

Nas trilhas de um “Maluco Beleza”: mapeando a construção de um ídolo

LUCAS TOMÁS SOUZA

RESUMO: *A imagem de um artista rebelde, de um roqueiro filósofo, místico e anarquista tem estampado milhares de camisetas, motivado o lançamento de filmes e livros, conquistado covers e orientado o interesse da mídia e de trabalhos acadêmicos acerca de Raul Seixas. Esta imagem foi pouco estudada exatamente por ser entendida como genuína expressão da trajetória e da personalidade de Raul Seixas. No entanto, ela não nasceu acabada e enfrentou, antes de se tornar objeto de culto, inúmeros percalços. Pretendemos, neste artigo, analisar o início dessa construção imagética, os recursos performáticos mobilizados pelo cantor nessa construção e sua recepção pela mídia. Nesse itinerário, tentaremos entender como as músicas de Raul Seixas, seus depoimentos e apresentações públicas foram recebidos pela crítica musical e tiveram importância na composição dessa imagem hoje conhecida de Raul Seixas.*

PALAVRAS-CHAVE: *Raul Seixas, música popular e indústria cultural.*

The tracks of a “Maluco Beleza”: mapping the construction of an idol.

ABSTRACT: *The image of a rebellious artist, a rock star philosopher, mystic and anarchist has printed thousands of shirts, motivated the release of films and books, conquered covers and oriented media interest and academic papers about Raul Seixas. This image has been little studied exactly be understood as a genuine expression of the trajectory and Raul Seixas personality. However, it did not come over and faced, before becoming the object of worship, numerous mishaps. We intend in this paper to analyze the beginning of this imagery construction, performing resources mobilized by the singer in this construction and its reception by the media. In this route, try to understand how song’s Raul Seixas, their testimonies and public submissions were received by music critics and were important in the composition of the image now known Raul Seixas.*

KEYWORDS: *Raul Seixas, popular music and culture industry.*

O cantor e compositor Raul Seixas começou a despontar no cenário musical brasileiro, como artista solo, em 1972. No *VII Festival Internacional da Canção*, promovido pela rede Globo de Televisão, ele classificou para as finais a música “Eu Sou Eu, Nicuri é o Diabo”, interpretada por Lena Rios, e “Let Me Sing my Rock’n roll”, interpretada pelo próprio Raul Seixas. Assim como outros artistas que tentavam chamar atenção do júri através da atuação performática na apresentação, Raul Seixas também usou desse recurso e cantou “Let Me Sing” vestido com calça e blusão de couro, cinturão de pistoleiro, cabelo engomado e topete levantado. Sua dança frenética misturava os passos característicos do baião e imitações de Elvis Presley.



Imagem de Raul Seixas no VII Festival Internacional da Canção, em 1972.

Esse evento foi o último de uma série de consagrados festivais que teve início em 1965 e agitou o cenário musical naquela década. Para Enor Paiano (1994) o cantor popular começou a ganhar um status de produtor intelectual no final da década de 1960, quando os festivais se transformaram em uma nova instância de consagração para os músicos. Até ai, a fraca institucionalização do campo musical aumentava a dependência de instâncias externas, com maior legitimidade, localizadas em centros culturais americanos e europeus. A Bossa Nova, segundo Paiano, necessitou de uma apresentação no Carnegie Hall, em 1962, para se firmar como movimento, tanto no exterior como no Brasil. Segundo o autor: “os festivais, com seu ambiente competitivo, sua feição hierarquizadora (1º colocado, 2º colocado) e o aval de um júri

de notáveis, garantiu que a nova geração tivesse a sua bienal, o seu salão dos recusados, com toda a mídia a que tinham o direito.” (PAIANO, 1994, p. 165).

No entanto, esse *VII FIC* estava imerso em um cenário distinto daquele que consagrou os festivais na década passada. De certa maneira, o *VII FIC* abriu as portas de uma nova década para a música popular, marcada pelo arrocho da censura militar e pelo desenvolvimento de uma indústria cultural (ORTIZ, 1989).

Na carona do aumento de bens de consumo da classe média, a indústria do disco começava sua escalada de crescimento vertiginosa de cerca de 15% ao ano, até chegar ao fim da década de 1970 como o sexto maior mercado de discos mundial (MORELLI, 1988). Enquanto o Brasil iniciava o seu “milagre econômico”, o mercado consumidor de discos crescia cerca de 26% em 1970, 19% em 1971 e 34,5% em 1972 (*Idem.*).

O aumento do poder aquisitivo de amplas camadas populares da sociedade possibilitou, além de um aumento no consumo de toca-discos, o surgimento de um novo e diferenciado mercado consumidor. O segmento jovem despontava como um mercado em potencial, que a indústria do disco investia pesadamente. Foram como captadores desse novo segmento que os artistas surgidos na década de 1970 despontaram no cenário musical brasileiro.

Os festivais de música, durante a década de 1970, guardavam, então, a “saudade” e a expectativa do rico cenário artístico que comandou esses eventos na década anterior. Agora, eles se viam imersos em um contexto econômico de uma indústria cultural fortemente consolidada. Nas palavras de Ana Maria Bahiana (1979a, p 43): “o FIC ficara reduzido a uma feira livre para novas contratações, um espetáculo para grandes plateias onde a apresentação valia mais que a música em si”. Foi nesse contexto de entressafra que surgiu a primeira leva de artistas dos anos 70, espremidos entre as “discussões levantadas nos anos 60 (conteúdo/forma, participação política direta/ revolução estética, busca de raízes/ assimilação e síntese de elementos externos), e a repressão que se instalava no presente” (*Idem.*).

A consolidação dessa indústria cultural, aliada ao aumento do poder aquisitivo da população, possibilitou uma segmentação do mercado de discos nacional, já naquele início de década (VICENTE, 2002). Quando Raul Seixas foi

contratado, em 1972, pela Philips Phonogran, gravadora líder de mercado no Brasil¹, a indústria fonográfica já vislumbrava, além de um forte crescimento, uma atuação segmentada no mercado. Conta André Midani, gerente geral da Philips, que:

Para chegar à linha de frente que formou ainda este ano (Luiz Melodia, Raul Seixas, Sérgio Sampaio, Renato Teixeira, Fagner) começou-se pela chamada fria estatística. Foi feito um levantamento de um ano de parada de sucessos, dividida por faixas (gêneros, compositores, cantores, sexo) para se descobrir o que faltava à gravadora (...). “O ideal”, explica Midani, “é ter um astro em cada faixa de preferência” (Odair José, por exemplo, foi uma opção da Phonogran, depois de ter tentado, sem êxito, a contratação de Waldik Soriano, que atuava na mesma corrente). (...) E houve dispensas e contratações, a maioria seguindo um critério que investiga a psique dos filiados à gravadora. “Evitamos”, diz Midani, “trabalhar com psiques para baixo, caras que já nascem derrotados e às vezes dispensamos mesmo que tenham uma boa margem de vendas, mas não se enquadram na nossa filosofia”. Explicando essa atitude pelo tipo de trabalho da Phonogran (...) Midani diz que investiu cerca de 80 mil cruzeiros só na assessoria aos novos contratados. (OPINÃO, 29 out. 1973)

Segundo o depoimento de André Midani, a gravadora, quando contratou Raul Seixas, procurava e investia em artistas que possuíssem algo a mais do que meras qualidades artísticas ou uma boa vendagem. Essa “psique” que o empresário buscava representa um diferenciador capaz de estabelecer uma certa durabilidade na exposição de seus contratados, uma imagem artística vendida e divulgada juntamente com as músicas. O mesmo André Midani afirmou, em 1974, que: “Mais importante que a música é a personalidade do artista. Um produto durável, resistente às crises, aos modismos e ao fracasso de um disco” (*Apud.* PAIANO, 1994, p. 224).

Essa “personalidade artística”, que o então gerente menciona, talvez possa ser identificada com certas propriedades dos artistas em se divulgarem, posicionando-se juntos aos debates culturais ou políticos da época – ou até mesmo suscitando novas querelas de discussões. O meio musical já havia assistido a consagração dos grandes nomes da MPB, na década de sessenta, mediante, entre outras coisas, essa forma de posicionamento político-cultural dos artistas, que os festivais da canção tanto polemizavam. A busca por esse tipo de artista, com capacidade de se firmar no cenário musical por meio de outros recursos, que não

¹ A Philips tinha sob contrato os nomes mais consagrados da MPB nacional, como: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethania, Milton Nascimento e Elis Regina.

SOUZA, Lucas Tomás. Nas trilhas de um “Maluco Beleza”: mapeando a construção de um ídolo. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 152-74, jul.-dez. 2013.

somente os musicais, pode ter aproximado Raul Seixas da então mais prestigiada gravadora do país.

Raul Seixas, no início da década de 1970, se apresentava como um artista calibrado para as novas expectativas da indústria do disco. Até ali, Raul já havia demonstrado um forte apreço pelo rock de Elvis Presley e Beatles; já havia procurado reconhecimento como cantor de iê-iê-iê, com seu grupo *Raulzito e os Panteras* e já havia trabalhado como produtor musical na gravadora CBS, onde produziu discos para Jerry Adriani, Tony e Frank, Odair José, *Trio Ternura*, além de ter classificado duas músicas no *VII Festival Internacional da Canção*.

Como amante do rock de Elvis Presley e Beatles, Raul Seixas já ganhava importância como possível difusor de uma música jovem, que entrara em crise com a decadência da Jovem Guarda². Como cantor de iê-iê-iê, Raul Seixas se mostrava um artista com bagagem importante no gênero musical campeão de vendas na década de 1960³. Como produtor musical da CBS, ele se mostrava hábil em lidar com as novas formas de divulgação que passavam a comandar as estratégias da indústria do disco, além de estar habituado na produção de músicas românticas e bregas, gêneros bastante populares no decorrer da década de 1970⁴. E com o sucesso no *VII FIC* Raul Seixas despontava como artista sagaz no manejo dos elementos estéticos da música popular, naquele imediato pós-tropicalista.

Contratado pelo Philips, Raul Seixas começou a ser empresariado por Guilherme Araújo, uma figura conhecida no meio musical da década de 1960, por ter sido empresário da maioria dos artistas da consagrada Tropicália. Araújo ficou conhecido pelo caráter extravagante e agressivo que ele construía para seus artistas, utilizando de uma forte exposição imagética e valendo-se de técnicas de marketing arrojadas para o período.

Os primeiros trabalhos de divulgação de Raul Seixas foram realizados junto aos principais nomes da gravadora. No espetáculo *Phono 73*, por exemplo, realizado no palácio de convenções do Anhembi, em São Paulo, a Philips tentava lançar seus

² Sobre a crise da Jovem Guarda no fim da década de 1960 ver: VEJA, 30 dez. 1970.

³ Sobre as vendas da Jovem Guarda, principalmente de Roberto Carlos, seu maior expoente, ver: Sanches (2004).

⁴ Sobre a música brega no Brasil ver: Araújo (2005)

recém-contratados sob as sombras dos seus já consagrados artistas. Nesse espetáculo, Raul Seixas cantou três músicas: “Loteria de Babilônia” (Philips, 1974), “Let Me Sing” (Philips, 1973), e “As Minas do Rei Salomão” (Philips, 1973), de parceria com Paulo Coelho; e sua apresentação mereceu destaque na mídia.

De barbas e cabelos cumpridos, vestindo um curto casaco roxo que deixava a mostra o peito magro e um medalhão no pescoço, botas de cano longo e calça de veludo, Raul Seixas cantava os últimos versos da canção “Loteria da Babilônia”⁵ emendando trechos de Little Richard, repetindo várias vezes *I'm feel all right*, enquanto desferia chutes e socos no ar, ao ritmo da música. No meio da apresentação, Raul Seixas pegou um batom vermelho e desenhou no peito um símbolo esotérico, que mais tarde apareceria nas capas dos discos *Krig-ha, Bandolo!* (Philips, 1974) *Gita* (Philips, 1974) e *Novo Aeon* (Philips, 1975). Enquanto desenhava o que ficou posteriormente conhecido como símbolo da Sociedade Alternativa, Raul Seixas gritava: “está lançada aqui a semente, a semente de uma nova idade; de uma nova idade da qual vocês todos são testemunhas!” (NETO, 2011).

Com letras que criticavam os valores da sociedade burguesa e uma atuação performática tão singular, Raul Seixas parece ter conseguido mostrar à crítica e à gravadora Philips que ele poderia ter as tais qualidades de uma “personalidade artística”. Depois do espetáculo *Phono 73*, Raul Seixas lançou um compacto simples com as músicas “Ouro de Tolo” (Philips, 1973) e “A Hora do Trem Passar” (Philips, 1973) e, logo depois, o LP *Krig-ha, Bandolo!* (Philips, 1973).

O lançamento de *Krig-ha, Bandolo!* retoma a construção de uma imagem, iniciada no *Phono 73*, que o cantor e sua gravadora tanto iriam se esforçar em construir. Raul Seixas não mais seria uma espécie cover de Elvis Presley, como parte da mídia julgou em sua apresentação no *VII FIC*, passando, agora, a valer-se de novos elementos em seu repertório performático. No aspecto físico, Raul Seixas deixou os cabelos e a barba crescerem e colocou um óculos escuro que por poucas vezes tiraria do rosto.

⁵ *O que você não sabe por inteiro/ é como ganhar dinheiro/ mas isso é fácil e você não vai parar/ você não tem perguntas pra fazer/ porque só tem verdades pra dizer/ pra declarar.*

SOUZA, Lucas Tomás. Nas trilhas de um “Maluco Beleza”: mapeando a construção de um ídolo. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 152-74, jul.-dez. 2013.



Imagem de Raul Seixas. Capa do Livro *O Baú do Raul Revirado*.

Musicalmente, o disco apresenta um conjunto bastante diverso de gêneros e feições estéticas sendo manobradas nas canções. Por mais que o rock tenha um maior peso na composição geral do LP, existe ali um diálogo intenso com os cantos melosos e chorosos da música brega, baião nordestino, samba de roda, batuques do candomblé, além de melodias mais orquestradas, próximas às canções românticas. Entre as muitas críticas aos valores da sociedade burguesa – vetor central do conteúdo das letras – se misturavam marcas de esoterismos vestidas sob a roupagem de uma linguagem fácil e “musicalidade cafona” (SANCHES, 2004).

Com uma linguagem sempre muito acessível, Raul Seixas desferia suas pesadas críticas sob um teor sempre franco e direto, mostrando habilidade em manejar musicalidades bregas com procedimentos tropicalistas, “justapondo rock’n’roll, forró, ciranda e candomblé” (SANCHES, 2004, p. 180). Segundo Pedro Sanches (2004, p.180) em *Metamorfose Ambulante* Raul Seixas decretava um de seus princípios norteadores: “revestir seu discurso ideológico e politizado de linguajar estritamente popular, de comunicação direta com as massas”. O mesmo acontece com *Ouro de Tolo*, o grande sucesso do disco. Com uma letra autobiográfica, a música destila críticas à sociedade burguesa, inserindo elementos místicos, como a visão de um disco voador, sob uma voz chorosa e melosa, procedimento semelhante ao da música brega.

A divulgação do disco *Krig-ha, Banbolo!* se deu através de uma série de estratégias de promoção que Raul Seixas e seu então parceiro, Paulo Coelho, exploraram bastante. Passeatas, discos voadores, aparições em programas de rádio e televisão, mas, principalmente, entrevistas e depoimentos aos mais diferentes jornais e revistas, foram utilizados como mecanismos de divulgação do disco e do próprio Raul Seixas. Segundo Tárík de Souza:

No popularesco programa de TV do animador Sílvio Santos, ele, até contrito, narrou seu encontro na barra da Tijuca com um disco voador. Pela Rua Uruguaiana e Avenida Rio Branco, do apinhado centro do Rio, ele comboiou espectadores para uma inusitada exibição em série de seu sucesso *Ouro de Tolo*, cantando mais de 30 vezes. Foi visto em praticamente todo o tipo de programa de TV e rádio nos últimos meses, enquanto sua música, mistura de Roberto Carlos, Caetano Veloso, e talvez Jerry Adriani, subia vertiginosamente nas paradas de sucesso (...).

Solto no palco do Tereza Raquel, no Rio, ele continua uma iniciada escalada de São Paulo em direção às capitais, armado apenas de suas músicas e alguma expressão corporal, estudada com o parceiro e diretor musical Paulo Coelho. (...)

No centro de tantos paradoxos, e em muito alimentado por eles, Raul Seixas, usando um ágil lugar comum, é um meio e não um fim. Por isso sua carreira, seus shows, e de certa maneira suas entrevistas, são habitados por uma região de vácuo onde é possível supor, mas não se autoriza qualquer certeza, motivos até contrários ao que se ouve, ou vê. Em disco, confeitado por uma produção sempre cuidadosa, Raul parece um artista completo, acabado. Mas, nos shows, confrontado ao vivo, ressaltam-se suas áreas de sombra, inevitáveis a um resultado definido por tempo e lugar. (OPINIÃO, 01 out. 1973)

Raul Seixas falava muito, sobre os assuntos mais diferentes possíveis e de maneira sempre muito enigmática e críptica, deixando sempre uma “espécie de vácuo” entre o artista e o interlocutor, como Tárík de Sousa definiu na matéria acima transcrita. Paulo Coelho, em entrevista a Hérica Marmo (2007, p. 38), falando sobre sua parceria com Raul Seixas, afirmou que: “Era divertido criar histórias. A gente falava: ‘Vamos bolar o que ninguém fez. O que! Vamos dar entrevista em num avião. Vamos inventar uma lenda de como nos conhecemos.’” E a lenda realmente foi inventada. Contou Raul Seixas a Regina Penteado, em entrevista ao *Jornal Folha de São Paulo*, que conheceu Paulo Coelho através de um disco voador que ambos teriam visto na Praia da Tijuca. Se soava estranho para a crítica musical esse encontro entre os parceiros Raul Seixas e Paulo Coelho, outras declarações de Seixas tentavam

deixar, de certa forma, ainda mais enigmático o seu trabalho artístico. Na mesma entrevista, Raul Seixas afirmou:

“Na realidade não sou cantor. Me vejo aqui dando entrevista, gravando pela Philips, e acho incrível. Mas tudo não passa de um veículo para minha missão. Escute, não se pode usar a lógica ou a razão para explicar Deus. Lógica e razão são coisas da Terra. Eu divido as coisas em Coisas da Terra, Coisas do Universo e Coisas da Coisa. E as Coisas da Coisa minha filha, essas que são o negócio, entende. Quem é que pode explica-las?. A razão não pode mesmo.” (...) Deus? Está escrevendo um livro sobre Ele. Chama-se **Caminho da Grande Resposta**. Porque Deus, para Raul Seixas, não se chama Deus, mas a Grande Resposta. “Pensa que Deus conhece a gente? Ele nem sabe que a gente existe. E nós não podemos alcança-lo. A Coisa sim, pode baixar sobre nós”. (FOLHA, 14 jun. 1973)

Entre essas muitas entrevistas vai se destacando um artista com certa capacidade em trazer elementos peculiares ao debate musical, mas que na sua maioria ainda pareciam muito mal definidos e confusos para a crítica. De qualquer forma, falar publicamente aos mais diferentes jornais e revistas da época era uma ferramenta importante, tanto para a divulgação de seu trabalho como para construção de sua imagem.

A crítica musical do período respondia com muita desconfiança a esses depoimentos confusos, projetos estranhos e bastante passadios: ao mesmo tempo em que Raul Seixas diz estar lançando um livro sobre Deus ele afirma estar, desde muito jovem, querendo publicar um tratado de metafísica, e enquanto se diz envolto em uma sociedade esotérica, afirma estar planejando um filme e estreando uma peça de teatro.

Frente a um artista que acabava de lançar o primeiro LP, a desconfiança acerca de um músico estreante aumentava ainda mais as dúvidas e os receios sobre essa imagem que vinha se construindo. A crítica musical não tardou em enumerar uma série de desaprovações aos seus projetos e depoimentos. A Revista *Manchete*, de 07 de Dezembro de 1974, destaca que:

Raul Seixas voltou dos Estados Unidos, há poucos dias, tão sigilosamente quanto partiu, e, enquanto ensaia seu próximo show vai dando entrevistas com aquela parafernália de conceitos, opiniões e ideias que já deixou muita gente maluca. Há duas opções para uma conversa com Raul: se for a sério, não ficará pedra sobre pedra, pois ele é - ou tenta ser - o menos racional dos homens; já a segunda hipótese é bem mais atraente: faz-se de conta que ele é

uma espécie de Professor Pardal, está sempre inventando coisas que pouca gente leva a sério; mas o grande problema de quem conversa com Raul é saber até que ponto ele mesmo se leva sério. (...)

O que Raul diz não se escreve dez minutos depois

Raul, evidentemente, não faz questão de ser entendido, e também não pede fidelidade em suas declarações. (...) Raul aceita com prazer conversar com jornalistas, seja do New York Times, seja do Tribobó News. E não se importa em ver fielmente reproduzido tudo o que disse, pois cinco minutos depois não se lembrará de 10% das coisas que disse. (MANCHETE, 07 dez. 1974)

Na sua coluna fixa *Som de Hoje*, do jornal carioca *Diário de Notícias*, Luis Carlos Cabral afirma:

Tudo bem, Raul Seixas vendeu o seu Corcel 73 e comprou uma bicicleta. Agora, acho uma tremenda derrubada esta de ficar avisando o fato a todo mundo. Assim ele corre o risco de transformar-se em mais uma das vítimas do terrível assassino chamado folclore. E Raul é um cara que não precisa absolutamente dessas coisas, garante-se pelo trabalho. Daqui a pouco até refeição macrobiótica poderá estar sendo utilizada publicitariamente. (CABRAL, 25 out. 1973).

De certa forma, esses inúmeros projetos, entendidos como meros recursos para a promoção de Raul Seixas, em 1973, ainda não conseguiam alcançar um certo valor artístico. Naquele contexto, seus depoimentos não passavam, para crítica, de frases sem sentido, que a imprensa noticiava com frequência pelo caráter insólito de seus conteúdos, mas ainda eram tratados com certo descaso.

Se as dúvidas acerca da personalidade de Raul Seixas ainda eram grandes, o reconhecimento da qualidade do seu trabalho no LP *Kri-ha, Bandolo!* lhe garantia legitimidade na cena musical. Muitas matérias que levantavam amplas desconfianças acerca da figura artística que ali se construía aplaudiam o trabalho de Raul Seixas. O próprio Luiz Carlos Cabral, na matéria acima citada, reconhece o valor artístico de sua produção musical ao afirmar que “Raul é um cara que não precisa absolutamente dessas coisas, garante-se pelo trabalho”. José Carlos Oliveira, depois de analisar a letra da música *Ouro de Tolo* faz uma comparação entre o trabalho do recém-lançado artista Raul Seixas e o super consagrado Chico Buarque. Segundo Oliveira:

Isso é Raul Seixas. Não tem nome de artista, muito menos de cantor de rock (na verdade mistura tudo: rock, samba, maxixe, o diabo). Mas levei um susto ao escutar o seu long-play, intitulado *Krig-ha, Bandolo!* Lembrei-me de uma ocasião em que, voltando ao Rio após uma longa temporada na Europa, perguntei a Nara Leão: “Tem alguma novidade na música brasileira?”. Bom, disse ela, tem lá em São Paulo um garotinho muito estranho... Ele faz a

música, depois bota uma letra do tamanho de um bonde e a música não quebra. O nome dele é Chico Buarque de Holanda...

Raul Seixas, quase sempre em parceria com Paulo Coelho (mas *Ouro de Tolo*, que transcrevi em cima, é só dele), entrelaça com extraordinária habilidade o lirismo, o sarcasmo, a denúncia, a esperança, o amor, o pessimismo- mas sempre fazendo questão de nos dizer, com a voz, a guitarra ou a palavra que não leva nada disso a sério. (...) Raul Santos Seixas é o mais novo e igualmente sensacional baiano que chega. (OLIVEIRA, 9 ago. 1973)

Havia, então, um certo descompasso no ano de 1973, quando Raul Seixas lançou seu primeiro álbum, pois parte crítica musical não tardou em reconhecer as qualidades artísticas de Raul Seixas, mas ainda olhava com muita desconfiança para a *persona* pública que ali se apresentava. Enquanto suas músicas conseguiam certo reconhecimento, seus depoimentos pouco contribuía para valorizar artística ou intelectualmente Raul Seixas. Celso Arnaldo de Araújo afirma, por exemplo:

Seu trabalho musical tem traços de genialidade - garante a maioria dos críticos. Já as opiniões sobre a personalidade de Raul Seixas não são unânimes. Nas muitas entrevistas que deu desde que pisou no palco do Maracanãzinho, no ano passado, para ressuscitar a imagem de Elvis Presley em "*Let me Sing*", um dos maiores sucessos do último Festival Internacional da Canção, ele tem feito declarações tão estranhas que a pergunta se tornou inevitável: é um caso de lucidez ou loucura? Raul afirma ter sido um jacobino na Revolução Francesa. Diz também estar lutando pela extinção do dinheiro. Ele gosta de deixar as pessoas na dúvida, de confundi-las, de despistá-las. (ARAÚJO, 15 NOV. 1973)

Evidentemente, essas entrevistas e depoimentos de Raul Seixas, mesmo que, muitas vezes, desvalorizados pela crítica, faziam dele um artista cobiçado pelos meios de comunicação, por trazer, amiúde, algo novo e interessante a ser divulgado. Além de aparecer em "praticamente todo o tipo de programa de TV e rádio", como destacou Tárík de Sousa, na matéria acima transcrita, Raul Seixas frequentava assiduamente os jornais e revistas da época. Mesmo enfrentando críticas por parte da imprensa, o que não se pode negar é que Raul Seixas vinha se popularizando na cena musical da década de 1970 como um artista bastante inusitado.

Faltava a Raul Seixas, segundo alguns jornalistas, a confirmação de um sucesso contínuo e duradouro, capaz de mostrar que o cantor não seria mais um dos tantos artistas de uma música só, que já haviam surgido no cenário musical. Mesmo muito ansiosa por julgamentos sociais, novidades, surpresas e resistência (MOTTA, 2000) a crítica ainda via com reservas os artistas iniciantes. Aquele inédito e

acelerado crescimento do mercado de discos aumentava a frequência com que artistas esporádicos desapareciam após os primeiros trabalhos. Assim, as novidades eram vistas com certa ressalva pela crítica musical (MORELLI, 1988). Frente a um artista tão inusitado, com depoimentos e projetos tão estranhos, como Raul Seixas, podemos até entender as restrições com que a crítica o tratava.

A continuação do trabalho de Raul Seixas foi decisiva para sua consagração, mostrando uma possível sequência que confirmasse as expectativas que se criavam em torno do novato cantor. Segundo José Carlos Oliveira:

Raul Seixas, afinal de contas, foi o artista que surgiu em 1973 com tremenda força, alardeando uma originalidade imperturbável e rindo às gargalhadas de todas as coisas sérias. Fiz intensa propaganda oral desse compositor-cantor que veio da Bahia, passou fome algum tempo e logo encontrou o seu lugar na crista da onda, reconhecido de estalo pelo intelectual, pelo homem do povo, e mais surpreendentemente, conquistando as crianças. A todos aqueles que duvidavam do que estavam ouvindo, eu procurava persuadir da seguinte maneira:

- Pode ser apenas um estouro. Pode ser artista de um disco só. Vai ver que amanhã ele vem aí com uma porcaria qualquer. Mas também pode ser que se confirme plenamente o seu primeiro LP, e neste caso nos vamos ter que lhe tirar o chapéu- principalmente agora que não se usa chapéu. (OLIVEIRA, 14 jan. 1974)

O segundo disco lançado por Raul Seixas na Philips, em 1974, intitulado *Gita*, retoma os aspectos teóricos e místicos do seu primeiro LP. Com músicas como “Gita” (Philips, 1974) e “Sociedade Alternativa” (Philips, 1974), era clara uma espécie de continuidade com o primeiro trabalho do cantor, dando a entender que Raul Seixas, mais do que um simples sucesso esporádico, procurava desenvolver um trabalho compacto e homogêneo. Esse LP foi acompanhado por um enorme sucesso comercial, que deu ao cantor seu primeiro disco de ouro. As 600 mil cópias vendidas começavam a render a Raul Seixas um espaço privilegiado na mídia e um reconhecimento até então inédito ao inusitado artista que, até então, somente falava de discos voadores. A prova desse reconhecimento comercial e de crítica foi a gravação do primeiro vídeo clip colorido da história da televisão brasileira, no programa *Fantástico*, da Rede Globo de televisão, líder de audiência no horário. O clip, que foi uma revolução no cenário audiovisual brasileiro, trouxe, em destaque, um Raul Seixas magro, místico e despojado, conversando didaticamente com o

interlocutor sobre a existência de um Deus multifacetado, de inúmeras expressões, às vezes até contraditórias.



Imagem de Raul Seixas no vídeo clip *Gita* (1974)

Sérgio Chapelin, ao anunciar o clip de Raul Seixas no programa *Fantástico* afirmou: “Para São Cipriano, Lúcifer deu um golpe de Estado em Belzebu, tomando o poder. E as divergências entre os dois atrasaram o mal na terra por quinhentos anos. Cinco séculos que acabam de terminar”⁶. Logo após, Raul Seixas entra explicando o conteúdo da música dizendo: “Esse fenômeno mágico. Esse interesse súbito, vamos dizer assim, por essa magia, que está pintando agora, como o filme *O Exorcista*. Esta coisa toda está sendo considerada causa, quando na realidade é um efeito. E a música *Gita*, que eu fiz agora, coloca bem isso. Ela desperta em cada um o que a pessoa é. O bem e o mal como sendo uma coisa só. E desperta na pessoa Deus como um todo”⁷.

Fugindo do conteúdo específico dos depoimentos de Raul Seixas e de Sérgio Chapelin, podemos deduzir que, aquela “parafernália de conceitos, opiniões e ideias” já começava a ter certa credibilidade dentro de alguns debates que vinham surgiam. Como disse o próprio Raul Seixas, sua música *Gita* está encaixada em um interesse comum por magia, que vinha surgindo e se popularizando. Os

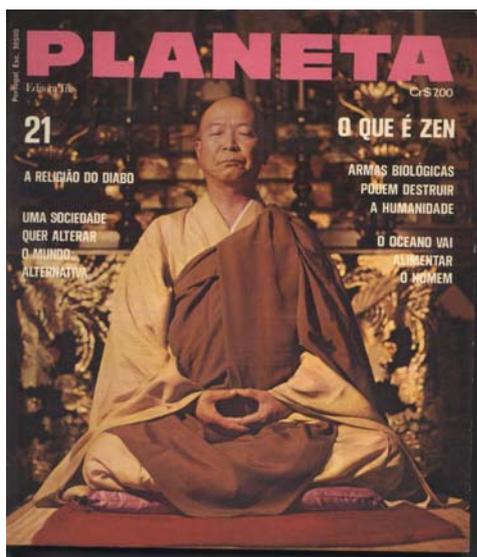
⁶ Ver: Vídeo Clip *Gita* (1974).

⁷ Idem.

depoimentos de Raul Seixas já fermentavam possíveis discussões ou esclareciam possíveis cenários socioculturais naquele contexto. Raul Seixas, além de produzir músicas reconhecidas pelo público e pela crítica, começava a ter sua voz realmente ouvida e aqueles depoimentos, aparentemente sem sentido, começavam a encontrar um terreno de significados.

Especulamos que a difusão da contracultura no Brasil possa, de certa forma, ter legitimado aquelas ideias e discursos de Raul Seixas. Já circulavam no país importantes livros de Carlos Castañeda, como “Uma Estranha Realidade”, “Os Ensinamentos de Don Juan”, “Viagem a Ixtlan” e “A Erva do Diabo”. A repercussão do livro “A Contracultura”, de Theodore Roszak, lançado no Brasil, no final de 1972, pela editora *Vozes*, foi também importante na construção de um embasamento teórico para a contracultura. Os apontamentos de Roszak acerca da “sociedade tecnocrata” faziam com que o pensamento contracultural deixasse de ser associado apenas à difusão de um gênero musical e passasse a se articular dentro de um quadro mais amplo de crítica social, comportamento e cultura (BAHIANA, 2006).

A chamada imprensa underground crescia através de jornais e revistas, como *O Pasquim*, *Revista Planeta*, *Rolling Stone*, *Presença*, *Flor do Mal*, entre outras. É importante ressaltar que, nesse segmento jornalístico, os depoimentos e projetos de Raul Seixas tinham grande legitimidade. Paulo Coelho escreveu a matéria de capa da *Revista Planeta*, de 1974, descrevendo os princípios da “Sociedade Alternativa” como uma extensão dos movimentos contraculturais em processo no mundo.



Capa da Revista Planeta com artigo de Paulo Coelho, em 1974.

Na mesma medida em que começava um processo de legitimação dos depoimentos de Raul Seixas, sua expressão fisionômica também passava a ganhar espaço e importância no seu processo de divulgação. É muito comum nas matérias encontradas em jornais e revistas uma descrição física de Raul Seixas, como se o aparato imagético que o envolvia – roupas, barba, cabelo e óculos– compusesse, junto dos depoimentos e músicas, uma mensagem compactada a ser vendida e divulgada. Em muitas oportunidades, as matérias traziam, quando não uma foto, uma charge do cantor e compositor, para acompanhar e complementar o conteúdo das matérias.



Imagem de Raul Seixas. *Diário de Notícias* 1974.

Em um cenário de fortes cerceamentos culturais, promovido pelo arrocho da ditadura, após a instauração do Ato Institucional Número 5, em 1968, o discurso contracultural começava, aos poucos, ser entendido como uma via alternativa de protesto e contestação social (BOZZETTI, 2007). Esse discurso adentra na cena musical brasileira no embalo do reconhecimento Tropicalista, no final da década de 1960.

Como afirma Francisco Alambert (2012, p.142) “o Tropicalismo, sua ‘razão’, bem como sua forma se tornaram figura dominante da cultura brasileira”. O significado disso, no âmbito da produção musical, foi a derrocada definitiva daquele ufanismo de esquerda, dominado por uma certeza ideológica e esperança no “Dia que Virá” (GALVÃO, 1976), e a abertura de novas possibilidades de criação artística. No entanto, como o próprio Caetano Veloso afirmou, em 1971, a Tropicália, diferentemente da Bossa Nova, não propunha um esquema definido de produção musical⁸. A proposta Tropicalista era muito mais a de tentar abrir oportunidades pouco ortodoxas de criação do que propriamente consolidar novas regras no manuseio artístico. Misturando e combinando elementos artísticos até então impraticáveis no convívio conjunto, a Tropicália abriu um terreno novo, rico, mas ao mesmo tempo de difícil definição. E a contracultura, seus princípios ideológicos e estéticos, entraram no Brasil, exatamente, pelo espaço que o Tropicalismo havia aberto no cenário musical.

Quando o discurso cultural e político da contracultura chegou ao Brasil, no início dos anos 1970, se impunha aqui um quadro bastante diferente daquele que encorpou a cena hippie nos Estados Unidos. O controle e vigilância política e cultural do regime militar, principalmente após o AI-5, enterraram as esperanças ideológicas de uma esquerda engajada e substituíram o discurso social e irônico do tropicalismo

⁸ Em entrevista ao jornal O Pasquim, em 1971, Caetano Veloso afirmaria: “O PASQUIM: Você acha que o mau gosto está na moda? CAETANO: Isso é o problema, né? O mau gosto ficou na moda, então, de uma certa forma, ficou a mesma coisa que a bossa nova. Quando eu digo que o meu trabalho e o de Gil não são do mesmo nível da bossa nova é que o nosso trabalho não tem uma característica formal definida. No nosso caso fica mais fácil porque nós nunca propusemos uma solução formal definida, nós alertamos para determinadas coisas que tinham sido esquecidas, por causa de um equívoco que houve após o bom gosto que veio depois da bossa nova. O mau gosto está de certa forma fazendo o mesmo papel que o bom gosto da bossa nova fazia na época post bossa nova. (VELOSO. In: SOUZA, 1976, p. 111-2)

por uma postura de desencantamento e desânimo. Começava a se desenhar, nesse contexto, o que Paulo Henrique Brito (2003) chamou de “temática noturna do rock pós-tropicalista”. As temáticas clássicas da contracultura internacional - pacifismo, psicodelismo, liberdade sexual e crítica política- foram substituídas por canções de caráter mais subjetivo e individualizante, privilegiando temas como: medo, solidão, derrota pessoal, exílio e loucura. Nos trabalhos de Raul Seixas, essa “temática noturna” pode ser identificada em canções como, “Mosca na Sopa”⁹ (Philips, 1974) e “As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor”¹⁰ (Philips, 1974). As temáticas da solidão e do amor fracassado são encontradas nas canções “A Hora do Trem Passar”¹¹ (Philips, 1973), “A Maçã”¹² (Philips, 1975) e “Medo da Chuva”¹³ (Philips, 1973). As temáticas do medo e da loucura são também muito frequentes em suas canções, como em “Para Nóia”¹⁴ (Philips, 1975), “Metamorfose Ambulante”¹⁵ (Philips, 1973) e “Maluco Beleza”¹⁶ (WEA, 1977).

De qualquer forma, como nos mostram as matérias de jornais e revistas da época, a crítica musical demorou a legitimar os depoimentos de Raul Seixas como dignos de uma apreciação social pertinente e válida para aquele contexto. O próprio Rock - linguagem musical por excelência da contracultura jovem no exterior- no Brasil, ainda se via, naquele início de década, apenas como mais um elemento nos intentos criativos da MPB pós-tropicalista ou representado por bandas pouco expressivas da cena alternativa de São Paulo (BAHIANA, 1979b).

⁹ *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.*

¹⁰ *Quando eu compus fiz Ouro de Tolo \ Uns imbecis me chamaram de profeta do apocalipse \ Mas eles só vão entender o que eu falei \ No esperado dia do eclipse*

¹¹ *Você tão calada e eu com medo de falar \ Já não sei se é hora de partir ou de chegar \ Onde eu passo agora não consigo te encontrar \ Ou você já esteve aqui ou nunca vai estar*

¹² *Se eu te amo e tu me amas \ E outro vem quando tu chamas \ Como poderei te condenar \ Infinita tua beleza \ Como podes ficar presa \ Que nem santa num altar...*

¹³ *É pena que você pense Que eu sou seu escravo \ Dizendo que eu sou seu marido e não posso partir \ Como as pedras imóveis na praia \ Eu fico ao seu lado sem saber \ Dos amores que a vida me trouxe \ E eu não pude viver*

¹⁴ *Quando esqueço a hora de dormir \ E de repente chega o amanhecer \ Sinto a culpa que eu não sei de que \ Pergunto o que que eu fiz? \ Meu coração não diz e eu... \ Eu sinto medo! \ Eu sinto medo!*

¹⁵ *Eu quero dizer agora, o oposto do que eu disse antes \ Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante \ Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo \ Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo \ Sobre o que é o amor \ Sobre o que eu nem sei quem sou*

¹⁶ *Eu do meu lado \ Aprendendo a ser louco \ Maluco total \ Na loucura real... \ Controlando \ A minha maluques \ Misturada \ Com minha lucidez... \ Vou ficar \ Ficar com certeza \ Maluco beleza \ Eu vou ficar \ Ficar com certeza \ Maluco beleza...*

No entanto, os sucessos comerciais e de crítica dos próximos trabalhos de Raul Seixas começavam a coloca-lo nas trilhas de uma MPB, que entrava na década de 1970 ainda com enorme prestígio (NAPOLITANO, 2001). O fato da contracultura e o próprio rock terem se infiltrado na cena musical mediante os trabalhos de Caetano Veloso e Gilberto Gil, fez com que Raul Seixas fosse entendido como um possível seguidor dessa corrente. Logo no início da carreira, Raul Seixas, e muitos outros artistas que despontavam naquele período, foram, taxativamente, chamados de “pós-tropicalistas” (BAHIANA, 29 out. 1973), ou seja, continuadores dos intentos artísticos desenvolvidos pelos tropicalistas anos antes. No entanto, a recepção das músicas e da imagem de Raul Seixas em classes sociais mais populares logo desencaixaria – ou pelo menos tornava mais complicado esse encaixe – o cantor desse segmento musical. Ana Maria Bahiana, em 1974, faz uma breve recapitulação da trajetória de Raul Seixas até o lançamento de seu segundo LP, *Gita*, afirmando que:

É a partir do sucesso de vendas e crítica de seu avulso *Ouro de Tolo* e de seu primeiro álbum *Krig ha, Bandolo!*, que a sua história começaria a ficar confusa. Saudado como um provável continuador competente da “linha evolutiva da música popular”, por suas letras ásperas e sua fusão de estilos musicais, Raul encontra surpreendente recepção entre as classes C e D, habitualmente entretidas com subprodutos de iê-iê-iê e bolero. (OPINIÃO, 2 jul. 1974)

Segundo a jornalista, Raul Seixas, pelas características do seu trabalho, apresentado no ano anterior, já postulava uma posição de continuador da “linha evolutiva” da música popular. Mas é evidente na matéria como sua surpreendente recepção entre as classes C e D dificultava sua classificação como um legítimo representante e continuador dessa MPB. Talvez pelo linguajar sempre fácil e acessível, talvez pelo frequente manejo de estilos musicais mais populares, Raul Seixas tinha grande penetração em camadas sociais “habitualmente entretidas com subprodutos de iê-iê-iê e bolero” como assim definiu Ana Maria Bahiana. Desta forma, Raul Seixas se aproximava dessa prestigiada MPB ao desenvolver uma crítica sempre muito voraz, mas ao mesmo tempo se afastava dela ao vesti-la de um linguajar simples com sonoridade brega. Segundo Pedro Alexandre Sanches (2004, p. 180) Raul Seixas construiu “uma canção de protesto adaptada ao quadro musical acafonado das periferias de norte e sul”. E entre distanciamentos e aproximações,

Tárik de Souza, na matéria acima transcrita, chamou a produção de Raul de uma “mistura de Roberto Carlos, Caetano Veloso, e talvez Jerry Adriani”.

O mais interessante é acompanharmos como a produção musical e a imagem de Raul Seixas lhe permitiam uma enorme versatilidade nesse cenário musical da década de 1970. Se uma mistura de gêneros, letras com fortes críticas sociais e depoimentos sempre ásperos, poderiam apontar o cantor como mais um seguidor dessa trilha já consagrada da MPB, outras características faziam dele um dos legítimos representantes do então embrionário rock brasileiro. O forte peso do rock na composição de seus trabalhos permitia inúmeras ligações do cantor com início da produção de um rock nacional. Entre os muitos depoimentos sobre discos voadores, filósofos e anarquistas, Raul Seixas sempre deixou claro sua estreita relação com esse gênero musical, apesar de frisar que o seu trabalho não se resumisse somente a isso.

O reconhecimento como um digno representante do rock “tupiniquim” pode ser percebido por meio das muitas matérias que veiculavam o nome do cantor ao gênero musical que começava a se firmar no Brasil, e também pela participação de Raul Seixas no espetáculo *Hollywood Rock*, de 1975, ocorrido na praia de Botafogo. O espetáculo, sob direção de Nelson Motta, deu origem a um dos primeiros documentários sobre rock nacional, chamado *Ritmo Alucinante*, e criado com o intuito de resgatar a memória do gênero, além de exaltar as bandas e artistas que vinham divulgando o rock no Brasil. Entre os participantes, destacaram-se: Celly Campelo, Erasmo Carlos, Rita Lee, além dos grupos *Vímona*, *O Peso* e, é claro, Raul Seixas.



Imagem do Documentário “Ritmo Alucinante”, 1975.

Raul Seixas conseguiu, em sua inconstante carreira solo, finalizada em 1989, com sua morte, construir uma imagem um tanto quanto maleável. Uma flexibilidade que o tornava apto a habitar meios culturais distintos. Aos poucos ele foi se tornando um artista com uma presença marcante – mas é claro, diferente – tanto na MPB, como em circuitos “genuinamente” roqueiros e até em classes sociais mais populares. Mas, para entendermos essa presença um tanto quanto anfíbia de Raul Seixas na cena musical, é necessário percebermos como jogaram juntos – mas de maneira bastante descompassada – suas músicas, seus depoimentos, seu visual e atuação performática. Esse repertório de recursos construiu, aos poucos, e mediante inúmeros solavancos, essa imagem hoje que se conhece de Raul Seixas.

Referências

ALAMBERT, Francisco. A Realidade Tropical. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)*. N. 54, Set./Mar, 2012.

ARAÚJO, Paulo, Cesar. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

BAHIANA, Ana, Maria. A “Linha Evolutiva” prossegue - a música dos universitários. In: NOVAES, Adauto (Org.). *ANOS 70 ainda sob tempestade, música, literatura, cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Europa Editora, 1979a.

_____. Importação e assimilação: rock, soul, discotheque. In: NOVAES, Adauto (Org.). *ANOS 70 ainda sob tempestade, música, literatura, cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Europa Editora, 1979b.

_____. *Almanaque Anos 70: Lembranças e Curiosidades de uma Década Muito Doida*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

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

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

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

MARMO, Hérica. *O Som do Mago. A Trajetória Musical de Paulo Coelho*. São Paulo: Futuro Comunicação, 2007.

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

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

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

NETO, José. O ROCK'N ROLL invade os palcos MPB: A PERFORMANCE DE RAUL SEIXAS NOS FESTIVAIS DA CANÇÃO. *Anais do XX Encontro Regional de História:*

História e Liberdade. ANPUH/SP – UNESP-Franca, setembro de 2010.

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

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

SANCHES, Pedro. *Como dois e dois são cinco*. Roberto Carlos (& Erasmo & Wanderléa). São Paulo: Boitempo editorial, 2004.

SOUZA, Tárík de (org.). *O Som do Pasquim: grandes entrevistas com astros da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976.

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

Matérias de Jornais e Revistas:

ARAÚJO, Celso Arnaldo. Raul Seixas dá seu grito de Guerra e vem aí com seu 1 Lp. *O Globo*. Rio de Janeiro, 15 nov. 1973.

BAHIANA, Ana Maria. SOUZA, Tárík de. Os Pós-Caetanistas. Vindos do Ceará, da Bahia, do rock, do baião, do samba, são os novos compositores da música popular em cujas ideias, discos e shows habitam ruídos incríveis. *Opinião*, Rio de Janeiro, edição 37, 29 out. 1973.

BAIANA, Ana Maria. As Confusões de Raul Seixas. *Opinião*. Rio de Janeiro, edição 95, 2 jul. 1974.

CABRAL, Luiz Carlos. Som de Hoje. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, edição 15835, 25 out. 1973.

FOLHA de São Paulo. São Paulo: Grupo Folha, 14 jun. 1973.

OLIVEIRA, Carlos. Ouro de Tolo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, edição 154, 9 ago. 1973.

OLIVEIRA, José Carlos. O Galaxis cor de ouro. *Jornal do Brasil*, edição 274, 14 jan. 1974.

OS IMPACTOS de Roberto Carlos. Um cantor e sua fábrica de sons e sonhos. *Veja*. São Paulo, edição 121, 30 dez. 1970.

PENTEADO, Regina. A Metamorfose de Raul Seixas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 / 06/ 1973.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 07 dez. 1974.

OPINIÃO. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 29 out. 1973.

_____. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 01 out. 1973.

SOUZA, Tárík. O voo do homem mosca. *Opinião*. Rio de Janeiro: Editora, edição 51, 1 out. 1973.

VEJA. São Paulo: Editora Abril, 30 dez. 1970.

Fontes Audiovisuais

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. *Gita*, 1974. Vídeo Clip.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. *A Hora do Trem Passar*. Krig-ha, Bandolo!, PHILIPS, 1973.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. *A Maçã*. Novo Aeon, PHILIPS, 1975.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. *Água Viva*. Gita, PHILIPS, 1974.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo; MOTTA, Marcelo. *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*. Gita, PHILIPS, 1974.

SEIXAS, Raul; ROBERTO, Cláudio. *Maluco Beleza*, WEA, 1977.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. *Medo da Chuva*. Krig-ha, Bandolo!, PHILIPS, 1973.

SEIXAS, Raul. *Metamorfose Ambulante*. Krig-ha, Bandolo!, PHILIPS, 1973.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. *Mosca na Sopa*. Krig-ha, Bandolo!, PHILIPS, 1973.

SEIXAS, Raul. *Ouro de Tolo*. Krig-ha, Bandolo!, PHILIPS, 1973.

SEIXAS, Raul. *Para Nóia*. Novo Aeon, PHILIPS, 1975.