexões e buscas, partindo do debate de Freud. Na discussão freudiana, o que nos move é a pulsão sexual, ou seja, nossa vida é regida pela libido. Entretanto, ele evidencia que a libido possui dois sentidos que irão formar diferentes instintos, no sentido positivo teremos o instinto sexual e no negativo teremos o instinto de morte.

Porém, segundo Bloch (2005), em Freud, o cerne da questão é a sexualidade, pois o instinto de morte é pensado a partir da relação entre crueldade e prazer sexual. Desse modo, vemos em Freud que a pulsão básica dos seres humanos é a sexual e que partiremos dela para nossas ações e movimentos no mundo.

Em seguida, Bloch (2005) parte para o debate das concepções de Adler em busca do que seria, então, a nossa pulsão básica. De acordo com o autor, Adler irá nos mostrar que o ser humano se move de acordo com sua pulsão de potência.

Adler coloca a vontade de potência como a pulsão fundamental do homem: o ser humano quer, antes de tudo, dominar e derrotar. Vindo de baixo, ele quer chegar ao topo, permanecer em cima, passar da linha feminina para a masculina, confirmar-se individualmente como vencedor. Vaidade, ambição e “protesto masculino” são os afetos nos quais essa pulsão fundamental se manifesta de forma mais visível. A vaidade ferida e a ambição fracassada são a fonte da maioria das neuroses. A própria *sexualidade* é apenas um meio para o objetivo final, que é a obtenção de poder. (BLOCH, 2005, p. 60).

A pulsão de potência, então, seria algo individual que faz com que os indivíduos se movam tendo como causa final a afirmação da personalidade com o foco na vontade de dominar e derrotar os outros. Bloch (2005) enxerga nessa concepção uma ligação forte com o capitalismo que incentiva as relações competitivas na qual Adler se baseia para criar suas formulações.

Em sequência, Bloch (2005) irá debater a concepção de Jung que substitui a pulsão de potência pela pulsão do êxtase e empurra a libido para o inconsciente povoado por arquétipos primordiais rumo a conexões cada vez mais arcaicas e indiferenciadas das outras pulsões. Na pulsão do êxtase, “a sexualidade é apenas uma parte dessa libido

dionisiacamente genérica, igualmente dava-se como a vontade de potência” (BISPO, 2019, p. 71).

Bloch (2005) avança sua discussão observando que as condições socioeconômicas irão determinar historicamente as pulsões humanas, compreendendo que a pulsão de sobrevivência se impõe às demais. Logo, o que move os indivíduos seria a demanda pela sobrevivência, a luta contra a fome. “Só ela seria tão fundamental a ponto de colocar em movimento todas as outras pulsões, a despeito de todas as mudanças históricas que podem ocorrer.” (BISPO, 2019, p. 71).

Entretanto, Bloch (2005) salienta que as pulsões fundamentais sempre serão frutos de seu tempo. O autor evidencia, mais uma vez, a importância da história para sinalizar que as pulsões se modificam de acordo com o seu tempo e, por isso, não podem ser dissociadas do fator econômico dos homens. Mas, até mesmo o fator econômico também tem “suas formas históricas variáveis, suas modificações no modo de produção e de troca” (BLOCH, 2005, p. 71).

Após esse debate em busca do que seria a pulsão básica que moveria os seres humanos chegando à conclusão de que a fome, a pulsão de sobrevivência, seria a única capaz de mover todas as outras pulsões dos homens, mas de formas diferentes devido aos elementos do tempo histórico vivenciado por tais indivíduos; devemos avançar debatendo sobre os sonhos. Focaremos, a princípio, no que Bloch (2015) nos diz ser os sonhos diurnos.

Para Bloch (2005), nossas vidas são perpassadas por sonhos diurnos, alguns deles são apenas fugas da realidade, enquanto outros são instigantes e nos levam a não nos conformar com o precário, nos levam a não nos resignar. Novamente entramos na esfera da não resignação, antes ela aparecia no ato da espera e agora no sonho diurno. Uma ligação que o autor evidencia como necessária colocando a espera no cerne do sonho.

Seguimos, então, o raciocínio pela elucidação do autor de que o pensamento é o mesmo que a transposição da realidade. Tal transposição pode ser efetiva rumo ao novo, captando “o novo como algo mediado pelo existente em movimento, ainda que, para ser trazido à luz, exija ao extremo a vontade que se dirige para ela.” (BLOCH, 2005, p. 14). Dessa forma, temos a relação dos sonhos diurnos com a realidade, com o existente. Mas não um existente estático, mas um existente em movimento, aberto para a mudança.

A mudança, entretanto, não está presente no aqui e agora, ela é almejada e esse almejar está no futuro. Bloch (2005), então, afirma que

O futuro contém o temido ou o esperado e, estando de acordo com a intenção humana, por tanto sem malogro, contém somente o esperado. A função e o conteúdo da esperança são incessantemente experimentados e, em tempos de sociedade em ascensão, foram incessantemente acionados e difundidos (BLOCH, 2005, p. 14).

Os sonhos diurnos partem do almejar algo ainda não presente na realidade, são sonhos de um futuro melhor, de uma existência na qual alcancemos o que almejamos.

Enquanto o ser humano se encontrar em maus lençóis, a sua existência tanto privada quanto pública será perpassada por sonhos diurnos, por sonhos de uma vida melhor que a que lhe coube até o momento. No inautêntico, e ainda mais no autêntico, toda intenção humana é erigida sobre esse fundamento. (BLOCH, 2005, p. 15).

Os sonhos diurnos, segundo o autor estão presentes na vida de todas as pessoas, entretanto, precisamos que sejam amadurecidos e direcionados para que se tornem lúcidos e importantes na construção de possíveis realidades.

Nenhum ser humano jamais viveu sem sonhos diurnos, mas o que importa é saber sempre mais sobre eles e, desse modo, mantê-los direcionados de forma clara e solícita para o que é direito. Que os sonhos diurnos tornem-se ainda mais plenos, o que significa que eles enriquecem justamente com o olhar sóbrio – não no sentido da obstinação, mas sim no de se tornar lúcido. (...) Que os sonhos diurnos tornem-se, desse modo, realmente mais plenos, isto é, mais claros, menos caprichosos, mais conhecidos, mais compreendidos e mais em comunicação com o correr das coisas. Para que o trigo que quer amadurecer possa crescer e ser colhido. (BLOCH, 2005, p. 14).

Podemos perceber que os sonhos diurnos vão amadurecendo e se tornando mais lúcidos, como Bloch (2005) nos mostrou ao desenvolver sua argumentação, com os tipos de sonhos de acordo com as faixas etárias dos indivíduos, debate que elucidamos anteriormente. Cabe aqui, indicar que os sonhos diurnos podem ser envolvidos pelo almejar caminhar para a frente, criando visões de um ainda-não-consciente, rumo ao novo em busca de algo que ainda nem existe ou não se tinha consciência de sua existência. É nos sonhos diurnos que se expressam os desejos de ver as coisas melhorarem, rejeitando as privações que são impostas na realidade.

Para Bloch (2005), aqueles que sofrem privações não desistem de seus sonhos, pois sonham com a realização de seus desejos não somente durante a noite, pois é durante o dia que os desejos e as privações se tornam mais presentes. Cabe, então, separar os sonhos noturnos dos sonhos diurnos, a partir de suas características específicas.

Bloch (2005) vai analisar, primeiro, o sonho noturno como aqueles em que “os sentidos exteriores ficam nulos, os músculos relaxam e o cérebro descansa”. (BLOCH, 2005, p. 80). Para o autor, esses sonhos eram vistos apenas como protetores do sono até Freud assinalar que eles também fazem parte da consciência utópica, pois contêm uma

espécie de “realização fictícia de uma fantasia desejante inconsciente”. (BLOCH, 2005, p. 80-81).

Bloch (2005) segue analisando as características do sonho noturno, capazes de transformar os desejos em alucinações. São elas: 1) o enfraquecimento do eu adulto que teria um papel de censurar caso achasse algo inapropriado no sonho, 2) poucos elementos presentes da vigília diurna que, no final, acabam sendo incorporados à fantasia, e, 3) há o bloqueio das conexões entre o eu e o mundo exterior permitindo ao sonhador retornar ao mundo impulsivo e sem censura da infância.

Entretanto, nos sonhos noturnos, o eu censorador segue presente, mesmo enfraquecido, obrigando as realizações alucinógenas do desejo a se disfarçarem em símbolos que fujam da censura, o que pode resultar em um não entendimento do simbolismo presente no sonho por parte daquele que sonha. (BLOCH, 2005).

A argumentação de Bloch (2005) segue a partir do questionamento sobre a totalidade dos sonhos noturnos enquanto realizações dos desejos. Ao observar que a resposta para esses desejos, na maioria das vezes é negativa, o autor os entende como sonhos angustiantes que tratam de provações ou situações terríveis nas quais o sonhador acorda com um grito. Então, o autor irá apresentar uma tipologia para esses sonhos angustiantes dividindo-os em dois grupos: aqueles em que a realização do desejo foi frustrada por um estímulo doloroso que persiste e aqueles em que a realização do desejo foi feito de forma direta devido a uma ausência da censura do eu, quando isto ocorre já é tarde demais.

A angústia nesses sonhos, então, será vista por Freud como consequências de um sentimento de rejeição, que reprimimos, proveniente do primeiro abandono que sofremos quando nascemos, devido ao corte do cordão umbilical. Esse primeiro abandono se expressará nos medos do escuro e de rostos estranhos na infância. Desse modo, o fundador da psicanálise coloca nossas angústias a partir da libido, posicionamento considerado equivocado por Bloch (2005) que enxerga essas angústias como expressões do que passamos na realidade da sociedade capitalista ou no trauma causado pelo fascismo.

O sentimento de rejeição não teria conteúdo algum se os rostos estranhos, a escuridão e similares fossem apenas não-mãe e de resto neutros. Em vez disso, aí também existe fome, preocupação com o alimento, desespero econômico, angústia pela vida, todos suficientemente positivos e objetivos. Até pouco tempo atrás, a sociedade burguesa estava, e está hoje, conforme sua estrutura, de fato fundada sobre a livre concorrência, isto é, sobre uma relação antagonística, inclusive dentro da mesma classe e camada. A tensão hostil que se estabelece entre os indivíduos, e que até é exigida, produz uma angústia

incessante, que não necessita da anterioridade da libido e do ato de nascer para se depositar ali. Ela está suficientemente estabelecida nesse tipo de mundo exterior, ultimamente incluindo duas guerras mundiais. E, além disso, com a produção de angústia por parte do fascismo que dificilmente precisaria de um trauma infantil para ser desencadeado. Portanto, pode até ser que algum sonho noturno descansado esteja orientado para o passado, talvez nele se encontre muito *pavor nocturnos* de crianças protegidas. Pode até ser que ele consista em libido reprimida, em desejos de amor não ocupados por um objeto e, assim, em angústia. Mas mesmo no sonho é o dia, é a preocupação objetiva com o amanhã que servem de motivo e origem para a angústia. Uma origem que se refere à autopreservação nua e crua e a seus desejos dilacerados, não apenas destituídos de objeto. (BLOCH, 2005, p. 86)

Bloch (2005), então, confronta as concepções acerca dos sonhos noturnos com a sua ideia de que são os sonhos diurnos que também expressam a realização dos desejos, mas possuem elementos conscientes de livre escolha no qual suas ideias não aparecem como formas simbólicas que necessitam de interpretação. Aqui, as ideias nem sempre são meramente fictícias e podem pedir uma elaboração, um planejamento.

Para o autor, os sonhos diurnos não podem ser vistos e analisados como ligados aos noturnos, pois têm características específicas. E essas características teriam em comum a ausência de qualquer elemento opressor no seu interior, devido ao fato do eu estar sempre presente e no controle. Desse modo, não temos uma geração de imagens que sejam frutos de puras alucinações, encontramos aqui representações de escolhas dos indivíduos, pois o eu, embora relaxe, não fica tão debilitado quanto nos sonhos noturnos. Nos sonhos despertos, o relaxamento é uma elevação do eu e não uma submersão. (BLOCH, 2005).

O eu do sonho diurno, aparece cheio de anseios e “pleno da vontade consciente que permanece consciente para uma vida melhor, ainda que em graus diferenciados, e o herói dos sonhos diurnos é sempre a pessoa adulta”. (BLOCH, 2005, p. 92). Esse eu, tem como característica a possibilidade de expansão, podendo representar outros e dar ao sonho desperto uma amplitude humana única. O eu “abandona a introversão ou o relacionamento tão-só com o entorno mais imediato, o seu sonho diurno visa a melhoria pública”. (BLOCH, 2005, p. 93).

Nos sonhos diurnos está presente o que Bloch (2005) chama de reforço utopizante, característica do sonho desperto de não se consumir em excessos individuais, pois foca em “atingir compromissos mais elevados que envolvam a todos: dar forma a um mundo melhor”. (BLOCH, 2005, p. 93).

No âmbito dos sonhos diurnos, mesmo os mais focados em elementos individuais, temos, potencialmente, uma pretensão de melhorar conjuntamente aquilo que nos é exterior. Principalmente quando pensamos nessas melhorias a partir do alcance de uma

realidade aprimorada. Os sonhos diurnos comunicam-se através dos ideais coletivos que expressam, pois é neles que “os ideais assumem forma exterior imediatamente, num planejado mundo melhor ou ainda num mundo esteticamente elevado, sem desilusão”. (BLOCH, 2005, p. 95).

Desse modo, é nos sonhos diurnos que encontramos o cerne do interesse revolucionário, pois ao pensar em uma realidade melhor na qual alcançaremos a realização dos nossos desejos, o sonho diurno não se abstém do mundo, partindo em direção ao que quer alcançar, sem parar, até o fim.

Podemos, então, afirmar que os sonhos diurnos fazem parte do campo do consciente. Entretanto, Bloch (2005) nos mostra que esse campo é composto por vários elementos que são inconscientes. Tais elementos podem se apresentar em duas formas: no esquecimento ou no que o autor chama de “acima da soleira do despertar”. (BLOCH, 2005, p. 115). Essa segunda forma abre espaço para que o inconsciente fique acessível ao consciente em um momento de atenção que lhe é direcionada, dando-lhe a capacidade de ser um pré-consciente que, na visão do autor, tem um duplo significado.

Antes de avançar para o duplo significado do pré-consciente, é importante salientar que Bloch (2005) enfatiza que os sonhos noturnos se situam no campo do esquecimento, do reprimido; e os sonhos diurnos estão no campo daquilo que nunca tenha sido experimentado como presente, ou seja, no pré-consciente.

Segundo Bloch (2005), até então, tudo que estivesse fora do consciente era considerado inconsciente, de forma genérica, como se fossem de um patamar inferior. Aqui, o inconsciente é aquilo que vai sumindo da consciência de forma gradativa até chegar ao esquecimento. O autor, então, argumenta que essa visão é limitada, evidenciando apenas o que chama de não-mais-consciente.

Esse pensamento, coloca o pré-consciente como uma lembrança, como uma mentalidade que não parte de algo novo, mas sim de algo antigo que foi esquecido ou reprimido. Entretanto, o pré-consciente, na visão de Bloch (2005), não pode ser limitado a essa visão, pois nele também está o ainda-não-consciente que se expressa nos sonhos diurnos. Aqui temos “algo que, caso não seja novo em si mesmo, no seu conteúdo objetivo, pelo menos o é para o sonhador”. (BLOCH, 2005, p. 117).

O ainda-não-consciente é um pré-consciente do que está por vir, é o local do nascimento do novo aonde se expressa um conteúdo da consciência que ainda não foi expresso de forma nítida. O ainda-não-consciente seria o cerne do sonho que nos leva adiante, é “uma forma de consciência do que se aproxima”. (BLOCH, 2005, p. 117). É a

partir do ainda-não-consciente que chegamos à função utópica, que está ligada ao que o autor chama de futuro autêntico.

Nas formulações de Bloch (2005), existem dois tipos de futuro que podem ser imaginados e vislumbrados. O primeiro, chamado de inautêntico, é aquele que não possui elementos novos, apenas cumpre as atividades cotidianas que já estão estabelecidas, não sendo, inclusive, uma exclusividade dos seres humanos, pois os instintos dos animais também vão em direção a realizações estabelecidas em suas vidas, como botar um ovo ou cuidar do ninho. Aqui, então, temos apenas “uma repetição, um conteúdo pré-determinado andando em círculos”. (BLOCH, 2005, p. 143).

O segundo tipo de futuro parte do que o autor chama de intuição produtiva ou autêntica, que se apresenta de forma vigorosa desde sua origem, demonstrando uma “capacidade de ver ao seu redor por meio de uma previsão, de conjugar um olhar abrangente e uma prudência na sua previsão”. (BLOCH, 2005, p. 143).

Essa intuição aparece, para Bloch (2005), como uma das mais autênticas questões humanas e motivadora dos grandes movimentos revolucionários, estando localizada atrás das palavras de ordem, que rumam em direção a um reino da liberdade que está situado no futuro. O segundo tipo de futuro, o autêntico, vai além das coisas já conhecidas, tendo um olhar para frente mais apurado e que é aguçado quando se torna consciente. É onde a esperança floresce.

Aqui, então, a esperança surge de uma nova forma, como função utópica. Essa função utópica não se perde em meio a fantasias, em meio a possibilidades vazias de futuro. Ela faz uma antecipação de uma realidade possível.

O próprio ainda-não-consciente deve se tornar *consciente* quanto ao seu ato, consciente de que é uma emergência, e *ciente* quanto ao conteúdo, ciente de que está emergindo. Chega-se assim ao ponto em que a esperança, esse autêntico afeto expectante no sonho para frente, não surge mais como uma mera emoção autônoma, mas de modo *consciente-ciente* como *função utópica*. (BLOCH, 2005, p. 144).

Entretanto, caso a função utópica não seja madura, ela irá formular utopias abstratas, fantasiosas, que possam ser desarticuladas com facilidade. Assim, a função utópica, buscando sua maturidade, trava enfrentamentos com o abstrato e o imaturo. Desse modo, a função utópica madura corrige suas fantasias a partir do que suas antecipações do futuro possuem de real, caminhando rumo ao que Bloch (2005) chama de utópico-concreto.

O ponto de contato entre sonho e vida, sem o qual o sonho produz apenas utopia abstrata e a vida, por seu turno, apenas trivialidade, apresenta-se na capacidade utópica colocada sobre os próprios pés, a qual está associada ao

possível-real. Uma capacidade que, guiada pela tendência, supera o já existente não só na nossa natureza mas também no mundo exterior em processo como um todo. Com isso, aqui teria lugar o conceito de *utópico-concreto*, apenas aparentemente paradoxal, ou seja, um antecipatório que não se confunde com o utópico-abstrato, nem é direcionado pela imaturidade de um socialismo meramente utópico-abstrato. O que caracteriza o poder e a verdade do marxismo é justamente o fato de ele ter dissipado a nuvem que envolvia os sonhos para a frente sem ter apagado as colunas de fogo que neles ardiam, dando-lhes, ao contrário, força e concretude. (BLOCH, 2005, p. 145).

Por fim, cabe ressaltar uma última característica dos sonhos diurnos na formulação de Bloch (2005), que é o fato deles aparecerem como prelúdios da arte.

Todavia, o sonho diurno, em seus aspectos comuns, estende-se *na sua dimensão tão larga quanto profunda*, não sublimada e sim concretada, na sua dimensão utópica. E ela coloca o mundo melhor igualmente como o mais bonito, em imagens mais completas, como a terra não as comporta ainda. Planejando ou dando forma, em meio a necessidade, dureza, crueza, banalidade, são abertas luminosas janelas para o longe. *O sonho diurno como prelúdio da arte* visa, assim, de maneira especialmente significativa, à melhoria do mundo; é esta aspiração saudável e realista que constitui seu cerne. (BLOCH, 2005, p. 96).

A natureza utópica da arte parte dos sonhos diurnos que expandem os seus limites da realidade. Ao discorrer particularmente sobre a música, o autor detém-se sobre o fato de os sonhos diurnos serem parte da expansão do mundo, como um sonho dinâmico e expressivo que vai incorporar elementos que ultrapassam os limites na música. Expressão de arte essa que o autor diz ser a de maior intensidade do conteúdo utópico do mundo, pois nela estão reunidas as imagens da esperança expandida ao ser cantada e soada. (BLOCH, 2005).

Cabe ressaltar que o autor pode estar levantando a questão de que a música seria a arte que teria maior capacidade de espalhar as imagens de esperança nela contidas devido à característica de materialidade a partir do som, como iremos discutir mais a frente com as formulações de Hegel (2002).

Ainda sobre a relação entre arte e utopia, devemos adentrar nas formulações de Adorno (2008), pois sua reflexão sobre tal tema terá forte influência na sua discussão sobre a arte popular, incluindo a música, ter seu conteúdo utópico esvaziado a partir da sua relação com a indústria cultural, assunto que será aprofundado no próximo capítulo.

Para Adorno (2008), o conteúdo utópico da arte tem relação com o novo. Mas, o novo na arte tem forte e complicada relação com o real. Poderíamos pensar que um acorde tocado pela primeira vez, pudesse ser visto como o novo. Entretanto, para o filósofo, se trataria apenas de uma nostalgia. Afinal, o acorde já se encontrava presente no instrumento musical tocado, sendo, então, o resgate de algo velho.

Desse modo, Adorno (2008), pensa a utopia na arte de acordo com a relação entre as obras e o mundo administrado. A utopia enquanto vislumbre de uma sociedade na qual os problemas da realidade vivida tenham sido superados é irrealizável na arte. A utopia, então, aparece em sua forma negativa, expressando as contradições de uma sociedade não reconciliada.

Segundo Queiroz (2017), a utopia na visão de Adorno se relaciona com os materiais mais desagradáveis, pois “a arte condensa em sua forma as tensões não resolvidas na sociedade” (QUEIROZ, 2017, p. 158). A arte nova iria expor que não existe uma reconciliação, como apresentada pela cultura administrada, carregando consigo os traumas e as cicatrizes derivadas do mundo administrado.

Adorno (2011a) encontra os elementos de utopia negativa na música nova, dodecafônica e atonal, em sua tentativa de defesa ante a padronização das produções feitas na indústria cultural, em busca do sucesso. O autor chama esse estilo musical de radical e aponta-o como “o obstáculo colocado frente à expansão da indústria cultural em sua esfera”¹¹. (ADORNO, 2011a, p. 15).

Na visão do autor, a nova música tem sua força na renúncia, em não concordar com a falsa conciliação da sociedade presente nas músicas que são compostas com base na necessidade de sobrevivência dos artistas. E, por isso, as produções da nova música carregam consigo características de incomunicabilidade e de dissonância, vistas como feias para os ouvintes com predisposições determinadas pela indústria da cultura. (ADORNO, 2011a).

Adorno (2011a) argumenta relacionando a nova música com a música produzida na indústria cultural dizendo que os produtos da segunda

[...]Dão um sentido ao mundo sem sentido. E a nova música tomou sobre si todas as trevas e as culpas do mundo. Toda sua felicidade apoia-se em reconhecer a infelicidade; toda a sua beleza em subtrair-se a aparência do belo. (ADORNO, 2011a, p. 107).

Adorno, então, enxerga a utopia na música somente a partir da lógica da negação de uma realidade harmoniosa inexistente. Seus elementos se apresentam na reivindicação da arte em trazer consigo os conflitos e as amarguras da realidade ao invés de encobri-las ou, mesmo reconhecendo-as, vislumbrando um futuro ainda inexistente no qual elas tenham sido superadas. Seria, por isso, uma utopia negativa que mostra como a realidade é, evidenciando como ela não deveria ser.

¹¹ Discutiremos essas características das produções musicais na indústria cultural no capítulo seguinte.

Após discutirmos os elementos constituintes do conceito de utopia, suas tipologias e seu surgimento partindo dos sonhos, das pulsões, chegando à função utópica, podemos caminhar para o próximo estágio do nosso caminho rumo ao cumprimento dos objetivos dessa pesquisa. Avancemos, então, para discutir os estudos das ciências humanas sobre música.

3. NOTAS ACERCA DOS ESTUDOS SOBRE MÚSICA E MÚSICA POPULAR NAS CIÊNCIAS HUMANAS

A música aparece hoje como uma das expressões artísticas mais presentes no cotidiano das pessoas, é comum vermos gente ouvindo canções nos mais variados espaços que frequentam ou até mesmo no caminho entre um espaço e outro em seus dispositivos móveis tanto em meios de transporte públicos quanto privados. Entretanto, essa relação íntima entre os seres humanos e a música não é algo notório somente na atualidade. Tal relação vem sendo estudada historicamente por teóricos das ciências humanas a ponto de ser difícil dizer de maneira precisa seu início.

Buscando entender a relação entre música e sociedade, esse capítulo fará uma revisão teórica abordando, em um primeiro momento, os estudos de Hegel (2002), no terceiro volume do seu curso de Estética, que apontam para a peculiaridade da música e a mesma como arte romântica e sensível. Prosseguiremos para o debate de Adorno (2008) e Lukacs (1967) sobre a mimese específica presente na música e adentraremos no debate acerca dos estudos sobre música popular. Para esse último ponto, teremos como ponto de partida as formulações de Adorno, um dos pioneiros nos estudos sociológicos sobre música popular, num diálogo com as formulações de outros autores como Hegel (2002), Benjamin (1994) e Friedlander (2015). O pensamento adorniano tem certa centralidade nessa parte do capítulo devido a sua dedicação ao estudo específico sobre música popular e sua relação com a indústria cultural, algo, até então, raro nas ciências humanas.

3.1 A música enquanto arte sensível e sua peculiaridade

Hegel aponta que a arte é uma etapa inicial de afirmação do espírito absoluto e, assim, faz um estudo das expressões artísticas mostrando quais seriam mais completas a partir do quanto elas expressam o espírito na relação entre subjetividade e objetividade, ou seja, a partir de como elas se apresentam na exterioridade.

Ao discutir a obra de Hegel, Werle (2015) considera que a arte para esse filósofo seria a expressão da razão e da verdade no mundo. Logo, seria na expressão artística que o ser humano se reconcilia com a finitude do mundo em que está limitado e aprisionado. Sendo a arte “uma expressão que transcende toda e qualquer determinação individual e até mesmo social”. (WERLE, 2015, p. 93). Assim, segundo o autor, é na arte que ultrapassamos os limites finitos da vida cotidiana e a nossa consciência tranquiliza-se na manifestação do absoluto que é a obra de arte. Como se encontrássemos nela as respostas para nossos anseios.

Hegel, então, irá analisar as variadas artes e separar as que são consideradas como artes românticas por expressar a paixão subjetiva, o caráter do coração que não consegue ser apreendido completamente na exterioridade da obra. As artes românticas são “as que não só atingem um nível mais profundo de sensibilidade do espírito universal, como também trazem um caráter de verdade” (COSTA, 2018, p. 186). São elas: a pintura, a música e a poesia.

Entretanto, a música e a poesia irão se diferenciar da pintura, tornando-se artes mais completas, por não ficarem presas a limitações da aparência. Por mais que a pintura tenha um grande leque de possibilidades de expressão, ela ainda não consegue se expressar fora da aparência que já existe no mundo separada dela, algo que a música e a poesia irão conseguir fazer por não se materializarem no mundo, pois ambas têm o som como matéria-prima.

Por isso, por mais que a pintura também se desenvolva para o tornar-se livre ideal da aparência, que não mais está presa a forma como tal, e sim tem a permissão de se liberar para si mesma em seu próprio elemento, no jogo da aparência e do reflexo, nos encantos do claro-escuro, esta magia da cor, todavia, é ainda de espécie espacial, uma aparência que existe separada e, por conseguinte, é subsistente. (HEGEL, 2002, p. 278).

A música, por sua vez, não é a uma arte espacial, mas temporal, cujo conteúdo não é visível e exterior, mas interior, acessível apenas ao sentimento e ao pensamento (WERLE, 2015). A expressão musical, e poética, apresentam-se na objetividade a partir de ondas sonoras que, ao mesmo tempo que aparecem, se desfazem no ar logo após a sua apreciação. Só podemos captá-las a partir do ouvido, órgão que Hegel aponta como do campo do sensível, junto com a visão, e não do prático. Assim, por característica do som, essas duas artes não se materializam na espacialidade tendo todo um leque ilimitado de ação e expressão de seu conteúdo.

A música tem, então, um conteúdo subjetivo em si mesma por não se expressar por intermédio de exterioridades que já possuem uma subsistência em si mesmas. Pois, ao trabalhar com ondas sonoras, ela resiste e nega a materialização na aparência. Assim, a música expõe sua subjetividade tanto no conteúdo quanto na forma, afinal, a exprime na sua exterioridade que também é subjetiva devido ao fato de se expressar através do som, um elemento material fugaz. A música “suspende a mesma como objetividade e não permite ao exterior que se aproprie, como exterior, de uma existência firme diante de nós” (HEGEL, 2002, p. 279).

Assim, o autor aponta que a tarefa da música é “deixar ressoar não a objetividade mesma, mas, ao contrário, o modo no qual o si-mesmo mais íntimo é movido em si mesmo segundo a sua subjetividade e alma ideal” (HEGEL, 2002, p. 280).

Hegel, então, seguirá seu pensamento mostrando o que seria o caráter geral da música fazendo um comparativo com as outras artes, mostrando como a música apreende e expressa seu conteúdo e, por fim, elucidando os efeitos que essa expressão artística tem no ânimo. Para nossa discussão aqui, iremos focar nos dois primeiros pontos, mostrando a relação entre música e poesia feita pelo autor e a relação da música com seu conteúdo.

O primeiro passo que devemos dar aqui é diferenciar o uso do som na música e na poesia. A segunda faz uso somente da voz, do órgão humano, para se expressar. O que Hegel (2002) vê como um elemento limitador colocando o som somente como um som verbal que irá expressar o pensamento através de palavras. Assim, o som não é, na poesia, uma finalidade; mas um caminho para expressar ideias que já são pensadas no interior dos seres humanos da forma que se expressa na arte.

Quando falamos de música, o uso do som se diferencia do uso poético. Na música, segundo o autor, o som é uma finalidade e não se prende somente ao órgão humano, pois é produzido a partir de instrumentos que são feitos para a arte e pela arte e, assim, “o reino dos sons, já que não deve servir apenas para mera designação, pode neste tornar-se chegar a ser um modo de configuração que permite à sua própria Forma, como configuração sonora ricamente artística, tornar-se sua finalidade essencial” (HEGEL, 2002, p. 286).

Indo além do debate entre a diferença dos sons na poesia e na música, Costa (2018), ao discutir sobre uma estética sociológica no estudo da música, aponta para a diferença dos sons na natureza e na composição musical trazendo a centralidade para a ação humana que irá transformar os sons em harmonias que irão expressar o espírito ao gerar melodias musicais, enquanto o som natural irá se repetir de forma espontânea na natureza.

Embora todos os sons sejam produzidos da natureza, faz-se necessário distinguir os sons que se transformaram em música dos que se perpetuam pelas repetições dos processos naturais sem se tornarem em uma totalidade artística. A consecução da síntese da expressão artística musical tem seu fundamento no artista, resultando de um processo muito mais elaborado no curso de desenvolvimento de transformação em sons harmônicos, de modo que a beleza nasce do espírito em sua execução laboral, gerando harmonias e melodias musicais; já percorrendo a outra face, a dos sons que não recebem o toque de composição do artista, esta não tem outras motivações senão as próprias formas espontâneas, que faz com que se repitam através das condições de subsistências do próprio movimento de conformação dos diferentes fatores que constituem o complexo do sistema natural. (COSTA, 2018, p. 188-189).

A relação entre música e poesia vai além dos seus diferentes usos do som, afinal, as duas se misturam na música letrada, que não é puramente instrumental. É quando a música utiliza também da voz humana e não somente de instrumentos criados pelos artistas para tal arte. Hegel (2002) discute sobre essa relação mostrando um pensamento que podemos chamar de pessimista, como se as duas artes não pudessem dialogar sem que uma se sobreponha à outra. Assim, o autor se dedica a mostrar os problemas de tais sobreposições.

Numa relação em que a poesia se sobreponha a música, a segunda se tornaria mero acompanhamento do texto-poético, limitando-se, para que a primeira tenha o papel principal na relação. Quando a música se sobrepõe à poesia, é o texto-poético que perde profundidade, sendo superficial ao ficar preso a sentimentos universais.

Embora consideremos que as colocações de Hegel (2002) em relação a união dessas duas artes como problemática por acreditar que a letra de uma canção e sua melodia não são elementos que podem agir de forma harmoniosa sem que haja uma relação de sobreposição, o argumento do autor nos faz olhar para uma outra direção que é pensarmos se podemos, ao analisar uma canção que não é instrumental em sua totalidade, encontrar obras nas quais os elementos da melodia e da letra não estejam desequilibrados e, assim, questionar a existência dessa relação desigual e prejudicial às artes particulares colocada por ele.

Acreditamos que, para tal, é necessário seguir no debate sobre os estudos de música indo para outro ponto de discussão da teoria de Hegel (2002) em diálogo com os debates das Estéticas de Lukacs (1967) e Adorno (2008) no que diz respeito a como a música apreende e expressa o seu conteúdo.

Ao discutir sobre o conteúdo musical a partir do diálogo entre as teorias dos autores citados no parágrafo anterior, podemos entender de forma diferente a relação entre a letra e a melodia de uma canção, enxergando-as como elementos constituintes de uma arte, a música, e não como a junção desigual de duas expressões artísticas distintas.

3.2 A apreensão e expressão do conteúdo musical

Hegel (2002) debate sobre de que forma a música transforma o som em expressão do espírito, pois o som, por si só, não tem um conteúdo e, por isso, precisa de um tratamento artístico para que possa acolher em si a expressão de uma vida interior. Assim, o autor caminha para discutir as regras seguidas pelo som na música que, embora sejam

do próprio som, são tratadas pela arte de uma forma que são primeiramente encontradas nela, e não na natureza, tendo as mais variadas nuances.

Só entenderemos o som musical se partirmos para essas propriedades numéricas que são a medida temporal, o compasso¹² e o ritmo¹³; a harmonia¹⁴ e a melodia¹⁵. A música, ao trabalhar com o som, precisa produzi-lo e, para tal, faz vibrar um corpo que se encontra em um espaço num movimento recheado de oscilações que pertencem a própria arte. Esse corpo são os instrumentos musicais que, embora existam de forma espacial, só entram na música a partir da duração temporal de seu movimento. (HEGEL, 2002).

Assim, a música não pode permitir que o som dos corpos se propague de forma aleatória dentro de sua própria temporalidade natural. Desse modo, como já mencionado, é preciso um tratamento artístico, que tem centralidade no ser humano, para que a música possa dar ao som “uma medida e ordenar o seu fluir segundo a regra de uma tal medida. Por meio desse tratamento pleno de regras que surge a medida temporal dos sons.” (HEGEL, 2002, p. 300).

A partir da medida temporal dos sons, a música irá formar uma unidade que poderá se repetir ou não de acordo com a vontade do artista, chamada de compasso.

[...] o compasso, segundo sua determinação simples, consiste apenas em estabelecer uma unidade temporal determinada como medida e regra tanto para a interrupção marcada da sucessão temporal, anteriormente não diferenciada, como também para a duração igualmente arbitrária dos sons singulares, que agora são concentrados em uma unidade determinada, e permitir que esta medida temporal se renove constantemente de novo em uniformidade abstrata. (HEGEL, 2002, p. 301).

Hegel compara o compasso musical com as medidas estruturais da arquitetura. O compasso irá determinar as leis para realização da música do mesmo jeito que as regras estruturais irão determinar o comprimento igual das colunas ou o tamanho uniforme das janelas de um edifício na arquitetura. Entretanto, o autor evidencia que o compasso musical parte muito mais do espírito enquanto as estruturas da arquitetura partem mais da natureza. “O compasso, no que diz respeito a isso, parte muito mais do espírito somente

¹² Compasso é a unidade métrica formada de tempos, partes que dividem a obra de arte, agrupados em porções iguais. (FERREIRA, 2011).

¹³ Ritmo é “movimento ou ruído que se repete, no tempo, a intervalos regulares, com acentos fortes e fracos.” (FERREIRA, 2011, p. 610).

¹⁴ Harmonia é uma bem ordenada disposição entre as partes e o todo formando uma agradável sucessão de sons. (FERREIRA, 2011).

¹⁵ Melodia é uma “sucessão rítmica de sons simples, a intervalos diferentes, e com certo sentido musical.” (FERREIRA, 2011, p. 455).

do que as determinidades de grandezas regulares da arquitetura, para a qual se deixam encontrar antes analogias na natureza.” (HEGEL, 2002, p. 302).

O compasso musical, no entanto, não se forma a partir das regularidades do som, mas sim da sua característica de não ser uniforme. Assim, o compasso ganha uma série de nuances que podem ser numeradas em pares e ímpares, de acordo com como ele tenta uniformizar dentro dos números o que aparece fora deles de maneira não uniforme. É nesse ponto que entra o ritmo, como algo que irá vivificar o compasso. (HEGEL, 2002).

O ritmo irá evidenciar determinados pontos do compasso auxiliando nessa numeração marcando como o mesmo deve ser contado. Entretanto, o ritmo e o compasso são apenas bases abstratas, na visão de Hegel, que irão se preencher e encontrar a possibilidade de se tornar música no que o autor chama de “reino dos sons como sons”, a harmonia. É na harmonia que “tem lugar a exploração das tonalidades, relacionadas a instrumentos musicais específicos, bem como as mediações e oposições internas dos sons, as consonâncias e as dissonâncias, o sistema dos acordes etc.” (WERLE, 2015, p. 99).

As leis da harmonia são responsáveis pela combinação necessária dos sons para formar a música, como Hegel aponta:

A música não consiste nem em intervalos singulares nem em meras séries abstratas e em tonalidades que se separam, mas em uma consonância, uma oposição e uma mediação concretas de sons, que desse modo tornam necessárias uma progressão e uma transição um no outro. Essa combinação e mudança não repousa sobre a mera contingência e o arbítrio, mas está submetida a leis determinadas, nas quais todo elemento verdadeiramente musical tem sua base necessária.” (HEGEL, 2002, p. 306).

Entretanto, será na melodia que a música encontra o seu ápice, seu lado poético, onde ela se apresenta como a linguagem da alma.

A harmonia, a saber, abrange apenas as relações essenciais que constituem a lei da necessidade para o mundo dos sons, mas tampouco como o compasso e o ritmo ela abrange a música propriamente dita, e sim apenas a base substancial, que são o fundamento e o terreno regulares sobre os quais se move a alma livre. O poético da música, a linguagem da alma, que derrama o prazer interior e a dor do ânimo em sons e nesta efusão se eleva suavemente acima da força natural do sentimento, na medida em que faz da comoção atual do interior uma percepção de si mesmo, um demorar livre junto a si mesmo e dá ao coração, desse modo, igualmente a libertação da pressão advinda da alegria e do sofrimento – o livre soar da alma no campo da música é primeiramente a melodia.” (HEGEL, 2002, p. 315).

Assim, a melodia é, na visão do autor, o âmbito dos sentimentos que são propriamente artísticos e responsável por empregar os elementos do compasso, da medida temporal e da harmonia. Melodia essa que, ao mesmo tempo em que paira independente sobre esses elementos, só se efetiva a partir deles.

Embora exista essa relação íntima entre a melodia e a harmonia, na qual a primeira se efetiva na segunda, a melodia, na visão de Hegel, se mantém livre. Pois, essa relação apenas tira dela a completa subjetividade, colocando-a dentro das regras dos elementos da harmonia que isoladas são apenas abstrações, que só irão ganhar validade musical quando entram em contato com a melodia.

Assim, Hegel enfatiza a melodia como o elemento crucial da música, pois é ela quem traz a validade musical para os outros elementos que compõem a sonoridade musical. Desse modo, o autor acaba por valorizar a música instrumental em frente a música letrada. Afinal, acredita que, ao ter um texto-poético profundo e não superficial, a música tende a desvalorizar sua melodia, tornando-a simples e rasa.

O conteúdo da música, então, para Hegel está na subjetividade. O que é considerado pelo autor como uma qualidade dessa arte. Assim, como aponta Werle:

A música cumpre um importante papel de ser a arte que permite que a interioridade se afirme segundo sua natureza mais própria na época moderna, que é a sua negatividade infinita e ilimitada. Essa interioridade consegue uma vazão pela música. (WERLE, 2015, p. 100).

Dando sequência à discussão sobre o conteúdo da música, Lukacs (1967) e Adorno (2008) apontam que ele se apresenta na relação entre a expressão artística e a sociedade a partir da representação e da mimese. Quanto a mimese, é necessário observar que ambos partem do pressuposto inicial de que esta partiria do comportamento imitativo. No entanto, ambos se afastam deste ponto de partida, superando a imitação, para compreender como a arte se apropria e recria o mundo exterior através da subjetividade do artista, não sendo uma imitação.

Para Lukacs (1967), a objetividade do mundo externo é a base dos seus sentimentos humanos e, ao separar essa relação entre o sujeito artista e sua realidade, a expressão artística seria amputada, perdendo intensidade e sendo empobrecida. Assim, a arte, da mesma forma que toda relação humana, se baseia num reflexo da natureza objetiva da realidade. Entretanto, no caso da música, há uma divergência qualitativa num comparativo com as demais artes, pois o objeto reproduzido mimeticamente é a vida interior do sujeito, seus sentimentos e emoções.

Porém, o autor advoga que os sentimentos e as emoções humanas não existem de forma independente do contexto. Assim, “as reações emocionais humanas estão originária e concretamente vinculadas à ocasião do mundo objetivo ao redor que as desencadeia.”¹⁶

¹⁶ “las reacciones emocionales humanas están originarias y concretamente vinculadas a la ocasión del mundo objetivo circundante que las desencadena.”

(LUKACS, 1967, p. 17). Desse modo, não podemos pensar no amor, na tristeza, na esperança ou no ódio se não forem, esses sentimentos, de um sujeito em relação a determinada situação.

Então, desse ponto, Lukacs (1967) caminha à procura da explicação de como a música consegue expressar a interioridade humana. O autor começa esse debate em uma relação com o trabalho, pois com o aumento da efetividade do trabalho passamos a ter menos esforço para alcançar uma maior liberação da interioridade ao permitir maior conhecimento humano sobre o âmbito das emoções. Assim, quanto mais conseguirmos nos relacionar com o âmbito das emoções, tendemos a experimentar uma intensificação da qualidade da mimese, que não tem, primeiramente, a intenção de ser artística, para tal, precisa ser evocada de forma intencional.

É a partir dessa ideia da evocação intencional da mimese, para que seja artística, que Lukacs (1967) desenvolve o pensamento de autonomia e independência da música. Pois, embora a expressão artística parta das emoções que são geradas no bojo das relações sociais, é necessária uma ação de mediação para que as emoções se tornem um elemento artístico que seja uma refiguração da vida.

Ou seja, o autor aponta que o conteúdo da música aparece na relação entre a subjetividade dos artistas e a objetividade da realidade, mas não de um modo que torne a arte uma cópia direta da realidade, mas sim num processo de mediação no qual a música carregará elementos da realidade refigurada. Assim, a autonomia da música é relativa, pois não é apenas um produto da capacidade criativa do artista, mas uma mediação entre as condições subjetivas e objetivas. (COSTA, 2018).

Adorno (2008) também se dedica a discutir a relação entre arte e sociedade e como acontece a mimese nas obras artísticas. Segundo o autor, a arte se expressa a partir dos elementos da realidade que lhe são externos, mas de uma forma diferenciada que somente as obras de arte são capazes de expressar.

As obras de arte, as músicas incluídas, possuem uma forma de se expressar que são negadas tanto aos objetos naturais quanto aos sujeitos que as produzem. Pois, mesmo se baseando no que lhe é recusada na empiria, as obras se libertam daquilo que as orientam na “experiência externa coisificante”. (ADORNO, 2008, p. 16).

Essa forma particular de se expressar da arte não simplesmente nega a empiria, mas a confirma, ao mesmo tempo, como um objeto empírico no mundo. Aquilo que não foi resolvido na realidade aparece na obra de arte não como uma descrição, mas como questionamento. Assim, sobre a relação da arte com a realidade, Adorno (2008) afirma:

Os estratos fundamentais da experiência, que motivam a arte, aparentam-se com o mundo objetivo, perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes de sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte com a sociedade. As relações de tensão nas obras de arte cristalizam-se unicamente nestas através da sua emancipação a respeito da fachada fática de exterior atingem a essência real. (ADORNO, 2008, p. 18).

A relação da arte com a objetividade da realidade ocorre, entretanto, a partir da relação da subjetividade do artista que a realiza com a sua exterioridade. Para Adorno (2008), a subjetividade é imanente ao trabalho artístico e ela é um fragmento da objetividade que ocorre através da predisposição particular do sujeito, que se torna imprescindível para o fazer artístico.

É no fazer artístico que a mimese aparece como um “refúgio do comportamento mimético”, onde o sujeito expõe sua relativa autonomia ao outro que não está completamente separado de si. A mimese acaba por ser um ponto de racionalidade na qual o artista irá seguir as regras que já estão estabelecidas na arte, definindo-a como uma área de conhecimento racional. (ADORNO, 2008).

Vale ressaltar que a racionalidade na arte, na visão do autor, trata-se de um momento unificador que organiza os conhecimentos artísticos. Essa racionalidade se baseia com o modo de organização dos conhecimentos exteriores à arte, mas não copia sua ordem categorial. A mimese, então, é evocada pelo processo técnico do uso dos instrumentos que são necessários para o fazer artístico. (ADORNO, 2008).

Desse modo, podemos visualizar que a mimese em Lukacs (1967) tem maior relação com o mundo exterior, seu ponto de partida, que é refigurado a partir da intermediação com a subjetividade do artista. Enquanto Adorno (2008) indica a mimese uma alusão feita pelos artistas a aquilo que não foi resolvido na realidade.

Até então, nesse trabalho, viemos discutindo a música num âmbito geral, mas, aprofundando na realidade do fazer musical, notamos que a música possui uma série de divisões próprias, no seu interior, que irão ganhar destaque historicamente. Sejam essas divisões em vários gêneros musicais com base na sua melodia, como rock, samba, reggae, pop etc.; ou, tendo como referência sua origem e sua relação com a indústria cultural, uma divisão teórica em dois campos que são música popular e música erudita.

A partir de agora, iremos nos dedicar a discutir os estudos sobre a música popular especificamente, pois, dentro dessa divisão entre popular e erudita, poderemos situar o rock, gênero musical que é o foco dessa pesquisa.

3.3 A música popular

Em suas obras, Adorno discorre sobre a música popular e sua inserção na indústria cultural, apontando como a revolução tecnológica promoveu a reprodução em série das obras de arte que passam a ter como única função o entretenimento da classe trabalhadora, limitando sua capacidade de refletir criticamente.

Adorno (1985) defende que a indústria cultural se submete a outros grandes monopólios industriais presentes na sociedade, como o elétrico, o químico e os bancos, pois, em um comparativo, ela ainda não se equipara em tamanho a estes. Desse modo, a indústria da cultura coaduna com os outros monopólios buscando dar razão ao que o autor chama de “verdadeiros donos do poder” para que não sofra uma série de sanções e expurgos.

Logo, os bens culturais produzidos pela indústria cultural não possuem elementos emancipatórios. O foco é a diversão procurada pelo trabalhador que busca fugir do cotidiano de seu trabalho intenso e mecanizado, mas que acaba lidando com esse mesmo processo de mecanização no seu tempo de ociosidade. Os produtos da indústria da cultura, então, buscam diminuir a necessidade de um pensamento próprio do espectador e dizimar o esforço intelectual do trabalhador, relegando-o à resignação.

A fuga do cotidiano, que a indústria cultural promete em todos os seus ramos, se passa do mesmo modo que o rapto da moça numa folha humorística norte-americana: é o próprio pai segurando a escada no escuro. A indústria cultural volta a oferecer como paraíso o mesmo cotidiano. Tanto o *escape* quanto o *elopement* estão de antemão destinados a reconduzir para o ponto de partida. A diversão favorece a resignação, que nela quer se esquecer. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 117).

A indústria cultural, segundo o autor, esvazia a utopia na arte, prometendo uma felicidade imediata na vida cotidiana que pode ser alcançada através do consumo, desencorajando o pensamento na construção de um futuro e mantendo a classe trabalhadora alienada da sua capacidade real de transformação da sociedade. A arte perde sua liberdade e deixa de influenciar a luta pela emancipação social devido ao seu caráter de mercadoria, responsável pela exclusão do sofrimento e das angústias do criador na obra.

Na sua obra, publicada postumamente, *Teoria Estética* (2008), o autor reconsidera esse ponto, mas com ressalvas. Adorno sustenta que certas composições artísticas, e em particular as composições musicais, conseguem preservar um conteúdo de verdade que não foi completamente destroçado pelo avanço do capitalismo e da ideologia que subordina o conteúdo artístico aos interesses da classe dominante. Entretanto, acredita

que esse caráter emancipatório e utópico está presente apenas nas composições da música dodecafônica, não avançando no exame dos elementos da sonoridade e expressividade musical que pudessem romper com a ideologia e recompusesse o caráter crítico da música moderna. Segundo Adorno (2008, p. 179): “as obras de arte menores, sobretudo a música fácil, são de uma tolice imanente contra a qual reage polemicamente, sobretudo, o ideal de emancipação da modernidade.”

Como dito no primeiro capítulo, a visão do autor sobre a relação entre utopia e arte aponta para uma utopia negativa na qual os elementos de esperança de um mundo melhor não são evidenciados. Em seu lugar, destacam-se os elementos da realidade que são como não deveriam ser, trazendo para a arte as amarguras e cicatrizes presentes na realidade vivida. A utopia, para Adorno (2011a) aparece como uma forma encontrada pela arte para não se submeter as diretrizes da indústria cultural dando a ilusão de uma sociedade reconciliada.

Adorno constrói uma discussão específica sobre a música popular e se torna um dos pioneiros nesse quesito. Para o presente trabalho, tomaremos como referência as obras: Sobre música popular (1986), Introdução à sociologia da música (2011b), A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas (1985), e O fetichismo na música e a regressão da audição (2000). Nesses trabalhos, o autor busca mostrar as características da música popular e seus efeitos na população que a consome a partir da indústria cultural.

Adorno constrói sua discussão apontando que a música popular não pode ser estudada e discutida resumindo as suas diferenças com a música séria em dicotomias básicas como simplicidade e complexidade ou boa e ruim. Para o autor, é necessário buscar as características fundamentais da música popular de uma forma mais ampla, buscando entender as razões que trazem tais características para as obras.

Um dos pontos de partida para discutir a concepção adorniana sobre música popular é como o autor entende o seu processo de composição como fruto da imitação e da competição. Os artistas se imitam e competem entre si para tentar emplacar o novo *hit* de sucesso para o grande público. Esse processo vai, então, formar modelos musicais para alcançar determinado sucesso e, assim, criar a estandardização.

Quando uma determinada canção alcançava um grande sucesso, centenas de outras apareciam, imitando aquela que obtivera êxito. Os hits de maior sucesso, tipos e "proporções" entre elementos eram imitados, tendo o processo culminado na cristalização de *standards*. (ADORNO, 1986, p. 121).

A estandardização atinge a música popular em todas as esferas possíveis tendo consequências sérias tanto na produção quanto na recepção. Em relação à produção musical, cria-se padrões a serem seguidos, impondo um esquema musical que irá impedir o possível aparecimento de qualquer elemento realmente novo e, assim, nos faz retornar sempre para uma mesma experiência familiar que já tenha sido vivida anteriormente.

Toda a estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando se busca desviar-se disso. A estandardização se estende dos traços mais genéricos até os mais específicos. Desse modo, a estandardização busca provocar reações estandardizadas e prejudica a audição dos ouvintes. (...) Esse inexorável procedimento garante que, não importa que aberrações ocorram, o hit acabará conduzindo tudo de volta para a mesma experiência familiar, e que nada de fundamentalmente novo será introduzido. (ADORNO, 1986, p. 116-117).

Adorno enxerga a produção da música popular como uma grande máquina de funcionamento simples e com peças descartáveis que não afetam em nada o modo de operar. Assim, a máquina não sofre influência das peças, e as peças acabam se tornando limitadas e sem função. Para o autor, os detalhes na música popular são impostos pelo esquema musical estandardizado. O que faz com que possam ser retirados de seu contexto sem sofrer nenhum tipo de prejuízo no entendimento do todo, ou mesmo dos seus detalhes.

Na concepção adorniana, o todo da música popular é definido de forma extrínseca à obra, excluindo a interação do todo com os detalhes que, na verdade, não passam de disfarces para embelezar o esquema pré-determinado. Então, o ouvinte acaba por identificar-se mais com o detalhe perdendo a relação com o todo, este último é preenchido automaticamente devido ao que o autor chama de “automatismo musical”.

Para fins de comparação, a música séria pode ser caracterizada do seguinte modo: Cada detalhe deriva o seu sentido musical da totalidade concreta da peça, que, em troca consiste na viva relação entre os detalhes, mas nunca na mera imposição de um esquema musical. (...) Nada equivalente pode ocorrer na música popular. O sentido musical não seria afetado se qualquer detalhe fosse tirado do contexto; o ouvinte pode suprir automaticamente a "estrutura", na medida em que ela é, por si mesma, um mero automatismo musical. O começo da parte temática pode ser substituído pelo começo de inúmeras outras. A inter-relação entre os elementos com o todo não seria afetada. (ADORNO, 1986, p. 117-118).

Ou seja, na visão do autor, existe um padrão definido de forma externa aos processos da própria música quando se trata da produção musical na música popular. Esse padrão pré-determinado é seguido por todos os artistas por meio da repetição, buscando o mesmo sucesso alcançado pelo *hit* anterior. Entretanto, os compositores irão criar pequenas diferenciações nos detalhes desse padrão, buscando enfeitá-lo, criando pequenas nuances que não interfiram de fato no padrão estabelecido para não correr

riscos. Ao fazer isso, os artistas acabam criando detalhes que não possuem uma relação viva com a totalidade musical, tornando-os substituíveis e esquecíveis.

Concordando com Adorno, Carvalho (1999) aponta para o uso da mixagem como elemento que interfere diretamente na sensibilidade musical. O autor dá destaque ao uso do equalizador como eliminador de grandes diferenças entre as músicas de qualquer gênero musical em busca da homogeneização na indústria cultural:

A equalização de gravações, então, deixou de ser o aperfeiçoamento de um padrão estético específico para alguns gêneros musicais e transformou-se, em nossa época, em um princípio geral de equilíbrio sonoro. Uma vez que tenha aprendido a equalizar, um técnico de gravação tenderá a tratar praticamente da mesma maneira todas as massas sonoras captadas pelos gravadores do estúdio. A equalização sai então de sua esfera específica do gosto musical ocidental para tornar-se uma metáfora da homogeneização, da redução dos pontos de resistência estética dos milhares de estilos musicais do mundo a um princípio único. Enfim, uma espécie de colonização, por parte do estilo de equilíbrio entre os parâmetros musicais de alguns gêneros, sobre a imensa maioria de combinações possíveis de massas sonoras praticadas dentro e fora do âmbito ocidental. (CARVALHO, 1999, p. 59).

As formulações de Adorno e de Carvalho podem ser vistas nas composições da música popular até os dias atuais, na qual vários artistas surgem seguindo a linha daquele que conseguiu fazer sucesso, tentando imitá-lo para alcançar aquele mesmo público, uma prática que é, inclusive, incentivada pelas grandes gravadoras. Entretanto, a repetição não necessariamente serve a esse único objetivo, pois ela pode ser uma forma de identificação de determinado gênero musical e não apenas de eliminação de diferenças. Por exemplo, Friedlander (2015, p.12) descreve o pop/rock como uma música com “raízes musicais e líricas derivadas da era clássica do rock”, assim como Hobsbawm aponta que o jazz é composto por dois elementos:

uma batida constante e uniforme - geralmente de dois ou quatro por compasso, pelo menos aproximadamente - que pode ser explicitada ou estar implícita, e uma ampla gama de variações sobre essa batida principal. (HOBSBAWM, 1990, p.43).

Desse modo, a repetição poderá ser um elemento que identifique e diferencie um gênero musical do outro, algo inserido propositalmente pelos artistas e não apenas algo que faz a música popular caminhar rumo a não ter mais gêneros musicais diferenciados, se tornando homogênea. Um exemplo elucidativo de tal formulação é o caso do tecnobrega de Belém do Pará, estudado por Tony Costa (2013), que mostra um efeito de voz anasalada colocado propositalmente pelos artistas na mixagem das músicas do gênero para fazer referência direta ao modo de falar das pessoas de onde o estilo musical se originou: as populações caboclas urbanas do Pará.

Assim, ressaltamos que a repetição na música popular, diferentemente do que Adorno (1986) e Carvalho (1999) evidenciam, cumpre funções outras que não se relacionam somente com a busca por uma padronização; mas também existe a possibilidade da busca pela exaltação de uma característica específica que evidencie um gênero musical ou a identidade de determinado grupo social responsável pelas composições.

Passamos, então, a discutir os efeitos da música popular e sua estandardização nos seus ouvintes. De acordo com Adorno, a audição da música popular sofre manipulação dupla: da produção e da natureza.

A natureza da música popular, segundo o autor, antagoniza com o ideal de individualidade de uma sociedade livre. Pois, busca reações estandardizadas e dispensa o esforço do ouvinte fornecendo-lhe modelos que podem subsumir qualquer coisa concreta a ponto de eliminar toda a espontaneidade do ouvinte e condicionar as suas reflexões. Como uma música feita para ser dançada de determinado modo estabelecido previamente, por exemplo. (ADORNO, 1986).

No que diz respeito à produção, a busca pelo hit e a transformação da música em mercadoria a esvazia de conteúdos que sejam reflexivos e/ou emancipatórios, transformando-a em uma música que, para além de servir como entretenimento, tem a função de apaziguamento e emudecimento, sendo responsável pela incapacidade de comunicação dos indivíduos.

A indústria cultural tem total controle, na visão do autor, sobre a produção musical, fazendo com que a música seja consumida e as qualidades que lhes são atribuídas não necessariamente são apreendidas pelos consumidores. Nesse quesito, inclusive, Adorno coloca a música popular e a erudita no mesmo patamar. Pois, segundo o autor, ambas são compostas com o intuito de cativar e manter os seus fãs e assim perpetuar o seu potencial de venda. O que contribui diretamente para a estandardização de ambas. Entretanto, Adorno aponta que a música popular tem os dois pés fincados na indústria cultural, enquanto a “séria” busca esconder sua inserção. “Se é verdade que a função propagandística é cuidadosamente ofuscada tratando-se de música séria, no âmbito da música ligeira tal função se impõe em toda parte.” (ADORNO, 2000, p. 77).

Nesse ponto, cabe trazer à tona as pesquisas de Carvalho (1999), Benjamin (1994) e o trabalho de Herschmann e Kischinhevsky (2011) para discutir as relações possíveis entre a música popular e a indústria cultural.

Assim como Adorno, Carvalho (1999) é enfático em apontar a inserção da música na indústria fonográfica como algo prejudicial à qualidade. Segundo o autor, para além da homogeneização feita pelo uso do equalizador, a indústria aliena o artista do produto final do seu trabalho, apenas os empresários conheceriam a música na íntegra. Pois, no processo de gravação, cada artista grava sua parte separadamente que só será conectada com as outras ao final do processo. Isso abriria espaço para que artistas possam gravar parcerias em locais completamente diferentes no mundo, sem nem sequer se encontrarem.

Embora as formulações de Carvalho e Adorno estejam corretas em relação ao controle da indústria cultural sobre a produção da música popular, não podemos desconsiderar que isso ocorre também devido a característica de absorção do novo que a indústria tem, trazendo para si tudo que possa ter um potencial de venda, como aconteceu com o samba e com o rock, por exemplo. A música popular pode emergir fora da indústria cultural e ser por esta absorvida, tornando-se conhecida apenas através dos mecanismos de produção, reprodução e divulgação dos empresários e das gravadoras. Processo esse que, assim como com outros gêneros musicais, aconteceu com o rock, mas discutiremos como isso ocorreu com esse gênero musical específico de forma mais aprofundada mais adiante nesse trabalho.

Outro ponto que vale salientar é que a indústria da cultura e a reprodutibilidade da arte vão tornar possível o acesso de massa à música, ao cinema, às artes plásticas etc., ampliando o acesso à arte. Segundo Benjamin, as novas tecnologias servirão para aproximar os indivíduos da arte por intermédio da fotografia ou do disco, embora a arte perca sua autenticidade devido a isso.

Benjamin (1994) propõe-se a discutir as teses sobre as tendências evolutivas da arte dentro do capitalismo, dedicando-se a entender como a reprodutibilidade técnica influencia a arte em um patamar diferenciado dos vistos anteriormente. Para o autor, a arte sempre foi passível de reprodução, que anteriormente era feita pelos discípulos dos artistas ou outros músicos em concertos. Porém, a reprodutibilidade técnica, principalmente do som, atingiu um nível de qualidade que trouxe mudanças profundas a ponto de conquistar um espaço novo e próprio entre os procedimentos artísticos.

Desse modo, a reprodutibilidade técnica pode colocar a arte em contextos imprevisíveis e completamente distante daquele no qual se originou. Podemos, nos nossos dias atuais, imaginar uma pessoa em um transporte público, a caminho do trabalho, olhando para uma fotografia de um dos quadros de uma artista famosa, como Frida Kahlo, em uma rede social da internet como o Instagram, ou ouvindo uma música dos Beatles

em seu fone de ouvido. Esse tipo de situação, de certa forma, já prevista por Benjamin, aporta uma aproximação da arte dos indivíduos comuns, algo que só é possível na era da reprodutibilidade técnica.

Benjamin, então, advoga que a reprodutibilidade técnica e, conseqüentemente, a indústria cultural, podem até chegar a manter intacto o conteúdo de determinada obra. Porém, sempre afetarão a autenticidade da arte, que se constitui pelo aqui e agora da obra, ou seja, pela existência única no lugar em que a obra original se localiza. Sendo assim, ao tirar a obra de seu contexto original, a reprodutibilidade técnica abala a tradição e atrofia o que o autor chama de aura da obra de arte, que é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.” (1994, p. 170).

Herschmann e Kischinhevsky (2011) irão mostrar que os próprios artistas, dentro de determinados contextos, podem se apropriar dos meios utilizados pela indústria cultural para passar suas ideias e princípios em gravadoras e festivais que são montados e organizados por eles mesmos. Essa seria, então, para os autores, a tendência da indústria da música na atualidade.

Os autores apontam que, no século XXI, a música se tornou onipresente na vida das pessoas. Ouvimos canções o tempo inteiro, seja em nossas casas ou na rua por dispositivos privados, caso do celular, ou em lojas de conveniência, praças de alimentação de shoppings etc. Sendo assim, poderíamos pensar que há uma democratização da música. Porém, não é essa a configuração evidenciada. (HERSCHMANN; KISCHINHEVSKY, 2011).

Embora tenhamos mais acesso à música, esse acesso, de forma legal, segue dependente de grandes empresas de produção e distribuição devido a sua maior capacidade de difusão das obras. Desse modo, artistas independentes continuam com dificuldades para colocar seus trabalhos em evidência. Porém, as novas tecnologias reconfiguram a indústria fonográfica em dois níveis. No primeiro, com o acesso gratuito a músicas na internet, cria-se novas formas de divulgação, abrindo espaço para que pequenas distribuidoras se formem no *underground*¹⁷ da música. No segundo, temos uma

¹⁷ Ao falar de música, encontramos uma divisão entre o *mainstream* e o *underground* que são dois modos de distribuição que funcionam com lógicas diferentes. Enquanto o primeiro envolve grandes distribuidoras e uma separação evidente entre artistas e consumidores, o segundo funciona com a supressão dessa divisão e com uma lógica própria de enfrentamento ao *mainstream* tanto na produção quanto na distribuição das músicas. Para mais informações sobre o tema, ler CAMPOY (2010) e SANTOS (2013).

valorização da música ao vivo que se torna, em variados casos, a principal fonte de renda dos artistas, devido à queda de venda dos álbuns ocasionada pelo primeiro nível citado.

Assim, embora as duas tendências da nova formulação da indústria fonográfica já estejam presentes no Brasil, os autores focam em uma delas que é a criação de festivais que contam com artistas formando grupos e pequenas distribuidoras independentes.

Outro caso que chama a atenção no Brasil hoje é o boom dos festivais indies. Com um perfil distinto dos festivais e concertos de música ao vivo promovidos pelas majors com grandes empresas nacionais e transnacionais, vem crescendo significativamente o número de festivais independentes no Brasil. Estes eventos estão organizados por iniciativa de coletivos de artistas, associações, pequenas gravadoras e/ou produtoras, que mobilizam mais de 300 mil pessoas em cerca de cinco dezenas de festivais regulares por ano que, em geral, são realizados fora das grandes capitais.

Ainda que muito associado à cena roqueira do país, é possível atestar também a crescente presença de diferentes conjuntos de redes que envolvem artistas – não só músicos, mas também atores de teatro, acadêmicos, entre outros – e diversos nichos de público. Para organizar estes eventos, os produtores desenvolveram algumas estratégias muito interessantes: utilizam recursos de leis de incentivo à cultura e editais públicos; empregam o potencial interativo das novas tecnologias digitais visando formação, divulgação e mobilização de públicos; praticam intensa militância na área musical e até rotinas que incluem escambo. Assim, diferentemente dos antigos festivais da canção do século passado e dos grandes eventos atualmente realizados no Brasil, pode-se dizer que os novos festivais independentes: 1) usam basicamente a mídia alternativa e interativa; 2) reúnem artistas que geralmente não têm vínculos com as grandes empresas; e 3) constituem importantes espaços de consagração e reconhecimento dos músicos dentro do nicho de mercado em que atuam. Em certo sentido, pode-se afirmar que estes coletivos de músicos brasileiros vêm construindo de forma criativa e bem-sucedida novos circuitos de produção-distribuição e consumo culturais. (HERSCHMANN; KISCHINHEVSKY, 2011, p. 31).

Entretanto, vale ressaltar que, embora essa tendência possa ser vista de forma crescente, principalmente no *underground*; ainda se trata de uma parcela pouco significativa, no que diz respeito ao seu alcance e difusão, da indústria fonográfica tanto no Brasil quanto no mundo. Os festivais organizados por grandes empresas de produção e distribuição de música seguem sendo hegemônicos, assim como as relações criadas entre artistas e distribuidoras. Cabe a reflexão se, pelo fato de ser criadas por outros artistas, a lógica de exploração do trabalho artístico muda, de fato, nas distribuidoras independentes.

Outro ponto de argumentação de Adorno em seus estudos sobre música refere-se à relação sobre o modo de ouvir dos indivíduos que consomem música popular, a questão do gosto aparece como algo ultrapassado, sobretudo em função da forte presença da indústria fonográfica, pois devido à grande quantidade de produtos padronizados, gosto deixa de ter o seu teor valorativo e torna-se sinônimo de conhecer determinada obra, de

modo que o ouvinte se prende à circunstância em que ouviu a canção ou a um detalhe biográfico do artista por trás dela.

Se perguntarmos a alguém se “gosta” de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furtar-nos à suspeita de que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada exprima em termos de gostar e não gostar. Em vez do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato da canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas. Tal indivíduo já não consegue subtrair-se do jugo da opinião pública, nem tampouco pode decidir com liberdade quanto ao que lhe é apresentado, uma vez que tudo o que se lhe oferece é tão semelhante ou idêntico que a predileção, na realidade, se prende apenas ao detalhe biográfico, ou mesmo à situação concreta em que a música é ouvida. (ADORNO, 2000, p. 66).

Porém, discutir arte, especialmente a música, com base no juízo de gosto é algo refutado dentro da estética sociológica desde o estudo hegeliano sobre o belo natural e o artístico. Assim, deve prevalecer as análises que não sejam baseadas no juízo de gosto, pois este exprime preferências individuais ou culturais particulares, não sendo capaz de compreender a universalidade da arte a partir de critérios objetivos. (CAMARA; SALLES, 2018).

Sobre o ouvinte consumidor da música popular, Adorno argumenta que a sua principal característica é a desconcentração auditiva, como um modo de comportamento já preparado para o esquecimento do *hit* do momento, para dar espaço ao novo e de fácil recordação, mesmo que inconsciente, dos elementos que compõem os *hits* passados para manter a sensação familiar. Esse mesmo ouvinte, passivo, será alienado a ponto de ou rejeitar tudo que saia do costumeiro ou se afundar cada vez mais nos produtos padronizados na indústria cultural achando que está indo de encontro a mesma. A desconcentração é um dos elementos do que Adorno chama de regressão da audição que faz com que os ouvintes percam a capacidade de um conhecimento consciente da música e neguem a própria possibilidade de alcançar determinado conhecimento. (ADORNO, 2000).

Desse modo, podemos pensar que apesar da veracidade das proposições de Adorno, no decorrer de suas obras, sobre o esvaziamento da arte e da música popular pela indústria cultural, o excesso de generalidade que não atenta para as circunstâncias da própria criação artística e as contradições internas da reprodução da música impedem o autor de perceber a diversidade dos gêneros artísticos e os ganhos e perdas decorrentes da atuação da indústria cultural. Pois, como a indústria segue a lógica de apropriar-se de tudo o que surge transformando em mercadoria, contraditoriamente tal procedimento

pode abrir espaço para superação, ainda que temporária, de fórmulas padronizadas, renovações de linguagens e estilos dentro dela mesma. Voltaremos a discutir esse aspecto mais detalhadamente quando chegarmos na discussão sobre o rock e o rock de Raul Seixas.

4. I WANNA ROCK AND ROLL ALL NIGHT AND PARTY EVERY DAY¹⁸: DEBATES SOBRE A ORIGEM DO ROCK, SUA CHEGADA AO BRASIL E A ASCENSÃO DE RAUL SEIXAS

Neste capítulo, objetivamos apresentar as origens do rock, gênero musical escolhido por Raul Seixas. Afinal, Friedlander (2015) nos mostra, como dito na introdução, a importância do contexto histórico para que possamos analisar as canções de determinado artista ou grupo.

Assim, é prioritária a discussão sobre como o rock surgiu nos Estados Unidos na década de 1950 e expandiu-se por outros espaços formando e influenciando novos artistas e grupos musicais na Europa - como The Beatles, Rolling Stones, Pink Floyd, Queen e outros, e na América do Sul, em específico no Brasil – como Os Mutantes, Roberto Carlos, Caetano Veloso e, o foco desse trabalho, Raul Seixas. Chegaremos, então, na discussão de como o rock chega ao Brasil e como ele influencia e é influenciado pelo contexto histórico e musical do país.

Por fim, discutiremos brevemente a biografia de Raul Seixas buscando mostrar como é inaugurado esse contato do artista com o rock e como o contexto do país e seu contexto de vida influenciaram na sua produção artística, formando um estilo de rock com características únicas em relação ao gênero musical.

4.1 Vamos falar de rock: as origens do gênero musical

Para discorrer sobre o rock é sempre necessário fazer uma pequena viagem por suas origens, pois, como aponta Napolitano (2002), a música popular na América, na qual está incluso o rock, é fortemente influenciada pela multiplicidade étnica do continente devido a processos históricos como a migração espontânea de europeus e a forçada de africanos escravizados, bem como a presença dos povos indígenas nessas terras. Desta forma, iremos discutir brevemente o rock nas décadas de 1950 e 1960, do surgimento nos EUA à sua internacionalização, o que dará condições para a formação do momento histórico do rock conhecido como “invasão britânica”.

Paul Friedlander (2015), ao contar a história do rock, apresenta o encontro dessa multiplicidade étnica dizendo que o rock, em sua origem, apresenta-se como música afro-americana com raízes tanto negras como brancas. Referindo-se às raízes negras, o autor

¹⁸ Trecho da canção *Rock and roll all night* composta por Gene Simmons e Paul Stanley, gravada pela banda Kiss, em 1975.

assinala três gêneros musicais: o blues, a música gospel e o jump band jazz, que serão explicados mais adiante.

Em suas origens, o rock and roll era essencialmente uma música afro-americana. Os ritmos sincronizados, a voz rouca e sentimental e as vocalizações de chamado-e-resposta característica dos trabalhadores negros eram parte da herança da música africana e tornaram-se os tijolos com os quais o rock and roll foi construído (FRIEDLANDER, 2015, p. 31).

Cabe ressaltar que Tinhorão (1988) encontra essa mesma característica do canto nas músicas cantadas pelos africanos escravizados no Brasil. Segundo o autor, no Brasil, os cânticos africanos perdem parte de sua simbologia de relação com o sobrenatural e passam a ser utilizados como forma de comunicação entre os negros. Desse modo, durante o trabalho braçal em cidades, como Salvador, até a década de 1930, era possível ouvi-los cantando e “suas cantorias repousavam no jogo responsorial¹⁹ do solo e do refrão, tão particular, aliás, do estilo africano de cantar”. (TINHORÃO, 1988, p. 123).

Pensar o rock a partir desse encontro étnico, significa compreender como a cultura de origem africana influencia diretamente o surgimento do gênero musical como conhecemos hoje. Para além disso, é necessário apreender como a conjuntura socioeconômica, e particularmente a ação política da juventude constituem-se em elementos importantes para o surgimento e desenvolvimento desse gênero musical; por fim, compreender a inserção deste gênero musical na indústria cultural e fonográfica.

Para o estudo dos ritmos de raízes africanas que compuseram a mistura que posteriormente se transformou no rock, o ponto de partida é o blues. O blues ilustra a caminhada da urbanização nos EUA e as trajetórias de negros e negras pelo sul do país durante os piores dias da depressão, a partir de 1929. Friedlander (2015) evidencia que essa música cantada pelos viajantes, chamada de blues rural, tinha além do conteúdo específico das letras, que contavam as amarguras da difícil vida que levavam e algumas celebrações, elementos estilísticos bem específicos.

A maior parte das músicas tinha doze compassos de apenas três acordes (uma progressão harmônica de I-IV-V) e repetia o primeiro verso da estrofe duas vezes antes de oferecer um terceiro verso diferente (estrutura de letra A-A-B). (FRIEDLANDER, 2015, p.32).

O blues rural era composto, basicamente, por um cantor, um ou dois violões e um músico que tocava duas baquetas de percussão, chamada de “bones”. Com o caminhar dos acontecimentos da segunda guerra e da Depressão nos EUA, houve uma maciça

¹⁹ No canto responsorial, que é coletivo, funciona a lógica de “pergunta e resposta” na qual uma voz canta o tema inicial da canção e as outras vozes cantam logo em seguida como se estivessem respondendo ao que foi cantado anteriormente.

migração negra para os centros urbanos no Norte do país. As modificações provenientes desse evento, que gerou o contato entre pessoas de diferentes regiões, formaram as especificidades que ajudaram a criar um cenário de um novo blues, com novas características e que passará a ser chamado de blues urbano. Dessa vez, passa-se a ter uma banda composta com mais pessoas e mais instrumentos como baixo, guitarra, bateria e, até mesmo, piano. Outra característica que vai diferenciar o blues urbano é a expansão dos temas das canções que passam a abarcar mais otimismo e alegria do que o seu antecessor.

O blues urbano, com sua formação básica expandida, com uso maior da guitarra e o abandono de temas depressivos, representou o maior passo em direção ao nascimento do rock and roll. (FRIEDLANDER, 2015, p. 33).

Os outros gêneros de música popular com raízes africanas que irão se unir ao blues serão o jazz e o gospel. São incorporados o estilo vocal emocionado e o formato de chamado-e-resposta que inclui palmas com improvisações melódicas e acompanhamento com percussão da música gospel; e a formação com cinco ou seis membros, o ritmo e os solos de saxofone do jazz. Essas incorporações formam “a fusão perfeita de batida e ritmo, que foi denominada de rhythm and blues por produtores visionários, na década de 1940” (GUIMARÃES, 2013, p. 41).

Sobre as características do rhythm and blues, Friedlander (2015) afirma:

A síntese musical do R&B consistia na formação básica das bandas de blues, complementada por um solista de sax-tenor do jazz. Como no jump band jazz, o importante era o *swing*. A influência do gospel, que enfatizava a base rítmica 2/4 (ou “backbeat”), marcadas principalmente pela bateria, criava um movimento corporal que estimulava os ouvintes. O virtuosismo vocal e a criatividade no palco, ambas heranças do gospel, foram importantes componentes do R&B – representados por cantores com estilo tenor como o lúgubre Clyde McPhatter e o *crooner* Sonny Till. Emoção na voz e a sustentação das notas foram herdadas do blues. O solo instrumental, feito principalmente pelo sax-tenor, combinava fluidez improvisada do jazz com as longas repetições do blues. (FRIEDLANDER, 2015, p. 34).

Os temas das canções do R&B, como o gênero musical ficou conhecido, não se desligaram da realidade sofrida da vida dos músicos antecessores, seguiu tendo forte ligação com os processos históricos vividos por esses atores. Porém, com forte influência do tom mais leve dos blues urbano, as canções traziam celebrações de conquistas amorosas e sexuais, implicando numa espécie de constrangimento para alguns e atração para outros. (FRIEDLANDER, 2015).

O rhythm and blues tornou-se então um fenômeno tanto entre os jovens negros quanto entre os brancos, devido ao seu ritmo e a sua ousadia nos temas das letras. Foi a partir do R&B que a música popular dos Estados Unidos começou a sua expansão, e

chegou ao velho continente influenciando os jovens ingleses principalmente devido ao fato de que “em um único estilo era possível perceber um tipo de formação de banda, uma base de ritmo, uma melodia, uma maneira de cantar e um tipo de dança, com características diferentes, mas que juntos se complementavam”. (GUIMARÃES, 2013, p. 41).

A música popular de raízes europeias também irá influenciar o rock, com destaque para a música folk e a música country. Numa espécie de síntese entre os dois, ganha destaque a figura de Hank Williams, que traz em suas canções temas da vida pessoal como a infidelidade sexual e o consumo de álcool, o que Friedlander (2015) aponta como “temas atípicos para o público branco” (FRIEDLANDER, 2015, p.36). Ao somar esses temas com aqueles cantados pelo R&B, a música country e o folk adquirem um alcance de público semelhante ao do rhythm and blues, colocando-se como uma música que exaltava a sinceridade e falava a verdade. Se um cantor de folk cantava uma música triste, era porque estava triste. (FRIEDLANDER, 2015).

Podemos falar da música country como se fosse a parte do sofrimento do pequeno camponês, elemento esse que foi incorporado pelo rock. Como aponta Chacon (1982), essa música vai caminhar entre o conservadorismo dos americanos e elementos de contestação, os quais servirão de inspiração posteriormente para Bob Dylan.

Ligada à música cowboy do oeste, ela daria origem a um estilo pouco penetrado pela música negra e pela pop, mas que teria um peso razoável no interior dos EUA. Se ela às vezes era apropriada pela mentalidade conservadora das classes dominantes ou mesmo do pequeno proprietário, nem por causa disso ela perdia suas características populares de dor, resistência passiva e lamento, podendo mesmo atingir um tom mais crítico e mais ativamente de protesto (CHACON, 1982, p. 15).

Deste modo, Guimarães (2013) conclui que

[...] se de um lado a música negra conseguiu carregar características rebeldes e sensuais para o rock, a música branca foi essencial no que tange à melodia e também ao mercado consumidor juvenil que transformou essa música em sucesso (GUIMARÃES, 2013, p.41).

Chegamos, então, em meados da década de 1950, quando jovens influenciados pelo R&B e pela música de Hank Williams, “chegaram” ao rockabilly, ao rock and roll e deram uma nova forma à música popular americana. Nesse ponto, vale dar destaque a três elementos, quais sejam: a multiplicidade étnica dos artistas, a importância da indústria cultural e a relação do rock com os movimentos de contracultura que ganharam espaço na mesma época do seu surgimento.

Embora artistas negros como Chuck Berry, Little Richard e Ray Charles tenham posições de destaque nos estudos sobre a história do rock²⁰, as grandes gravadoras dos EUA da época buscaram evitar ao máximo trabalhar com o rock e com esses artistas. Ao ver o sucesso que o gênero musical vinha alcançando junto à juventude, mesmo sendo produzido por pequenas gravadoras, a primeira estratégia consistiu em utilizar-se de covers²¹ das canções, cantadas por artistas que já tinham contrato com essas gravadoras. Posteriormente, a RCA e a Decca assinaram contrato com apenas dois artistas, ambos brancos. Um deles ficou mundialmente conhecido como rei do rock, Elvis Presley, e o outro foi Bill Haley, da famosa canção *Rock around the clock* (ver figura 1), que alcançou o topo das paradas musicais nos Estados Unidos e no Reino Unido em 1955.



Figura 1: Ouça *Rock around the clock* utilizando o QR Code.

Definir o rock enquanto gênero musical, expondo suas características, é uma tarefa difícil devido ao grande número de variações que podemos encontrar no seu interior. Autores como Cesar Beras (2015) e Paulo Chacon (1982) vão levar essa discussão para além das características sonoras.

Para Beras (2015), o rock

[...] não possui uma essência fixa em si mesmo, mas configura-se enquanto um movimento pendular constante, ditado pelo fluxo da vida, entre formas de rebeldia e um processo de adaptação à realidade social. (BERAS, 2015, p. 21).

Cabe ressaltar aqui que, se tratando de rock, um gênero musical proveniente de uma mistura de vários outros com distintas origens, trata-se de observar um processo de adaptação à realidade de diversos atores em contextos sociais e biográficos bastante diferentes.

Voltando ao argumento de Beras (2015), o rock se adaptaria às condições particulares da realidade social, acompanhando os movimentos da juventude e entregando variações. Chacon (1982), por sua vez, irá buscar definir o rock através da interação entre a música, o artista e o público. Segundo este autor, seria fundamental para este gênero musical, a interação entre os músicos e seu público em busca do estímulo para a dança. Assim, o rock seria um som que estimula a movimentação dos corpos de forma livre, sem

²⁰ Os artistas têm seus nomes citados nas pesquisas de Friedlander (2015), Guimarães (2013) e da Kiss FM (2014).

²¹ Versões cover são regravações de canções que foram lançadas anteriormente por outros artistas.

regras. Logo, buscar uma definição fixa do rock seria o restringir e empobrecer a música. (CHACON, 1982).

Desse modo, Chacon (1982) evidencia muito mais a relação do rock como um estilo de vida, uma visão de mundo, do que como um gênero musical fixo. Tal modo de pensar o rock agrega circunstâncias históricas e sociais para a compreensão do surgimento e consolidação das suas inúmeras variações. Por outro lado, ao restringir o gênero musical ao estilo de vida, incorre no risco de agregar distintos estilos musicais ao rock, formando, assim, uma nova variação. Entretanto, levar a discussão sobre o rock apenas como estilo de vida o empobrece musicalmente.

Mesmo que seja difícil dar uma definição única do rock no que diz respeito às suas características musicais devido a suas inúmeras variações, abandonar essa discussão e apontá-lo apenas como estilo de vida retira do foco as discussões sobre como os ritmos de raízes africanas e europeias se unificaram para formar uma sonoridade única que podemos identificar como rock desde o primeiro acorde da guitarra ou variação da bateria de alguma canção. Deste modo, é importante, ao falar de rock, dar ênfase tanto à sua composição musical quanto a ideia de um gênero que representa uma visão de mundo. Pois, afinal, essas características se completam.

Os adolescentes dos anos cinquenta e sessenta do século XX, adotaram o rock como mecanismo para afrontar e colocar em dúvida os dogmas do estilo de vida, vistos como componentes de uma mentalidade dominantes, pretendiam, assim transformar a sociedade. Cesar Beras (2015) observa que o rock surge em uma conjuntura e a reestrutura através de uma atitude diferenciada dos indivíduos perante a sociedade, o que chama atenção para seu conteúdo político emancipatório desde o seu surgimento.

Como estratégia da indústria cultural para a difusão do gênero musical, podemos discutir a aliança entre três mídias distintas: o rádio, o cinema e o disco. Vale ressaltar que o rock surge nos Estados Unidos e a posição do país enquanto uma potência mundial facilita a propagação do gênero musical pelo mundo. (GUIMARÃES, 2013).

O desenvolvimento de uma nova tecnologia na década de 1950 permitiu a evolução da indústria fonográfica, sua capacidade de produzir o disco de vinil em grande escala favorecendo o consumo. Em oposição aos materiais²² usados anteriormente, entra no mercado um produto mais leve e com melhor qualidade de som. Embora essa produção não fosse de baixo custo, e isso refletisse no preço que chegava para o consumidor, o

²² Antes do vinil, vários materiais foram utilizados para produzir os discos que armazenavam áudio. Dentre eles, se destacam, pelo maior uso; celuloide, ebonite e goma-laca.

disco popularizou-se bastante na época e tornou-se uma das principais fontes de geração de lucro para as grandes gravadoras.

Sobre o disco, de modo geral, vale ressaltar uma característica que moldou, durante muito tempo a música popular e, conseqüentemente, o rock, qual seja: a duração das canções que não costumava passar de quatro minutos, tornando-se uma espécie de regra na música popular, devido à incapacidade da tecnologia dos discos da época de gravar músicas muito extensas.

A curta duração da música popular dependeu diretamente do disco, pois no seu início a velocidade de reprodução do disco variava entre 70 a 82 rotações por minuto, o que permitia durações de execução entre 3 e 4 minutos e meio (GUIMARÃES, 2013, p. 33).

O rádio foi outro meio de difusão que ajudou na consolidação do rock, pois colocava a música na casa dos ouvintes diariamente, levando consigo todo o seu conteúdo de rebeldia. Atraindo a atenção da juventude que irá passar a consumir o rock através dos discos de vinil e do meio que fecha a tríade da difusão do gênero musical: o cinema.

Através de variados filmes com temáticas juvenis²³, o gênero musical foi alcançando novos espaços tanto nos Estados Unidos quanto em outros países, como o Brasil, como veremos adiante. O cinema será extremamente importante para despertar o interesse de Raul Seixas pelo rock.

Junto com a música, o cinema ajudou a difundir um comportamento dos jovens americanos da época para o mundo, dando destaque para outros elementos do “estilo de vida do roqueiro”. Sobre tal difusão, Guimarães (2013) afirma que “o cinema conseguiu destacar a sua moda, seus costumes, ações, gírias que eram típicas da juventude, ou mesmo que viriam a se tornar comuns no seu dia-a-dia”. (GUIMARÃES, 2013, p. 37).

A partir de toda essa veiculação da tríade de difusão do rock, o gênero consolida-se como símbolo de rebeldia de uma juventude da década de 1950 nos Estados Unidos, e como mercadoria. A criação e consolidação de um mercado fonográfico para o rock entre os jovens reduziram as barreiras para sua difusão, pois as grandes gravadoras e distribuidoras começam a investir no gênero musical, e o rock passou a ter mais espaço dentro da indústria cultural que agrega seus elementos e os transforma em uma mera característica da mercadoria a ser vendida.

Nesse ponto, podemos perceber como o rock caminha dentro da indústria cultural a partir dos elementos criticados por Adorno (1986) na música popular e sua relação com

²³ Podemos citar os filmes *Balada Sangrenta*, de 1958, dirigido por Michael Curtiz, que conta com Elvis Presley no elenco. Assim como a obra fílmica *Juventude Transviada*, de 1955, dirigida por Nicholas Ray.

a indústria, expostos no capítulo anterior. Pois, a indústria da cultura passa a moldar o gênero musical agregando seus elementos em uma mercadoria direcionada a um público específico, o que significa buscar artistas semelhantes, e padronizando tanto as canções quanto o estilo de vestir-se, tendo como referência o artista de sucesso em cada momento. Por se tratar do final da década de 1950, provavelmente, os modelos seriam Elvis Presley e os Beatles. Temos, assim, a estandardização no rock. É importante salientar que tal padronização torna-se característica do rock presente nas grandes distribuidoras. Não podemos afirmar sobre o mesmo na música produzida e comportamento dos jovens no *underground* dos Estados Unidos na década de 1950 e 1960.

Entretanto, a rebeldia do rock está também nas atitudes dos jovens, no enfrentamento do que consideravam errado, ou ultrapassado; e não somente nos produtos que eles consomem. Referenciando Bloch (2005), podemos dizer que existia na juventude daquela época um sonho diurno que visava a mudança da sociedade através da ação, a partir dos movimentos contraculturais que adotaram o rock como um dos principais elementos. Os movimentos de contracultura eclodiram no mundo durante as décadas de 1950 e 1960 deram novas características ao gênero musical, principalmente às suas letras.

A juventude dos Estados Unidos, então, passou a se mover contra o que não mais a agradava e gerou um conflito com a geração anterior, representada na figura de seus pais.

Esta luta geracional sincronizada com o aumento da autonomia da juventude culminou no advento de atos de rebeldia contra o sistema (social, econômico, cultural) estabelecido, ou *establishment*. Estes atos de rebeldia contra um modo de vida imposto pelas grandes corporações e pela mídia de grande circulação (*mainstream*) fez com que os jovens obtivessem um modo de viver, de perceber o mundo ao seu redor, diferenciado. Foi na busca desta alternativa que surgiu nos Estados Unidos a *contracultura* (GUIMARÃES, 2013, p. 51).

São chamados de contracultura, os movimentos jovens ocorridos nos Estados Unidos entre os anos de 1950 e 1970 em que a juventude travava o embate com as práticas do sistema capitalista, caracterizadas por esses jovens como um modo de vida que incentivava o consumismo e as práticas institucionais conservadoras, tendo seus pais como guardiões da moral e da ordem. Ou seja, os jovens estavam se posicionando contra o tipo de trabalho, de sociabilidade e de arranjos familiares daquela época. (FERREIRA, 2005).

A contracultura, opondo-se política e moralmente aos padrões estabelecidos, exigia o fim da guerra do Vietnã, pregava o amor livre e lutava contra o preconceito contra mulheres, gays e negros. As manifestações de movimentos contraculturais defendiam a

liberdade dos indivíduos em relação a costumes enraizados na sociedade. Em suma, pode-se dizer que concebiam a liberdade individual e a autodeterminação dos indivíduos como seu objetivo principal. “Não bastava naquela época mudar as estruturas sem mudar a consciência das pessoas, isto é, sua maneira de pensar e ver o mundo.” (FERREIRA, 2005, p. 69).

É importante salientar dois pontos sobre os movimentos de contracultura e seus adeptos. O primeiro, como Guimarães (2013) afirma, é que, mesmo com o advento do cinema sendo utilizado para internacionalizar elementos considerados como da juventude, não podemos afirmar que existe uma juventude homogênea. Os jovens mobilizam-se, ou não, e buscam pautas diferentes ao redor do mundo. O que faz com que não possamos falar de uma unidade ou juventude mundial sem apontar para sua heterogeneidade.

Vale ressaltar que o autor, ao falar sobre os jovens envolvidos com o rock na época de sua difusão, a partir do final da década de 1950, aponta-os como parte das camadas médias estadunidenses que se beneficiaram dos planos econômicos do governo dos EUA vendo a guerra como geradora de mercados e passaram a ter um poder de consumo maior. Ou seja, referia-se a uma juventude bem específica de um tempo histórico também específico. (GUIMARÃES, 2013).

O segundo ponto, diz respeito ao alcance dessas mudanças culturais que os jovens estavam propondo. É equivocado pensar o choque geracional como se um lado simbolizasse o progresso e o outro a tradição retrógrada. Desse modo, os autores aqui citados que discutem os movimentos de contracultura, incorrem em reducionismo ao eleger um inimigo homogêneo na “geração dos pais”, mesmo apontando para a multiplicidade de “juventudes”.

Como já mencionado, é errôneo pensar que os movimentos de revolta ou de enfrentamento da realidade partem somente dos jovens, pois a velhice pode se mover de forma radical contra qualquer coisa que ameace os seus anseios, tais como o sossego e o direito ao ócio. (BLOCH, 2005).

Nos Estados Unidos, o rock se torna um dos principais mecanismos de difusão e consolidação dos movimentos de contracultura e um artista destacou-se como principal responsável desse processo e como criador da música de protesto: Bob Dylan. O artista se tornou o principal porta voz dos jovens envolvidos no movimento e suas canções se tornaram hinos inspiradores, como no caso da música *Blowin' in the wind* (ver figura 2).

Nessa canção, lançada em 1963, Bob Dylan faz fortes críticas a alguns aspectos da sociedade com uma letra recheada de questionamentos, buscando trazer a reflexão sobre os temas tratados.

A primeira crítica da canção é sobre os atos de guerra. Na primeira estrofe, alerta “*Sim e quantas balas de canhão precisarão voar até para sempre banidas?*”²⁴, e na última, diz “*Sim e quantas mortes serão necessárias até sabermos que pessoas demais morreram?*”²⁵. Nessas duas estrofes, o cantor posiciona-se contra as guerras mostrando o que todas têm em comum: armas e morte, afirmando a sua rejeição à guerra e às mortes em massa.

A segunda crítica é contra a supressão dos direitos humanos para uma parcela da população, fazendo forte alusão a liberdade. Na terceira estrofe da canção diz: “*Sim e quantos anos algumas pessoas podem existir até que lhes sejam permitidas ser livres?*”²⁶. Nessa mesma frase, Dylan fala sobre os processos de escravidão e suas consequências ainda vigentes no mundo em sua época. Vale ressaltar que uma das pautas mais fortes dos movimentos contraculturais era exatamente a busca pela liberdade.

Por fim, Dylan critica a apatia das pessoas por viverem em um mundo tão caótico e desigual, mas, mesmo assim, fingirem que nada está acontecendo e não se mobilizarem para enfrentar esses problemas. Evidencia-se este protesto na terceira estrofe “*Sim e quantas vezes um homem pode virar sua cabeça e fingir que simplesmente não vê?*”²⁷ e na última “*Sim e quantas orelhas um homem precisará ter até que possa ouvir as pessoas chorarem?*”²⁸.

Bob Dylan, então, responde a todos esses questionamentos apontando que a resposta está presente para todos aqueles que a desejarem, como diz o nome da canção “*soprando ao vento*”²⁹.



Figura 2: Ouça *Blowin' in the wind* utilizando o QR Code.

Desse modo, através da tríade de difusão do rock e de seu envolvimento em movimentos de contracultura, o rock internacionalizou-se e, na Europa, no final da década

²⁴ Yes and how many times must cannonballs fly before they're forever banned?

²⁵ Yes and how many deaths will it take till he knows that too many people have died?

²⁶ Yes and how many years can some people exist before they're allowed to be free?

²⁷ Yes and how many times must a man turn his head pretend that he just doesn't see?

²⁸ Yes and how many ears must one man have before he can hear people cry?

²⁹ *blowin' in the wind*

de 1950, surge um outro expoente que irá mudar de vez a história do rock, implementando novos elementos tanto para a difusão quanto para a sonoridade do gênero musical: Os Beatles.

Enquanto o que ficou conhecido como rock clássico foi se esvaindo devido à contingências da vida pessoal de alguns dos principais artistas como Elvis Presley, prestando serviço militar na Alemanha; Chuck Berry, preso; e Little Richard ter-se tornado pastor; no velho continente a juventude se maravilhava com as novas bandas que iam surgindo. Entre eles, surgiu na Inglaterra os quatro garotos de Liverpool. Com seus cabelos escorridos e franjas na testa, usando ternos e cantando canções de amor, eles fizeram um sucesso que era difícil de imaginar para a época. Os Beatles tinham chegado e com eles a beatlemania.

A chegada dos Beatles pode ser pensada como um fenômeno cultural que mudou o modo de pensar da indústria da cultura que foi sagaz ao aproveitar a oportunidade de produzir e exportar bandas da Europa para os Estados Unidos com turnês que alcançaram um sucesso extraordinário. As primeiras turnês dos Beatles e de outras bandas europeias para os Estados Unidos fazem parte de um momento histórico que ficou conhecido, dentro da história do rock, como invasão britânica. (FRIEDLANDER, 2015).

Entretanto, será somente após o encontro de Bob Dylan com os Beatles, que estes ganharão a forma que influenciou muitos artistas posteriores. Segundo Friedlander (2015), eles não tinham preocupações políticas em suas canções e até meados da década de 1960 faziam um som pouco experimental, muito baseado no ritmo musical que os influenciava até então, caso do rock clássico. Algo que sofrerá mudanças após os músicos passarem por experiências com o uso de drogas e com retiros espirituais no continente asiático.

No encontro com Bob Dylan, já um dos porta vozes da juventude contracultural nos Estados Unidos, um conselho que acabou sendo seguido mudou essa realidade. O americano insistiu, como aponta Friedlander (2015), que os Beatles deveriam se atentar mais para as letras e buscar passar uma mensagem.

Com o amadurecimento dos garotos de Liverpool veio a incorporação de novos instrumentos, principalmente da música oriental a suas canções e, aos poucos, mais elementos tecnológicos eram experimentados. Entre eles, a própria tecnologia do estúdio de gravação passou a ser utilizada como se fosse um instrumento a mais para suas composições. (FRIEDLANDER, 2015).

Todas essas experimentações instrumentais uniram-se a letras que envolviam mais simbolismos e questionamentos políticos sobre o modo de vida da juventude, o que culminou no emblemático álbum de 1966, intitulado Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band. Sobre esse disco, Friedlander diz:

Apropriadamente chamado de cabaré alucinatório numa análise feita pelo especialista em Beatles Nicholas Schaffner, o álbum dá a ideia de um concerto ao vivo – o barulho de público e a faixa introdutória são seguidos pelos restos das canções, por um refrão final de *Sgt. Peppers*, e o bis, ou epílogo, *A day in the life*. O álbum é uma colagem, com cada canção apresentando, em forma e conteúdo, representações inovadoras de algumas ocupações sociais e artísticas da época. (FRIEDLANDER, 2015, p.135).

Para além da musicalidade e letras das canções, a banda chamou bastante atenção com a capa do álbum que exibiu uma enorme gama de cores, personagens históricos e ousadia.

O produto inovador foi embalado em uma capa original e as letras foram impressas na parte de trás do disco. Na arte da parte da frente da capa, a banda retratava uma mistura dos heróis da adolescência, figuras cult, e pessoas cujos nomes tinham ligação criativa com eles. Comediantes (W.C. Fields, o Gordo e o Magro, e Lenny Bruce), gurus (Karl Marx, C. J. Jung, Einstein e Aldous Huxley), artistas (Stockhausen, Beardsley, William S. Burroughs e B. Shaw) e amigos como Dylan, Stu Sutcliffe e os Rolling Stones povoam a colagem do retrato bem acima de um jardim de maconha (que não foi percebido pelos executivos da EMI). A criatividade dos Beatles tinha se disseminado até para a arte gráfica do álbum. (FRIEDLANDER, 2015, p. 136).

Após fazer turnês pelos EUA e Europa e se tornar um nome influente na época, os membros dos Beatles envolviam-se, cada vez mais, em causas políticas, com destaque para John Lennon e seu pensamento político pacifista, em busca de um mundo melhor e utópico expresso nas canções da sua carreira solo, como *Imagine* (ver figura 3) e *Give peace a chance* (ver figura 4).

Na primeira canção, *Imagine*, Lennon questiona como seria um mundo sem todas as instituições que dividem as pessoas, defende um mundo sem religião, sem Estado e sem propriedade. Nesse mundo, as pessoas poderiam viver o presente, sem se preocupar com futuras punições ou recompensas após a morte, poderiam viver a vida em paz sem obrigação de participar de guerras entre países, pois os conflitos armados seriam abolidos e, por fim, um mundo sem propriedades no qual as pessoas não teriam ganância ou fome. Um mundo que seria, segundo o artista, “*uma fraternidade do Homem*”³⁰, no qual tudo seria compartilhado pelas pessoas. Podemos ver, aqui, que a letra dessa canção expressa o que Szachi (1972) nos mostrou, e discutimos anteriormente, ser a utopia enquanto experimentação.

³⁰ A brotherhood of Men

Desse modo, nessa canção, Lennon segue apontando para um movimento que irá lutar para que o imaginado se torne realidade e clama para que as pessoas se juntem a ele: o movimento dos sonhadores. “*Você pode dizer que sou um sonhador, mas eu não sou o único. Eu tenho esperança de que um dia você se juntará a nós e o mundo será como um só.*”³¹.



Figura 3: Ouça *Imagine* utilizando o QR Code.

Na segunda canção, *Give peace a chance*, Lennon aponta como o mundo está sempre discutindo temas políticos, artísticos ou banais, focados em conflitos, fofocas e escândalos; mas que, no final das contas, a única coisa que ele está propondo é que as pessoas deem uma chance a paz. “*Deixe-me te dizer agora, todos estão falando sobre Revolução, evolução, masturbação, flagelação, regulação, integrações, mediações, Nações Unidas. Parabéns. Tudo o que estamos dizendo é dê uma chance para a paz.*”³².



Figura 4: Ouça *Give peace a chance* utilizando o QR Code.

Essa mentalidade vai ganhar cada vez mais força em artistas de rock que, unidos com os ideais dos movimentos de contracultura, irão produzir músicas que terão forte influência na música brasileira, principalmente na tropicália, movimento que discutiremos adiante, que irá se inspirar bastante em artistas ícones do movimento, como o já citado Bob Dylan e nomes como Janis Joplin e Jimi Hendrix.

O ápice do movimento contracultural na música foi o *Woodstock Music & Art Fair*, conhecido como Festival de Woodstock, que aconteceu entre os dias 15 e 17 de agosto de 1969, em Nova York, e reuniu vários artistas e adeptos ao movimento. Foi anunciado como “Uma exposição aquariana: três dias de paz & música”, e contou com mais de 400 mil espectadores.

³¹ You may say I'm a dreamer, but I'm not the only one. I hope someday you'll join us, and the world will live as one

³² Let me tell you now. Everybody's talking about Revolution, evolution, masturbation, flagellation, regulation, integrations, meditations, United Nations, congratulations. All we are saying is give peace a chance

Tendo em mente esse contexto do surgimento do rock como junção de músicas de raízes africanas e europeias, o seu desenvolvimento com o ganho de elementos experimentais baseados em vivências com psicoativos e com elementos da cultura oriental, passaremos então para discutir como esse rock chega e se desenvolve no Brasil até a década de 1970, quando Raul Seixas passa a compor a cena do rock tendo forte influência dos artistas internacionais das décadas anteriores.

4.2 Esse tal de roque enrow: a chegada e o desenvolvimento do rock no Brasil

Para analisar a inserção do rock no Brasil, faremos o exercício de trabalhar com a evolução tecnológica da indústria fonográfica no país e pensar como a tríade da indústria cultural – radio, cinema e disco, discutida anteriormente no cenário estadunidense, funcionou para a difusão do rock no país.

Segundo Guimarães (2013), o rock não foi o primeiro gênero musical a chegar ao Brasil a partir da indústria cultural, porém foi o que se adaptou rapidamente, consolidando um mercado de consumo cultural no país através da expansão do rádio comercial. Embora as vitrolas tenham-se tornado populares desde a década de 1930, a década de 1950 foi o marco para o desenvolvimento de uma indústria da cultura no Brasil a partir da expansão já citada. (GUIMARÃES, 2013)

O disco na década de 1950 era algo voltado para as classes mais abastadas da sociedade brasileira, o que gerou um movimento semelhante ao americano: o crescimento do número de DJs.

Em decorrência desta elitização dos discos de vinil, houve no Brasil, assim como nos Estados Unidos, o crescimento do número de *disk-jockeys* (DJ's), que reproduziam discos nos seus programas. Discos estes que em sua maioria eram de bandas e conjuntos norte-americanos. (GUIMARÃES, 2013, p. 71).

Assim o rock adentrou a casa das pessoas no Brasil através da rádio que, como Napolitano (2008) afirma, na década de 1950 tinha uma enorme popularidade nas cidades. O autor aponta para as migrações e a industrialização como consequências da intensificação dos processos de urbanização no país entre as décadas de 1940 e 1970. Em função dessa migração, as camadas populares urbanas acabam sendo formadas por descendentes de africanos escravizados e migrantes europeus que se somam aos migrantes vindos das cidades do interior e zonas rurais para as capitais dos estados. Desse modo, formou-se um conjunto heterogêneo de força de trabalho para qual o rádio tinha uma função importante: “Ele era fonte de informação, de lazer, de sociabilidade, de cultura” (NAPOLITANO, 2008, p. 13).

Porém, Napolitano (2008) aponta que o rádio não pode ser pensado apenas como um fenômeno das classes populares. Embora o vinil fosse consumido apenas pelas classes abastadas devido ao seu alto custo e difícil acesso, o rádio alcançou a todos.

Até o final dos anos 1950, ele (o rádio) era uma peça obrigatória em quase todos os lares, dos mais ricos aos mais pobres. Fenômeno de massa desde os anos 1930, base da expansão da rica cultura musical brasileira, a radiodifusão sofreu um grande processo de massificação a partir do final da Segunda Guerra Mundial. Na segunda metade dos anos 1940, o rádio se consolidou como fenômeno cotidiano, ligado à cultura popular urbana, veiculando principalmente melodramas (novelas) e canções. A partir de 1945, a Rádio Nacional massifica os chamados programas de auditório, um gênero que trazia para o rádio a participação direta das massas e que consolidou a vocação popular desse meio de comunicação, potencializando ainda mais a paixão em torno do veículo. (NAPOLITANO, 2008, p. 13-14).

Ou seja, o disco de vinil não aparecia como um meio viável para fazer com que o rock se difundisse no Brasil, devido a sua pouca capilaridade na sociedade em comparação com o rádio, que já estava consolidado no país enquanto meio de entretenimento. Assim, o rádio aparece como um caminho disponível para que o rock adentrasse no lar dos brasileiros.

Com o rádio em todos os lares e o aumento no número de DJs, o gênero musical chegou à casa das pessoas, mas falta um elemento importante: a formação de um público. É nesse ponto que o último elemento da tríade que difundiu e internacionalizou o rock e os comportamentos do estilo de vida do roqueiro entra em ação: o cinema.

No Brasil, os filmes vêm acompanhados de revistas temáticas que discutem tanto as obras cinematográficas quanto os discos das bandas norte-americanas. Com fácil acesso a essas revistas e ao cinema, o interesse dos jovens pelo gênero musical aumenta e, como afirma Guimarães (2013), “levou o jovem da década de 1950 a se preparar para a chegada do estilo” (GUIMARÃES, 2013, p. 72).

Logo, através do rádio e do cinema, o rock encontra seu espaço no país e alcança uma juventude que irá se interessar tanto pelo estilo musical quanto pelo estilo de vida ao qual eles têm contato através dessas mídias.

O *rock* enquanto música em si foi rapidamente incorporado primeiramente pelos meios de comunicação como é o caso do rádio, da indústria fonográfica e principalmente do cinema. A intenção – dos controladores – destas mídias era que o produto cultural se adequasse ao maior número de pessoas possível, fazendo com que cada pessoa consumisse uma grande quantidade de um mesmo produto - ou uma grande quantidade de produto do mesmo tipo. Através dos sucessos do cinema e da indústria fonográfica o *rock* se estabeleceu no nosso país fazendo com que a juventude nacional logo se interessasse pelo seu estilo e estética. (GUIMARÃES, 2013, p. 72).

Com o rock presente no Brasil através do rádio e do cinema, não tardou para que aparecessem os primeiros artistas brasileiros a trabalharem com o gênero musical. Em

1957, temos duas canções que são apontadas como as primeiras do rock nacional: *Enrolando o rock* (ver figura 5), de Betinho e seu conjunto, e *Rock and roll em Copacabana* (ver figura 6), composta por Miguel Gustavo e interpretada por Cauby Peixoto.



Figura 5: Ouça *Enrolando o rock* utilizando o QR Code.



Figura 6: Ouça *Rock and roll em Copacabana* utilizando o QR Code.

Com os sucessos das músicas no rádio e dos filmes no cinema, o rock ganhou espaço e, então, formou-se um mercado consumidor que teria o lazer e o entretenimento com papel principal. Seguindo essa lógica, surgem alguns novos artistas do gênero musical que irão versar sobre tais questões e sobre o estilo de vida da juventude. Ao final da década de 1950, ganham destaque Celly Campelo, em uma versão de música estrangeira, com *Estúpido Cupido* (ver figura 7), de 1959. (GUIMARÃES, 2013).



Figura 7: Ouça *Estúpido Cupido* utilizando o QR Code.

Entramos, então, na década de 1960, que mudou o Brasil e, conseqüentemente, o rock brasileiro. Em relação ao gênero musical, podemos citar dois movimentos específicos e distintos que irão influenciar artistas até os dias atuais, quais sejam: a Jovem Guarda e a Tropicália. É nessa mesma década que as resistências à chegada e à incorporação do rock na música do país evidencia-se mais, principalmente em um choque com a bossa nova e a MPB.

Para falar sobre o rock na década de 1960, é necessário contextualizar o movimento artístico, liderado pela esquerda nacionalista³³ da época, voltado para a arte

³³ Entendemos por esquerda nacionalista, com base nas formulações de Napolitano (2008) um conjunto de jovens militantes de esquerda, estudantes e artistas, que se organizaram na União Nacional dos Estudantes para defender “uma cultura política e uma política cultural das esquerdas, cujo sentido poderia ser traduzido na busca da expressão simbólica da nacionalidade, que não deveria ser reduzido ao regional folclorizado (que representava uma parte da nação), nem com os padrões universais da cultura humanista – como na cultura das elites burguesas, por exemplo.” (NAPOLITANO, 2008, p. 37).

engajada. Como em um manual dotado de regras a serem seguidas para montar uma estante nova em casa, a União Nacional dos Estudantes, através do Centro Popular de Cultura, elaborou uma proposta de discussão sobre como deveria ser uma arte nova e o comportamento do artista preocupado com a libertação nacional.

Sobre a visão do CPC da UNE em relação aos artistas e a arte, Napolitano (2008) aponta:

O artista engajado poderia ajudar a construir a autêntica cultura nacional, cuja tarefa principal era estimular a conscientização em prol da nação diante dos seus usurpadores (nacionais e estrangeiros). (NAPOLITANO, 2008, p. 38).

A partir do manifesto do CPC, a UNE tinha um objetivo nítido traçado que era:

Facilitar a comunicação com as massas, mesmo com o prejuízo da sua expressão artística, a partir de procedimentos básicos: 1) adaptando-se aos defeitos da fala do povo; 2) submetendo-se aos imperativos ideológicos populares; 3) entendendo a linguagem como meio e não como fim. (NAPOLITANO, 2008, p. 39).

Dentro de suas produções, o CPC da UNE elaborou e lançou o LP intitulado “*O povo canta*” defendendo as diretrizes do manifesto, principalmente a luta para que a cultura brasileira não se misture com a estrangeira que representa a força do imperialismo. Desse modo, essa luta será expressa no LP a partir da disputa de gêneros musicais, sendo o rock o símbolo do imperialismo que chegou para suprimir a música brasileira. Esse conflito fica nítido na canção *João da Silva* (ver figura 8), de 1962.

Nessa música, Billy Blanco critica o grande uso de produtos estrangeiros na vida do cidadão comum e ironiza o seu comportamento em relação a isso. João da Silva, o protagonista da canção, é descrito como um cidadão sem compromisso que é tapeado da hora que acorda até a hora que vai dormir, gastando dinheiro até dormindo ao esquecer de apagar a luz. Em um trecho da canção, o compositor ironiza a luta política com o consumo de produtos estrangeiros: “*Ele é nacionalista de um jeito diferente, pois tomaram com coca cola e tudo esquece*”. Ao final da canção, repete-se várias vezes o verso “*Diz que não gosta de samba e acha rock uma beleza*”, evidenciando um embate entre a música nacional, o samba, e a estrangeira que estava querendo ocupar seu espaço, o rock. Assim, a música faz a crítica ao uso de um kit completo de produtos estrangeiros que vão do gênero musical à higiene.



Figura 8: Ouça *João da Silva* utilizando o QR Code.

Curiosamente, a música é interpretada por Nora Ney, em 1962, mesma artista que interpreta a primeira versão brasileira de uma canção de rock em 1955. No caso, a escolhida foi o sucesso de Bill Haley *Rock Around the clock*. Por ser uma das poucas artistas que falava inglês na época, ela foi a escolhida para interpretar a canção no idioma original, mas acrescentou algumas mudanças na melodia, principalmente na velocidade e na altura dos instrumentos, buscando evidenciar a sua voz. (GUIMARÃES, 2013).

É no início dos anos 1960 que a tríade do rock ganha mais um elemento no Brasil que vai auxiliar na difusão do estilo para dentro das casas dos brasileiros, a televisão. Porém, tal fato não irá cessar as fortes críticas recebidas pelo gênero musical que irão, inclusive, ficar mais fortes devido ao surgimento do primeiro movimento do rock no Brasil: a Jovem Guarda.

Em relação à televisão, cabe salientar que a sua presença no Brasil data da década de 1950. Porém, era um artefato limitado às classes abastadas, assim como o disco. Na década seguinte, segundo Napolitano (2008), a TV começa a ganhar o mesmo público do rádio e adentra a casa das classes mais populares devido ao grande investimento feito na publicidade do produto e na programação das emissoras com novelas, programas de auditórios e os festivais de música, que irão ganhar ainda mais destaque a partir de 1964. Porém, é somente em 1968 que a televisão irá superar o rádio e ocupar o lugar de principal fonte de entretenimento na casa dos brasileiros.

O ano de 1968 pode ser considerado como o momento em que a televisão, efetivamente, se tornou um veículo de massa, suplantando a importância do rádio como principal meio de comunicação de massa nas grandes cidades brasileiras (NAPOLITANO, 2008, p. 73).

Em relação à Jovem Guarda, os artistas incorporaram os elementos do rock estadunidense dos anos 1950 e o estilo de vida associado ao gênero musical. Artistas como Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia fizeram sucesso a ponto de terem seus nomes associado a marcas de roupas, maquiagens e brinquedos. Suas canções eram, na maioria, versões de sucessos em outros países e tinham letras que versavam sobre namoro, paquera, carros e ir ao cinema; tendo o amor como tema principal.

Como exemplo de canção da Jovem Guarda que é versão de alguma música estrangeira temos *Splish Splash*. A versão original foi composta por Murray Kaufman e Bobby Darin (ver figura 9), lançada pelo segundo em 1958; enquanto a versão brasileira escrita por Erasmo Carlos foi lançada por Roberto Carlos (ver figura 10) em 1963. Outro exemplo é *Pare o casamento* (ver figura 11), lançada por Wanderléia em 1966, versão da

canção (*Preacher man*) *Stop the wedding* (ver figura 12), lançada pelo grupo The Charmetters, em 1965.



Figura 9: Ouça *Splish Splash* utilizando o QR Code.



Figura 10: Ouça *Splish Splash* utilizando o QR Code.



Figura 11: Ouça *Pare o casamento* utilizando o QR Code.



Figura 12: Ouça (*Preacher man*) *Stop the wedding* utilizando o QR Code.

Em 1964, o cenário político brasileiro passa por uma significativa transformação. O governo de João Goulart, eleito democraticamente, é derrubado por militares com apoio do governo americano, instaura-se uma ditadura que durou mais de vinte anos. Porém, no primeiro momento, os militares não se preocuparam com as expressões artísticas e acabaram mantendo o palco da televisão para sua divulgação. Em 1965, a bossa nova e o rock eram os líderes de audiência da TV no horário de exibição de seus programas, a Jovem Guarda foi exibida semanalmente aos domingos, na TV Record, durante três anos.

Enquanto alguns artistas estavam nas ruas protestando contra o recém instaurado regime militar, os artistas da jovem guarda estavam na casa das pessoas “cantando músicas de jovens, vestidos como jovens, falando como jovens” (GUIMARÃES, 2013, p. 85).

Embora a Jovem Guarda não carregue conteúdos políticos explícitos em suas canções, ela marcou o rock nacional devido a contribuição para a popularização de um comportamento rebelde caracterizado como de roqueiro, embora fosse ingênuo em relação ao conflito político que o país estava enfrentando. Desse modo, o rock era considerado como uma música de alienação das massas pelos nacionalistas que defendiam a música de protesto. A relação conflituosa entre o rock e a MPB, até mesmo

incitada pela própria televisão na época, chegou a gerar a manifestação contra as guitarras elétricas, como aponta Napolitano (2008):

Mas para os nacionalistas e engajados da MPB, a Jovem Guarda representava a consciência alienada esvaziando a cabeça da juventude e a tensão entre os dois movimentos, em parte estimulada pela mídia, era crescente. Em 1967, a briga chegou ao auge, motivando alguns episódios pitorescos, como a “passeata contra as guitarras elétricas”, liderada por Elis Regina e Geraldo Vandré, que percorreu as ruas do centro de São Paulo, em julho de 1967. (NAPOLITANO, 2008, p. 56).

Com o sucesso da televisão, a MPB enxergou nesse veículo de entretenimento um modo de alcançar as pessoas em busca da conscientização contra a ditadura militar e, um dos principais palcos, além dos programas da bossa nova em rede nacional, foram os festivais de música, líderes de audiência em 1967. Com a participação de nomes como Elis Regina, Edu Lobo, Chico Buarque e Geraldo Vandré; os festivais emergiram como um meio de resistir. Resistência essa que se expressou também na consagração da Música Popular Brasileira como aquela que estava “comprometida com a realidade brasileira, crítica ao regime militar e de alta qualidade” (NAPOLITANO, 2008, p. 57).

Em 1967, os festivais de música alcançaram o seu auge, com grande audiência tanto presencialmente quanto pela televisão, palco principal da MPB. (NAPOLITANO, 2008). Foi também em 1967 que a mistura dos gêneros musicais brasileiros com o rock internacional, principalmente aquele engajado com os movimentos de contracultura apareceu na TV representado por artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e o grupo os Mutantes. O que, naquele momento, foi visto com algo negativo e exemplo do que não deveria ser feito, foi um dos marcos iniciais para o segundo movimento do rock no Brasil e que inspira artistas até os dias atuais: o tropicalismo³⁴.

Como um movimento cultural, o tropicalismo surgiu em 1968 e alcançou várias modalidades de arte, como o cinema, as artes plásticas, o teatro e a música. Seu nome surge nas artes plásticas, a partir da obra de Hélio Oiticica intitulada “Tropicália”. Porém, a principal expressão do movimento e que monopolizou a discussão sobre o tropicalismo foi a música. Artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão, Torquato Neto, o grupo Os Mutantes, Tom Zé e Gal Costa levaram o movimento para a televisão, para os festivais de música, e, assim, o popularizou. (NAPOLITANO, 2008).

³⁴ O tropicalismo é um movimento cultural importante para a história do rock no Brasil, pois suas composições, misturando variados gêneros musicais estrangeiros e nacionais, inspiraram os artistas que fizeram e fazem rock no país até os dias atuais. Entretanto, isso não significa que as composições dos tropicalistas podem ser resumidas a um gênero musical específico, isso limitaria a riqueza das produções musicais dos artistas envolvidos no movimento.

Com uma proposta estética experimental influenciada tanto pela música engajada que estava sendo feita no Brasil quanto pela música feita pelos ícones do rock internacional, com destaque para Os Beatles, Bob Dylan, Jimi Hendrix e Janis Joplin; o tropicalismo inseriu a guitarra elétrica e o sintetizador em uma mistura dos gêneros musicais brasileiros com o rock internacional e ritmos latino-americanos, como o bolero.

A inspiração nos Beatles, como elucida Caetano Veloso (1997), ia além do estilo musical. Ao falar sobre o pensamento de Gilberto Gil à época, Caetano Veloso evidencia a existência da busca pela atitude semelhante à dos ingleses em relação ao modo de ver a música popular e como usá-la para resistir a opressão.

A lição que, desde o início, Gil quisera aprender dos Beatles era a de transformar alquimicamente lixo comercial em criação inspiradora e livre, reforçando assim a autonomia dos criadores - e dos consumidores. Por isso é que os Beatles nos interessaram como o rock'n'roll americano dos anos 50 não tinha podido fazer. O mais importante não seria tentar reproduzir os procedimentos musicais do grupo inglês, mas a atitude em relação ao próprio sentido da música popular como um fenômeno. Sendo que, no Brasil, isso deveria valer por uma fortificação da nossa capacidade de sobrevivência histórica e de resistência à opressão. (VELOSO, 1997, p. 125).

Caetano Veloso (1997) também destaca a habilidade do grupo Os Mutantes em suas composições de trabalhar com as sonoridades dos Beatles e do rock progressivo misturando-as com o tema afro-baiano. Segundo o autor, o grupo tinha uma perspectiva sonora, ao misturar as guitarras elétricas com o berimbau, que parecia estar muito à frente do que era produzido no Brasil naquela época.

Os artistas tropicalistas, em especial Caetano Veloso, inspiraram-se nos mais variados movimentos artísticos para compor suas canções. Ao comentar sobre sua composição intitulada *Tropicália*, Veloso aponta para influências do Cinema Novo, principalmente as obras de Glauber Rocha, e inspirações no romance de José de Alencar, *Iracema*, e no dadaísmo. (VELOSO, 1997).

Podemos ver, na música feita pelos tropicalistas, uma quebra da padronização que vinha sendo característica do rock no Brasil. Enquanto a Jovem Guarda vinha fazendo versões de músicas estrangeiras ou algo muito semelhante ao rock dos anos 1950, conhecido como clássico, a experimentação, misturando variadas fontes de inspiração muda o cenário, desfazendo o que vinha sendo o padrão até então.

O principal marco musical do tropicalismo foi o álbum de 1968 intitulado “*Tropicália ou Panis et Circenses*”, que reuniu os principais músicos do movimento em um disco que evidenciou a nova postura dos artistas em relação à tradição musical brasileira e a indústria fonográfica do país. Caetano Veloso identifica-se como um dos

idealizadores e liderança para a feitura do álbum. Segundo o artista, era importante fazer um disco-manifesto que explicitasse os ideais do movimento tropicalista e somar a força dos músicos para atingir resultados mais precisos.

Sobre o álbum, Napolitano (2008) afirma:

O disco era uma colagem de sons, gêneros e ritmos populares, nacionais e internacionais. Em meio às composições assinadas por Gil, Caetano, Torquato Neto, Capinam e Tom Zé, com arranjos de Rogério Duprat, podem ser ouvidos diversos fragmentos sonoros, citações poéticas, num mosaico cultural saturado de crítica ideológicas: “Danúbio azul”, “Frank Sinatra”, “A Internacional”, “Quero que tudo vá pro inferno”, Beatles, hinos religiosos, sons da cidade, sons da casa, carta de Pero Vaz de Caminha etc. (NAPOLITANO, 2008, p. 69).

Entretanto, o movimento tropicalista foi bastante criticado pela esquerda nacionalista, sendo visto como um capricho individualista e um divertimento da burguesia. Caetano Veloso chegou a ser chamado por jovens universitários de esquerda de *hippie* alienado e foi vaiado no Festival Internacional da Canção de 1968, enquanto cantava a canção *É proibido proibir* (ver figura 13). (NAPOLITANO, 2008).



Figura 13: Ouça *É proibido proibir* utilizando o QR Code.

Mesmo com as críticas e polêmicas envolvendo o movimento, o tropicalismo teve bastante espaço na televisão para mostrar seu radicalismo, numa tentativa da indústria cultural de transformá-los em vitrines para mercadorias, como foi feito com a Jovem Guarda, por exemplo. No entanto, esse espaço foi usado para a propagação das ideias e da proposta estética do movimento, desde as extravagantes roupas até as fortes mensagens, como foi o caso da performance de Caetano da canção *Boas festas* com uma arma engatilhada apontada para sua cabeça. O tropicalismo invadiu os lares brasileiros mostrando todo o seu tipo de protesto e agressividade, numa violência simbólica que, ainda no mesmo ano, começaria a dar espaço para a violência real do regime militar. (NAPOLITANO, 2008).

Em dezembro de 1968, tanto no rádio quanto na televisão, era anunciado o AI-5 que abriu os anos de perseguição e repressão aos setores culturais de esquerda, incluindo os tropicalistas. Jornalistas e artistas sofriam com a repressão e com a censura que passou a vigorar fortemente. Caetano Veloso e Gilberto Gil são presos e exilados em Londres, em 1969. Os festivais de música da televisão deixaram de ter as canções críticas ao governo e passou a ter em seu repertório aquelas que enalteciam o Brasil. (NAPOLITANO, 2008).

No ano de 1970, motivado pela da Copa do Mundo de Futebol, que foi vencida pela seleção brasileira, os lemas “Pra frente, Brasil”, “Eu te amo, meu Brasil” e “Brasil: ame-o ou deixe-o” tornaram-se *slogans* oficiais do regime militar e escancararam as pretensões dos militares de se perpetuarem no poder acabando com todo e qualquer tipo de oposição. É nesse contexto que um artista baiano irá começar a produzir as suas obras e expor o seu sonho de formar uma Sociedade Alternativa.

4.3 O nascimento do rock de Raul Seixas

Raul Santos Seixas nasceu em 1945, em Salvador, filho da dona de casa Maria Eugênia Santos Seixas e do engenheiro ferroviário Raul Varella Seixas, que era técnico da estrada de ferro federal da Bahia. Durante a infância, morou em um bairro localizado na parte de Salvador conhecida como “cidade baixa” chamado Monte Serrat. Na infância, o artista tinha dois sonhos: o de ser escritor, que resultou apenas nas histórias que escrevia para seu irmão, e o de ser cantor, que o deixou internacionalmente conhecido. (MINUANO, 2019).

Aos treze anos, como aponta Luciene Alves (1993), Raul já era um apaixonado por rock. A partir do que escreveu em seu diário, podemos ver que ele era um amante do gênero musical e questionava as pessoas que não gostavam taxando-as de “velhas” ou “doentes”.

Em seu diário, quando tinha treze anos escreveu que quem não gosta de Rock geralmente são os velhos. “Eles não gostam porque sentem inveja, pois já não podem mais fazer o que os moços fazem.” E o jovem que não gosta de rock é doente: “o Rock foi feito para as pessoas sadias” – escreve ele em seu diário. (ALVES, 1993, p. 26).

Vale ressaltar que, a partir desses diários que Raul Seixas escrevia durante sua infância e adolescência, como relata Carlos Minuano (2019), já era possível notar que o rock influenciou o modo como ele era visto, reconhecido e tratado pelas outras pessoas.

Aos 3 anos, Raul era medroso por causa da empregada que gostava de pregar sustos nele; aos 7, era leso porque vivia apanhando na escola; aos 9 se tornou claustrofóbico por causa do episódio da geladeira³⁵; aos 12, era abraçado por todos porque se parecia com Elvis Presley. (MINUANO, 2019, p. 36).

Duas expressões artísticas ganham força na vida de Raul Seixas durante sua adolescência: a literatura e a música. No que se refere à primeira, o artista, através da biblioteca de seu pai, teve contato com variadas obras clássicas, como *Dom Quixote de*

³⁵ O “episódio da geladeira” se trata do resultado de uma brincadeira com seu irmão mais novo na qual Raul acabou ficando preso dentro de uma geladeira antiga na casa de seu avô. Os dois queriam saber quem aguentava passar mais tempo dentro da geladeira e Raul queria entender como era o ponto de vista dos alimentos que ficavam no eletrodoméstico. (MINUANO, 2019).

La Mancha – escrito pelo espanhol Miguel de Cervantes, que despertaram o interesse pela leitura e levaram-no a encontrar muitos outros livros que discutiam temas como astronomia, mistérios do universo e coisas estranhas. (MINUANO, 2019).

Em relação à música, Raul também foi fortemente influenciado pelos gostos do seu pai, tendo contato com ritmos brasileiros e latinos a partir de Luiz Gonzaga e “música cubana, mexicana e até guarânicas paraguaias. Boleros como ‘Cubanacan’, da orquestra de rumba Lecuona Cuban Boys, também concorriam no hit parade da família Seixas”. (MINUANO, 2019, p. 42). Entretanto, vale ressaltar que Raul conhecia pouco de música brasileira, como afirma Santos (2014) ao dizer que para Seixas “Pixinguinha ou Noel Rosa eram nomes desconhecidos”. (SANTOS, 2014).

Temos, aqui, nessa relação com a literatura e com a música antes mesmo de conhecer o rock, o que, mais tarde, se tornando crucial para a musicalidade do artista, suas misturas que criaram variações dentro do seu rock. Segundo Santos (2014), Raul demonstrou em entrevistas que “se impressionava com os livros que retratavam o realismo fantástico (...) que influenciaram sua formação artística.” (SANTOS, 2014, p. 18).

De acordo com Minuano (2019), Salvador estava, na década de 1950, com forte presença de estadunidenses devido tanto à política de boa vizinhança de Vargas quanto à descoberta do petróleo no bairro do Lobato, localizado no subúrbio ferroviário da cidade. Com isso, em passeios que Raul fazia com seus amigos da escola pelo centro da cidade, ele acabou conhecendo muitos estrangeiros e esse contato se ampliou ainda mais quando sua família se muda da cidade baixa para o apartamento 802 do Edifício Tupinambá, no bairro do Canela, em 1957, ficando próximo ao consulado dos Estados Unidos, localizado, naquela época, no Campo Grande. (MINUANO, 2019).

Foi a partir das amizades feitas com garotos estadunidenses, pois Raul frequentava muito o consulado, que o rock adentra a vida do artista. É quando Seixas tem “acesso aos discos de 78 rotações, que tomava emprestado daqueles garotos”. (SANTOS, 2014). Temos, então, o primeiro contato de Raul Seixas com artistas como Chuck Berry, Bill Haley, Fats Domino, Little Richard e, principalmente, Elvis Presley, aquele que se tornará o seu maior ídolo até então.

Entretanto, cabe ressaltar que o consulado não era a única fonte de discos para Raul. Minuano (2019) aponta que o artista conseguia discos com os filhos dos estadunidenses que estavam construindo, na época, a refinaria Landulpho Alves, em Mataripe, distrito de São Francisco do Conde, localizada a pouco mais de 30 km de

distância da capital baiana. Os operários dos Estados Unidos eram sócios dos clubes que a família Seixas frequentava, como o Clube Bahiano de Tênis e a Associação Atlética da Bahia, ambientes frequentados majoritariamente por indivíduos de classe média e alta de Salvador. (MINUANO, 2019).

O interesse e envolvimento de Raul Seixas com o rock nos remete, novamente, a tríade de internacionalização do gênero musical citada anteriormente a partir de dois dos seus elementos: o já citado disco e o cinema, que terá ainda maior influência na admiração de Seixas pelos artistas, em especial Elvis Presley, e pelo estilo de vida do roqueiro.

Como relatado por Olival Viana Filho, amigo de infância de Raul, no documentário de Walter Carvalho intitulado *Raul Seixas: O início, o fim e o meio* (2012); Raul saía para ir ao cinema assistir ao filme *Balada Sangrenta* às quatorze horas e só retornava para casa às vinte horas, imitando Elvis tanto no modo de se vestir quanto nos trejeitos. O artista baiano também incorporava palavras e expressões em inglês ao seu modo de falar, como dito no mesmo depoimento de Olival que elucida que “Raul, ele quando pedia alguma coisa, ele não dizia ‘me dê’, ele dizia ‘*gimme*’. Isto porque Elvis abreviava o ‘*give me*’ do inglês assim. Dizia ‘*gimme*’”. (00:09:50 até 00:10:05).

Santos (2014), evidencia que o rock não foi incorporado de maneira uniforme pelos jovens de Salvador. Existiu uma divisão na juventude soteropolitana entre “a turma da bossa nova” e “a turma do rock”. Tal divisão era espacial também, na qual os roqueiros frequentavam o Cinema de Roma, na cidade baixa, enquanto os amantes da bossa nova frequentavam o Teatro Vila Velha, no Campo Grande, centro da cidade.

Cinema Roma era o templo soteropolitano da rebeldia rock and roll, ritmo dançante que embalou o mundo a partir de 1956. Lá foram apresentados os primeiros filmes para o público jovem, enquanto que do outro lado da cidade havia o Teatro Vila Velha, local frequentado pelos jovens da elite da cidade e por muitos nomes importantes da futura MPB, entre eles Caetano Veloso. Esses eram considerados como “inimigos” daqueles que frequentavam o Cinema Roma, que, por sua vez, eram tachados de entreguistas ao novo estilo musical trazido dos Estados Unidos. (SANTOS, 2014, p. 20).

A partir da inspiração proporcionada tanto pelos discos de rock quanto pelo filme assistido inúmeras vezes, Raul funda o primeiro fã clube de Elvis Presley, ao lado de Waldir Serrão³⁶, chamado *Elvis Rock Club*. Para Raul, o fã-clube não era o suficiente, ele queria montar uma banda e ser o astro do rock. Entretanto, encontrava dificuldades até

³⁶ Waldir Serrão foi apresentado a Raul Seixas, por um amigo em comum, como alguém simples, que entendia muito de rock e fã de Elvis Presley. Além de ser músico, Serrão, aos 17 anos, em 1959, fez o primeiro programa de rádio que falava somente de rock na Bahia, transmitido pela Rádio Cultura. Foi, também, apresentador do programa *O som do Big Bang* na TV Itapoan entre os anos de 1972 e 1984. (MINUANO, 2019).

mesmo para encontrar os instrumentos para formar seu grupo de rock. (MINUANO, 2019).

Segundo Minuano (2019), Raul enfrentou dificuldades para conseguir uma guitarra e um amplificador. As lojas da cidade só vendiam violões com cordas de náilon e contrabaixos de madeira e não vendiam amplificadores. Coube ao jovem Raul Seixas e ao seu amigo Mariano Lanat, que integraria a primeira banda de Raul futuramente, usar de criatividade para fazer os instrumentos para aprender a tocar e montar a banda que Seixas tanto queria. (MINUANO, 2019).

A solução encontrada pelos amigos foi fazer uma guitarra a partir de uma tábua e o braço de um velho violão que tiveram acesso e, para o amplificador, utilizaram um rádio velho de um tio de Mariano que, por sua vez, fez um baixo a partir de um tampo de fórmica marrom. As caixas de som foram feitas a partir da junção de 15 alto-falantes pelo irmão de Mariano. (MINUANO, 2019).

Aqui, então, Raul Seixas já começa a mostrar sua criatividade musical que vai além de suas composições, pois o artista mostrava também grande engenhosidade para tentar alcançar as sonoridades que tanto queria a partir de instrumentos feitos por ele mesmo, devido a impossibilidade de comprá-los na cidade. Podemos ver o início da experimentação que Raul levou como traço característico para suas canções.

Raul, em 1962, funda sua primeira banda *Os relâmpagos do rock* que, em 1963, iria passar a se chamar *The Panthers*. Nesse momento, podemos perceber a inspiração de Raul Seixas em outra banda além dos roqueiros americanos da década de 1950: Os Beatles. O nome *The Panteras*, que posteriormente seria traduzido para *Os Panteras*, faz uma alusão direta ao nome da banda britânica, que será ainda mais evidenciada nas performances, que continham muitos covers do grupo inglês, como também no LP que seria gravado posteriormente no Rio de Janeiro.

Antes de irmos em direção a gravação do LP no Rio de Janeiro, vamos ainda continuar com a trajetória de Raul com Os Panteras na Bahia.

Tocando os sucessos dos Beatles, Os Panteras fizeram shows pelo interior da Bahia e se apresentaram em programas de rádio e de televisão. (SANTOS, 2014). Entretanto, quando parecia que Raul estava caminhando rumo ao sucesso no mundo da música, em 1956, por conta de uma promessa feita à família da namorada Edith, sua primeira esposa, de abandonar a vida artística, Raul sai da banda. (MINUANO, 2019).

Os Panteras continuaram sem Raul Seixas e as coisas mudaram quando, às pressas, foram convidados a tocar no Clube Bahiano de Tênis como a banda que

acompanharia Jerry Adriani devido a um caso de racismo³⁷. A apresentação acabou sendo um sucesso e a parceria com Adriani se fortaleceu. O grupo chegou a acompanhar o artista no Rio de Janeiro e, posteriormente, em uma turnê pelo interior da Bahia. (MINUANO, 2019).

Para essa turnê pelo interior da Bahia, em 1957, a banda pediu a Raul Seixas, na época retomando seus estudos e dando aulas de inglês e de violão, para que retornasse. Raul “topou na hora e admitiu que tudo o que tinha feito, de sair da banda a retomar os estudos, tinha sido para enganar o pai de Edith.” (MINUANO, 2019, p. 79).

Com Os Panteras, Raul vai para o Rio de Janeiro em 1967, mesmo ano em que a bossa nova e o rock da jovem guarda entravam em conflito na televisão e o tropicalismo começava a ganhar espaço. Porém, a primeira excursão de Raul ao sudeste do país não foi bem-sucedida, o artista tinha chegado tarde demais. O seu estilo roqueiro e sua música remetendo ao clássico rock dos anos 1950 não faziam mais sucesso no Rio. (ALVES, 1993).

Mesmo ofuscado pelos sucessos da Jovem Guarda e dos tropicalistas, Os Panteras conseguiram gravar seu primeiro e único LP intitulado *Raulzito e Os Panteras* que evidencia a influência dos Beatles sobre o grupo desde a capa que faz referência ao álbum *With the Beatles* lançado em 1963 pela banda britânica (ver imagem 14). Com 12 faixas, uma delas versão de uma canção do grupo inglês, o LP já conta com alguns elementos do que viria a se tornar o estilo característico de Raul Seixas em sua carreira solo. Dentre as doze canções, o amor é tema predominante, assemelhando-se às referências do disco, como o rock dos anos 1950 e, principalmente, aos Beatles. Entretanto, já aparecem algumas misturas com ritmos brasileiros e experimentações utilizando ruídos nas canções.

³⁷ Jerry Adriani, na época, não fazia tournês com uma banda fixa, seus shows eram feitos com músicos locais. O grupo que tocava com ele, *Os Jormans*, não pôde se apresentar por causa do fato de ter dois músicos negros e pessoas negras não eram permitidas no Clube Bahiano de Tênis. (MINUANO, 2019). O fato de pessoas negras não serem permitidas no Clube Bahiano de Tênis é citado na canção *Tradição*, composta por Gilberto Gil e gravada no álbum *Cidade de Salvador, volume 1*, em 1973.



Figura 14: Capa dos álbuns da banda *The Beatles*, lançado em 1963, chamado *With the Beatles*, em comparação com a capa do álbum *Raulzito e os Panteras*, lançado em 1967.

O disco começa com elementos do sertanejo, como uso da viola, na canção *Brincadeira* (ver figura 15) e fazendo um ritmo que se apresenta na maioria das músicas do álbum: uma seresta para dançar a dois. Porém, está presente também *backing vocals* bem semelhantes aos das canções dos Beatles, inspirados em hits como *Help!* (ver figura 16) lançada três anos antes.



Figura 15: Ouça *Brincadeira* utilizando o QR Code.



Figura 16: Ouça *Help!* utilizando o QR Code.

Instrumentos de sopro e maior destaque para o violão estarão nas canções que, mesmo seguindo a mesma linha da seresta romântica, já tem um ritmo mais acelerado como *Um minuto a mais* (ver figura 17) e *Menina de Amaralina* (ver figura 18). As canções mais semelhantes com o estilo rock and roll das décadas de 1950 e 1960 são: *Você ainda pode sonhar* (ver figura 19), versão de *Lucy in the sky with Diamonds* (ver figura 20) dos Beatles, e *Me deixa em paz* (ver figura 21).



Figura 17: Ouça *Um minuto a mais* utilizando o QR Code.



Figura 18: Ouça *Menina de Amaralina* utilizando o QR Code.



Figura 19: Ouça *Você ainda pode sonhar* utilizando o QR Code.



Figura 20: Ouça *Lucy in the sky with diamonds* utilizando o QR Code.



Figura 21: Ouça *Me deixa em paz* utilizando o QR Code.

Em relação as letras das canções do disco, o romance aparece seja em formas de declaração como em *Menina de Amaralina*, ou em desilusões amorosas como em *Me deixa em paz* ou em *Um minuto a mais*. Outra forma na qual o romance se faz presente é através de relatos de amores da infância, situados no passado ou que foram para algum lugar distante, como em *O trem cento e três* (ver figura 22), *Alice Maria* (ver figura 23) e *Dê-me tua mão* (ver figura 24).



Figura 22: Ouça *O trem cento e três* utilizando o QR Code.



Figura 23: Ouça *Alice Maria* utilizando o QR Code.



Figura 24: Ouça *Dê-me tua mão* utilizando o QR Code.

Porém, podemos destacar no disco alguns elementos que já mostram, mesmo que ingênuos, ares de questionamento e indignação. Na canção *Por que? Pra que?* (ver figura 25), o grupo busca entender por que as coisas são definidas e distinguidas como são e quais são as razões para tais determinações. Para tal, a banda faz uso de exemplos cotidianos que são ensinados na escola, como nome de cores e palavras como “sul” e

“sim”. Por fim, a canção tem o questionamento “*Será que um dia poderei saber por que, pra que, pra que, por que?*”.



Figura 25: Ouça *Por que? Pra que?* utilizando o QR Code.

Na canção *Você ainda pode sonhar*, o grupo fala sobre sonhos. A música parece ser, desde o princípio, um convite a entrar nos seus próprios sonhos como se fossem o caminho para a felicidade. Em um trecho, insiste para que as pessoas permaneçam dormindo e sonhando, pois lá pode-se voltar a sentir o gosto da infância e nunca é tarde para sorrir. O ato de dormir volta a ser tema na canção *O Dorminhoco* (ver figura 26), que encerra o disco apontando a vontade de dormir como a única que o trabalhador tem ao voltar para casa depois de passar o dia no serviço, sendo o descanso a única forma de “*viver sorrindo*”. As duas canções refletem a busca por uma espécie de refúgio nos sonhos em contraponto à opressão da sociedade vigente, como aparece na canção *Triste mundo* (ver figura 27) que, embora refira-se a mais um caso de amor, tem o seguinte refrão “*Feliz é aquele que o mundo não viu e a maldade sentiu*”.



Figura 26: Ouça *Dorminhoco* utilizando o QR Code.



Figura 27: Ouça *Triste mundo* utilizando o QR Code.

Por fim, Os Panteras fazem a utilização de ruídos em duas canções do LP. A primeira é *Me deixe em paz* que tem um trecho específico no qual a letra fica incompleta para que os instrumentos deem continuidade, mudando somente no final da canção quando Raul finalmente canta que não quer mais amar ninguém. O destaque fica para um grito “*yeah!*” quando o trecho é completado no que parece ser o final da música, mas a banda, após o grito, retorna e Raul fala “*não quero mais amar ninguém*” de forma displicente para encerrar a canção. A segunda é *O dorminhoco* em que Raul boceja no final da canção, dando a sensação de estar cansado como ele mostra ser a situação do trabalhador, após um dia de trabalho.

O álbum não foi um sucesso devido ao fato de as músicas não terem agradado ao público e ao mercado comercial da época. Assim, o grupo logo retornou a Salvador, mas Raul e Edith ainda ficaram no Rio até 1969. Frustrado, Raul retorna a Salvador, mas não por muito tempo. Em 1970, após outro convite de Jerry Adriani, ele retorna ao Rio, quando conhece o presidente da CBS que o convida para ser produtor musical da emissora. (SANTOS, 2014).

Após produzir o LP “*Quero botar meu bloco na rua*” de Sérgio Sampaio e compor a canção *Doce, doce amor* para Jerry Adriani, Raul Seixas, então, aproveitando uma viagem do presidente da emissora, faz, escondido, o LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez* em parceria com Sérgio Sampaio, Eddy Star e Miriam Batucada, formando um quarteto de artistas que irão compor o disco. Sobre o LP, Alves (1993) afirma que “o álbum tem um humor desconhecido para a época, com piadinhas entre as faixas, sem deixar de ser contestador”. (ALVES, 1993, p. 28).

A capa do LP (ver figura 28) já mostra muito mais autenticidade em relação ao trabalho anterior de Raul Seixas. O quarteto artístico do álbum está em evidência, numa sala de cinema, de costas para a tela e de frente para as cadeiras vazias. Raul vestido de calça jeans e camisa vermelha, ostentando um medalhão prateado com o símbolo da paz em um enorme pingente, está ao lado de Miriam Batucada que está vestida da heroína de histórias em quadrinho americana Super Girl. À sua direita está Sérgio Sampaio vestido com uma calça jeans e uma camisa da seleção brasileira de futebol e, fechando o quarteto, está Edy Star ostentando um brilhante paletó com uma faixa vermelha atravessada no peito no estilo vencedor de concurso de miss. Acima deles está escrito o nome do álbum em letras gigantes, com destaque para “sessão das dez” escrito em uma fonte como se estivesse derretendo na tela do cinema.

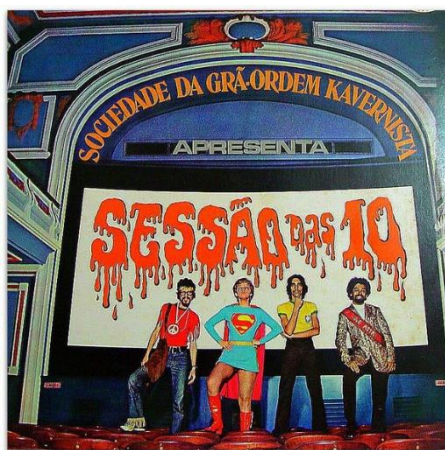


Figura 28: Capa do álbum *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez*, lançado em 1970.

Com 12 canções, esse projeto evidencia as influências nacionais de Raul Seixas em uma diferenciação nítida do LP lançado com os Panteras no qual se podia perceber a predominância nítida dos Beatles. O álbum é uma mistura de ritmos que formam um conjunto com quase todas as canções de gêneros musicais diferentes ou misturas exóticas para a época. O quarteto de artistas mistura rock com marchinha de carnaval, samba com baião e apresenta canções de seresta, choro, xaxado, forró, samba e rock.

Podemos notar uma lógica da produção, no que se refere a mistura de ritmos e a forte crítica social, muito semelhante a feita pelos artistas do tropicalismo, citado anteriormente. Entretanto, Raul Seixas sempre negou ter sido influenciado pelo movimento, apontando que a mistura de gêneros musicais em suas canções é proveniente da junção dos artistas que ele admirava desde a infância. Como ele coloca em entrevista presente no documentário de Carvalho (2012): “Elvis e Luiz Gonzaga, bicho, é a mesma coisa”. (00:21:34 até 00:21:53).

As piadas entre as faixas destacam-se ao tratarem de temas cotidianos, assim como as canções do álbum, como o movimento *hippie* nas músicas: *Eu acho graça* (ver figura 29) e *Chorinho inconsequente* (ver figura 30). As piadas são acompanhadas de uma música que se assemelha à de abertura de um espetáculo circense, assim como o início da faixa inicial do LP *Êta vida* em que os artistas e o álbum são apresentados.



Figura 29: Ouça *Eu acho graça* utilizando o QR Code.



Figura 30: Ouça *Chorinho inconsequente* utilizando o QR Code.

Os temas das canções são variados. Embora bem menos evidenciado como no *Raulzito e Os Panteras*, o amor aparece em forma de romance. Porém, as canções românticas vem acompanhadas de uma percepção sobre a mudança de vida dos migrantes do interior para a capital, como no caso da seresta *Sessão das Dez* (ver figura 31), cantada por Edy Star, em que um rapaz recém chegado se apaixona por uma moça no cinema, casa-se e é abandonado após dez anos de relacionamento, causando uma grande desilusão amorosa. O choque entre as pessoas do interior e os costumes da cidade grande também são evidenciados no xaxado *Soul tabaroa* (ver figura 32) na qual uma moça vinda do

interior se sente chateada por não encontrar amor na capital, apenas assanhamento, e no forró *Quero ir* (ver figura 33) em que Raul e Sampaio falam sobre o desejo de voltar para a terra natal e fugir da cidade grande.



Figura 31: Ouça *Sessão das dez* utilizando o QR Code.



Figura 32: Ouça *Soul tabaroa* utilizando o QR Code.



Figura 33: Ouça *Quer ir* utilizando o QR Code.

O cotidiano aparece como tema das canções de forma mais enfática. Com críticas ao modo de vida da cidade e as suas distrações com coisas fúteis como a televisão. Em *Êta vida* (ver figura 34), Raul Seixas e Sergio Sampaio criticam as belezas da cidade grande como poder comprar em prestação, ir à praia, o futebol no Maracanã, a cultura e o carnaval na TV e o quanto eles gostariam de estar longe dessa confusão, de se “mandar” daquele lugar e poder ficar em paz. *Sessão das Dez* inicia-se com uma espécie de música circense versando sobre a distração causada pela TV e a felicidade que as pessoas têm ao poder comprar o aparelho, dividindo em várias prestações. Em *Todo mundo está feliz* (ver figura 35), Sergio Sampaio canta sobre a rotinização da vida que faz com que todos os dias sejam iguais a ponto de ser necessário estar com um calendário na mão para diferenciá-los.



Figura 34: Ouça *Êta vida* utilizando o QR Code.



Figura 35: Ouça *Todo mundo está feliz* utilizando o QR Code.

A crítica mais forte à rotina da cidade grande está no samba *Aos trancos e barrancos* (ver figura 36) que já começa com Raul Seixas falando em tom de ironia, que o artista baiano ainda usaria muito em sua carreira solo, que subiu na vida por ter saído do morro e ter ido morar no Leblon. No refrão, Raul canta “*Rio de Janeiro, você não me deixa 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*” criticando o comodismo do ser humano após alcançar os seus objetivos na vida e como a rotina na cidade ajuda para tal fato, pois distrai o indivíduo com futilidades em seu tempo ocioso. É como se essa música fosse um prefácio do primeiro sucesso de sua carreira solo.



Figura 36: Ouça *Aos trancos e barrancos* utilizando o QR Code.

O álbum então chega ao seu fim com aplausos e vibrações das pessoas com a mesma música de circo da abertura tocando ao fundo quando tudo é interrompido pelo som de descarga na música chamada de *Finale* (ver figura 37). Quando o LP estava começando a ser vendido, o presidente da CBS retornou e demitiu Raul por causa da gravação não autorizada do LP. (SANTOS, 2014).



Figura 37: Ouça *Finale* utilizando o QR Code.

Em 1972, o artista baiano inscreve duas músicas no VII Festival Internacional da Canção *Eu sou eu, Nicuri é o diabo* (ver figura 38) e *Let me sing, let me sing* (ver figura 39), interpretando a segunda. Daí em diante, ele começou a ser reconhecido pelo público do sudeste do país e caminhou a passos largos para o sucesso quando, no ano seguinte, lança *Ouro de Tolo*, canção que foi cantada por todo país e colocou Raul entre os artistas mais ouvidos naquele ano. (SANTOS, 2014).



Figura 38: Ouça *Eu sou eu, Nicuri é o diabo* utilizando o QR Code.



Figura 39: Ouça *Let me sing, let me sing* utilizando o QR Code.

Entretanto, o contexto político da época, embora servisse de motivação para as críticas ao sistema nas canções de Raul, não era favorável ao artista baiano que sofreu sérias dificuldades com a censura desde a época dos Panteras.

Uma das primeiras composições de Raul já teve problemas com a censura – O crivo – cigarro na gíria, e a censura pensou que fosse maconha. Raul nem sabia o que era maconha, naquela época a garotada era “biriteira”. (ALVES, 1993, p. 27).

Com o lançamento do seu primeiro disco solo não foi diferente. De acordo com Luciene Alves (1993), Raul teve dificuldades para reunir canções, pois mais de dez músicas já haviam sido censuradas pelo regime militar. Raul, então, buscou parcerias para suas composições e passou a contar, já no primeiro disco, com a pessoa que é considerada o principal colaborador do artista baiano em suas composições: o escritor Paulo Coelho.

Em 1972, enquanto ainda era produtor da CBS, Raul Seixas e Paulo Coelho se conheceram. O escritor, adepto do movimento *hippie*, foi o fundador da revista *2001* no Rio de Janeiro que falava sobre uma nova alimentação, discos voadores etc. A partir do que viu na revista, Raul se interessou e foi procurar Paulo Coelho, formando uma parceria que seria duradoura e renderia muitos dos sucessos do artista baiano. (ALVES, 1993).

Vale ressaltar que a relação entre Raul Seixas e Paulo Coelho parte de um denominador comum que eram os estudos sobre magia e a figura do mago inglês Aleister Crowley. Juntos, a dupla brasileira decidiu usar a música como meio de propagar as ideias do mago, algo que acompanhou Raul não só nas composições musicais, mas como estilo de vida. (ALVES, 1993).

Crowley foi fundador de sociedades esotéricas em variados países da Europa e acreditava que qualquer pessoa poderia fazer parte dessas sociedades se tornando um mago. Para tal, seria necessário que fizesse a divulgação tanto dos rituais quanto dos mandamentos, e tivessem força de vontade, pois seria através dela que eles poderiam se libertar das amarras da sociedade vigente, podendo alcançar o EU interior forte e com poderes inimagináveis. (ALVES, 1993).

Seguindo essa mentalidade, Crowley escreveu algumas obras, sendo o *Livro da Lei*, a mais conhecida e que só chegou ao Brasil em 1976, com o título *Equinócio dos Deuses*. Mas, antes mesmo da obra de Crowley ser lançada no Brasil, alguns de seus

ideais já eram conhecidos de alguns brasileiros através das canções de Raul Seixas. Ideias como “fazes o que tu queres há de ser tudo da lei” ou “todo homem e toda mulher é uma estrela” estavam tocando nas rádios e na televisão. (ALVES, 1993).

Raul Seixas, assim como Crowley, acreditava na vindoura transformação que faria o indivíduo ter acesso e total conhecimento do seu EU interior e conseguir emancipar-se das leis vigentes da sociedade que impediam a auto-realização do ser humano. Para tal, os homens deveriam fazer suas próprias leis individuais, pois somos diferentes e não podemos ter leis universais que busquem igualar todos.

Desse modo, buscando seguir e divulgar os ideais de Crowley, Raul criou a ideia de uma nova sociedade, uma sociedade alternativa àquela vigente e limitadora dos indivíduos, e a mostrou em suas canções. Foi através da sua música, então, que o artista se mostrou um utopista. Às vezes buscando apresentar os caminhos para atingir a realidade imaginada, outras vezes sem se preocupar com a maneira como alcançar o objetivo; mas sempre buscando substituir a realidade vigente por outra que fosse melhor, mais igualitária, baseada na liberdade individual, supondo saídas para a humanidade das mazelas que assolam a realidade social. O que atribui a obra do artista um desejo de ultrapassar as condições objetivas do mundo social e construir uma sociedade diferenciada, carregando a esperança de mudança envolvendo a ação dos homens.

5. MOQUECA DE ESPERANÇA: OS ELEMENTOS UTÓPICOS NAS CANÇÕES DE RAUL SEIXAS

Nesse capítulo teremos a discussão em específico sobre os elementos utópicos presentes nas canções de Raul Seixas. Para tal, analisaremos, como dito na introdução, os três primeiros álbuns da carreira solo do artista, pois, nesses a utopia aparece de modo mais constante do que em outras do decorrer de sua carreira. Além disso, destacamos que não serão todas as músicas dos três álbuns que serão analisadas, selecionamos apenas aquelas que apresentam conteúdos utópicos.

Partindo dos referenciais teóricos sobre utopia, explicitados no capítulo dois dessa dissertação, podemos dividir o pensamento utópico em duas etapas, quais sejam: a crítica social e a construção da realidade utópica. No primeiro momento, temos os indivíduos encontrando os problemas que não conseguem resolver no mundo em que vivem, muitos deles, como evidenciado por Bloch (2005), imaginarão as resoluções no mundo dos sonhos diurnos e, nesse universo, começa a construção da realidade utópica; o segundo

momento, caracteriza-se pelo enfretamento às mazelas do mundo, em busca da sua resolução.

O mesmo acontece quando pensamos nas obras de Raul Seixas, essa divisão pode ser mantida com o artista discutindo aspectos da realidade vigente e sugerindo uma nova realidade alternativa em seus aspectos coletivos e individuais, apresentando um novo indivíduo necessário para a nova sociedade.

Além desses dois momentos, ainda separamos três músicas que consideramos como componentes do conteúdo utópico do artista, mas que não integram em sua completude nenhum dos momentos. Uma aparecerá como se fosse um prefácio para a discussão do artista e as outras como uma espécie de interlúdio entre o primeiro e o segundo momento.

5.1 As utopias de Raul Seixas

Em 1973, Raul Seixas lançou o primeiro álbum de sua carreira solo. A primeira canção é uma homenagem a Elvis Presley, na qual temos uma gravação de Raul, ainda criança, cantando *Good rockin' tonight*, canção gravada pelo artista americano na década de 1950. Mas, é na segunda canção do disco que o músico baiano apresenta o seu cartão de visitas, indicando a sua potencialidade. *Mosca na Sopa* é a música que consideramos como um prefácio para o primeiro momento da discussão sobre o conteúdo utópico das canções de Raul Seixas.

5.1.1 Prefácio: Mosca na Sopa

Em *Mosca na sopa* (ver figura 40), composta por Raul Seixas, o artista utiliza todo um arsenal simbólico para fazer com que suas ideias passem pelo filtro da censura ditatorial. Nessa canção, a criatividade e inventividade do artista aparece tanto na letra quanto na melodia, com a inserção de elementos que fazem referências à capoeira.

A música começa com Raul cantando lentamente as frases “Eu sou a mosca que pousou em sua sopa. Eu sou a mosca que pintou para lhe abusar”, com um toque de tambores ao fundo, como aqueles que anunciam uma grande atração em um evento esportivo ou circense, acompanhado de palmas. Logo após esse momento, temos a entrada de um berimbau que começa a grande simulação da canção, pois parece que estamos sendo inseridos em uma roda de capoeira.

Não só o uso do berimbau como o ritmo da música, com a estrofe sendo cantada por Raul e depois sendo respondida por um coral, simulam a música presente em rodas

de capoeira, na qual o mestre canta e é respondido pelos outros membros da roda, como um puxador guiando seus seguidores.

Assim, o artista acaba criando a atmosfera para a ginga, movimento na capoeira embalado pelo ritmo das músicas e que coloca os capoeiristas frente a frente, numa posição em que aguardam o momento propício para a aplicação do golpe. (ABIB, 2004).

É a partir da ginga que a capoeira pode disfarçar a luta em forma de dança permitindo que seus movimentos corporais preparatórios para um ataque direto não sejam percebidos como tal. Segundo ABIB (2004), “a ginga representa a possibilidade desse enfrentamento indireto na capoeira”, pois o importante é “saber aproveitar o espaço vazio deixado pelo outro e, quando houver a oportunidade, partir para o embate direto” (ABIB, 2004, p.124).

O mesmo disfarce permitido pela ginga na capoeira é o que Raul Seixas faz com a mensagem presente na letra de *Mosca na Sopa*, falaremos dela em breve. Ainda sobre a parte melódica, temos também a inserção do ruído do zunido de uma mosca durante quase toda a canção.

A prática de inserção de ruídos já tinha sido utilizada pelo artista em seu álbum anterior; nessa canção, o ruído completa a mensagem, coadunando com a metáfora da letra.

Nesses momentos da canção, temos intercalados a voz de Raul, as vozes do coral respondendo ao artista, palmas, triângulo, berimbau e um zunido de mosca. O que traz toda uma multiplicidade de elementos provenientes da já comum mistura que o artista se propunha a fazer enquanto experiência musical.

Por duas vezes, no decorrer da canção o cenário melódico sofre alteração, pois o trecho da letra cantada por Raul Seixas, agora sem o coral, é mais firme, colocando-se em posição de opositor aos militares. Saem os instrumentos citados e passamos a ter um instrumental típico do rock, com guitarras, baixo, bateria e voz. Após esse trecho, voltamos ao grupo de instrumentos anteriores e com apenas uma alternância na voz de Raul Seixas em um novo momento em que a letra da música muda novamente, na qual o artista parece cantar usando uma espécie de megafone para chamar atenção.

Em relação à letra, podemos ver a canção como a apresentação do artista para os ouvintes e os militares. Ele se coloca como aquele que chegou para atrapalhar, para incomodar, para fazer a diferença e que não será fácil de ser exterminado.

A estrofe que inicia a canção é, estrategicamente, a que mais se repete. Ela inicia e depois intercala as outras repetindo-se com os mesmos elementos, apenas com cortes

na letra que está completa somente na primeira vez e na última que é cantada. Temos Raul Seixas colocando-se como uma mosca que chegou e pousou na sopa que, do ponto de vista político, seria a ditadura militar, mas que podemos ver também como todo um modo de vida e relações sociais que serão criticadas de forma mais específica em outras obras que analisaremos em seguida. O artista é o componente que chegou para incomodar, para fazer barulho, para enfrentar o regime. Sua voz é o zunido da mosca que não deixará os militares em paz, não dará folga e estará sempre presente.

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

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

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

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

Quando o cenário melódico muda pela primeira vez, passamos para a segunda estrofe na qual Raul passa a mensagem como se estivesse falando diretamente com seus opositores que quiserem ignorá-lo ou calá-lo, mostrando que nada que eles façam irá fazer com o artista pare, nem mesmo matando-o. Afinal, caso ele seja morto, sua mensagem continuará viva, dando os elementos para que um novo Raul Seixas possa surgir e ocupar o seu posto.

E não adianta, vim me dedetizar, pois nem o DDT pode assim me exterminar.

Por que 'cê mata uma e vem outra em meu lugar.

Voltamos para a estrofe inicial, com a letra cortada, que ao seu fim dá espaço para uma estrofe nova que mantém o cenário melódico da primeira com a alteração da voz de Raul Seixas, novamente sem o coral, cantando uma letra diferente. Num tom recheado de humor, também já característico do artista, ele evidencia que é uma grande ameaça aos seus rivais, avisando que o mesmo deve ficar atento e ter cuidado, pois chegou uma grande mosca que é onipresente e persistente. Aquela que não será derrotada.

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.

Água mole em pedra dura tanto bate até que fura.

Quem, quem é? A mosca, meu irmão.

A estratégia de camuflagem de Raul Seixas deu resultado. A música não foi censurada e foi gravada na íntegra no primeiro álbum de sua carreira solo. Após o cartão

de visitas do artista ter sido mostrado, chegou o momento de começar a mostrar seus pensamentos. Vamos, então, para o primeiro momento: a crítica à realidade.



Figura 40: Ouça *Mosca na Sopa* utilizando o QR Code.

5.1.2 Primeiro momento: Crítica à realidade

Nesse primeiro momento, temos um conjunto de canções contendo uma série de críticas feitas pelo artista tanto ao contexto político quanto à mentalidade dos brasileiros de classe média de meados da década de 1960 até meados da década de 1970.

Alguns temas se repetem nas canções, o que faz com que uma divisão mais estruturada de acordo com o objetivo desse trabalho não seja a partir da data de lançamento ou do álbum que fazem parte, mas sim dos temas de discussão das obras.

Entretanto, com o intuito de deixar elencado desde já e situar as canções em seus respectivos álbuns, cabe apontar que esse primeiro momento é composto por dez canções: *Dentadura postiça*, *Al Capone*, *Rockixe*, *Cachorro-urubú* e *Ouro de tolo* são as do álbum Krig-Há, Bandolo; *Super-heróis*, *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor* e *S.O.S.* são as do álbum Gita; *Paranóia* e *É fim de mês* são as do álbum Novo Aeon.

Para iniciar a discussão desse momento, devido a uma série de elementos que podem ser vistos como uma continuidade de *Mosca na sopa*, a música escolhida é *Rockixe* (ver figura 41), composta por Raul Seixas em parceria com Paulo Coelho. Nessa canção, o artista volta a se mostrar como uma ameaça a conjuntura, adicionando pontos que o tornam perigoso.

Melodicamente, essa canção tem menos elementos de mistura de gêneros musicais se compararmos com *Mosca na sopa*. Aqui temos, especificamente, um rock composto pelos instrumentos base do gênero e a inserção de instrumentos de sopro, comuns ao Soul e ao R&B. No Brasil, tais características foram popularizadas pelo artista Tim Maia, que teve suas primeiras produções lançadas no final dos anos 1960 e é conhecido como aquele que mesclou Soul e o Funk com a música popular brasileira, criando uma sonoridade muito específica que embalava os salões de festa na década de 1970.

Seguindo essa sonoridade, Raul Seixas apresenta seu pensamento como se estivesse tratando de uma rivalidade entre dois artistas. Ao se dirigir ao seu rival, podemos perceber que a discussão é na verdade, mais uma vez, dele como o símbolo do perigo para

os militares. O artista confronta a força com a beleza e enuncia que estrategicamente chegou para mudar tudo.

Raul diz que vai confrontar muito forte o rival com seu estilo de vida, com o modo como se veste. Tais características são mais atrativas, o torna lindo e, assim, perigoso. Pois o que pode parecer ser apenas banal, apenas vaidade, é aquilo que chamará a atenção para que o artista possa passar a mensagem que deseja. Assim, ele aparece enquanto alguém atraente, sedutor e, portanto, perigoso.

Vê se me entende, olha o meu sapato novo, minha calça colorida o meu novo *way of life*.
Eu “tô” tão lindo, porém bem mais perigoso. Aprendi a ficar quieto e começar tudo de novo.
Você é forte, mas eu sou muito mais lindo. O meu cinto cintilante, a minha bota, o meu boné.
Não tenho pressa, tenho muita paciência. Na esquina da falência que eu te pego pelo pé.

Importante salientar que o artista também evidencia que esse enfrentamento é um processo de superação do medo, uma metamorfose que o transforma em um indivíduo corajoso, atraente e ameaçador. Aqui, também, o artista brinca com elementos religiosos ao dizer que é um anjo do inferno que chegou para pegar o seu rival.

Eu tinha medo do seu medo do que eu faço. Medo de cair no laço que você preparou
Eu tinha medo de ter que dormir mais cedo numa cama que eu não gosto só porque você mandou.
Olha o meu charme, minha túnica, meu terno. Eu sou o anjo do inferno que chegou pra lhe buscar.
Eu vim de longe, vim d'uma metamorfose numa nuvem de poeira que pintou pra lhe pegar.

Por fim, no refrão, que se repete várias vezes durante a canção sendo sempre intercalado com algum trecho no qual Raul canta afrontes ao seu rival, o artista já começa a mostrar um pensamento de união, a realização de sua vontade e desejos já aparecem como vinculados à coletividade, e isso assusta o rival, tornando-o mais fraco.

Você é forte, faz o que deseja e quer, mas se assusta com o que eu faço, isso eu já posso ver.
E foi com isso justamente que eu vi. Maravilhoso, eu aprendi que eu sou mais forte que você.

Refrão:

O que eu quero, eu vou conseguir. O que eu quero, eu vou conseguir.
Pois quando eu quero todos querem, quando eu quero todo mundo pede mais.
E pede bis, e pede mais.



Figura 41: Ouça *Rockixe* utilizando o QR Code.

Um dos elementos presentes em *Rockixe*, o da superação do medo obstáculo para o enfrentamento dos problemas que se impunham no mundo, é retomado na canção *Paranóia* (ver figura 42). No entanto, de outra forma, pois, dessa vez, o artista dedica-se a descrever a sensação de ser vigiado o tempo todo e como isso influencia seus atos que passam a ser decididos pelo pânico gerado com a situação.

Nessa canção, composta por Raul Seixas, ouvimos o artista descrevendo o que seria o cotidiano de uma pessoa em oposição a um regime autoritário e que, por isso, se mantém vigilante para evitar deslizos que possam resultar em sua morte pelas mãos dos vigias do governo. A melodia contribui com a representação dessa sensação incorporando elementos de suspense, muito semelhantes aos utilizados em filmes de terror, com um ritmo que dá a sensação de estarmos caminhando devagar e cuidadosamente a cada palavra dita pelo artista.

Se eu vejo um papel qualquer no chão. Tremo, corro e apanho pra esconder.
Com medo de ter sido uma anotação que eu fiz que não se possa ler.
E eu gosto de escrever, mas..., mas eu sinto medo! Eu sinto medo!

Como disfarce à crítica feita à constante perseguição do regime militar aos seus opositores, Raul coloca que o vigilante amedrontador é Deus e, ao falar isso, a melodia cresce incorporando elementos do Gospel, com um coral acompanhando o artista.

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 estava com Deus! Eu estava com Deus!
Eu “tava” sempre com Deus!

O próprio nome da canção dialoga com mensagem da letra, pois trata-se tanto da paranoia gerada pelo pânico da situação de estar sendo perseguido e vigiado o tempo todo, como também faz referência a um comando para que alguém, “Nóia”, pare imediatamente o que está fazendo. Tal referência é explicitada ao ter o comando gritado por Raul no trecho final da canção, como se o personagem tivesse sido visto e capturado por ter feito algo considerado errado.

Outra visão que podemos ter, além do diálogo entre a canção e o regime ditatorial vigente no Brasil àquela época, é a crítica à Igreja. Pois, se pensarmos o elemento utilizado por Raul não como forma de distrair a censura, mas como intenção crítica mais ampla, chegaremos a um outro patamar de discussão no qual a religião cristã é vista como

instrumento de limitação do comportamento dos fiéis, enquadrando-os através do medo de infligir algum mandamento e, com isso, trazer a fúria divina.

Na letra da música, ainda é evidenciado que essa relação de dominação da Igreja para com seus fiéis acontece numa dualidade de sentimentos que intercala amar e temer a Deus.

Dedico esta canção: Paranóia!
Com amor e com medo (com amor e com medo)
Com amor e com medo (com amor e com medo)

Assim, temos nessa canção a crítica do artista a duas instituições sociais que controlam o comportamento individual, que, como veremos adiante nesse capítulo, deve ser livre na visão do artista: o Estado autoritário e a Igreja.



Figura 42: Ouça *Paranáia* utilizando o QR Code.

Raul critica o Estado autoritário brasileiro também na canção, composta sem parcerias, *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor* (ver figura 43), mas indo além, pois podemos enxergar que o capitalismo entra na discussão, como o que o artista chama de “*Monstro Sist*”.

Aqui, Raul Seixas simula uma Embolada, gênero musical proveniente do nordeste do Brasil que consiste em ter dois cantadores, chamados de repentistas, que, com o som do pandeiro ao fundo, fazem versos improvisados, geralmente de provocação ou narrando fatos do cotidiano. Como expoentes desse gênero musical, podemos citar a dupla Caju e Castanha e o trio Jota, Jotinha e Jotão.

Como se estivesse fazendo as rimas improvisadas comuns na Embolada, Raul Seixas critica o sistema, e até mesmo o modo como os seus criadores são aprisionados e controlados por seus mecanismos, mostrando que o *Monstro Sist* ganhou força suficiente para evitar ser regulado pelos indivíduos, tomando, assim, as liberdades individuais.

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

Raul também discute sobre a confiabilidade nos outros homens que não temos mais facilidade para descobrir de que lado da luta com o sistema estão, o que podemos

enxergar como referência aos agentes infiltrados que eram colocados em espaços públicos e privados, como universidades, para investigar aqueles que poderiam estar tramando contra o governo do regime militar brasileiro.

Hoje a gente já nem sabe de que lado estão certos cabeludos.

Tipo estereotipado.

Se é da direita ou da traseira não se sabe lá mais de que lado.

Entretanto, o artista também aponta que esse sistema tem fragilidades, abrindo espaços para sua destruição, se os seus opositores forem cirúrgicos, podem acabar com o *Monstro Sist*, desde que consigam encontrar a raiz do problema, sem ficar se preocupando com o que não faz diferença.

A civilização se tornou tão complicada que ficou tão frágil como um computador

Que se uma criança descobrir o calcanhar de Aquiles, com um só palito, para o motor

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

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

Assim, podemos ver não só uma crítica ao sistema, mas também um pensamento que busca uma estratégia para sua destruição. Estratégia essa que exige que haja um entendimento verdadeiro de como as coisas funcionam. Pois, “quando se quer entrar num buraco de rato, de rato você tem que transar”.



Figura 43: Ouça *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor* utilizando o QR Code.

Podemos dar seguimento ao momento da crítica à realidade feita por Raul Seixas colocando em evidência suas discussões sobre o cotidiano, que vai abrir espaço para sua crítica ao pensamento e estilo de vida da classe média. Assim, temos as canções *Dentadura postiça* (ver figura 44) e *É fim de mês* (ver figura 45).

Na primeira canção, composta por Raul Seixas, em pouco mais de um minuto e meio, temos um ritmo acelerado que sugere uma sensação de pressa e urgência, enquanto um coral canta alternadamente as expressões “vai cair”, “vai sair” e “vai subir”. Assim, o ritmo da canção associado à letra faz com que tenhamos vontade de sair antes que aconteça o que o artista está cantando.

Intercalado com o coral, Raul Seixas canta uma série de expressões que fazem referências ao cotidiano, de elementos religiosos a mercadorias. Essas expressões são, em

alguns momentos, intercaladas com algumas “previsões” sobre como as coisas irão seguir se houver a permanência desse cotidiano e alguns elementos que podem ser vistos como uma esperança de um novo amanhã.

(Vai cair) O nível do gás. (Vai cair) A cinza no chão.
(Vai cair) Juízo final. (Vai cair) Os dentes de Jó.
(Vai cair) O preço do caos. (Vai cair) Peteca no chão.
(Vai sair) O sol outra vez. (Vai sair) Um filho pra luz.
(Vai sair) Da cara o terror. (Vai sair) O expresso 22.
(Vai sair) A máscara azul. (Vai sair) O verde do mar.
(Vai sair) Um novo gibi. (Vai sair) Da cara o suor.
(Vai subir) Cachorro urubu. (Vai subir) O elevador.
(Vai subir) O preço do horror. (Vai subir) O nível mental.



Figura 44: Ouça *Dentadura postiça* utilizando o QR Code.

Já na segunda canção, composta pelo artista sem parcerias, temos um pensamento mais elaborado em meio a uma mistura de gêneros musicais brasileiros, como o samba e o forró, com o rock. Inclusive, com referência à *Xote das meninas* (ver figura 46), música de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, lançada em 1953. Podemos ver Raul Seixas questionando um estilo de vida que tem o consumo como objetivo, a ponto de as pessoas viverem com contas para pagar que vão se acumulando devido ao fato de não pararem de consumir mesmo quando não têm mais dinheiro, utilizando o cartão de crédito, parcelando e alongando a mesma dívida durante meses.

Eu liquidei a prestação do paletó, do meu sapato, da camisa que eu comprei “pra domingar” com o meu amor. Lá no cristo redentor, ela gostou (oh!) e mergulhou (oh!).

E o fim de mês vem outra vez!

Raul Seixas enumera os artigos que podem ser comprados apontando para mercadorias como televisão, apartamento, geladeira e o espaço para ser enterrado no cemitério que, segundo o artista, as pessoas compram para não se preocupar com ter um local para morrer.

“Tô” terminando a prestação do meu buraco, do meu lugar no cemitério pra não me preocupar de não mais ter onde morrer.

Ainda bem que no mês que vem posso morrer, já tenho o meu “tumbão”, o meu “tumbão”!

O artista também critica o movimento *hippie* e mostra como o ser humano é medido pelas suas posses e é influenciado pela Igreja e pela televisão que mostram os caminhos da salvação e do sucesso.

Eu já paguei a luz, o gás, o apartamento, kitnet de um quarto que eu comprei a prestação pela caixa federal, au, au, au. Eu não sou cachorro não (não, não, não)!

Já fui pantera, já fui hippie, beatnik, tinha o símbolo da paz pendurado no pescoço, porque nego disse a mim que era o caminho da salvação.

Já fui católico, budista, protestante, tenho livros na estante, todos tem explicação, mas não achei! Eu procurei!

Pra você ver que procurei, eu procurei fumar cigarro Hollywood que a televisão me diz que é o cigarro do sucesso. Eu sou sucesso! Eu sou sucesso!

Por fim, é na referência à *Xote das meninas* que Raul Seixas começa a sua crítica à classe média que, ao invés de tentar mudar a realidade para satisfazer suas necessidades, busca adaptar suas necessidades ao status quo e o faz, inclusive, com a ajuda de tratamento psicológico para reprimir a insatisfação e manter seu comportamento acomodado que paga tudo sem reclamar.

Eu consultei e acreditei no velho papo do tal psiquiatra
Que te ensina como é que você vive alegremente
Acomodado e conformado de pagar tudo calado
Ser bancário ou empregado sem jamais se aborrecer

O trecho da música de Luiz Gonzaga e Zé Dantas diz “*Ela só quer, só pensa em namorar*” enquanto a canção de Raul Seixas diz “*Ele só quer, só pensa em adaptar. Na profissão seu dever é adaptar*”.



Figura 45: Ouça *É fim de mês* utilizando o QR Code.



Figura 46: Ouça *Xote das meninas* utilizando o QR Code.

A partir desse ponto, aprofundaremos na crítica de Raul Seixas à classe média, ao consumismo e à influência da televisão, que está mais evidente em duas canções: *Super-heróis* (ver figura 47) e *Ouro de tolo* (ver figura 48).

A canção *Super-heróis*, composta em parceria com Paulo Coelho, refere-se à influência da televisão. Em um estilo de rock clássico com a inserção de ruídos de multidão, ou de plateia, e, em alguns momentos, contendo trechos cantados como se fosse um diálogo entre personagens, a letra afirma que os heróis da população brasileira são aqueles responsáveis pelo entretenimento na televisão. Logo, este veículo ocuparia todo o tempo de lazer das pessoas, sem conceder espaço para a leitura ou a concentração.

Hoje é segunda-feira e decretamos feriado. Chamei Dom Paulo Coelho e saímos lado e lado.
Lá na esquina da Augusta quando cruza com a Ouvidor, não é que eu vi o Sílvio Santos. Não é que eu vi
o Sílvio Santos sorrindo aquele riso franco e puro para um filme de terror.
Como é que eu posso ler, se eu não consigo concentrar minha atenção.
Se o que me preocupa no banheiro ou no trabalho é a seleção
(Vê se tem Kung Fu aí em outra estação).

A distração feita pela TV, que atrapalha o pensamento, já tinha aparecido como tema na canção *Aos trancos e barrancos*, discutida no capítulo anterior desse trabalho.

Raul segue lembrando as possibilidades desses astros do entretenimento, decorrentes de sua própria posição no *show business*, mostrando, inclusive, que faz parte de tal grupo privilegiado por ser um artista de sucesso.

Pedi cerveja e convenci ao garçom do botequim a não pagar o tal do casco.
Ele aceitou, pois sou um astro!

Entretanto, o artista separa esportes que geram astros daqueles que exigem concentração mental e são esquecidos. Desta forma, futebol e formula 1, se encontrariam em oposição ao xadrez, este último geraria campeões como anônimos.

Então eu disse a Dom Paulete: eu conheço aquele ali.
Não é possível, dom Raulzito. Não é possível, dom Raulzito.
Quem que no Brasil não reconhece o grande trunfo do xadrez?
Saí pela tangente disfarçando uma possível estupidez.

Assim, o artista critica as adorações a ícones do entretenimento que se tornam privilegiados em várias situações, formando uma massa de indivíduos que se preocupa muito mais com as distrações da televisão do que com a própria realidade. A música, então, é encerrada com “viva” para essas personalidades, os super heróis brasileiros.



Figura 47: Ouça *Super-heróis* utilizando o QR Code.

Mas, a crítica mais elaborada feita por Raul Seixas ao estilo de vida da classe média está no seu primeiro sucesso, *Ouro de tolo*. Composta pelo artista sem parcerias, essa canção é o grande núcleo de sua discussão sobre tal tema.

Nessa canção, Raul Seixas une letra e melodia evidenciando dois elementos do estilo de vida da classe média que se juntam: o consumismo e o cotidiano. Pensando na melodia da canção, temos uma mesma nota musical repetindo-se por vários segundos, enquanto o artista canta de forma acelerada, como se estivesse tentando se adequar aquele ritmo da canção. O que podemos ler como uma analogia entre a subjetividade do artista e a objetividade do mundo, já que ele não se sente confortável, quer romper essa barreira causada pelo cotidiano, mas sabe que sozinho não conseguirá.

Assim, conseguimos notar todo o esforço feito para encaixar a letra no ritmo da canção, denunciando um conflito entre o pensamento e a realidade. Além dessa aceleração na letra, percebemos também um marasmo nas estrofes que só será quebrado no pré-refrão e no refrão, quando temos a inserção de alguns instrumentos de sopro que são somados a uma voz mais empolgada do que nos momentos anteriores. São essas as partes da canção em que o artista expõe mais do que o conquistado, colocando seu pensamento em relação a tais conquistas.

Para deixar mais evidente essa relação entre a letra e a melodia, é mister analisar a letra da canção. Raul Seixas comunica que deveria estar se sentindo feliz pelas conquistas no Rio de Janeiro enquanto artista. O seu sucesso artístico propiciou-lhe a compra de bens valiosos como o carro do ano, um apartamento em bairro nobre e um bom salário. Todos esses elementos apontariam para o que era considerado ter “vencido na vida”, ter alcançado seus objetivos, realizado seus sonhos.

Entretanto, o artista mostra essas conquistas como elementos paralisantes, que acomodam os indivíduos dentro dessa realidade e tira deles a vontade de modifica-la. As pessoas alcançam tais objetivos e resumem suas vidas a desfrutar daquilo que podem consumir. Vivem, assim, uma vida medíocre, apenas esperando a morte chegar. Essas estrofes são aquelas em que o artista canta sem empolgação, quase como uma reclamação.

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

Eu devia estar sorrindo e orgulhoso por ter finalmente vencido na vida,
Mas eu acho isso uma grande piada e um tanto quanto perigosa.

No pré-refrão e no refrão, o artista coloca o seu posicionamento de maneira mais firme em relação a tais questões, pois, mesmo tendo conquistado aquilo que poderia ser responsável por sua acomodação, ele não tem tal vontade. O objetivo é quebrar esse cotidiano, não reproduzir tais comportamentos, é sempre mudar os sonhos e encontrar coisas novas para serem alcançadas.

Mas aqui tem um ponto importante, podemos ver que esses objetivos não se resumem apenas a aquisição de novos objetos de consumo. Raul começa a elaborar o contraponto à situação anterior, propondo a quebra dessa realidade, de mudança, simbolizada no disco voador, que está para além das amarras do cotidiano, esperando para ser alcançada.

Eu devia estar contente por ter conseguido tudo o que eu quis,

Mas confesso, abestalhado, que eu estou decepcionado.

Por que foi tão fácil conseguir e agora eu me pergunto "e daí?"

Eu tenho uma porção de coisas grandes pra conquistar e eu não posso ficar aí parado

Eu é que não me sento no trono de um apartamento com a boca escancarada, cheia de dentes, esperando a morte chegar.

Porque longe das cercas embandeiradas, que separam quintais,

No cume calmo do meu olho que vê assenta a sombra sonora de um disco voador.

Outro elemento importante da canção é o tom de ironia colocado por Raul Seixas ao falar do lazer das pessoas que conseguiram “vencer na vida”. O artista fala sobre o divertimento individual, como ir ao zoológico ou brincar em parques infantis, como algo monótono e sem graça, que não desperta o seu interesse. Podemos ver aqui, a crítica à banalidade, e proposta de superação no rimo de vivenciar relações mais verdadeiras na sociedade que nos dias atuais estaria saturada de interações sociais forçadas. Estas decorreriam dos status alcançados, contribuindo para a manutenção da ordem social.

Eu devia estar feliz pelo Senhor ter me concedido o domingo

Pra ir com a família no jardim zoológico, dar pipocas aos macacos

Ah, mas que sujeito chato sou eu que não acha nada engraçado,

Macaco, praia, carro, jornal, tobogã, eu acho tudo isso um saco.

É você olhar no espelho e se sentir um grandessíssimo idiota,

Saber que é humano, ridículo, limitado, e que só usa 10% de sua cabeça animal.

E você ainda acredita que é um doutor, padre ou policial que está contribuindo, com sua parte, para nosso belo quadro social.

Podemos, então, perceber, que Raul Seixas critica a classe média brasileira de sua época, que conseguia consumir determinadas mercadorias e paralisava-se diante desta satisfação de seus desejos, não despertando, portanto, a insatisfação que poderia permitir lutar para modificar a realidade vigente. Bem antenado com os acontecimentos, Raul vivia o famoso período do milagre brasileiro, quando o crescimento econômico contrastava com o aumento da repressão política e a perda de direitos na sociedade.

Uma crítica muito semelhante à de Ernst Bloch (2005) ao falar do sonho da classe média e do pequeno burguês, que seria o de alcançar a mesma capacidade de consumo do burguês na sociedade capitalista. Aspiração inalcançável, mas que o mantém nos limites da reprodução social subordinado às engrenagens da dominação burguesa. Um pensamento limitado, que não busca nenhuma modificação coletiva, apenas satisfazer desejos individuais, conseguindo, no máximo, chegar o mais perto possível dessa realização. É como se o autor e o artista concordassem que a mentalidade modificadora da realidade não partiria da classe média³⁸.



Figura 48: Ouça *Ouro de tolo* utilizando o QR Code.

Somando-se aos elementos apresentados em *Ouro de tolo*, temos duas músicas que irão tratar do que podemos pensar em uma nova realidade. Entretanto, tais canções não trazem tantos elementos, o que as situa ainda nesse primeiro grupo de crítica social. São elas: *Cachorro-urubú* (ver figura 49) e *S.O.S* (ver figura 50).

Em formato de uma declaração de amor, *Cachorro-urubú*, composta em parceria com Paulo Coelho, aparece como um manifesto de intenções em busca da tal movimentação pela mudança, algo pedido em *Ouro de tolo*. Podemos ver aqui o chamado para acordar e se livrar das amarras do cotidiano.

Com um ritmo lento, quase uma serenata com voz e violão, Raul canta sobre o cotidiano mostrando que o mesmo não tem saída possível sem uma mudança de perspectiva. É necessário acordar, motivar e unir novas pessoas para que possamos sair para uma nova realidade.

³⁸ Não pretendemos, nesse trabalho, entrar na polêmica discussão sobre a existência da classe média, estamos apenas registrando a crítica feita, tanto por Raul Seixas quanto por Ernst Bloch, ao pensamento desse segmento da classe trabalhadora.

Baby, essa estrada é comprida, ela não tem saída.
É hora de acordar, “pra” ver o galo cantar “pro” mundo inteiro escutar.

O artista prossegue dizendo que estamos ainda iniciando o processo de mudança enquanto é noticiado como se a batalha já estivesse perdida. Nesse momento, temos referência às manifestações de maio de 1968 na França, mas de maneira disfarçada devido à censura do regime militar. Raul canta que o que houve na trança irá mudar o funcionamento das coisas por aqui, como se buscasse inspiração em tal movimento.

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.

Baby o que houve na trança vai mudar nossa dança,

Sempre a mesma batalha por um cigarro de palha,

Navio de cruzar deserto

Por fim, a canção deixa a mensagem de que só conseguiremos se estivermos unidos. Mais uma vez, Raul Seixas fala sobre não ser possível fazer grandes mudanças individualmente, mostrando que tal força é coletiva.

Nesse momento, o artista faz referência a tribo de indígenas da América do norte, Sioux, que declarou guerra contra os Estados Unidos e terminou sendo dizimada. Essa referência aparece completando a ideia de que sozinhos não poderemos vencer, pois a tribo Sioux enfrentou o Estado americano desacompanhada e foi aniquilada.

Podemos ver, também, a partir da pronúncia da palavra utilizada pelo artista, a referência a tal conflito. Raul Seixas fala “com Zeú”, fazendo alusão à “com os E.U.” que significaria “os Estados Unidos.

Baby isso só vai dar certo se você ficar perto,
Eu sou índio Sioux, eu sou cachorro urubu em guerra com Zeu!



Figura 49: Ouça *Cachorro-urubú* utilizando o QR Code.

Seguimos falando agora de *S.O.S.*, quando o artista volta a fazer alusão à fuga do cotidiano a partir da referência ao extraterrestre que irá abduzi-lo. Nessa canção composta por Raul Seixas sem parcerias, temos um pedido de socorro para que o tirem desse dia-a-dia cheio de acontecimentos fúteis tratados como importantes e fundamentais que são ignorados, com inúmeras pessoas que se ocupam com tarefas sem sentido que

impossibilitam que possam pensar. Em um ritmo de rock clássico, Raul canta sobre como as pessoas vivem sem um objetivo e, novamente, mostra uma vontade da mudança que não se concretiza devido a sua solidão na tentativa.

Vale destacar o uso do ruído de tosse no início da canção que pode remeter a ideia de que o pedido de socorro está sendo feito por alguém já adoentado por tal sociedade com os aspectos citados anteriormente.

Hoje é domingo, missa e praia, céu de anil.
Tem sangue no jornal, bandeiras na Avenida Zil.
Lá por detrás da triste, linda zona sul,
Vai tudo muito bem, formigas que trafegam sem porquê.
E da janela desses quartos de pensão
Eu como vetor, tranquilo, eu tento uma transmutação.

Oh! Oh! Seu moço do Disco Voador!
Me leve com você pra onde você for.
Oh! Oh! Seu moço! Mas não me deixe aqui,
Enquanto eu sei que tem tanta estrela por aí



Figura 50: Ouça *S.O.S.* utilizando o QR Code.

Enquanto em *Cachorro-urubú*, o artista evidencia a importância da coletividade, em *S.O.S.*, ele já aparece mais desiludido. Pedindo ajuda a alguém de fora da sociedade que possa tirá-lo daquela realidade e levá-lo para um outro mundo recheado de estrelas.

Podemos ver, nessas duas canções, como o artista apresenta a mudança da realidade como um objetivo a ser alcançado de forma coletiva, ao mesmo tempo em que se sente sozinho e sem forças para fazer a transmutação que deseja. Assim como temos uma alusão à fuga da realidade devido a essa sensação de impotência para atuar sobre ela dada a impossibilidade de ser feita de forma solitária e a dificuldade de formar coletividades para torná-la possível.

Assim, concluímos esse bloco de obras musicais com a letra de *Al Capone* (ver figura 51). Nessa canção, composta em parceria com Paulo Coelho, o artista fala sobre diversos momentos históricos, dando conselhos que evitariam desastres nas vidas de personalidades famosas e, assim, se colocando como um líder que sabe das coisas e precisa que as pessoas acreditem em suas ideias para chegar ao objetivo desejado.

Ei! Julio Cesar, vê se não vai ao senado.
Já sabem do teu plano para controlar o Estado
Ei! Lampião, dá no pé, desapareça.
Pois eles vão à feira exhibir tua cabeça...

Eu sou astrólogo! Eu sou astrólogo!
Vocês precisam acreditar em mim.
Eu sou astrólogo! Eu sou astrólogo!
E conheço a História do princípio ao fim!



Figura 51: Ouça *Al Capone* utilizando o QR Code.

Assim, temos nesse primeiro grupo de canções, as críticas feitas pelo artista à realidade na qual estava inserido e o início de uma proposta de nova sociedade que, até então, tem pouco desenvolvimento em seus detalhes. Podemos ver Raul Seixas expondo sua vontade de mudar tudo, mas sem ainda delimitar como fazer a mudança, nem o resultado da mesma. Tais detalhes, aparecerão mais adiante em outro grupo de canções.

Entretanto, antes disso, separamos duas canções que se apresentam como uma espécie de interlúdio entre a crítica à realidade e a construção da nova sociedade, são elas: *Prelúdio* e *O trem das 7*.

5.1.3 Interlúdio: Prelúdio e O trem das 7

Nessas duas canções, pertencentes ao que chamamos de interlúdio, temos a continuidade do já identificado e analisado no primeiro grupo de canções analisadas na parte anterior desse capítulo. Podemos notar Raul reforçando a ideia de união em busca de mudança e construindo um caminho, figurado, para chegar a uma nova realidade.

Em princípio, discorreremos sobre *Prelúdio* (ver figura 52), uma curta canção, composta pelo artista sem parcerias, que com apenas duas frases e pouco mais de um minuto de duração, insiste na necessidade de união para superar a ordem social vigente.

Raul repete o refrão várias vezes, acompanhado por uma melodia executada por um violinista e um pianista, pouco a pouco o som avoluma-se acompanhando a voz que passa de um sussurro para um quase grito no final, reafirmando a ideia principal da composição.

Temos, então, a ideia da realização da mudança necessária a partir da coletividade. Raul canta que um sonho que se torna realidade quando é sonhado simultaneamente por

várias pessoas. Podemos relacionar tal ideia com os sonhos diurnos da classe trabalhadora evidenciados por Bloch (2005), que são aqueles que tem a perspectiva de uma mudança coletiva para transformar a sociedade.

Sonho que se sonha só é só um sonho que se sonha só.

Mas sonho que se sonha junto é realidade.



Figura 52: Ouça *Prelúdio* utilizando o QR Code.

Em *Trem das 7* (ver figura 53), também composta sem parcerias, Raul Seixas conota a forma de como podemos chegar à nova sociedade, usando um trem, fazendo analogia ao progresso e ao divertimento que o trem simboliza no sertão.

No início da canção temos um ritmo lento com a bateria simulando a chegada do trem, criando um ambiente de espera, em volume crescente a bateria alcança os demais instrumentos, como uma epifania. Posteriormente, perto do final da canção, temos a inserção de um coral falando “amém”, num ascendente da melodia.

O trem, que não é de conhecimento de todos, carrega consigo o final da sociedade anterior, da realidade vigente, rumando para a nova sociedade, na qual não haverá necessidade de ter passagem para embarcar, nem levar nenhuma de suas posses.

“Ói”, “ói” o trem, vem surgindo de trás das montanhas azuis, olha o trem.

“Ói”, “ói” o trem, vem trazendo de longe as cinzas do velho Aeon.

“Ói”, “já é vem”, fumegando, apitando, chamando os que sabem do trem.

“Ói”, é o trem, não precisa passagem, nem mesmo bagagem no trem.

A bagagem desnecessária também pode ser lida como a superação dos costumes tradicionais, que não iriam continuar existindo na nova sociedade, construída com lógicas de funcionamento completamente diferentes.

O artista segue fazendo uma analogia entre as duas sociedades, apontando os sofrendores como aqueles prisioneiros da realidade vigente, enquanto os que seguem para a nova sociedade serão os que encontrarão a felicidade. Entretanto, podemos notar a pressa para a viagem libertadora ao dizer que não teremos outras oportunidades de seguir adiante.

Quem vai chorar? Quem vai sorrir?

Quem vai ficar? Quem vai partir?

Pois o trem está chegando, “tá” chegando na estação.
É o trem das sete horas, é o último do sertão, do sertão.

Por fim, a letra da canção define a nova sociedade como o reino dos céus, como se estivéssemos presenciando a morte da realidade conflituosa vigente, dividida entre o bem e o mal, para dar lugar a uma sociedade na qual não existiria o bem e o mal. O que hoje consideramos como tal, tais elementos conviveriam em harmonia.

Cabe ressaltar que a nova sociedade presente aqui incorpora uma visão messiânica, apontando para a ideia de ver realizada no mundo terreno um reino que está além, o reino dos céus, denotando um forte teor religioso em sua obra.

“Ói”, olhe o céu, já não é o mesmo céu que você conheceu, não é mais.
Vê, “ói” que céu, é um céu carregado e rajado, suspenso no ar.
Vê, é o sinal, é o sinal das trombetas dos anjos e dos guardiões.
“Ói”, lá vem Deus, deslizando no céu entre brumas de mil megatons.
“Ói”, olhe o mal, vem de braços e abraços dom o bem num romance astral.



Figura 53: Ouça *O trem das 7* utilizando o QR Code.

Assim, Raul Seixas mostra sua crítica à realidade e sua pretensão da realização de uma nova sociedade que supere a vigente em seus variados aspectos. Quais aspectos são esses e como eles serão superados? É o que pretendemos mostrar no próximo grupo de canções.

5.1.4 Segundo momento: Construção da realidade utópica

Chegamos agora na parte em que veremos a sociedade alternativa de Raul Seixas, como o artista constrói a sua realidade utópica, uma sociedade em que as mazelas vistas por ele no seu cotidiano sejam superadas.

Novamente com o intuito de deixar elencado desde já e situar as canções que serão analisadas em seus respectivos álbuns, cabe apontar que esse segundo momento é composto por doze canções: *Metamorfose ambulante*, no álbum Krig-Há, Bandolo; *Medo da chuva*, *Sociedade alternativa*, *Loteria da Babilônia*, *Gita* e *Não pare na pista* encontram-se no álbum Gita; *Tente outra vez*, *A maçã*, *Eu sou egoísta* e *Novo Aeon*, no álbum Novo Aeon.

O marco inicial de Raul Seixas ao que seria a nova sociedade, a sociedade alternativa, é a canção *Loteria da Babilônia* (ver figura 54), composta em parceria com Paulo Coelho. Com o ritmo muito semelhante ao de *Rockixe*, discutida anteriormente, embora mais acelerado, temos poucos elementos de uma discussão que seja voltada para o pensamento de uma alternativa de realidade proposta pelo artista, mas alguns elementos merecem destaque.

O primeiro, certamente, é presença de ruídos de plateia, dando a sensação de ser uma performance de um show de Raul Seixas, o que adquire sentido quando o compositor declara ao final da canção, já com o volume mais baixo, que a sociedade alternativa está começando naquele momento, com todas as pessoas presentes como testemunhas.

Por ser uma faixa gravada em um álbum, podemos dizer que o artista coloca todos os ouvintes enquanto testemunhas de tal surgimento. Pois, os presentes são aqueles que escutam a canção em seus aparelhos, via as emissoras de rádio ou no toca-discos de vinil.

Ao mesmo tempo, os ouvintes de hoje, muito tempo após a produção do artista ter sido lançada, também se tornam essas testemunhas. Pois, como a canção se torna o ponto de partida da sociedade alternativa, esse marco se repete todas as vezes que a mesma é escutada por alguém. O que faz com que a nova sociedade possa sempre ser iniciada, sem ter um tempo histórico específico. Foi, para Raul, a década de 1970 e pode ser, para os ouvintes, hoje.

Ok!

Está lançada aqui a semente de uma novidade da qual vocês todos são testemunhas.

A sociedade alternativa está nascendo aqui, para vocês.



Figura 54: Ouça *Loteria da Babilônia* utilizando o QR Code.

Após o “nascimento” da sociedade alternativa, passamos a nos perguntar o que seria tal sociedade. Em duas canções, Raul Seixas apresenta algumas ideias sobre a sua existência, sempre partindo de um ideal de liberdade dos indivíduos. A primeira é *Sociedade alternativa* (ver figura 55), composta em parceria com Paulo Coelho.

Essa canção pode ser vista como um manifesto em prol da nova sociedade exposta por Raul Seixas em suas canções. Logo no início, o artista puxa o grito de “Viva a sociedade alternativa” e é seguido por um coro, como se fosse um grupo de pessoas em um ato de protesto, que irá repetir o grito durante várias partes da canção. Enquanto o

“viva” é entoado, temos um ritmo acelerado da bateria, que nos convida a participar corporalmente do movimento. Podemos, aqui, fazer um paralelo com a melodia de *Ouro de tolo*, já analisada.

Enquanto em *Ouro de tolo* temos uma melodia lenta simulando a monotonia do cotidiano, criticada na canção; em *Sociedade alternativa* o artifício se repete, mas com uma melodia muito mais acelerada, agressiva e motivante, que busca a movimentação, como se estivéssemos ouvindo um grito de guerra de uma manifestação em prol da nova sociedade proposta na letra. São exemplos que mostram que o conteúdo da música está presente tanto em sua letra quanto em sua melodia, sem que uma interfira de forma negativa na outra.

Entre os dizeres “viva a sociedade alternativa” feitos pelo coro, Raul Seixas grita algumas frases. Destacamos, entre elas, as seguintes: “faz o que tu queres, há de ser tudo da lei”, “todo homem e toda mulher é uma estrela” e “a lei do forte é a nossa lei e a alegria do mundo”.

A primeira é a que tem mais ênfase na canção, pois aparece em outros momentos de forma mais explícita do que em gritos de Raul em meio ao coral cantando e viradas agressivas de bateria. Mas, trataremos mais adiante sobre esse outro momento em que a bateria é destacada. Cabe, agora, apontar para a lógica do artista de colocar suas canções como meio de propagação da obra de Crowley.

As três frases gritadas por Raul Seixas são citações ou adaptações dos versículos da obra de Crowley (2018). A frase “todo homem e toda mulher é uma estrela” é o versículo 3 do primeiro capítulo da obra, enquanto “Faz o que tu queres, há de ser tudo da lei” é o versículo 60 do terceiro capítulo, mas, dessa vez, não está *ipsis litteris*, pois Crowley diz “não existe lei além de Faze o que tu queres” (CROWLEY, 2018, n.p).

Por fim, quando o artista diz “a lei do forte é a nossa lei e a alegria do mundo”, trata-se de uma referência a um trecho do versículo 21 do segundo capítulo da obra de Crowley:

Nós não temos nada com o proscrito e o desajustado: que eles morram em sua miséria. Pois eles não sentem. Compaixão é o vício dos reis: pisai sobre o miserável e o fraco: esta é a lei do forte: esta é a nossa lei e a alegria do mundo. Não penses, ó rei, sobre aquela mentira: Que Tu Deves Morrer: em verdade tu não deverás morrer, mas viver. Agora possa isto ser entendido: se o corpo do Rei dissolve, ele deverá permanecer em puro êxtase para sempre. Nuit! Hadit Ra-Hoor-Khuit! O Sol, Força & Visão, Luz; estes são para os servos da Estrela & da Serpente. (CROWLEY, 2018, n.p).

Ao mesmo tempo em que propaga a obra de Crowley, o artista estimula a busca por uma liberdade individual que irá fazer com que os indivíduos alcancem sua

autonomia, possam fazer o que lhes dê vontade. Para tal, Raul Seixas utiliza da linguagem mais simples possível, fazendo referências a elementos do cotidiano.

Após os gritos de “Viva a sociedade alternativa”, a melodia da música se acalma, tendo uma flauta inserida em meio aos outros instrumentos, para dar espaço ao trecho da letra que explica brevemente sobre a nova sociedade proposta, colocando a liberdade individual como pauta. Nesse momento, Raul utiliza um vocabulário simples para deixar nítida a sua intenção de que sejamos livres para fazer o que quisermos desde a hora de tomar banho até grandes discussões sobre obras de artistas, afinal, a lei deve se adequar para que façamos o que quisermos.

No trecho final dessa estrofe, antes de voltarmos aos gritos de “viva a sociedade alternativa”, temos em destaque, a frase “Faz o que tu queres, pois é tudo da lei”. No momento em que em que Raul a canta, a bateria para, e o artista é acompanhado somente por um teclado no início da frase tendo o retorno da bateria no final da mesma. Esse momento de pausa dos instrumentos cria a sensação de ênfase para a oração, colocando-a como síntese do que já foi dito.

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

Os trechos das canções se repetem com poucas mudanças na letra, a não ser os gritos do artista em meio ao canto do coral de viva e os instrumentos que acompanham o “Viva a sociedade alternativa”. Na primeira vez, início da canção, temos basicamente a bateria com o baixo e a guitarra nos momentos do “viva”. Na segunda vez, temos a inserção de violinos que dão ainda mais força aos gritos, e na terceira, e última vez, os violinos são substituídos por solos de guitarra, dando ainda mais agressividade para as “viradas” da bateria com o conjunto clássico de instrumentos de rock no cenário melódico da canção.



Figura 55: Ouça *Sociedade alternativa* utilizando o QR Code.

Em *Sociedade alternativa* começamos a encontrar uma descontinuidade na discussão utópica de Raul Seixas. Muito influenciado pelo pensamento do homem forte de Crowley, tanto o artista quanto Paulo Coelho, seu parceiro na composição, passam a

valorizar a individualidade frente ao coletivo. Podemos notar que tal visão irá ainda aparecer bastante nas canções que discorrem sobre a nova sociedade pensada pelo artista.

Prosseguindo as argumentações sobre o que seria a sociedade alternativa e sobre a visão de liberdade individual do artista na canção *Novo Aeon* (ver figura 56), composta em parceria com Claudio Roberto e Marcelo Motta.

Desde o nome da canção, o artista já evidencia que irá tratar de uma nova era, um período recheado de mudanças na sociedade, tanto ao nível jurídico quanto cultural. É importante salientar que nessa canção, assim como em *Sociedade alternativa*, temos forte influência do pensamento de Crowley.

Embora não tenhamos citações diretas de trechos da obra do autor britânico, alguns pensamentos são muito semelhantes ao exposto pelo escritor, como a lógica dos aeons serem eras regidas por deuses diferentes e que trazem inúmeras mudanças em diferentes campos da sociedade. A ideia de Sociedade alternativa, que nessa canção é chamada de Sociedade Novo Aeon, tem base no pensamento de Crowley, mas não fica limitado à reprodução de tais ideias. (CROWLEY, 2018).

A canção inicia somente com violão, dando a sensação de que ouviremos uma música sertaneja, mas logo o cenário melódico nos é apresentado com a entrada da bateria, do baixo e da guitarra que faz solos como se fosse uma espécie de segunda voz para Raul Seixas, às vezes junto ao artista e às vezes completando os espaços em que ele não está cantando.

Temos modificações nessa lógica em dois momentos, quais sejam: no refrão, quando temos a saída do violão e um ritmo com mais pausas dos instrumentos evidenciando o canto e no final, quando temos apenas a voz de Raul descrevendo o que é a liberdade na sociedade alternativa.

Raul começa a canção cantando sobre uma mudança que está acontecendo, mas poucas pessoas conseguiriam perceber, pois a mídia ocultaria tais mudanças que, para o artista, já estavam no cotidiano como uma revolta das pessoas contra as explorações que sofriam.

O sol da noite agora está nascendo, alguma coisa está acontecendo.

Não dá no rádio e nem está nas bancas de jornais.

Em cada dia ou qualquer lugar, um larga a fábrica e o outro sai do lar.

E até as mulheres, ditas escravas, já não querem servir mais.

Após o refrão, o artista utiliza de metáforas para, novamente, falar sobre algo novo que está surgindo para substituir o que está vigente. A novidade aparece como aquilo que

está brigando contra o atual, abrindo espaços, a seu modo, em meio às dificuldades, e conseguindo vencer a batalha.

O vento voa e varre as velhas ruas.
Capim silvestre racha as pedras nuas.
Encobre asfaltos que guardavam histórias terríveis.

Na sequência, Raul começa a falar sobre a liberdade individual e se posicionando contra as leis limitantes que punem as pessoas com base em generalizações que não só possíveis. Pois, para o artista, se somos diferentes não podemos ser julgados tendo como base características que seriam de todos. Assim, cada indivíduo só é capaz de punir a ele próprio, pois sua perspectiva é única e é a que importa.

Já não há mais culpado, nem inocente.
Cada pessoa ou coisa é diferente.
Já que assim, baseado em que você pune quem não é você?

Podemos ver aqui um elemento que se repete em relação à canção *Sociedade alternativa*, pois, em outras palavras, Raul está colocando a ideia de que o ser humano pode fazer o que quiser e, com isso, criar suas próprias leis que não são, de maneira alguma, universais. Pois, as leis generalizantes, para o artista, não são mais que limitações, tirando a liberdade para sermos quem quisermos ser, impedindo-nos de alcançar nossa plenitude.

Raul Seixas, então, continua detalhando mais sobre a liberdade individual, deixando evidente que a liberdade de um não diminui a do outro e, então, começa a descrever como tal elemento se apresenta dentro da nova sociedade proposta, que aqui ganha o nome de Sociedade Novo Aeon.

Querer o meu não é roubar o seu, pois o que eu quero é só função de eu.
Sociedade alternativa, sociedade novo aeon.
É um sapato em cada pé, é direito de ser ateu ou de ter fé.
Ter prato entupido de comida que você mais gosta.
Ser carregado ou carregar gente nas costas.
Direito de ter riso e de prazer e até direito de deixar Jesus sofrer.

É importante salientar que, novamente, o artista coloca exemplos que suprem desde as necessidades mais básicas de sobrevivência até questões religiosas ou filosóficas. Assim, Raul mostra que seu pensamento está voltado para o que pode ser um ser humano na sua totalidade.

Entretanto, podemos notar também um distanciamento entre o artista e as formulações de Bloch (2005), pois Raul Seixas acaba dando destaque à individualidade novamente, colocando seus argumentos em defesa de uma liberdade individual que suprime o caráter coletivo da transformação, e rumo a uma nova sociedade que estava presente em outras canções.



Figura 56: Ouça *Novo aeon* utilizando o QR Code.

Completando a ideia sobre a nova sociedade proposta por Raul em um âmbito menos individual, temos a canção *Gita* (ver figura 57), composta em parceria com Paulo Coelho. Logo no início da canção, o artista aponta que, mesmo tendo experienciado muitas coisas na vida, foi em um sonho que recebeu a mensagem de Deus. Assim, o artista coloca-se como um mensageiro da divindade.

Eu, que já andei pelos quatro cantos do mundo procurando.
Foi justamente num sonho que Ele me falou.

Antes de irmos para a letra da canção, vale ressaltar dois comentários feitos sobre a mesma no documentário, dirigido por Walter Carvalho, intitulado *Raul Seixas: O início, o fim e o meio* (2012). O primeiro é feito por Paulo Coelho e o segundo feito pelo artista. Coelho afirma: “*Gita* é baseada no *Bhagavad Gita* que é um livro sagrado. É um momento em que Arjuna se vira para Deus, ou para Krishna, e diz ‘quem é você?’”. (00:53:48 até 00:54:01). Na sequência, Raul diz: “*Gita*, que eu fiz agora, ela coloca bem isso. Ela desperta em cada um o que a pessoa é. O bem e o mal como sendo uma coisa só. E desperta na pessoa Deus como um todo”. (00:54:02 até 00:54:14).

Assim, podemos ver que a inspiração para a obra é um livro sagrado da cultura indiana e o trecho do diálogo em que Arjuna, um discípulo, questiona Krishna sobre o que seria a divindade. Podemos, então, ver esse diálogo presente na canção. É como se Raul Seixas fosse o discípulo que recebeu a resposta, como o porta-voz de Deus que traz sua mensagem.

A letra da canção é exatamente a mensagem recebida, sendo cantada em primeira pessoa, como se fosse a resposta de Deus à procura feita pelo artista. O primeiro ponto que a canção vai evidenciar é uma divindade silenciosa, que não responde o tempo todo e nem a todos que a procuram.

Entretanto, nesse momento, Krishna irá responder aos questionamentos, dizendo quem é e mostrando que está presente em todos os lugares, o tempo todo e que não está sendo procurado da forma que deveria ser, pois Ele é parte de tudo e de todos e deve ser visto nas próprias pessoas.

Tais colocações da letra da canção coadunam com a fala do artista no documentário de Walter Carvalho (2012), trazendo a visão de que cada pessoa é um Deus ou, ao menos, uma parte dele, pois a divindade está presente em todos os elementos e os seres humanos perdem esse contato ao buscar respostas da forma errada.

Assim, na visão do artista, é necessário repensar a relação das pessoas com Deus, entendendo-o não mais como algo que nos é exterior e que controla a tudo e a todos. Aqui vemos, novamente, elementos de crítica ao modo como as pessoas seguem a religião cristã voltadas para uma lógica que limita e controla o comportamento humano.

A letra de *Gita*, assim como a de *Paranóia*, discutida anteriormente nesse capítulo, evidencia que a liberdade individual não pode sofrer interferências das instituições vigentes na sociedade e, dessa vez, o foco do artista está em mostrar outra visão sobre a religiosidade que não limita a autonomia das pessoas.

Raul, então, ao se colocar como o mensageiro de uma religiosidade que não limita as liberdades e da palavra de Deus, assume um papel de liderança de uma nova mentalidade que irá permear toda a proposta de nova sociedade colocada pelo artista.

Às vezes você me pergunta por que é que eu sou tão calado.
Não falo de amor quase nada, nem fico sorrindo ao teu lado.
Você pensa em mim toda hora. Me come, me cospe, me deixa.
Talvez você não entenda, mas hoje eu vou lhe mostrar.

Eu sou a luz das estrelas, eu sou a cor do luar.
Eu sou as coisas da vida, eu sou o medo de amar.
Eu sou o medo do fraco, a força da imaginação.
O blefe do jogador, eu sou, eu fui, eu vou.
(Gita! Gita! Gita! Gita! Gita!)
Eu sou o seu sacrifício, a placa de contramão.
O sangue no olhar do vampiro e as juras de maldição.
Eu sou a vela que acende, eu sou a luz que se apaga.
Eu sou a beira do abismo, eu sou o tudo e o nada.

Por que você me pergunta?
Perguntas não vão lhe mostrar eue eu sou feito da terra, do fogo, da água e do ar.
Você me tem todo dia, mas não sabe se é bom ou ruim.

Mas saiba que eu estou em você, mas você não está em mim.

Das telhas, eu sou o telhado. A pesca do pescador.
A letra A tem meu nome. Dos sonhos, eu sou o amor.
Eu sou a dona de casa, nos pegue-pagues do mundo.
Eu sou a mão do carrasco. Sou raso, largo, profundo.
(Gita! Gita! Gita! Gita! Gita!)

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

Vemos, novamente, Raul utilizar do artifício da simplicidade ao passar a mensagem que deseja. Os exemplos dados para descrever quem é Deus vão passear entre o cotidiano e questões mais complexas do intelecto humano. Assim, o artista dialoga com variados públicos, deixando a ideia acessível para todos.

Embora elementos religiosos e místicos estejam presentes em outras canções, podemos perceber que em *Gita* temos mais evidencia para essa mentalidade. A canção é composta a partir de um pensamento religioso e a letra expressa-o. Entretanto, é salutar entender como tal visão mística dialoga com a valorização individual, que volta a ter destaque por intermédio de uma figura messiânica que irá mostrar a verdade de uma entidade que assume a liderança para acabar com o que limita os seres humanos.

Vale ressaltar que a melodia acompanha o percurso do diálogo. Temos um conjunto composto por violão, baixo e uma bateria bem leve enquanto Raul canta em um tom calmo. Em alguns momentos temos instrumentos de sopro preenchendo as falas do artista, em outros, solos de guitarra.

Violinos são inseridos no segundo momento em que Deus para de falar sobre si e volta a falar sobre o questionador e sua busca. Nesse momento temos uma sensação de crescimento da melodia, como se anunciasse algo grandioso. Sensação que será ampliada com a inserção do coral acompanhando a melodia na última parte da canção, até o artista sair da voz calma e finalizar com um grito cantando o que seria uma síntese sobre quem é Krishna: “o início, o fim e o meio”.



Figura 57: Ouça *Gita* utilizando o QR Code.

Seguindo o mesmo formato de diálogo entre duas pessoas, mas sem os elementos religiosos, Raul Seixas volta a se colocar enquanto líder qualificado para a nova sociedade na canção *Eu sou egoísta* (ver figura 58), composta em parceria com Marcelo Motta. Abandonando o misticismo presente na canção anterior, o artista aparece enquanto um indivíduo livre que questiona aquele que está aprisionado pelos medos mundo vigente.

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.

Em um rock clássico, com toques de blues, Raul Seixas parece estar confrontando os outros indivíduos em uma espécie de resposta às críticas recebidas ao seu pensamento, visto de forma negativa. O artista critica a apatia dos indivíduos que não se movimentam e nem buscam por novidades, ficando presos em sua realidade.

Se o que você quer em sua vida é só paz, muitas doçuras, seu nome em cartaz.

E fica arretado se o açúcar demora. E 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.

A crítica ao posicionamento dos indivíduos já esteve presente em outras canções discutidas anteriormente, mas aqui Raul Seixas se coloca como o indivíduo que se opõe a tal comportamento e elucida um estilo de vida diferente que liberta os seres humanos das amarras desse cotidiano recheado de medo e marasmo.

Por fim, o artista convida as pessoas a tentarem seguir a nova lógica proposta por ele, pois só tentando saberão se realmente o proposto é prejudicial ou libertador. E, por fim, Raul diz que aqueles que o chamam de antissocialista, fascista e egoísta, são os que estão na pista e, por isso, estão presos e perdidos.

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 antissocialista.

Eu admito, você tá na pista. Eu sou ista, eu sou ego.

Eu sou egoísta, eu sou.

A canção parece uma defesa às críticas feitas aos pensamentos presentes em outras canções do artista que colocam o indivíduo à frente da coletividade. Tal alegação aparece

em formato de crítica, como se o artista se colocasse como mais preocupado com a realidade e com as ideias de uma sociedade nova do que aqueles que o criticaram.



Figura 58: Ouça *Eu sou egoísta* utilizando o QR Code.

Nesse ponto, o artista faz uma referência a outra canção intitulada *Não pare na pista* (ver figura 59), composta em parceria com Paulo Coelho. Aqui, Raul alerta que as pessoas não podem ficar distraídas e se acomodarem, pois ainda é cedo e o carro pode passar e pegá-las. Esse “carro” citado na letra pode ser visto como uma metáfora para o cotidiano dos atentos, que é evidenciado em outro momento da canção na qual o artista fala sobre as coisas estarem acontecendo sem as pessoas terem a apropriada noção dos acontecimentos.

Não pare na pista. É muito cedo para você se acostumar.

Amor, não desista. Se você para o carro pode te pegar.

Você me xingando de louco pirado,

E o mundo girando, e a gente parado.

Entretanto, Raul se coloca, novamente, como porta de entrada para uma nova realidade. Pois, se as pessoas se dispuserem a acompanhá-lo, serão levadas para um novo lugar em que esse carro e o medo deixarão de existir e poderão ser livres.

Meu bem, me dê a mão que eu vou te levar, sem carro e sem medo, para outro lugar.

Tanto em *Não pare na pista* quanto em *Eu sou egoísta*, Raul insere o elemento da curiosidade e da persistência para os indivíduos, que irão compor a lógica da mentalidade do indivíduo que será parte integrante da proposta de nova sociedade pensada pelo artista.



Figura 59: Ouça *Não pare na pista* utilizando o QR Code.

A partir de agora, iremos focar nessa mentalidade e nos elementos colocados por Raul Seixas sobre o que podemos chamar de novo indivíduo para a nova sociedade. O primeiro elemento que discutiremos é em relação à vida amorosa, pois o artista propõe, inspirado nos ideais no movimento *hippie* a ideia de amor livre, indo de encontro a

concepção de monogamia. Temos duas canções que expõem tal proposta, mas sob diferentes perspectivas.

A primeira canção é *Medo da chuva* (ver figura 60), composta em parceria com Paulo Coelho. A música começa com um solo de guitarra que irá seguir acompanhando a voz do cantor durante toda a canção junto com a bateria, baixo e teclado. A melodia irá caminhar junto com os momentos de reflexão e libertação expostos na letra da canção, tendo uma crescente a partir de viradas da bateria e inserção do ganzá no segundo momento.

O artista aqui conta a história, em primeira pessoa, de alguém que se liberta das amarras de um relacionamento que o priva de viver o amor em sua plenitude. Trata-se de uma relação monogâmica que foi sacramentada em uma cerimônia de casamento. Raul Seixas, inclusive, faz analogia à escravidão para falar do quão aprisionado tal relação pode deixar o ser humano que perde o controle sobre a sua própria vida.

É pena que você pense que eu sou seu escravo.
Dizendo que eu sou seu marido e não posso partir.

Tal reflexão sobre o relacionamento o faz querer partir e querer experienciar todas as oportunidades amorosas possíveis, libertando-se daquela prisão de uma vida voltada a amar apenas uma pessoa, que está ao seu lado.

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.

O artista utiliza de algumas metáforas para simbolizar momentos do seu pensamento. Em um cenário de praia, Raul coloca as pedras imóveis como aqueles que estão presos nos relacionamentos monogâmicos que assistem paralisadas as oportunidades de amar passarem sem poder fazer nada. É então que a chuva chega, simbolizando o processo de libertação, trazendo consigo um medo de ir rumo ao desconhecido e a novas experiências que foi superado pelo personagem da canção que quer sair daquela realidade e poder viver o amor de forma plena, que não é somente uma vez e nem com apenas uma pessoa.

Eu perdi o meu medo, o meu medo, o meu medo da chuva.
Pois a chuva, voltando pra terra, traz coisas do ar.
Aprendi o segredo, o segredo, o segredo da vida.
Vendo as pedras que choram sozinhas no mesmo lugar.

Assim, Raul defende que a monogamia é uma mentira e o casamento uma farsa que tira a liberdade dos seres humanos, o momento em que os indivíduos acabam traindo a si mesmos, pois acabam abrindo mão de sua felicidade, pois o amor não pode ser experienciado apenas uma vez.

Eu não posso entender tanta gente aceitando a mentira,
De que os sonhos desfazem aquilo que o padre falou.
Porque quando eu jurei meu amor, eu traí a mim mesmo.
Hoje eu sei que ninguém nesse mundo é feliz tendo amado uma vez.

Assim, vemos aqui um personagem que estava preso em um relacionamento monogâmico, conseguiu refletir sobre o mesmo e, a partir disso, rumar para a liberdade, para poder viver o amor de variadas formas e inúmeras vezes.

Vale ressaltar que o artista busca romper a lógica de relacionamentos monogâmicos, de uma pessoa pertencer a outra de algum modo. O problema está nessa mentalidade, pois ter se envolvido, no decorrer da vida, em vários relacionamentos que sigam tal lógica não tornaria possível viver o amor da forma como deve ser vivido.

O problema não está na quantidade de parceiros amorosos, mas na mentalidade dos relacionamentos vividos. Assim, o artista defende a liberdade dos indivíduos no âmbito de seus relacionamentos, podendo ter um parceiro ou múltiplos parceiros, de acordo com o que queira, sem impedimentos.



Figura 60: Ouça *Medo da chuva* utilizando o QR Code.

Entretanto, o artista vai nos mostrar que esse processo não é dos mais fáceis, pois sacrifícios dolorosos serão feitos em prol da mentalidade da liberdade no amor como forma de amar em sua plenitude. Chegamos, então, ao segundo momento dessa discussão. É em *A maçã* (ver figura 61), composta em parceria com Paulo Coelho e Marcelo Motta, que temos outra perspectiva. Enquanto no primeiro momento vemos alguém se libertando da monogamia, agora teremos alguém que entende toda a mentalidade do amor livre, mas que ainda não superou os ciúmes e a vontade de ter o amor de alguém somente para si.

Com um ritmo leve e acompanhado por coral, bateria e teclado, além de uma guitarra com poucos efeitos, a canção passa a sensação de perda que vai ser enfatizada na inserção do violino no refrão cantado pelo artista. Cabe salientar que Raul Seixas canta

como se estivesse sentindo dor, para realçar que não se trata de uma decisão fácil a ruptura com a monogamia.

Desde o início, a letra já enfatiza que o amor não pode ficar entre duas pessoas, dando seguimento a discussão posta em *Medo da chuva*. Segundo o artista, trata-se de aprisionar o afeto, empobrecendo-o, desgastando-o até chegar o seu fim. A letra, mais uma vez, está em primeira pessoa.

Se esse amor ficar entre nós dois, vai ser tão pobre amor, vai se gastar.

Dando seguimento, Raul aponta que se existe amor entre as duas pessoas, o mesmo não deve ficar limitado, deve ser livre. Manter um relacionamento monogâmico seria privar o mundo da beleza dos indivíduos. Tal lição é dolorosa para o personagem da canção, que até pensa em condenar o fato da outra pessoa estar tendo outras relações além daquela com ele.

Se eu te amo e tu me amas, um amor a dois profana o amor de todos os mortais.

Porque quem gosta de maçã, irá gostar de todas, porque todas são iguais.

Se eu te amo e tu me amas, e outro vem quando tu chamas, como poderei te condenar?

Infinita tua beleza, como podes ficar presa que nem santa num altar?

A dor ganha mais destaque na parte seguinte em que o artista canta suas pretensões de manter um relacionamento monogâmico, mas que sua compreensão de que o amor não tem como durar aprisionado faz com que ele, mesmo sofrendo com tal decisão, opte por seguir a ideia de um amor livre, na qual não há privações para os indivíduos viverem o sentimento, o afeto, em sua plenitude.

Quando eu te escolhi para morar junto de mim.

Eu quis ser tua alma, ter seu corpo, tudo enfim.

Mas compreendi que além de dois existem mais.

Amor só dura em liberdade, o ciúme é só vaidade.

Sofro, mas eu vou te libertar.

O que é que eu quero se eu te privo do que eu mais venero, que é a beleza de deitar?

Assim, Raul Seixas mostra que o amor e os relacionamentos, para que sejam duradouros e plenos, devem seguir a lógica do amor-livre, diferentemente de como acontece dentro da realidade atual em que a monogamia é o tipo comum e incentivado de relação. Colocando, então, que a liberdade está como condição para que os afetos sejam verdadeiramente experienciados.



Figura 61: Ouça *A maçã* utilizando o QR Code.

Seguiremos, na nossa discussão sobre o indivíduo da nova sociedade, com um dos maiores sucessos da carreira do artista e que descreve muito do que Raul Seixas pensa sobre a mentalidade ideal para os seres humanos, trata-se de *Metamorfose ambulante* (ver figura 62), composta sem parcerias.

Temos aqui uma perspectiva diferente sobre a mentalidade humana e o estilo de vida das pessoas. As incertezas, as mudanças, são colocadas em primeiro plano, como algo positivo. Pessoas com opiniões formadas e com muitas certezas sobre os seus pontos de vista são colocadas como aquelas que têm problemas e não são suscetíveis a experimentar a vida da melhor maneira possível.

Assim, Raul defende a ideia do homem livre como aquele que se transforma e que se movimenta constantemente, acumulando experiências e vivendo de acordo com elas, sem se prender a nada. O importante não é o local ou o tempo em que se situa o indivíduo, mas a transformação e a locomoção, a metamorfose ambulante.

Prefiro ser essa metamorfose ambulante.
Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante.
Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo.
Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo.

A letra da canção irá evidenciar essa importância ao ter o artista mudando de opinião a cada trecho novo que é cantado. Ao acabar de apresentar uma ideia, ele simplesmente quer dizer o oposto do que disse ou refutar tudo que já disse. Assim, Raul Seixas traz à luz um indivíduo que não se prende a pensamentos ou ideologias, que é livre para refletir e mudar o quanto e quando quiser.

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.

Eu vou desdizer aquilo tudo que eu lhe disse antes.
Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante.
Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo.

Inclusive, o indivíduo pode não definir nem mesmo quem ele é. Afinal, na visão do artista, ao chegar a essa definição, teremos o engessamento de uma personalidade e de características que irão impossibilitar a constante metamorfose que defende.

Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante.
Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo.
Sobre o que é o amor. Sobre o que eu nem sei quem sou.

O artista faz referência a um trecho de *Ouro de tolo*, que discutimos anteriormente, remetendo a ideia do quão prejudicial é alcançar muito rápido um objetivo, o que direciona a crítica feita aqui aos pensamentos rígidos e com poucas modificações ao mesmo grupo específico de pessoas criticado anteriormente por ser apático e ficar preso às pequenas distrações e repetições do cotidiano.

É chato chegar a um objetivo num instante.
Eu quero viver nessa metamorfose ambulante.

Entre um trecho e outro da letra da canção, com exceção do refrão, temos uma separação feita por uma sequência de notas de violão que representa que ocorrerão novas mudanças de opinião no pensamento do artista, que poderão ou não ser opostas a anterior.

Durante o refrão a letra da canção é enfatizada, a voz é mais agressiva sendo auxiliada pela inserção de um sintetizador. O conjunto de instrumentos chama maior atenção ao que está sendo dito no momento em que o artista coloca elementos opostos para mostrar que a metamorfose poderá ocorrer em todos em diversos sentidos, contendo desde uma posição afirmativa até o seu contrário, ou mesmo o sumiço de ambas as posições em prol de algo novo.

Assim, em *Metamorfose ambulante* temos uma síntese da nova mentalidade individual que coloca, novamente, a liberdade em primeiro lugar. Pois, as pessoas não se prenderão nem mesmo aos seus próprios pensamentos e opiniões, assim como a lugares e realidades específicas, podendo mudar a qualquer momento e, assim, se tornarem plenamente livres para serem o que quiserem ser.



Figura 62: Ouça *Metamorfose ambulante* utilizando o QR Code.

Após tal reflexão sobre uma nova mentalidade individual, podemos voltar para a última característica que vemos em relação às pessoas nas canções de Raul Seixas que é

a persistência. Esse elemento apareceu em *Não pare na pista* e ganha destaque em *Tente outra vez* (ver figura 63), composta em parceria com Paulo Coelho e Marcelo Motta. Nessa canção, o artista consegue deslocar o foco para o poder de transformação do presente em cada um e a importância de não desistir.

Podendo ser vista como uma música motivacional, que empurra as pessoas para enfrentar seus medos e alcançar seus objetivos, Raul Seixas insere a persistência e a resiliência como importantes pontos para que a transformação, de fato, ocorra. O pensamento nessa canção é de que não podemos parar, temos que seguir em frente rumo aos nossos anseios.

Tente! Levante sua mão sedenta e recomece a andar.

Não pense que a cabeça aguenta se você parar.

Não! Não! Não! Não! Não! Não!

Há uma voz que canta, uma voz que dança, uma voz que gira bailando no ar.

O artista utiliza-se de um coral para repetir elementos específicos durante a canção, como se replicassem as ideias principais sobre a ação rumo a mudança. O coral destaca palavras como “beba”, “queira” e expressões como “tente outra vez” e “nada acabou”. A presença do coral dá a sensação de que Raul Seixas não está sozinho, como se a letra da canção fosse um convite feito por um coletivo e não algo que parte somente de uma pessoa.

Raul Seixas evidencia nessa canção que o poder real de mudança da sociedade está nas mãos dos indivíduos, pois é a partir de sua força de vontade que as batalhas serão vencidas e a realidade transformada.

Queira! Basta ser sincero e desejar profundo.

Você será capaz de sacudir o mundo.

Vai! Tente outra vez!

Tente! E não diga que a vitória está perdida.

Se é de batalhas que se vive a vida.

Tente outra vez!

Assim, em *Tente outra vez* temos a última característica do indivíduo pensada por Raul Seixas e expressa em sua canção. Trata-se daquele que é livre, que se metamorfoseia e que tem a força, a coragem e perseverança necessárias para mudar a realidade e, assim, criar, manter e habitar a Sociedade Alternativa.



Figura 63: Ouça *Tente outra vez* utilizando o QR Code.

Assim, *Tente outra vez* e *Metamorfose ambulante* focam em características individuais, podendo sinalizar que o foco das obras de Raul Seixas varia entre pensamentos que envolvem a nova sociedade a partir de coletividades, necessárias para sua construção, e individualidades, que fariam o homem forte que habitaria tal sociedade, onde os fracos não teriam espaço caso não passassem por uma transmutação.

O pensamento utópico de Raul Seixas, então, envolve uma teia de referenciais que partem dele e de seus parceiros de composição, principalmente Paulo Coelho, que o aproximam e o distanciam da realidade, do esoterismo, do misticismo e da religião. É assim que as obras trazem formulações que discutem diferenciados aspectos da vida humana, sempre propositivo, buscando mudar a vivência vigente, mas com continuidades e rupturas em sua lógica, formando um raciocínio complexo sobre o que seria e como funcionaria a sociedade alternativa.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o seu surgimento, nos Estados Unidos, na década de 1950, o rock aparece como um gênero musical capaz de expressar uma série de sentimentos e anseios daqueles que se voltam contra algo presente na sociedade. Podemos notar como tal visão aparece por intermédio de uma juventude que anseia ir de encontro ao que lhe parece careta, conservador ou ultrapassado, representado por hábitos e costumes da geração precedente. Tal discordância configura-se nos movimentos de contracultura com suas pautas políticas e comportamentais, apontando as mazelas da sociedade.

Assim, podemos notar que o rock surge em uma época de efervescência política e torna-se um gênero musical alinhado com as ideologias que propõem saídas ou soluções para os problemas presentes nas vivências daquele tempo histórico. Ao mesmo tempo que o rock transcende para outras realidades e conquista públicos a partir tanto da rebeldia presente em suas canções quanto da estratégia utilizada pela indústria cultural ao transformá-lo em mercadoria para um público que tinha a tendência a gostar do gênero musical, investindo no rádio, no disco e em filmes que mostravam a rebeldia como um estilo de vida que carregava consigo o consumo de uma série de outras mercadorias, como roupas, cigarro e etc.

O rock a partir da estratégia ligada ao cinema e ao disco, utilizada pela indústria cultural, chegou à Raul Seixas e influenciou o artista que enxergou o gênero musical enquanto um meio para expressar os seus anseios, como fizeram os manifestantes da contracultura. Então, Raul, por intermédio de suas músicas, propôs uma saída, aspirando uma nova realidade, uma nova sociedade, como vimos nas análises feitas no quinto capítulo dessa dissertação.

Tendo variadas referências, o artista detalhou alguns elementos em relação aos seus anseios de mudança, mas deixou um questionamento principal qual seja: “como chegar nessa tal sociedade que você está propondo?”.

Em suas canções, não temos alusão a um local fixo no qual encontraríamos essa sociedade nova, ao contrário, podemos ver que o artista preza por uma vivência em que o local não importa, mas sim, a constante mudança que faria o ser humano perambular pelo mundo, conhecer o máximo de realidades possíveis e mudar de opinião, chegando, assim, à plenitude da experiência.

Assim, nas canções vemos que Raul Seixas apresenta o que podemos chamar de utopia, enquanto um ideal a ser perseguido, mas sem uma notável preocupação sobre

como chegar a tal ideal. Percebemos que em variados momentos o artista se apresenta como o próprio caminho, como aquele que irá guiar rumo ao ideal da nova sociedade, mas sem maior detalhamento sobre tal percurso.

Mas, vemos que o pensamento do artista não segue um conjunto único de ideias que fazem com que construa seus argumentos de forma linear. Ora temos um afastamento da fantasia, com uma visualização além da sociedade vigente e um propósito de enfrentamento das limitações humanas, ora temos uma aproximação com a fantasia e referências a mundos místicos que serão apresentados para os ouvintes a partir daquele que é o caminho: Raul Seixas.

O ponto em comum entre os dois momentos está na liberdade. Seja dando força a fantasia ou estando completamente focado na realidade, o artista se mantém discutindo sobre acabar com aquilo que possa limitar as vivências dos seres humanos. A busca por uma vida em sua plenitude a partir dos ideais de liberdade está presente na produção musical de Raul Seixas independente das parcerias de composição ou de qual tema esteja sendo discutido em determinada canção.

Mas, é na liberdade também que encontramos as contradições internas do pensamento do artista e de seus parceiros de composição. Temos momentos em que o artista exalta a importância da coletividade para mudar a realidade e transformar um sonho em realidade. Raul expõe que somente juntos a diferença pode ser feita.

Em outros momentos, o artista abandona essa proposta coletiva e coloca o poder de mudança no indivíduo. A liberdade torna-se individual e é a partir da total expressão da individualidade, do homem forte e perseverante, que a transformação da sociedade acontecerá. Aqui, podemos perceber a força da influência do pensamento de Aleister Crowley na composição das canções.

Vale ressaltar que os dois elementos estão presentes nas canções que o artista compõe sozinho e nas que compõe em parceria com Claudio Roberto, Paulo Coelho e Marcelo Motta. Assim, podemos perceber que não é a influência das parcerias que causa a ruptura e o conflito de ideias. No final, não podemos afirmar se o elemento crucial para a sociedade alternativa de Raul Seixas seria a coletividade ou a individualidade.

Podemos notar que a coletividade ganha força quando o artista está a criticar aspectos da realidade. É como se sua importância estivesse na transformação do real no ideal, na mudança de uma sociedade para a outra. Mas, quando o artista começa a discorrer sobre aspectos da realidade nova, da sociedade alternativa, a individualidade

ganha destaque, nos fazendo questionar a importância da coletividade para além do passo inicial que tornou a nova sociedade possível.

Na coletividade, Raul Seixas se torna um utopista que questiona o quanto as melhorias no âmbito individual não irão fazer com que a sociedade se transforme. O artista é enfático e critica veementemente o comportamento pequeno burguês, rechaçando-o e buscando mostrar uma nova vivência que supere o processo de exploração e aprisionamento no cotidiano, recheado de problemas, das pessoas.

Nesse momento, a aposta na coletividade frente ao pensamento mediado pequeno burguês, ou às tradições, mostra uma aposta do artista na união dos indivíduos como maneira de enfrentamento. Entretanto, a aposta passa para melhorias individuais em outros momentos, colocando a força de mudança nos indivíduos fortes, melhorados, que não cederiam, que enfrentariam os seus fracassos sem medo, rumo à vitória e uma vida plena.

Temos, então, a relação entre o pensamento de Raul Seixas e o pensamento de Bloch (2005) sobre o sonhador que tem como preocupação a real mudança na realidade. Esse não irá se prender a transformações mínimas, mas sim, àquelas que atingem a sociedade em sua totalidade. Assim como temos o distanciamento, que coloca esse ser que se realiza como aquele forte individualmente.

Podemos pensar também que possa existir uma continuidade nesse pensamento de Raul Seixas sobre coletividade e individualidade, pois seria através da primeira que seria possível formar o “homem forte”, um novo homem, que só existiria na sociedade alternativa, após o coletivo ter transformado a realidade. Teríamos, então, uma coletividade de indivíduos diferenciados que viveriam de forma plena na nova sociedade.

Entretanto, as canções que colocam o poder de mudança no indivíduo, não expressam que esses indivíduos compõem uma coletividade de iguais e nem como tal coletividade seria composta. Assim, não conseguimos concluir que essa relação possa realmente ser vista enquanto continuidade, mas sim como conflituosa e contraditória.

Tal conflito, no entanto, não coloca o pensamento expresso nas canções de Raul como não utópico. Afinal, o artista consegue colocar os pontos de crítica à realidade vigente e pensa para além dela, antecipando uma nova realidade. O que não conseguimos notar é a totalidade dessa sociedade alternativa e seu funcionamento e isso não descaracteriza a mentalidade do músico enquanto utópica.

Raul Seixas se apresenta enquanto um artista com um pensamento utópico que propôs uma mudança na realidade e também como um músico que cria algo novo a partir

de diferentes referências. Suas canções mostram misturas de variados gêneros musicais latino-americanos com o rock, trazendo elementos musicais originais e criativos que nos fazem refletir, dançar e, até mesmo, meditar.

Assim, Raul Seixas criou um pensamento inspirador, recheado de profundidade e contradições, e um estilo musical único que se tornou atemporal.

7. REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro. **Capoeira Angola: cultura popular e o jogo de saberes na roda**. 2004. 173 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais aplicadas à Educação). Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. Campinas. 2004.

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 2011a.

_____. **Introdução à sociologia da música**. São Paulo: Unesp, 2011b.

_____. Sobre música popular. In COHN, Gabriel (org). **Coleção “Grandes Cientistas Sociais”**. São Paulo. Ática, 1986, p.115-146.

_____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: **Adorno**. Coleção os Pensadores. São Paulo. Nova cultura, 2000, p. 65-108.

_____. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

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

BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade**. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

BISPO, Bruno V. B. **Imagens de uma utopia latino-americana: A batalha do Chile**, filme de Patricio Guzmán. Curitiba: Appris, 2019.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

CÂMARA, Antônio; SALLES, Pedro. Pressupostos filosóficos clássicos: sentidos e mediação do pensamento. In: CÂMARA, Antônio; SILVA, Bruno; LESSA, Rodrigo (org). **Ensaio de Sociologia da arte**. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 9-34.

CAMPOY, Leonardo C. **Trevas sobre a luz: o underground do heavy metal extremo no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

CARVALHO, José. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. **Revista Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, Ano 5, n. 11, p. 53-91, 1999.

CHACON, Paulo. **O que é rock?** São Paulo: Perspectiva, 1982.

CORRÊA, Antenor F. O sentido da análise musical. **Revista Opus**. Campinas, n.12, p. 33-53, 2006.

COSTA, Anderson. **O conteúdo emancipatório nas músicas de Bob Marley**. 2014. 102 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Salvador. 2014.

_____. Fundamentos de uma sociologia da música. In: CÂMARA, Antônio; SILVA, Bruno; LESSA, Rodrigo (org). **Ensaio de Sociologia da arte**. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 185-204.

COSTA, Tony. Tecnobrega, territorialidades sonoras e a cultura popular da hipermargem. **Revista Estudos Amazônicos**. Belém, V. 10, p. 1-45, 2013.

CROWLEY, Aleister. **O livro da lei**. Heros Pena, 2018. Não paginado.

FEIL, Gabriel; BERAS, Cesar (orgs.). **Sociologia do Rock**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

FERREIRA, Aurélio B. H. Miniaurélio século XXI escolar: o minidicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

FERREIRA, Neliane. Paz e amor na era de Aquário: a contracultura nos Estados Unidos. **Revista Cadernos de pesquisa do CDHIS**, Uberlândia, V. 33, p. 68-74, 2005.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

GUIMARÃES, Felipe. **Do surgimento do rock à sua difusão pelo mundo: a apropriação do rock no Brasil através das versões, de meados da década de 1950 a meados da década de 1960**. 2013. 101f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Social). Universidade Estadual de Montes Claros. Montes Claros. 2013.

HEGEL, Georg. W. F. **Cursos de estética: volume III**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

HERSCHMANN, Micael; KISCHINHEVSKY, Marcelo. Tendências da indústria da música no início do século XXI. In: JANNOTI JR, Jeder; LIMA, Tatiana; PIRES, Victor (orgs). **Dez anos a mil: Mídia e música popular massiva em tempos de internet**. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011, p. 23-34.

HOBBSAWN, Eric. **História social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

KISS FM. **Classic rock by Kiss FM**. São Paulo: Universo dos livros, 2014.

LUKACS, Georg. La música. In: _____: **Estética 1: Cuestiones liminares de lo estético**. Barcelona: Grijalbo, 1967. v. 4, p. 7-81.

MINUANO, Carlos. **Raul Seixas: por trás das canções**. Rio de Janeiro: Best Seller, 2019.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PASSOS, Sylvio. **Raul Seixas: por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret Ltda, 2003.

QUEIROZ, Luciana M. Utopia negativa e catástrofe: a arte como negação determinada da cultura administrada na estética de Adorno. **Griot: Revista de filosofia**. Amargosa, V. 15, p. 157-172, 2017.

RAUL: O INÍCIO, O FIM E O MEIO. Direção: Walter Carvalho, Produção: Denis Feijão e Alain Fresnot. Brasil: Globo Filmes/TV Cultura, 2012, 1 DVD.

SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas: a mosca na sopa da ditadura militar: censura, tortura e exílio**. São Paulo: Scortecci, 2014.

SANTOS, Taís V. **O true contra o poser: um estudo das condições e contradições de ser e fazer metal underground na cidade do Salvador**. 2013. 142f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Salvador. 2013.

SZACHI, Jerzyr. **As utopias: ou a felicidade imaginada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

TINHORÃO, José R. Os cantos de trabalho dos negros do campo e das cidades. In: _____. **Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens**. São Paulo: Art Editora, 1988, p. 111-128.

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

WERLE, Marco A. Notas sobre a filosofia da música em Hegel. **Revista Música**. V. 15, p. 91-101, 2015.