

**RAUL SEIXAS E O RIO DE JANEIRO NA DÉCADA DE 70:
TRANSFORMANDO-SE EM UM ARTISTA NACIONAL**

Lucas Marcelo Tomaz de Souza*

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo uma análise sociológica da trajetória de Raul Seixas, tendo como foco central a transição do cantor de Salvador para o Rio de Janeiro, no final da década de 60. A transição representaria a busca de Raul por uma consagração nacional, superando um reconhecimento regionalizado já obtido anteriormente. Desta forma, colocaremos em evidência os elementos materiais e simbólicos que se envolvem nessa transição, as estruturas objetivas dos campos por onde transitou, e a forma como ele negociou uma herança social com as exigências simbólicas que sobre ele recaiam.

* Graduação em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil (2007), Participante da Universidade de São Paulo, Brasil
lucas_marilia@yahoo.com.br

**RAUL SEIXAS AND RIO DE JANEIRO IN THE 70S, BECOMING A
NATIONAL ARTIST**

Lucas Marcelo Tomaz de Souza*

ABSTRACT

This work aims at a sociological analysis of the biography of Raul Seixas, having as its central focus on the transition of the singer from Salvador to Rio de Janeiro in the late 60s. The transition represents the seek of Raul for a national consecration, overcoming a regional recognition already obtained earlier. Therefore, put in evidence the material and symbolic elements that are involved in this transition, the objective structures of the fields which it passes through, and the way he deals with a social inheritance together with the symbolic demands that falls upon him.

* Graduação em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil (2007), Participante da Universidade de São Paulo, Brasil
lucas_marilia@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

Entre os extremos representados pelos artistas e suas produções, uma série de sujeitos históricos se envolve e se entrelaça, constituindo forças de atração ou repulsão, capazes de direcionar tanto posicionamentos como especificidades estéticas. Nesta óptica, as trajetórias biográficas vão ganhando, a cada dia, mais força como suporte metodológico de análise dentro da Sociologia da Cultura. Autores como Norbert Elias (1995) e Pierre Bourdieu (1996), evidenciaram como uma análise de trajetória se mostra como um instrumento caro às investigações sociais. O primeiro descrevendo o processo no qual Mozart tenta passar de empregado permanente de um patrono à artista autônomo, vendendo suas obras no mercado livre, e o segundo, se empenhando em qualificar a situação de dependência material e política dos intelectuais e artistas, em relação aos grupos e frações dirigentes, como se o “refinamento de apreciação das peculiaridades posicionais pudessem esclarecer tanto sua auto-imagem como as obras daí advindas” (Miceli, 2003).

Com o sustentáculo destes autores, o objetivo deste artigo é fazer uma análise da trajetória biográficaⁱ de Raul Seixas, colocando em destaque a transição do cantor de Salvador (onde nasceu e viveu até 68) para o Rio de Janeiro. Colocaremos em evidência como esta transição pôde determinar especificidades estéticas em sua produção musical, no início dos anos 70, tornado latentes as motivações de sua migração, suas dificuldades, seus fracassos, suas influências e apadrinhamentos que possibilitaram Raul Seixas “ter tido sucesso na vida como artista\ depois de ter passado fome por dois anos aqui na cidade maravilhosa”ⁱⁱ. Desta maneira, nesta análise biográfica, tentaremos expor uma rede de relacionamentos em que o cantor se inseriu, o ambiente cultural e os locais por onde transitou e, conseqüentemente, regulou sua trajetória. Iremos também tentar expor alguns questionamentos pertinentes a esta ida de Raul Seixas ao Rio de Janeiro,

tornando claros os elementos (materiais e simbólicos) que se envolvem na sua transferência.

O ponto central desta análise não repousa em uma descrição biográfica mais completa e verídica do que as diversas biografias do cantor já publicadas anteriormente. O nosso objetivo é, na realidade, analisar um pouco de sua trajetória social, expondo alguns acontecimentos biográficos específicos, capazes de elucidar, da melhor maneira possível, não suas apreciações sobre eles, mas as causas objetivas e subjetivas determinaram tais acontecimentos. Em outras palavras, ao invés de pensarmos os episódios biográficos como escolhas deliberadas do cantor, tentaremos compreender o arcabouço social que envolveu tanto os fatos quanto as narrativas em torno deles. Desta maneira, é necessário desvelar os aparatos não evidentemente pertinentes a sua trajetória, para assim alcançarmos as realidades objetivas que permearam tanto os acontecimentos como suas narrativas.

Afastando-nos da extremamente “atrativa” e “sedutora” idéia de uma seqüência cronológica, lógica e causal dos acontecimentos da vida de um indivíduo, que Pierre Bourdieu (1994) nos alertou em seu trabalho *A Ilusão biográfica*, tentaremos pormenorizar o local dos fatos e dos discursos, até como forma de compreendermos como determinados episódios são esclarecedores, ou não, de problemáticas maiores, ligadas à estruturação do campo musical brasileiro e às atribuições culturais próprias a cidade do Rio de Janeiro e Salvador.

Já de início surgem as primeiras dissonâncias desta análise biográfica. Como compreender a chegada do “pai rock nacional” (como assim ele se consagrou posteriormente, principalmente a partir da década de oitenta) em uma cidade onde o campo do rock nacional ainda não se consolidara? Ou nas palavras de Sérgio Zóbaran, o rock nacional era ainda “órfão, indigente, mas com um fã clube imenso”ⁱⁱⁱ.

Os trabalhos acadêmicos sobre o cantor^{iv} perceberam, de certa maneira, esta dissonância, mas passaram superficialmente por suas causas. Estes trabalhos,

não encontrando semelhanças evidentes entre a produção musical de Raul, nos primeiros anos da década de setenta e os parâmetros nos quais se definiu o rock da década de oitenta^v, não temeram em atribuir estas singularidades às suas capacidades congênitas de produção, definindo o cantor pela originalidade de sua criação musical. Neste sentido, Juliana Abonízio (1998, p. 103) afirma que:

Ao longo de sua carreira, Raul Seixas procura diferenciar-se de todas as correntes estéticas e políticas atraindo a atenção para o seu próprio trabalho. Configurou-se, assim, um *lobo solitário*, um *franco atirador*, um *corpo estranho na MPB* como alguns críticos definiram.

A biografia de Raul Seixas, nestes trabalhos, é analisada de forma paralela a sua produção musical. A vida do cantor é apropriada por meio de um paralelismo que explicaria sua conduta de maneira ajustada aos movimentos sociais, políticos e culturais que se desenvolviam em nível global, chamados de "Contracultura", e que colocariam em jogo o surgimento do rock, como marca de uma juventude. Assim, a inserção de Raul Seixas no campo musical brasileiro da década de 70, mesmo como, sua produção musical, são entendidas e explicadas por meio das características sociais, políticas e culturais que se convencionou atribuir ao rock^{vi}.

Raul Seixas alcançou sua profissionalização artística, em Salvador, no fim dos anos 50, como cantor de Iê-Iê-Iê^{vii}, se tornado, segundo ele, o grupo mais caro da Bahia. O cantor chega ao Rio de Janeiro no fim da década de sessenta. Um período bastante singular, uma vez que o movimento conhecido como Jovem Guarda já havia entrado em franca decadência, tendo seus principais expoentes migrados para diferentes estilos musicais (Pavão, 1999). Mas que tipo de motivação seria capaz de levar um cantor valorizado financeiramente em Salvador a se arriscar no Rio de Janeiro, chegando inclusive, em suas palavras, a passar fome na cidade maravilhosa?

A reflexão sobre tais motivações não deve se restringir apenas a Raul Seixas, uma vez que a história da migração de músicos, de diferentes lugares do Brasil e, conseqüentemente, de diferentes origens e regionalismos culturais, para a cidade do Rio, começou muito antes da década de sessenta (Mello; Severiano, 1997). A análise de algumas destas biografias que realizaram o mesmo trajeto nos evidencia uma espécie de hierarquização simbólica dos espaços geográficos brasileiros com relação as suas produções culturais e legitimação artística.

A Revista *Veja*, de 09 de Abril de 1969, trouxe em destaque: *Waldick Soriano: 10 anos de vida artística, 18 LPs de muito sucesso, incrível prestígio no Norte, Centro e Nordeste do Brasil, mas um desconhecido para as platéias de São Paulo e do Rio*. Continua a matéria evidenciando que Waldick Soriano possui: *18 LPs gravados, e a mais extensa área regional de popularidade [...] "meu público é de gente simples" diz Waldick com orgulho, sem nunca se esquecer a mágoa de não conseguir nas grandes cidades a mesma popularidade^{viii}*.

Vejamos como a matéria trata o reconhecimento comercial nas diversas regiões brasileiras como secundário, quando comparado ao das grandes metrópoles. O reconhecimento nas metrópoles surge, para Waldick Soriano, como uma conquista não alcançada, um objetivo maior não obtido, no qual os ganhos materiais e o reconhecimento no resto do Brasil não puderam sanar. É bastante clara a existência de uma espécie de hierarquia simbólica entre centro e periferia, que motivaria a ida de artistas para os grandes centros em busca de um reconhecimento artístico e uma legitimidade maior, que as demais regiões periféricas não poderiam oferecer.

Pascale Casanova (2002) realizou um trabalho de reflexão bastante elucidativo em torno da constituição simbólica que possibilitou Paris alçar uma posição destacada culturalmente frente às outras regiões européias. A autora evidencia como a constituição de uma literatura avaliada e apreciada em níveis globais, digo aqui superando as amarras das apreciações estritamente

regionalizadas, se deu por meio de revoltas, do empenho político na acumulação e na valorização do próprio capital literário, com vistas à inserção dele no espaço literário mundial. Desta forma, Paris, enquanto *república mundial das letras*, se consolida por meio da oposição hierarquizada entre um capital literário universal e as regiões periféricas que a ela circundam, definidas *por sua distância estética da capital*. O desenvolvimento de um *modus operandi* [para utilizarmos o termo de Bourdieu (2004)], de uma literatura mundial, traz, a reboque, a criação de um corpo especializado na avaliação literária também em níveis globais que, conseqüentemente, afere à arte e aos artistas uma legitimidade e uma consagração hierarquicamente superior aquelas atribuídas nas regiões periféricas.

Ficam, portanto, algumas questões que devemos aqui ressaltar, mas que, no entanto, merecem uma dedicação exclusiva de reflexão, que não é o objetivo central deste artigo. Estariam as metrópoles brasileiras (Rio e São Paulo) alçando patamares de produção cultural, de legitimação e de consagração superiores as demais regiões do país? Estariam estas cidades conseguindo postos de monopólio cultural, conduzindo padrões de produção cultural? Estariam elas consolidando instâncias específicas de consagração, distintas e superiores às outras regiões? Estaria se desenhando nas metrópoles uma produção cultural "nacional", que superasse os diferentes regionalismos culturais? Possuiriam estas cidades corpos especializados na avaliação de uma produção cultural em níveis "nacionais", distinta e superior aos múltiplos regionalismos brasileiros?

A reflexão em torno do assunto aponta, de início, para algumas diferenciações entre os envoltos culturais que permeavam o imaginário social paulistano e carioca, principalmente quando colocamos em foco a música popular brasileira. Enquanto a cidade de São Paulo se nutria de um sentimento onde *o passado possui pouca significação. O que importa é o presente e acima de tudo o futuro* (Florestan Fernandes, *apud* Arminda, 1997, p.39), traduzindo um sentimento

de modernização acelerada em curso na capital paulista, cujo cosmopolitismo dava um novo viés às linguagens culturais da cidade. O Rio de Janeiro, diferentemente, vinha produzindo uma música popular que possuía, entre suas principais características, um teor tremendamente contemplativo da realidade social e das formas de sociabilização dos agentes que a produziam, conhecida como Bossa Nova.^{ix}

Nas palavras de Maria Arminda do Nascimento Arruda (2005, p.135): *em suma, nesse período, São Paulo assume a proeminência no âmbito da cultura - até então pertencente ao Rio de Janeiro - ao gestar um padrão cultural diverso. A autora conseguiu, muito brilhantemente, deslindar o perfil cultural da cidade de São Paulo na metade do século XX, por meio de uma visão abrangente que permeava diferentes formas de produção cultural, como o teatro e as artes plásticas, o pensamento sociológico da metrópole, as reestruturações urbanas e institucionais da cidade, que davam um novo tom à linguagem cultural que se desenvolvia na metrópole. Todo o trabalho de definição desta linguagem cultural metropolitana foi conseguido, pela autora, sem se adentrar nas questões pertinentes à música popular, que se expressava pelos meios de comunicação de massas^x.*

Enquanto São Paulo assumia, na metade do século XX, *a proeminência no âmbito da cultura*, a cidade do Rio de Janeiro recebia uma série de músicos, de diferentes regiões do Brasil, como o próprio Raul Seixas. Nas palavras de José Miguel Wisnik (2002, p.119): *a fisionomia musical do Brasil moderno se formou no Rio de Janeiro. Ali é que uma ponta desse enorme substrato de música rural espalhada pelas regiões tomou uma configuração urbana.*

Uma definição da linguagem cultural da metrópole carioca, aos moldes do que foi feito por Maria Arminda em São Paulo, demanda uma análise extremamente adensada de diferentes formas de produção cultural, o que não constitui o objetivo específico deste trabalho. No entanto, algumas reflexões, tomando por base a

música popular que se desenvolvia na cidade, são capazes de nos esclarecer algumas características pertinentes à urdidura sociocultural da cidade do Rio de Janeiro. Esta reflexão, inclusive, é bastante interessante para a compreensão do campo musical em que Raul Seixas se inseriu e lutou por consagração, nos fins da década de sessenta.

Um olhar mais geral sobre a crítica musical no fim dos anos 50 até o início dos anos 70 nos mostrou que a idéia de uma música “nacional” se tornou um ponto central nos critérios de legitimidade e consagração de gêneros e músicos no Rio de Janeiro. Um “nacional” que na realidade se desenhava por uma visão metropolitana das produções culturais. Uma idéia que vislumbrava a exposição e a caracterização de uma música “genuinamente nacional”, mas que, na realidade, se construía mediante critérios elitizados daquilo que se compreendia como “brasileiro”, tornando-se uma idéia pertinente, mas também mutável com o tempo. As críticas sofridas tanto pela Bossa Nova, em fins dos anos 50, e os primórdios do rock, no início dos anos 70, como gêneros “antinacionalistas”, não são, de maneira alguma, idênticas. A idéia implícita no termo “nacional”, que em um primeiro momento rechaçou e posteriormente consagrou a Bossa Nova, não é a mesmo que denegriu o rock no início dos anos 70. As mutações dessa idéia acompanham os debates de uma elite carioca em torno daquilo que para ela representaria uma música “brasileira”. Um “brasileiro” pensado por meio de um ponto geográfico e cultural específico. Esta idéia acerca de uma música “nacional” dividiu e consagrou críticos e músicos, colocou em perspectiva as produções culturais de diversas regiões do país, criou e elegeu predicativos como “antinacionalista”, “entreguista”, “americanista” etc. É o que nos mostra Júlio Hungria, importante crítico musical da época, em 1975, em uma matéria feita para a revista carioca *Última Hora*, intitulada, *AS RAÍZES. Onde estão as raízes?*^{xi} Segundo Hungria:

A margem da proposta de um importante diretor de gravadora (André Midani) absolutamente clara na admissão do uso de elementos de uma cultura internacionalizada para a construção de novas etapas de uma cultura nacional (ou local) poderia reacender-se um velho Fla-Flu, jogado abertamente nos primeiros momentos da bossa nova- 15 anos antes. O surgimento da bossa nova de João Gilberto, antes mesmo do explicável gesto de autocrítica de Carlos Lyra (*Influência do Jazz*, 1961), provocou a primeira cisão na então morna e vagarosa inteligência brasileira: jazzificar o samba era um pecado que críticos como Sérgio Cabral e José Ramos Tinhorão escreveram longas loas nacionalistas para provar que era mentira o nosso subdesenvolvimento, e que a tradição a família e a propriedade da música brasileira deveriam ser preservadas. Radicais de um lado ou do outro, as xenofobias foram acertadas, na época, por um lúcido poeta, jornalista e radialista: "influência não é nenhuma praga, é um capítulo obrigatório na história da arte" [...]. Assim escreveu Reinaldo Jardim, em 1962, na extinta revista *Senhor*. De lá pra cá as coisas mudaram muito. Depois da necessária canção de protesto, período apoiado tanto na fuga de compositores para o Nordeste "em busca das raízes" quanto na sua evidente admiração por Bob Dylan e Joan Baez, - viriam Caetano, Gil e Mario de Andrade (por ordem de entrada). E a bossa nova, "filha espúria do jazz" (Tinhorão, Revista *Senhor*, 1962), finalmente consumida e assimilada, recebeu o perdão por ter nascido impura [...] recebendo o *imprimatur* de setores antes ferozmente posicionados quanto à validade de sua revolução: o próprio Tinhorão já aparece agora cético quanto ao seu valor "nacional", e a música de Tom Jobim, por exemplo, já faz tempo foi admitida em certas rodas como autêntica expressão de brasilidade. Quando o cenário é desalentador a nostalgia substitui a criatividade, quando devia informá-la e a participação do rock no processo atinge a níveis nunca antes observados, a reabertura do velho Fla-Flu não seria surpresa. [...] "Por pura ignorância críticos se aferram a um reduto de música que é 'nosso', 'nativo', mas que, em última análise é tributário da estética européia do século XIX"- diz Augusto dos Campos na 2 edição de *Balanço da Bossa*, doando um elemento importante para a panela das especulações: afinal, a nossa realidade é somente nossa ?

O jornalista nos dá um panorama da querela que dividia críticos e artistas, consagrando e rechaçando gêneros musicais, evidenciando como a idéia de uma "legitimidade nacional" era um fator caro nas apreciações das produções musicais da capital carioca. Júlio Hungria evidencia algumas das instâncias de legitimação pertinentes ao campo musical brasileiro, no momento em que Raul Seixas vai para o

Rio de Janeiro, no fim da década de sessenta, e que ainda colocava em jogo questões relativas a uma forma de “brasilidade” nas produções musicais. Este período, segundo o autor, se caracterizava por trazer a tona uma idéia de “nacional” pautada em um olhar sobre a cultura do interior do país, que ele chama de “fuga de compositores para o Nordeste”, sem perder de vista as modernas produções culturais internacionais e um refinamento estético.

A capacidade de gerar tensão entre estes pólos, representados pela valorização de uma brasilidade híbrida e a captação de tendências musicais de diferentes locais do mundo, por meio de requintadas técnicas de criação musical, representaram algumas das instâncias que fizeram de Gilberto Gil e Caetano Veloso nomes extremamente consagrados em fins de sessenta. Como nos mostra Afonso Carlos Marque dos Santos, em 1972, ao definir Caetano Veloso como o: *artista que saiu da casa da gente, de dentro de nós, da barriga de nossas mãe e avós. [...] Todo brasileiro é um tímido e assanhado. Caetano é o brasileiro. Ele faz tudo o que a gente queria fazer*^{xii}. Luiz Carlos Bittencourt, também em 1972, diz que Gilberto Gil, no lançamento de seu LP 2222, *está sendo o mesmo estudioso de sempre, levando dados do que há de mais puro interior a dentro, e oferecendo condições para o surgimento de novos valores, extraíndo, segundo o autor, o que há de mais sofisticado em matéria de som dos abafados porões londrinos e adaptá-los a sua sensibilidade tropical*^{xiii}.

Foi dentro desse campo musical que Raul Seixas se inseriu e procurou reconhecimento, orientado por heranças sociais bastante específicas e um campo de possibilidades de inserção bastante estreitado.

Raul Seixas um músico baiano.

Os depoimentos do cantor acerca de sua vida na Bahia e sua relação com a música neste período, recolhidos para este trabalho, são, na sua imensa maioria, datados do período em que ele já vivia na cidade do Rio de Janeiro e já havia se

consagrado como artista. Estes depoimentos possuem duas orientações centrais. A primeira, mais comum nos depoimentos da década de 70, tenta denotar um caráter de autonomia e erudição a sua produção musical na Bahia, como se sua música fosse um veículo para o cantor dizer o que queria e da maneira que queria. Estes depoimentos acabam por aferir a Raul Seixas uma erudição que dele era exigida no interior do campo musical Brasileiro da década de setenta; desta forma ele afirma que: *foi na necessidade de dizer coisas, de fazer rock, que me levou fundar Os Panteras*. Continua o cantor dizendo que sua infância:

Foi marcada por um pessimismo incrível, de Augusto dos Anjos, de Kafka, Schopenhauer. Depois eu fui canalizando e divergindo, captando as outras coisas. Estudei literatura. Comecei a ver a coisa sem verdades absolutas. Sempre aberto, abrindo portas para as verdades individuais. Assim, sabe? E escrevia muita poesia. Vim para cá pra publicar. (Seixas. In: Passos. 1990, p. 85)

A segunda orientação destes depoimentos tenta determinar uma espécie de ligação mais legítima do cantor com o rock, como se Raul fosse o único representante legal do movimento rock no Brasil. Esta vertente de seus depoimentos é mais explorada na década de oitenta, quando uma série de bandas de rock vão conquistando cada dia mais reconhecimento no campo musical brasileiro e Raul caminhava distante de todo essa consagração, devido a uma série de problemas de saúde e uma relação complicada com gravadoras. Em um de seus depoimentos o cantor diz que: *O que me pegou foi tudo, não só a música. Foi todo comportamento Rock. Eu era o próprio Rock, o Teddy Boy da esquina, eu e a minha turma [...]* (Seixas. In: Passos. 1990, p.14).

Segundo próprio Raul Seixas a proximidade de sua casa ao consulado norte americano na Bahia possibilitou um contato prematuro com o rock de Elvis Presley e Chuck Berry. Os filhos de americanos lhe emprestavam discos dos ídolos do rock internacional e com eles começava a se estreitar um contato do menino Raul com

toda a cultura que envolvia o rock do período. Desta maneira, Raul Seixas afirma que:

[...] Antes a garotada não era garotada, seguia o padrão do adulto, aquela imitação do The Clock, no filme *No Balanço das Horas*, eu me lembro, foi uma loucura para mim. A gente quebrou o cinema todo, era uma coisa mais livre, era a minha porta de saída, era a minha vez de falar, subir num banquinho e dizer eu estou aqui. Eu senti que ia ser uma revolução incrível. Na época eu pensava que os jovens iam dominar o mundo. Para a minha família cantar rock era ser cobrador de ônibus. [...] Quando o 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 [...] (Idem.)

Raul Seixas, nascido em uma rica família da sociedade baiana (seu pai, Raul Varela Seixas, era engenheiro da Petrobras e herdeiro de uma família de grandes comerciantes da região), contrariou as preções familiares, que insistiam em uma carreira socialmente destacada, uma vez que *cantar em Salvador era como ser cobrador de ônibus*, e começou a se envolver com a música, mas principalmente, com o estilo de vida que o rock representava no período. Neste sentido o cantor passa a se utilizar, juntamente com a música, de uma série de códigos de conduta e vestuário que caracterizavam os amantes de rock, engomando o topete, gola levantada, cuspiendo e mascarando chiclete, brigando com os pais, roubando e quebrando vidraças.



xiv



xv

Por mais que Raul tentasse, em seus depoimentos da década de 70, determinar uma autonomia em sua produção musical na Bahia, fazendo referência aos códigos de conduta e vestuário que o rock implicava naquele período, a análise do contrato de uma de suas primeiras bandas nos mostra que o seu grupo era extremamente refém de condicionantes externos. O contrato determinava entre outras coisas o vestuário e o bom comportamento da banda no palco.

2. DO REGIMENTO INTERNO

a-) Normas disciplinares

§ 1º deverão os figurantes do "The Panthers" pautar pela boa conduta quando em função ou nas circunstâncias adequadas.

§ 2º Serão aplicadas multas de quinhentos cruzeiros aos figurantes retardatários a ensaios e funções. A mesma multa será aplicada aos ditos que conturbarem ou desviarem o curso dos ensaios.

§ 6º Em caso de luto que venha a atingir algum dos figurantes do conjunto, será cancelada toda e qualquer apresentação até determinado tempo, o qual será decidido em reunião.

§ 7º Ficará encarregado pela organização quando de apresentações em TV o figurante que executa Contrabaixo eletrônico.

§ 8º O traje do conjunto até segunda oportunidade será: calças e sapatos (uniformes) brancos, blusão vermelho, e amarelo. (Essinger org. 2005, p.33, 34).

A profissionalização artística de Raul Seixas, na Bahia, que fez de sua banda, nas palavras do cantor, *o grupo mais cara de Salvador*, se deu em um período extremamente singular na região. A chegada da Petrobras em Salvador possibilitava a ascensão de novas elites econômicas dirigentes (das quais Raul mesmo era herdeiro, uma vez que ele era filho de um engenheiro da empresa recém instalada na região), em detrimento das decadentes elites cacauceiras e um desenvolvimento regional dos meios de comunicação (Oliveira, 1987).

A origem econômica e social destacada de Raul Seixas foi fundamental para a consagração do cantor em Salvador, pois possibilitava, por meio de uma rede de relacionamentos da mãe, uma série de apresentações em rádios e televisões locais. Thildo Gama (1995, p.13), amigo pessoal do cantor na Bahia, conta que: *A mãe de Raulzito, D. Maria Eugênia, amiga da mãe de um produtor de TV (Mecenas Marcos), pediu para que ela falasse com o filho para ver se conseguia colocar a gente em um programa, e deu certo.* Segundo Thildo (idem. p.32), *começava a ser criado um clima musical em Salvador, quase em todos os bairros eram criados conjuntos de Iê Iê Iê, e foi crescendo virando uma febre.* Salvador, como nos mostra Thildo (1995), vivia com intensidade a ascensão Jovem Guarda, se tornando, além de um ponto de passagem de muitos artistas que se consagravam no Rio de Janeiro, como Roberto Carlos e Erasmo Carlos, uma cidade que possibilitava também a formação e a profissionalização de bandas de Iê-Iê-Iê. Foi neste ambiente que Raul Seixas começou a se consagrar na região, cantando covers de roqueiros internacionais, ícones do Iê-Iê-Iê nacional, além de algumas músicas próprias, mas sempre acompanhando os já conhecidos critérios composicionais e de vestuário da Jovem Guarda, como nos mostram algumas imagens de suas bandas.



xvi

O grande reconhecimento comercial da banda de Raul Seixas, *Raulzito e os Panteras*, se deu tanto por essa rede de relacionamentos que a mãe tinha no interior desses meios de comunicação quanto pelo contato que Raul possuía com a língua inglesa, uma vez que facilitava a apresentação do cantor de músicas em inglês. O capital financeiro e social da família de Raul possibilitavam, portanto, algumas vantagens que as outras bandas não possuíam, seja por meio de sua rede de relacionamentos, seja na obtenção de aparelhos elétricos (Gama, 1995), pois a maioria dos indivíduos ligados ao rock, em Salvador, era de uma classe econômica bem inferior a dele.

O cantor se tornou, realmente, bastante conhecido na cidade de Salvador como cantor de Iê-Iê-Iê e trabalhando como banda de apoio de cantores famosos que se apresentavam na região, como Roberto Carlos e Jerry Adriani. O apadrinhamento desse último possibilitou a ida de Raul ao Rio de Janeiro para a gravação do seu primeiro LP, *Raulzito e os Panteras*, em 1968.

Esta origem social e econômica abastada do cantor determinou também uma herança cultural que se dilapidou de maneira singular pelo contato que ele não teve com a universidade. A figura culta do pai, a biblioteca da família e seu contato com a língua inglesa se constituíram como uma herança social herdada, que possibilitou um contato diferenciado com o rock, e que distinguia Raul das demais bandas da região. Nas palavras de Caetano Veloso (1997, p.47), contemporâneo de

Raul na Salvador dos anos 50 e 60, Raul já possuía, durante este período, *ambições intelectuais e estéticas cuja natureza não facilitava uma receptividade por parte de gravadoras.*

Analisando o posicionamento do rock na Bahia dos anos 50, mas principalmente a posição social dos garotos que se ligavam ao ritmo musical, Caetano Veloso (1997) diz que um garoto que gostasse de rock deveria possuir:

[...] ao mesmo tempo um gosto suburbano e poder econômico que permitisse acesso imediato a informações sobre a cultura americana, discos, filmes e revistas, de modo que, muitas vezes, um fã de rock'n'roll tinha aquelas características de gosto, mas não tinha meios de seguir um curso particular de inglês, e, outras vezes, sendo filho de família abastada, tinha acesso a produtos americanos, mas mantinha uma atitude elitista a que o rock mal se adaptava como um mero sinal exterior de modernidade. Raramente os dois requisitos coincidiam num mesmo indivíduo ou num mesmo grupo (ou indivíduo ou grupo relacionava-se com tais questões de maneira suficientemente livre e forte) para formar uma possibilidade ou um ambiente que pudesse se chamar de genuinamente roqueiro. [...]

Desse modo, um jovem brasileiro talentoso que amasse o rock, e quisesse desenvolver um estilo próprio dentro do gênero, nos fins dos anos 50, enfrentava não apenas a ultramelódica tradição musical brasileira de base luso-africana e veleidades italianas, e atmosfera católica de nossa imaginação, mas também a dificuldade de decidir-se por se firma socialmente como um pária ou como um privilegiado. (p. 43)

A origem econômica privilegiada de Raul Seixas permitia ao cantor, exatamente, este posicionamento diferenciado que Caetano Veloso chamou atenção. Ou seja, um gosto suburbano e um poder econômico que lhe possibilitavam tanto a compra de discos e instrumentos musicais, como o contato com a língua inglesa e informações sobre a cultura americana. Além desse contato diferenciado com o rock se somava uma ligação muito restrita com a filosofia, que o cantor herdaria das constantes leituras do pai, e que mais tarde se tornaria uma das marcas centrais de sua produção musical, no Rio de Janeiro. Em suas palavras "a vasta biblioteca do

meu pai foi meu brinquedo favorito, daí meu gosto pela palavra e a miopia precoce”, continua Raul Seixas afirmando que:

Mamãe vivia nos chás, era senhora da sociedade. Era ela que mandava na casa. Meu pai teve uma influência muito grande sobre mim. Ele era engenheiro, um cara muito lido, tinha muitos livros e lia para mim desde que eu era pequeno. Me impressionei com *Dom Quixote de La Mancha*, o *Tesouro da Juventude*, *O Livro dos Porquês*. Muitos livros de astronomia, sobre o universo, que me fascinavam. Meu pai sempre gostou de mistérios, coisas estranhas, e me meteu nesse mundo estranho inexplicável na face da Terra, debaixo do mar, no céu. (SEIXAS. In: PASSOS. 1990, p.14)

Enquanto a Jovem Guarda se desenvolvia em Salvador, principalmente no Cine Tetro Roma, em uma área de classe média e de situação periférica da cidade (Velooso, 1997), a Universidade Federal da Bahia passava por uma efervescência cultural promovida pelo então reitor Edgar Santos, e que reunia os nomes que mais tarde comporiam a consagrada Tropicália. O esforço do reitor possibilitou a ida para Salvador de uma série de artistas de vanguarda, que se apresentavam constantemente na Universidade, proporcionando uma renovação profunda na vida cultural da cidade e gerando uma nova leva de intelectuais e criadores, abrindo para os estudantes uma nova perspectiva em áreas como a música, arquitetura, teatro, dança e cinema (Risério, 1995).

A posição social de Raul Seixas na sociedade baiana, no fim dos anos 50 e início dos anos 60, pode ser entendida dentro de um entremeio representado pela elite intelectual ligada à universidade e esta série de bandas de periferia que se direcionavam ao Iê-Iê-Iê. Uma posição social ímpar na perspectiva de Caetano Veloso (1997), uma vez que Raul era dotado de *um gosto suburbano e poder econômico* que lhe possibilitou uma ligação diferenciada com o rock. Esta relação do cantor com o movimento rock é muito marcante em seus depoimentos, e se liga ao rock, em suas palavras, *como um comportamento rock* (Seixas. In: Passos. 1990,

p.14), um estilo de vida, um modo de ser. Portanto, o que Caetano Veloso (1998) chamou, em seu depoimento, de *projeto intelectual e estético* que diferenciava Raul Seixas dos demais grupos de Iê-Iê-Iê, seria esta representação em torno do rock como forma de ruptura com padrões comportamento, vestuário, somada ao gosto pela filosofia, herdado desde a infância, e que Raul explorou bastante durante toda a sua carreira no Rio de Janeiro.

O que podemos perceber é que a herança social de Raul reside em um *capital cultural herdado* pela classe social dominante da qual provinha, mas não *sancionado* pelo contato que ele não teve com a universidade, para usarmos os termos de Pierre Bourdieu (2007). Uma herança social situada dentro da influência de uma elite dominante e a *vasta biblioteca do pai*, mas que não se sancionou pelo contato com a universidade, pelo contrário, ganhou os contornos do gosto suburbano que caracterizaria os amantes do rock na região. Uma herança social que possibilitou ao cantor dialogar com as formas musicais consagradas no Rio de Janeiro, trazendo consigo uma profunda afinidade com o movimento rock da época, mas sem nunca conseguir o mesmo reconhecimento dos grandes nomes da música popular do período. Neste sentido, a trajetória de Raul Seixas, no Rio de Janeiro, deve ser pensada na maneira como o cantor negociou esta herança social por ele trazida, com as cobranças provenientes da própria estrutura do campo musical do período e a posição por ele ocupada neste campo.

Raul Seixas, um roqueiro nacional.

A primeira ida do cantor ao Rio de Janeiro, no início de 1968 foi a reboque do reconhecimento comercial da banda de Raul na cidade de Salvador. O trabalho como banda de apoio de Jerry Adriani, nas idas do cantor para capital baiana, possibilitou a gravação do primeiro disco de Raul Seixas, pela ODEON (*Raulzito e os Panteras*). Como o LP veio mediante o sucesso que Raul obteve como cantor de Iê-Iê-Iê, em Salvador, e pela indicação de um artista que já havia se consagrado nesse

ritmo, a produção do disco se deu dentro dos parâmetros que caracterizaram a conhecida Jovem Guarda, durante a década de sessenta. Letras pouco trabalhadas, de fácil assimilação, temáticas de amor e perda e arranjos instrumentais bastante padronizados, como se apresentam na música *Vera Verinha*, em que o cantor diz: “*Vera Verinha\ Vera verás\ Que serás minha\ Sempre serás\ Vera menina\ Preste atenção\ Ouça o que eu digo\ Nesta canção\ Azul no Céu\ Verde no mar\ Somente a minha\ Vera verá*”.^{xvii}

O disco foi um fracasso de vendas que o cantor, em depoimentos posteriores, atribuiu às dificuldades de se fazer uma *música de fácil vendagem*, afirmando que: *o repertório era complicado, minhas letras falavam de agnosticismo, essas coisas intelectuais* (In: Seixas. 1995, p. 8). No entanto, a análise das músicas, como pode ser percebida na música *Vera Verinha*, nos mostrou exatamente o contrário. O que nos parece mais claro, em seus depoimentos, é que o cantor direciona o fracasso das vendas de seu disco a terceiros por meio de uma veiculação de importância a si próprio, em que a péssima vendagem do disco se justificaria por um dom intelectual que o cantor se auto-atribuía. Desta maneira, a baixa vendagem se explicaria por um dom capaz de consagrá-lo no momento presente do discurso, por uma erudição intelectual que dele era exigida e que ele faz questão de ressaltar.

Após o fracasso, Raul Seixas retorna à Bahia, onde passa a ganhar a vida dando aulas de inglês. Por convite de um diretor de gravadora o cantor retorna ao Rio de Janeiro em 1969, agora para trabalhar como produtor musical na CBS, e escrever letras para alguns artistas da gravadora. A CBS, como Elizite Melo da Silva (1996) nos mostra, dominou o cenário da Jovem Guarda na década de sessenta, possuindo contrato com os grandes nomes do ritmo musical, e que neste período se direcionavam a diferentes gêneros, na carona do reconhecimento conseguido na década passada.

Este período como produtor de discos foi de suma importância na trajetória do cantor, pois lhe possibilitou uma percepção mais clara dos critérios de produção de certos músicos reconhecidos pelas somas comerciais que acumulavam, uma vez que Raul era arranjador de muitos deles, mas principalmente daqueles artistas que se consagravam mediante outros parâmetros de legitimação. Em seus depoimentos, Thildo Gama (1995, p.51), ao comentar sobre o período em que Raul trabalhou como produtor musical na gravadora CBS, afirma que: *eu mandei uma fita com mais de vinte músicas minhas pra ele mas depois de ouvi-las disse que não tinha gostado de nenhuma, que eu devia fazer uma música parecida ou no mesmo estilo de Caetano Veloso, aquela Baby.*

O grande reconhecimento conseguido pela Tropicália estruturou o campo musical brasileiro em um sentido bastante específico, ao mesmo tempo em que abriu as portas do Rio de Janeiro para um diálogo de gêneros e estilos, e para a migração, ou melhor, para o reconhecimento de uma série de artistas, de várias regiões do país. O Rio não somente passava a apoiar uma *fuga de compositores para o Nordeste em busca das raízes* como, a partir de Caetano e Gilberto Gil, começava a acolher de maneira extremamente receptiva os agentes produtores de outras regiões^{xviii}.

Os elementos que consagraram Caetano Veloso e Gilberto Gil podem ser percebidos por meio da famosa matéria de Augusto de Campos, intitulada *O Passo à frente de Caetano e Gilberto Gil*^{xix}, em que o autor diz:

[...] Negando-se a falsa alternativa de optar entre a guerra santa ao iê-iê-iê ou o comportamento de avestruz (fingir ignorar as inovações introduzidas pelos Beatles no âmbito universal da música popular moderna), Caetano Veloso e Gilberto Gil vêm, oswaldianamente, deglutir o que há de novo nesse movimento e incorporar conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, renunciar aos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas.

Vejamos com atenção como os elementos que consagraram Caetano Veloso e Gilberto Gil não eram meras representações de expressões culturais brasileiras ou internacionais, mas sim a grande habilidade em gerar uma forma de tensão entre tais expressões, calcadas em técnicas de composição extremamente refinadas, capazes de colocar em jogo diferentes códigos musicais dentro de pressupostos formais muito bem elaborados. Não era a valorização dos gêneros nordestinos que se colocava em evidência, nem ao menos os elementos do rock internacional, mas sim o conflito entre ambos, enquadrados em técnicas muito bem acabadas de produção musical.

Estes elementos que consagraram Caetano Veloso e Gilberto Gil, no Rio de Janeiro, assumindo uma certa hegemonia enquanto instâncias de legitimidade no campo musical brasileiro nos anos 70, ao mesmo tempo que abriam espaços para novos agentes e gêneros musicais, os fechavam em critérios bastante específicos de composição. O que queremos dizer é que, por mais que a Tropicália tenha colocado em perspectiva novas formas de produção musical, ela as enquadrava em mecanismos bastante singulares de composição. Não bastava ser Luiz Gonzaga, nem John Lennon, ou seja, não era nem o rock nem a música nordestina que estava colocada em evidência, mas sim uma capacidade de articulação entre elas. Foi neste cenário que Raul Seixas começou a encontrar as dificuldades de produção musical na cidade do Rio de Janeiro, no início dos anos 70. Em um depoimento datado de 1972 o cantor diz: *sou tão baiano quanto Caetano e Gil, adoro a Bahia etc., mas não vim com o tropicalismo. Apesar de adorar e admirar aquele trabalho tão importante eu sempre estive no rock, desde 1957.* (Seixas. In: Souza. 1993, p.14)

Compreender a maneira como a imprensa carioca consagrou estes elementos que fizeram de Caetano e Gilberto Gil grandes ícones do período, nos esclarece como o campo de possibilidades de Raul Seixas se encontrava extremamente estreitado durante a década de setenta, enquanto um admirador do

rock de Elvis Presley e Beatles. Em uma matéria da Revista *Veja*^{xx}, fazendo um balanço dos artistas que surgiram no bojo de Caetano Veloso e Gilberto Gil, Tárík Souza afirma que:

É relativamente pacífico que, na música, a vanguarda não é a ditadura de um exército ou um regime. Nas hordas musicais as ofensivas dependem de elementos imprevisíveis e nem sempre começa na dianteira. [...] Aceitando essa lógica, a linha de frente da música popular brasileira parecia, há pouco tempo, bem definida, com soldados devidamente carimbados pela crítica. Agitado, berrante e colorido, o novo era o tropicalismo de Caetano e Gilberto Gil. Mas desde que os inquietos baianos deixaram de se apresentar no Brasil, a disputa pela linha de frente se tornou novamente confusa e acirrada.

O autor, na continuação da matéria, faz uma análise dos artistas brasileiros em busca do que seria esse “novo”, essa vanguarda musical. Assim, Tárík Souza busca uma série de bandas e compositores que estavam se destacando no período e faz uma análise de seus trabalhos. O autor mostra que após a ida de Caetano e Gil para o exterior a vanguarda seria supostamente *Os Mutantes*, Gal e Tom Zé, mas cada um estava seguindo caminhos bastante diferenciados. Tárík Souza chama atenção para o conjunto *Os Novos Baianos*, que tomaram para si o título de novos mas, no entanto, o autor os critica bastante, dizendo que seria *um resto de tropicalismo mal digerido*. A necessidade do “novo”, a procura por esse tipo de material, era algo em voga no período, como mostra o crítico. Ele chama atenção para o surgimento de um *Laboratório de Sons Estranhos* em Recife, que foi extremamente vaiado em suas apresentações, o surgimento de um conjunto chamado de *OEL*, que fez um concerto com salsichas, melancias, batendo panelas e copos em São Paulo. A matéria mostra a procura dos empresários por essa espécie de “novo”, como Roberto de Oliveira, que contratou o grupo *OEL*, o compositor Renato Ruschell, o grupo *Caterva Nefanda* e o compositor Antônio Miranda. Tárík Souza afirma que dentro desse “novo”, portanto, *as necessidades de se chocar o*

público e os produtores se tornaram algo imprescindível, e finaliza a matéria destacando uma frase do compositor Macalé, que diz: é preciso abrir as pernas, copular com todas as culturas, parir um louro preto, símbolo da morte e da invencibilidade das raízes^{xxi}.

A matéria nos evidencia uma procura, tanto por parte de artistas como de empresários, daqueles elementos que consagraram Caetano Veloso e Gilberto Gil, anos antes. Um “novo” pensado por meio da articulação entre elementos visuais e sonoros, misturas de diferentes gêneros musicais e sons, expressões de regionalismos fundidos à cultura internacional, produzindo uma cultura “legitimamente nacional”. Um “nacional” que não se assentava na mera exposição de gêneros do interior brasileiro, mas sim no conflito entre estilos, refinados pela lente exigente de uma elite carioca, com expectativas já definidas em torno de uma arte representativa de uma identidade brasileira.

Os elementos de uma música pop internacional se inseriam no campo musical brasileiro da década de 70 dentro do anseio por uma criatividade “nova”, que a MPB procurava a todo custo. A inserção do rock, durante a década de 70, na esteira da música popular brasileira, fez com que os artistas influenciados pela música internacional, entre eles Raul Seixas, ficassem reféns de critérios composicionais característicos de outros gêneros, criando o que Ana Maria Bahia (1979, p.44) chamou de *um esforço de síntese que formará um dos veios principais da música brasileira da década*. A autora, que era também uma das principais representantes do jornalismo rock do período, chama atenção para o reconhecimento de artistas influenciados pela música pop internacional, e que se inseriam no campo musical brasileiro mediante esforços de composição alinhados às demandas da MPB. Como exemplo, Ana Maria Bahiana (*Idem*) destaca o trabalho de Sá, Rodrix e Guarabira que fundiram *elementos eletrônicos com a viola sertaneja, o rock com o rasqueado e o baião, numa fórmula que foi chamada, por algum tempo,*

de rock rural. Continua a autora chamando atenção para o aparecimento de outros artistas, *que estavam chegando a essa (rock/música sertaneja) e outras sínteses, como Fagner, Walter Franco e Raul Seixas (Idem).*

Foi dentro deste cenário que Raul Seixas se inscreveu no *VII Festival Internacional da Canção em 1972*, com a música *Eu Sou Eu Nicurí é o Diabo*, e *Let Me Sing Let Me Sing*, um festival em que: *se fosse esculpido o compositor símbolo teria tronco corpo e cabeça divididos entre duas influências, tão intensas quanto exaustas, de Caetano Velo e Gilberto Gil^{xxii}*. Ambas as músicas de Raul foram aprovadas para a segunda fase, tendo a segunda conseguido mais destaque na mídia.

A música *Let Me Sing Let Me Sing* se inicia com um grito clássico que marcou o rock dos anos 50, passando diretamente para um refrão em inglês, que também faz parte do rock do período. O término do refrão é feito por meio de uma forte pausa, logo suprimida por um ponto de baião nordestino. Assim, a música se intercala entre um rock com um forte peso da guitarra elétrica, e um baião, de marcação feita pelo triângulo nordestino. Durante a apresentação, os elementos visuais também foram bastante explorados, por meio das roupas, blusão e calça de couro, lembrando os roqueiros da década de 50 e 60 e pelas suas danças frenéticas, que se alternavam entre o baião e o rock, como se apresenta na imagem abaixo, que foi divulgada junto à imprensa carioca.



xxiii

A contradição entre o refrão de um rock que marcou a década de 50 com um ritmo característico da cultura brasileira, e as danças que se alternavam entre apresentações frenéticas do rock com os passos característicos do baião, são particularidades estéticas extremamente alinhadas aos critérios de consagração que buscavam uma série de artistas do período, na esteira de Caetano Veloso e Gilberto Gil, como destacou Tárík Souza. Na música o cantor diz:

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

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

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

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

O reconhecimento alcançado pelo cantor no *VII Festival da Canção* lhe rendeu, no mesmo ano, um contrato com a Philips e o lançamento do seu primeiro LP pela gravadora. A Philips Phonogran dominava a gama do mercado já consagrado da MPB nacional, possuindo no seu quadro de artistas os principais nomes da música popular do período, como Caetano, Chico Buarque, Gal Costa, Gilberto Gil entre outros. Ao passo que a CBS, gravadora que dominou o cenário da música destinada ao público jovem, durante a década de 60, continuava investindo pesadamente nesse tipo de público consumidor^{xxv}. Vejamos como a estruturação desse campo

musical, na cidade do Rio de Janeiro, fez com que o início da produção musical de Raul Seixas fosse feito na Philips, gravadora que se dedicava a esta gama consagrada de produção cultural, e não na CBS. Uma posição interessante e singular, uma vez que o artista que se consagrou, em trabalhos acadêmicos e de divulgação, pelo pioneirismo de trazer ao campo musical brasileiro um conjunto de movimentos socioculturais característicos ao rock, gênero musical que nas palavras de Hobesbawm (1997) era marca da juventude de uma época, teve o início de sua carreira (período também mais reconhecido do cantor) em uma gravadora que pouco explorava o público consumidor jovem no Brasil.

Raul Seixas se insere, portanto, enquanto amante do rock de Elvis Presley e Beatles, dentro dos espaços abertos pelas instâncias de consagração que legitimaram Gilberto Gil e Caetano Veloso e o declínio da conhecida Jovem Guarda, anos antes. Espaços que cobravam de Raul Seixas, até pela posição por ele ocupada na principal gravadora do país, as expectativas por uma produção alinhada aos critérios que o campo musical elegia como dominantes. Desta maneira, Raul Seixas se lança trazendo uma crítica social, feita por uma visão extremamente individual e autobiográfica da realidade que o cercava, contrapondo elementos filosóficos e místicos com gêneros da música pop e nordestina, ancorados em agressivos e dinâmicos trabalhos de veiculação imagética, capazes de dar ao cantor grande destaque na imprensa da época. Códigos musicais e performáticos que chamavam atenção da mídia e do público consumidor, pois despertavam o interesse por uma novidade inusitada e agressiva que Raul Seixas trazia junto aos seus discursos, músicas e vestuário. Dentro destes aspectos foi se desenhando a produção musical e a própria construção imagética do artista Raul Seixas, onde a fusão de diferentes códigos musicais com elementos políticos, místicos e filosóficos, dentro de um forte teor autobiográfico, respondia às expectativas por algo “novo”, que na realidade correspondia aos já conhecidos critérios que a MPB havia eleito como dominantes.

Neste sentido Raul Seixas, em seus depoimentos da década de 70, abre mão de uma ligação restrita com o rock (fato pouco explorado por Raul durante a década de oitenta) em função de uma formação musical mais diversificada e ancorada em elementos exotéricos e filosóficos, reafirmando uma imagem enigmática em torno de si e de sua produção musical, capaz de despertar a curiosidade e expectativa por algo “novo”. Segundo ele:

Eu não sou cantor de rock eu gosto de rock como Hobby, e quero frisar isso pra você. Eu gosto muito da música nordestina, música russa, polonesa, sabe! Eu estou aberto a todos os tipos de música.

Eu me considero um artista da vida, um ator da vida. As pessoas pensam que eu sou um cantor e compositor, mas na realidade eu jogo o grande xadrez da vida, você está entendendo? E eu sou um ator da vida. Eu atuo tão bem que a cada passagem de uma pedra, de um xadrez, sabe, é uma marcação muito importante. Você tá entendendo? Então eu desempenho meu papel na vida porque eu quero carimbar minha passagem com minha impressão digital, porque não há propósito de existir, se você não carimbar, não deixar seu nome marcado.^{xxvi}

O empresário de Raul Seixas no seu LP de lançamento pela Philips foi Guilherme Araújo, uma figura extremamente conhecida no meio musical da década de setenta, uma vez que foi o empresário dos artistas da consagrada Tropicália. Araújo ficou conhecido pelo caráter extravagante e agressivo que ele construía para seus contratados, a ponto de causar certos conflitos com alguns de seus principais artistas^{xxvii}. A apresentação de Raul Seixas junto à mídia da época se construiu de maneira semelhante à fórmula já utilizada por Guilherme Araújo. Assim, Raul se apresentava com um visual muito agressivo, trazendo em suas canções, discursos e vestuário, elementos sempre inusitados, sejam eles místicos, filosóficos, políticos etc. O que pode ser percebido na imagem abaixo, em uma das apresentações do cantor no programa de Silvio Santos, onde ele aparece sem camisa, de botas longas e uma capa estrelada, carregada de símbolos exotéricos.



xxviii

O LP lançado a partir do contrato firmado com a Philips, intitulado *Kring-há-Bandolo!* (1973), responsável pela explosão do cantor no cenário musical brasileiro, traz um conjunto de elementos visuais explorados já na capa do disco, de maneira bastante agressiva, trazendo o cantor de peito nu e olhos fechados, extremamente magro, de braços abertos, como se pregado em uma cruz, com um medalhão no peito e um símbolo exotérico na mão. O nome do disco aparece entre os braços do cantor, como se compusesse, junto das imagens, uma simbologia conjunta. Desta maneira, o LP torna-se uma espécie de totalidade enigmática, na qual as letras das músicas acabam por se juntar a esse conjunto de símbolos a serem decifrados pelos ouvintes do disco. O Jornal *O Globo*, de 27 de Junho de 1973^{xxix}, definiu a capa do primeiro disco de Raul *como um quadro da idade média e um manifesto filosófico* e definiu o cantor como um jovem que: *desde cedo, sempre se interessou por metafísica e agora, prevê para a década de 70 a eclosão. Cita como testemunhos a bíblia e livros tibetanos.*



A música responsável pelo destaque do disco foi *Ouro de Tolo*, uma balada lenta que traz na letra além de críticas sociais um forte apelo autobiográfico onde o cantor expressa todas suas dificuldades no contato com a capital carioca, e até mesmo uma espécie de autocrítica a sua posição atual, afirmando que:

Eu devia estar contente
Porque eu tenho um emprego
Sou um dito cidadão respeitável
E ganho quatro mil cruzeiros
Por mês...

Eu devia agradecer ao Senhor
Por ter tido sucesso
Na vida como artista
Eu devia estar feliz
Porque consegui comprar
Um Corcel 73...

Eu devia estar alegre
E satisfeito
Por morar em Ipanema
Depois de ter passado
Fome por dois anos
Aqui na Cidade Maravilhosa...
Ah!

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

Eu devia estar contente
Por ter conseguido
Tudo o que eu quis

Mas confesso abestalhado
Que eu estou decepcionado... [...] ^{xxx}

Dentre as músicas deste LP podemos destacar também *Mosca na Sopa*, um baião intercalado com um refrão de guitarras elétricas e bateria, na qual o cantor se anuncia como um incomodo que chega lentamente, vigiando e perturbando, tão forte e persistente que seu extermínio seria impossível. A música (cantada em primeira pessoa) denota a chegada de algo novo, que despertaria o interesse e incomodo, chamando atenção para o cuidado que deveria ser dispensado ao elemento inusitado que se apresentava. A canção cria, portanto, um cenário preocupante que é, de primeira mão, direcionado à própria imagem de Raul Seixas. Na música, o cantor diz:

Eu sou a mosca
Que pousou em sua sopa
Eu sou a mosca
Que pintou prá lhe abusar...

Eu sou a mosca
Que perturba o seu sono
Eu sou a mosca
No seu quarto a zumbizar...

E não adianta
Vir me detetizar
Pois nem o DDT
Pode assim me exterminar
Porque você mata uma
E vem outra em meu lugar...

Atenção, eu sou a mosca ^{xxxii}. [...]

Na música *Metamorfose Ambulante* o cantor vai tentando se definir para o ouvinte da canção, mostrando exatamente que ele era um indivíduo extremamente mutável, de opiniões controversas e sem valores definidos. A música, portanto, passa a idéia de uma vivência social pensada de maneira alegórica, ou seja, de personagens interpretados e posteriormente rompidos, constantemente em destaque. A canção traz, exatamente, a idéia de constantes rupturas no âmbito social, ao mesmo tempo que traduz uma construção imagética que o caracterizaria

junto à imprensa, de um contraventor incessante, e que se tornaria peça chave para sua consagração no campo musical da época. Na música o cantor diz:

Eu prefiro ser
Essa metamorfose ambulante

Do que ter aquela velha opinião
Formada sobre tudo

Eu quero dizer
Agora, o oposto do que eu disse antes
Eu prefiro ser
Essa metamorfose ambulante

Do que ter aquela velha opinião
Formada sobre tudo

Sobre o que é o amor
Sobre o que eu nem sei quem sou
Se hoje eu sou estrela
Amanhã já se apagou
Se hoje eu te odeio
Amanhã lhe tenho amor

Lhe tenho amor
Lhe tenho horror
Lhe faço amor
Eu sou um ator

É chato chegar
A um objetivo num instante
Eu quero viver
Nessa metamorfose ambulante. [...]

É necessário notarmos como o cantor trabalha tanto o jogo simbólico da capa do disco, seu vestuário e as letras de suas canções, dentro de um conjunto de informações enigmáticas que se sintetizariam na própria figura de Raul Seixas. Ou seja, tanto as letras como as imagens são representações capazes de passar informações sobre o próprio cantor. Desta forma, assim como se tornam emblemáticas as letras de suas músicas e as capas de seus discos, torna-se enigmática a própria figura do cantor que daí provém. Assim, o Jornal *O Globo*, de 1973, afirma que: *em breve, Raul, com seu novo conjunto, deverá apresentar no*

MAM, um autodi, quer dizer, um espetáculo de magia, um ritual, onde a música, o teatro, a expressão corporal integram-se plenamente^{xxxiii}.

Os recursos estéticos empregados em sua produção musical, seus discursos, vestuário e a forma de apresentação em shows se constroem como um mecanismo de divulgação da própria figura artística de Raul Seixas, se consolidando como uma tática extremamente eficiente na divulgação e consolidação de uma imagem junto à imprensa. O *Jornal do Brasil*, de 21 outubro de 1973, evidencia como a utilização agressiva de idéias e imagens se tornavam, junto com as músicas, um dado relevante em suas apresentações, ao determinar que: *Espirando a magreza do físico (Dom Quixote), ele se envolve com o mundo a partir do guarda roupas, botas longas sobre calça Lee, camisa parda de guerrilha e boina, ou do prefixo musical, o velho tema de atualidades francesas*. Logo abaixo da matéria o jornal traz uma imagem de Raul em uma de suas apresentações, dançando, com a mão para o alto, uma blusa aberta e peito nu, botas longas, barba e cabelo compridos.



Mesmo que Raul Seixas não quisesse, seu reconhecimento na mídia caminhava extremamente ajustado aos parâmetros eleitos pela MPB, como ele reconhece em um de seus escritos de 1973, afirmando: *por que eu vivo? Ser artista? Não fico feliz. Ser Caetano no final? Esse é o auge que eu posso chegar?* (In: Souza, 1993, p.1986).

Fundindo uma rebeldia, tanto dentro como fora do palco, com propostas místicas e filosóficas, elementos visuais muito agressivos, influências do rock internacional com outros gêneros musicais Raul Seixas vai atendendo às exigências simbólicas que sobre ele recaiam, pela própria forma com que o rock se inseriu no campo musical brasileiro e pelas expectativas provenientes da posição que ele ocupava na principal gravadora do país. Desta forma, Celso Arnaldo de Araújo^{xxxiv}, em 1973, reconhece como Raul Seixas seria mais um músico surgido no interior da música popular brasileira, ganhando destaque por trazer “novos” elementos ao campo musical, afirmando que: *nenhum outro compositor da nova safra da MPB esteja tão bem retratado com tanta fidelidade em suas músicas como Raul Seixas.*

A trajetória de Raul Seixas, saindo de Salvador e indo para o Rio de Janeiro, na procura de um reconhecimento ampliado, ou seja, nacional, torna-se bastante interessante, pois evidencia as dificuldades de composição de um artista novo, que trazia consigo uma herança social e com ela, tentava, a todo custo, negociar suas aspirações e expectativas em um campo fortemente estruturado, com sua produção musical refletindo, diretamente, as demandas simbólicas que dele eram exigidas. Assim, sua trajetória e, principalmente, sua produção artística, no início da década de 70, tornam latentes características específicas ao campo musical do período. Um campo que ainda não havia legitimado o rock nacional^{xxxv}, pelo contrário, o colocava em segundo plano, mas, ao mesmo tempo, via nos elementos de uma música pop internacional fatores caros na busca por uma criatividade “nova”, capaz de atender às exigências de uma elite carioca. Assim, Sérgio Cabral, em matéria intitulada *Do Lado Errado*, para o Jornal *O Globo*, de 29 de Novembro de 1979 diz que:

Não conheço nada mais subdesenvolvido, mais pobre que o chamado rock brasileiro. Os seus cultores são maus compositores, maus instrumentistas, são subdesenvolvidos. [...] Brasileiro fazendo rock sempre me deu a impressão que são aqueles porto riquinhos de Nova York, querendo ser norte-americanos, e o máximo que conseguem é trabalhar como garçons nas proximidades da Broadway. Mas eles

parecem felizes, pois estão em Nova York. Por tudo isso, e por mais uma porção de coisas, é que não dou a menor importância ao rock brasileiro. Mas Raul Seixas é um caso a parte. É baiano e deve ter herdado deles quatro séculos de criatividade baiana, coisa da qual ninguém pode escapar vivendo lá. Tem um talento extra, infinitamente superior aos compositores de rock e bem acima da média dos compositores brasileiros. [...] O problema é que quase todo o disco dá a impressão de que o que deixa Raul Seixas realmente satisfeito é quando está no rock. E lá vem o tal do rock brasileiro (e em inglês então é uma lástima).

CONCLUSÃO

Mais que classificarmos Raul Seixas como um roqueiro e, partindo desta premissa, explicarmos sua trajetória e produção musical, como se elas fossem reflexo de certas características socioculturais atribuídas ao rock, tanto no Brasil como no mundo, devemos entender que Raul Seixas, no Rio de Janeiro, acabou por negociar uma herança social própria com o capital simbólico que dele era exigido durante o período. Neste sentido, mesmo certas características de sua produção musical e apresentação artística junto aos meios de comunicação parecerem, em um primeiro olhar, marcas de singularidade e genialidade artística, elas eram orientadas e regradas tendo em vista expectativas muito bem definidas, derivadas da própria inserção da música pop internacional no campo musical brasileiro da década de 70 e, principalmente, da posição que Raul Seixas ocupava nesse campo.

ⁱ Devemos de início, estabelecermos uma distinção entre os conceitos de biografia e trajetória, uma vez que serão ferramentas importantes nessa análise biográfica. O conceito de biografia, segundo Bourdieu (1996) estaria ligado ao todo biográfico, compactamente narrado. Ou seja, uma construção realizada a posteriori, tanto pelo indivíduo quanto pelos pesquisadores ou biógrafos, visando descrever de maneira lógica um conjunto de histórias de vida organizadas de maneira harmonicamente coerente, como forma de apresentação social lógica do indivíduo. Por outro lado, o conceito de trajetória é empregado como forma de compreensão das realidades multifacetadas entre o indivíduo e os campos de força pela qual transita, explorando contradições, ambições, fracassos, aspirações às vezes sem sentido ou vontades sem consistência, como assim definiu Bourdieu (1996) em sua análise sobre Frédéric,

protagonista de *A Educação Sentimental*. Portanto, no conceito de trajetória perde-se de vista uma lógica linear de união dos acontecimentos biográficos, vislumbrando descrever “a série de posições sucessivamente ocupadas pelo mesmo escritor em estados sucessivos do campo literário” (Idem, p.293).

ⁱⁱMúsica *Ouro de Tolo*, primeiro grande sucesso do cantor, lançado no disco **Kring-há, Bandolo!** PHILISPS, em 1973.

ⁱⁱⁱ*Jornal do Brasil*. 03 de abril de 1977.

^{iv}Mônica Buarque (1998), Juliana Abonízio (1999) e Luiz Alberto Lima Boscato (2005).

^vSobre o rock dos anos oitenta ver: Arthur Dapieve (1996).

^{vi}Sobre as implicações socioculturais do rock ver: Roberto Muggiati (1973)

^{vii}Sobre a Jovem Guarda ou Iê-Iê-Iê ver: Elizete Melo da Silva (1996).

^{viii}Edição 31, p.66.

^{ix}Sobre a Bossa Nova ver: Augustos de Campos (1993).

^xNas conclusões de seu trabalho *Metrópole e Cultura, São Paulo no meio do século XX*, Maria Arminda (2001) diz que “poderia ter tratado de linguagens arquitetônicas e urbanísticas, do cinema, design, dos meios de comunicação de massa. Mesmo nos campos nas quais incidi meu foco de análise, apenas tangenciei certos problemas”.

^{xi}Revista *Última Hora*. 17 de Junho de 1975.

^{xii}Revista *Rolling Stone*. Edição 17, p.20. 22 de Agosto de 1972.

^{xiii}Revista *Rolling Stone*. Edição 17, p.20. 22 de Agosto de 1972.

^{xiv}Fotografia de Raul Seixas (à direita) nos anos 50. Sílvio Essinger (2005, p.24)

^{xv}Raul Seixas em uma de suas primeiras bandas, *Os Relâmpagos do Rock*, na década de 50. Sílvio Essinger (2005, p.37)

^{xvi}Imagens dos primeiros grupos de rock de Raul Seixas. Na primeira imagem Raul Seixas se encontra ao centro, e na segunda imagem na extrema direita. Sílvio Essinger (2005, p.28 e 39)

^{xvii}Música *Vera Verinha*. LP **Raulzito e os Panteras**, ODEON, 1968.

^{xviii}É o que nos mostra a matéria intitulada: *Invasão dos Baianos na Música Nacional*, assinada por A. T. Andrade, *Jornal Correio da Manhã*. 4 de Novembro de 1967.

^{xix}*Correio da Manhã*. 4 de 19 de Novembro de 1967.

^{xx}Edição 82, p. 62. 1 de abril de 1970.

^{xxi}Revista *Veja*. Edição 82, p. 62. 1 de Abril de 1970.

^{xxii}Intitulada: *Sem Sustos*. Revista *Veja*. Edição 211, p. 82, 83. 20 de Setembro de 1972.

^{xxiii}Acervo do *Raul Rock Club*.

^{xxiv}Música *Let Me Sin, Let Me Sing*, LP **Kring-há-Bandolo**, PHILIPS, 1973.

^{xxv}Este domínio do mercado da MPB nacional pode ser percebido por meio de uma matéria da revista *Veja*, intitulada *Os Males do erotismo*, de 1969, edição número 54, página 63, que traz em destaque a censura erótica que recaia sobre a Philips, que domina o mercado da MPB nacional. Segundo esta matéria, dos 41 finalistas do festival de 1969, 17 são da Philips. A Philips possui 25% do mercado de discos do Brasil, tendo contratos firmados com os grandes nomes da MPB como Gil, Caetano, Jorge Ben, Elis Regina, Baden Powell, Nara Leão, Edu Lobo, Mutantes, Toquinho, Vinicius, Gal Costa, Jair Rodrigues, além de nomes que a matéria chama de velha guarda, como Pixinguinha, Cyro Monteiro, Astouf Alves.

^{xxvi}Entrevista concedida à Rádio Cultura, programa *Música Popular Brasileira*, São Paulo, 19 de Janeiro de 1976. Gravado e organizado pelo *Raul Rock Club*, DISC II.

^{xxvii}A Revista *Veja*, de 17 de Junho de 1970, edição 93, destaca que Maria Bethania, que só aparecia ‘caracterizada’ nos palcos e auditórios dá a impressão de estimular a desmistificação da própria imagem exterior. De não se interessar mais pela figura

'agressiva' e 'contestadora' que o empresário Guilherme Araujo, dos tropicalistas, o mesmo que transformou Maria em Gal, tinha criado para ela.

^{xxviii} Acervo do Raul Rock Club.

^{xxix} Intitulada: *Raul Seixas dá seu grito de Guerra e vem aí com seu 1 Lp*.

^{xxx} Capa do LP **Kring-há-Bandolo!**, PHILIPS, 1973.

^{xxxi} Música *Ouro de Tolo*, LP **Kring Há Bandolo!**, PHILIPS, 1973.

^{xxxii} Música *Mosca na Sopa*, LP **Kring-HA, Bandolo!**, PHILIPS. 1973.

^{xxxiii} Jornal *O Globo*. 27 de Junho de 1973. Intitulada: *Raul Seixas dá seu grito de Guerra e vem aí com seu 1 Lp*.

^{xxxiv} Matéria intitulada: *No Chacrinha de paletó gravata e maleta*. Jornal *O Globo*. 15 de Novembro de 1973.

^{xxxv} Utilizamos o termo Rock nacional para designarmos o gênero autônomo e específico do rock brasileiro, produzido mediante critérios particulares de produção musical e legitimado como representante de um rock particularmente nacional.

Bibliografia:

ABONÍZIO, Juliana (1999). *O protesto dos inconscientes: Raul Seixas e a micro política*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista Campus de Assis.

ARMINDA, Maria (1997). *Metrópole e cultura: o novo modernismo paulista em meados do século*. Revista *Tempo Social*. São Paulo, V 9, n2, outubro de 1997, p.39-52.

_____, Maria (2001). *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. São Paulo: Edusc.

_____, Maria (2005). *Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950*. Revista *Tempo Social*. V.17 n.1 São Paulo jun. 2005.

BOURDIEU, Pierre (1996). *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras.

_____, Pierre (2005). *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp.

_____, Pierre (2004). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

_____, Pierre (2002). *A Ilusão Biográfica*. In: MARIETA, Ferreira de Moraes; AMADO, Janaina (org.) *Usos e abusos da história oral*. São Paulo: Editora Fundação Getúlio Vargas.

BOSCATO, Luiz Alberto de Lima (1996). *Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas na Contracultura Jovem*. Dissertação (Doutorado em História Social). Universidade de São Paulo.

BUARQUE, Mônica (1998). *Culto-rock a Raul Seixas: entre a rebeldia e a negociação*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

CAMPOS, Augusto de (1993). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

CASANOVA, Pascale (2002). *A república Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade.

DAPIEVE, Arthur (1996). *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Ed.34.

ELIAS, Norbert (1995). *Mozart sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

GAMA, Thildo dos Santos (org.) (1997). *Raul Seixas: entrevistas e depoimentos. Coleção Mitos do pop*. São Paulo: Pen Comércio e Comunicações.

HOBSBAWN, Eric (1995). *Era dos extremos: O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Cia das Letras.

MICELI, Sergio (2003). *Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura*. Revista Tempo Social, São Paulo, v. 15, n. 13, p.63-79.

MUGGIATI, Roberto (1973). *Rock: o grito e o mito*. A música popular como forma de comunicação e contracultura. Petrópolis: Vozes.

OLIVEIRA, Francisco (1987). *O elo perdido, classe e identidade de classe*. São Paulo: Brasiliense.

PAVÃO, Alberto (1989). *Rock Brasileiro 1955-65 trajetórias, personagens e discografia*. São Paulo: Edicon.

PASSOS, Sylvio; BUDA, Toninho (org.) (2000). *Raul Seixas uma antologia*. São Paulo: Martin Claret.

_____, Sylvio (org.) (1990). *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret.

RISÉRIO, Antônio (1995). *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi.

ESSINGGER, Silvio (org.) (2005). *O baú do Raul Revirado*. São Paulo: Ediouro.

SOUZA, Tarik (org.) (1993). *O baú do Raul*. São Paulo: Globo.

SILVA, Elizete Melo da (1996). *A jovem Guarda e os anos 60: uma festa de arromba*. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Estadual Paulista campus de Assis: São Paulo.

VELOSO, Caetano (1997). *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.

WISNIK, José Miguel (2002). *Algumas questões de música e política no Brasil*. In: BOSI, Alfredo. (org.) *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Editora Ática.

Artigos de Jornais e Revistas:

ANDRADE, A. T. INVASÃO DOS BAIANOS NA MÚSICA NACIONAL. Jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. 4 de Novembro de 1967.

ARAÚJO, Celso Arnaldo de. NO CHACRINHA DE PALETÓ GRAVATA E MALETA. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro. 15 de Novembro de 1973

BITTENCOURT, Luiz Carlos Maia. GIL E SUAS ORIGENS. *Revista Rolling Stone*, Rio de Janeiro, edição 17, p.20. 22 de Agosto de 1972.

CABRAL, Sérgio. DO LADO ERRADO. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro. 29 de Novembro de 1979

HUNGRIA, Júlio. AS RAÍZES. Onde estão as raízes? *Revista Última Hora*, Rio de Janeiro. 17 de Junho de 1975.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro. 21 de Outubro de 1973.

OS MALES DO EROTISMO. *Revista Veja*. Rio de Janeiro, edição 54, p. 63. 17 de Setembro 1969

O SOM E IMAGEM DE GAL. *Revista Veja*. Rio de Janeiro, edição 97 p.93. 17 de Junho de 1970.

O SINATRA DO SERTÃO. O fenômeno Waldik Soriano: 19 anos de vida artística, 18 LPs de grande sucesso, incrível prestígio no Norte, Centro e Nordeste do Brasil, mas um desconhecido para as platéias de São Paulo e Rio. *Revista Veja*. Rio de Janeiro, edição 31, página 66. 09 de Abril de 1969.

RAUL SEIXAS DÁ SEU GRITO DE GUERRA E VEM AÍ COM SEU 1 LP. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro. 27 de junho de 1973.

SANTOS, Afonso Carlos Marques de. CAE É NOSSA FRESCURA. *Revista Rolling Stone*. Rio de Janeiro, edição 17, p.20. 22 de Agosto de 1972.

SEM SUSTOS. *Revista Veja*. Rio de Janeiro, edição 211 p. 82, 83. 20 de Setembro de 72.

SOUZA, Tárík. DEPOIS DE CAETANO. *Revista Veja*. Rio de Janeiro, edição 82, p. 62. 1 de abril de 1970.

ZOBARAN, Sérgio. ROQUE ENROW Brasileiro, órfão, indigente, mas com um fã clube imenso. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 3 de Abril de 1977.

Fonte Áudio-visual:

Programa *Música Popular Brasileira*, Rádio Cultura AM/SP. Entrevista com Raul Seixas 19/01/1976, 30'. Coleção Raul Rock Club: DISC II: 66'.

1973-Raul Seixas. LP *Krig-há, bandolo!* Rio de Janeiro: Philips.

Sites:

www.raulrockclube.com.br. (Acessado em 15 de Dezembro de 2009).

Data de Recebimento: 29/09/2010

Data de Aprovação: 20/12/2010