

Raul Seixas, Rock e Mestiçagem

Cibele Simões Ferreira Kerr Jorge

Resumo

Considerando a característica multicultural e mestiça do rock, este artigo aborda as mestiçagens musicais presentes na obra de Raul Seixas, analisando-as como frutos das inter-relações de elementos culturais que formam algo novo a ser absorvido pelo movimento contínuo e renovador da cultura. Trabalhando como cantor e compositor, Raul mesclou grande diversidade de ritmos e temas sendo um dos maiores expoentes da música brasileira.

Palavras-chave: Raul Seixas, rock, barroco, mestiçagem.

Abstract

Considering the multicultural and mixed rock characteristic, this article deal with the musical mixes in the Raul Seixas work, analyzing them as result of the cultural elements relationship that form something new to be absorbed by the continuous and renewing culture movement. Working as singer and composer, Raul mixed most diversity of rhythms and themes being one of the greatest artists of brazilian music.

Keywords: Raul Seixas, rock, baroque, mix.

Introdução

O *rock* é um estilo musical e comportamental mestiço aberto à participação de uma ampla gama de elementos, trabalha seus temas entre os fatos da cultura da qual fala e o que há de mais exótico para a mesma, traduz o som das ruas e os acordes imaginários, assim como busca na cultura do outro a sonoridade distinta daquela que conhece.

Essa busca incessante pela expansão sonora e temática do *rock*, que traz elementos filosófico-religiosos de sociedades “distantes” para a cultura de massa, aparece, de forma clara, tanto nas composições dos *Beatles* como nas obras de Raul Seixas , está presente,

também, nas músicas do *Led Zeppelin*, nas viagens de Jimmy Page e Robert Plant ao Oriente, e nas inovações sonoras do *Pink Floyd*.

O *rock* se alimenta do que está fora, quer o outro, o elemento que desconhece, culturalmente distante e também por isso mais interessante, toma para si aquilo que interessa, sem qualquer padrão ordenado, dispõe elementos em relação uns com os outros de forma não hierárquica, colocando num mesmo plano de importância, desde a garota que dança no baile à grandiosidade de um livro sagrado, incompreensível, em sua complexidade, fora da trama cultural da qual foi tirado.

As músicas apresentam grande diversidade temática: o *Grateful Dead* fez um de seus maiores sucessos, a música *country* *Casey Jones*, sobre um engenheiro ferroviário, morto em uma colisão no Mississippi no ano de 1900, que havia se tornado um mito na região, enquanto John Lennon e Paul McCartney fizeram *Tomorrow Never Knows* sobre o *Livro Tibetano dos Mortos*, e Erick Clapton fez seu grande sucesso *Layla* para a garota de seus sonhos.

Se, nos anos 1950, os principais temas do *rock* eram o comportamento jovem, a rebeldia, a escola e as namoradas, com a revolução cultural dos anos 1960, temas sociais e políticos, literatura e experiências alternativas, tudo foi inserido em seu universo temático. Os primeiros a realizarem essa expansão de forma diversificada foram os *Beatles*, que, embora ingleses, deram enfoque ao questionamento e às novas experiências tanto norte-americanas como inglesas.

O campo do *rock* não opõe resistência ao sacro e ao profano, ao excessivamente conhecido, ao erudito ou ao popular. Quando Chuck Berry canta *Roll Over Beethoven*, num trocadilho com o grande compositor da música clássica, o leva para o plano corriqueiro, para o meio de seu *rock* popular, socialmente marginalizado, na época, e composto sem partitura. Anos mais tarde, em seu último álbum, Raul Seixas e Marcelo Nova cantam sua composição *Rock'n'Roll*, que diz: “Mas nunca vi Beethoven fazer aquilo que Chuck Berry faz” e segue, tal como o refrão da música de Chuck: “*Roll over Beethoven, roll over Beethoven*”.

Tudo cabe e se tematiza no campo do *rock*, um movimento contracultural, revolucionário no aspecto comportamental, contestatório por natureza, que nasce livre e prima por exercer seu viés libertário tanto quanto puder. Grande parte de suas composições não têm

partitura e, neste ponto da escrita do código, ele rompe com a música clássica, porém, sem ressalvas a inclui e se alimenta dela quando assim o quer.

Algumas bandas, como a inglesa *Queen*, se sobressaem pela excelência com que unem a música clássica ao *rock*, colocando-os em relações tão emaranhadas, que passam a ser nem uma coisa nem outra, nem mesmo a mistura, mas a mestiçagem rítmica que cria uma terceira coisa: um *rock* melódico. Não só o arranjo instrumental se dá de forma mestiça, como também a escolha temática e a entonação vocal de Freddie Mercury, que partindo de sua formação como pianista clássico realiza um trabalho corpóreo-vocal misto de tenor com *rock*, a exemplo das variações vocais e rítmicas da música *Bohemian Rhapsody* e de sua performance de palco em que alterna entre sentar-se ao piano com notável elegância e assumir a inquieta conduta *rock*, ao dançar e pular energeticamente, seminu.

Conjugando o *rock* e a música clássica tradicional, o grupo inglês *The Who* assumiu o risco de criar uma ópera-*rock* inspirada nos estudos místicos do guitarrista Pete Townshend. Datada de 1969, a ópera *Tommy* é uma crítica ao sistema comercial, que narra a trajetória de um garoto que ficou cego, surdo e mudo ao presenciar a traição conjugal da mãe, mas que a despeito de suas dificuldades se tornou um exímio jogador de *pinball*, idolatrado pelas multidões, com produtos de sua marca industrializados em larga escala, ao recuperar a visão na idade adulta, ele experimenta tamanho desgosto, que prefere tornar à sua deficiência.

O *rock* põe-se longe da ordem estabelecida; ele quer a desordem e o caos, mas é desse estado desordenado de coisas que surgem suas composições mais elaboradas. A complexidade em relacionar o uso da voz, a temática, os instrumentos, os ajustes de estúdio e os canais de som envolve um trabalho assaz refinado, que só se torna apazível aos ouvidos do público quando muito bem realizado. Durante essa fase, o que nasceu do impulso da desordem mais dionisíaca é colocado em padrões de disciplina, ganhando maturação pela tarefa árdua dos músicos, arranjadores e engenheiros de som, e só então pode ser lançado e interpretado da forma livre como foi pensado.

É um estilo musical, em certa medida, barroco. Alimenta-se do excesso e do desassossego, dos sentimentos profundos e das andanças errantes. Toma pé a partir da desmesura, do desperdício, do exagero, da boemia, do erro e da incerteza das experiências de seu público e de seus compositores. É movido pela paixão e pela desordem, seus músicos

colecionam histórias de experiências com excessos envolvendo drogas e comportamento socialmente inadequado, são protagonistas de vidas errantes, repletas de desencontros e calorosas acolhidas entre fracassos e sucessos.

Surgido da relação entre ritmos diferentes, como: *blues, gospel, jazz, rhythm and blues, folk* e *country*, o *rock* é, de partida, um ritmo sacroprofano assim como é mestiço.

Uma das dificuldades em ser aceito no seu surgimento foi justamente seu caráter mestiço, sua mistura da sacralidade do *gospel* com os modos de dançar do *rhythm and blues*, nascido nos bailes das casas noturnas da periferia, tal como o tango na América Latina.

O povo afrodescendente das periferias norte-americanas havia criado modos livres, porém próprios, de dançar o *rhythm and blues* tanto a sós quanto aos pares, e uma das características era o movimento dos quadris incorporado à dança. Também o *rockabilly* de Elvis tinha a gestualidade espontânea do *gospel* misturada ao seu jeito próprio de dançar, movimentando os quadris para frente de forma escandalosa para a época. Essas formas de dançar se misturaram no *rock*, com ampla gama de movimentos criados por músicos como Chuck Berry, Little Richard e Jerry Lee Lewis, e pelo próprio público. Se, nos anos 1960, o ritmo contava com o movimento rotatório lateral dos quadris, hoje se traduz pelo chacoalhar da cabeça e o envergar do tronco para frente, acompanhado do levantar enérgico de um dos braços nas partes principais da música.

Entre os artistas pioneiros, Chuck Berry, com sua guitarra, fazia o movimento característico de cruzar o palco tendo um pé em apoio, com o joelho flexionado, e a outra perna esticada para frente, com o pé tocando o chão alternadamente na direção em que se deslocava. Little Richard dispensou o banco do piano, tocando sempre em pé, num frenesi enérgico enquanto cantava; Jerry Lee Lewis, mesmo tocando sentado, empreendia uma energia frenética nas teclas, o que confere a ambos a subversão dos atributos clássicos da clareza sonora do instrumento e da elegância postural ao piano.

No início, além do caráter sugestivo e mestiço da dança, o fato de os intérpretes atingirem imenso sucesso, unindo diversos públicos, suscitou preocupação social porque os elementos da cultura afrodescendente estavam penetrando os modos de dançar e andar da juventude norte-americana, habituada a uma vivência separada de seus colegas, desde a habitação dos bairros à frequência nas escolas. Com essa aproximação sendo feita por meio da

música, as trocas culturais passavam a ser inevitáveis; embora tal união tenha se dado apenas de modo parcial.

Para maior assombro da sociedade, os *rockers* e a contracultura tornavam-se um único movimento, por vezes sem conta, pois, tanto quanto o *folk* das canções de protesto e o *blues* dos guetos, o *rock* era o ritmo da contracultura e esta, por sua vez, estava arrastando para o seio da América do Norte tudo o que de exótico se pudesse encontrar em outras civilizações.

Esses jovens, criados com limites de contato com outros povos, estavam descobrindo o prazer de conhecer o outro; se interessaram pela cultura africana, indígena e hindu, e por suas práticas sacras, sociais e sexuais e, com isso, fizeram uso do cacto peiote do México; das penas dos índios de sua própria América; das práticas meditativas do Oriente, acompanhadas de incensos, batatas e colares e da alimentação vegetariana. Também passaram a não delimitação de parceiros e a vida em comunidade, conduta obscena para uma sociedade até então fechada à cultura do outro, mesmo com este, por vezes, vivendo em seu território: como era o caso de afrodescendentes e índios. As experiências alucinógenas e sexuais, as meditações orientais, a vida em grupo, e tudo o que parecesse exótico à cultura norte-americana, ainda que fosse milenar em seu local de origem, foi incorporado ao universo *rock*.

A tentativa de recorrer às práticas meditativas do Oriente como alternativa para a insatisfação com a sociedade norte-americana foi praticada, desde os anos 1950, pelos *beatnicks* e continuada pela contracultura *hippie* na década seguinte. Tal busca foi expressa na música, e vivenciada por artistas interessados nessa expansão sociocultural alternativa, também em países da América Latina e Europa Ocidental.

O *folk* de Woody Guthrie, Joan Baez e Bob Dylan contribuiu com o viés de protesto e movimento popular, assim como o *blues*, com os temas de sofrimento causado por um sentimento de saudade e abandono social e financeiro. Então, tanto esse “grito” popular, que vinha desde a recessão provocada pela queda da Bolsa de Nova Iorque em 1929, como o romantismo e a rebeldia juvenil dos anos 1950, e a contracultura dos anos 1960 foram colocados no mesmo nicho de possibilidades temáticas do *rock*.

O *rock* funcionava como um canal de comunicação por onde transitava toda a ilegalidade do comportamento mestiço. Incorporar o outro, vestir-se de uma série de outros,

com penas de índio, bata indiana e farda de soldado de uma só vez, constituía uma brincadeira de inclusão e de troca. A constante inclusão do outro, característica na América Latina desde os idos de mil e quinhentos, tomava a forma de descoberta, na parte norte do continente, já nos anos 1960.

Os gritos de Little Richard, como *Uah-bap-lu-bap-lah-bein-bum!* para *Tutti-Frutti*, ou o vocal gritado de *Luccile* vão abrir o campo das possibilidades da expressão vocal. Richard, uma das figuras mais expressivas do *rock*, apresentava-se com o rosto maquiado e roupas brilhantes, em seu pioneirismo dos anos 1950, representando a energia do público afrodescendente.

Posteriormente, o ritmo continuaria sua montagem mestiça, incorporando não só os elementos africanos e norte-americanos, como hindus, havaianos, latinos, os cantos europeus medievais, como o *folk* irlandês, e os vocais guturais.

O *rock'n'roll* se constitui não apenas de sua estrutura tradicional e dos acordes da guitarra como daquilo que é incorporado ao movimento, a exemplo da música havaiana inserida por Elvis Presley, o *fuzz* e a flauta trazidos pelos *Beatles*, as traduções sonoras das meditações transcendentes e das viagens de alucinógenos de bandas da contracultura, como o *Jefferson Airplane*, o *Big Brother and The Holding Company*, o *Grateful Dead* e os longos e distorcidos solos de guitarra de Jimmy Hendrix e Eric Clapton, a sonoridade e os jogos de luzes psicodélicas desenvolvidos pelo *Pink Floyd* e os sons incorporados pelo *Led Zeppelin* que nas décadas de 1970 e 1980, trouxe ao *rock* o *soul*, o *funk*, os ritmos do Oriente Médio e da própria Europa, como é o caso de sua canção *Immigrating Song*, um grito de batalha *viking*.

Se o *rock* é mestiço desde o ressoar dos primeiros acordes, um latino-americano, baiano, apaixonado por esse ritmo, como Raul Seixas, enriqueceu o cenário brasileiro traçando tantas relações temáticas e rítmicas quanto conseguiu imaginar, a começar por seu próprio personagem.

Mestiçagem Musical

Raul Seixas desenvolveu uma produção culturalmente mestiça e diversificada em ritmos e temas, trabalhou de modo investigativo e criativo, com a incessante busca por elementos culturais, desde os mais estranhos aos mais comuns à nossa cultura, colocando-os em relação, de forma mestiça e barroca.

Em 1972, ao acompanhar Sérgio Sampaio na inscrição de *Eu Quero É Botar Meu Bloco Na Rua* para o VII Festival Internacional da Canção, promovido pela rede Globo, Raul acabou inscrevendo duas de suas canções: *Eu Sou Eu, Nicuri é o Diabo* e *Let Me Sing, Let Me Sing*. Fala de Raul:

Na música *Let me Sing* eu tenho a influência de duas grandes correntes de minha vida: o *rock* e o baião. Eu sinto o *rock* primitivo que veio do *country* exatamente como eu sinto o baião, que é o nosso “country”. Existe uma semelhança enorme nessas duas músicas, ou pelo menos somente eu que vejo. Ouvi muito *country* e baião quando era criança. *Eu Sou eu Nicuri é o Diabo* é uma *cucaracha*, eu vejo assim. (Passos, 1993: 79)

Sampaio foi aprovado com *Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua* e Raul teve suas composições aprovadas pelo júri e voltou a cantar dando novo início a sua carreira, desta vez *solo* e fora da Bahia. Posteriormente ele falou sobre esta fase:

Foi aí que conheci Sérgio Sampaio. Quando ele colocou a música *Bloco na Rua* no FIC, decidi inscrever também *Let Me Sing* e *Eu Sou Eu, Nicuri é o Diabo*. Quando elas foram classificadas é que me deu o estalo e senti que aquilo era o trampolim para seguir carreira artística. (Seixas, K., 1996: 13)

Let Me Sing, Let Me Sing marcou a síntese do *rock* com o baião, criando um *rock* nacional com raízes na música *pop* americana e no folclore brasileiro. Raul fala a respeito dessa mescla rítmica:

“O som de *Let me Sing* é de 1956; apesar de parecer uma gozação, eu acho esta música seriíssima. É apenas o início de um trabalho muito grande que eu pretendo desenvolver degrau por degrau.” (Souza, 1993: 14)

A música, que inicia com o grito de guerra do *rock* criado por Little Richard: “*Uah-bap-lu-bap-lah-bein-bum!*”, segue com o ritmo de Elvis Presley: “*Let me sing/ Let me swing/ Let me sing my rock'n roll/ Let me sing/ Let me sing/ Let me sing my blues and go*”, intercalando-o com o baião de Luiz Gonzaga e letra de Raul:

Não vim aqui tratar dos seus problemas/ O seu messias ainda não chegou/ Eu vim rever a moça de Ipanema/ E vim dizer que o sonho/ O sonho terminou”, e segue com o refrão em *rock* e os trechos de baião: “Tenho 48 quilo certo, 48 quilo de baião/ Num vou cantar como a cigarra canta/ Mas desse meu canto/ Eu não lhe abro mão [...] Num vim aqui querendo provar nada/ Num tenho nada pra dizer também/ Só vim curtir meu roquezinho antigo/ Que não tem perigo de assustar ninguém.

Raul fala sobre *Let Me Sing Let Me Sing*: “O *rock* é o melhor ritmo pra gente dizer uma porção de coisas. Daí eu juntei Luiz Gonzaga e Elvis. Eu não fiz um ritmo ‘*rock*-baião’. Isso foi informação musical. Aconteceu.” (Essinger; Seixas, K., 2005: 38) Quando Raul traz o *rock* norte-americano para junto do baião brasileiro, está colocando em relação dois ritmos distintos, cada qual fruto de um processo histórico-cultural específico. O *rock*, em que estão expressos os valores sócio-culturais dos anos 1950 nos Estados Unidos é colocado em relação com o baião, que reflete os valores sócio-culturais do Brasil da década de 1940, tais contextos são parcialmente transportados para um terceiro tempo, no qual a música é lançada: o Brasil dos anos 1970; portanto, se de um lado ela chega ao público carregada de informações em parte descontextualizadas pelo fluxo natural da história, por outro lado, está carregada de elementos dessas culturas. No trecho a seguir, Pinheiro fala a respeito do que é relevante no processo de mestiçagem:

Por isso o mais importante a ser investigado nos processos de mestiçagem são essas intertraduções, uma sintaxe interna nas junturas das dobras encrespadas dos textos, que produz, por exemplo, um poema-**som**, um poema-tango (atraindo, imantando no poema todo o conjunto de situações de linguagem das intervizinhanças do bairro que deflagrou o ritmo ou canção). (2009:12, grifo do autor)

Let Me Sing, Let Me Sing é um outro ritmo, distinto do *rock* norte-americano e do baião brasileiro, com os quais ela foi confeccionada. É uma terceira coisa, cujo surgimento se dá a partir dos elementos que contribuem para a sua existência, colocados em relação de forma não hierárquica e não ortogonal. Não é apenas uma combinação ou junção rítmica, mas algo mais intrincado: uma mestiçagem musical.

De acordo com Amálio Pinheiro, sobre o conceito de mestiçagem:

Mestiçagem aqui não remete ao cruzamento de raças, ainda que obviamente o inclua, mas à interação entre objetos, formas e imagens da cultura. A mestiçagem não opera por fusão, que apaga as diferenças, nem por mero reconhecimento das diversidades, que as mantém isoladas: é sim um conhecimento a partir do bote canibalizante no alheio, em vaivém e ziguezague, montagem em mosaico móvel dessas multidões de outros, suas linguagens e civilizações. Está, portanto, aquém das lógicas binárias da identidade e das oposições: as dualidades dos centros e das periferias não lhe servem. A mestiçagem passa longe das totalizações epocais

sucessivas: ser moderno, pós-moderno ou contemporâneo lhe é um alimento esporádico de superfície, já que pensa e trabalha por aglutinações fora-dentro e alto-baixo, de múltiplos pertencimentos e competências cognitivas. Não lhe é suficiente o hibridismo, pois que às mestiçagens não interessam apenas as proximidades e aglomerações quantitativas de fronteira, mas principalmente as inclusões e conexões sintáticas, através de todos os procedimentos, de toda e qualquer linguagem, que transforma o separado, seja distante ou contíguo, em retículas ou labirintos de alteridades em ação e reação. [...] (2009: orelha)

Enquanto Elvis Presley era seu maior ídolo, grande expoente de uma cultura externa em outro idioma, Gonzaga representava a música de sua terra, a tradução da cultura popular do lugar onde ele cresceu. Assim como a música de Elvis, do sul dos Estados Unidos, tem muito do *gospel* e do *country*, o baião de Gonzaga, do norte brasileiro contém as entonações vocais do aboio do gado e a música sertaneja. Raul fala de sua visão sobre a proximidade dos dois ritmos:

Luiz Gonzaga tocava o dia inteiro em Salvador, nas rádios, nas praças. Idem à loucura de Elvis Presley. Os dois, eu saquei, tinham o mesmo humor. Era idêntica a história de Cintura Fina com o *Blue Suede Shoes*. Havia o mesmo tom safado, irônico. Acho que o humor de nosso nordestino é muito parecido com o humor do americano do sul, onde nasceu o *rock'n'roll*. (Seixas, K., 1993: 44)

A respeito das formas de cultura que passaram a figurar na mídia da América Latina nas décadas de 1970 e 1980, que tinham por característica relacionar ingredientes de mundos culturais distintos, Martín-Barbero afirma:

Un tercer tipo de dinámica, puesta en marcha por los medios masivos, es la aparición de culturas o “subculturas” no ligadas a la memoria territorial. [...] Se trata no sólo de culturas nuevas sino de las culturas de que viven los jóvenes, y que por no tener un anclaje geográfico definido son con frecuencia tachadas de antinacionales, cuando lo que en verdad nos están planteando es la existencia de nuevos modos de operar y percibir la identidad. Identidades con temporalidades menos “largas”, más precarias, dotadas de una plasticidad que les permite amalgamar ingredientes que provienen de mundos culturales bien diversos, y por lo tanto atravesadas por discontinuidades, por nocontemporaneidades, en las que intervienen gestos atávicos, residuos modernistas, innovaciones y rupturas radicales. (2002: 149)

Raul segue trabalhando na linha da mestiçagem entre *rock* e baião, em *Blue Moon of Kentucky*, *Rockixe* e em *Quero Ir*, cantada com Sérgio Sampaio.

Blue Moon of Kentucky de Raul é sua versão para a composição homônima de Bill Monroe interpretada por Elvis Presley, com o mesmo ritmo e acompanhada por letra semelhante. A diferença é que, na brasileira, foi ele quem deixou sua garota triste, e não o contrário como na versão original: “*Blue moon, blue moon, blue moon keeps shining bright/*

Blue moon keeps on shinning bright/ She's gonna bring me back my baby tonight/ Blue moon, keeps shinning bright/ I say/ blue moon of kentucky/ Does on keep on shinning/ Shines on above this girl/ I let so blue ". Na última parte, Raul interpreta o baião *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga: "Quando olhei a terra ardendo/ Qual fogueira de São João/ Eu perguntei, meu Deus do Céu, ai/ Por que tamanha judiação?", finalizando com a música de Elvis: "*Blue moon, blue moon, blue moon...*". Aqui, como em *Let Me Sing Let Me Sing*, há a mestiçagem rítmica e cultural e a coexistência idiomática do inglês com o português.

Raul marca o início do *rock* brasileiro e parte para novas experimentações. Conforme ele conta: "Até então, eu estava por detrás do disco. Precisava projetar minha música. Combinar o *rock* de Elvis com o baião foi a fórmula certa para chamar a atenção. Mas foi apenas o começo." (Passos; Buda, 1992: 81)

Em entrevista à revista *Pop* em março de 1975, explicou: "Eu faço boleros, tangos e canto para quem curte isso também. Minha música é para todo mundo. Não é hermética, porque não complico." (Passos, 1993: 107)

A melodia mestiça de *Mosca na Sopa* apresenta a música afro-brasileira de terreiro:

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 do teu quarto a zumbizar",
intercalada com o *rock* norte-americano: "E não adianta vim me dedetizar/ Pois nem
o ddt pode assim me exterminar/ Porque cê mata uma e vem outra em meu lugar!

Há a forte presença da guitarra, intercalada com o coro formado por mães de santo, seguidos do zumbido da mosca. A melodia se constitui de ritmos colocados à margem dos sistemas de legitimação, sobretudo em seu surgimento no Brasil, como o ponto cantado de terreiro, a capoeira e o *rock*, a questão de a mosca simbolizar um portador indesejado de uma mensagem incômoda aos sistemas de poder exigia, igualmente, a escolha de ritmos marginalizados.

Trabalhando a mestiçagem entre dois ritmos brasileiros, a composição de *Ê Meu Pai* é formada pela voz de Raul fazendo uma oração musicada com um baião acompanhado de triângulo, interposto com ponto cantado de terreiro e coro de mães de santo. A segunda parte continua com sua voz rezando, enquanto as mães de santo cantam: "Ê, meu pai/ Olha teu filho meu pai/ Ê, meu pai, olha teu filho meu pai/ Ê, meu pai, ajuda o filho meu pai/ Quando eu cair

no chão/ Segura a minha mão/ Me ajuda a levantar para lutar...”. A música exalta a linguagem popular da reza e dos ritmos nacionais.

Em suas anotações para a letra da música *É Fim de Mês*, a utilização de ritmos combinados chega ao ápice, com baião, *rock*, rumba, *blues* e candomblé, na formação melódica de uma música quase narrada, crítica ao exaustivo pagamento de uma série de contas no mês. Segue, ao lado direito da letra, transcrição das anotações de Raul para cada parte da música, conforme a imagem de seu manuscrito:

É Fim de Mês (Raul Seixas)

É fim do mês - É fim do mês	Rumba Fast
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 e o apartamento	
Kitnete de um quarto que eu comprei a prestação	
Pela caixa federal, Au, Au, Au,	
Eu não sou cachorro Não, Não, Não	
Eu liquidei, eu liquidei	
A prestação do paletó, do meu sapato, da camisa	Rumba
Que eu comprei p’ra domingar com o meu amôr	
No redentor, ela gostou (oh!) e mergulhou (oh!)	
E o “fim de mês” vem outra vez...	
Eu já paguei o pegue-pague, meu pecado, mais	Baião Lento
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,	
Já fui pantera, já fui <i>rípi</i> , <i>beatnick</i> ,	Candomblé
Tinha o símbolo da paz dependurado no pescoço	
Porque nêgo disse a mim que era o caminho da salvação.	

Já fui católico, budista, protestante,
 Tenho livros na estante, todos têm a explicação.
 Mas não achei! Mas procurei! Falado (*Blues*)
 P'ra você ver que procurei,
 Eu procurei fumar cigarro hollywood que a televisão
 Me diz que é o cigarro do sucesso.
 Eu sou sucesso!
 No posto isso eu encho o tanque do meu carro Falado (*Blues*)
 Bebo em troca um cafezinho cortesia da matriz.
 "*There's a tiger no chassis*"...
 Do fim do mês, já sou freguês! Rumba Fast
 Eu já paguei os meus pecados na capela
 Sob a luz de sete velas que eu comprei
 Pro meu senhor
 Do bonfim- olhar por mim
 Tô terminando a prestação do meu buraco Baião
 Meu lugar no cemitério pra não me preocupar
 De não mais ter onde morrer.
 Ainda bem, no mês que vem,
 Posso morrer, o meu tumbão
 Eu consultei e acreditei
 No velho papo do tal psiquiatra que te ensina Rock
 Como é você vive alegremente, acomodado
 E conformado de pagar tudo calado,
 Ser bancario ou empregado sem jamais se aborrecer...
 Ele só que, só pensa em adaptar Rock
 Na profissão seu dever é adaptar
 Eu já paguei a prestação da geladeira, Baião
 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 para a patroa

Pr' ela não me apoquentar

Fala

(ESSINGER, 2005, pp. 98-99)

Martín-Barbero aponta a música como sendo, talvez, a experiência mais expressiva entre as montagens de elementos culturais diversos realizadas pela cultura popular na América Latina:

Quizá la experiencia más pujante y expresiva de las apropiaciones, reelaboraciones y montajes con que los sectores populares urbanos producen su identidad sea la música. Desde la “chicha” o cumbia peruana hasta el “rock nacional” en Argentina en ambos casos la apropiación y reelaboración musical responde a movimientos de constitución de nuevas identidades sociales: la del emigrante andino en la ciudad capital o la de una generación que busca su expresión. Y en ambos también la música se produce no por abandono sino por mestizaje, esto es por deformación profanatoria de lo “auténtico”. Mezclarle rock al tango o cumbia al huaino y guitarra eléctrica a la quena es sin duda una profanación. (2002: 142)

Raul desenvolveu mestiçagens musicais calcadas na filosofia e na cultura popular, repletas de experimentações sonoras. Se algumas de suas músicas têm diversos ritmos em sequência ou em fusão, outras são ritmos progressivos, havendo, ainda, as que apresentam um único estilo musical.

Canto Para Minha Morte é um tango argentino onde a figura feminina está representada pela morte, uma mulher vestida de cetim, com a força poética concentrada no poema-tango da última parte:

Ó morte, tu que és tão forte/
Que matas o gato, o rato e o homem/
Vista-se com a tua
mais bela roupa quando vieres me buscar/
Que meu corpo seja cremado/
E que minhas cinzas alimentem a erva/
E que a erva alimente outro homem como eu/
Porque eu continuarei neste homem/
Nos meus filhos/
Na palavra rude que eu disse
para alguém/
Que não gostava/
E até no uísque que eu não terminei de beber/
Aquele noite...

A ideia da continuação simbólica em outras formas viventes após a morte é inerente à cultura brasileira. Aparece também na literatura de Jorge Amado, em *A Morte e A Morte de Quincas Berro D'Água*, quando, ao ser levado pelos amigos, já defunto, para a última farra, o personagem tem seu corpo varrido para o mar, servindo de alimento para os peixes.

Outro tango mestiço é *Cambalache*, de Enrique Santos Discépolo que conta com a mescla sonora de Raul de colocar o baixo em *blues* e guitarra em *rock*:

Que o mundo foi e será uma porcaria eu já sei/ Em 506 e em 2000 também/ Que sempre houve ladrões, maquiavélicos e safados/ Contentes e frustrados, valores, confusão/ Mas que o século XX é uma praga de maldade e lixo/ Já não há quem negue/ Vivemos atolados na lameira/ E no mesmo lodo todos manuseados.

Sessão das Dez é um bolero composto em 1971 para o disco *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das Dez*, que satiriza a desilusão amorosa como elemento principal:

Ao chegar do interior/ Inocente, puro e besta/ Fui morar em Ipanema/ Ver teatro e ver cinema/ Era a minha distração/ Foi numa sessão das dez/ Que você me apareceu/ Me ofereceu pipoca/ Eu aceitei e logo em troca/ Eu contigo me casei/ Curtiu com meu corpo por mais de dez anos/ E depois de tal engano/ Foi você quem me deixou [...]/ Foi tamanho o desengano que o cinema incendiou/ *One more time!*/ Foi tamanho o desengano que o cinema incendiou.

Em 1971, Raul faz *Aos Trancos e Barrancos*. Neste samba tipicamente brasileiro, ele interpreta a figura do “bom malandro”. Melodicamente, as nuances desse comportamento se traduzem no ritmo, na ginga e na entonação vocal do cantor. A ideia é reforçada pela fala do personagem: “Taí, eu sou um cara que subiu na vida/ Morava no morro e agora moro no Leblon”. O sujeito bem humorado: “Eu vou pendurado na janela/ Vou mais pensando nela/ Que esse sujo pelo chão”. O que está sossegado com o que tem: “Pra que pensar/ Se eu tenho o que quero/ Tenho a nega, o meu bolero, a TV e o futebol”.

Para temperar a malandragem, há a referência à caipirinha, bebida típica de pinga com limão: “Eu vou descascando a minha vida/ Sujando a avenida com meu sangue de limão”. A música consegue, na medida do possível, transmitir ao ouvinte tanto o “sabor” do limão quanto a sensação de dia ensolarado. A entonação vocal debochada, tranquila e risonha confere veracidade a este retrato de um tipo estereotipado de brasileiro. A respeito da oralidade e da voz na cultura brasileira, Laplantine e Nouss afirmam:

Este arte de hablar explorando modalidades inéditas, no solo de la lengua sino también de la voz, recorre todo el campo de la cultura brasileña, en la cual la expresión de los sentimientos raramente es frontal, sino que está constituida de formas sinuosas, indirectas, oblicuas, que sin embargo están codificadas por una extremada complejidad de ritos. (2007:147)

Com a ginga corpórea, vocal e melódica, vem a ideia da aposta no acaso e, como não poderia deixar de ser, este malandro tenta a sorte jogando na loteria. O samba traduz a ginga e a malícia presentes nas curvas sinuosas da cultura brasileira, o vaivém constante do

comportamento, que acompanha os jogos de humor da linguagem corrente, o movimento corporal e o rebolado.

En nuestra opinión, nada puede comprenderse en el Brasil sin este arte de deslizarse, de *driblear*, de *swingear*, de avanzar en la conversación oscilando entre el sí y el no. El Brasil dibuja una rítmica de la curvatura que desconfía en el más alto grado de la línea recta de todo cuanto es ortogonal. (Laplantine; Nouss, 2007: 147)

O livro *Mestizajes* contém uma análise, a partir de um olhar de fora, a respeito do *jogo de cintura* brasileiro, relacionando-o à ginga e à malícia da capoeira, em seu modo de dançar e enganar o adversário. Ressalta ainda que tal malícia é a um só tempo, um movimento corporal e uma capacidade de adaptação que está presente também no samba, no futebol e nos comportamentos malandros, ou seja, não só nas expressões artísticas e esportivas, mas indissociável do comportamento do povo.

El movimiento en el que evoluciona el arte de la *capoeira* (que a la vez es un juego, una danza y una arte de combate) se llama ginga. Es una manera de desplazarse contoneándose y balanceando el cuerpo cuyo objetivo es sorprender y engañar al adversario. Lo que en Río de Janeiro se llama *o jogo de cintura* consiste en evitar los obstáculos deslizándose y escurriéndose. Es un movimiento del cuerpo que, al mismo tiempo, es una capacidad de adaptación particularmente astuta (*maliciosa*) que se encuentra tanto en el **samba**, el **fútbol** y en esos comportamientos *malandros* que están en el límite de la legalidad y que actualmente, observémoslo, no son unánimes. (Laplantine; Nouss, 2007: 147, grifo nosso)

Tendo buscado inspiração para suas criações, também no afluxo da cultura popular brasileira, Raul traduziu os comportamentos sociais com característica dose de humor.

No trecho seguinte, Raul explica as mestiçagens rítmicas e a função de seu disco *Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!*, em entrevista a Sônia Maia, da Revista Bizz⁸:

[...] Esta chama “Quando Acabar, o Maluco sou Eu”. E ele justifica o título: “Porque eu fiz esse disco para os roqueiros ouvirem, para eles não deixarem o *rock’n’roll* morrer... Ela tem uma guitarra bem Chuck Berry e um violão de 12 cordas mais para os Byrds. É uma verdadeira mistura raulseixista”. Raul se detém numa frase e ri. “Veja: ‘O papa tem de se tocar e sair pelado pela Itália’”, repete junto com a música.

A próxima é *Paranóia 2*. É um rock surreal, mistura meio jazzística, mais ou menos na linha de *Não Me Pergunte Por Quê* (do LP *Mata Virgem*, de 78) e, também, de *Eu Sou Egoísta* (do LP *Novo Aeon*, de 75), diz ele, e Gente; entra pelos ouvidos e a emoção aumenta [...].

“Como o Diabo Gosta (a seguinte) é um *rock/country*, mais ou menos no estilo dos anos 50. É baseada na minha história com a Lena” (atual mulher de Raul).

⁸ Disponível em: <<http://raulsantosseixas.multiply.com/journal/item/96/96>>. Acesso em: 20 out. 2011.

Cowboy Fora da lei começa a rolar e ele solta: “É a que mais se aproxima da música-mensagem. Falo de Tancredo e de figuras como Luther King e Gandhi”. [...] “Cantar... é uma balada mais ou menos no estilo Cliff Richard – um indiano que aconteceu na Inglaterra antes dos Beatles. Essa outra está censurada – chama-se Check Up. Eu não entendo. Cada fase eles (a censura) querem alguma coisa. Falo dos meus comprimidinhos, nada mais além disso. Essa também está censurada: Não Quero Mais Andar na Contramão. Eu não entendo”, lamenta. “É uma música em que eu falo que parei com tudo, não quero mais. “Canceriano Sem Lar Raul fez quando estava na clínica Tobias, para o tratamento contra o alcoolismo. “Não é *traditional blues*, ele emenda. “É uma coletânea de retalhos de *rock’n’roll*, *rhythm’n’blues* e *gospel*. Loba já traz temas característicos dos anos 50 – letra maliciosa versus música ingênua”.

Cambalache – o famoso tango de Enrique Santos Discépolo, gravado por, entre outros, Caetano Veloso (em seu álbum branco de 69) – tem uma das misturas mais hilariantes do disco. “Um arranjo louco, superintuitivo, em três ritmos: a bateria fica no tango, o baixo em *blues* e a guitarra em *rock*. Todo quebrado”, explica Raul.

E, finalmente, a versão em inglês de *Gita* que ficou I AM. “Falar *I am* (e não *I’m*, como no coloquial) é uma coisa muito forte, uma afirmação mesmo. Canto num inglês shakespeariano e este é um novo arranjo, sem orquestra. Preferi manter a coisa crua, mesmo [...]. (Passos, 1993: 142-144, grifo do autor)

CIBELE SIMÕES FERREIRA KERR JORGE é membro do grupo de pesquisa Comunicação e Cultura: Barroco e mestiçagem, Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e graduada em Publicidade, Propaganda e Criação pela mesma.
E-mail: alegria_harmonia@yahoo.com.br

Referências

ESSINGER, Silvio; SEIXAS, Kika. *O Baú do Raul Revirado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. *Mestizajes. De Arcimboldo a Zombi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Oficio de Cartógrafo. Travesías Latinoamericanas de la Comunicación en La Cultura*. Santiago do Chile: Fondo de Cultura Económica, 2002.

PASSOS, Sylvio (Org.). *Raul Seixas Por Ele Mesmo*. Textos de autoria de Raul Seixas organizados postumamente. São Paulo: Martin Claret, 1993.

_____; BUDA, Toninho. *Raul Seixas: Uma Antologia*. 8. ed. São Paulo: Martin Claret, 1992.

PINHEIRO, Amálio. *O Meio é a Mestiçagem*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Ltda., 2009.

SEIXAS, Kika. *O Baú do Raul*. 21. ed. São Paulo: Globo, 1993. 213 p.

_____. *Raul Rock Seixas*. São Paulo: Globo, 1996.

SOUZA, Tárík de (Org.). *O Baú do Raul*. Apresenta textos de Raul Seixas. 21. ed. São Paulo: Globo, 1993. 213 p.