



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

**A SOCIEDADE ALTERNATIVA – RAUL SEIXAS:
REPRESSÃO E CENSURA NO PANORAMA DA DITADURA
MILITAR (1973-1974)**

VITÓRIA RAVENNA FREIRES LIRA DE SOUZA

CAMPINA GRANDE-PB

2017

VITÓRIA RAVENNA FREIRES LIRA DE SOUZA

**A SOCIEDADE ALTERNATIVA – RAUL SEIXAS:
REPRESSÃO E CENSURA NO PANORAMA DA DITADURA
MILITAR (1973-1974)**

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em História, do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em História.

Orientador: Professor Doutor José Benjamim Montenegro.

CAMPINA GRANDE - PB

2017



Biblioteca Setorial do CDSA. Maio de 2025.

Sumé - PB

VITÓRIA RAVENNA FREIRES LIRA DE SOUZA

**A SOCIEDADE ALTERNATIVA – RAUL SEIXAS:
REPRESSÃO E CENSURA NO PANORAMA DA DITADURA
MILITAR (1973-1974)**

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em História, do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em História.

Monografia Avaliada em ___/___/_____ com o conceito _____

BANCA EXAMINADORA

Orientador (a): José Benjamim Montenegro

Examinador (a): Raquel da Silva Guedes

Examinador (a): Rafael Porto Ribeiro

“Faz o que tu queres. Há de ser tudo da lei.”

(Aleister Crowley)

RESUMO

Este trabalho analisa os motivos pelos quais se deu a perseguição ao cantor e compositor baiano Raul Santos Seixas no contexto do Regime Militar sob a qual o Brasil esteve subjugado entre os anos de 1964 e 1985. O estudo se dá, mais detidamente, no período entre 1973 e 1974, quando foram lançados os LPs *Krig-Ha*, *Bandolo!* e *Gita*, respectivamente. A escolha dos mesmos para o presente estudo se explica pelo fato de que a partir do sucesso de Raul, que veio a partir do lançamento desses LPs, o sistema repressivo passou a vigiá-lo mais de perto. A partir dos fatos que informam sobre a perseguição que o cantor sofreu nessa década, o objetivo do trabalho é discutir por que motivo se deu essa perseguição através do estudo de parte do que se tem escrito sobre o cantor aliado às entrevistas que concedeu, a um documentário sobre o mesmo e às letras das canções dos álbuns supracitados. Este trabalho visa discutir o questionamento citado acima de forma a (também) demonstrar a importância da diversificação dos trabalhos acadêmicos sobre esse período a partir de fontes produzidas à mesma época, como as músicas, por exemplo. Espera-se que a partir dele o interesse pelo uso da música enquanto fonte bem como o interesse pela História recente do Brasil cresça ainda mais de modo a que mais trabalhos sejam produzidos sobre o tema.

Palavras-chave: Regime Militar. Raul Seixas. Música.

ABSTRACT

This paper analyzes the reasons for the persecution to the Bahian singer-songwriter Raul Santos Seixas in the context of the military Regime under which Brazil was overwhelmed in 1964 and 1985. The study gives more detail, in the period between 1973 and 1974, when they were released the LPs Krig-Ha, B.c. and Gita, respectively. The choice of the same to the present study is explained by the fact that from the success of Raul, who came from the release of these LPs, the repressive system spent watching him more closely. From the facts that inform about the persecution that the singer suffered in this decade, the objective of this work is to discuss why did this persecution through the study of part of what has written about the singer interviews ally that granted, a documentary about the same and the lyrics of songs of the aforementioned albums. This work aims to discuss the questions quoted above in order to (also) demonstrate the importance of diversification of academic papers about this period from sources produced at the same time, as the songs, for example. It is expected that from it the interest in the use of music as a source as well as the interest in the recent history of Brazil to grow even more so that more jobs are produced on the subject.

Keywords: Military Regime. Raul Seixas. Music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Primeira Comunhão.....	22
Figura 02 – Waldir Serrão e Raul Seixas.....	25
Figura 03 – Os Panteras com Roberto Carlos.....	30
Figura 04 – Capa do gibi-manifesto.....	48
Figura 05 – Capa de <i>Krig-Ha, Bandolo!</i> (1973).....	49
Figura 06 – Capa de <i>Gita</i>(1974).....	49

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I: O USO DA MÚSICA PELA HISTÓRIA.....	14
CAPÍTULO II: SOCIEDADE TRADICIONAL <i>VERSUS</i> SOCIEDADE ALTERNATIVA..	20
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51
REFERÊNCIAS.....	53

INTRODUÇÃO

Entre 1964 e 1985 o Brasil viveu um governo de exceção que teve à sua frente, na Presidência da República, as figuras de membros das Forças Armadas do país, particularmente do Exército. O golpe que deu início ao Regime Militar no Brasil foi dado entre fins de março e o começo de abril de 1964. Sua construção, porém, se deu bem antes e envolveu vários segmentos da nossa sociedade – grandes empresários, representantes do capital multinacional, lideranças militares conservadoras e setores também conservadores da classe média – assim como contou com o apoio estrangeiro, particularmente dos Estados Unidos da América, através dos seus representantes em solo brasileiro.

A ditadura militar no Brasil esteve inserida em um contexto maior, de batalhas ideológicas entre os Estados Unidos e a União Soviética, em um conflito que ficou conhecido como Guerra Fria¹. No contexto dessa batalha ideológica entre os dois países, o Brasil vivenciava a experiência de um governo muito ligado aos setores populares da sociedade e de um relacionamento quase estreito com os partidos de esquerda e demais entidades que assumiam esse mesmo posicionamento político. João Goulart² governou o país entre 1961 e 1964, quando foi deposto pelos militares, e o seu governo foi marcado pela turbulência entre os setores conservadores (e anticomunistas) que tinham seus representantes no Congresso Nacional, e setores populares, ligados aos movimentos sociais e que esperavam ansiosos pelo cumprimento das promessas de reformas feitas pelo presidente. Essas propostas de reformas, porém, encontraram entraves a sua consecução pelo Congresso Nacional, o que dificultou (e mesmo impediu) a concretização dos planos de Goulart.

O que é importante ressaltar a partir disso é a interpretação feita pelos setores conservadores – em consonância com o capital estrangeiro cuja ideologia era a estadunidense – e que foi utilizada enquanto justificativa para o golpe, convencendo inclusive parte da classe média: a de que o Brasil vivia a ameaça de uma ditadura comunista. Dito isto, o desfecho nós já sabemos qual foi: o golpe militar e a instauração da ditadura. Ao longo do período pós-

¹Designação atribuída ao período pós Segunda Guerra Mundial que ficou marcado pelo conflito indireto entre os Estados Unidos, capitalista, e a União Soviética, socialista. Houve, entre esses dois países, uma disputa pela hegemonia política, econômica e militar a nível mundial. O termo Guerra Fria explica-se pelo fato de não ter havido um confronto direto entre os dois países.

²João Belchior Marques Goulart (1919 - 1976), conhecido também pelo apelido de Jango, foi o presidente do Brasil entre os anos de 1961 e 1964, tendo assumido o cargo após a renúncia do então presidente Jânio Quadros. Jango ficou conhecido pelas Reformas de Base que tentou implantar no Brasil, sendo esse um dos motivos que serviram de justificativa para a tomada do poder pelos militares em 1964, quando foi deposto.

golpe, os cidadãos foram testemunhas do desmonte daquilo que se tinha por democracia no Brasil, e as suas liberdades foram, a cada decreto, a cada ato³, cada vez mais sendo cerceadas. A oposição ao Regime foi sendo gradativamente destruída (pelo menos oficialmente⁴). Em meio ao governo opressor, porém, a cultura no país teve um momento de grande produção, da qual boa parte era de crítica contra o Regime imposto. Para os limites desse trabalho me propus a entender em que sentido a produção musical de um artista em particular ofereceu perigo a um governo cujo aparato repressivo, em todos os sentidos, se mostrava tão mais fortes que um único indivíduo cujas únicas armas eram o seu talento e o seu ideal. Esse artista é o cantor e compositor Raul Santos Seixas⁵. Limito-me, neste trabalho, a estudar dois de seus álbuns, *Krig-Ha*, *Bandolo!* e *Gita*, que considero importantes no sentido de terem feito de Raul um cantor conhecido nacionalmente, inclusive pelo aparelho repressor do Estado que para ele voltou as suas atenções a partir desse primeiro momento, entre 1973 e 1974.

Raul Seixas cantou contra o tradicionalismo e a favor da maior valorização do que há de individual em cada pessoa. Tentou transmitir para todos que a verdade está além do que nos dizem e que pode ser alcançada através de um maior conhecimento acerca da realidade que nos cerca e do nosso próprio eu. Suas críticas, apesar do uso de instrumentos de linguagem que o ajudassem a burlar a censura, eram diretas. Cantou com ironia e sarcasmo. Sua obra musical pode ser estudada a partir de vários vieses. Escolhi o que mencionei acima para nortear esta pesquisa, tendo em vista a abrangência de possibilidades que não poderiam ser encerradas em um único trabalho. Busquei seguir uma linha de raciocínio, da qual não pude me desvencilhar ao me perguntar sobre o porquê da perseguição e censura a Raul, que converge para um trecho daquela que é, talvez, a música mais conhecida dele e um dos motivos que o levaram a ser perseguido. O “*faz o que tu queres*”, trecho de *Sociedade Alternativa*⁶ me inquietou, pois vi surgir a partir dele uma possível explicação para a pergunta que me fez decidir escrever sobre o tema.

De um modo geral, o que pretendo é alcançar a partir do estudo de parte do que se tem escrito sobre Raul, de algumas entrevistas, de um documentário sobre ele e de suas

³ O Regime Militar buscou construir todo um aparato repressivo amparado em leis que dessem o caráter de legitimidade as ações tomadas. Para isso, muitos decretos e leis foram promulgados durante o Regime.

⁴ Os partidos políticos foram extintos e somente o MDB fez oposição ao Regime. Vale salientar que essa oposição era consentida. Durante a ditadura houve apenas dois partidos: a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), partido de situação, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), a oposição permitida na ditadura.

⁵ Cantor e compositor brasileiro, Raul Santos Seixas (1945 - 1989) nasceu em Salvador/BA e é considerado por muitos o pai do rock nacional. Entre suas principais obras estão os álbuns: *Krig-Ha*, *Bandolo!* (1973) e *Gita* (1974).

⁶ Do LP *Gita* (1974).

composições qual foi o principal motivo que fez dele mais um dos cantores perseguidos na ditadura. Tendo em vista que ele cantou sobre diferentes temas – a vida mesquinha que se levava visando o consumo, a religião, críticas ao tradicionalismo das relações conjugais, críticas políticas etc., – qual desses “enfrentamentos” confrontou tão diretamente o Regime então vigente? Especificamente começo pelo uso da música pela História, pois não conseguiria elaborar um trabalho utilizando essa fonte sem antes fazer uma análise, ainda que geral, do contexto a partir do qual o uso da música se configurou enquanto fonte e permitiu que trabalhos pudessem ser feitos a partir dela, como este. Passo por aspectos da vida de Raul que considere relevantes para o entendimento da pessoa que ele se tornou, alguém considerado hoje enquanto à frente do seu tempo. Uma introdução ao contexto político não poderia deixar de ser feita tendo em vista que as suas composições se relacionam diretamente a ele. E, finalmente, de forma sucinta, chego à conclusão que encontrei para a pergunta que fiz.

Considero as produções artísticas reflexos de um determinado período. É o olhar acurado de alguém que percebe a realidade de um modo diferente da maioria das pessoas e o transmite de modo a reuni-las sob essa visão, ao causar identificação. Ao estudar a História a partir da música somos levados a compreender que muitos dos sentimentos de uma coletividade podem ser reunidos em concordância a partir da aceitação, por essa coletividade, das obras artísticas produzidas. Desse modo, os estudos sobre personagens da nossa história não são de todo um trabalho sobre uma única pessoa. Pelo contrário, é um trabalho sobre um contexto onde estiveram inseridos grupos de pessoas que se sentiram representadas, vistas e ao mesmo tempo acompanhadas (extinguindo-se o sentimento e a sensação de solidão) diante de um dado problema, nesse caso, um regime opressor.

A metodologia utilizada para a escrita consistiu em pesquisa bibliográfica sobre o uso da música pela História, o Regime Militar e Raul Seixas. Analisei parte do que se produziu sobre ele dentro e fora do meio acadêmico, entrevistas que ele concedeu, um documentário sobre ele e as composições dos dois álbuns já mencionados, em particular. Procedi de modo a conciliar as várias fontes e entendê-las em conjunto.

Dividi o trabalho em dois capítulos. No primeiro capítulo tratei de pesquisar sobre o momento em que se deu a abertura da historiografia a fontes documentais novas, dentre elas a música. Sabemos que a escrita da História nem sempre foi aberta a todas as possibilidades de estudo devido, também, aos entraves que as restrições das fontes causavam. Durante algum tempo o uso delas se restringiu a documentos escritos, o que limitava muito o horizonte de

estudos e fazia da História uma disciplina hierarquizadora, distante da história das camadas sociais mais populares.

No segundo capítulo trato diretamente do meu objeto de pesquisa: as produções musicais de Raul Seixas nos anos de 1973 e 1974, objetivando chegar a uma conclusão sobre qual ideal em particular o fez entrar em um confronto direto com o Regime Militar. Tentei ao máximo considerar a música em sua completude nas minhas análises: letra e melodia. Fiz, dentre os álbuns citados, escolhas quanto as músicas que melhor exemplificam o teor das composições do cantor, tendo em vista que uma análise detalhada sobre cada uma delas se mostra inviável para os limites desse trabalho. Logo, algumas de suas composições também bastante emblemáticas sobre o período não puderam ter sido destacadas como mereciam.

CAPÍTULO I

O USO DA MÚSICA PELA HISTÓRIA

1.1 Música enquanto fonte histórica

Ao longo do percurso traçado pela História enquanto área do conhecimento, a metodologia utilizada bem como a ideia de fontes históricas e o seu trato pelos historiadores foram ressignificadas no sentido de abranger uma área maior de estudos não só quanto à temporalidade, mas quanto aos próprios objetos que poderiam ser analisados a partir da permissão que novos olhares sobre eles possibilitariam. A maneira como esse trabalho é feito ao longo das décadas está diretamente relacionado com o modo como os estudiosos de um certo período lidam com seus objetos de estudo e com o material de que dispõem para esse trabalho. Nem todo material disponível, entretanto, foi tido como fonte a depender do contexto em que tal estudo foi feito. A metodologia utilizada por um certo grupo de historiadores em um dado contexto pode diferir da metodologia utilizada por um outro grupo em um outro momento, assim como um documento, artefato ou instrumento qualquer que antes não era utilizado como fonte histórica de estudo em um primeiro momento pode ascender à categoria de fonte histórica em um momento posterior.

No decurso do século XIX estava em voga a corrente historiográfica conhecida como Positivismo⁷. Os teóricos dessa corrente acreditavam em uma História de caráter científico, objetiva e imparcial, onde o historiador teria que se manter distante do objeto de seu estudo para que não houvesse nenhuma interferência pessoal, nenhum sentimento se sobrepondo à razão, nenhuma opinião pessoal – juízo de valor – que fugisse à verdade da História contida nos documentos oficiais. Caberia aos historiadores organizar tais documentos, únicas fontes tidas como legítimas por essa corrente e, assim, deixar que a História falasse sobre si. O sujeito ficava à margem da história nesse período e o protagonismo era personificado na figura de grandes nomes políticos, o que levava os historiadores dessa corrente à impossibilidade de considerar o que há de subjetivo na história e, logo, à impossibilidade de tratar sobre assuntos que se fugissem ao trato estritamente político.

A partir do século XX uma nova corrente historiográfica surgiu, na França, com Marc Bloch e Lucien Febvre. Ficou conhecida como Escola dos Annales. Essa corrente, ou

⁷Corrente filosófica surgida na França no começo do século XIX. Teve como um dos principais idealizadores o francês Auguste Comte.

movimento, rompeu com vários padrões até então incrustados na historiografia oficial. A partir do movimento dos Annales, a História passou a ser vista enquanto processo, enquanto História de longa duração, analisando-se não mais, necessariamente, um fato histórico isolado, nem a história de um só homem, a figura política heroica de uma nação, por exemplo, mas toda uma conjuntura que permitisse uma problematização do todo, a história como problema. Também a partir dos Annales os olhares se tornaram múltiplos e passaram a ser vários os objetos de estudo, que poderiam contar, inclusive, com interpretações de outras ciências tendo em vista o caráter interdisciplinar do grupo como parte do seu projeto metodológico. Desse modo, também houve um impacto sobre as fontes utilizadas nos estudos históricos, não ficando estas mais limitadas aos documentos oficiais de Estado.

A partir dessas mudanças ampliou-se o leque de possibilidades quanto aos temas estudados e as fontes que poderiam ser utilizadas para tal. Essas mudanças, porém, não se fizeram sem dificuldades, tendo em vista o difícil processo de ruptura e de abertura entre uma historiografia tradicional e uma historiografia mais inovadora, que admite outros tipos de fontes e possibilita enfoques diferentes em suas pesquisas. A música, então, obteve legitimidade em seu uso para fins de estudos históricos.

Dentre as dificuldades de pesquisa que os historiadores encontraram em um primeiro momento de estudo da história utilizando a música como fonte documental, Moraes (2000) destaca: a dispersão das fontes, a desorganização dos arquivos, a falta de especialistas e, logo, de estudos específicos que tratem do tema e a dificuldade em se obter apoio institucional.

Para além dessas dificuldades de caráter mais técnico, esteve o próprio preconceito quanto ao tema, advindo da tradicionalidade nas fontes e metodologias empregadas até então:

Infelizmente, a bibliografia da história da música, como mais um elemento da história da arte, de modo geral apenas reforçou essa postura e pouco contribuiu para ultrapassar esses limites e restrições. Ao contrário, suas linhas e tendências predominantes quase sempre serviram para reforçar limitações e preconceitos. O universo popular, por exemplo, geralmente é esquecido pela historiografia da música, e quando se refere a ele, reforça apenas as perspectivas românticas, nacionalistas ou folclóricas. Isto ocorre porque, de modo geral, ela está fortemente marcada por um paradigma historiográfico tradicional, normalmente associado àquela concepção de tempo linear e ordenado, em que os artistas, gêneros, estilos e escolas sucedem-se mecanicamente, refletindo e reproduzindo, assim, uma postura bastante conservadora no quadro da historiografia contemporânea (MORAES, 2000, págs. 205 e 206).

O espaço de fala sobre música nos meios acadêmicos se deu inicialmente a partir da escrita sobre música erudita ou folclórica. A música popular, nesse sentido, teve que

conquistar o seu próprio espaço e romper com os preconceitos existentes dentro da própria academia.

Para além desse debate inicial quanto ao processo de abertura às novas fontes, essa possibilidade trouxe para o debate histórico documentos antes não considerados e diminuiu as percas quanto ao que se deixava de estudar por falta de meios para fazê-lo, apesar de toda uma resistência que antecedeu esse momento, comum nos momentos de inovação, de quebra com o que há muito era tido enquanto legítimo. Nesse sentido, também as músicas conquistaram o seu espaço nesses debates. Nas palavras de José Geraldo Vinci de Moraes:

Entre as inúmeras formas musicais, a canção popular (verso e música), nas suas diversas variantes, certamente é a que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas. E provavelmente (...) ela está muito mais próxima dos setores menos escolarizados (como criador e receptor), que a maneja de modo informal (pois, como a maioria de nós, também é um analfabeto do código musical) e cria uma sonorização muito própria e especial que acompanha sua trajetória e experiências. Além disso, a canção é uma expressão artística que contém um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social. (...). Ou seja, a canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia (MORAES, 2000, p. 204).

A dissociação, no tempo e no espaço, entre as composições, a vida dos artistas e o contexto político-social das produções musicais foi recorrente em parte dos trabalhos que buscavam utilizá-la enquanto fonte. Como todos os outros textos escritos, a música que se produz a um certo tempo traz em si características daquele contexto na qual foi produzida, podendo ser reflexo de um momento particular, individual, de experiência só conhecida àquele momento por seus compositores ou, por outro lado, reflexo de todo um contexto, onde não só o compositor reconhece o assunto e o teor de sua composição, mas todo um conjunto de pessoas entendem a mensagem que aquela música transmitiu. Nós temos um exemplo claro do perigo que a música representa enquanto veículo difusor de ideias na própria censura que aconteceu durante o Regime Militar. Nesse período tentou-se que a população só tivesse acesso às músicas que fossem interessantes ao mantimento da ditadura, como as músicas de exaltação⁸, por exemplo. Aquelas que faziam críticas ao governo ou à sociedade tiveram de usar de muitos artifícios para driblar a censura. Isso decorre do poder de causar a identificação

⁸ Músicas utilizadas pelo Regime Militar para fazer sua propaganda, de modo a exaltar o Brasil daquele período. Dentre os principais músicos que estão dentre aqueles que fizeram a propaganda ufanista do Regime estão a dupla Dom & Ravel e o grupo Os Incríveis.

e o reconhecimento do ouvinte sobre o que se fala, características essas que as músicas trazem em si. Nesse sentido, ao estudar a História do Regime Militar a partir das músicas de Raul Seixas nos primeiros anos da década de 1970, atento para o contexto histórico, pois ele foi determinante para aquelas produções. Raul falou sobre opressão porque ele viveu em um regime opressor. As músicas produzidas durante momentos de extrema repressão trazem expressas gritos contidos, vozes embargadas e relutantes em se deixar cessar.

Quanto a historiografia que fez uso da música nas primeiras décadas do século XX, José Geraldo Vinci de Moraes destaca três características desses trabalhos:

Em primeiro lugar, privilegiando a biografia do grande artista, compreendido como uma figura extraordinária e único capaz de realizar a obra, ou seja, o gênio criador e realizador, tão comum à historiografia tradicional (...). Outra postura bastante comum é a que centraliza suas atenções exclusivamente na obra de arte. Portanto, ela está interessada preponderantemente na obra individual, que contém uma verdade e um sentido em si mesma, distante das questões do "mundo comum" (...). Finalmente, mas não por último, existe a linha que foca suas explicações nos estilos, gêneros ou escolas artísticas, que contém uma temporalidade própria e estruturas modelares "perfeitamente" estabelecidas (MORAES, 2000, p. 206).

Uma crítica que vejo constante quanto aos trabalhos desenvolvidos sobre Música e História é a dissociação que seus autores fazem entre ela e o contexto histórico no qual foram produzidas. O uso da música pela História deve ser feito de modo a associar a produção ao tempo histórico, fazer uma releitura das músicas escolhidas à luz do momento de sua produção de modo a retirar delas nuances daquele período que não se encontram na historiografia tradicional sobre ele. Há que se buscar a novidade que a música pode trazer, a partir da análise do texto das músicas e de sua melodia, se possível em conjunto.

Sobre os estudos do tema aqui no Brasil, Moraes (2000) nos dá um quadro geral do teor dessas pesquisas nas quais, segundo ele, oscilavam entre trabalhos que seguiam a linha descritiva do fato musical ou que faziam a biografia do cantor – e, por vezes, até sintetizando em um mesmo trabalho essas duas vertentes – e, por outro lado, trabalhos sérios e ricos formulados por autores dentre os quais ele destaca: Câmara Cascudo, Oneyda Alvarenga, Renato de Almeida e Mário de Andrade. Grande parte, porém, não tratava de música popular, mas sim de música folclórica nos moldes daquilo que foi falado anteriormente concernente ao teor preconceituoso e hierarquizador das pesquisas sobre música.

Napolitano (2002) destaca que, no Brasil, a música popular se tornou um tema presente nos programas de pós-graduação no final da década de 1970 e o *boom* das pesquisas veio na década de 1980, informação presente de forma mais detalhada em Moraes (2000):

No final da década de 1970 ocorreram nesse universo importantes transformações que se aprofundaram nos anos 80. Nesse período despontaram alguns trabalhos originais, que tratavam de vários temas relacionados direta ou indiretamente com a música popular, produzidos na universidade e distribuídos por diversas áreas do conhecimento. Esse conjunto relativamente novo de pesquisadores apareceu na vida acadêmica e trouxe análises mais amplas e contribuições de suas áreas específicas, alargando um pouco mais os horizontes das pesquisas, para além das compilações e sínteses biográficas e impressionistas. (MORAES, 2000, p. 208)

Os estudos vieram das mais diversas áreas do conhecimento – língua e literatura, sociologia, antropologia etc. –, ao passo que os trabalhos sobre o tema na História ainda eram escassos.

1.2 A Música Popular no Brasil

O estudo da História a partir da música pode revelar nuances das histórias nacionais e regionais a partir de uma fonte histórica relativamente recente, e que por seu caráter de aproximação com as massas populares pode ser usada para uma escrita que foca na maneira como essas mudanças foram recebidas por determinado segmento social e os aspectos que revela sobre determinado tempo histórico.

No Brasil, o nascimento da música popular passou por vários momentos e detém um grande leque de gêneros musicais. Todas as regiões tiveram uma intensa vida musical, apesar de que nem todas participaram da formação das principais correntes da música urbana devido aos diferentes graus de penetração que tiveram na mídia – rádio ou televisão. Napolitano (2002) nos fala que o Rio de Janeiro foi o ponto de encontro desses diversos estilos, pois lá estava boa parte das agências responsáveis pelo financiamento, divulgação e outros aspectos diretamente ligados à produção musical, fator que explica a diversidade musical naquele estado.

A aceitação da música popular, porém, não se deu de forma rápida e sem preconceitos por parte dos segmentos mais altos da sociedade: *“As elites com maior formação cultural e poder aquisitivo ainda teriam que esperar a Bossa Nova para assumir, sem culpa, seu gosto*

por música popular brasileira” (NAPOLITANO, 2002, p. 28). Desse modo, a segmentação dos públicos – seja pela condição social, seja pela raça ou sexo – era uma realidade nesse contexto, fato que pode ser percebido se observamos particularmente a concorrência entre a Bossa Nova e o Rock’n’Roll em Salvador, entre as décadas de 1950 e 1960, muito mencionada por Raul Seixas nas entrevistas que concedeu.

O que merece ser destacado é a variedade de gêneros musicais presentes no Brasil, cada um com uma história própria e nascida em um contexto diferente. Outros tiveram formações simultâneas e são característicos dos grupos sociais de onde surgiram. Todos eles podem revelar partes da história do Brasil, ou dashistórias regionais, a depender do critério de quem busca estudar a História através deles.

Tendo em vista as considerações iniciais sobre o momento a partir do qual a música pôde ser utilizada como fonte e de que modo esse uso deve ser feito, assim como levando em consideração as características próprias de cada estilo musical, busco neste trabalho fazer o uso devido de parte da produção musical do artista Raul Santos Seixas de modo a compreender a partir dela o que ocasionou a perseguição ao artista durante o Regime Militar. Raul compôs sobre temas variados, o que me levou a questionar qual deles mais desagradou à ditadura, aquele que foi realmente de encontro ao modelo de sociedade gestada durante o regime, ocasionado inclusive a tortura e o exílio do artista.

CAPÍTULO II

SOCIEDADE TRADICIONAL *VERSUS* SOCIEDADE ALTERNATIVA

1.1 Raul Santos Seixas – *O Início*:

Estudar a vida e a obra de Raul Seixas (1945 - 1989) é uma tarefa um tanto quanto complexa no sentido de que o artista teve uma vida intensa e uma obra não diferente disso, com momentos diversos onde se percebiam mais ou menos presentes, a depender do momento de que se fala, temas também diversos, dentre os quais o misticismo, a religião e o ideal de liberdade que caracteriza tão fortemente a sua obra. Ao longo de sua trajetória, porém, o que prevaleceu, como veremos, foi o “Raulseixismo”⁹, que era como o cantor caracterizava o trabalho que fazia. Era a sua ideologia.

Dessa maneira, estudar Raul Seixas é uma tarefa ao mesmo tempo prazerosa e complicada. Ao me deparar com as muitas nuances de sua vida, pude perceber que um só trabalho não basta e não encerra tudo o que se pode apreender a partir de Raul. Ele foi um personagem da nossa história musical que viveu em um período de muita turbulência, de muitas rupturas, não só a nível nacional, mas também a nível mundial e não só em relação a um único aspecto da nossa sociedade, mas em meio a todos eles, pois se vivia em um período de agitação política com o fim da Segunda Guerra Mundial e a tensão da Guerra Fria a nível mundial e, a nível nacional, o Regime Militar (cujo período de maior repressão coincidiu com o auge do trabalho artístico de Raul¹⁰) que suspendeu por mais de vinte anos o que se tinha por democracia no Brasil. Esse golpe foi sentido em todas as esferas da nossa sociedade: política, cultural, religiosa, econômica – e deixou marcas em todas elas.

Logo, como é comum no meio acadêmico, tive que optar por um enfoque no meu estudo sobre o cantor, priorizando aspectos políticos e culturais, visto que ao se falar de música durante um período de repressão esses dois aspectos se interligam. Em tempos de repressão a atividade cultural assume um papel diferenciado impulsionado pelo difícil vivenciar da conjuntura. A pressão sofrida, de uma maneira ou de outra, tem que ser liberada e, no caso dos músicos/compositores, a mordaza não alcança o que não é palpável, no caso, o poder de percepção que se materializa através da criatividade nas letras das canções.

⁹ Esse termo foi criado pelo próprio Raul ao ser questionado sobre a sua ideologia. “Eu sou Raulseixista”, teria dito ele.

¹⁰ Os chamados “anos de chumbo” (1968-1974), pós promulgação do Ato Institucional nº 5.

Não podemos falar sobre qualquer pessoa sem considerar o meio no qual ela esteve inserida e/ou a partir do qual ela enveredou por determinados caminhos, principalmente se se pretende compreender certo aspecto de sua vida e criação em um determinado momento. Diante disso é importante que se trace o caminho percorrido por Raul, tendo em vista que são as vivências que também nos torna quem somos. As vivências de Raul até o auge do sucesso foram o que o tornou o Raul Seixas artista, admirado e mesmo exaltado até os dias atuais por gerações de fãs.

Raul teve uma vida repleta de influências trazidas desde a sua infância, a começar pelo ambiente familiar, passando pelas leituras que faziam, as músicas que ouviam, o estilo de vida que levavam, àquelas que recebeu fora desse ambiente, na escola, mesmo em meio à relação conflituosa que manteve com os estudos nesse ambiente, e na rua com os amigos, onde expandiu o seu horizonte nos quesitos música e mundo, quando passou a conhecer artistas estrangeiros (e parte de suas culturas) com estilos de vida diferentes do que levava e se identificou com eles, dando início à uma vida que culminaria, na década de 1970, com o nome a partir de então facilmente identificável e sobre o qual boa parte da população brasileira, em algum momento de suas vidas, já ouviu falar: Raul Seixas ou simplesmente Raulzito.

Raul Santos Seixas nasceu em Salvador/BA, em 28 de junho de 1945. De família tradicional, tal qual a época conhecia, era o filho mais velho de Raul Varella Seixas, engenheiro, e Maria Eugênia Santos Seixas, “*senhora da sociedade*”, como seria definida por ele mesmo em uma de suas entrevistas. Além de Raul o casal teve mais um filho, Plínio Santos Seixas.

Figura 01 – Primeira Comunhão¹¹



Parte conhecida da biografia de Raul é a influência de seus pais em sua formação, principalmente a de seu pai, de quem herdou – ou aprendeu – o gosto pela leitura e o interesse por temas como a astronomia. Sobre seus pais, Raul disse em entrevista:

Mamãe vivia nos chás, era senhora de sociedade. Era ela quem mandava em casa, uma personalidade fortíssima. Meu pai teve uma influência muito grande sobre mim. Ele era engenheiro. Sempre foi um cara muito lido, tinha muitos livros e lia para mim desde que eu era pequeno. Me impressionei com *Don Quixote de la Mancha*, *O Tesouro da Juventude*, *O Livro dos Porquês*. Muitos livros de astronomia, sobre o universo, que me fascinavam. Meu pai sempre gostou de mistérios, de coisas estranhas, e me meteu nesse mundo estranho, de tudo que é inexplicável na face da terra, debaixo do mar, no céu... (PASSOS, 2012, p.14).

Percebe-se a partir desse depoimento que Raul recebeu uma influência muito forte de seu pai quanto ao gosto pela leitura e por temas diversos, inclusive sobre o que há de inexplicável no mundo. Raul sonhava em ser escritor. Ao conhecer o Rock e passar a ter contato com o ambiente musical, de shows etc., aos poucos foi substituindo esse sonho pelo de ser cantor – ou o realizando de uma maneira diferente, como costumava interpretar e a depender do olhar que se coloca sobre isso. Em última análise, suas aspirações quanto a isso foram heranças de sua infância, cuja participação e importância da figura paterna se colocaram como essenciais ao despertar no garoto Raul questionamentos para além daqueles que eram feitos e “respondidos” na escola, por exemplo.

¹¹ Disponível em: <<https://musica.uol.com.br/album/2014/08/20/25-anos-sem-raul-seixas-veja-imagens-da-carreira-do-musico.htm?mode=list&foto=6>> Acesso em 26 de julho de 2017.

Raul teve os seus primeiros contatos musicais através do gosto musical dos seus familiares e considerava a música enquanto secundária durante a sua infância, não se diferenciando, nesse sentido, das demais crianças. Nessa fase ele era muito mais voltado às leituras e mesmo à escrita. Raul escrevia gibis para o irmão mais novo.

Música, até o rock me pegar, era uma coisa bem secundária. Não que eu não gostasse. Mas era uma coisa intuitiva, e eu só cantava o que me entrava no ouvido, não me preocupava em saber, procurar letra para aprender, nunca fui fã. Apenas cantava. Lá em casa se ouvia muito Luiz Gonzaga, ‘Chofer de Praça’, ‘Que Mentira’, ‘Que Lorota Boa’, a fase áurea de Luiz Gonzaga. Tinha também um tio meu que ouvia todo tipo de música. Eu gostava muito de música cubana, mexicana, guarânicas, boleros... (PASSOS, 2012, págs. 13 e 14).

Apesar de não se considerar um ouvinte voraz de música durante a infância, são notáveis as influências, as apropriações que ele fez em suas próprias canções no tocante à melodia das mesmas a partir do que ouviu durante a infância. Há algo de eclético em Raul. Não é preciso ser um especialista para perceber que em suas músicas há a mescla de muitos ritmos e um regionalismo muito forte não só quanto ao que ele trouxe para a sua obra a partir de Luiz Gonzaga, por exemplo, e no tocante ao próprio sotaque e gírias regionais, mas também quanto às religiões de matriz africana que marcam fortemente a cultura baiana e que, vez ou outra, são identificadas nas músicas dele. Um exemplo disso é a música *Mosca na Sopa*¹². Logo, mais uma vez o ambiente familiar deixou sua marca na obra desse cantor, não tão afeito à música durante a infância, mas fiel a elas a partir do momento em que começou a fazer suas próprias composições.

Raul manteve uma relação conflituosa com a escola: “Eu era um fracasso na escola. A escola não me dizia nada do que eu queria saber. Tudo o que eu aprendia era nos livros, em casa, ou na rua. Repeti cinco vezes a 2ª série do ginásio” (PASSOS, 2012, p.16). Essa relação de conflito pode ter tido origem no próprio hábito de leitura que Raul tinha para além das cobranças feitas naquele ambiente. Tendo o pai como exemplo e grande influenciador das atividades literárias do filho – lia para ele e o inspirava a ler – Raul teria a liberdade de ler sobre aquilo que realmente o interessava e de se aprofundar em temas sobre os quais a escola geralmente não trabalhava. Para além disso, deve-se considerar o contexto em que viveu sua infância, quando a escola ainda era um ambiente pouco aberto a debates, discussões, e onde a separação professor-aluno se dava de uma maneira totalmente diversa da que conhecemos

¹²Do LP *Krig-Ha, Bandolo!* (1973).

hoje, com o professor enquanto detentor do conhecimento e não aberto a perguntas nem questionamentos.

Ademais, ao afirmar que a escola não dizia o que ele queria saber pode-se atentar para o fato de que durante um bom tempo, se não até os dias atuais, a postura da escola era ou ainda pode ser considerada como a de reproduzir discursos prontos, repeti-los, a mera “decoreba” como é popularmente conhecida a reprodução de discursos, ao passo que Raul não se contentava com isso, mas sim a procurar e achar respostas, a interpretar e não só se convencer e/ou ser convencido das interpretações de outrem. É fato que um ser humano não se desenvolve só e que nossa vida é feita também do que vamos apreendendo e selecionando ao longo dela, as ideias que mais nos representam (ou se assemelham a nós, nos incluem etc.), a religião que passa a ser a nossa verdade em detrimento de outra que não nos toca etc., e Raul não fugiu a essa regra. A ideia é tentar entender o porquê da afirmação do cantor e uma das possibilidades de interpretação é a que me propus a fazer acima.

A escola, nas palavras do próprio Raul, não correspondia às suas expectativas de criança/pré-adolescente ávido por ter seus questionamentos se não respondidos, ao menos compreendidos. Essa busca por respostas, ele a fazia agora fora daquele ambiente, em sua própria casa e, posteriormente, na rua com os amigos e o Rock.

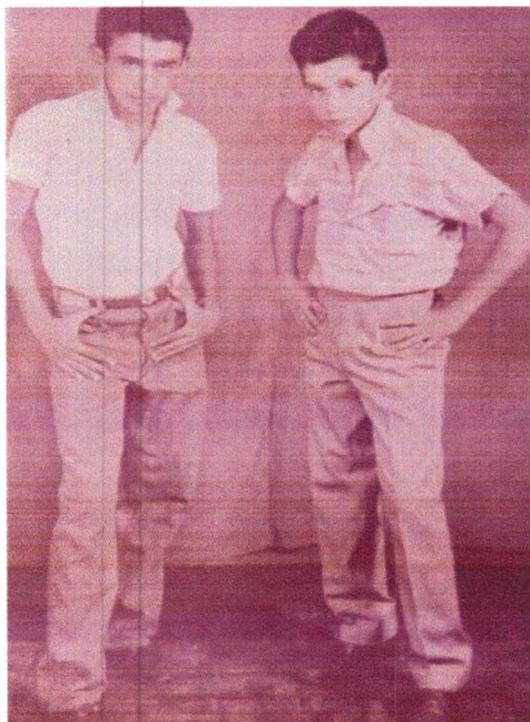
No começo de sua adolescência, Raul foi apresentado por um amigo a Waldir Serrão¹³. Serrão é uma figura conhecida em Salvador por desde a sua adolescência promover eventos de rock na Bahia. Foi um grande incentivador do Rock naquela região, promovendo bailes e concertos e fundando um clube de Rock, o Elvis Rock Club, onde Raul também ingressou.

Com Waldir, Raul rompe as paredes do quarto e vai de vez para a rua, para a gangue, a esquina, a arruaça. “A gente procurava brigas na rua, quebrava vidraças e roubava bugigangas das lojas como nos filmes. Eu não gostava muito daquilo, mas como o rock estava ligado a uma maneira de ser (ou pelo menos eu pensava), eu ia na onda” (PASSOS, 2012, p.18).

À medida que ia conhecendo mais pessoas que, como ele, se identificavam com o estilo rock, Raul foi se envolvendo cada vez mais naquele mundo. O encontro com Waldir Serrão é descrito por ele como uma espécie de marco, de iniciação na vivência do rock enquanto estilo de vida.

¹³ Waldir Serrão, conhecido também pelo apelido de “Big Ben”, foi um dos amigos de infância de Raul Seixas. Foi um dos maiores divulgadores do rock na Bahia nos anos 1950. Comandou por anos programas de calouros em emissoras de rádio e de televisão.

Figura 02 – Waldir Serrão e Raul Seixas¹⁴



Raul, ainda adolescente, não concordava com tudo o que o estilo rock impulsionava os jovens a fazer através, por exemplo, do que era retratado nos filmes (“*O Prisioneiro do Rock eu vi 28 vezes*” (PASSOS, 2012, p.18).), como os citados procurar briga na rua, quebrar vidraças e roubar lojas. Apesar disso, se manteve fiel a esses ditames como também aos seus amigos. Nas palavras dele:

O que me pegou foi tudo, não só a música. Foi todo o comportamento rock. Eu era o próprio rock, o Teddy Boy da esquina, eu e minha turma. Porque antes a garotada não era garotada, seguia o padrão do adulto, aquela imitação do homenzinho, sem identidade. Mas, quando Bill Halley chegou com ‘Rock Around the Clock’, o filme *No Balanço das Horas*, eu me lembro, foi uma loucura pra mim. A gente quebrou o cinema todo, era uma coisa mais livre, era minha porta de saída, era minha vez de falar, de subir num banquinho e dizer eu estou aqui. Eu senti que ia ser uma revolução incrível. Na época eu pensava que os jovens iam conquistar o mundo...” (PASSOS, 2012, p.15).

O Raul que nos fala é o Raul adulto, e ele analisa o seu eu adolescente. Nota-se que há um tom de decepção na fala dele ao afirmar: “*Na época eu pensava que os jovens iam*

¹⁴ Disponível em: <<https://musica.uol.com.br/album/2014/08/20/25-anos-sem-raul-seixas-veja-imagens-da-carreira-do-musico.htm?mode=list&foto=6>> Acesso em 26 de julho de 2017.

conquistar o mundo...”. A fala deixa transparecer o reconhecimento da sua inocência na época. O comportamento que o rock permitia aos jovens, a considerar essa fala, era um comportamento que fazia com que eles realmente se sentissem jovens, era um comportamento que condizia com a idade que tinham e que ia totalmente de encontro àquele ensinado às crianças e adolescentes pela família. Ao seguir tal estilo, essa juventude se libertava desses padrões e essa libertação, esse primeiro grande passo, a impulsionava para mudanças maiores ao mesmo tempo em que refletiam as mudanças já iniciadas, tendo em vista que nesse contexto a contracultura¹⁵ já trazia novos ideais que incluíam essa liberdade, o compromisso com o eu em detrimento ao compromisso incutido pela sociedade que obrigava a todos à obediência as normas dela.

Aquela juventude parecia facilmente construir uma relação de afinidades com o outro, tendendo a agrupar-se em um grupo, uma gangue, uma turma ou até mesmo um movimento. Diferenciava-se da geração anterior, que, na fase de transição social, física e psicológica, passava de criança para pequeno homem, com características muito semelhantes às dos adultos, dedicando-se ao estudo para a conquista de um emprego ou à constituição de uma família (SANTOS, 2007, p.22).

Vale salientar que o Rock em Salvador era apenas um dos cenários musicais da época. Esse estilo musical “dividia o palco” com a turma da Bossa Nova¹⁶. Eram dois os ambientes musicais tidos como pontos de encontro de um grupo e do outro. O Cinema Roma era o ambiente frequentado pelos roqueiros ao passo que aqueles que curtiam a Bossa Nova se reuniam no Teatro Vila Velha. Havia divergências entre esses dois grupos desde a maneira como um via o outro até o próprio caráter social dos seus frequentadores¹⁷. Os roqueiros eram considerados pela turma do Teatro Vila Velha como entreguistas por curtirem um estilo musical que não era natural do Brasil, mas sim trazido dos Estados Unidos (país que, sabemos, teve uma relação direta com o golpe de 1964) algo que tentarei desconstruir (em Raul) mais adiante a partir da análise de Mosca na Sopa. O Teatro Vila Velha, por outro lado, era frequentado pelos jovens da elite da cidade, ao passo que aqueles que curtiam o rock adinham não só de uma classe social, mas de uma mescla delas.

¹⁵ A contracultura pode ser entendida como um movimento de contestação à cultura oficial. Nos Estados Unidos, se deu entre as décadas de 1950 e 1960. Discordava dos princípios do capitalismo e pregava ideais dentre os quais: o anti-consumismo, a liberdade sexual e afetiva, a valorização da natureza e a luta pela paz.

¹⁶ Movimento da música popular brasileira surgido em fins de 1950. Tem como principais características o desenvolvimento do canto-falado e as influências do samba carioca e do jazz norte-americano. Dentre os seus principais nomes estão: João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

¹⁷ Raul chegou a afirmar em uma de suas entrevistas, que consta no livro *Raul Seixas por ele mesmo* (organização de Sylvio Passos) que “moça de família não dançava rock”.

Percebe-se que o rock não foi incorporado uniformemente pela juventude baiana, já que de um lado havia a turma da música popular, entendida como autêntica música brasileira, aquela baseada na Bossa Nova ou nas músicas dos anos 30, 40 e 50, enquanto que de outro lado Raulzito, Thildo Gama, Waldir Serrão e Edy Star elegiam o rock seu ritmo musical preferido (SANTOS, 2007, p.21).

Sobre um determinado período, quando Raul já planejava sair de Salvador, ele comentou sobre a rivalidade entre os dois estilos:

Nessa época a bossa nova estava arretada em Salvador. E era uma guerra. De um lado o Teatro Vila Velha, de outro o Cinema Roma, que era o templo do rock, organizado por Waldir Serrão. A bossa nova significava ser nacionalista, brasileiro, eu me lembro perfeitamente. Gostar de rock era ser reacionário... entreguista, americanista (PASSOS, 2012, p.23).

Raul Seixas foi uma das muitas pessoas no geral, e um dos artistas, em particular, que conheceu a face cruel do regime político então vigente por ocasião do seu sucesso. Foi perseguido pelo Regime Militar¹⁸ e teve que se exilar¹⁹ no exterior devido a isso. Entretanto, em 1964, por ocasião do golpe militar, Raul ainda não era um cantor conhecido a ponto de chamar a atenção dos olheiros do Regime, pois não cantava composições próprias²⁰. Em 1962, fundou o grupo *Os Relâmpagos do Rock* que se chamaria, um ano depois, *The Panthers* e, mais tarde, em 1964, *Raulzito e os Panteras*. Nessas primeiras formações, se apresentavam cantando músicas estrangeiras.

Estavam tão envolvidos com a música e haviam se distanciado da escola de forma que o golpe militar não teve realmente importância. Estavam realmente alienados, embora cada um, isoladamente, tivesse sua própria opinião a respeito. (Depoimento de Carlos Eládio, guitarrista do grupo Raulzito e os Panteras. p. 27 de *A mosca na sopa*)

O horror do regime, porém, bateu na porta de dois dos integrantes da banda, Thildo e Délcio Gama, conforme depoimento de sua irmã Delma Gama citado por Paulo dos Santos:

Meu pai era engajado em questões políticas, tanto é que alguns dias após o golpe, ele foi perseguido por alguns homens que não se identificaram e obrigado a se esconder em casa. Nós estávamos no fundo de casa e, como

¹⁸ Mais detalhes sobre isso podem ser encontrados no documentário *Raul: o início, o fim e o meio*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Nw7lombOTt0>>. Acesso em 2 de abril de 2017.

¹⁹ Raul se “auto exilou” em Nova York, em julho de 1974, porém em decorrência do sucesso de *Gita* retornou ao Brasil no mesmo ano.

²⁰ Raul e o seu grupo se apresentam abrindo shows de cantores já conhecidos na época, inclusive da Jovem Guarda.

não conseguiram encontrar papai, foram embora ameaçando-nos. Pouco tempo mais tarde, papai foi assassinado. (SANTOS, 2007, p. 28)

As atenções se voltaram para Raul a partir do momento em que ele passou a cantar composições próprias, se espelhando no que os Beatles faziam, e a fazer sucesso com elas, pregando ideais que iam de encontro ao que a ditadura militar defendia ou cantando assuntos então proibidos, como a insatisfação popular com o caos que se vivia, às drogas e a homossexualidade etc.

No rock foram várias²¹ as influências musicais sobre Raul Seixas. Entretanto duas delas se fizeram mais marcantes: Elvis Presley e The Beatles. O primeiro por ter inspirado Raul no estilo e na maneira de se portar no palco, principalmente; a segunda por levá-lo a investir em composições próprias. Raul se inspirou muito, principalmente nos anos iniciais de sua carreira, na figura de Elvis. Sua admiração por ele está presente em várias entrevistas que concedeu, quando ele falou em que momento e em que sentido Elvis o inspirou no mundo do rock com o seu estilo diferente de se apresentar:

Quando Elvis veio com aquele estilo sexual, agressivo, ele quebrou aquele clima denso de machismo. Eu vi nele uma liberdade incrível, de sexo, de se mover, sendo homem. E não importava, pô. Foi um negócio incrível, a porrada que ele me deu com aquela dança dele. Elvis era considerado um maníaco sexual, cabelo cheio de brilhantina. As músicas dele eram pornográficas, sabe. É o que se dizia na época. Me lembro do pai de um amigo meu, do consulado, que dizia que Elvis era um *communistplot*, uma conspiração comunista (PASSOS, 2012, p.19).

O clima da época, em que os papéis sexuais eram bem definidos e os comportamentos dos homens e das mulheres tinham limites claros a serem obedecidos, o surgimento de um ícone que rompeu com esses padrões em meio a uma juventude ávida por mudanças nessas imposições sociais no contexto contracultural que se vivia teve público entre essa juventude e uma recepção positiva. Raul viu em Elvis um comportamento diferente daquele sob o qual havia sido criado quanto à maneira de se comportar, sendo homem. Elvis rompeu com o estereótipo de masculinidade, mostrando que era possível ser homem e não estar totalmente atrelado às imposições feitas a eles. Essa maneira de se comportar, a brilhantina no cabelo, as roupas justas, todo o estilo rock personificado na figura de Elvis marcaram a carreira de Raul. A menção a Elvis enquanto “*uma conspiração comunista*”, feita pelo pai de um amigo de

²¹ Além de Elvis Presley e The Beatles, ele também foi influenciado por: Luiz Gonzaga, Little Richard e Chucky Berry, dentre outros.

Raul, nos dá uma ideia do que pairava no ar no contexto do surgimento do artista, nos anos de 1950, pouco tempo depois do fim da Segunda Guerra Mundial e em meio à Guerra Fria.

A admiração que Raul sentia por Elvis, porém, sofreu um recorte no tempo. Nas palavras dele:

Agora, como eu detesto o Elvis. Eu o acho um cara chatérrimo. Eu quero ver o diabo da religião católica e não quero ver o Elvis, hoje. Não tenho saco pra ele cantando hoje em dia. O que fizeram dele... o que ele deixou que fizessem... aquela coisa gozada, hollywoodiana, Dean Martin... Eu gosto de Elvis até 1958, quando ele fez o quarto e último filme dele, pra mim: *King Creole*, *Balada Sangrenta*. O Elvis que eu gostava é até aí. *Jailhouse Rock*, *Love Me Tender*, *Loving You*. Nesses filmes ele foi ele mesmo, com aquela coisa peculiar, nova, bonita, que ele fez (PASSOS, 2012, p.28).

A ruptura na carreira e na vida de Raulzito se deu quando ele conheceu a banda The Beatles:

Foram os Beatles que me deram a porrada. Foi quando os Beatles chegaram e passaram a cantar as próprias coisas deles que eu vi, poxa, esses caras estão cantando realmente a vida deles, estão dizendo o que há pelo mundo, o que pensam. Então eu posso fazer a mesma coisa, dizer exatamente o que penso em minhas músicas. Foi quando eu comecei a compor, juntando tudo no meu caderninho. E tinha outra coisa: do ponto de vista musical, foram os Beatles que me abriram a cabeça, muito mais que o rock. Eu me lembro de quando ouvi 'I Want to Hold your Hand', eu disse, olhaí, olhaí, o baixo eletrônico na frente! Antes eu nunca nem tinha ouvido o baixo. Agora era fácilimo, a gente ouvia os acordes. Vi 11 vezes 'A Hard Day's Night', de Lester. Com eles eu vi que o rock podia ser usado como um veículo. E eu nunca tinha sacado isso antes. Eu usava o rock como revolta, uma revolta irracional. Mas os Beatles canalizaram a coisa, eles mostraram o outro lado de tudo. Me disseram: 'Vai, entre na máquina, entre na ratoeira, vá lá e faça, curta' (PASSOS, 2012, p.21).

Foi a partir daí que o cantor passou a ser também compositor, porém sem facilidade. Raul sonhava em ser escritor. Estava acostumado a um modo diferente de transmitir sua mensagem que não as letras curtas e diretas das músicas. E foi todo um caminho de aprendizado até que ele "acertasse o ponto" das canções. Os Beatles lhe abriram os olhos para essa nova possibilidade, de usar o rock não como um "rebelde sem causa", mas sim de usá-lo como veículo a partir do qual faria a sua voz e as suas ideias serem ouvidas e transmitidas. Esse foi o caminho que o levou à perseguição durante o Regime Militar.

A convite de Jerry Adriani²², Raulzito e os Panteras embarcaram para o Rio de Janeiro em 1967, participaram de um programa de televisão e lá gravaram, na gravadora de discos Odeon, seu primeiro e único LP, de mesmo nome que o grupo. O álbum não rendeu grandes vendas e diante das dificuldades financeiras o grupo teve que retornar a Salvador. Raul e Edith Nadine Wisner, sua então esposa, permaneceram na cidade maravilhosa até 1969. Retornaram a Salvador para logo aportarem novamente no Rio de Janeiro, mais uma vez a convite de Jerry Adriani, dessa vez Raul foi para trabalhar como produtor musical na gravadora CBS Discos. Depois de os Beatles, o trabalho como produtor foi o que o orientou na carreira musical. Com os Beatles Raul canalizou sua revolta e viu que ele podia compor suas próprias músicas. Como produtor musical, ele aprendeu como fazê-lo: *“A bagagem literária e filosófica afinal desembocava na criação musical, que serviu então de confluência para todas as aptidões que Raul demonstrara desde criança”* (PASSOS, 2012, p. 47).

Figura 03 – Os Panteras com Roberto Carlos²³



1.2 Contexto – O Meio:

²² Jair Alves de Sousa (1947 – 2017) foi um cantor e ator brasileiro considerado um dos grandes nomes da Jovem Guarda nos anos 1960/1970.

²³ Disponível em: <<http://www.mdig.com.br/?itemid=7395>> Acesso em 26 de julho de 2017.

Entre o fim de março e o começo de abril de 1964 a democracia brasileira foi posta em suspensão devido a deflagração do golpe militar que destituiu da Presidência da República o então presidente João Goulart. O Brasil só voltaria à democracia mais de vinte anos depois, em 1985.

Jango assumiu a presidência do país após a renúncia de Jânio Quadros. A oposição ao seu governo pelos setores de direita se deu de imediato diante do perfil popular e de esquerda que ele assumiu. As propostas dele iam de encontro a uma conjugação de interesses e projetos bem definidos entre setores conservadores da sociedade brasileira e interesses estrangeiros, onde não havia espaço para uma maior abertura às possíveis conquistas dos setores populares. Lucília de Almeida Neves Delgado, em artigo intitulado O Governo João Goulart e o golpe de 1964: memória, história e historiografia, faz uma revisão das principais linhas de pensamento, incluindo-se e destacando também o seu posicionamento sobre a figura de João Goulart, o seu governo e o que veio a desencadear o golpe de 1964. Ela afirma que:

Como presidente, João Goulart atuou, com firmeza, no escopo da democracia política, pela efetivação de uma democracia social no Brasil. Tal orientação governamental, apesar de considerada moderada por alguns segmentos do movimento social nacionalista e reformista, trouxe real desconforto aos conservadores que com ela não concordavam. Destacaram-se entre eles: a União Democrática Nacional (UDN), setores das forças armadas, igreja católica conservadora, proprietários rurais, a maior parte do empresariado nacional e investidores internacionais. Uniram-se em forte atuação desestabilizadora de seu governo, que culminou com o golpe que o destituiu (DELGADO, 2009, p. 126).

Sua interpretação enfatiza o caráter preventivo do golpe de 1964, como deixa claro no artigo supracitado, interpretação com a qual concordo.

A destituição do presidente da República, bem como o afastamento compulsivo de seus aliados da vida pública nacional, segundo seu entendimento [entendimento dos autores que enfatizam o caráter preventivo do golpe civil e militar de 1964], objetivou evitar potenciais e profundas modificações na estrutura econômica e política do Brasil. O caráter transformador das reformas estruturais, reivindicadas pelo movimento social, não foi assimilado nem pelos setores tradicionais da sociedade brasileira, vinculados à propriedade latifundiária, nem pelos modernos representantes de um modelo capitalista industrializado e internacionalizado (DELGADO, 2009, p. 132).

O contexto a nível mundial era o de Guerra Fria. O mundo havia conhecido os horrores das duas grandes guerras mundiais e as suas repercussões se faziam sentir na

polarização que se mostrava presente com relação à divisão ideológica do mundo. Divisão essa que ensejou uma batalha silenciosa por aliados de um e outro lado. Nenhum dos dois polos queria perder espaço ideológico o que significaria, também, a perda de influências, controle territorial e riquezas, para o seu rival direto. Para isso, combates deveriam ser feitos e representantes levantados em cada país que se suspeitasse ameaçado de sair do domínio do Ocidente capitalista representado pelos Estados Unidos da América e aderir ao comunismo. O interesse dessa potência capitalista no Brasil é uma das explicações que justificam o golpe que deu início ao regime ditatorial brasileiro.

Jango foi um líder de Estado cujas pretensões de governo voltavam-se para o alcance da igualdade social, que se daria através de reformas de base que priorizassem o cidadão brasileiro simples em detrimento dos interesses do capital estrangeiro. A sua tentativa de projeto mais conhecida foi a da Reforma Agrária. Seu posicionamento contribuiu para que o seu governo fosse caracterizado como comunista, sendo considerado uma ameaça. Jango foi barrado pelo Congresso Nacional durante o período que governou, não podendo empreender os planos que tinha para o Brasil. Sua política foi caracterizada como conciliatória. Essa tentativa de conciliação entre as classes sociais para um bem comum, porém, não agradou a uma nem a outra delas, que exigiam dele uma delimitação mais firme do seu posicionamento. Todo um contexto de confluência de interesses levou à deposição do então presidente.

O golpe foi dado por militares. A articulação, porém, partiu de vários setores: *“grandes empresários, representantes do capital multinacional, setores da classe média, sindicalistas anticomunistas e lideranças militares conservadoras”* (NAPOLITANO, 2016, p. 49). Foi todo um projeto construído ao longo de meses de gestação e que contou com o uso de instrumentos moldados ao seu favor. A imprensa e a religião não ficaram alheias a ele. Quanto a esta última, seu papel atuante sobre a classe média tradicional e conservadora foi de extrema importância para dar o tom de apoio popular importante enquanto uma das justificativas para a retirada de João Goulart do poder:

O ano de 1962 parece ser o marco zero das efetivas preocupações norte-americanas com o comunismo no Brasil. Nesse ano, a grande estrela do anticomunismo católico chegou ao Brasil, com pompa e circunstância. Sob o lema *“A família que reza unida permanece unida”*, o padre Patrick Peyton veio ensinar como a família brasileira deveria esconjurar o demônio de Moscou apenas com o rosário nas mãos (NAPOLITANO, 2016, p. 59).

Deposto João Goulart, teve início o período de vinte e um anos de Regime Militar, cujo primeiro presidente ditador foi o marechal Humberto de Alencar Castello Branco, que

governou entre 1964 e 1967, seguido do general Artur da Costa e Silva (1967 a 1969), general Emilio Garrastazu Médici (1969 a 1974), general Ernesto Geisel (1974 a 1979) e João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979 a 1985), que fechou o ciclo dos militares no governo da República.

Apesar de ilegítimo, o Regime Militar buscou a afirmação constante da legitimidade das suas ações através do uso de instrumentos legais: decretos, atos institucionais etc. A construção desse aparato repressivo se iniciou durante os primeiros anos pós-golpe, no governo de Castello Branco. Nesse governo foram impostos os quatro primeiros atos institucionais, dos 17 atos principais e 104 atos complementares entre 1964 e 1977, como nos diz Napolitano (2016).

O Ato Institucional nº 5²⁴ é o que marca o início dos anos de chumbo da ditadura no Brasil devido ao seu teor autoritário. Porém, desde a chegada do primeiro general ao poder, perseguições já eram empreendidas e mesmo políticos da ala conservadora foram alvos de cassações²⁵. Já havia relatos, inclusive, de torturas, segundo Napolitano (2016). O que se priorizava, porém, era o mantimento dos objetivos iniciais do golpe:

O primeiro objetivo era destruir uma elite política e intelectual reformista cada vez mais encastelada no Estado. As cassações e os inquéritos policial-militares (IPM) foram os instrumentos utilizados para tal fim. (...) O segundo objetivo, não menos importante, era cortar os eventuais laços organizativos entre essa elite política e intelectual e os movimentos sociais de base popular, como o movimento operário e camponês. Aliás, para eles, não foi preciso esperar o AI-5 para desencadear uma forte repressão policial e política (NAPOLITANO, 2016. p. 70).

Uma das explicações dadas sobre esse primeiro momento da ditadura, onde perseguições mais severas a um maior número de classes sociais foi algo comum se comparado ao período posterior ao AI-5, é a de que o Regime evitava desencadear, nos seus primeiros anos, a insatisfação popular conseguida principalmente a partir do apoio de grande parte da classe média. Devido a isso, essa fase chegou mesmo a ser caracterizada

²⁴ Dentre as principais determinações do Ato Institucional nº 5 estavam: a suspensão do direito de *habeas corpus* em caso de crimes políticos, crimes contra a ordem econômica e segurança nacional, a suspensão (pelo Presidente da República) dos direitos políticos de qualquer cidadão pelo período de dez anos, a proibição de manifestações populares e a imposição da censura prévia a jornais, livros, revistas, novelas, peças teatrais e músicas. Vale salientar que esse Ato, como a maioria do aparato legal do Regime Militar, deixava brechas que poderiam suscitar interpretações que se alinhassem com os interesses da ditadura.

²⁵ Juscelino Kubitschek é um dos exemplos disso. Tendo se posicionado a favor da ditadura teve, posteriormente, o seu mandato cassado.

equivocadamente de “ditabranda” pelo Jornal *Folha de S. Paulo* em 2009, como podemos encontrar em Napolitano (2016).

Para os limites desse trabalho me ateno à fase posterior a decretação do AI-5, tendo em vista que me volto, na minha análise, para um elemento cultural que foi diretamente atingido com a imposição dele: a música.

1.3 *O fim: repressão*

Se até então atores, cantores, intelectuais, jornalistas e escritores de oposição ao governo haviam sido poupados de um enfrentamento mais duro frente ao governo, com a promulgação do Ato Institucional nº 5 essa realidade mudou para pior. Ao mesmo tempo em que se ampliavam os poderes dos militares e dos seus braços direitos, este ato suprimia as liberdades dos cidadãos e atingia diretamente aqueles que eram engajados na política, seja por enfrentamento direto através de discursos inflamados, seja através da encenação de peças teatrais que traziam inseridas críticas ao governo, ou publicações de notícias sobre os acontecimentos no Brasil ou, ainda, o cantartais fatos/acontecimentos, relatando-os através de um suporte diferente dos jornais mas que tinha um poder de propagação igual ou maior que eles, as músicas e as apresentações musicais.

A política do regime militar – dismantelar e pulverizar a cultura brasileira – dedicou minuciosa atenção à área da música, detectada como sendo a forma de expressão preferida da juventude, e aquela com maior eficácia e aglutinação (comprovada com o Tropicalismo). A repressão atingiu com napalm de uma censura devastadora e os mísseis da prisão, do exílio e de agressões físicas aos principais nomes da vanguarda sonora (GOODWIN, 1986 apud SILVA, 2007, p. 57).

A difusão das músicas se dava através do rádio e da televisão, da venda de discos e dos shows musicais. Logo, o alcance se configurou enquanto uma ameaça ao Regime. A censura se deu de diferentes maneiras sobre essas canções: as proibições iam desde o veto total que proibia a divulgação em qualquer meio à autorização de cantá-las em shows apesar de proibida sua divulgação através da televisão e do rádio. Liberações mediante alterações nas letras das canções também foram comuns.

A censura se dava quando as músicas traziam conteúdos que criticassem, direta ou indiretamente, o Regime Militar e que viessem a perturbar a ordem estabelecida. Essa era a censura política. Todavia, a censura não se restringia a esses temas. Aqueles considerados

imorais, que iam de encontro aos padrões há muito impostos e aceitos pela sociedade, tais como a família tradicional, a religião cristã, a proibição do aborto e de métodos contraceptivos etc., eram também alvos da censura, esta, moral²⁶. Dois exemplos de cantores que tiveram suas músicas vetadas por uma e por outra forma de censura são, respectivamente, Chico Buarque e Odair José. Um nome conhecido da MPB²⁷. O outro, cantor de músicas ditas cafonas.

Apesar do seu uso intenso durante o Regime Militar, esse instrumento de repressão foi mais uma adaptação que uma criação desse período:

A censura musical inserida no âmbito da moral e dos bons costumes não foi criada pelo regime militar, desde o Estado Novo “a censura prévia vigiava de perto a música popular, canções de teor político só eram divulgadas pelo rádio quando elogiosas ao Estado”, mas foi sendo adaptada paulatinamente às especificidades do período em questão. A censura musical e todas as outras que fizeram parte do conjunto conhecido por diversões públicas eram feitas previamente, o que conferiu ao processo censório uma grande capacidade de coerção. A censura prévia era uma atividade legal do Estado desde a Constituição de 1934 – que introduziu no sistema jurídico a censura prévia aos espetáculos de diversões públicas. A Constituição de 1937 aumentou a área de atuação da censura, incluindo a radiodifusão. A Constituição de 1946 ratificou os ditames acerca da censura que já existiam na Constituição de 1937. A partir de 1965, uma nova legislação censória foi sendo construída pelo regime militar, aproveitando muitos artigos já existentes e criando novos mecanismos que melhor atendessem às suas necessidades coercitivas. A ação censória, institucionalizada em códigos e leis, foi orientada no sentido de preservar a moral vigente e o poder constituído (CAROCHA, 2006. p. 195).

A construção de todo esse aparato legal tem como explicação a seguinte:

O regime militar brasileiro, tendo em vista a ausência de legitimidade política, tentou suprir essa deficiência com a montagem do aparelho repressivo e também a partir de dois aspectos que, inclusive, o diferenciaram das demais ditaduras latino-americanas e o tornaram peculiar: a contínua rotatividade dos generais-presidentes no poder, de modo a evitar o desgaste de uma ditadura personalista; e, por outro lado, a estruturação de toda uma “teia legal” constituída de decretos, decretos-lei, atos institucionais, atos complementares, etc., que conferiram aos chefes militares, durante longo período, a possibilidade do cometimento das maiores arbitrariedades, pois praticamente anularam o Poder Legislativo, enquadraram o Judiciário e deram ao Executivo a possibilidade de silenciar a oposição (CAROCHA, 2006. p. 201).

²⁶ Sobre este tema, conferir: *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*, de autoria de Paulo César de Araújo.

²⁷ MPB enquanto o movimento político-social – de enfrentamento à ditadura militar através da composição de músicas que criticavam a mesma – Música Popular Brasileira, e não o gênero música popular brasileira. Nos estudos sobre o tema, essa diferenciação entre MPB (em caixa alta) e mpb (em minúsculo) é constantemente ressaltada.

Raul Seixas não ficou alheio nem saiu impune no quesito músicas censuradas: teve cerca de vinte de suas composições barradas²⁸. Sofreu censuras tanto políticas (*Óculoescuro*)²⁹ quanto morais (a polêmica *Rock das Aranha*³⁰). A perseguição a ele se deu devido as músicas de teor então proibido que compunha e devido aos ideais que pregava. Em *Sociedade Alternativa*³¹ ele defendeu algo que em tempos de repressão, em meio ao sistema político imposto no Brasil de então, foi uma afronta e um atestado de condenação e perseguição, como o foi: o “*faça o que tu queres pois é tudo da lei*”, aliado à aquisição de um terreno em Minas Gerais, onde havia a pretensão de formar a tal sociedade que viveria alheia às regras do Estado ditatorial, somado à distribuição do Gibi-manifesto desde o lançamento do álbum anterior, *Krig-Ha, Bandolo!*³², e as constantes divulgações dos ideais da sociedade alternativa para o público de seus shows fez de Raul uma ameaça ao “silêncio dos cemitérios”³³.

Raul gravou dois álbuns antes de realmente ter a visibilidade almejada como cantor e compositor. Essa visibilidade veio em um momento de repressão, onde artistas dos diversos âmbitos culturais passaram a sofrer com as censuras impostas às suas produções, esse deu a partir do LP *Krig-Ha, Bandolo!*, em 1973. Esse álbum trouxe alguns dos maiores sucessos de Raulzito, como a irreverente e uma das mais conhecidas músicas do cantor, Mosca na Sopa, além de *Metamorfose Ambulante*, *Dentadura Postiça*, *Al Capone* e *Ouro de Tolo*, faixa responsável por colocá-lo nas paradas de sucesso. Nesse LP fica claro que Raul adquiriu a experiência necessária para colocar nas letras curtas e sintéticas das músicas as ideias que pretendia transmitir, em um primeiro momento, através do sonhado trabalho de escritor que esteve em seus planos em outros tempos. Aliás, ele não o deixou de todo fora de sua vida, pois cantores/compositores, salvo exceções, são também e antes de tudo escritores. Para os limites deste trabalho, utilizo algumas das faixas dos álbuns lançados em 1973 e 1974, por considerar que foram eles os responsáveis por colocar Raul na mira da vigilância do Regime. Escolhi, dentre elas, algumas com temas mais diretos, como as que criticam diretamente a ditadura, a religião, o casamento, o consumismo etc.

²⁸ Informação presente em *Raul Seixas: A mosca na sopa da ditadura militar – Censura, tortura e exílio (1973-1974)*, de autoria de Paulo dos Santos.

²⁹ Que foi gravada, após muitas recorrências à censura, com alterações na letra e no título, passando a se chamar *Como vovó já dizia*.

³⁰ Do LP *Abre-te Sésamo*.

³¹ Do LP *Gita* (1974).

³² A expressão significa “Cuidado com o inimigo”, grito de guerra dado pelo personagem Tarzan nos quadrinhos.

³³ Expressão utilizada para se referir à imposição de silêncio no período de maior repressão às artes, cultura, imprensa e demais meios que faziam oposição ao Regime.

Como dito anteriormente, diante da emergência de um sentimento nacionalista e de ritmos nacionais como a Bossa Nova e a MPB em meados do século XX, aquelas pessoas que se distanciavam desses estilos e se identificavam mais com o rock foram consideradas entreguistas por divulgar um estilo musical importado dos Estados Unidos, país cujos interesses de mercado estavam alinhados com os setores conservadores do Brasil e que mesmo contribuíram para o golpe que culminou no Regime Militar. Essa generalização, porém, não se sustenta se partimos para a análise das letras daquele que é considerado o maior expoente do rock nacional brasileiro.

Diante das influências que recebeu na infância, o cantor não se apegou a um estilo delimitado ao passar a compor. Em suas músicas é possível notar a mescla de muitos estilos associados à matriz que o caracteriza, o rock. Nota-se influências regionais, já que o mesmo era fã do forrozeiro Luiz Gonzaga, influências culturais ligadas à cultura afro, tais como os ritmos da umbanda, além das demais influências que ultrapassam os limites do rock norte-americano e dos ritmos regionais brasileiros, como por exemplo gêneros sul-americanos como o bolero, dentre outros. Em *Mosca na Sopapodem* ser percebidos muitos desses elementos:

Mosca na Sopa

*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 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*

*E não adianta vir me dedetizar
Pois nem o DDT pode assim me exterminar
Porque 'cê mata uma e vem outra em meu lugar*

*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*

*Atenção, eu sou a mosca
A grande mosca
A mosca que perturba o seu sono
Eu sou a mosca no seu quarto
A zum zumzumbizar*

*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*

*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*

*E não adianta vir me dedetizar
Pois nem o DDT pode assim me exterminar
Porque 'cê mata uma e vem outra em meu lugar*

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

Composta por Raul Seixas, essa música traz muitos pontos a serem debatidos tanto no que diz respeito à sua letra quanto ao seu ritmo. No primeiro momento, é possível notar o som de um berimbau, instrumento típico da capoeira. O instrumento é o berimbau. Na sequência ouviu-se um batuque que, por sua vez, também nos remete a uma parte significativa da cultura africana, a sua religião. Os batuques característicos da umbanda, por exemplo, são uma herança do berço onde ele nasceu, estado onde essa cultura é bem forte. Nessa música nota-se a presença de elementos culturais vindos dos países que participaram da formação cultural brasileira. Deve-se atentar para o fato de que a separação dada entre gêneros “entreguistas” e “nacionalistas” foi feita entre os próprios nomes de um estilo e de outro dentro daquele contexto, não sendo mais plausível o seu uso nos dias atuais. O contexto era outro e os representantes, ainda jovens. A título de desconstrução, porém, optei por fazer essa menção por considerá-la pertinente. Sobre o que há de eclético em Raul:

... xote, repente, maxixe, xaxado, baião, pontos de umbanda e que tais. Acrescentam-se aí as baladas à la Beatles, e está pronta a salada. A síntese promovida por Raul, diz ele, explica-se pelas influências de juventude: “Luiz Gonzaga tocava o dia inteiro em Salvador, nas rádios, nas praças. Idem as loucuras de Elvis Presley. Os dois, eu saquei, tinham o mesmo humor. Era idêntica a história de “Cintura Fina” com “Blues Suede Shoes”. Havia o

mesmo tom safado, irônico. Acho que o humor de nosso nordestino é muito parecido com o humor do americano do Sul, onde nasceu o *rock'n'roll*" (PASSOS, 2012, p. 47).

Raul é um dos cantores conhecidos por terem feito músicas ditas “de protesto”. É um ponto a se questionar contra quem ele fazia esse protesto. Se ele era restrito ao Regime Militar ou se assumia um caráter maior, de crítica ao sistema capitalista e ao modo de vida que se leva a partir dele. Sua crítica perpassou o sistema geral em que se vivia e alcançou o indivíduo comum, a menor e ao mesmo tempo maior parte que integra uma sociedade, aspecto que será debatido mais adiante. Por que cerca de vinte das suas músicas sofreram censura, se sua crítica era muito mais ampla e ultrapassava os limites (nacionais, público/privado, culturais) políticos do Regime Militar? Que risco ele causou ao mantimento desse Regime com suas composições e apresentações?

Em *Mosca na Sopa* podemos identificar um recado dele ao Regime Militar: “*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.*” Percebemos que o eu lírico da música se coloca enquanto aquele que tira o sossego de outra pessoa, ou abrangendo a interpretação, um sistema. Logo, o foco do Regime em um determinado projeto teria de ser desviado, pois haveria sempre um “*zumzumzumbizá*”, um murmúrio em meio ao silêncio. E se há murmúrio, antes dele veio a consciência do que estava acontecendo. Prosseguimos com a atestação de que a “*dedetização*”, ou seja, as prisões, torturas e assassinatos, não adiantariam para calar a voz da nação, pois “*cê mata uma e vem outra em meu lugar*”. Tendo em vista que a divulgação de Raul se dava através de suas músicas, onde ele transmitia as mensagens que queria que chegassem à população, podemos entender que a transmissão feita através do suporte musical perdura, pois esse suporte tem um poder de “*auto divulgação*” muito forte, e mais ainda se a ela se somam técnicas, por exemplo, as rimas, que fazem com que a memorização seja rápida.

Irreverente que foi Raul transmitiu essa característica para as suas canções. Esse tom de irreverência pode ser notado no seguinte trecho, quando percebemos uma mudança no ritmo da canção passando esse a assumir um tom fantasmagórico, ameaçador, onde aquele que a escuta, aquele para quem se fala, chega a se assustar e a perguntar “*Quem, quem é?*” Ao que obtém como resposta: “*A mosca, meu irmão*”. Esse tom ameaçador pode também se relacionar ao clima tenso que era vivido no país, onde todos se sentiam ameaçados e inseguros, de uma maneira ou de outra. Há, portanto, uma inversão: aquele que se sente ameaçado é também o que ameaça.

Atenção, eu sou a mosca
A grande mosca
A mosca que perturba o seu sono
Eu sou a mosca no seu quarto
A zumzumzumbizar
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

Para além dos ritmos, as letras de suas músicas falavam sobre o tempo presente, transmitiam mensagens sobre o período que se vivia no Brasil naquele contexto e que, por ocasião do lançamento do disco, mostrava a sua face mais severa pós promulgação do AI-5, que amparou legalmente aquele que é tido como o governo mais violento dentre os demais, o do General Emilio Garrastazu Médici.

Outra composição do cantor, *Ouro de Tolo*³⁴, faixa do mesmo LP, faz uma crítica clara dessa vez à sociedade consumista e alienada, a “*massa de manobra*” nas palavras de Napolitano (2016), que contribuiu para dar legitimidade ao golpe. Essa música é autobiográfica no sentido de que Raul fala um pouco sobre si, quando foi pela primeira vez ao Rio de Janeiro: “*Depois de ter passado fome por dois anos aqui na cidade maravilhosa*” e também deixa transparecer um pouco do que aconteceu no seu emprego na CBS: Raul foi demitido depois de ter produzido a si próprio. Gravou *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez* na ausência do diretor da gravadora. O emprego formal foi por água abaixo. O uso de certo tempo verbal é essencial para o sentido que a música pretende transmitir, pois ao dizer sempre “*eu devia... eu devia*” é claro o complemento “mas não estou”. “*Eu devia estar contente*”... *Mas não estou*. Raul questiona em *Ouro de Tolo* o que realmente é importante, se os bens materiais que o milagre econômico proporcionou durante algum tempo a uma parcela da população é um preço justo a ser pago pelo sofrimento incutido pelas torturas físicas, psicológicas, a falta de liberdade e os próprios males do sistema capitalista como um todo. Ao questionar esses valores, Raul conclui seu pensamento afirmando que tem “*uma porção de coisas grandes pra conquistar*” e que, por isso, não pode “*ficar aí parado*”, reduzindo os bens materiais e o modo de vida capitalista a pouca coisa diante do essencial para o viver verdadeiramente bem. A música busca tirar o ouvinte de sua

³⁴Do LP *Krig-Ha, Bandolo!* (1973).

zona de conforto e o fazer refletir, se questionar com ele acerca da essência do ser humano, que não é a de ser feliz à medida que se acumula o que tem mais preço que valor. Em outras palavras:

Raul quis dizer simplesmente que todo o deslumbramento consumista daquele momento não significava absolutamente nada! A febre daqueles que se sentam no trono de um apartamento, com a boca escancarada, cheia de dentes, esperando a morte chegar, enquanto se contentam com o carrão do ano, com a missa aos domingos e com a pipoca aos macacos, somente aumenta o tom ridículo e limitado das cabeças que não queriam saber da falta de liberdade que o regime militar implicava. Se ocorriam torturas e mortes nos porões da ditadura, isso nada significava para quem estava contente com a sua rotina alienante (BOSCATO, 2006. p. 177).

A título de exemplo, outra crítica direta à sociedade tradicional foi a que ele fez em *Meu Amigo Pedro*³⁵, onde fala ao amigo apontando aspectos da vida dele, da própria e da dos dois no passado, quando ambos tinham os mesmos sonhos. Raul descreve a vida rotineira que se leva apesar da insatisfação:

*Vai pro seu trabalho todo dia
Sem saber se é bom ou se é ruim
Quando quer chorar vai ao banheiro
Pedro, as coisas não são bem assim*

Em outro trecho, prossegue rememorando o passado, quando ambos tinham a mesma ideologia. Contudo, o amigo Pedro foi assimilado ao sistema, se tornando mais um careta ao passo que o outro, em contraposição a ele, é tido como vagabundo:

*Lembro Pedro aqueles velhos dias
Quando os dois pensavam sobre o mundo
Hoje eu te chamo de careta
E você me chama vagabundo
Pedro onde cê vai eu também vou
Pedro onde cê vai eu também vou
Mas, tudo acaba onde começou...*

Em certo momento da letra, o “amigo vagabundo” faz uma afirmação que muito se relaciona com a religião cristã. Ele afirma que “*Todos os caminhos são iguais / o que leva à glória ou a perdição*”. Prossegue pedindo: “... *não me critique como eu sou / Cada um de nós é um universo, Pedro*” diante das escolhas que fez que não foram parecidas com a do amigo.

³⁵Do LP *Há Dez Mil Anos Atrás* (1976).

Há uma ruptura, um distanciamento entre os dois modos de viver, cada um defendendo o seu enquanto legítimo.

O intercalar de mensagens diretas e metáforas como forma de driblar a censura caracteriza parte de suas músicas que fazem críticas ao estilo de vida tradicional, por vezes equiparado à estagnação. Em *Medo da Chuva*³⁶ a crítica é à instituição do casamento e, mais uma vez, volta-se também contra os preceitos fechados da religião cristã:

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

Aqui é demonstrada a insatisfação de um casamento falido, onde por convenção social e tendo em vista o preconceito sofrido naquela época pelas mulheres separadas e/ou que eram mães sem estarem casadas, se obrigam e obrigam o companheiro a manterem uma relação infeliz.

O marido, por sua vez, se mostra insatisfeito depois de ter perdido “o medo da chuva” ao aprender “o segredo da vida” a partir da observação das “pedras que choram sozinhas no mesmo lugar”. Um trecho repleto de metáforas, onde o medo da chuva configura-se enquanto o medo do novo e as pedras, as pessoas que se acomodam e se habitam à solidão e ao sofrimento. Logo, quem nos fala é alguém que aprendeu, a partir da experiência de um casamento malsucedido, que não se deve ter medo do novo. Esse aprendizado partiu da observação da vida daqueles que sofrem ao seu redor e, por que não, de sua própria vivência até ali.

O passo seguinte foi a contestação das verdades prontas e absolutas que as pessoas se habituaram a ouvir sem questionar. Menciona a figura de um padre e contesta as promessas, colocando-as enquanto uma traição a si mesmo, pois a vida é imprevisível e as promessas são palavras que, ditas no presente, comprometem um futuro que na verdade é incerto.

*Eu não posso entender
Tanta gente aceitando a mentira
De que os sonhos desfazem
Aquilo que o padre falou*

³⁶Do LP *Gita* (1974).

*Porque quando eu jurei
Meu amor eu traí a mim mesmo
Hoje eu sei
Que ninguém nesse mundo
É feliz tendo amado uma vez
Uma vez*

Prosseguindo nas faixas desse LP reconhecemos nele uma sequência de músicas críticas e com uma variedade grande delas aos mais diversos setores. A crítica da música *Super-heróis*³⁷ centra-se, como é dito de forma direta no título, nos “super-heróis” do começo dos anos setenta. Raul, em parceria com Paulo Coelho³⁸, escolhe os seus e manda o seu recado. O primeiro deles é o apresentador de televisão Sílvio Santos, a quem Raul e Paulo “encontraram” por acaso “*Sorrindo aquele riso franco e puro para um filme de terror*”. Ao que prossegue:

*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 na outra estação*)

A partir daí fica clara a crítica aos heróis do esporte brasileiro, pois, como sabemos, esse foi mais um uso que Regime fez em benefício próprio como forma de propagar o avanço do Brasil e mascarar a verdadeira face da ditadura militar. O marketing em torno da Seleção Brasileira de Futebol na copa de 1970, quando o Brasil ganhou o título e o destaque foi particularmente dado a Pelé, desviou a atenção do que ocorria por detrás daquelas câmeras e daqueles olhares que se voltavam para a grande conquista. Enquanto se comemorava a vitória em campo, fora dele os revoltosos com a repressão sofriam as consequências dela. A crítica aos heróis se faz no sentido de que eles, intencionalmente ou não, serviram ao Regime Militar naquele momento de caos político-social.

*E duma cobertura no Leblon, "Quelê" acena dando aquela
Enquanto o povo em baixo grita é o "rei"
"Quelê" despenca da janela
É quando, à 120, o "Finttipaldi" passa e quem ele atropela
(Meu Deus ! "Nequinho" e umas três velas)
Vamos dar vivas aos grandes heróis*

³⁷ Do LP *Gita* (1974).

³⁸ Paulo Coelho de Souza é um escritor brasileiro nascido no Rio de Janeiro em 1947. Nos anos 1970 fez parceria com o cantor e compositor Raul Seixas. Dessa parceria surgiram músicas dentre as quais: *Gita*, *Eu nasci há dez mil anos atrás* e *Al Capone*.

*Vamos em frente bravos cowboys
Avante! avante! super-heróis*

Deve-se dar destaque também para a mudança no ritmo da música na sua última estrofe, onde os “vivas” aos super-heróis são dados em tom de marcha das forças armadas.

O uso da figura do trem³⁹ é tema recorrente nas composições de Raul. Na sequência dos dois discos que estamos trabalhando aqui, temos duas músicas com referência a eles: *A Hora do Trem Passar*⁴⁰ e *O Trem das Sete*⁴¹. Em *O Trem das Sete*, a linguagem regional mais uma vez tem destaque. Essas músicas merecem uma análise à parte devido ao significado que se atribui aos trens (e aos discos-voadores que Raul esperou que o “resgatassem”). Sobre o uso dessa figura, temos que:

O que é novo costuma implicar em riscos: o jovem daquele período se sente único e se encontra desconcertado nessa situação, pois está com um pé na plataforma (a estabilidade que preserva um modelo social com o qual ele não concorda) e o outro no trem (na viagem rumo ao desconhecido). Não é por acaso que o trem é uma temática constante na obra musical de Raul Seixas, assim como a constatação de que o jovem possui uma personalidade própria, original. O trem (...) é o arquétipo da partida rumo às estradas da vida, mas também em direção aos riscos em que isso implica, pois a aventura jovem se deu em meio à incompreensão do velho mundo, o “Velho Aeon”, como o chamava Raul Seixas, sendo reprimida, por vezes com violência, pelos que não desejavam nenhuma mudança (BOSCATO, 2006, págs. 85 e 86).

O trecho seguinte nos dá uma dimensão desse uso:

*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*

Quanto a constante referência aos trens e aos discos voadores, destaco a referência ao segundo ainda em *Ouro de Tolo* (“*Porque longe das cercas embandeiradas / que separam quintais / no cume calmo do meu olho que vê assenta / a sombra sonora / de um disco*”).

³⁹ Técnica conhecida como “desbunde”, muito utilizada como forma de driblar a censura. Além dela, houve também a chamada “linguagem da fresta”.

⁴⁰Do LP *Krig-Ha, Bandolo!* (1973).

⁴¹Do LP *Gita* (1974).

voador”) e em *S.O.S*⁴² (“Ô, ô seu moço do disco voador / Me leve com você, pra onde você for / Ô, ô seu moço, mas não me deixe aqui / Enquanto eu sei que tem tanta estrela por aí”), música inclusive muito semelhante a primeira na temática. A constante referência aos discos voadores pode ser explicada pela necessidade de saída da realidade onde o eu da música se encontrava, quando a Terra em si se tornou um ambiente sufocante, ruim de se viver. Outra hipótese levantada particularmente quanto a referência aos discos voadores em *S.O.S*⁴³, e que considero bastante plausível, é a que segue:

Já se levantou a hipótese de que essa expressão, “tanta estrela por aí”, seria uma referência aos militares, porque quem carrega muitas estrelas são os generais. O que faz sentido, pois então Raul Seixas teria pedido ao tripulante do disco voador que o livrasse dessa ditadura, mas isso não poderia ser dito abertamente naquele período em que estávamos sob censura (BOSCATO, 2006, p. 176).

Na música que deu nome ao LP *Gita*, Raul parece ter encontrado respostas em algo superior (“*Eu que já andei pelos quatro cantos do mundo procurando / foi justamente num sonho que ele me falou*”). É constante a sua menção a temas relacionados à religião cristã nas músicas dele, por vezes equiparando o Cristo a outros elementos considerados meras produções humanas pelos cristãos (“*Andei rezando para totens e Jesus*”), fazendo críticas diretas que causaram e causam incômodo naqueles que professam essa religião. Em *Gita*⁴⁴, porém, percebe-se uma mudança de tom:

*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

⁴²Do LP *Gita* (1974).

⁴³Do LP *Gita* (1974).

⁴⁴Do LP *Gita* (1974).

*A força da imaginação
O blefe do jogador
Eu sou, eu fui, eu vou*

Chegamos àquela que é a marca registrada mais forte da obra musical de Raul e que o marcou perante o Regime Militar: *Sociedade Alternativa*⁴⁵.

*Viva, viva, viva a sociedade alternativa
(Viva! Viva!)*

*Viva, viva, viva a sociedade alternativa
(Viva o novo aeon)*

*Viva, viva, viva a sociedade alternativa
(Viva! Viva!)*

Viva, viva, viva a sociedade alternativa

Se eu quero e você quer

Tomar banho de chapéu

Ou esperar Papai Noel

Ou discutir Carlos Gardel

*Então vá
Faça o que tu queres
Pois é tudo*

Da lei, da lei

Viva, viva, viva a sociedade alternativa

*Faz o que tu queres há de ser
Tudo da lei, da lei
Todo homem, toda mulher
É uma estrela
Viva*

*Viva, viva, viva a sociedade alternativa
(Viva! Viva!)*

Viva, viva, viva a sociedade alternativa

Mas se eu quero e você quer

Tomar banho de chapéu

⁴⁵Do LP *Gita* (1974).

Ou discutir Carlos Gardel

Ou esperar Papai Noel

*Então vá
Faça o que tu queres
Pois é tudo*

Da lei, da lei

Viva, viva, viva a sociedade alternativa

*Viva, viva, viva a sociedade alternativa
O número 666 chama-se Aleister Crowley
Viva*

*Viva, viva, viva a sociedade alternativa
Faz o que tu queres
Há de ser tudo da lei*

*Viva, viva, viva a sociedade alternativa
Viva
A lei de Thelema*

*Viva, viva, viva a sociedade alternativa
A lei do forte, essa é a nossa lei, e a alegria do mundo.*

Viva, viva, viva a sociedade alternativa

Sociedade Alternativa pregava ideais que iam de encontro ao que foi estabelecido na ditadura, entrando em desacordo com o *Monstro Sist*⁴⁶. É sabido que o Regime incutia nos cidadãos uma ordem muito bem estabelecida que atingia todos os níveis de vida daqueles cidadãos. Essa ordem, a se basear na imposição dela nas produções culturais, alinhava aos seus ditames os âmbitos político e moral. Não poderia haver oposição ao Regime que ultrapasse o limite do permitido⁴⁷ e a sociedade não poderia se distanciar das questões morais mais fincadas no modelo social que aqui se tinha nesse período: a religião não poderia ser desrespeitada e os cidadãos deveriam moldar seus comportamentos baseados nela. Questões como os métodos contraceptivos e a homossexualidade, por exemplo, fugiam dessa moral de modo que não podiam ser debatidos abertamente, assim como todo aquele modelo de família que fugisse à regra da família tradicional, inclusive quanto aos casos extraconjugais.

Tendo em vista a composição e divulgação de uma música que falava de uma sociedade alternativa ao regime, em meio à ameaça comunista e ao governo ilegítimo de base

⁴⁶ Termo retirado da música *As Aventuras de Raul Seixas Na Cidade De Thor*, do LP *Gita* (1974).

⁴⁷ Aqui me refiro principalmente ao tempo anterior à promulgação do AI-5, quando havia certa liberdade consentida devido aos fatores já mencionados anteriormente.

social cada vez mais frágil foi uma ameaça à ordem vigente. Não demorou para que os seus idealizadores fossem identificados, presos, interrogados, sofressem agressões e exílio diante dessa ameaça subversiva.

Porém, os olhares sobre Raul e Paulo Coelho não começaram a partir do lançamento de *Gita*. O que marcou o começo da desconfiança com os dois foi o lançamento do LP anterior, *Krig-Ha, Bandolo!*. A desconfiança começou pelo título: eles foram levados ao DOPS⁴⁸ no início de 1974 e questionados a respeito dele. O sentido da expressão, que significa “Cuidado com o inimigo!”, causou problemas aos dois devido ao termo “inimigo” (a interpretação feita pelos policiais foi a de que o inimigo aí eram eles, o aparato repressivo como um todo). Eles também foram questionados acerca da Sociedade Alternativa já mencionada em um gibi encartado no álbum antes mesmo do lançamento de *Gita*. A tal Sociedade, aos olhos dos policiais, seria uma organização subversiva ligada à esquerda.

Figura 04 – Capa do gibi-manifesto⁴⁹



⁴⁸Departamento de Ordem Política e Social.

⁴⁹ Disponível em: <<https://www.skoob.com.br/a-fundacao-de-krig-ha-521279ed528589.html>> Acesso em 26 de julho de 2017.

Um problema maior também estava por vir: o álbum *Gita* estava para ser lançado e trazia como faixa a música *Sociedade Alternativa*, além de na capa Raul estar vestido de forma a lembrar o líder de esquerda Che Guevara. Note-se que Raul também usa óculos escuros na foto de capa. O uso desses óculos por ele é uma forma de crítica às luzes usadas pelos policiais quando invadiam casas à noite em busca de provas contra suspeitos de conspiração. A luz ofuscava e uma das explicações para a recorrência no uso desse item a partir de um determinado período é essa.

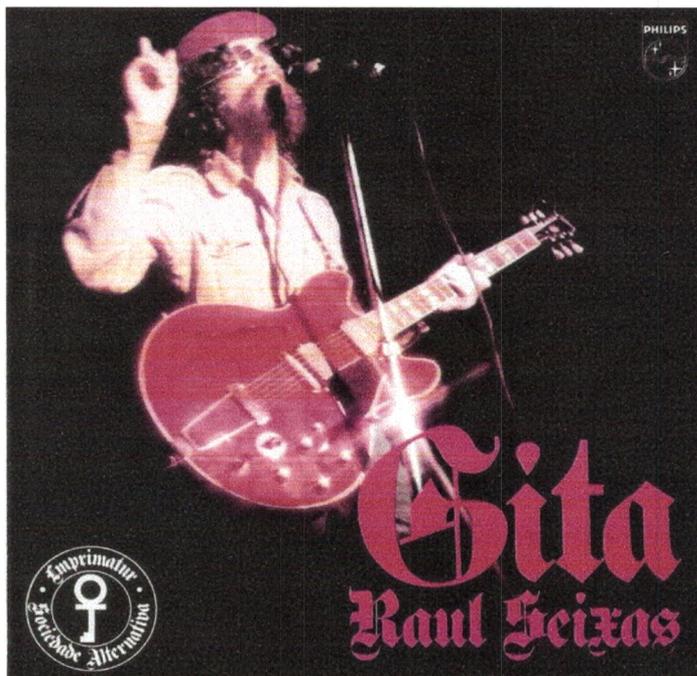
Nos dois álbuns, *Krig-Há, Bandolo!* e *Gita*, também é possível notar a chave que é o símbolo da Sociedade Alternativa: no primeiro ela está na mão direita de Raul; no segundo, no canto inferior esquerdo.

Figura 05 – Capa de *Krig-Ha, Bandolo!* (1973)⁵⁰



⁵⁰Do LP *Krig-Ha, Bandolo!* (1973)

Figura 06 – Capa de *Gita* (1974)⁵¹



O ano de 1974 foi emblemático na vida do cantor:

O ano de 1974 se tornou importante na carreira artística de Raul Seixas. Foi nele que o artista estourou com o sucesso do álbum *Gita*, superando o anterior *Krig-Ha, Bandolo!*, mas foi nele também que Raul teve problemas com a Polícia Federal, sendo preso, torturado e auto-exilado nos Estados Unidos em virtude da divulgação dos ideais da Sociedade Alternativa no Brasil. Em muitas entrevistas o artista caracterizou 1974 como um ano “pesado” em sua vida (SANTOS, 2007, p. 118).

Se até aquele momento Raul tinha conseguido driblar a censura, a partir dele os maus ventos soprariam. Ele sofreria com a vigilância cerrada sobre as suas produções nos anos seguintes, de modo que nos leva a compreender que ele foi mais um dos perseguidos nos anos de chumbo por levar à população a mensagem de que nem tudo precisaria ser ou continuar como estava, que dependeria deles a criação de uma sociedade nova baseada em preceitos novos e que isso poderia ser feito a partir da conscientização dos cidadãos. Raul pregou liberdade em tempos de repressão. O desfecho disso é o que conhecemos: tentaram silenciá-lo através dos interrogatórios intimidatórios, das censuras as suas músicas e mesmo através do exílio, afastando do país mais uma das ameaças à ordem e ao progresso.

⁵¹Do LP *Gita* (1974).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de todo o desenvolvimento deste trabalho, pude me aprofundar em questões concernentes ao uso de fontes diferentes das quais estive habituada a utilizar ao longo da graduação. O trabalho foi a oportunidade de estudar um assunto que me acompanha desde a minha infância, quando os questionamentos sobre os possíveis significados das músicas que ouvia me inquietavam.

Comprovei que é de muita importância o uso de fontes diferentes não só nos estudos feitos no ambiente acadêmico, mas que também esse uso fora dele se faz necessário. Como aluna de um curso de licenciatura em meio à crise que a educação no Brasil atravessa, onde não só o sistema de ensino como também o alunato se encontra desgastado, é importante uma tentativa de inovação por parte dos professores quanto ao trabalho com o conteúdo em sala de aula e, nesse sentido, vejo no uso da música uma das possibilidades de diferenciação dos métodos utilizados. O estudo feito a partir delas neste trabalho me deu a dimensão da importância que foi a possibilidade de estudá-las enquanto fonte.

Obtive, a partir desse estudo, respostas à questão que há muito eu me fazia e que me levou a estudar, em um trabalho de conclusão de curso, o artista Raul no contexto da ditadura militar. Em muito me ajudou, nesse estudo, o conhecimento prévio de suas canções e de parte de sua biografia e as interpretações sobre elas que já me haviam chegado em momentos anteriores a escrita desse trabalho. Os acréscimos a partir do aprofundamento na pesquisa iluminaram essas interpretações de forma a contextualizá-las para fins do trabalho acadêmico aqui apresentado.

Ao longo do segundo capítulo entrei mais detidamente no meu objeto de estudo e obtive uma resposta satisfatória à questão sobre o motivo mais direto que levou Raul Seixas a ser perseguido durante a ditadura militar. Muitos poderiam ter sido os motivos dessa perseguição, tendo em vista que o cantor voltou suas críticas a muitos e variados aspectos da sociedade, referindo-se também, como não poderia deixar de ser, ao sistema político então vigente. Uma delas, porém, foi a hipótese que mais me aproximou da resposta a essa questão: o trecho de *Sociedade Alternativa*, a saber: “*Faz o que tu queres. Há de ser tudo da lei.*” Baseei minha busca por respostas nessa canção. Considero que Raul Seixas confrontou diretamente o Regime Militar ao apresentar para a sociedade a alternativa de uma sociedade que viveria alheia ao sistema repressivo. Ao pregar ideais de liberdade e a consequente emancipação dos indivíduos, Raul entrou em desacordo com os ideais da ditadura e constituiu-se enquanto uma ameaça a ele, principalmente se considerarmos a “ameaça comunista” e a

relacionarmos com a capa do álbum *Gita*, que dá uma demonstração clara se não da ideologia à qual Raul se alinhava, pelo menos daquela da qual ele não se aproximava.

Diante disso, porém, não se encerram as possibilidades de análise. Pelo contrário, essa pesquisa, dado o recorte temporal feito, deixa margem a aprofundamentos sobre o tema.

REFERÊNCIAS

BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. **Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no Panorama da Contracultura Jovem**. Tese de Doutorado em História Social. FFLCH/USP, 2006.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales – 1929-1989: A Revolução Francesa da Historiografia**. São Paulo : UNESP, 1991. págs. 23 a 43.

CAROCHA, MaykaLois. **A censura musical durante o regime militar (1964-1985)**. 2006. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/historia/article/view/7940>>. Acesso em 06 de maio de 2017

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O Governo de João Goulart e o golpe de 1964: memória, história e historiografia**. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tem/v14n28/a06v1428.pdf>>. Acesso em 14 de maio de 2017.

Krig-Ha, Bandolo! (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips (6349078), 1973.

Gita (LP). Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips (6349113), 1974.

Memórias da ditadura, site. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/>>. Acesso em 25 de janeiro de 2017.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e música: canção popular e conhecimento histórico**. São Paulo, 2000. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/28422/S0102-01882000000100009.pdf?sequence=1>>. Acesso em 26 de maio de 2017.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2016.

_____. **História & música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PASSOS, Sylvio Ferreira. *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2012.

Raul – **O início, o fim e o meio**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Nw7lombOTt0>>. Acesso em 3 de julho de 2017.

SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas: A mosca na sopa da ditadura militar – Censura, tortura e exílio (1973-1974)**. Dissertação de Mestrado em História. PUC/SP, 2007.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78)**. Rio de Janeiro, 2007.