

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

**DANIELA MARANGONI COSTA**

**ENTÃO VÁ! FAÇA O QUE TU QUERES, POIS É TUDO DA LEI -  
Contracultura para todos no rock de Raul Seixas**

**FLORIANÓPOLIS**

**2019**

DANIELA MARANGONI COSTA

**ENTÃO VÁ! FAÇA O QUE TU QUERES, POIS É TUDO DA LEI -  
Contracultura para todos no rock de Raul Seixas**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito para obtenção do título de Bacharelado e Licenciatura em História. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Renata Palandri Sigolo

FLORIANÓPOLIS

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Costa, Daniela Marangoni  
ENTÃO VÁ! FAÇA O QUE TU QUERES, POIS É TUDO DA LEI :  
Contracultura para todos no rock de Raul Seixas / Daniela  
Marangoni Costa ; orientador, Renata Palandri Sigolo,  
coorientador, Márcio Roberto Voigt, 2019.  
78 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -  
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de  
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História,  
Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. História. 2. Contracultura. 3. História e Rock. 4.  
Ditadura Militar. 5. Raul Seixas. I. Palandri Sigolo,  
Renata. II. Roberto Voigt, Márcio. III. Universidade  
Federal de Santa Catarina. Graduação em História. IV. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**  
Campus Universitário Trindade  
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina  
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que a acadêmica **Daniela Marangoni Costa**, matrícula n.14201629, entregou a versão final de seu TCC cujo título é *ENTÃO VÁ! FAÇA O QUE TU QUERES, POIS É TUDO DA LEI - Contracultura para todos no rock de Raul Seixas*, com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 8 de julho de 2019.

Assinatura manuscrita em tinta preta, sobre uma linha horizontal.

Orientadora



Universidade Federal de Santa Catarina  
 Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
 Curso de Graduação em História

#### ATA DE DEFESA DE TCC

Aos vinte e seis dias do mês de junho do ano de dois mil e dezanove, às 10 horas e 30 minutos, na sala 10 do Departamento de História, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos seguintes membros, Prof. Dr.ª: Renata Palandri Sigolo (Orientador(a) e Presidente); Prof. Dr.ª: Márcia Ramos de Oliveira (Titular); Ms Icles Rodrigues (Suplente), designados pela Portaria Tcc nº 59/HST/CFH/2019, a fim de arguirm sobre o Trabalho de Conclusão de Curso da Acadêmica Daniela Marangoni Costa, intitulado: **"ENTÃO VÁ! FAÇA O QUE TU QUERES POIS É TUDO DA LEI! Contracultura para todos no Rock de Raul Seixas"**. Aberta a Sessão pelo(a) Senhor(a) Presidente, a Acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, a mesma foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas, pelos membros da banca as seguintes notas, Prof. Dr.ª: Renata Palandri Sigolo, nota 8,5, Prof. Dr.ª: Márcia Ramos de Oliveira, nota 8,5, Ms Icles Rodrigues, nota 8,5, sendo a acadêmica aprovada com a nota final 8,5. A acadêmica deverá entregar na Coordenadoria do Curso de Graduação em História em versão digital, o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, até o dia 10 de julho de 2019. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela candidata.

Florianópolis, 26 de junho de 2019



Prof. Dr.ª: Renata Palandri Sigolo (Orientador(a))



Prof. Dr.ª: Márcia Ramos de Oliveira (Titular)



Ms Icles Rodrigues (Suplente)



Daniela Marangoni Costa (Acadêmica)

*“Pois não imagino, para um escritor, elogio mais belo do que saber falar, no mesmo tom, aos doutos e aos escolares. Mas simplicidade tão apurada é privilégio de alguns raros eleitos.”*

*(Marc Bloch - 1949)*

## AGRADECIMENTOS

Meu primeiro agradecimento é ao ex Ministro da Educação, Fernando Haddad, que utilizou de forma tão positiva os investimentos na área e possibilitou que eu fosse a primeira pessoa em minha família e meu círculo de conhecidos a entrar em uma universidade pública e de muita qualidade. Em nome disso, prometo lutar sempre pela educação, para que todos tenham uma oportunidade tão incrível quanto eu tive.

À minha mãe, Jucileni, pedagoga que acredita na melhora do mundo pela educação e me mostrou que por meio dela eu alcançaria meus sonhos e minha independência. Ao meu pai, Vanderlei, por me ensinar a teimar por aquilo que eu acredito. Aos dois, por acreditarem nos meus sonhos e mesmo mantendo-se preocupados com os passos apressados que dei ao partir de Criciúma, nunca deixaram de estar ao meu lado. À minha irmã, Rafaela, por ser uma jovem aberta, que me ensina sobre o mundo e é minha fonte de esperança de um futuro melhor. Aos meus avôs Delir, Valdemar e, principalmente, à ‘vó’ Salete e ‘vó’ Linda, que foram fundamentais nos momentos de maiores dificuldades e me impediram de deixar a peteca cair, além de me ensinarem a força que tem a mulher brasileira. Aos meus cachorros, João Lennon, Scooby Doo e Kiko, que nunca vão ler isso, mas que não podem ser deixados de lado por terem sido essenciais pro meu equilíbrio emocional ao longo desses últimos 5 anos.

À Gabi e ao Giba, amigos que me acolheram por três meses assim que cheguei em Floripa e continuam até hoje a se preocupar. Se não fosse por eles, eu nem teria começado essa graduação. Aos amigos que fiz na faculdade, principalmente Amanda e Foster, que apesar de deixarem o curso pelo caminho, continuam mais presentes do que nunca e me deram forças para continuar por nós. Aos que fiz na Coordenadoria das Fortalezas da UFSC, Camila, Mirella, Renata, Roque, Dalânea, Salvador e ao amigo-chefe Tonera, que pegou no meu pé até eu aprender a escrever melhor e foi fonte de conversas maravilhosas sobre música brasileira. À cidade de São Paulo por ter me feito ver a vida de outra forma e à Aline que fez parte desse processo e foi a primeira a me apoiar a trilhar os caminhos da História. À Ana Letícia que nunca perdeu um passo sequer de minha caminhada desde que me entendo por gente. À Dahise e à Nati, que agregam muitos conhecimentos e causas pelo mundo, animais e natureza em minha vida. Ao Yhandê, que mesmo prestes à ser pai, arrumou um tempo pra dar

uma ajudinha pra colega de área de pesquisa. Tenho muita sorte de ter pessoas tão especiais como vocês.

À minha sogra, Sandra, que me deu lar, possibilitando que eu continuasse o curso em momentos tão tensos financeiramente. Que ainda me deu amor e virou minha segunda mãe. Ao meu marido, Thiago, que foi o corretor ortográfico oficial de todos os meus trabalhos, que me apoia em qualquer plano ou ideia de última hora e tem o dom de fazer tristezas e incertezas em relação ao futuro desaparecerem.

À todos os professores que tive em toda a minha jornada escolar, desde a primeira série até a graduação e que me inspiraram a seguir esse lindo caminho como profissão. Aos professores e orientadores Renata Palandri e Márcio Voigt, que por terem sido compreensivos, dedicados, acessíveis e terem ministrado aulas incríveis, conseguiram restaurar minha fé na educação e, principalmente, no ensino de História. Justamente em um período em que foi retirada do ensino médio e foi tão negligenciada pela governança. Ambos me fizeram entender e apreciar o academicismo, me inspiraram a reunir forças para lutar para que a história seja respeitada e para que um dia eu possa ser também a Renata e o Voigt na vida de uma estudante.

A todos vocês que fizeram este agradecimento ser longo - e então pude perceber que estou cercada de pessoas maravilhosas - e que foram essenciais de uma forma ou outra para que eu tivesse a incrível experiência de cursar a faculdade dos meus sonhos em uma universidade maravilhosa. O meu mais sincero: muito obrigada!

## RESUMO

A década de 1960 foi muito importante por destacar os movimentos pacifistas, movimentos de resistência e por utilizar a cultura como forma de contestação das regras sociais e políticas em diversos países do Ocidente. Com isso, surgem novas formas de expressão artística, sendo um grande referencial o rock n' roll, que foi um dos principais meios culturais a ser utilizado como mensageiro das contradições político-social. Apesar da censura da Ditadura Militar e do nacionalismo da MPB, aos poucos o rock estrangeiro ganhou uma pequena abertura no país. Um dos principais representantes e precursor do gênero no país foi o músico Raul Seixas. Uma figura muito importante para os movimentos de protesto e Contracultura que aproveitou conscientemente os holofotes para transmitir os ideais libertários da Contracultura para o maior número de pessoas possível dentro do país. Por isto, embora esses princípios transmitidos em suas músicas tenham constituído apenas uma parte de sua carreira, principalmente a inicial, tornou-se um dos maiores mensageiros da Contracultura e do rock n' roll no Brasil.

**Palavras Chave:** Contracultura, História e Rock, Raul Seixas, História e Música, Ditadura Militar

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO I - O ROCK N' ROLL E A CONTRACULTURA FRENTE AO CONSERVADORISMO MUNDIAL.....</b>	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO II - DITADURA MILITAR E O MOVIMENTO POLÍTICO NA MÚSICA BRASILEIRA.....</b>	<b>30</b>
<b>CAPÍTULO III - O ROCK DE RAUL SEIXAS E A AMPLIAÇÃO DA CONTRACULTURA NO BRASIL.....</b>	<b>44</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>58</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>61</b>
<b>FONTES.....</b>	<b>66</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>67</b>
<b>ANEXO A - KRIG-HA, BANDOLO!.....</b>	<b>68</b>
<b>ANEXO B - GITA.....</b>	<b>69</b>
<b>ANEXO C - NOVO AEON.....</b>	<b>70</b>
<b>ANEXO D - MOSCA NA SOPA.....</b>	<b>71</b>
<b>ANEXO E - SOCIEDADE ALTERNATIVA.....</b>	<b>73</b>
<b>ANEXO F - É FIM DE MÊS.....</b>	<b>74</b>
<b>ANEXO G - RAUL SEIXAS NO VII FIC.....</b>	<b>76</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho se propõe a fazer a análise de três músicas de Raul Seixas: *Mosca na Sopa* (1973), *Sociedade Alternativa* (1974) e *É Fim de Mês* (1975). Foi apoiada, também, na observação de matérias de jornais como *Geraldão vende ingresso para o show de Raul Seixas* no Diário de Pernambuco (edição 45, p. 2, 1975), *Raul Seixas: a ironia está no ar* no Jornal do Comércio (edição 242, p. 13, 1973) e *Raul Seixas* do Diário de Notícias (edição 15541, p. 23, 1973). Ao estudar os jornais, pretendo identificar um pouco da repercussão da imagem do cantor na mídia tradicional. Este trabalho tenciona identificar como Raul Seixas fomentou mensagens da Contracultura no Brasil e como atingiu a classe trabalhadora, tradicionalmente não relacionada aos movimentos sócio-culturais que lutavam contra o sistema político e o conservadorismo social, durante a Ditadura Militar.

O rock and roll promoveu uma das maiores revoluções na história da música, alterando toda a indústria que a cercava e tendo grande alcance mundial. Uniu diversas culturas, gêneros musicais e pautas até então ignoradas pela sociedade. Veiculou reivindicações sobre a importância do jovem na sociedade, sobre racismo e costumes considerados atrasados. No Brasil, o gênero foi aderido com algumas particularidades em relação aos produzidos nos EUA e na Inglaterra, principalmente relacionadas às questões sociais que o estilo propunha abordar, que foram, à princípio, minimizadas. Posteriormente Raul Seixas reinventou o gênero, inserindo características singulares do Brasil e resgatando os sentidos sociais aos quais o rock relacionou-se em seu surgimento e suas renovações, ao longo da segunda metade do século XX.

O interesse de gerar esta análise por meio da música nasce ao compreender a importância da cultura para veicular e para representar as lutas e movimentos sociais, uma vez que

A música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. Para completar, ela conseguiu, ao menos nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental. (NAPOLITANO, 2002, p. 7).

A música popular teve maior repercussão após os movimentos de urbanização e industrialização e, principalmente, por volta das décadas de 1920 e 1930 com o advento da música fonográfica (gravada). Até aquele momento, ela era produto mais voltado às elites em

países mais desenvolvidos economicamente. “O que se chama de ‘música popular’ emergiu do sistema musical ocidental tal como foi consagrado pela burguesia no final do século XIX, e a dicotomia ‘popular’ e ‘erudito’ nasceu mais em função das próprias tensões sociais e lutas da sociedade burguesa” (NAPOLITANO, 2002, p. 10).

Conforme surgiam novas classes e organizações sociais, as relações com a música distanciaram-se dos padrões europeus, criando novas formas, estilos e incluindo novos elementos por conta da mistura de outras tradições (NAPOLITANO, 2002, p. 18). O “ritmo da mudança, tanto na música popular quanto na própria sociedade, acelerou perto do fim dos anos 60” (FRIEDLANDER, 1996, p. 24) e tanto o contexto social, quanto o advento da guitarra elétrica e das novas tecnologias facilitaram a aproximação de classes menos abastadas com a música e com o rock n’ roll.

A pesquisa da história e de aspectos da Contracultura brasileira por meio da música torna-se válida ao perceber que “o documento artístico-cultural é um documento histórico como outro qualquer na medida em que é produto de uma mediação da experiência histórica subjetiva com as estruturas objetivas da esfera socioeconômica” (NAPOLITANO 2002, p. 33). Para trabalhar com este tipo de documento, é necessário adotar uma abordagem analítica, devendo ser investigado pelo pesquisador itens como: música (instrumentos, estilo e ritmo), letras (tema e mensagem), histórico do artista (condições sociais, psicológicas, influências e carreira), contexto do lançamento da música (ambiente político-social, economia, cultura local, desenvolvimento da indústria musical no período) e a atitude do artista nos palcos e em público (FRIEDLANDER, 1996, p. 14).

Ao longo da execução da pesquisa, me deparei com a dificuldade em contemplar toda a análise musical justa para este tipo de documento. Como meus conhecimentos sobre teoria musical são muito pequenos e se resumem à poucas cifras decoradas para violão, a investigação do conteúdo que não está explícito nas letras, ou seja, da canção, relacionou-se com as sensações que provocam e comparações com outros gêneros musicais e seus significados. A análise instrumental ficou menos elaborada do que gostaria, mas creio que tenha conseguido extrair o suficiente dos documentos para contemplar minha proposta de encontrar na obra de Raul a transmissão de mensagens de Contracultura para diversas classes sociais brasileiras.

Também é importante refletir sobre a Contracultura, a fim de compreender as reivindicações aos padrões e sistemas vigentes e por quais motivos almejavam as mudanças.

Foi um movimento revolucionário que aconteceu dentro dos meios culturais (seja os artísticos, ou os costumes e atrasos arraigados na sociedade da época, como os conservadorismos: racismo, machismo, preconceitos com pessoas LGBTQ+). Foi aderido principalmente por uma parcela da juventude em uma escala mundial que “queriam mudar o mundo, nem que fosse apenas o seu mundo particular. *A Revolução Cultural*, a transformação através do cotidiano, estava em pauta” (KAMINSKI, 2019, p. 19).

É interessante também perpetuar estes questionamentos relativos ao conservadorismo social e o consumismo dentro do capitalismo que o promovia. No caso do Brasil, é relevante manter as indagações em específico, sobre a Ditadura Militar Brasileira, para que as memórias dos movimentos e lutas sociais, que foram responsáveis pela conquista de direitos liberdades, não caiam no esquecimento e sejam banalizados, visto que

A sociedade brasileira viveu a ditadura como um pesadelo que é preciso exorcizar [...].

Assim, embora tenha desaparecido gradualmente, em ordem e paz, a Ditadura Militar foi e tem sido objeto de escárnio, desprezo ou indiferença, atitudes que tendem a estabelecer uma ruptura drástica entre o passado e o presente, quando não induzem ao silêncio e ao esquecimento de um processo contudo, tão recente e tão importante de nossa história. (REIS 2000, p. 6).

Por me deparar com a disputa entre a MPB - que refletia os anseios da esquerda político-partidária brasileira - com o Rock de Raul, que era mais próximo da Contracultura e que fora desqualificada como um movimento revolucionário por aquela esquerda, fez-se necessário refletir sobre o que é político. René Remond (1988) remonta toda a trajetória da história política e percebe que este ramo foi o que mais teve prestígio em todo o estudo sobre a história da humanidade - que tem também as áreas culturais, econômicas e sociais -, embora tenha oscilado e sido escanteada em alguns momentos. Ele reflete, ainda em um momento respeitável da área, que ao final dos Estados Absolutistas “a história política voltou-se para o Estado e a nação, [...] às lutas por sua unidade e emancipação, às revoluções políticas, ao advento da democracia, às lutas partidárias, aos confrontos entre ideologia política” (REMOND, 1997, p. 15).

Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), duas grandes potências econômicas criaram uma polarização mundial, uma - Estados Unidos da América - que já era adepta ao Capitalismo e a outra - União Soviética, na Europa e Ásia - um sistema baseado no Socialismo. Essa divisão, junto da expansão tecnológica possibilitou que mais pessoas

tivessem acesso à informações e discussões sobre os Estados, o sistema e as medidas aplicadas para a governança, motivando que os cidadãos se sentissem parte do corpo político e aspirasse participar de decisões que afetam na sociedade (REMOND, 1997, p. 25).

Desta forma, surgiram e ganharam mais força os movimentos sociais como o Movimento Negro, Feminista e LGBT, formados por pessoas que desejavam participar do processo político e geralmente tinham a intenção de incluir pautas em comum a serem ponderadas pelo Estado. Esses movimentos passam a ser considerados políticos pela participação ativa e o interesse na esfera da administração das nações ou pelo desejo de se reconhecer dentro daquele espaço.

Por conta desta alteração, o estudo da história e a área da ciência social tiveram de rever seu olhar sobre a história política. Ao passo que o passado considerava como político apenas aquilo que surtisse uma grande mudança percebida na forma de Estado - como a transição da Monarquia para as Repúblicas - o novo olhar deveria considerar também as pressões e participações de movimentos sociais que, ainda que não gerassem alterações tão grandes, fizeram com que ocorressem mudanças estruturais naqueles sistemas em vigor (REMOND, 1997, p. 30).

Esta alteração sobre o que é considerado político ainda hoje está em discussão dentro da esquerda brasileira e de movimentos sociais. Durante o período analisado neste trabalho, a esquerda político-partidária e oposicionista ao capitalismo e governos conservadores, estava ligada aos conceitos de rupturas totais do sistema para gerar revoluções. Por isso, embora tivessem muitos pontos convergentes, desconsideravam como legítimos os movimentos e revoluções que causaram rupturas dentro do sistema, como foi o caso da Contracultura.

A investigação sobre as mensagens relacionadas ao movimento, nos primeiros anos da carreira de Raul, divide-se em três capítulos. O primeiro examina o que foi o movimento da Contracultura e seu contexto, local e período de desponte, repercussão e características. Também procura compreender a relação deste com o gênero que havia se tornado de grande sucesso entre os jovens, o rock n' roll, e com a política de conservadorismo social que predominava o mundo Ocidental.

O segundo capítulo estuda o sistema governamental vigente no Brasil durante a década de 1970, a Ditadura Militar, suas relações com o conservadorismo mundial, características principais e as particularidades que transformaram o cenário social no país.

Ainda localiza a cultura da música brasileira dentro daquelas circunstâncias, as disputas e conquistas, características, a relação com a política interna e com a Contracultura que havia ganhado muita força no exterior. Ainda observa dentro desse contexto o surgimento do rock n' roll no Brasil.

O terceiro e último capítulo examina a história de Raul Seixas, seu desenvolvimento como músico, relações com a política, a cultura e cenário político social durante os primeiros anos de sua carreira, 1972-1975. Também pesquisa as influências que o possibilitaram desenvolver e propagar o rock n' roll no Brasil e as mensagens de Contracultura, presente em seus três primeiros discos. Por fim, analisa as três músicas selecionadas, a fim de compreender nelas a disseminação dos preceitos da Contracultura, suas perspectivas e também as técnicas para abranger várias camadas sociais, métodos e o desenvolvimento do seu rock n' roll e suas particularidades. Apoia-se também na análise de três notícias de jornais que auxiliam a identificação desses elementos e da recepção de suas mensagens pela mídia e pelos brasileiros.

## **CAPÍTULO I - O ROCK N' ROLL E A CONTRACULTURA FRENTE AO CONSERVADORISMO MUNDIAL**

Após a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos da América passaram a ser provedores importantes para a Europa que estava em reestruturação, fornecendo, além de armamentos para a Europa e demais países em conflito, também os bens de consumo e outros produtos de sua indústria em crescimento, como a tecnologia. A vitória dos Aliados, grupo que os EUA apoiou, proporcionou um crescimento do país americano como potência econômica mundial. Esses acontecimentos possibilitaram uma estabilidade e melhora econômica dentro do país, promovendo o surgimento de camadas ascendentes da sociedade americana. A nova classe média era composta em sua maioria por moradores de subúrbios e conquistou acesso à aquisição de bens de consumo que outrora não tinham (AFONSO, 2016, p. 22).

Divulga-se neste período o *American way of life*, uma propaganda promovida pelo governo norte-americano. Nesta campanha, o sistema baseado no comunismo é vilanizado e o consumismo, em que ancora-se o sistema capitalista, torna-se sinônimo de qualidade de vida (AFONSO, 2016, p. 24). Concomitante à estes valores que foram propagados no país, houve também outro fenômeno, o *Baby Boom*. Constituído principalmente por conta dos soldados que retornavam da guerra e as famílias que alcançaram um patamar econômico e social mais elevado e poderiam ter mais filhos.

Consequentemente, o acontecimento acarretou em um aumento significativo do crescimento demográfico durante a década de 40. Os nascidos no *Baby Boom* tornam-se adolescentes na década de 50 e jovens na década de 60. A estabilidade econômica no país facilitava que, “pela primeira vez, muitos jovens não [precisassem] trabalhar para completar a renda familiar, levando à emergência de uma cultura jovem ligada ao tempo livre e o lazer” (AFONSO, 2016, p. 24).

A liberdade de tempo por conta da condição econômica tranquila que parte da juventude de classe média na década de 50 desfrutou possibilitou uma emancipação intelectual. Também permitiu o ganho de espaço para que opinassem em relação à sociedade, o que não havia acontecido com seus pais, que por sua vez, carecessem concentrar suas energias para o trabalho e a contribuição financeira no seio familiar (AFONSO, 2016, p. 25), além de terem sido afetados por duas guerras mundiais. Os jovens da década de 50 tiveram a

oportunidade de refletir e relutar contra padrões sociais estabelecidos (geralmente conservadores), uma vez que “viam-se obrigados a aceitar regras e rituais impostos pela sociedade adulta e, por conta disto, rebelaram-se” (ROCHEDO, 2011, p. 34).

Ao afastar-se do estilo de vida de seus pais, buscaram outros novos que, neste caso, foram marcados pela rebeldia, pela união da categoria e “as manifestações juvenis se estruturam em geral como crítica ao estilo de vida burguês, constituindo uma ameaça à estabilidade e à ordem” (ROCHEDO, 2011, p. 31).

Ainda, tiveram aquele sentimento de revolta veiculado pela indústria cultural, que vendo o jovem como um potencial consumidor, planejou-se para estimular essa rebeldia como um nicho de mercado. Mas, apesar do investimento nos locais de encontros, como os *fast foods* e “mesmo com toda essa gama de expansão que a cultura jovem teve dentro da Indústria Cultural, será em duas mídias onde ela obtém suas principais formas de expressão que perduram até hoje: o cinema e a música” (AFONSO, 2016, p. 25).

O cenário musical era, até então, representado por cantores mais velhos que, apesar de apreciados pelos jovens, não causavam uma identificação de ideais e vivências. Ademais, as músicas de sucesso do país eram majoritariamente brancas ou representadas por brancos e refletiam os problemas raciais e segregacionistas que estavam ancorados no conservadorismo, ao qual os jovens pretendiam se opor. O Rock n’ Roll surgiu nos EUA nesse cenário e

Era essencialmente uma música afro-americana. Os ritmos sincronizados, a voz rouca e sentimental e as vocalizações de chamado-e-resposta característica dos trabalhadores negros eram parte da herança da música africana e tornaram-se os tijolos com os quais o rock and roll foi construído. (FRIEDLANDER, 1996, p. 31).

Reunia características da música country branca e sulista do país com gospel, blues e o rhythm and blues de origens negra, ainda contando com o advento tecnológico da guitarra elétrica. Tinha também como grande novidade a aparição de cantores e bandas jovens que identificavam-se com seus ouvintes e promoveram ainda mais a transformação do novo estilo em “uma atitude e meio de autodefinição; num estilo de vida e pensamento para o jovem [...]. É a partir dele que os jovens conseguem vincular suas mensagens através das mídias e espaços conquistados” (AFONSO, 2016, p. 27). Ainda assim, foi aderido aos poucos pela indústria cultural. O cinema norte-americano proporcionou a expansão do rock n’ roll, o

incorporando como trilha sonora ao estilo revoltado do *bad boy*, propagado por atores como James Dean em filmes como *Juventude Transviada*.

Ao mesmo tempo que esses jovens contrapunham-se aos costumes de seus pais, foram criados em um ambiente de prosperidade econômica e aprenderam a exigir avanços e, então, “esta música atraiu toda uma geração de adolescentes que foram ensinados por seus pais a querer e esperar mais do que eles tinham” (FRIEDLANDER, 1996, p. 38). Ao longo da década de 1950 e do desenvolvimento do gênero musical, “os primeiros sucessos do rock foram marcados pela predominância de músicos negros” (AFONSO, 2016, p. 29), como Chuck Berry, o que constituía por si só uma afronta aos pais, influenciados pelo racismo presente na sociedade conservadora.

No entanto “a música de que os pais não gostavam era a preferida dos filhos e houve uma divisão, uma fenda entre as gerações” (ROCHEDO, 2011, p. 33). Por conta disso, apesar da propaganda contra o rock por parte de instituições religiosas, dos pais, das escolas e do próprio governo

As letras e músicas da época clássica do rock redefiniram o estilo de vida dos adolescentes. Elas abriram uma caixa de Pandora - que continha uma resposta espontânea e emocional a esta música essencialmente negra e a um sentimento envolvente de identidade adolescente e de comunidade. O rock and roll tinha chegado pra ficar. (FRIEDLANDER, 1996, p. 63).

Na segunda metade da década de 50 é que surgiram os representantes brancos do rock n’ roll, como Elvis Presley. O artista agregava à sua performance as danças e o movimento dos quadris, tidos como eróticos para a sociedade conservadora, e que eram utilizados pelos roqueiros negros como parte da afronta social. Esta adesão de brancos ao novo estilo musical por um lado diminuiu o protagonismo negro no gênero e por outro auxiliou na consolidação do rock no mercado fonográfico norte-americano, uma vez que o preconceito impediu que muitas rádios aceitassem tocar o gênero musical quando haviam apenas representantes negros, mesmo já obtendo muito sucesso na indústria cultural voltada para o jovem (AFONSO, 2016, p. 31).

Apesar de catalizar o sentimento de revolta contra os padrões morais da sociedade conservadora e de falar de situações recorrentes do dia-a-dia dos jovens, durante aquela primeira fase, o rock n’ roll ainda não havia atingido caráter de contestação política. Estava relacionado às quebras de paradigmas sociais em temas que eram tabus, como o sexo, racismo e a liberdade do adolescente, que era cobrado para atingir a vida adulta e a maturidade. É na

década seguinte que o gênero passa a ter um papel importante também para manifestações políticas, quando espalha-se pelo mundo e, principalmente, pela Inglaterra.

Paul Friedlander, um estudioso de história e música e lecionou sobre História e Rock, escreveu um livro analisando o Rock n' Roll e suas relações sociais. Ele dividiu o gênero em algumas fases, a primeira foi justamente nesse período da história norte-americana da década de 50, a fase clássica. Esta era contou com uma primeira geração que fazia uma síntese de estilos musicais brancos e negros e temas sobre amor, dança e sexo. Foi representado por artistas como Little Richard, Chuck Berry e Bill Haley. A segunda geração do rock clássico surgiu na segunda metade da década, tendo mais representantes brancos que a primeira e atingindo ainda mais sucesso comercial, com músicos como Elvis Presley, Buddy Holly e Jerry Lee Lewis.

Paralelamente - e também unida - à esta primeira fase, a Geração *Beat* ganha repercussão. Constituíam-se inicialmente por um movimento literário protagonizado principalmente por Jack Kerouac com o livro *On the Road* e Allen Ginsberg, também por Neal Cassady, William Burroughs, Hebert Huncke e John Clellon Holmes, que cunhou o nome da geração com o lançamento do artigo “*This is beat Generation*” (Essa é a geração Beat) em 1952 (WILLER, 2009, p. 8). Entre as características do movimento, destaca-se a marginalidade, a amizade entre os principais escritores, as experiências de vida - como o sexo - que seguiam às pregações do movimento, a relação com outras modalidades artísticas e a negação do *American way of life*.

A Geração *Beat* surgiu a partir da cultura *hipster* de Nova York, mas agregou outros valores ao longo do caminho. Os *hipsters* iniciaram uma busca por novos valores e eram marcados pelo pessimismo. Este sentimento foi influenciado pela Segunda Guerra Mundial, o avanço tecnológico, o poder de destruição das bombas - como aconteceu em Hiroshima - e pelos horrores do nazismo. Por isto, parte da geração de jovens dos anos 50 buscavam em outras culturas algumas respostas que não encontravam no mundo ocidental (ALMEIDA, 2010, p. 2).

Apesar de terem espalhado-se por diversos locais do país, principalmente em São Francisco, na Califórnia, um dos mais importantes da Geração *Beat* foi o bairro *Greenwich Village*, em Nova York, pois “nenhuma comunidade representava melhor a liberdade pessoal e artística do que o Greenwich Village. Dentro do Village, não haviam cenas mais vívidas que as do teatro *off Broadway* e da nova ascensão da música *folk*” (SHELTON, 2011, p. 138). O

local reuniu um grande número de poetas, músicos e outros artistas que buscavam os ideais do movimento e contava com as casas de café, onde poetas recitavam seus poemas e os músicos apresentavam-se para divulgar seu trabalho, ganhar algum dinheiro e, muitas vezes, pela esperança de serem vistos por alguma gravadora (SHELTON, 2011, p. 146-147). Também eram comuns os recitais em plenas praças públicas.

Os escritores *Beats* da década 50 assumiram uma postura de enfrentamento da sociedade conservadora, ao adotar o lado dos marginalizados, negar a cultura de consumo vigente “e por advogar mudanças no comportamento, eles eram uma ameaça de fato ao conservadorismo americano que ajudava a moldar a sociedade do anti-comunismo e do conformismo. É justamente por advogar mudanças que os *Beats* diferem dos *Hipsters*” (ALMEIDA, 2010, p. 4). Enquanto os *Hipsters* buscavam respostas para compreender a insatisfação com o mundo moderno, os *Beats* procuravam mudar o cenário, com base naquelas questões, e a ampliação de possibilidades que a aproximação com outras culturas, como as do Oriente.

Uma das características que marcou a Geração *Beat*, foi a migração para o oeste, especificamente para São Francisco, no Estado da Califórnia, em busca de um recomeço e novas possibilidades. O estilo de vida boêmio que o movimento produziu, foi ampliado pelo clima litorâneo da cidade e por acharem um contexto geográfico e social propício para os ideais do movimento (MONNEYRON; XIBERRAS, 2008, p. 2). A escolha daquela cidade pelos jovens americanos eufóricos pela “rebeldia” contra o sistema, aconteceu de forma natural, pois a cidade possuía um grande número de pessoas que já viviam de forma diferente do *American way of life*, do clima litorâneo e as noites mais quentes que o interior e o norte do país e ainda por ser uma cidade no extremo Ocidente, o que a tornava também a mais próxima do Oriente (MONNEYRON; XIBERRAS, 2008, p. 2).

Essa migração para o oeste e as viagens pela estrada já eram culturais nos EUA e também retratados em sua literatura mesmo antes (ALMEIDA, 2010, p. 3). Foi adotada pela Geração *Beat* e, posteriormente, pela Contracultura - principalmente pelos que “caiam fora” do sistema, pegando a estrada rumo à viagens de autodescobrimento.

O movimento *Beat* especulou inovações dentro do seu contexto na década de 50 nos EUA e, assim como outros movimentos literários, conectou-se com outros tipos de arte, como o cinema, a música, pintura e a fotografia. Entre os ideais que pregavam, a “liberdade de expressão foi indissociável do teste dos limites da liberdade individual e das tentativas de

projetá-la como utopia política. Por isso, inauguraram uma nova relação entre arte e vida, literatura e sociedade” (WILLER, 2008, p. 26).

Tendo esta nova relação em vista, a Geração *Beat* encontrou principalmente no cinema e na música um veículo para transmitir seus ideais. Essa união deu-se por conta da proximidade dos ideais *Beats* com a imagem explorada pelo cinema dos *bad boys*. Na música, “a *beat* se formou com o jazz bop e se expressou através do rock” (WILLER, 2008, p. 13) da primeira fase. Assim, a conexão entre este movimento e o gênero musical aclamado pelos jovens conseguiu espalhar ainda mais o espírito de rebelião contra o conservadorismo e a violência das guerras.

Friedlander afirma que a segunda fase do rock n’ roll iniciou em 1964. Por meio da chamada invasão inglesa, que combinava o rock clássico com pop e rockabilly, reascendeu o gênero na América do Norte, uma vez que havia diminuído sua popularidade no fim da década anterior. Contou com o som dos Beatles, Rolling Stones e The Who. Além disto, a Invasão Inglesa conciliou com um novo estilo de rock produzido na América e influenciado também pela música folk, do qual foi um dos precursores e principal representante do estilo, Bob Dylan.

Esta fase e, principalmente, o estilo vinculado ao folk, “acabariam em San Francisco como parte de uma nascente comunidade de Contracultura musical” (FRIEDLANDER, 1996, p. 24). Também foi muito marcada pela experimentação e as fronteiras musicais foram ampliadas, com novos instrumentos que foram incorporados, como cítara proveniente do Oriente. Apesar disto, a guitarra continuou a ser protagonista nas formações de bandas e na representação do gênero.

A terceira fase é marcada por um novo público. A medida que os adolescentes e jovens dos anos 50 e 60 permaneceram-se atados às músicas que permearam aquelas décadas, em 1970 surgem novos jovens que buscavam novos sons. Neste período também há a sofisticação da tecnologia e a música popular ficava cada vez mais exigente, mesmo para alguns representantes do rock, como Elton John, Pink Floyd e Paul Simon. Como forma de contestação à esta sofisticação do rock n’ roll, que tiraria a acessibilidade antes presenciada pelas camadas mais populares, surge o Punk no cenário britânico e logo espalhou-se para a América. O estilo era marcado pelo enfrentamento dos padrões sociais e das bandas de rock que acabaram perdendo a simplicidade do estilo e aproximaram-se da sofisticação exigida

pela indústria da música pop. Os punks, abusando de roupas rasgadas e com “uma música frenética e crua, os punks tentaram ofender a todos” (FRIEDLANDER, 1996, p. 25).

Desponta, na década de 80 nos Estados Unidos, a MTV, um canal para televisão com o conteúdo exclusivamente musical. Este novo canal abriu espaço para artistas que tinham dificuldades em lançar-se pelas rádios e o rock n’ roll alavancou novamente no mercado comercial por meio dos videoclipes. Este acontecimento possibilitou o surgimento de diversas vertentes do rock na década seguinte, como o pop/rock, o Glam Metal e a New Wave.

Em todas as fases e formatos do rock n’ roll, houveram as características de contestação de regras sociais - na maioria dos casos contra os costumes conservadores e morais. Alguns destes estilos e fases também foram marcadas pela abordagem de assuntos políticos, contra o sistema que estimulava o consumismo desenfreado, o conservadorismo e o racismo, ou contra os discursos de justificativa de guerras. No entanto, é o rock produzido e veiculado no fim da década de 60 e início de 70 que esta pesquisa propõe-se investigar, principalmente no Brasil por meio do artista Raul Seixas. São estas as produções que relacionam-se com os movimentos de Contracultura e propagaram suas mensagens e ideais ao mundo e, posteriormente, no Brasil.

Ao longo da década de 1960 e início de 70, destacam-se três grandes nomes do rock. Os ingleses The Beatles e os Rolling Stones que produziram um som que misturava o rock clássico da primeira fase e as suas experiências com novos instrumentos (como a cítara e a lira, provenientes da Ásia) e moldaram a primeira invasão inglesa. Concomitante aos ingleses, porém do lado de cá do Atlântico, Bob Dylan resgatou o folk da música popular americana e criou o estilo folk-rock. Com isto, o rock retomou força na segunda metade década de 60 - após um período em que o gênero teve uma estagnada comercial e novos estilos, como a surf music, ganharam atenção nos EUA.

As décadas de 1960 e 70 foram marcadas principalmente pela Guerra Fria, que é vista, de maneira geral, como um conflito polarizado e não armado. Embora não tenha havido o combate armado diretamente, a produção e o acúmulo de armas e tecnologias foi utilizada como medida de poder entre os EUA capitalista e a União Soviética (URSS) comunista. Ainda haviam outras questões que assolavam a sociedade estadunidense, como a manutenção da Guerra do Vietnã e os problemas civis do próprio país, principalmente relacionados à intensa segregação racial.

Neste período, surgiram grupos como os Pantera Negra - que buscavam pela igualdade racial - e líderes ideológicos, como Martin Luther King. Também foi um momento de avanço nas exigências de igualdade entre as mulheres pelos grupos feministas e pela comunidade gay. Somando-se à estes conflitos “durante a década de 1960 os EUA não conseguiram manter a estabilidade política que obtiveram na década anterior” (AFONSO, 2016, p. 32). Ainda, com o aumento do movimento estudantil (possibilitado pelo aumento de jovens em universidades, em decorrência do *Baby Boom*), a música, e principalmente o rock, tomam um novo caminho, pedindo por paz e abordando novos questionamentos sociais.

É nesse contexto que o folk retoma forças nos EUA, pois historicamente, a “música folk sempre foi uma parte importante da tradição musical americana, e as canções de protesto - histórias pessoais ligadas aos eventos políticos e sociais correntes - são partes essenciais de sua herança” (FRIEDLANDER, 1996, p. 193). Em um tempo muito curto, o estilo foi abraçado pelo movimento de Contracultura que surgia nos país, pois aliava-se aos ideais de contestação da moral e a cultura tradicional da sociedade capitalista. Bob Dylan aproximava-se das reflexões em busca da paz e do autoconhecimento, idealizado pelo movimento, que procurava por estas experiências. Por isto, o artista foi considerado um dos grandes mensageiros da Contracultura nos EUA, visto que “Dylan elabora as questões desafiando os ouvintes a tirar suas próprias conclusões” (FRIEDLANDER, 1996, p. 200).

Na Europa, os Rolling Stones retomaram as contestações morais e a imagem de *bad boy* propagada pelo rock clássico da década de 50 e pela Geração *Beat*, o que também os caracterizava como atuantes da Contracultura. As contestações eram incentivadas pelas apresentações e músicas muito atreladas aos sentidos sexuais de Mick Jagger “o físico poderia ser interpretado como sexo, e o sexo significava, normalmente, rebeldia. Em diferentes graus, o público era compelido a reagir, a rebelar-se” (FRIEDLANDER, 1996, p. 160).

Os Beatles, por sua vez, “fizeram inovações musicais importantes e ajudaram a transformar a indústria musical. Os temas e as ideias contidas em suas canções refletiam a consciência não só dos membros da banda, mas também da crescente Contracultura da época” (FRIEDLANDER, 1996 p. 147-148). Ambas as bandas inglesas, apesar da recuperação do estilo e formação do rock clássico, resgataram contestações políticas e foram também propagadoras do movimento de Contracultura das décadas de 60 e 70 em uma escala mundial.

O movimento nasceu na década de 1960 nos EUA e posteriormente alçou grande sucesso mundial, principalmente nos países ocidentais. Este nome foi cunhado para referir-se

à “um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram, não só nos Estados Unidos, como em vários outros países, especialmente na Europa e, embora com menor intensidade e repercussão, na América Latina” (PEREIRA, 1986, 8-9). O próprio termo denominado aos adeptos ao movimento, que foi cunhado pela mídia norte-americana, referia-se ao sentido de afrontamento a que se propunha, pois Contracultura significa a anti-cultura, uma cultura não-oficial ou não determinada pelos padrões vigentes.

Propagada majoritariamente entre os jovens, ganhou mais espaço e adeptos com o passar do tempo, pois “não era apenas no interior da família que o jovem se constituía num foco de contestação. O mesmo acontecia nas escolas, campis universitários, na música, nas movimentações de ruas, em movimentos sociais” (PEREIRA, 1986, p. 16-17).

Tanto nos EUA na década de 1960 com Bob Dylan, por exemplo, quanto no Brasil, na década de 70, o rock n’ roll foi a ferramenta de transmissão da mensagem da Contracultura que mais causou repercussão. O gênero também foi responsável pela união destes jovens em enormes festivais musicais, como o Woodstock em 1969, onde tocaram Jimmy Hendrix e Janis Joplin.

O festival, que aconteceria na cidade de nome homônimo, acabou sendo transferido para uma fazenda em Bethel - Nova York. Foi considerado um ponto alto da Contracultura (RAMOS, 2014, p. 18) e teve duração de três dias, com cerca de meio milhão de pessoas alojadas, convivendo em harmonia e curtindo a música, conforme os preceitos do movimento. O público estimado era de 200 mil pessoas, porém a fazenda fora invadida, levando à meio milhão. O festival aconteceu com apenas duas mortes (uma por overdose e outra por conta de um atropelamento) e o “Woodstock provou ser mais bem sucedido como evento pacífico e cultural” (RAMOS, 2014, p. 42, tradução nossa)<sup>1</sup>.

Por meio de suas mensagens, como as de paz e prazer que foram disseminadas ao longo do tempo e no festival de 1969, o rock continuou o papel de incitar a juventude contra os bons costumes do *American way life* e a acomodação da classe média e da burguesia da década de 60 perante ao consumismo. Por isto

Houve quem dissesse que a revolução havia chegado às salas de visita de algumas das mais pacatas famílias burguesas ou mesmo sentado à mesa do jantar. Ao invés de encontrar seu inimigo de classe no operário das fábricas – afirmavam alguns -, a burguesia o encontrava na figura de seus filhos cabeludos. (PEREIRA, 1986, p. 16).

---

<sup>1</sup> Woodstock proved to be more successful as a peaceful and cultural event.

Além da aproximação entre os jovens que desejavam “cair fora do sistema” e o rock n’ roll, a Contracultura nos EUA também estava bastante relacionada ao aumento dos estudantes nas universidades. Por reunir um grande número de jovens provenientes de classe média, com disponibilidade financeira e de tempo (pois não necessitavam trabalhar), a universidade torna-se um dos centros de manifestação juvenil e de criatividade. Se tratava da

Juventude das camadas altas e médias dos grandes centros urbanos que, tendo pleno acesso aos privilégios da cultura dominante, por suas grandes possibilidades de entrada no sistema de ensino e no mercado de trabalho, rejeitava esta mesma cultura de dentro. E mais. Rejeitavam-se não apenas os valores estabelecidos mas, basicamente, a estrutura de pensamento que prevalecia nas sociedades ocidentais. (PEREIRA, 1986, p. 15).

A inércia adulta que levou ao protagonismo jovem nas lutas dos anos 60 e 70 foi teorizado pelo historiador Theodore Roszak (1969) como tecnocracia. Theodore era professor de história na California State University quando escreveu o livro sobre o movimento cultural que renegava os padrões oficiais e havia retomado forças nos EUA na década de 1960. Roszak foi responsável por uma das mais importantes análises do movimento, ainda na época em que era vivenciado, nomeando-o de “Contracultura” pela primeira vez em 1969 (MARTIN, 2011, p. A24).

Para compreender a análise de Roszak e o fenômeno da tecnocracia, é necessário observar um dos teóricos aclamados pelo movimento da Contracultura, Hebert Marcuse. O filósofo que pertenceu à Escola de Frankfurt, dedicou sua carreira para “construir uma filosofia política voltada para a emancipação humana” (LOUREIRO, 2005, p. 8). Acreditava na necessidade de uma revolução contra o capitalismo, assim como Marx que o inspirou, porém considerava não apenas a emancipação financeira e política, mas também da consciência humana, ou seja, de sua subjetividade que Hebert chamou de Eros. Para construir essa reflexão, o filósofo pautou-se na psicanálise de Freud<sup>2</sup> (LOUREIRO, 2005, p. 9).

Por conta da consideração sobre a consciência humana e a subjetividade como um fator importante para a transformação social, Marcuse foi bem recebido pela Contracultura,

---

<sup>2</sup> Sigmund Freud, nascido em 1856 na República Tcheca, foi o criador da psicanálise. Formou-se em medicina e foi foragido do nazismo. Desenvolveu a Teoria da Personalidade, onde afirma que o indivíduo é formado por três instâncias, o ego que é a parte responsável por manter contato entre o ambiente externo e o indivíduo; os impulsos inatos que são individuais, formados por energias/pulsões que buscam a satisfação do organismo; e o superego que se forma pela concentração de regras que permeiam a sociedade que vive aquele ser. A psicanálise que ele também desenvolveu, relaciona as três instâncias formando ações que a pessoa toma com base nesse equilíbrio entre elas e os desejos que surgem nos impulsos inatos e são reprimidos ou mesmo não chegam ao nível de consciência, sendo, portanto, subjetivos (CUNHA, 2008, p. 1-2).

que justamente considerava que por meio da liberdade e a introspecção humana seria possível a construção de uma sociedade melhor.

Em um de seus ensaios, Marcuse identificou que historicamente a pobreza sempre foi tratada como moeda de troca pelos detentores do poder, formando também uma dominação psicológica que acaba sendo interiorizada pelo próprio ser, que por sua vez, passa a acreditar na necessidade dessa servidão e repreendendo suas vontades/subjetividades. (LOUREIRO, 2005, p. 11-12). Ou seja, percebeu que os povos eram libertados de um sistema e acabaram sendo submetidos a um outro, onde também deveriam aceitar que houvesse uma autoridade superior, hierarquicamente, que lhes fornecesse liberdade e acesso às tecnologias e modernidades, porém de forma limitada e, “o que principiou como submissão pela força cedo se converteu em ‘servidão voluntária’, colaboração em reproduzir uma sociedade que tornou a servidão cada vez mais compensadora e agradável ao paladar” (MARCUSE, 2010, p. 15).

Com base nessas reflexões, Roszak conseguiu identificar no contexto em que vivia a ação do capitalismo e do governo estadunidense para manter essa dominação política, financeira e psicológica sob os cidadãos. Essa análise é que possibilitou a identificação da tecnocracia. O termo explica a servidão à um sistema que dá sensação de felicidade e bem estar de acordo com o aumento da possibilidade de consumo, em troca do trabalho, conformismo com as decisões do sistema que refletem em sua vida pessoal e da falta de questionamentos.

Esse formato de dominação praticado pelos EUA era diferente dos modelos autoritários (como foi o caso do Brasil durante a Ditadura Militar). Nele, os detentores do poder usam de uma sutileza ideológica para convencer, sem que haja reflexão, visto que

Uma das características da tecnocracia consiste em fazer-se ideologicamente invisível. Seus pressupostos com relação à realidade e seus valores tornam-se tão difusos quanto o ar que respiramos. Enquanto prossegue o debate político cotidiano dentro e entre as sociedades capitalistas e coletivistas do mundo, a tecnocracia expande-se e consolida seu poder em ambas, como um fenômeno transpolítico que obedece às diretrizes de eficiência industrial, de racionalidade e de necessidade. Em todas essas controvérsias, a tecnocracia assume uma posição semelhante à do arbítrio inteiramente neutro numa disputa atlética. (ROSZAK, 1972, p. 13).

Portanto, para combater esta acomodação adulta perante ao *American way of life* e o consumismo, os jovens na Contracultura dialogam com valores, reflexões e estilos da

Geração *Beat*. Eles é quem retomam as contestações acerca desta opressão silenciosa causada pelo sistema e “o fato é que foram os jovens, à sua maneira amadorística e até mesmo grotesca, que deram efeito prático às teorias rebeldes dos adultos. Arrancaram-nas de livros e revistas escritos por uma geração mais velha de rebeldes, e as transformaram num estilo de vida” (ROSZAK, 1972, p. 23).

Nos Estados Unidos, diversos daqueles jovens faziam as malas e iam em busca dessa vida alternativa, porém não necessariamente aspiravam criar uma oposição política, dentro dos parâmetros de política partidária. Desejavam apenas “cair fora”. Esta dinâmica também ocorreu no Brasil, principalmente na década seguinte. Ficou conhecida por aqui como “desbunde”<sup>3</sup>, nome que à princípio foi cunhado de forma pejorativa e, assim como os adeptos da Contracultura norte-americana, o “desbundado”

Não estava preocupado em mudar o regime político, mas queria ser deixado em paz, fumando maconha e ouvindo os Rolling Stones. Antes de mudar o sistema de poder, ele buscava uma transformação interna e no seu dia-a-dia. O desbunde capturou uma sensibilidade particular dos jovens que estavam radicalmente desiludidos com a vida política e social durante as regras militares e buscavam caminhos alternativos para a liberdade pessoal. Enquanto o desbunde nunca constituiu um movimento em si, aqueles que foram adeptos à ele perceberam que eram parte de um largo e coletivo fenômeno. (DUNN, 2016, p. 38, tradução nossa).<sup>4</sup>

Com o tempo, o sentimento de “cair fora” foi substituído, pois percebeu-se que não bastava simplesmente renegar-se às regras para sair do sistema. Logo, passou-se a tentar derrotar o sistema de dentro, utilizando suas próprias engrenagens. O mesmo fenômeno aconteceu no Brasil posteriormente com os “desbundados”. Enquanto nos Estados Unidos a Contracultura teve grande impacto durante a década de 60 e permaneceu até metade de 70 tratando a luta com um governo democrático, porém tecnocrático, no Brasil a maior força da Contracultura é concentrada no fim dos anos 60 e ao longo da década de 70, período em que o país era administrado por um governo autoritário.

---

<sup>3</sup>“A bunda tornada ação com o prefixo des a indicar antes soltura e desgoverno do que ausência - deixava o hip - quadril - dos hippies na condição de metáfora leve demais. Desbundar significava deixar-se levar pela bunda, tomando-se aqui como sinédoque para ‘corpo’” (VELOSO, 2017, p. 458-459).

<sup>4</sup> The *desbundado* wasn't concerned with changing the political regime, but wanted to be left alone in peace, smoking dope and listening to the Rolling Stones. Before changing the system of power, he sought the transformation of the interior self and daily life. *Desbunde* captured a particular sensibility among youth who were radically disillusioned with political and social life under military rule and sought alternative paths to personal freedom. While desbunde never constituted a movement per se, people who embraced it sensed that they were part of a larger, collective phenomenon.

No Brasil, os grupos de Contracultura, que em busca de fugir do sistema, formaram algumas comunidades em todo o país, como em Minas Gerais, Rio de Janeiro e na Bahia - local de onde surgiram os principais artistas que representaram os ideais do movimento no país, como Gilberto Gil, Caetano Veloso e, principalmente, Raul Seixas.

As comunidades, como as de Arembepe (BA) e a de Berlinque, na Ilha de Itaparica (BA), formada pelos adeptos da Contracultura, eram criadas e procuradas por jovens “afinados com a vida comunitária e contemplativa, em paraísos ecológicos e/ou onde quer que houvesse boas vibrações, e se dava muito bem na convivência com pescadores, artesãos, prestadores de serviços, curtindo e retribuindo as amabilidades da gente simples do povo” (AFONSO e SIQUEIRA, 2017, p. 46-47). Esses locais proporcionaram experiências como tiveram as comunidades de São Francisco, na Califórnia, onde vivia-se de uma forma diferente da vida nas grandes cidades industriais e do sistema, pois

Propunham a adoção de um estilo de vida baseado em outros princípios, frontalmente contrários às distorções da sociedade urbana e de consumo: vida comunitária, frugalidade, espiritualidade em contato com a natureza, produção agrícola sem o emprego de defensivos e fertilizantes químicos, alimentação natural com base em preceitos da macrobiótica ou vegetarianismo. (MAGNANI, 2000, p. 20-21).

Raul Seixas - um músico e roqueiro brasileiro que apareceu na década de 70 e foi “classificado pela crítica musical como ‘artista revolucionário’” (TEIXEIRA, 2008, p. 60) - trouxe o rock em seu sentido social para o Brasil. Tornou-se um dos precursores do gênero no país. Apesar de também ser contra os preceitos do consumismo, compreendia fazer parte de uma indústria musical. Desta forma, utilizou-se do método de derrota do sistema por dentro,

Abusando do humor, e fazendo uso de certas metáforas, insistia que para desarmar a “arapuca” (o sistema capitalista) não adiantava ficar de fora, sendo necessário entrar no “buraco do rato (mundo dos negócios e do poder), “ser amigo do rato” para, com habilidade, “aprender o jogo do xadrez”. E a ironia era a arma preferida para questionar o sistema. (TEIXEIRA, 2008, p. 186).

Logo, apesar de participar ativamente da indústria do consumo, da vendagem que alicerça o capitalismo (e que Raul mesmo criticava), o músico estava consciente em relação ao papel que escolheu, de ser um transmissor de ideais por meio da cultura. Esse posicionamento do artista era, inclusive, explícito, conforme observa o jornalista Luís Cabral: “Raul Seixas tem consciência de que a súbita generosidade da gravadora deve-se, principalmente, à repercussão de seu trabalho junto ao público” (CABRAL, 1973, p. 23).

Desta forma, tratou das questões de protestos, reflexões filosóficas em que se ancorava a Contracultura, como a liberdade e “em meio à diversidade de temas que o cantor desenvolveu, como o amor, o trabalho, a vida cotidiana e o misticismo, as críticas sociais foram a linha condutora de seu trabalho de conscientização” (JORGE, 2016, p. 81).

A negação de uma cultura oficial e dos costumes e morais da sociedade ocidental e capitalista, leva os jovens à busca por novas bases e culturas para fundar suas crenças e aguçar a criatividade e encontraram no Oriente algumas reflexões. Essa influência se deu, também, por conta do aumento de adeptos da Contracultura no mundo todo, o que proporcionou ao Ocidente o aprendizado com os conhecimentos do Oriente (MAGNANI, 2000, p. 13). Esses encontros entre as culturas possibilitaram avanços e reflexões em temas como o espiritualismo e o transcendentalismo.

Também estavam a procura do autoconhecimento, da expansão psicológica e de experiências psicodélicas. A busca era constantemente convergida para o uso de drogas psicoativas, como o LSD e a maconha, por conta de sua ação no cérebro. Além disso, “indicavam como os poderes da mente, da meditação, do autoconhecimento e das rupturas com as estruturas vigentes e suas potencialidades podiam resultar em novas formas das pessoas se relacionarem consigo mesmas e com seus semelhantes” (CARNEIRO, 2007, p. 91), o que eram outros dois propósitos que levaram os jovens a aderirem ao movimento, a buscarem pelo Oriente e a relacionarem-se com a crença em uma Nova Era.

A Nova Era (novo eon) é também conhecida como Era de Aquário. Pregada pelos astrólogos, previa o início de novos tempos no mundo. As mudanças afetariam toda a humanidade e, conseqüentemente, o formato das sociedades por promover “profundas alterações para os homens em sua maneira de pensar, agir e se relacionar uns com os outros, com a natureza com a esfera do sobrenatural” (MAGNANI, 2000, p. 10). Essas mudanças nas relações com o sobrenatural e o místico, estariam ligadas ao sagrado, onde importariam as crenças, as atitudes e relacionamentos perante ao mundo, mas não as religiões (CARNEIRO, 2007, p. 100).

Raul Seixas acreditava em um bem maior e na vinda de uma Era de Aquário que marcaria a libertação do indivíduo. Isto, unido às crenças ocultistas de seu parceiro de composições, Paulo Coelho, o fez abrir espaço para a reflexão de temas místicos que marcaram seu primeiro e, principalmente, o segundo disco. O cantor procurou por Paulo ao se interessar em seus artigos sobre discos voadores, que o escritor publicava na Revista 2001

onde também era editor (TEIXEIRA, 2008, p. 52). Sua crença em outras civilizações e na presença de seres de outro mundo no Planeta Terra o aproximou de Paulo que se tornou seu companheiro de composições e também o fez refletir sobre as questões espirituais.

Passou a ser considerado, inclusive, um guru das transformações, que são pregadas pela Contracultura. Em uma matéria, publicada no Diário de Notícias<sup>5</sup> do Rio de Janeiro, Seixas admite que

O disco é construído basicamente em cima do rock e segue uma ideia inicial, dividida em quatro partes, que correspondem aos elementos Terra, Fogo, Água e Ar. {A primeira fase representa a Terra e os seus problemas. O fogo significa a eclosão, a liberação, a transformação da coisa}.

- Zé Celso, do Oficina, e Paulo Coelho acreditam que estamos prestes a entrar nessa fase que deverá explodir com toda força antes do final da década. Eu não sou místico pelo contrário, sou até cético, costumo afirmar que Deus é ateu, mas sou obrigado a reconhecer que um universo mais livre vai tomando conta, cada vez mais, da realidade. E isso aos poucos, sem que ninguém perceba ou possa evitá-lo. (CABRAL, 1973, p. 23).

Raul apossou-se do rock n' roll estrangeiro, inovou e ampliou todo o cenário da música popular brasileira, assim como o fez Bob Dylan nos EUA alguns anos antes, pois “em suas letras longas, ácidas, contestatórias, impregnadas de crítica sociais existenciais e morais, questiona-se o casamento, o exército, a tradição cristã, a política” (TEIXEIRA, 2008, p. 180).

A Contracultura conseguiu gerar um abalo na sociedade. Tanto nos aspectos morais, pela luta dos jovens, das mulheres, dos negros e dos gays, quanto políticos por meio da grande insatisfação popular que provocou mudanças e os partidos formados por jovens da Contracultura nos anos 70. Também impactou na crença em novas possibilidades sobre a percepção do ser humano com a natureza e o universo, pois compreendeu-se o que Marcuse havia vislumbrado na década de 1950, ainda no início da Geração *Beat*, que

Não há razão justificativa para que a ciência, a tecnologia e o dinheiro não repitam a tarefa de destruição e, depois, executem a tarefa de reconstrução à sua própria imagem e semelhança. O preço do progresso é terrivelmente alto, mas nós o

---

<sup>5</sup> O Diário de Notícias foi jornal, fundado em junho de 1930 no Rio de Janeiro, surgiu com uma proposta moderna frente aos demais. Era majoritariamente um jornal de oposição governamental, opondo-se inclusive à Ditadura Vargas. Permaneceu em circulação até 1976, quando fechou por não conseguir manter-se financeiramente, após ter apoiado o governo militar instaurado em 1964. BRASIL, Bruno. **Diário de Notícias (Rio de Janeiro, 1930)**. Biblioteca Nacional Digital, RJ, 2015. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/diario-de-noticias-rio-de-janeiro-1930/>; acesso em 23/04/2018.

pagaremos. Não só as vítimas ludibriadas, mas também os chefes de Estado.  
(MARCUSE, 2010, p. 19).

Ou seja, a Contracultura preocupava-se com o respeito e o crescimento do mundo como um todo, preservando a natureza para o benefício e liberdade de todos os seres. Por conta disso, o movimento aliava-se, novamente, aos ideais de Marcuse em que o conceito de progresso em andamento (o consumismo) não era o ideal para a libertação do ser e tampouco do planeta. A liberdade deveria ser plena, tanto no que tange às questões políticas, quanto social e psicologicamente. Ela só aconteceria pela relação de todos esses aspectos e a conexão e respeito para com a natureza. No Brasil ao início dos anos 1970, longe de viver o desenvolvimento da liberdade social e política, a contracultura também teria um importante papel para a contestação desses ideais, como veremos no segundo capítulo.

## **CAPÍTULO II - DITADURA MILITAR E O MOVIMENTO POLÍTICO NA MÚSICA BRASILEIRA**

A Ditadura Militar no Brasil foi iniciada em 1964 com o Golpe de Estado em 1º de Abril, no então presidente João Goulart. As forças militares fecham o Congresso e a participação social na política por 21 anos. Essa forma de sistema “implantou uma política bastante complexa no país - que mesclava polícia civil, polícia militar, polícia das três forças e até mesmo bombeiros e polícia feminina” (FICO, 2004, p. 35). Logo, não apenas obtinham a responsabilidade da segurança pública do país, como toda a administração das demais áreas. Isto possibilitou uma atuação com liberdade aos militares para a implantação seus ideais, que como perceberemos, estavam bastante relacionados com o conservadorismo da sociedade republicana norte-americana.

O Brasil estava inserido em um contexto mundial de bastante agitação em termos políticos. A década de 60 ainda sofria influências da Segunda Guerra Mundial e, apesar de haverem diversos países com projetos de sistemas políticos e econômicos autônomos - como a China, a Turquia e o México - (REIS, 2000, p. 8), o mundo estava dividido entre duas grandes potências e modelos de sistema: O capitalismo dos Estados Unidos da América e um sistema baseado no socialismo de Marx na União Soviética.

Os países da América, diferente dos da Ásia e da África, tiveram maior intervenção do sistema capitalista, também por conta da Política da Boa Vizinhança, criada pelos EUA durante a Segunda Guerra. Esta política consistia na formação de uma dependência econômica dos países vizinhos pela grande potência norte-americana e, conseqüentemente, do sistema capitalista (REIS, 2000, p. 10). Foi disseminada uma propaganda pelo governo estadunidense que consistia na concepção de união entre as américas contra o Eixo - inimigo do grupo dos Aliados - contra quem lutou os Estados Unidos. “Essa união deveria ser aperfeiçoada, pois para os latino-americanos, a imagem dos Estados Unidos misturava a admiração de seus vizinhos pelo seu progresso e riqueza, com a memória sempre presente de intervenção política, econômica e militar” (LOCASTRE, 2016, p. 91).

No entanto, essa dominação ideológica não fora aceita de forma completamente pacífica. Cuba, por exemplo, teve uma revolução em 1959 e, posteriormente à revolta, instaurou no país um sistema similar ao da União Soviética. O acontecimento foi considerado

uma afronta ao poder estadunidense, que passou a investir ainda mais na doutrinação de outros países na América Latina, a fim de impedir que também entrassem em uma revolução.

Com a atenção da grande potência capitalista voltada para os países centro e sul americanos, cria-se a Aliança para o Progresso que tinha como objetivo o investimento em maioria no setor bélico e em ações econômicas para o desenvolvimento da infraestrutura e de empresas fornecedoras de bens de consumo. O investimento possibilitou o crescimento de uma classe média. Serviços sociais (combate à fome, voluntários para trabalhar em áreas como a educação e saúde) também foram aplicados, principalmente durante o Governo Kennedy no início da década de 1960 (SILVEIRA, 2009, p. 7-8). Após a morte de Kennedy Lyndon Johnson continuou o projeto, focando na área militar e na propaganda anticomunista.

As ditaduras instauradas nos países latino americanos, como o Brasil (1964-1985), Argentina (1966-1973), Uruguai (1973-1985) e Chile (1973-1990), tiveram como justificativa uma “ameaça comunista”. Foram influenciados pela propaganda negativa sobre o sistema oposto ao capitalismo, promovida pelo governo estadunidense, aliado a crises econômicas e políticas internas - como o suicídio de Getúlio Vargas e o governo pouco sólido de João Goulart, no caso do Brasil. Esses fatores oportunizaram que

A campanha anticomunista comandada pela direita, que englobava militares, políticos, parte do clero, grande imprensa e os organismos financiados pelos Estados acabou ganhando o apoio da maior parte da classe média e de setores significativos dos trabalhadores urbanos e rurais. Grande parte da população acreditou no discurso de que a democracia e o cristianismo estavam ameaçados no Brasil. (SILVEIRA, 2009, p. 10-11).

Por trás da propagação do medo comunista, havia o interesse em manter com os países latino americanos a dependência para com a potência capitalista, que havia se formado na década de 50. Havia também o objetivo de manutenção do sistema, criando aliados contra a União Soviética na disputa econômica e ideológica, pois o regime militar adotado com o auxílio para convencimento popular e de força militar consistia um internacionalismo que “rompia com as pretensões autonomistas do nacional-estatismo e enveredava por uma proposta de alinhamento com os EUA” (REIS, 2000, p. 19). Esse apoio foi fundamental para a formulação e imposição do Golpe de Estado de 1964 no Brasil e permaneceu assegurando sua continuidade até meados do regime, na década de 1970 e deu-se nos campos

Logístico e bélico, como disponibilização de combustíveis, aviões, alimentos, armas e munições, realização de exercícios navais no litoral do Brasil, com o intuito de

intimidação, ajuda econômica ao governo militar e viagens oferecidas a políticos, líderes estudantis, jornalistas, intelectuais e cientistas brasileiros de destaque, com a finalidade de exercer influência sobre esse importante segmento da sociedade. (SILVEIRA, 2009, p. 11).

A propaganda contra o comunismo, que foi amplamente veiculada pelos Estados Unidos, conseguiu atingir a classe média brasileira, além do setor militar. Por meio da mídia e o apoio de grandes emissoras, uma ideologia da direita (composta por classes econômicas e sociais mais altas) que era contra os ideais da esquerda e, também, o comunismo, “era realizada pela ação encoberta e ostensiva, de forma defensiva e defensivo-ofensivo” (DREIFUSS, 1987 p. 231). Esse convencimento sutil foi criado para causar uma imagem de caos político-econômico, ampliando o descontentamento e a descrença no Estado, medo ao comunismo tanto para a classe média, quanto para as classes mais baixas e no enfraquecimento da esquerda (DREIFUSS, 1987, p. 230).

Outros antecedentes que possibilitaram o Golpe podem ser percebidos ao compreender também o governo que o antecedeu. Para tentar agradar várias camadas da sociedade, manter a diplomacia e a estabilidade, o então presidente João Goulart adotou um formato de governo que ainda mantinha certo poder da direita por meio de um parlamento mesclado entre direita e esquerda. Entretanto, englobava pautas muito importantes e específicas da esquerda, como a reforma agrária e tributária (REIS, 2000, p. 13). Por conta da propaganda anticomunista já consolidada e a invalidação das lutas da esquerda, além de um governo pouco posicionado e as pressões internas e externas, sua administração foi pouco sólida perante à agitação social.

Com promessas de restabelecimento econômico e político no país, o governo militar precisou organizar-se, pois “o problema é que o processo todo fora consumado não em nome de uma revolução, mas nos dos valores da civilização cristã e da democracia. Era necessário, portanto, conferir legitimidade ao novo poder” (REIS, 2000, p. 19). Por isto, o governo do General Castelo Branco foi responsável por uma série de medidas financeiras que visavam tornar o país em um mercado de capitais com significativas exportações e investimentos externos, a fim de justamente consolidar o regime e ganhar a confiança das classes médias e elites conservadoras.

Foi necessário realizar a renegociação de dívidas existentes com bancos privados, o alinhamento do país com as propostas do Fundo Monetário Internacional (FMI) -

eliminando gastos com o setor público, por exemplo - e efetuando acordos de investimento. As medidas aproximavam o governo de Castelo Branco ainda mais dos ideais econômicos dos EUA, que forneceu ainda mais apoio político e, também, financeiro (REIS, 2000, p. 20). No entanto, não aconteceu o interesse e investimento de outros países com o qual contava Castelo Branco.

A falta de retorno para as medidas tomadas pelo Governo possibilitou que a resistência da esquerda (principalmente dos jovens e intelectuais) que sempre existira, tomasse mais força. Neste período, concomitante às manifestações internacionais contra o conservadorismo e as guerras - como o caso da França durante o Movimento de Maio onde houve protesto de estudantes e operários contra o governo do General Charles de Gaulle (1968) e como os hippies e a Contracultura - o país teve um grande movimento de grupos de intelectuais e estudantis. Castelo Branco, além de não conseguir cumprir as promessas econômica-sociais, ainda tomou medidas que causaram desagrado popular, como a cassação de diversos partidos, a Constituição Federal de 1967 e a imposição de eleições indiretas para governadores e presidentes da República. (REIS, 2000, p 22).

Para tentar reverter o descrédito popular, fora eleito indiretamente o General Costa e Silva (1967). Com a ampliação de créditos bancários e a diminuição de juros, em um ano de governo conseguiu registrar um crescimento econômico de 9,3% (REIS, 2000, p. 31). Comprometeu-se também com um governo social, não apenas econômico. Porém não o cumpriu e por isso e pela insatisfação acumulada, “sucederam-se as manifestações reivindicatórias, de modo geral acompanhadas por uma repressão desproporcional” (REIS, 2000, p. 32). Logo, novas áreas da sociedade englobaram este movimento de resistência junto dos estudantes e intelectuais, que passaram a ser representadas também nas artes, como no Cinema Novo, na Bossa Nova e no Tropicalismo.

Como resposta às agitações contra o Regime Militar, Costa e Silva fecha o parlamento em 1968, instituindo de vez um governo autoritário. Ainda promulga o Ato Institucional de nº 5 (AI-5), onde foi ampliada a censura na mídia e nas artes, que já era praticada desde 1945 durante a Ditadura Vargas (FICO, 2004, p. 37). Apesar de toda a resistência da esquerda e dos grupos insatisfeitos (como os estudantes e artistas), a polícia constituída no país conseguiu reprimir os movimentos - ainda que não os calassem - e manter o Regime Militar por mais tempo.

Durante os 21 anos de Ditadura Militar no Brasil, a tortura, o exílio e a morte de opositores tornaram-se os principais veículos da mensagem de ordem e autoritarismo do governo militar à sociedade, “a tortura e o extermínio foram oficializados como práticas autorizadas de repressão pelos oficiais-generais e até mesmo pelos generais-presidentes”, (FICO, 2004, p. 36). À partir da promulgação do AI-5, as práticas intensificam-se. Aqueles que fossem contra o governo vigente, ou que demonstrassem qualquer perigo para a administração militar, seriam punidos. Jovens, crianças e adultos foram torturados, mortos, presos e muitos continuam, até hoje, desaparecidos.

Os estudos mais recentes demonstram a crueldade das torturas praticadas contra aqueles que eram considerados inimigos do governo, comunistas ou relacionados à esquerdas revolucionárias. A polícia possuía liberdade de ação, pois tinha o aval dos governantes, embora ainda não fosse autônoma, tendo de responder aos generais no poder. Os que participaram ativamente das práticas violentas do regime

Eram aqueles que, após 1968, integravam as turmas de captura e interrogatório do sistema Codi-Doi ou suas equivalentes das instâncias estaduais da repressão (Dops), além dos centros de informações dos ministérios militares. Essa percepção não é uma forma de minimizar o envolvimento dos militares com a repressão violenta, mas uma maneira de refinar a análise que se possa fazer do período, pois é óbvio que muitos militares aderiram à “utopia autoritária” admitindo a tortura e o extermínio (como é o caso do ex-presidente Ernesto Geisel, tido como moderado) sem praticar martírios com as próprias mãos. (FICO, 2004, p. 34).

Essas atuações, principalmente de torturas e mortes, eram feitas às escondidas da sociedade que apoiava o regime ou que estava alheia ao cenário político. Era demonstrado apenas o que fosse positivo para a confiança no Regime Militar. As certezas que levavam os próprios atuantes do regime a praticar as ações negativas, constituíam a utopia autoritária. Pautavam-se na convicção de que existia uma ameaça comunista à ser combatida no país para garantir o progresso, que foi o resultado da intensa campanha da mídia antes do golpe e da propaganda estadunidense. “A mencionada utopia assentava-se na crença em uma superioridade militar sobre os civis, vistos, regra geral, como despreparados, manipuláveis, impatrióticos e — sobretudo os políticos civis — venais.” (FICO, 2004, p. 39), portanto os militares realmente acreditavam ser o veículo para a salvação de um problema no país, o que pode ter facilitado a execução de tanta violência e repressão sem gerar muitas controvérsias, embora também tenham existido.

A censura, prisão e o exílio de artistas foram amplamente praticados em nome da utopia autoritária. Foi utilizada também por outros governos autoritários e alegava-se a preocupação com a moral e os bons costumes que estavam supostamente ameaçados pelo comunismo, grupos de resistência da esquerda revolucionária e de movimentos como o de Contracultura e hippie. Ela “era praticada por funcionários especialistas (os censores) e por eles defendida com orgulho” (FICO, 2004, p. 37). Este mecanismo foi praticado em todas as fases da Ditadura Militar para que não pudesse veicular no país qualquer crítica ao sistema e

Curiosamente, houve grande diferença entre as fases mais punitivas de uma e de outra. A censura da imprensa acompanhou o auge da repressão (quando se pensa em cassações de mandatos parlamentares, suspensões de direitos políticos, prisões, torturas e assassinatos políticos) que se verificou entre finais dos anos 60 e início dos anos 70. A censura de diversões públicas, porém, teve seu auge no final dos anos 70, já durante a “abertura”. (FICO, 2004, p. 37).

Com toda a estrutura militar montada e eleito em um contexto internacional favorável, o General Médici que governou de 1969 a 1974 colheu a contenção de ânimos da classe média brasileira por conta do “Milagre Econômico”. As indústrias de bens de consumo, como automobilística e de eletrodomésticos, refletem a ascensão de classes médias no país. Houve o aumento de exportação por conta do crescimento do capitalismo no exterior e o crescimento de indústrias internas, como de telecomunicações, petrolíferas e de infraestrutura. Entretanto, adotou um formato que afastava-se dos ideais liberais norte-americanos, o Estado intervindo na economia, investindo, incentivando e regulando empresas estatais justamente daquelas principais áreas de crescimento no país (REIS, 2000, p. 34-35).

O cenário de prosperidade econômica naquele período, aliado ao crescimento do poder aquisitivo da classe média, possibilitou uma propaganda e a confiança no Governo Militar. Houve um grande investimento em slogans otimistas sobre o país e de intolerância aos opositoristas, com o “Brasil, ame ou deixe-o”. Também foi utilizado à favor do governo a exaltação do brasileiro por conta da vitória da Copa do Mundo, em 1970, promovendo ainda mais o sentimento patriota que havia se pautado o Governo Médici.

Porém, enquanto a imagem do governo era positivada na sociedade brasileira, as disputas pelo poder começaram a enfraquecer os apoios ao presidente escolhido pelas Forças Armadas. Além disto, com o crescimento da classe média, as diferenças sociais entre as classes altas, médias e baixas ressaltam e ganham repercussão internacional (REIS, 2000, p. 36). Os programas sociais criados pelo governo para tentar disfarçar estas diferenças tão

perceptíveis não deram os resultados esperados e a imagem criada de um governo próspero perante ao povo brasileiro começa a despencar, pois

Neste país formou-se uma pirâmide social cheia de distorções, em que a concentração de renda e de poder chamava a atenção do observador mais desatento. [...] É certo que o topo, já enriquecido, enriqueceu-se ainda mais. E a base miserável, mais miserável se tornou. Mas, entre esses extremos, havia camadas de amortecimento, e a existência delas conferiu saúde, estabilidade e vigor àquele corpo, cuja cabeça estava — e ainda está — nas ricas avenidas de Miami, enquanto os pés chafurdam nas mais miseráveis favelas. (REIS, 2000, p. 38).

O fim do Governo Médici foi marcado pela insatisfação popular e a retomada da força de movimentos de oposição. Portanto, ao iniciar seu mandato, Geisel já encontra um Regime Militar fragilizado pela opinião dos brasileiros, pela desunião política nas câmaras e pela economia em declínio. Um ano antes de assumir ao poder, em 1974, houve uma queda no petróleo. O mercado internacional também entrou em retenção e o cenário interno não era favorável ao Regime.

Apesar de haver desmantelado, exilado, matado e prendido em grande número a oposição ao longo de todo o regime, ainda haviam resistências. E com a queda econômica, o governo Geisel teve de encarar a abertura política gradual ao longo de sua administração, que durou até 1979, para evitar que o acontecesse por meio de uma força popular.

O último governo militar foi o de Figueiredo, que iniciou ainda em 1979 e durou até 1985, quando houve oficialmente a abertura política. Foi marcado pelas revoltas populares e, principalmente, estudantis que já estavam fartas da transição do autoritarismo para a democracia de forma gradual. Exigiam - por meio de manifestações como a “Novembrada” (1979) e as “Diretas Já” (1983-1984) demonstrando a recusa ao sistema vigente - a abertura política e a eleição direta. Apesar de não haverem eleições diretas em 1985, foi eleito o primeiro presidente não militar em 21 anos, Tancredo Neves. Somente em 1988 é que foi criada a Constituição Brasileira de 1988, regida pela democracia.

Todo o Regime Militar, desde sua ascensão à manutenção, foi pautado no conservadorismo social e tradicionalismo de famílias cristãs na sociedade de classe média em ascensão. Apesar de vivenciar um governo autoritário, enquanto nos EUA vivia-se em uma democracia, houve um desenvolvimento similar entre as classe média e urbanizada de ambos países. O surgimento dessas classes aconteceram por conta da estabilidade econômica que presenciou-se nas décadas de 40 e 50 os EUA e durante o “Milagre Econômico” no Brasil, e a

comparação entre o surgimento e os costumes das classes médias dos dois países é possível, pois “embora o Brasil não fosse uma sociedade com abundância comparável [à dos EUA] no início dos anos 70, sua economia em expansão estimulou o crescimento de uma cultura de consumo voltada à juventude urbana” (DUNN, 2016, p. 57, tradução nossa<sup>6</sup>).

Portanto, a Ditadura Militar foi responsável por um período de muita violência, instabilidade política e econômica e acentuamento de desigualdades sociais. Estudantes, intelectuais, artistas, ativistas de esquerda e as classes mais baixas da sociedade foram os que sofreram mais o impacto negativo deste regime.

No entanto, houveram resistências de todos esses grupos, lutas que perduraram até a abertura política, ainda que tenha sido enfraquecida em diversos momentos. Na arte e, principalmente na música, a reação esteve presente tanto na forma de cultura tradicional, como a MPB e a Bossa Nova quanto na Contracultura. Esse movimento que chegou ao país em 1967 com o Tropicalismo, apesar de já ter atingido impacto nos EUA ao longo daquela década, em território brasileiro “longe de acabar, estava nascendo no início dos anos 1970” (DUNN, 2016, p. 39, tradução nossa<sup>7</sup>).

Por volta das décadas de 1920 e 30, passam a ser registrados fotograficamente (ou seja, gravados) dois gêneros musicais que tornam-se um dos pilares mais importantes para a formação da MPB, o choro e o samba. Em um primeiro momento, estes gêneros foram associados com as classes econômicas mais baixas, pois eram produzidos em periferias e morros. Atingiram grande sucesso no país, pois

A tradição musical brasileira sofria um processo de apropriação pelas novas camadas urbanas (tanto no plano da criação quanto no plano da recepção). Mesmo os grupos sociais que estão na sua origem, como os negros e mestiços, passaram a desenvolver estratégias de inserção nesta nova esfera, ritualizando formas musicais e coreográficas que logo seriam também incorporadas pela tradição. (NAPOLITANO, 2002, p 53).

A ascensão do gênero também foi possibilitada pela utilização nas propagandas do nacionalismo explorado pelo Governo Vargas, na segunda metade da década de 30. Unindo a incorporação da música brasileira para benefício dos ideais do governo ao desejo de reconhecimento da classe média, a música brasileira consolida-se.

---

<sup>6</sup> Although Brazil was certainly not a society of comparable abundance in the early 1970s, its expanding economy spurred the growth of a consumer culture oriented toward urban youth.

<sup>7</sup> The Brazilian contraculture, far from waning, was on the rise in the early 1970s.

Para o contentamento da classe média e as elites, surge no fim da década de 50 a Bossa Nova, que Eric Hobsbawm avaliou em 1979 como “o cruzamento entre a música urbana brasileira e o jazz, criado nos círculos de jovens brasileiros ricos e no ambiente mais ocidentalizado de entretenimento da grande cidade brasileira” (HOBSBAWM, 1979, *apud* BETHELL, 2017, p. 52). Era, portanto, um estilo que valorizava as harmonias e letras elegantes e imediatamente ganhou espaço com este público. O acontecimento gerou uma mudança na música brasileira e

Houve uma espécie de limpeza de ouvidos, desqualificando tudo que fosse identificado com exagero musical: ornamentos dramatizantes, tessituras muito compactas, vozes operísticas e letras passionais narrativas. Estas bases estéticas acabaram sendo incorporadas também como forma de pensamento crítico sobre a música popular como um todo. (NAPOLITANO, 2002, p. 62).

No entanto, acontecimentos da década de 1960 - como a interferência dos EUA, a propaganda anticomunista e o Golpe de Estado em 1964 - proporcionam o surgimento de um resgate às origens populares da música brasileira, como o Samba, unindo-se à modernidade e a elegância da Bossa Nova. O novo formato consolida-se no país, ganhando a nomenclatura de Música Popular Brasileira (MPB). Este gênero, além de unir as tradições e modernidades de toda a música brasileira, também surgiu com um propósito social e “as imagens de “modernidade”, “liberdade”, “justiça social” e as ideologias socialmente emancipatórias como um todo, impregnaram as canções de MPB” (NAPOLITANO, 2002, p. 3).

Logo, o estilo foi incorporado pelas elites do “bom gosto” e bem aceitas pela crítica musical e pelos movimentos de esquerda. Conseguiu atingir a classe média que desejava apenas ouvir uma música brasileira de *status* e aos exigentes padrões universitários e intelectuais que recusavam a outra vertente de música popular urbana do país por não abordar questões políticas - música romântica, brega e a Jovem Guarda. Esses gêneros populares foram considerados alienados pela esquerda ativista.

A Jovem Guarda havia surgido na mesma época em que Caetano Veloso e Gilberto Gil, ou seja, na segunda metade da década de 60. No Brasil, neste período, acontecia o “Milagre Econômico”, que possibilitou às classes médias uma ascensão de consumo, como a compra de um imóvel ou um carro. Junto desta classe média, crescia também o “mercado da música de apelo popular ou da Jovem Guarda, movimento que ressaltava os sentimentos em vez de protestos” (SANTOS, 2007 p. 29). Este movimento musical espalhava pelo Brasil as baladas românticas com o som do rock “iê-iê-iê” dos Beatles.

Apesar de resgatar as músicas aclamadas pelo povo no passado e de propor-se a tratar de assuntos político-sociais, a MPB era feita por e para para um público de classe média. “O ouvinte padrão de MPB, o jovem de classe média com acesso ao ensino médio e superior, projetou no consumo da canção as ambigüidades e valores de sua classe social” (NAPOLITANO, 2002, p. 3). Refletindo os posicionamentos da esquerda revolucionária (geralmente formada por movimentos estudantis, universitários e intelectuais), o gênero era bastante fechado para influências da música exterior, como o pop e o rock n’ roll.

Como a ideia de que tudo é político, que tomou força dos movimentos sociais após o aumento da participação de cidadãos, fez-se necessária a alteração da forma de analisar a história política no início do século XX (REMOND, 1997, p. 29). Cria-se, nos anos 60 e em alguns movimentos intelectuais a necessidade de ruptura do que é considerado político pela esquerda brasileira.

A esquerda político-partidária estava ligada com o marxismo, que objetivava a troca do sistema capitalista pelo comunista por meio de uma revolução, a qual Hobsbawm acreditou que aconteceria. Essa esperança por uma revolução que fosse alterar drasticamente o cenário político e o sistema econômico do país, surgiu por conta do extremo de conservadorismo e violência em que se encontrou o país e, por isso, “de meados da década de 1960 à metade da de 1970, as possibilidades de revolução social (na América espanhola, se não no Brasil) foram o foco principal dos escritos de Eric sobre a América Latina” (BETHELL, 2017, p. 16).

Por outro lado, surgiram movimentos de crítica ao sistema que foram desconsiderados pela esquerda político-partidária no exterior e de forma ainda mais marcante no Brasil, justamente por pregar uma ruptura de forma diferente da revolução aguardada por aquela esquerda, mas por meio de movimentos como o da Contracultura, que

Criaram um contexto de adolescentes descontentes e jovens adultos que se desvincularam da sociedade sob uma ditadura sufocante, especialmente durante a primeira metade dos anos 1970. Embora eles estivessem mais preocupados com os grupos de oposições armadas, agentes do regime acreditavam que a Contracultura, especialmente o movimento hippie, poderiam ser uma ameaça para a ordem e a segurança nacional. (DUNN, 2016, p. 61, tradução nossa)<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Created a context for disaffected adolescents and young adults to disengage from society under a stifling dictatorship, especially during the first half of the 1970s. Although they were more concerned with armed opposition groups, agents of the regime believed that the contraculture, especially the hippie movement, could pose a threat to social order and national security.

Irrrompe em 1967 um movimento dentro da MPB, agregando a ela uma abertura à gêneros externos, como o rock n' roll. Foi chamado de Tropicalismo e liderado por Gilberto Gil e Caetano Veloso que saíram de Salvador, local que se tornou um dos maiores recantos da Contracultura no Brasil. Eles encontraram nas ideias de antropofagia da arte de Oswald de Andrade, um dos líderes do Movimento Modernista Brasileiro, uma justificativa para a renovação musical no país. Aproveitando-se dos estilos externos (VELOSO, 2017, p. 261), provocam um abalo na música popular urbana brasileira que era, muitas vezes, nacionalista.

Com este movimento de aproximação das culturas do exterior, os tropicalistas foram os pioneiros em criar um movimento musical com conceitos da Contracultura no Brasil. Embora não tenham tido a intenção de espalhar mensagens do movimento, como fizera posteriormente Raul Seixas, perceberam que havia a necessidade de ampliar o olhar sobre o político e a arte, quando explica Caetano que

De certa forma, sentíamos que o país ter chegado a desrespeitar todos os direitos humanos, sendo um fato consumado, poderia mesmo ser tomado como um sinal de que estávamos andando para algum lugar, botando algo de terrível pra fora, o que forçava a esquerda a mudar suas perspectivas. [...] Desse modo, tínhamos, por assim dizer, assumido o horror da ditadura como um gesto nosso, um gesto revelador do país, que nós, agora tomados como agentes semiconscientes, deveríamos transformar em uma suprema violência regeneradora. Uma violência desagregadora que não apenas encontrava no ambiente Contracultural do rock 'n' roll armas para se efetivar, mas também reconhecia nesse ambiente motivações básicas semelhantes. (VELOSO, 2017, p. 81).

Esse embate ideológico sobre o nacionalismo na MPB e a abertura que vislumbrou o Tropicalismo, proporcionou um pico na produção da música brasileira. Porém teve pouca duração, pois ambos os representantes foram prejudicados pela censura. Ao longo de toda a Ditadura Militar e, principalmente, após a promulgação do AI-5, “a censura e o exílio foram grandes obstáculos para a consolidação do ‘produto’ MPB, sobretudo durante o governo do general Emílio Médici, entre 1969 e 1974” (NAPOLITANO, 2002, p. 3).

Apesar das dificuldades que gerou, esse cenário político serviu para firmar ainda mais o gênero como um representante oficial da música e da esquerda em luta pela liberdade, pois “o fechamento político agudizado pelo AI-5 ajudou a construir a mística da MPB como espaço cultural por onde o político emergia” (NAPOLITANO, 2002, p. 3). No entanto, foi necessária novamente uma reestruturação na música brasileira após o impacto do

Tropicalismo e a demanda reprimida que sofreu o gênero entre 1969 e 1973, justamente pelos exílios e a censura.

A MPB via-se sem muitos dos grandes representantes, como Chico Buarque que estavam exilados pelo Regime Militar. Outros que ficaram no país, acabaram sendo vítimas da censura que ficou ainda pior com a promulgação do AI-5 e neste período

A música tornou-se um dos alvos preferenciais da censura e da repressão, fato que gerou uma saída (nem sempre por vontade própria) de intelectuais brasileiros do país, e os que ficaram tiveram que recorrer a subterfúgios cada vez mais engenhosos para burlar os militares. (DEVIDES, 2006, p. 4).

À partir de 1973 com o Decreto 73.332 de 19 de dezembro, as letras de músicas e peças de teatro deveriam passar por uma rigorosa análise da Divisão de Censura de Diversões Públicas Federal, a DCDP (TEIXEIRA, 2008, p. 73). Seriam aprovadas apenas as que não levassem mensagens que causassem revolta ou insatisfação com o regime vigente.

Em busca de uma nova rearticulação, os festivais televisivos de música buscaram por novos talentos em uma tentativa de renovar-se e acompanhar a modernização e abertura da música brasileira. Embora o VII Festival Internacional da Canção (FIC) de 1972 tenha sido o último e não atingido seu objetivo de salvar-se do declínio que os festivais estavam sofrendo, o resultado “do ponto de vista da geração de novos talentos foi significativo” (NAPOLITANO, 2002, p. 8).

Raul Seixas foi um cantor e compositor que se apresentou em 1972 no VII FIC, onde cantou uma música de composição própria misturando a letra em português e inglês, *Let me sing, let me sing* (SANTOS, 2007, p. 37). Por cantar rock estilo “iê-iê-iê” no início de sua carreira, também era visto pela MPB como entreguista. Ao participar do festival, “a apresentação de Raul no Maracanãzinho não passou em branco, impressionando o público, o júri e os críticos de música” (TEIXEIRA, 2008, p. 50) por conta de sua apresentação ousada e já com a irreverência que manteve ao longo de toda a sua carreira, pelas danças que remetiam à Elvis Presley e pela mistura do rock n’ roll e o baião.

Raul, apesar de tocar um gênero não reconhecido pela MPB como importante para a conscientização social, também se distanciava das baladas roqueiras do Brasil, pois “desenvolveu sua obra com um olhar questionador, filosófico e investigativo sobre as relações humanas e utilizou a música como veículo para transmissão de mensagens libertárias” (JORGE, 2016, p. 79). Embora fosse comparado ao Tropicalismo, por promover a abertura

musical e pela aproximação com a Contracultura, também distinguia-se daquele movimento, pois o Tropicalismo alicerçava-se nos preceitos de Oswald de Andrade<sup>9</sup>, um artista mais conhecido pelas elites intelectuais, enquanto Raul mantinha-se mais acessível à compreensão popular. (DEVIDES, 2006, p. 6).

A união que o artista promoveu entre a MPB de protesto e do rock n' roll foi analisada por críticos musicais contemporâneos ao sucesso de Raul. Um exemplo foi a matéria de Tárík Souza<sup>10</sup>, no Jornal do Comércio<sup>11</sup>, em 1973, que traçava uma análise da musicalidade de Seixas, seu público, estratégias e sobre algumas músicas de seu novo disco, o *Krig, há. Bandolo!*. Nesta matéria, o jornalista consegue perceber as semelhanças com os gêneros mais vendáveis no Brasil e explicar o que diferenciava Raul destes, como

Combinando sua larga experiência de “fazer música fácil”, com letras mais elaborada onde diz o que é permitido, Raul Seixas pode explodir como um novo Roberto Carlos, lembrando o impacto da aparentemente simples e luminosa “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso em 67. (SOUZA, 1973, p. 13).

Caetano Veloso também acredita que parte da abertura na MPB que o artista conterrâneo encontrou, deu-se por conta do Tropicalismo (2017, p. 79), mas observa esse fenômeno sem diminuir a importância de Seixas para o cenário musical brasileiro. Esta abertura para os experimentalismos de Raul Seixas que o Tropicalismo possibilitou na música de protesto brasileira, foi percebida também por críticos musicais, como

Numa posição que oscilaria entre os extremos de Bob Dylan e Cat Stevens, Raul Seixas, filho da geração Caetano-Roberto Carlos talvez encarne uma espécie de simbiose dos dois. Se a bossa nova era algo fechado como um clube de elite (durante algum tempo, escondido, Raul compôs no estilo o que chamam de “letras e músicas

---

<sup>9</sup> Oswald de Andrade fora um escritor brasileiro, nascido em 1890 em São Paulo e falecido em 1954. Um dos artistas responsáveis pela criação do Modernismo, que foi um importante movimento na arte brasileira, inaugurado na Semana da Arte Moderna em 1922. FRASÃO, Dilva. **Oswald de Andrade**. 2018. Disponível em: [https://www.ebiografia.com/oswald\\_andrade/](https://www.ebiografia.com/oswald_andrade/); acesso em 01/05/2019.

<sup>10</sup> Tárík Souza Farhat foi um jornalista e crítico musical brasileiro, carioca nascido em novembro de 1946, trabalhou em jornais como Veja, O Estado de São Paulo, Valor Econômico, Jornal do Brasil e Jornal do Comércio. Fundou e editou a revista independente Rock (1974) e participou do documentário “*O início, o fim e o meio*”, sobre Raul Seixas (2012), de Walter Carvalho. PORTAL DOS JORNALISTAS, **Tárík de Souza**. 2017. Disponível em: <https://www.portaldosjornalistas.com.br/jornalista/tarik-souza-2/>; acesso em 23/04/2019.

<sup>11</sup> O Jornal do Comércio foi um diário de notícias com o teor principalmente econômico, criado pelo francês Pierre Planche em 1827 no Rio de Janeiro. Foi comprado por Assis Chateaubriand em 1959 e fechado em abril de 2016 por questões financeiras, sendo na data o jornal mais antigo da América Latina, com 189 anos. O DIA, **Jornal do Comércio fecha as portas**. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: [https://odia.ig.com.br/\\_conteudo/rio-de-janeiro/2016-04-28/jornal-do-commercio-fecha-as-portas.html](https://odia.ig.com.br/_conteudo/rio-de-janeiro/2016-04-28/jornal-do-commercio-fecha-as-portas.html); acesso em 23/04/2019.

herméticas”) Caetano abriu todas as possibilidades de escolha. Mais ou menos na linha célebre da frase de Gilberto Gil: “há várias formas de fazer música brasileira e eu prefiro todas”. (SOUZA, 1973, p. 13).

A fusão de estilos teve influência do contato com a música brasileira que “sempre esteve presente através do pai, que tocava acordeão” (TEIXEIRA, 2008, p. 177). Raul “falava o que o povo queria ouvir de uma maneira simples e objetiva, utilizando o rock como um instrumento de fácil transmissão de suas ideias e misturando diversos ritmos diferentes às suas canções, como o baião, o bolero, o samba e o tango, entre outros” (SANTOS, 2007, p. 14). Pode-se, em seguida, compreender como essa simplicidade permitiu que Raul transmitisse as mensagens de Contracultura à muitos brasileiros por meio de suas músicas e do seu próprio estilo de rock n’ roll.

### CAPÍTULO III - O ROCK DE RAUL SEIXAS E A AMPLIAÇÃO DA CONTRACULTURA NO BRASIL

Raul Santos Seixas foi um filósofo - formado pela Universidade Federal da Bahia - cantor e compositor nascido em Salvador (BA) em 28 de junho de 1945. Filho de um técnico de estrada, funcionário público federal e de uma senhora da sociedade (SANTOS, 2007, p. 18), encaixava-se na classe média local. Sua infância o proporcionou um grande contato com a leitura por conta da biblioteca particular de seu pai.

Aos “12 anos de idade, sua família mudou-se da Cidade Baixa para o bairro Canela, perto do Campo Grande, próximo ao Consulado Americano em Salvador” (TEIXEIRA, 2008, p. 176). Esta vizinhança aproximou o jovem Raul do rock n’ roll estrangeiro, que pregava mensagens de liberdade e relações sociais, pela amizade com os filhos de funcionários americanos que o incluíam em suas festinhas e emprestavam-lhe os discos de grandes nomes como: Little Richard, Chuck Berry e Elvis Presley, seu ídolo.

No início dos anos 60 fundou sua primeira banda que chamava-se Raulzito e os Panteras, ao lado de Thildo Gama e o irmão Délcio Gama. Tocavam covers de Beatles no “Cine Teatro Roma, uma sala grande e popular situada no largo de Roma, a praça central do bairro da Cidade Baixa que tem o mesmo nome do cinema e do largo (e da capital da Itália), uma área de baixa classe média e de situação urbana periférica” (VELOSO, 2017, p. 78).

Após o VII Festival Internacional da Canção, Raul foi contratado pela gravadora Phillips e dedicou-se integralmente ao seu lado músico (SANTOS, 2007, p. 40). Era, de certa forma, reconhecido na área de música comercial, pois trabalhou na CBS Discos de 1969 até 1972 compondo músicas para diversos cantores, das quais emplacou diversas de suas composições como: *Objeto voador* e *Como tudo que é bom dura pouco*.

Lançou dois compactos simples e, em 1973, o seu primeiro álbum, *Krig-ha, Bandolo!* (ANEXO A) com os grandes sucessos *Ouro de Tolo*, *Metamorfose Ambulante*, *Mosca na Sopa*. Nesta, e em algumas outras músicas do disco, dividiu a autoria com Paulo Coelho, parceria que cultivou até 1978 (TEIXEIRA, 2008, p. 53).

Em 1974 foi exilado nos Estados Unidos, após ter sido preso pela Ditadura Militar. A justificativa para a prisão deu-se por conta da distribuição de materiais desenvolvidos por ele, Paulo Coelho e a esposa. Tratava-se de um gibi manifesto que versava sobre uma sociedade alternativa, que também era cantada em uma de suas músicas, *Sociedade*

*Alternativa*, e exaltava a vontade e liberdade individual, incitando a resistência contra a opressão desse direito (SANTOS, 2007, p. 96). Tais dogmas também eram talhados pela Contracultura estrangeira, onde os jovens desejavam viver livres das regras sociais, dos empregos “chatos” e da contribuição pela manutenção do sistema capitalista. Além da liberdade, iam em busca de uma jornada introspectiva de descobrimento e da utilização livremente de substâncias psicoativas.

Ao retornar para o Brasil ainda em 1974, o artista lançou seu segundo álbum (ANEXO B), que levou o nome de sua música de maior sucesso, *Gita*. Rendeu a Raul um disco de ouro, conferindo ao cantor o “reconhecimento na MPB, assinando até um contrato com a Rede Globo de Televisão para a produção de videoclipes” (SANTOS, 2007, p. 47).

O álbum, que foi lançado no primeiro ano do Governo Geisel, incluía sucessos como *Sociedade Alternativa*, *Super-Heróis* e *Medo da Chuva*. Trazia além das reflexões de liberdade e protesto, também as questões de misticismo que protagonizou ao lado de seu co-autor, Paulo Coelho.

A música que nomeou o disco tem origens no texto indiano de, em média, 5000 anos, o *Baghavad Gita*. Este livro é o norteador do hinduísmo, assim como é a bíblia para o cristianismo. O conteúdo consiste em um diálogo entre Krishna (que é a manifestação da consciência) e seu oponente, o Guerreiro de Arjuna, antes da batalha de Kuruksetra (próximo à Nova Dheli, na Índia), lugar que na batalha deixa de ser um espaço geográfico e torna-se um espaço simbólico - místico. A batalha que ocorreria após o diálogo que simboliza o livro, é a busca do homem para encontrar-se e conquistar-se a si mesmo. (LIMA, 2007, p. 138-139).

Pode-se dizer que, ao utilizar tais referências, o disco - e a música - simbolizavam o despertar de um Deus dentro da própria pessoa e não em uma igreja. A procura pelo autodescobrimento nas culturas orientais foi muito comum à Contracultura. Ocorreu pois os jovens que estavam saturados das culturas ocidentais permeadas pelo conservadorismo da direita, dos militares e das religiões cristãs “que normalmente atuam em conjunto [e] sempre quis forjar para si, o rótulo de ‘autêntica porta-voz dos interesses nacionais’” (LIMA, 2007, p. 75). Também por conta do pessimismo da cultura de consumo desalentado e a falta de reflexão sobre o homem, a sociedade e a natureza, o que ofereciam as crenças e ensinamentos orientais - principalmente indianos, como o Hinduísmo.

Em 1975 lançou seu terceiro álbum, completando um álbum por ano. O *Novo Aeon* (ANEXO C), cujo título referia-se à Nova Era abordada pela Contracultura, continha

músicas mais reflexivas como *Tente Outra Vez*, *É Fim de Mês* e *Rock do Diabo* e não alcançou o mesmo sucesso dos dois primeiros. Foi, inclusive, “considerado um fracasso comercial comparado ao *Gita*” (TEIXEIRA, 2008, p. 68). Neste, o artista distancia-se da imagem de mensageiro de uma nova sociedade. Ainda assim, continuou abordando as questões de igualdade e liberdade por meio de uma jornada introspectiva aos modos de pensar novas e velhas estruturas, concepções e valores de vida. (TEIXEIRA, 2008, p. 67).

Raul teve 26 anos de carreira e 17 álbuns lançados ao todo. Em 1977 deixou a gravadora Philips para assinar com a WEA, por onde lançou o disco *O Dia em que a Terra Parou* (1977) (TEIXEIRA, 2008, p. 69).

Sua vida pessoal sempre foi alvo de especulação da mídia, pois foi casado com 4 esposas, 2 estadunidenses e 2 brasileiras - sendo uma delas Kika Seixas - e teve três filhas. Na década de 80 mudou-se com a então esposa Kika Seixas para São Paulo, onde assinou com a gravadora CBS e lançou o disco *Abre-te Sésamo* (1980). Em novembro daquele ano foi “internado no Hospital Albert Einstein pela primeira vez para uma cirurgia no pâncreas, permanecendo hospitalizado por 60 dias” (TEIXEIRA, 2008, p. 88-89). A sua saúde estava debilitada por conta do abuso de álcool. No ano seguinte, Raul rescindiu o contrato com a CBS.

Após um hiato de 2 anos, Raul assina um contrato com um estúdio em Eldorado quando lançou o disco *Raul Seixas* (1983), contendo o sucesso que marcou seu retorno, *O Carimbador Maluco*. Em 1986 assinou com a gravadora Copacabana e levou cerca de 1 ano para finalizar o disco *Uah-bap-lu-bap-lah-béin-bun!* (1987), por conta dos seus problemas com alcoolismo (TEIXEIRA, 2008, p. 92). Seu último álbum, *Panela do Diabo* (1988), em parceria com Marcelo Nova, foi lançado pela WEA dois dias antes de falecer. Raul partiu em 21 de agosto de 1989 vítima da sua saúde fragilizada por conta da depressão e o abuso de álcool (SANTOS, 2007, p. 70).

Sua linguagem descomplicada e a musicalidade por vezes simples, possibilitou a compreensão por parte dos menos instruídos e também pelos elitizados e universitários, embora “não fosse o preferido dos estudantes, dos quais dizia ser a classe mais enganada do Brasil, não fazia circuitos universitários e a maioria de seus shows acontecia nos subúrbios e cidades do interior” (TEIXEIRA, 2008, p. 69). Esta manobra aumentou o alcance da mensagem de liberdade social e individual que o artista desejava transpor e foi desvendada por jornalistas e críticos musicais ainda na época em que propagava estes ideais

Por isso o LP de Raul não tem uma linha sonora rígida. Às vezes indica até certa pobreza de melodia e respectiva simplificação harmônica. Mas é o que Raul usa conscientemente para conquistar maior faixa de público, tentando transmitir as mensagens de uma nova sociedade, que simplistamente, fica chamada de “Krig Ha”. Raul foi o escolhido, uma espécie de representante brasileiro. (SOUZA, 1973, p. 13).

Enquanto os demais artistas brasileiros, representantes das músicas de protestos, escreviam de forma desalentada sobre a limitação da participação social na política que o Regime Militar impunha, o roqueiro baiano falava da libertação individual pregada pela Contracultura estrangeira que também havia sido aderida no Brasil. E, por tratar de questões como estas

Seixas fez mais que qualquer outro artista para promover ideais e atitudes da Contracultura para um público em massa. Combinando elementos da Nova Era mística, inconformismo individual, divergência política e humor irreverente, ele atraiu a audiência de jovens roqueiros da classe média, mas também apelou para a juventude da classe trabalhadora e favelados. (DUNN, 2016, p. 48, tradução nossa).

12

Ainda “ao abordar temas do cotidiano, as preocupações do trabalhador, o crediário, a luz, o gás, o apartamento quitinete financiado pela Caixa Federal, Raul criava uma identificação com as classes populares” (TEIXEIRA, 2008, p. 188). Apesar de provir de uma família de classe média, as questões cotidianas que aborda não são de todo distantes de sua vida. Também vivenciou momentos comuns às classes menos favorecidas, pois assumiu que

Os lucros obtidos com a música comercial serviram para a compra de um apartamento simples, de dois quartos, em um edifício antigo, sem elevador, de Ipanema. O empréstimo concedido pela Caixa Econômica deveria ser pago em sete anos, mas Raul preferiu saldar a dívida em um ano de muitos esforços. (CABRAL, 1973, p. 23).

O filósofo baiano, dialogou com a Geração *Beat* e a Contracultura e utilizou a música como ferramenta para disseminação de um ideal de igualdade e liberdade, de resistência ao conservadorismo social que pairava no Regime Militar no Brasil e nas Repúblicas internacionais. O fez de forma consciente, apesar de não ser apenas um método de alcance para o sucesso. Seu grande objetivo era o de transmitir uma proposta social por

---

<sup>12</sup> Seixas did more than any other artist to promote the ideas and attitudes of the contraculture to a mass audience. Combining elements of new-age mysticism, individual nonconformism, political dissent, and irreverent humor, he attracted a middle-class audience of young rockers but also appealed to working-class youth and *favelados*.

meio da cultura. Aproveitou-se de diversos recursos, como a simplicidade e a própria indústria, como forma de atingir a um grande número de pessoas

E explica que realmente faz música destinada ao consumo, de comunicação fácil. O seu objetivo é transmitir ideias, ampliar os seus contatos e o alcance de seu universo. Não quer entrar em um processo de interiorização como vem acontecendo com os trabalhos de vanguarda da música brasileira, cada vez mais herméticos e fechados em torno de si. (CABRAL, 1973, p. 23).

Foram escolhidas três músicas do autor para identificarmos os métodos e as mensagens que Raul desejava compartilhar com o público. *Mosca na Sopa* (ANEXO D), que é uma das músicas de grande sucesso compostas por Raul Seixas. Foi lançada em 1973 em seu primeiro disco, o *Krig-há, Bandolo!* (que é um grito de *Tarzan* e quer dizer: cuidado, o inimigo vem aí). *Sociedade Alternativa* (ANEXO E), que foi a 7ª canção do disco *Gita*, lançado em 1974 e composta por Raul Seixas em parceria de Paulo Coelho. Esta música foi tocada em um show, antes do lançamento no álbum e rendeu aos compositores a prisão, tortura e o exílio por propagar uma mensagem de desordem contra o conservadorismo que pautava o Regime Militar. E *É Fim de Mês* (ANEXO F), que foi lançada em 1975 no álbum *Novo Aeon* e ocupa a 10ª colocação no disco. É uma das músicas com a maior diversidade de estilos, por utilizar de diversos gêneros para compor a melodia e possui um conteúdo extremamente crítico à alienação social, utilizando-se de tons irônicos.

As músicas escolhidas carregam em seu conteúdo ideais da Contracultura. Tem de forma bem nítida as principais características do artista, como a linguagem simples, a aproximação com um público menos intelectualizado e a diversidade musical. Ainda, cuidou-se para escolher uma música de cada álbum, a fim de contemplar seu desenvolvimento no início de sua carreira que atrevo-me a estipular como a primeira de diversas fases do artista, de 1973 a 1975. Portanto, a análise desta fase - por meio de uma música de cada álbum - busca encontrar a transmissão de filosofias e críticas ao sistema para identificar que, ao menos no início, a obra do artista manteve-se como uma promotora da Contracultura brasileira.

*Mosca na Sopa* foi lançada na transição do governo Médici para o Geisel e conta a história de uma mosca que apresenta-se e afirma que irá causar incômodo ao ouvinte, que é o seu oponente. O artista se coloca na figura da mosca para falar ao público, como uma metáfora. A melodia inicia com o arranjo vocal em uma típica ladainha de capoeira, apresentando o combatente pela oração “*Eu sou a mosca que pousou em sua sopa/ Eu sou a*

*mosca que pintou pra lhe abusar*” entoada, seguida de louvores dos instrumentos que acompanham toda a música (berimbau, tambor, triângulo, agogô, reco reco e pandeiro) e também das palmas, que marcam o tempo e o ritmo.

Após a apresentação, a introdução da luta entre a mosca e o oponente é feita pelo berimbau. O enfrentamento entre as partes é acompanhado pelas palmas e marcado também pelo triângulo. A luta é acompanhada de todos os instrumentos citados e por um baixo, salvo por dois períodos em que entram a guitarra elétrica e a bateria, instrumentos clássicos do rock n’ roll.

Quando a melodia altera-se para o rock, a letra afirma que “*não adianta vir me dedetizar / pois nem o DDT pode assim me exterminar / porque 'cê mata uma e vem outra em meu lugar*”. Aqui, tanto pelos instrumentos quanto pelo posicionamento de resistência da letra, a canção remete-se ao sentido social do rock, pois “dois temas, amor e rebelião, transcendem as fronteiras estilísticas e temporal e são os principais componentes da maioria dos gêneros do pop/rock” (FRIEDLANDER, 1996, p. 19). A resistência fica visível na afirmação de que nem o inseticida irá acabar com a mosca combatente ou, que ainda assim, um outro surgirá para continuar a luta, expressando a coletividade, ou seja, que não é apenas uma pessoa que está insatisfeita e desafiando o sistema/oponente, mas sim um grupo.

Também há de se observar na musicalidade a movimentação da mosca, causada pelo zumbido que aumenta e diminui, como se ela estivesse voando para perto e desviando de seu inimigo (assume-se, por conta da linguagem em primeira pessoa, que a mosca é o emissor e o ouvinte, destinatário). Se puder ser ouvida em fones ou em som estéreo, o zumbido também alterna os receptores, aumentando ainda mais a impressão de movimento e dando sensação de vida à mosca.

Ainda, deve-se perceber a utilização de diversos recursos musicais característicos de culturas populares do país, como a capoeira, os batuques que marcam rituais de religiões de matrizes africanas e o baião, todos misturados com o Rock N’ Roll estrangeiro. Desta forma, Raul inova também ao fornecer instrumentos para a criação de imagens por meio de suas músicas, o que também foi percebido pelo crítico musical Tárík de Souza: “‘Mosca na sopa’, além do zumbido de um sintetizador, fala, em ritmo de candomblé combinado com rock, algumas frases que dão uma ideia das forças de Raul Seixas como criador de imagens” (SOUZA, 1973, p. 13).

A mensagem que leva a letra é de resistência ao conservadorismo e à falta de liberdade da sociedade da época que vivia o Regime Militar desde 1964, que cerceou os direitos de participação e oposição política social. “*Eu sou a mosca que pousou em sua sopa/ Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar*” explica a intenção de incomodar os mantenedores do sistema por meio de suas músicas, que passariam a ser tocadas pelo país a partir daquele momento (o de lançamento do álbum).

Reafirma a luta que se propunha a travar contra a censura e a Ditadura Militar de uma forma mais agressiva e linguagem impositiva, até que fosse bem sucedido no trecho: “*Eu sou a mosca no seu quarto/ A zum zum zumbizar/ Observando e abusando/ Olha do outro lado agora/ Eu tô sempre junto de você/ Água mole em pedra dura/ Tanto bate até que fura*”. Ao fim da canção, todos os instrumentos silenciam-se e a mosca pode ser ouvida, demonstrando a vitória da desafiante ao permanecer viva.

A música alcançou teve sucesso, pois “músicas como *Mosca na Sopa* e *Al Capone* estavam entre as mais tocadas pela rádio e aceitas pelo público em geral” (SANTOS, 2007, p. 46). Levou uma mensagem de rebeldia por meio de metáforas que conseguiram burlar a censura da Ditadura Militar, tendo sido aprovada a canção pela Divisão de Censura de Diversões Públicas, do Departamento de Polícia Federal em abril de 1973 (TEIXEIRA, 2008, p. 74).

Seixas utilizou com abundância da cultura musical brasileira ao abraçar aqueles gêneros desconsiderados pela MPB ou pelas canções de protestos que estavam mais relacionadas à bossa nova, às elites e aos universitários. Também pela metáfora, aumentou as possibilidades de ser compreendida por pessoas de lugares geográficos e sociais diferentes. A música realmente conseguiu alçar o sucesso e levar a mensagem à muitos brasileiros, como pode-se perceber no anúncio de um show que o Diário de Pernambuco<sup>13</sup> publicou em 18 de fevereiro de 1975, edição 45:

Raul Seixas pode ser considerado, no momento, um dos mais marcantes artistas brasileiros, um verdadeiro fenômeno de comunicação, quer pela sua forte

---

<sup>13</sup> O Diário de Pernambuco foi fundado em novembro de 1825 por Antônio José de Miranda Falcão na cidade de Recife, é o jornal em circulação mais antigo da América Latina, atualmente. Assumiu posição de órgão oficial do Governo em 1835 e permaneceu até 1911. Apoiou a monarquia durante a Guerra do Paraguai. Foi vendido em janeiro de 1913 para Carlos Benigno Pereira de Lira e aos poucos afastando-se do teor político-partidário. Sofreu perseguição durante a Ditadura Vargas e apoiou o Regime Militar, mas também ao movimento de abertura no fim do período. JÚNIOR, João Batista de Abreu; FERREIRA, Marieta de Moraes; BEZERRA, Ricardo Lima. **DIÁRIO DE PERNAMBUCO**. 2009. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-de-pernambuco>; acesso em 23/04/2019.

personalidade criativa, quer pelo seu valor como intérprete e compositor. Sua obra inclui músicas que já contaram com a irreversível consagração popular, entre as quais podemos salientar “Metamorfose Ambulante”, “Al Capone”, “Gitá” (que originou o nome do espetáculo), “Cachorro Urubu”, “Sociedade Alternativa” e as super populares “Ouro de Tolo” e “Mosca na Sopa”. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1975, p. 2).

*Sociedade Alternativa* é uma música que constituiu um projeto de uma sociedade que, como já é defendida no título, fosse alternativa à que viviam: “*Viva! Viva!/ Viva a sociedade alternativa!*”. Esta sociedade deveria elencar-se na principal filosofia de Aleister Crowley<sup>14</sup>, a liberdade do indivíduo: “*Viva a sociedade alternativa! Faz o que tu queres, há de ser tudo da lei*”.

Além de ser ritmada pela bateria, que predomina a melodia toda, também identifica-se instrumentos da música clássica, como o piano, flauta, trompetes, contrabaixo e o violino. Esses sons dão à música a sensação de tranquilidade e poder que são encontradas no clássico e que é muito apreciado pelas camadas mais abastadas da sociedade. A referência à música clássica é mais perceptível após as citações das leis, auxiliando no convencimento dos benefícios das propostas. Essas leis anunciadas e a saudação à sociedade alternativa, como “*Viva a sociedade alternativa!/ A lei do forte, essa é a nossa lei, e a alegria do mundo*” são cantadas com um efeito de alto falante, lembrando os discursos proferidos em comícios, debates e manifestações públicas. A linguagem conativa (com a função de convencer e ordenar) utilizada ao longo da música, acentua-se também no refrão em que exalta o projeto e é mais uma ferramenta para que a canção convença sobre a proposta de uma nova sociedade.

A letra também louvava uma Nova Era e compartilhava com a Contracultura a crença desse período que estava por vir, uma era de liberdade e recomeço “*Viva a sociedade alternativa! (Viva o novo eon)*” e pregava uma igualdade total em “*Todo homem, toda mulher, é uma estrela*”.

Todas as idealizações que aborda a música são semelhantes às organizações comunitárias que viveram ativamente os preceitos da Contracultura em São Francisco, nos Estados Unidos da América. Logo, se ainda não havia sido considerado um mensageiro dos ideais da Contracultura, a música “Sociedade Alternativa” incorpora Raul de vez no

---

<sup>14</sup> Foi um mago inglês (1875-1947). Considerado autoridade no esoterismo, pregando que o indivíduo precisava libertar sua alma para transformar a sociedade e alcançar a Nova Era. Entre suas obras, deixou a Abadia de Thelema, cujos preceitos são trabalhados na letra de Sociedade Alternativa. Intitulava-se Besta 666 e por propagar rituais ocultistas, foi identificado como maligno (TEIXEIRA, 2008, p. 61-62).

movimento de contestação nascido no país do norte - se ainda não havia sido considerado - tanto pelo rock n' roll (utilizado como ferramenta da Contracultura para espalhar a mensagem de liberdade e revolução) quanto pelas letras que criticavam a sociedade tradicional, pois

A produção artística dos músicos refletia a fuga da comunidade da sociedade vigente e sua procura idealista por diferentes tipos de valores existenciais. Esta busca se manifestava de formas diferentes, entre elas, músicos que experimentavam os limites existentes e letras altamente críticas à sociedade conservadora. (FRIEDLANDER, 1996, p. 269).

A crença na liberdade como principal componente desta nova sociedade relaciona-se com o bem coletivo e individual, de descobrimento e aproximação do ser com o mundo e consigo mesmo. Essa filosofia pregava não apenas a liberdade de ação física, mas também a de pensamento e foi muito expressa na arte, principalmente na música e no rock n' roll e “as condições que permitiram que a música de San Francisco emergisse e florescesse foram o legado de um espírito livre, a livre experimentação, as experiências bem sucedidas com comunidades de Contracultura” (FRIEDLANDER, 1996, p. 271).

Referiu-se também à subjetividade dos desejos individuais abordada por Marcuse quando canta que “*Se eu quero e você quer / Tomar banho de chapéu / Ou esperar Papai Noel*”. A falta de lógica da ação - de tomar um banho de chapéu ou de aguardar a chegada de um personagem de lenda - pode não ser compreendida pela consciência racional, mas quando analisada pela sua subjetividade, compreende-se que as metáforas tratam dos desejos internos e incompreendidos de cada ser, torna-se mais uma associação às fundações do movimento.

No caso do Brasil, Raul foi o artista que defendeu, assim como a Contracultura estrangeira, a necessidade do despertar da sociedade para com a alienação que estagnava o brasileiro perante as condições de inferioridade entre classes que o sistema criava. Esse sistema era chamado por Seixas de *Monstro Sist* e “embora não definia precisamente o ‘Monstro Sist’, referia-se ao consumismo capitalista e o autoritarismo, que de formas diferentes, disciplinavam e pressionava os indivíduos” (DUNN, 2016, p.49 tradução nossa)<sup>15</sup>. Portanto, o artista acreditava que quando as pessoas apenas seguiam padrões que foram colocados à elas por um sistema ou regra social, precisam libertar-se e refletir se desejam continuar daquela maneira ou buscar por mudanças. Para libertá-las, utilizou a sua música, pois reflete, em uma entrevista ao jornalista Luis que

---

<sup>15</sup> Although not precisely defined, the “monstro sist.” referred to consumer capitalism and authoritarianism, which in different ways disciplined and constrained individuals.

Descobri a minha capacidade de mover este lodo, mas não sozinho, porque as ideias estão soltas no ar, não pertencem a ninguém. Não há nada a remendar. Realmente, temos andado de cabeça baixa e a situação chega a um ponto tal que você não consegue mais suportar, tem que respirar e não pode. Eu estou conseguindo, pelo menos um pouco, e não me importa que me acusem de plagiar Roberto Carlos ou Bob Dylan. Isso realmente não importa. O que importa é a tentativa de abrir as portas, a nossa Sociedade, a estrutura do nosso trabalho e sua unidade. (CABRAL, 1973, p. 23).

*É Fim de Mês* é uma música que mescla gêneros festivos como a rumba que domina a maior parte da canção, o baião, já presente em outras músicas de Raul e, claro, o rock n' roll. Rumba é um gênero musical de origem africana que foi incorporada à cultura espanhola e aos países por ela colonizados, como Cuba. Os principais instrumentos são o congo, chocalho e clave que encontram-se presentes nesta canção. De caráter alegre, Seixas concilia este ritmo com a identificação e aproximação ao povo brasileiro, principalmente ao assalariado, quando narra as atividades cotidianas da classe e que são comuns às do personagem da letra, como em: “*Eu já paguei a luz, o gás, o apartamento / Kitnet de um quarto que eu comprei a prestação / Pela caixa federal, au, au, au*”.

A utilização da rumba pode ser analisada como um instrumento de crítica (de forma irônica) à alienação popular, que apesar de viver à beira da miséria, aceita, não vê saída ou não se percebe como parte deste sistema e festeja conquistas pequenas, próximas à do personagem quando diz que: “*Eu liquidei a prestação do paletó, do meu sapato, da camisa / Que eu comprei pra domingar com o meu amor / Lá no cristo redentor, ela gostou (oh!)*”. A situação cantada é, ainda, uma prática muito comum à classe assalariada no Brasil, onde pequenos passeios locais era - e ainda é - uma das poucas formas de diversão, assim como fazia parte da realidade ter de comprar roupas e outros itens de necessidade básica à prestação por não possuírem poder aquisitivo para compras à vista.

A utilização do baião é uma ferramenta de aproximação ainda maior com o brasileiro, gênero que o autor sempre recorre por ser uma de suas grandes inspirações e por fazer parte da cultura popular do país. Os momentos em que este ritmo surge também são aliados aos de práticas bem presentes nas classes sociais mais baixas, como as crenças religiosas em “*Eu já paguei o peg-pag, meu pecado / Mais a conta do rosário que eu comprei pra mim rezar Ave Maria / Eu também sou filho de Deus*”.

O Brasil é um país com muita diversidade religiosa e estas instituições são responsáveis pelo acolhimento psicológico e, por muitas vezes, pela ajuda financeira a pessoas de muita necessidade. Por este motivo, é muito comum que o assalariado no país pertença à alguma das instituições e busque por respostas e conforto para sua condição, o que Raul também aborda ao narrar que: *“Já fui católico, budista, protestante / Tenho livros na estante, todos tem explicação”*. Esse trecho ainda indica a consideração que o autor tem para com todas essas filosofias, embora não creia que a resposta para as situações que são criadas pelo sistema - como a desigualdade e a miséria - se encontre em nenhuma delas quando canta *“Mas não achei! Eu procurei! / Pra você ver que procurei”*.

No entanto, algumas religiões, por vezes, têm como característica o amedrontamento para que os fiéis mantenham-se conectados à elas. Criam, por vezes a imagem de um Deus vingativo caso seja contrariada sua vontade, o que é tomado pelos seguidores, acreditando que *“Se eu não rezar eu não vou pro céu / Céu, céu, céu”*. Então, apesar da consideração para com estas religiões, Seixas traça a crítica pela forma como são conduzidas. O tema também é um dos abordados pela Contracultura, onde *“insurgindo-se contra os padrões dominantes ditados pela cultura bíblica e protestante norte-americana, o movimento descobre outras vertentes: a filosofia e a religião orientais”* (MAGNANI, 2000, p. 12).

Contempla também referências à música brega - que era considerada pela MPB de protesto como entreguista - por meio do sucesso de Waldick Soriano (de 1972) *“Eu não sou cachorro não (não, não, não)!”*, músicas muito apreciadas pelas classes menos abastadas do país naquele período. Referencia mais ainda o baião ao fazer a paródia do sucesso de Luiz Gonzaga, o *Xote das Meninas* (1953) *“Ele só quer, só pensa em adaptar/ Na profissão seu dever é adaptar”* e aproveitou deste recurso para provocar uma reprovação ao discurso de resiliência que o trabalhador deve adotar para adaptar-se às regras do mercado de trabalho, sem que percebam que em troca desta flexibilidade o ganho é muito pequeno, quando não miserável.

A troca injusta entre a mão de obra e o salário que recebe um funcionário também é satirizada por Raul em: *“Eu já paguei a prestação da geladeira / Do açougue fedorento que me vende carne podre / Que eu tenho que comer / Que engolir sem vomitar”*. Esta última estrofe da música, ao ritmo da rumba, provoca uma reflexão ao que Roszak teorizara como Tecnocracia, conforme observado no primeiro capítulo, pois a situação do brasileiro

assalariado pode ser entendida quando refletido que “a atual geração de pais agarra-se à tecnocracia devido ao sentido míope da próspera segurança por ela proporcionada”(ROSZAK, 1972, p. 16). Ou seja, o brasileiro, assim como o norte-americano analisado pelos autores, era levado a acreditar que sua vida seria melhor após uma ascensão financeira, não necessariamente muito alta, proporcionando por meio de bens materiais, uma sensação de segurança .

Uma outra ponderação que Seixas incorpora na música, e que é uma preocupação recorrente do brasileiro de classe baixa, é com a morte. Não bastasse a responsabilidade com a sobrevivência, o assalariado precisa preocupar-se com ter onde morrer para evitar deixar com sua família - também sem recursos - a tarefa de enterrá-lo: “*Tô terminando a prestação do meu buraco, / Meu lugar no cemitério pra não me preocupar / De não mais ter onde morrer / Ainda bem que no mês que vem / Posso morrer, já tenho o meu tumbão, o meu tumbão!*”. Para morrer é necessário pagar e, sem condições para arriscar morrer por fatalidades, o brasileiro comum precisa prevenir-se e comprar, em vida, um lugar para assegurar a dignidade e - por mais absurdo que pareça - para garantir também a possibilidade de sua morte.

Todas as questões refletidas acima, que são pertencentes ao cotidiano dos assalariados são expressas na primeira pessoa. O artista coloca-se na posição de alguém que também vive estes dilemas e conhece a realidade do trabalhador, aproximando-se de seu ouvinte, que por sua vez sentirá uma identificação. Esse reconhecimento auxilia na missão de levar a mensagem de insatisfação e injustiça para a classe, que conseguindo perceber-se na história narrada, terá maiores possibilidades para refletir e libertar-se da alienação imposta à sua condição social e sobre as questões políticas que os levam a viver daquela forma.

Outro recurso utilizado para ampliar as possibilidades de reconhecimento é um falatório que aparece no início, no meio e principalmente ao fim da música. Esse falatório é composto por diversas conversas e, em alguns momentos, pode-se ouvir frases bem comuns à realidade do trabalhador dos anos 1970, como a reclamação da quantidade de contas ou o preço de algo estar “*muito caro*”. Também menciona a crise financeira que era enfrentada naquele período, resultado do fim do “Milagre Econômico”. Este alvoroço ao fundo dá a sensação de participação popular na música, como se o artista estivesse contando os assuntos em um local público ou uma roda de pessoas que também estão reclamando sobre os temas.

Apesar de ter o maior foco na aproximação das camadas populares, a música ainda trata de questões referentes à classe média brasileira que acredita ser beneficiada e

pertencer a uma posição social melhor que os mais pobres e por possuir acessos a poucos bens de consumo. Estas críticas são traçadas nas estrofes “*No posto esso encho o tanque do meu carrinho / Bebo em troca meu cafezinho, cortesia da matriz / ‘There’s a tiger no chassis’*”. Satiriza a sensação de pertencimento à elite por abastecer o seu carro em um posto de gasolina estrangeiro (um bem pouco acessível na década de 70 que havia sido incorporado à classe média por meio do “Milagre Econômico” menos de 4 anos antes).

Também utiliza o slogan em inglês para a aumentar ainda mais a sensação de ostentação por participar daquela atividade que antes era apenas dos ricos. Coloca o café que é servido ao cliente - e que o personagem faz questão de tomar para sentir-se bem tratado/superior - como uma forma de recompensa e manutenção do comodismo por meio dos confortos que a classe média passou a ter acesso. Estas críticas aproximam-se mais uma vez da tecnocracia norte-americana de Roszak, onde esse tipo de “‘lazer’ não passa de um benefício adicional ao carreirismo — o prêmio que cabe ao subalterno bem comportado” (ROSZAK, 1972, p. 18).

Além disso, o artista faz uma crítica à alienação e a promoção do consumismo de determinados produtos, instigado pelas propagandas veiculadas na TV, quando canta que “*Eu procurei fumar cigarro Hollywood / Que a televisão me diz que era o segredo do sucesso / Eu sou sucesso!*”. Os meios de comunicação alimentavam criação de um imaginário para a classe média e baixa de que, caso consumissem os produtos de determinadas marcas consagradas, aquelas pessoas também fariam parte de uma parcela privilegiada da população que tinha acesso à certos produtos e marcas.

Portanto, pode-se ponderar que o trecho da música refere-se à tecnocracia por criticar, por meio da ironia do café, uma forma de dominação silenciosa, que prometia bens de consumo e confortos para acomodar os anseios e medos que a classe média tinha. Estes medos de aproximar-se das condições que a classe média antes tivera e que continuavam pertencendo à classes mais baixas, eram calados pela “promessa de um crescimento econômico e modernização, que seduzia amplos segmentos da classe média urbana brasileira, equivalendo a nada mais do que ‘o que é tolo é bom’” (DUNN, 2016, p. 49, tradução nossa)<sup>16</sup>.

A única estrofe em que pode-se ouvir o rock n’ roll nesta música, é também a estrofe mais explícita acerca das críticas que Raul prega ao longo da canção. Ao cantar “*Eu*

---

<sup>16</sup> The promise of economic growth and modernization, which had seduced broad of Brazil’s urban middle class, amounted to nothing more than “fool’s good”.

*consultei e acreditei no velho papo do tal psiquiatra / Que te ensina como é que você vive alegremente / Acomodado e conformado de pagar tudo calado / Ser bancário ou empregado sem jamais se aborrecer*". Além de alertar sobre a alienação que o sistema proporciona aos assalariados, esta estrofe também demonstra a proximidade que a classe média possuía com as classes mais baixas, pois ambas são assalariadas e estão presas à dominação silenciosa da tecnocracia, tendo como diferença apenas poucos bens de consumo que a primeira passou a ter, diferente da segunda.

Ainda, o uso do rock n' roll próximo àquele dos anos 50 neste trecho, lembra o ideal libertário dos "muitos jovens dos anos 50 [que] viam no rock and roll uma expressão de rebeldia e de uma inquietude crescente contra a perceptível rigidez e banalidade de uma época dominada por políticos republicanos conservadores" (FRIEDLANDER, 1996, p. 46).

Por fim, ainda que não se identificasse completamente com o Movimento *Hippie* e *Beat* no momento em que lançou a música, Raul assume ter partilhado de crenças com eles e, mesmo distanciando-se parcialmente daquelas filosofias, o que afirma nos versos: "*Já fui pantera, já fui hippie, beatnik / Tinha o símbolo da paz pendurado no pescoço / Porque nego disse a mim que era o caminho da salvação*" continuou abordando as indagações levantadas pelos movimentos. Seu alcance foi de grande sucesso no país por conta de sua capacidade de ser comercial, divertido, intelectualizado e acessível, visto que

Os preços dos ingressos obedecem a dois critérios: cadeiras numeradas custarão Cr\$ 20,00 e a arquibancada Cr\$ 10,00. Essa iniciativa dos promotores do espetáculo visa atender a demanda de público constituído por pessoas de baixo poder aquisitivo, tendo em vista que Raul Seixas é um cantor para todos os gêneros, atraindo tanto uma elite musical como a faixa de nível popular. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1975, p. 2).

Ao considerar os preceitos que também defendia a Contracultura, Raul levou à todos os ouvintes aquelas reflexões de liberdade individual e de desenvolvimento de uma sociedade formada por pessoas livres por inteiro. Portanto, difundiu aqueles ideais no Brasil por meio de sua obra, ampliando-as para uma classe mais baixa e com pouco acesso à ambientes de debates intelectuais, que era até então ignorada pelos universitários e pela MPB. Por isto, Raul Seixas pode ser considerado um grande mensageiro da Contracultura no Brasil, ainda que tenha sido com maior relevância durante a primeira fase de sua carreira, assim como foi Bob Dylan nos EUA, considerado o maior porta voz do movimento por meio do seu estilo folk-rock.

## CONCLUSÃO

Os ideais de liberdade e autodescobrimento que surgiram nos anos 50 pela Geração *Beat* e foram compartilhados pela Contracultura, na década de 1960, foram responsáveis por uma série de mudanças na sociedade, como a aproximação de culturas diferentes como a indiana e a estadunidense e a emancipação de reflexões e diálogos sobre o sexo, igualdade feminina e de homossexuais. Também proporcionou novas formas de pensar o homem e a natureza, as formas de organização da sociedades, a importância da coletividade - principalmente com as experiências das comunidades de Contracultura que surgiram - e do enfrentamento da ordem vigente para a renovação de regras e costumes atrasados ou que impactassem na liberdade individual (PEREIRA, 1986, p. 14).

A Contracultura ainda permitiu que a participação dos jovens no meio cultural e político fosse mais considerada pela sociedade. Ampliou o cenário alternativo na cultura (com filmes, livros, músicas e artes alternativas, como as de rua). Proporcionou, além do contato com um novo modelo cultural, também a possibilidade de “produzir sua própria cultura, suas próprias formas de expressão” (KAMINSKI, 2019, p. 30).

Foi, ainda, uma forma alternativa de resistir ao conservadorismo e às ameaças à liberdade, que impunha a Ditadura Militar, evitando os conflitos armados que faziam parte das resistências no país. O movimento trouxe ao país um sentimento que “informaria e inspiraria lutas durante o declínio da Ditadura, quando haviam possibilidades muito melhores para resistir às regras autoritárias além de “cair fora” ou pegar em armas” (DUNN, 2016, p. 61, tradução nossa<sup>17</sup>).

Raul Seixas foi muito importante para a Contracultura no país, justamente por ter conseguido espalhar em suas músicas as mensagens e ideais daquele movimento. O artista conseguiu compor em apenas uma música, como *Sociedade Alternativa*, vários conceitos sobre liberdade individual e coletiva - tanto político-social quanto psicológica - e subjetividade, conceitos que teoriza Marcuse em suas obras. Faz isto de uma forma que, tanto um intelectual que já conheça as teorias possam perceber, quanto que um leigo possa conhecer e refletir sobre esses temas pela primeira vez.

---

<sup>17</sup> Would inform and inspire struggles in the waning years of the dictatorship, when there was much greater range of opportunities to resist authoritarian rule beyond either “flipping out” or picking up arms.

Portanto, o músico conseguiu se fazer compreender e entrou nas casas de pessoas oriundas de diferentes lugares sociais. Um desses reflexos é a presença viva de sua figura no meio musical, mesmo após exatos 30 anos de sua morte. É muito comum ouvir o bordão “Toca Raul” em shows de todos os gêneros musicais, tanto nacionais, quanto internacionais - nessas ocasiões geralmente funcionam como uma espécie de brincadeira interna dos brasileiros - que une pessoas de condições financeiras e gostos diferentes em uma brincadeira, ou mesmo um desejo, que só o brasileiro pode compreender e partilhar. O bordão também é explorado e compartilhado em trabalhos acadêmicos<sup>18</sup>.

A adoção de um método linguístico e instrumentos mais próximos das camadas populares ampliou o alcance cultural do artista. Por isto, Raul consegue alcançar um novo horizonte ao lado do seu co-autor Paulo Coelho, que, por sua vez, era aclamado pelas classes sociais mais baixas tanto brasileiras como internacionais e rechaçado pelos acadêmicos - o que deve levar à uma reflexão, visto que “seu sucesso serve de exemplo para que não viremos as costas ao que parece populesco ou popular; deve, isto sim, servir de estímulo para que busquemos aparatos teóricos para compreender o porquê do êxito do autor” (DEVIDES, 2014, p. 6).

Após o sucesso de seu primeiro disco e a importância que teve para o movimento político na cultura e a luta contra a Ditadura Militar, Raul foi reconhecido pela MPB que havia o considerado entreguista. Nesse momento, teve a oportunidade de protagonizar o primeiro videoclipe coloridos na televisão Brasileira, estreando *Gita no Fantástico*<sup>19</sup> ainda no ano de 1974 (SANTOS, 2007, p. 47-48).

Seus discos - principalmente as capas e encartes -, suas performances em apresentações ao vivo e, posteriormente, seus videoclipes complementam e dão ainda mais vida às imagens que o artista promove imaginar de suas músicas. As apresentações eram sempre marcadas por danças bem características do rock n’ roll da década de 50, seu corpo era muitas vezes pintado com símbolos ocultistas e seu figurino, por vezes de *bad boy*, como em sua apresentação no VII FIC (ANEXO G), e outras com vestimentas muito incomuns aos padrões da época. Suas capas de discos eram carregadas de simbologias e seus videoclipes

---

<sup>18</sup> Como, por exemplo, o artigo: FORTUNATO, Ivan. TOCA RAUL!: Intertextualidades nas músicas de Raul Seixas (in memoriam). *Aurora*, São Paulo, n. 12, p.117-127, dez. 2011. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/download/5999/5408>>. Acesso em: 21 abr. 2017.

<sup>19</sup> Programa de televisão brasileiro que passa no canal de TV aberto, Rede Globo, aos domingos desde 1973.

faziam questão de tornar visível os conceitos de liberdade, reflexões e subjetividades que suas melodias e letras já abordavam. Os videoclipes estão disponíveis em plataformas de compartilhamentos de vídeos, como o YouTube<sup>20</sup> e sua discografia completa está disponível no site do fã clube<sup>21</sup>, junto de muitas outras informações.

Dessa forma, Seixas manifestou a insatisfação com o conservadorismo e o Regime Militar, bem como as regras sociais, dando ainda mais força aos movimentos já existentes no Brasil. Ele não apenas espalhava os ideais que acreditava e que eram aliados ao movimento de Contracultura, mas também proporcionava que seus ouvintes refletissem sobre esses temas. As discordâncias, feitas por ironias e metáforas que martelavam na cabeça, não sugeriam propriamente uma filosofia a ser seguida, apenas estimulavam que os ouvintes tirassem suas próprias conclusões após a captação daquelas críticas aos padrões sociais e político vigentes.

---

<sup>20</sup> <https://www.youtube.com/>

<sup>21</sup> <https://raulsseixas.wordpress.com/>

## BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Luís Felipe Fernandes. **O SOM E A FÚRIA DE UM NOVO BRASIL**: juventude e rock brasileiro na década de 1980. 2016. 194 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pósgraduação em História Comparada, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRH, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<http://www.ppghc.historia.ufrj.br/index.php/teses-e-dissertacoes/teses-e-dissertacoes/dissertacoes/2>>. Acesso em: 03 maio 2019.

AFONSO, Luiz; SIQUEIRA, Sérgio. **ANOS 70 BAHIA**. Salvador: Editora Corrupio, 2017. 234 p.

ALINE VANESSA LOCASTRE, 11., 2016, Londrina. **BRASIL, ESTADOS UNIDOS E A POLÍTICA DA BOA VIZINHANÇA, ATRAVÉS DA REVISTA "EM GUARDA" (1940-1945)**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2016. 17 p. Disponível em: <[http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/brasil\\_estados\\_unidos\\_e\\_a\\_politica\\_da\\_boa\\_vizinhanca](http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/brasil_estados_unidos_e_a_politica_da_boa_vizinhanca)>. Acesso em: 21 maio 2019.

ALMEIDA, Marcos Abreu Leitão de. Uma Geração em debate: Beats ou Beatniks?. **Dia A Dia Educação**. Curitiba, 2010. p. 1-33. Disponível em: <[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos\\_teses/2010/Historia/artigos/8almeida\\_marcos\\_artigo.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Historia/artigos/8almeida_marcos_artigo.pdf)>. Acesso em: 13 maio 2019.

BETHELL, Leslie. **Viva la Revolucion**: A Era das Utopias na América Latina. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 508 p. Tradução de: Pedro Maia Soares.

BRASIL, Rádio Cultura. **Raul Seixas: Krig-ha, Bandolo!**: A fulminante estreia solo daquele que se tornaria o pai do rock nacional. 2013. Disponível em: <<http://culturabrasil.cmais.com.br/especiais/quarentoes/raul-seixas-krig-ha-bandolo>>. Acesso em: 02 jul. 2019.

CARNEIRO, Sandra de Sá. Estilos de vida no contexto do universo Nova Era. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia. **Por que não?**: Rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro: 7letras, 2007. p. 85-104.

CUNHA, Marcus Vinícius da. Freud: psicanálise e educação. In: CUNHA, Marcus Vinícius da. **Psicologia da Educação**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008. Cap. 1. p. 1-20. Disponível em: <[http://www.gradadm.ifsc.usp.br/dados/20141/SLC0630-1/Freud\\_psicanalise&educacao.pdf](http://www.gradadm.ifsc.usp.br/dados/20141/SLC0630-1/Freud_psicanalise&educacao.pdf)>. Acesso em: 29 maio 2019.

DEVIDES, Dílson César. Raul Seixas e o Brasil pós-64: cultura, repressão, censura. **Revista de Letras**, Curitiba, v. 8, n. 0, p.1-23, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/view/2233/1393>>. Acesso em: 07 abr. 2019.

DREIFUSS, René Armand. **1964: A CONQUISTA DO ESTADO: Ação Política, Poder e Golpe de Classe**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

DUNN, Christopher. Desbunde. In: DUNN, Christopher. **Contracultura**. Chapel Hill: He University Of North Carolina Press, 2016. p. 36-61.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, p.29-60, 2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882004000100003&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882004000100003&script=sci_abstract&tlng=pt)>. Acesso em: 20 maio 2019.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: uma história social**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017. 490 p. Tradução de A. COSTA..

GLOBO, Acervo O. **A ERA DOS FESTIVAIS DA CANÇÃO**. LUIZ PINTO (30/09/1972). Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/a-era-dos-festivais-da-cancao-9146234>>. Acesso em: 02 jul. 2019.

JORGE, Cibele Simões Kerr. AS CRÍTICAS SOCIAIS NA OBRA DE RAUL SEIXAS. **Algazarra**, São Paulo, v. 4, n. 0, p.78-96, dez. 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/algazarra/article/download/11577/22074+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 23 abr. 2019.

JORGE, Cibele Simões Kerr. Raul Seixas: Um produtor de mestiçagens musicais. **Algazarra**, São Paulo, v. 2, n. 0, p.1-16, 2014. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/algazarra/article/view/18315/0>>. Acesso em: 21 abr. 2019.

JOSÉ RADA NETO, 16., 2011, São Paulo. **O ROCK'N ROLL INVADE OS PALCOS DA MPB: RAUL SEIXAS E A INFLUÊNCIA DO ROCK AND ROLL**. São Paulo: Anpuh, 2011. 17 p. Disponível em: <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312952115\\_ARQUIVO\\_Orocknrollinva ndeospalcosdaMPB-RaulSeixaseainfluenciadorockandroll.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312952115_ARQUIVO_Orocknrollinva ndeospalcosdaMPB-RaulSeixaseainfluenciadorockandroll.pdf)>. Acesso em: 05 abr. 2019.

KAMINSKI, Leon. MUNDO AFORA, BRASIL ADENTRO: a circulação cultural da contracultura e suas apropriações. In: KAMINSKI, Leon. **CONTRACULTURA NO BRASIL, ANOS 70: circulação, espaços e sociabilidade**. Curitiba: Crv, 2019. Cap. 1. p. 19-41.

LIMA, Luiz. **Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas e o seu Tempo**. São Paulo: Terceira Margem, 2007. 212 p.

LORENNNA BURJACK DA SILVEIRA, 2., 2009, Goiânia. **Estados Unidos e o Golpe de 1964**: suporte logístico, bélico, financeiro e a concessão de exílio político. Goiânia: Ufg/ucg, 2009. 31 p. Disponível em:  
<[https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/IISPHist09\\_LorennnaBurlveira.pdf](https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/IISPHist09_LorennnaBurlveira.pdf)>. Acesso em: 20 maio 2019.

LOUREIRO, Isabel. HERBERT MARCUSE: ANTICAPITALISMO E EMANCIPAÇÃO. **Trans/form/ação**, São Paulo, v. 28, n. 2, p.7-20, 2005. Disponível em:  
<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0101-31732005000200001&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0101-31732005000200001&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt)>. Acesso em: 29 maio 2019.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **O Brasil da Nova Era**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 64 p.

MARCOS NAPOLITANO, 4., 2002, Cidade do México. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70**: resistência política e consumo cultural. Cidade do México: Congresso de La Rama Latinoamericana del Iaspm, 2002. 13 p. Disponível em:  
<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_nlinks&ref=000182&pid=S1517-7599201300020001600013&lng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000182&pid=S1517-7599201300020001600013&lng=pt)>. Acesso em: 22 maio 2019.

MARCUSE, Hebert. **Eros e Civilização**: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 8. ed. Rio de Janeiro: Ltc, 2010. 232 p. Tradução de: Álvaro Cabral.  
MARTIN, Douglas. Theodore Roszak, '60s Expert, Dies at 77'. **The New York Times**. New York, p. 24-24. 13 jul. 2011. Disponível em:  
<<https://www.nytimes.com/2011/07/13/books/theodore-roszak-60s-scholar-dies-at-77.html>>. Acesso em: 29 maio 2019.

MONNEYRON, Frédéric; XIBERRAS, Martine. Le Monde Hippie: De l'imaginaire psychédélique à la révolution informatique. **Imago**, Paris, v. 01, n. 01, p.1-27, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 113 p.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. **Artcultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p.135-150, dez. 2006. Disponível em:  
<<http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF13/marcos%20napolitano.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

OPINIÃO, Livre. **40 anos de “Gita”, famoso álbum de Raul Seixas**. 2014. Jorge Filholini. Disponível em:  
<<https://livreopinioao.com/2014/03/31/40-anos-de-gita-famoso-album-de-raul-seixas/>>. Acesso em: 02 jul. 2019.

- PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é Contracultura**. 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. 68 p.
- RAMOS, Pedro Jorge Duarte Silva. **Woodstock: Community and Legacy**. 2014. 113 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras Inglês, Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014. Disponível em: <[https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/26590/1/PedroRamos\\_30Julho2014.pdf](https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/26590/1/PedroRamos_30Julho2014.pdf)>. Acesso em: 15 maio 2019.
- REIS, Daniel Aarão. **Ditadura Militar, esquerdas e sociedade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. 52 p.
- REMOND, René. Uma história Presente. In: REMOND, René. **Por uma História Política**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Fgv, 1997. p. 13-36.
- ROCHEDO, Aline do Carmo. Memórias de uma juventude: rock nacional dos anos 80. **História e Perspectivas**, Uberlândia, v. 24, n. 44, p.29-60, 2011. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/19360>>. Acesso em: 03 maio 2019.
- ROCK, Consultoria do. **War Room: Raul Seixas – Novo Aeon [1975]**. 2016. Disponível em: <<https://www.consultoriadorock.com/2016/09/12/war-room-raul-seixas-novo-aeon-1975/>>. Acesso em: 02 jul. 2019.
- ROSAK, Theodore. **A Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972. 178 p.
- SANTOS, Paulo. **RAUL SEIXAS: A MOSCA NA SOPA DA DITADURA MILITAR: Censura, tortura e exílio (1973-1974)**. 2007. 191 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Puc-sp, São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/13021/1/Paulo%20dos%20Santos.pdf>>. Acesso em: 08 abr. 2019.
- SHELTON, Robert. **NO DIRECTION HOME: A vida e a música de Bob Dylan**. São Paulo: Lafonte, 2011. 734 p. Atualizado por Elizabeth Thomson e Patrick Humphries. Tradução de Gustavo Mesquita.
- TEIXEIRA, Rosana da Câmara. **Krig-ha, bandolo! Cuidado, aí vem Raul Seixas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 512 p. Edição Comemorativa.

WILLER, Cláudio. **Geração Beat**. Porto Alegre: Rs: I&pm, 2009. 128 p.

## FONTES

CABRAL, Luiz Carlos. Raul Seixas: A ironia está no ar. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, p. 2323-23. 25 jun. 1973. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/093718\\_05/25652](http://memoria.bn.br/docreader/093718_05/25652)>. Acesso em: 10 abr. 2019.

GERALDÃO VENDE ingresso para Show de Raul. **Diário de Pernambuco**. Recife, p. 2-2. 18 fev. 1975. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/029033\\_15/66847](http://memoria.bn.br/docreader/029033_15/66847)>. Acesso em: 10 abr. 2019.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. **Sociedade Alternativa**. Gita, 1974, Phillips, Rio de Janeiro. Produção de: Marco Mazzola. 1 disco sonoro (33:42 min).

SEIXAS, Raul. **É Fim de Mês**. Novo Eon, 1975, Phillips, Rio de Janeiro. Produção de: Marco Mazzola. 1 disco sonoro (33 min).

SEIXAS, Raul. **Mosca na Sopa**. Krig-ha. Bandolo!, 1973, Phillips, Rio de Janeiro. Produção de: Marco Mazzola e Raul Seixas. 1 disco sonoro (29:08 min).

SOUZA, Tárík de. Raul Seixas. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, p. 13-13. 22 jul. 1973. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/364568\\_16/23201](http://memoria.bn.br/docreader/364568_16/23201)>. Acesso em: 10 abr. 2019.

**ANEXO**

**ANEXO A - KRIG-HA, BANDOLO!**

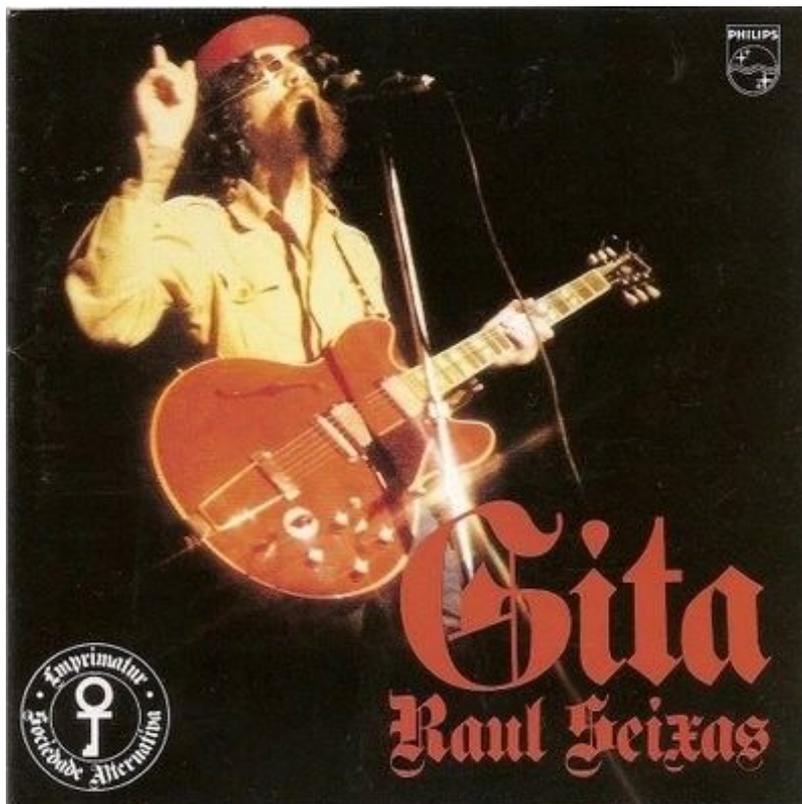
Título: Capa do álbum *Krig-ha, Bandolo!*



Fonte: Rádio Cultura Brasil, 2013.

## ANEXO B - GITA

Título: Capa do álbum *Gita*



Fonte: Livre Opinião, 2014.

## ANEXO C - NOVO AEON

Título: Capa do álbum *Novo Aeon*



Fonte: Consultoria do Rock, 2016.

## ANEXO D - 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 zum zumbizar  
 Observando e abusando  
 Olha do outro lado agora  
 Eu tô sempre junto de você  
 Água mole em pedra dura  
 Tanto bate até que fura  
 Quem, quem é?  
 A mosca, meu irmão

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

Composição: Raul Santos Seixas - Ano: 1973

## ANEXO E - SOCIEDADE ALTERNATIVA

Viva! Viva!  
 Viva a sociedade alternativa! (Viva! Viva!)  
 Viva! Viva!  
 Viva a sociedade alternativa! (Viva o novo eon)  
 Viva! Viva!  
 Viva a sociedade alternativa! (Viva! 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)  
 Viva! Viva!  
 Viva a sociedade alternativa! (Todo homem, toda mulher, é uma estrela)  
 Viva! Viva!  
 Viva a sociedade alternativa! (Viva! Viva!)  
 Viva! Viva!  
 Viva a sociedade alternativa! Ham

Mas se eu quero e você quer  
 Tomar banho de chapéu  
 Ou discutir Carlos Cardel  
 Ou esperar Papai Noel  
 Então vá!  
 Faça o que tu queres pois é tudo da lei  
 Da lei

Viva! Viva!  
 Viva a sociedade alternativa! (Numero 666 chama se, Alestair Crowley)  
 Viva! Viva!  
 Viva a sociedade alternativa! (Faz o que tu queres, há de ser tudo da lei)  
 Viva! Viva!  
 Viva a sociedade alternativa!  
 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! (Viva! Viva! Viva!)  
 Viva! Viva! (Viva o novo eon)  
 Composição: Raul Santos Seixas / Paulo Coelho - Ano: 1974

## ANEXO F - É FIM DE MÊS

É fim de mês, é fim de mês, é fim de mês  
É fim de mês, é fim de mês!

Eu já paguei a conta do meu telefone  
Eu já paguei por eu falar e já paguei por eu ouvir  
Eu já paguei a luz, o gás, o apartamento  
Kitnet de um quarto que eu comprei a prestação  
Pela caixa federal, au, au, au  
Eu não sou cachorro não (não, não, não)!

Eu liquidei a prestação do paletó, do meu sapato, da camisa  
Que eu comprei pra domingar com o meu amor  
Lá no cristo redentor, ela gostou (oh!) e mergulhou (oh!)  
E o fim de mês vem outra vez!

Eu já paguei o peg-pag, meu pecado  
Mais a conta do rosário que eu comprei pra mim rezar Ave Maria  
Eu também sou filho de Deus  
Se eu não rezar eu não vou pro céu  
Céu, céu, céu  
Já fui pantera, já fui hippie, beatnik  
Tinha o símbolo da paz pendurado no pescoço  
Porque nego disse a mim que era o caminho da salvação  
Já fui católico, budista, protestante  
Tenho livros na estante, todos tem explicação

Mas não achei! Eu procurei!  
Pra você ver que procurei  
Eu procurei fumar cigarro Hollywood  
Que a televisão me diz que é o cigarro do sucesso  
Eu sou sucesso! Eu sou sucesso!  
No posto isso encho o tanque do meu carrinho  
Bebo em troca meu cafezinho, cortesia da matriz  
"There's a tiger no chassis"

Do fim do mês, já sou fregês  
Do fim de mês eu já sou freguês!  
Eu já paguei o meu pecado na capela  
Sob a luz de sete velas que eu comprei pro meu Senhor do Bonfim, olhai por mim!

Tô terminando a prestação do meu buraco, do  
Meu lugar no cemitério pra não me preocupar  
De não mais ter onde morrer  
Ainda bem que no mês que vem  
Posso morrer, já tenho o meu tumbão, o meu tumbão!

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

Ele só quer, só pensa em adaptar  
Na profissão seu dever é adaptar  
Ele só quer, só pensa em adaptar  
Na profissão seu dever é adaptar

Eu já paguei a prestação da geladeira  
Do açogue fedorento que me vende carne podre  
Que eu tenho que comer  
Que engolir sem vomitar  
Quando às vezes desconfio  
Se é gato, jegue ou mula  
Aquele talho de acém que eu comprei pra minha patroa  
Pra ela não me apoquentar

E o fim de mês vem outra vez

Compositor: Raul Santos Seixas - Ano: 1975

**ANEXO G - RAUL SEIXAS NO VII FIC**

Título: Raul Seixas canta “*Let me sing, let me sing*” no VII Festival Internacional da Canção



Fonte: Acervo O Globo, Luiz Pinto, 30/09/1972