

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

VITOR CEI SANTOS

**NOVO AEON:
RAUL SEIXAS NO TORVELINHO DE SEU TEMPO**

VITÓRIA
2009

VITOR CEI SANTOS

**NOVO AEON:
RAUL SEIXAS NO TORVELINHO DE SEU TEMPO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral.

VITÓRIA
2009

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

S237n Santos, Vitor Ceí, 1983-
Novo Aeon : Raul Seixas no torvelinho de seu tempo / Vitor Ceí Santos, 2009.
147 f.

Orientador: Sérgio da Fonseca Amaral.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Seixas, Raul, 1945-1989 – Crítica e interpretação. 2. Pós-modernismo – Filosofia. 3. Indústria cultural – Brasil. 4. Música popular – Brasil – História e crítica. 5. Nova Era (Movimento esotérico). 6. Teoria literária. I. Amaral, Sérgio da Fonseca. II. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

VITOR CEI SANTOS

**NOVO AEON:
RAUL SEIXAS NO TORVELINHO DE SEU TEMPO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Letras.

Aprovada em 20 de agosto de 2009.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof. Dr. Ronaldo Lima Lins
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento
Universidade Federal do Espírito Santo
Suplente

AGRADECIMENTOS

O solitário trabalho de indagar, pensar e escrever não seria possível sem a companhia e a colaboração de muitas pessoas, que de diversos modos deixaram suas marcas nesta dissertação.

Agradeço ao meu orientador, Sérgio da Fonseca Amaral, pela interlocução estimulante e por confiar em meu trabalho.

Aos professores Ronaldo Lima Lins, Wilberth Salgueiro e Jorge Luiz do Nascimento, que aceitaram participar da banca examinadora, pelas valiosas críticas e sugestões.

À Miriam Costa Cordeiro, pelo apoio, leituras e críticas.

Ao Adolfo Oleare, pelo incentivo fundamental ao meu ingresso no mestrado.

Aos professores Luis Eustáquio Soares e Marcelo Paiva de Souza, pelas leituras criteriosas do anteprojeto.

À professora Claudia Murta, pelo clima aberto de pensamento.

Aos professores Adilson Vilaça e Darcília Moysés, pela acolhida oferecida a esta pesquisa.

Aos colegas Délio Freire, Jiego Ribeiro e Sávio Jardim, pelas dicas e sugestões de leitura.

À minha irmã, Amanda, pelo *abstract*.

Aos meus alunos, pela interlocução, dúvidas e comentários. Em especial, agradeço à Marília Carreiro, pelo interesse no assunto em questão.

À CAPES, pela bolsa que financiou a pesquisa.

E por fim, evocando o princípio, agradeço ao amigo Welder da Silva Dalla Bernardina, por ter me apresentado a obra do Raul Seixas.

“A arte é o espírito social de uma época. A arte se espelha em um momento vigente e aí está a cultura de uma época”.

Raul Seixas

“A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela”

Theodor W. Adorno

“Sigo aqui a Adorno, é claro, ao defender a proposição de que a obra de arte registra a lógica do desenvolvimento social, da produção e da contradição de formas que são, proveitosamente, mais precisas do que as disponíveis em outras instâncias”.

Fredric Jameson

RESUMO

O assunto que nos convida e reúne a pensar é a concepção de Novo Aeon apresentada pelo compositor Raul Seixas, refletindo sobre sua constituição histórica, seus valores e conseqüências para a sociedade pós-moderna. Elaborada pelo escritor inglês Aleister Crowley no início do século XX, esta doutrina impulsionou trajetórias existenciais de grande força contestatória, influenciando a contracultura das décadas de 1960 e 1970. Raul Seixas, que acompanhou o movimento, fez de sua criação poética o espírito de seu tempo. Nesse sentido, nosso objetivo geral é compreender o que é o Novo Aeon, revelando sua interseção com o pós-modernismo, tal como pensado por Fredric Jameson. Como objetivos específicos, propomos compreender as concepções de Velho Aeon e modernidade em suas relações com os conceitos supracitados. Nesse diálogo com Seixas, nos dedicamos a ver em sua obra ressonâncias das questões que animaram seu tempo: ocultismo, desbunde, indústria cultural, autoritarismo, censura, niilismo e melancolia.

Palavras-chave: Aeon. Autoritarismo. Desbunde. Indústria cultural. Pós-modernismo.

ABSTRACT

The subject that invites and gathers us to think is Raul Seixas' conception of the New Aeon, thinking about its historical constitution, its values and consequences to the postmodern society. Elaborated by the English writer Aleister Crowley in the beginning of the twentieth century, this doctrine stimulated existential trajectories of great refutable power, making him the counterculture guru. Raul Seixas, who followed the counterculture movement, made from his poetical creation the social spirit from his time. In this meaning, the main objective of this research is understanding what the New Aeon is, showing its relation with Fredric Jameson's concept of postmodernism. As specific objectives, we propose understanding the conceptions of Old Aeon and modernity, in its relations with the mentioned concepts. In this dialog with Seixas, we look for the resonances in his work of the questions that aim his time: occultism, counterculture, cultural industry, authoritarianism, censorship, nihilism and melancholy.

Keywords: Aeon. Authoritarianism. Counterculture. Cultural industry. Postmodernism.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| 1. INTRODUÇÃO..... | 9 |
| 2. O OURO DE TOLO DO VELHO AEON..... | 25 |
| 2.1. DESBUNDE & CENSURA..... | 25 |
| 2.2. O TORVELINHO DA MODERNIDADE..... | 30 |
| 2.3. O RETADO MONSTRO SIST..... | 38 |
| 2.4. PIPOCAS AOS MACACOS..... | 48 |
| 3. UM TREM PARA O NOVO AEON..... | 62 |
| 3.1. A LEI DE THELEMA..... | 62 |
| 3.2. O RAULSEIXISMO EM SEU TEMPO..... | 82 |
| 3.3. ÓI O TREM..... | 96 |
| 4. MELANCOLIA E PROMESSAS DE AMOR..... | 107 |
| 4.1. CHARRETE SEM CONDUTOR..... | 107 |
| 4.2. KAMIKAZE EM MARCHA LENTA..... | 121 |
| 4.3. NO FINAL, CARPINTEIRO DE SI..... | 128 |
| 5. EPÍLOGO..... | 135 |
| 6. REFERÊNCIAS..... | 142 |

1. INTRODUÇÃO

O que é isto – o Novo Aeon? A palavra latina Aeon apresenta os sentidos de era, tempo, geração ou eternidade. Sua origem etimológica é o vocábulo grego *Aiôn*, nome próprio de uma entidade alegórica, filha de Cronos. *Aiôn*, um dos conceitos gregos de tempo, se reveste de diversos sentidos: tempo sem idade, eternidade, idade, geração e século (PAIVA, 2000; PEREIRA, 1998).

Enquanto experiência do tempo, a palavra pode se referir tanto ao período que a pessoa já viveu, quanto ao período que ainda viverá. Pode significar, ainda, tanto o passado obscuro e distante quanto o futuro longínquo. Em outra perspectiva, apresenta os sentidos de vida, duração da vida, medula espinhal, substância vital, esperma, suor (PAIVA, 2000; PEREIRA, 1998).

No pensamento de Raul Seixas, a polissêmica experiência do Aeon fundamenta-se na doutrina ocultista do mago, poeta e escritor inglês Aleister Crowley (1875 - 1947), especialmente em seu *Liber AL vel Legis* (1999), obra mais conhecida como *Livro da Lei*. Crowley afirma que cada grande período espiritual (Aeon) é caracterizado por uma fórmula mágica. Esta consistiria no enunciado de como os fatos e as teorias cosmológicas são percebidos, podendo tomar a forma de axiomas ou conjuntos de símbolos que aumentariam a capacidade dos indivíduos de perceberem a si mesmos e ao universo.

Crowley reconhecia nos deuses egípcios Ísis, Osíris e Hórus (mãe, pai e filho) as fórmulas mágicas características dos três últimos Aeons. O primeiro, a fórmula da Grande Deusa, teria começado aproximadamente em 2400 a.C., data que também marcaria o começo da era astrológica de Áries. O período seria marcado pelo matriarcalismo, em que a natureza era percebida como um processo contínuo de crescimento espontâneo e as mulheres eram vistas como fontes da vida. Segundo o ocultista Lon Milo DuQuette, em seu grimório *A Magia de Aleister Crowley*:

Nos obscuros princípios do éon, os humanos eram ignorantes sobre os mistérios do sexo e do nascimento, da sua causa e efeito. A vida parecia vir apenas da mulher. O sangue escorria do seu corpo inexplicavelmente com o mesmo ciclo que a lua tinha. Quando o ciclo de sangramento era interrompido, a barriga dela inchava durante nove luas até que uma nova vida brotasse. Então, ela continuava nutrindo essa vida com seu leite, o

sangue branco dos seios dela, e sem esse alimento, tirado diretamente de seu corpo, a nova vida morreria (DUQUETTE, 2007, p. 35).

O início do Aeon de Osíris marca o fim do matriarcalismo e o início do patriarcalismo. Quando se tornou conhecido que sem o sêmem do homem a mulher permaneceria estéril, aconteceu uma revolução na consciência de gênero e organização social: a Grande Deusa assumiu o lugar de esposa do Deus Pai. Em aproximadamente 260 a.C., início da era astrológica de Peixes, a fórmula patriarcal osiriana havia se cristalizado como o mito central de incontáveis culturas e civilizações, continuando a dominar até hoje a vida espiritual e sociocultural da maior parte da humanidade.

A doutrina osiriana – de modo semelhante à moderna ideologia burguesa do progresso – apregoa que os males do presente (subdesenvolvimento, infortúnios, sacrifícios, privações e violências de todo o tipo) serão recompensados por bens futuros (desenvolvimento, dinheiro, liberdade, prazer e poder). Alimenta-se, por exemplo, a ilusão de que os países “subdesenvolvidos” ou “em desenvolvimento” um dia alcançarão o tão almejado “Primeiro Mundo”.

Todavia, o que acontece no Aeon de Osíris é uma cumplicidade de progresso e regresso, associados ao mesmo projeto: o do ímpeto desenfreado de extração e acumulação de riquezas, demolindo quase todas as barreiras naturais e morais. No Velho Aeon, privilegiados e excluídos são as duas faces da mesma moeda.

O Novo Aeon, por sua vez, seria o de Hórus, a fórmula mágica da criança coroada e conquistadora que reconciliaria e transcenderia a fórmula das duas eras anteriores. O presságio desta nova era, divulgada por Crowley no início do século XX, teria como marcos os movimentos contraculturais da década de 1960, que buscaram suplantiar os valores do Velho Aeon, anunciando a era astrológica de Aquário.

Entretanto, veremos que a contracultura perdeu seu caráter de movimento transgressor e foi “engolida pelo sistema”, que passou a vender seus *slogans* e mercadorias, como discos, roupas e adereços de temáticas *new age*, *hippie*, *punk*, anarquista, dentre outras.

Importante destacar que os Aeons são marcados por uma cosmovisão predominante, mas não constituem períodos estanques. Ou seja, o iniciar de uma

era não significa o fim das anteriores e sim sua perda de influência. Dessa forma ainda se encontram os antigos valores no decorrer do tempo. Nesse sentido, desde o século XX vem acontecendo um combate entre as forças dos Aeons de Osíris e de Hórus, o pai autoritário contra o filho rebelde.

Na primeira metade do século XX, as forças de Osíris promoveram uma aliança entre a voracidade do mercado mundial em crescente expansão e a razão instrumental, destruindo quase todas as barreiras morais existentes, provocando duas barbáries de impacto planetário: a I e a II Guerras Mundiais. Dois locais que testemunharam catástrofes, um polonês e outro japonês, simbolizam o terror da época: o campo de concentração de Auschwitz e a cidade de Hiroshima, a *Shoah* (holocausto) e a bomba atômica.

As guerras e os eventos-limite decorrentes mostraram que a interpenetração de progresso e barbárie foi uma das principais características do Velho Aeon, pondo em xeque seu projeto patriarcalista, capitalista, racionalista e autoritário. A Razão, que pretendia abolir o irracional, tornou-se ela mesma uma irracionalidade opressora e destrutiva.

Uma nova conjuntura se formou a partir da influência do Aeon de Hórus. Como reações à tradição, diversas transformações afetaram a literatura, as artes, a filosofia, as ciências, as religiões e as diversas culturas. O mundo do pós-guerra, globalizado, contemporâneo, passou a ser conhecido como pós-moderno. Nas palavras do filósofo Hilton Japiassú:

De um modo geral, diria que esse “novo” estilo de pensamento, que seria típico do espírito pós-moderno, profundamente desencantado com a Razão ocidental, possui as seguintes características: 1ª) não acredita mais numa Razão fundadora capaz de nos proporcionar uma base sólida permitindo-nos formular uma visão da realidade, do homem, de seus comportamentos, etc.; 2ª) não acredita mais nos grandes relatos dando um sentido à história e legitimando os projetos políticos, econômicos e sociais; 3ª) não acredita mais no projeto da modernidade enquanto estilo de pensamento e modo de vida desenvolvimentista, competitivista e funcionalista (JAPIASSÚ, 1996, p. 182).

Umbilicalmente ligada à modernidade, a pós-modernidade ganha expressão própria se posicionando contra os velhos valores. Desde então, começa uma reação contra as conseqüências nefastas do projeto moderno. Nesse sentido, importante destacar que a pós-modernidade se caracteriza muito mais por uma reação do que realmente

por um movimento com propostas inéditas e efetivas. Nas palavras de Fredric Jameson:

[...] dotar a cultura pós-moderna de qualquer originalidade histórica equivale a afirmar, implicitamente, que há uma diferença estrutural entre o que se chama, muitas vezes, de sociedade de consumo e momentos anteriores do capitalismo de que esta emergiu (JAMESON, 2002, p. 80).

Jameson (2002), a partir da leitura do economista marxista Ernst Mandel, afirma que o pós-modernismo é a dominante cultural do capitalismo tardio, que permite a presença e a coexistência de traços diferentes, heterogêneos, plurais e muitas vezes contraditórios. Ambivalente, a pós-modernidade possui ao mesmo tempo características progressivas e reacionárias.

No caso brasileiro (e latino-americano), alguns aspectos diferem nossa pós-modernidade da conjuntura de onde falam Jameson e outros autores norte-americanos ou europeus. Roberto Schwarz (1999) mostra precisamente que, radicalizando a tendência moderna à acumulação econômica, o território aqui conquistado foi, e ainda é, de certo modo, inteiramente destinado à exploração econômica para a geração de riquezas na Europa e nos Estados Unidos.

Não podemos deixar de ressaltar que, em contraposição ao Ocidente, nossas estruturas arcaicas não foram superadas com a entrada na modernidade. No Brasil, assim como em outros países que compõem a periferia do capitalismo, os opostos temporais (passado/futuro) não se relacionam ao modo de recíproca exclusão, mas caminham lado a lado. Vivemos um descompasso temporal: convivem o pré-moderno, o moderno e o pós-moderno; os indígenas, os escravos negros, a aristocracia rural e a burguesia industrial; as casas-grandes e os arranha-céus, as senzalas e os *shopping-centers*.

Fredric Jameson, olhando do norte, indica que não há um modelo único de pós-modernismo, mas sim várias formas locais específicas: “[...] e é claro que no Terceiro mundo tudo isso é diferente” (JAMESON, 2002, p. 303). O pensador norte-americano tem consciência do lugar de onde fala. Cabe a nós pensarmos as peculiaridades de nosso próprio contexto histórico.

Todavia, tanto no centro quanto na periferia do capitalismo tardio há mudanças em relação ao passado. “Em virtude de seu cunho contraditório e pelo fato de operar dentro do próprio sistema que procura subverter, o pós-moderno dificilmente pode ser considerado um novo paradigma; porém é inegável que ele sinaliza a emergência de algo novo” (COUTINHO, 2005, p. 163).

Raul Santos Seixas, nascido na manhã do dia 28 de junho de 1945, cresceu sob a influência da nova conjuntura que estava se formando. Em sua obra encontramos as marcas da pós-modernidade. Por exemplo, se os modernos preservaram valores aristocráticos, separando as massas da elite, o popular do erudito, o pós-modernismo busca o caminho inverso, eliminando as fronteiras entre as culturas popular, erudita e de massas.

O Fredric Jameson (2002) ensina que enquanto o moderno ansiava pelo progresso, dissolvendo as tradições antigas no vórtice do mercado mundial, a sociedade contemporânea, dotada de ecletismo e moda retrô, pratica uma mistura de tradições antigas e novas, com pastiches que estereotipam os estilos do passado.

Raul Seixas, ao longo de sua carreira, assumidamente usou e abusou do pastiche: “Eu já passei por Elvis Presley/ Imitai Mr. Bo Diddley”, ele canta em “Eu também vou reclamar” (SEIXAS, 1976). E o ator, como ele gostava de se denominar, também fez pastiche de Aleister Crowley, Beatles, Bob Dylan, Jerry Lee Lewis, Little Richard, Luiz Gonzaga, dentre outros.

A mistura de tradições antigas e novas provocou uma crise das antigas autoridades. Na pós-modernidade, o tripé das autoridades modernas – Pai, Ética e Ciência – perde legitimidade. O *pater*, autoridade na família e no Estado, é destronado, revalorizando-se o individualismo, a heterogeneidade e a pluralidade.

A ética universal impositiva é substituída pelo pluralismo normativo, com o decorrente enaltecimento de um indivíduo fragmentado, descentrado, disposto a afirmar sua singularidade contra o rigor de todas as opressões. Raul Seixas, avesso a qualquer tipo de autoridade, afirmou: “Cada qual é seu próprio dono e juiz, livre pra fazer e dizer o que nasceu pra ser” (SEIXAS, 2005, p. 100).

Segundo Japiassú (1996), a ciência passa a dividir seu espaço com práticas do tipo esotérico. Há o retorno de práticas e saberes que, por não se conformarem aos critérios científicos, a modernidade reprimiu, desqualificou e rotulou de irracionais: magia, tarô, vidência, astrologia, cristalografia, piramidologia, dentre outros, muitas delas presentes na obra de Raul Seixas.

Uma das principais características da pós-modernidade é o rompimento das linhas divisórias entre as diversas atividades humanas e estruturas sociais. Se no mundo moderno cada instituição (Estado, Igreja, Família, Escola, Corporação) ocupava um lugar específico e cada uma das artes obedecia a certas fronteiras, atualmente não há territórios marcados.

O clima geral, segundo Alfredo Bosi (1996), é de pluralismo de viradas, que o valeduto do consumo cultural favorece e multiplica. A poética de Raul Seixas é um mosaico exemplar dessa condição pós-moderna. Ele mistura, em sua obra, diferentes ritmos e estilos musicais, poesia e música, filosofia e astrologia, ocultismo e religião, crítica social e desbunde, tudo regado ao uso de drogas lícitas e ilícitas.

Jameson (2002) acentua a heterogeneidade e as profundas descontinuidades da obra de arte pós-moderna que, como um “saco de gatos”, agrega subsistemas desconexos, matérias-primas aleatórias e impulsos de todo o tipo. Multifacetado, fragmentário e reformista, o pós-modernismo valoriza o heterogêneo, o irracional e o anárquico.

Eduardo F. Coutinho (2005) destaca que a cultura pós-moderna apresenta as seguintes características principais: questionamento do cânone, multiplicidade de vozes, paradoxo, ambigüidade, indeterminação, desierarquização entre o erudito e o popular, presença marcante da mídia e das novas tecnologias da indústria cultural, aceitas com certo entusiasmo. Alfredo Bosi acrescenta que a literatura pós-moderna é violentamente projetiva:

[...] a poesia vale como pura explosão do desejo, da paixão, do capricho individual, do sexo à flor da pele, do instinto de morte, dos lances do acaso e das contingências a que se reduz a maior parte de uma biografia. “Poesia”, diz um desenvolvimento pós-moderno da Califórnia, “é tudo quanto eu quero chamar de poesia”. Descarta-se com uma penada a função simbólica, universalizante e mediadora, da palavra literária e das redes culturais, tudo em favor da gestualidade selvagem da voz ou da letra (BOSI, 1996, p. 40).

Gestualidade selvagem é justamente o que Raul Seixas fazia: “Eu gosto é desse cum-pá-cum-cum, é a única coisa que eu sei fazer, se adapta exatamente. Eu consigo escrever meu livro colocando dentro dessa música, desse ritmo tribal, porque o que eu falo é tribal” (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 28).

Quase todas as outras características da cultura contemporânea se encontram na obra de Raul Seixas: o questionamento do cânone pode ser visto em sua postura de desbunde e em seu projeto estético-político do Novo Aeon; a multiplicidade de vozes aparece em suas diversas composições feitas em parceria com outros autores, ou ainda na intertextualidade, que pode ser vista nas adaptações e glosas que ele fez de canções e textos alheios; o paradoxo, a ambigüidade e a indeterminação são freqüentes, tanto na discografia quanto na biografia; a ausência de fronteira entre popular e erudito, nacional e estrangeiro, é marcante; o uso das técnicas de reprodução da indústria cultural é evidente; sobre a comunicação projetiva, ele afirma: “Mas a arte está morrendo e cedendo seu lugar à expressão. Quer dizer: a arte é o espelho social de uma época, de um momento. Então, não existe arte, e sim a própria pessoa se expressando” (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 106).

Segundo Marshall Berman (2003), outra importante característica da contemporaneidade é o niilismo herdado da modernidade. O desenvolvimentismo que tem origem nos tempos modernos, agindo como um verdadeiro torvelinho em perpétua desintegração e renovação vem provocando a perene sublevação e renovação de todos os modos de vida pessoal e social, profanando e dissolvendo todos os valores anteriormente estabelecidos. Assim, nasceu o niilismo.

O niilismo é, resumindo, um enorme vazio de valores em meio à desconcertante abundância de possibilidades que o mercado globalizado proporciona. As velhas formas de honra e dignidade, de ética e moral, são incorporadas ao mercado, ganhando etiqueta de preço, como mercadorias. A lógica do melhor desempenho financeiro passa a ocupar o vazio. Toda a vida social deve submeter-se ao crivo do capital: “[...] tudo o que pagar bem terá livre curso. Eis aí a essência do niilismo moderno”, conclui Berman (2003, p. 127).

O mercado mundial passa a orientar todas as ações humanas. Jameson (2006) ensina que, nas últimas décadas, o âmbito da cultura foi totalmente absorvido pela

lógica do capitalismo tardio. Uma *virada cultural* colocou a cultura no centro da lógica de acumulação do capital. Cultura e comércio se fundiram e passaram a se alimentar de forma recíproca, afirma Krishan Kumar (1997).

Desse modo, a própria cultura se tornou uma mercadoria para ser vendida e consumida. Os próprios artistas e intelectuais, até mesmo os mais subversivos e marginais, estão sujeitos a todas as vicissitudes da competição e a todas as flutuações do mercado, acrescenta Berman (2003).

Foi nesse cenário pós-moderno que, em 1970, John Lennon, em entrevista à Revista *Rolling Stone*, fez o conhecido anúncio: “o sonho acabou”. Uma atmosfera de pessimismo envolvia a conjuntura internacional da época: inflação, crise energética, estagnação econômica e tecnológica, Guerra do Vietnã e Guerra Fria. No Brasil, a ditadura militar impunha uma situação de autoritarismo, sufoco e medo.

Diante da crise de valores, Raul Seixas se apropriou da idéia do Novo Aeon apresentada por Aleister Crowley (1999) para formular o seu próprio projeto de uma Sociedade Alternativa. Na época, a formação de grupos e ordens iniciáticas, esotéricas, era uma forma comum de reunir pessoas com idéias transgressoras. Nas palavras de Raul:

Estamos começando um grande empreendimento e nossas portas estão abertas para qualquer ser humano que deseje unir-se a nós, não importando sua nacionalidade, religião, raça, bandeira ou cargo. Para isso foi comprado um terreno pela Sociedade Alternativa em Paraíba do Sul, onde construiremos “A Cidade das Estrelas”, cuja lei será “Faze o que tu queres...” (SEIXAS, 2005, p. 91).

“Faze o que tu queres”, fórmula mágica do Novo Aeon de Crowley (1999), era o grito libertário – e libertino – da Sociedade Alternativa. Seus objetivos eram a paz, a liberdade e um mundo melhor. “Trabalho para sair da arapuca com todos os que estão querendo ser pássaros livres outra vez. Os que estão cegos ficarão soterrados dentro dela quando ela desabar”, afirmou o compositor (SEIXAS, 2005, p. 84).

Conforme Toninho Buda (1992), a Sociedade Alternativa de Raul Seixas foi fundada em setembro de 1973 e apresentada mundialmente em fevereiro de 1974, após a participação em um congresso internacional de sociedades alternativas. Em julho do mesmo ano ele lançou o LP *Gita* (SEIXAS, 1974), quando, pela primeira vez,

mencionou o Aeon em uma música. Na primeira estrofe de “O trem das 7” ele avisa, em tom apocalíptico:

Ói, Ói o trem
Vem surgindo de trás das montanhas azuis
Olhe o trem
Ói, Ói o trem
Vem trazendo de longe as cinzas do Velho Aeon
[...]

Um trem vem trazendo as cinzas do passado, do Velho Aeon. Esse meio de transporte pode ser considerado uma metáfora adequada para a mensagem transmitida, pois o trem indica transformação, deslocamento e mudança de direção. Mas é na canção “Sociedade Alternativa” (SEIXAS, 1974), que, em tom alegre e festivo, ele anuncia o Novo Aeon pela primeira vez:

[...]
Viva! Viva!
Viva a Sociedade Alternativa!
A lei do forte
Esta é a nossa lei e alegria do mundo
Viva! Viva! Viva!
Viva o Novo Aeon!

Recusando o processo histórico do Velho Aeon – marcadamente autoritário, opressor, gerador de violência, miséria, sofrimento e injustiça social – o compositor sonhou com uma nova era, de paz e amor, igualdade, fraternidade e liberdade total. Nas palavras do autor: “O fenômeno mágico que, no momento presente, invade todos os países e todas as línguas, infiltra-se desde o homem mais pobre até o industrial abastado, nada mais é do que o Novo Ciclo Cósmico que se inicia” (SEIXAS, 2005, p. 89).

A fim de apregoar sua “boa nova”, Raul se inseriu na indústria cultural de modo a atingir o grande público. A música ligeira, comercial, foi o meio de comunicação mais rápido e eficiente encontrado pelo artista para expressar suas idéias: “Aprendi a fazer música fácil, comercial, intuitiva e bonitinha, que leva direitinho o que a gente quer dizer. [...] Combinar o rock de Elvis com o baião foi a fórmula certa para chamar a atenção. Mas foi apenas o começo” (SEIXAS, apud PASSOS, 1992, p. 81).

O problemático caminho escolhido foi cheio de obstáculos. Theodor W. Adorno (2000) já alertava que a reprodução técnica da arte na indústria cultural, por visar à

produção em série e à homogeneização com fins comerciais, é esterilizante. O sistema impõe aquilo que o filósofo designou como “regressão da audição”, isto é, a incapacidade das massas de julgar a música criticamente, avaliando todo o lixo que é oferecido aos nossos ouvidos pelos meios de comunicação.

E o filósofo alemão considerava o *rock* um exemplo da regressão da audição. A guitarra era considerada por ele um instrumento infantil, enquanto o domínio da melodia e a citação (pastiche) seriam características da música ligeira a partir da qual os fãs de *rock* obedeceriam servilmente aos ditames da indústria cultural:

Se perguntarmos a alguém se “gosta” de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furtar-nos à suspeita de que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Em vez do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo (ADORNO, 2000, p. 66).

A propósito, a antropóloga Mônica Buarque (1997) procurou estudar a relação entre a mídia enquanto agente empreendedor de artifícios capazes de gerar comportamentos e a juventude como consumidora destes comportamentos engendrados. Ela afirma que os fãs e divulgadores da obra de Raul Seixas, apesar do discurso rebelde, apresentam uma prática adequada aos valores sociais dominantes.

Raul Seixas sabia que a indústria cultural estava majoritariamente nas mãos do grande capital, o qual rejeitava a possível função crítica e emancipatória que a arte em geral e a música em particular podem ter. Entretanto, o compositor adotou uma postura afirmativa diante da indústria cultural, acreditando poder manipulá-la para divulgar suas propostas.

O cantor apostou no jogo dos ratos, como ele costumava designar a vida na sociedade administrada, buscando conhecer os mecanismos de funcionamento da indústria cultural, tornando-se para ele cada vez mais eminente a necessidade de apropriação desse instrumento de caráter manipulador e opressor.

A forma da canção popular massiva, ligada à circulação da música na indústria cultural, apresenta regularidade rítmica e melódica que privilegiam o refrão e os temas recorrentes de fácil assimilação, com os objetivos principais de facilitar a

memorização por parte do ouvinte. Nesse sentido, Raul aproveitou-se da cultura da mídia para expressar a sua mensagem do Novo Aeon.

O sucesso midiático não era a meta, apenas o início da trajetória: “Faço planos astronômicos. Investir muito para poder muito; cada vez que eu subo no palco, saber que está caindo uma estrutura, um edifício na Vieira Souto, um general está morrendo” (SEIXAS, 2005, p. 75). Por outro lado, ambigüidades se revelam. Ainda em 1975, ele afirmou:

Não vou ser mais guru de ninguém. Já estive numa posição assim. Não quero. Não estou mais preocupado em fazer o “Novo Aeon” chegar, mudar as coisas... eu sei que vai chegar, eu não me importo, eu quero é saber de mim. No fundo, “Sociedade Alternativa” é isso, não é? (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 28).

Se, por um lado, Raul Seixas apontava o Novo Aeon (Sociedade Alternativa) como saída da crise de valores do Velho Aeon, de outro ele desapontava caminhos, num desbunde desconcertante como o da última citação. É que, satírico, valorizando formalmente a ambigüidade e a irredutibilidade a uma verdade absoluta, ele recusava a defesa de qualquer doutrina homogênea. Afinal, o que é o Novo Aeon?

O objetivo geral desta pesquisa é compreender a concepção de Novo Aeon no pensamento poético de Raul Seixas, revelando sua relação com a pós-modernidade. Como objetivos específicos, nos propomos a compreender a concepção de Velho Aeon e sua interseção com a modernidade, contrapondo-a ao Novo Aeon, ressaltando o que há de comum e de diferente entre ambas.

Também buscamos confrontar continuidades e rupturas na obra de Raul Seixas composta entre o início da década de 1970 e o final dos anos 1980, desvelando possíveis ambigüidades e contradições, ou continuidades, presentes em seu pensamento.

A nossa tese em relação ao objetivo geral é que o Novo Aeon representa, de modo poético e utópico, o anseio pela superação do estado dominante no torvelinho do tempo em que o artista viveu. Nesse sentido, o Novo Aeon, como um caleidoscópio, ao mesmo tempo em que recebe as marcas da realidade do seu tempo, também

apresenta imagens inventadas pelo autor. A poética de Raul Seixas, nascida de experiências que brotam da concreta vida cotidiana, é impregnada de ressonância e profundidade místicas que a impelem para além de seu tempo e lugar.

Em relação aos objetivos específicos, a nossa tese é que o Velho Aeon seja uma representação poética do *status quo* que entrelaça imitação e deformação da realidade. Umbilicalmente ligados, o Novo quer exaurir e superar o Velho. Porém, o Novo, ao se posicionar contra o Velho, só encontra sua própria expressão na presença deste.

Sobre as continuidades e rupturas na obra do autor, a nossa hipótese é que na passagem dos anos 70 para os 80 houve uma mudança de posicionamento, ainda mantendo as múltiplas facetas de um caleidoscópio. A década de 80 jogou para escanteio a insatisfação radical que existia por trás do desejo utópico presente na sociedade durante as décadas de 60 e 70. Assim, a obra de Raul Seixas passou a apresentar um caráter melancólico, de certo modo resignado, marcando o aspecto traumático das suas experiências, mas ainda preservando os comportamentos de desbunde e crítica social.

No encaminhamento de uma pesquisa, como adverte Flora Süssekind (2004), precisamos tomar cuidado para não pegarmos a mania, tão comum nos círculos acadêmicos, de aplicar métodos de análise literária de maneira indiscriminada. Para evitar o equívoco, buscaremos abordar o nosso objeto de estudo sem impor-lhe pré-concepções a respeito do que é ou de como funciona. Com esse intuito, reconstituiremos com as próprias palavras de Raul Seixas o seu sistema social implícito, esmiuçando as relações sociais próprias à obra, contextualizando a construção poética na experiência histórica de seu tempo.

Considerando que toda crítica e interpretação baseiam-se em uma seleção daqueles aspectos que, na obra em estudo, seriam ou não significantes, uma pesquisa, por mais consistente e rigorosa que seja, é apenas uma das leituras possíveis. Por isso, importante enfatizar aqui o caráter perspectivista do texto que o leitor tem em mãos, assim como o de toda interpretação em geral.

Partindo dessas considerações, analisaremos a discografia Raul Seixas desde *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das 10* (SEIXAS et al, 1971) até *A Panela do Diabo* (SEIXAS; NOVA, 1989). Outras fontes importantes são os livros *Raul Seixas por ele mesmo* (PASSOS, 2003) e *O baú do Raul revirado* (SEIXAS, 2005), publicados com compilações de textos em prosa, versos, aforismos e entrevistas do autor.

Importante destacar que o “ator” Raul Santos Seixas apresentava o cantor Raul Seixas como um personagem: “Eu sou tão grande ator que todo mundo acredita que sou cantor e compositor” (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 134). Nesse sentido, os depoimentos de Raul Seixas sobre sua obra e seu tempo não devem ser lidos na perspectiva da crítica biográfica, mas sim enquanto expressões do mesmo sujeito poético que podemos encontrar nas letras de suas músicas. Portanto, interpretamos as entrevistas e textos de Raul Seixas retirados de seu baú e da imprensa como partes componentes de sua obra.

A fim de pensarmos os modos de apreensão estética do contexto histórico, em que o poeta expressa sua visão de mundo, buscamos apresentar uma imagem do autor mais condizente com sua obra e seu tempo. Para isso, nos dedicamos a pensar a ressonância da constelação dos aspectos de seu tempo em sua obra: esoterismo, autoritarismo, censura, indústria cultural, niilismo, reificação, redemocratização, melancolia, dentre outros.

Sempre que necessário, relacionamos os textos e as letras das canções com os outros elementos do antigo disco de vinil, pois o *Long-Play* remete ao conjunto das canções, da parte gráfica, das letras, da ficha técnica e das outras informações disponíveis nas obras fonográficas.

Diante da necessidade de delimitação do nosso objeto de estudo, deixaremos de lado os componentes rítmico-melódicos e a instrumentação, que abrangem o som das notas, o timbre dos instrumentos, o modo de organização a partir do tom, as escalas, as relações harmônicas presentes nos acordes e padrões de composição. O foco nesses aspectos demandaria um percurso que nos desviaria de nossa proposta.

Muitas leituras, citadas ou dissimuladas, encontram-se ao longo da dissertação. Dentre elas, destaca-se um diálogo profícuo com uma extensa rede de pesquisadores que vem se empenhando em estudar e divulgar a obra de Raul Seixas, produzindo e publicando livros, discos, vídeos e pesquisas acadêmicas dedicadas à vida e à obra do autor.

Nossa leitura das canções de Raul Seixas aponta para os obstáculos a serem superados tendo em vista o potencial de emancipação em relação à dominação vigente. Vê-se já que a obra do artista baiano produz um diagnóstico de seu tempo, na tensão desse caos vigente em que se mostram tanto as oportunidades para a emancipação quanto os obstáculos reais a ela.

Entretanto, na obra de Raul os irracionalismos, as antíteses e os antagonismos extremados ocupam o centro da cena. Enquanto artista, ele não ofereceu prognósticos concretos sobre o rumo do desenvolvimento histórico que apontem para ações capazes de superar os domínios do capitalismo tardio, tarefa que caberia a um filósofo ou cientista. Nesta incompletude deixada pelo poeta há espaço para a dúvida e para a criação, contexto propício à reflexão – o que nos exige assumir como nossa a tarefa de pensar.

Esta pesquisa leva em conta quatro noções fundamentais: Novo Aeon, Velho Aeon, pós-modernidade e modernidade. As duas primeiras estão intrinsecamente relacionadas na obra de Raul Seixas, ao passo que as duas últimas servem de aporte teórico para aquelas, importando-nos o modo como elas se articulam.

Os sentidos de Velho e Novo Aeon serão lidos a partir de Aleister Crowley (1999) e Lon Milo DuQuette (2007), visto que Raul Seixas e seus comentadores não nos legaram um referencial teórico consistente a respeito do assunto. O mago inglês, com seu pensamento do Novo Aeon, influenciou fortemente a obra do compositor brasileiro. DuQuette, por sua vez, interpreta a hermética magia crowleyana, apresentando suas principais noções em linguagem acessível aos não-iniciados.

Em relação aos sentidos de modernidade e pós-modernidade, acompanharemos o que a tradição fixou a respeito, sendo Fredric Jameson o nosso principal interlocutor. Apesar de seu declarado auto-anglo-americanismo, que deixa o “Terceiro mundo” de

fora da conversa sobre o pós-modernismo, com ele aprendemos a interpretar as obras de arte em seu contexto. Assim, compreendemos como elas se relacionam com as estruturas de dominação e com as forças de resistência, refletindo sobre as possibilidades de transformação social radical. Nesse sentido, buscaremos diagnosticar o enfraquecimento e o virtual eclipse das forças do Velho Aeon no tempo de Raul Seixas.

Jameson segue o caminho aberto pela teoria crítica dos filósofos de Frankfurt. Em particular, destaca-se a influência de Theodor W. Adorno, que sempre situou seus objetos de análise no quadro do desenvolvimento do capitalismo tardio. O filósofo alemão elucidou as relações da indústria cultural com o processo de produção e acumulação capitalista, chamando a atenção para as origens econômicas e funções ideológicas de muitos produtos da indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985; ADORNO, 2000).

Entretanto, o pensador frankfurtiano foi defensor da cultura erudita, reduzindo toda a criação da indústria cultural a mercadoria e fetiche, ignorando as riquezas que se pode encontrar em meio aos produtos da indústria cultural. Em contrapartida Jameson é um dos principais teóricos contemporâneos a fazer um exame substancial dos textos e das práticas reais da cultura veiculada pela mídia, assevera Douglas Kellner (2001).

A partir do referencial crítico-teórico mencionado, o primeiro capítulo, intitulado “O Ouro de Tolo do Velho Aeon”, analisa a pluralidade de sentidos que o conceito de modernidade possui, relacionando-o com as concepções de Velho Aeon e Monstro SIST (sistema capitalista) apresentadas por Raul Seixas.

O título do capítulo faz referência a “Ouro de Tolo”, do disco *Krig-Ha Bandolo!* (SEIXAS, 1973). Relato autobiográfico, a canção, ao mesmo tempo em que revela as limitações e os fracassos do Velho Aeon, é uma crítica à classe média brasileira, que trocava a liberdade pelo acesso às bugigangas do tempo de “milagre brasileiro”.

O segundo capítulo, “Um trem para o Novo Aeon”, apresenta a concepção de Novo Aeon, contrapondo-a ao Velho Aeon, analisando-se os diferentes momentos em que aparece na obra de Raul Seixas. Também é esclarecida a interseção entre o Novo

Aeon e a pós-modernidade. O título do capítulo faz referência às canções “O Trem das 7” (SEIXAS, 1974) e “Novo Aeon” (SEIXAS, 1975).

O terceiro e último capítulo, “Melancolia e promessas de amor”, tem como título um verso da canção “Anos 80” (SEIXAS, 1980), que se refere ao melancólico estado de espírito da época. Esse capítulo analisa o pensamento de Raul Seixas na década de 80, marcado pela melancolia da não-realização da sociedade alternativa e pela promessa de sua aurora. Busca-se, também, detectar continuidades e rupturas em sua noção de Novo Aeon, contextualizando-a em relação ao seu tempo.

O epílogo faz um balanço da pesquisa, recapitulando a problemática debatida ao longo do itinerário percorrido. Esperamos mostrar que, para a compreensão do pensamento de Raul Seixas, são indissociáveis os vínculos entre história, biografia, discografia, teoria e crítica.

Alguns leitores poderão notar a ausência de certas canções, questionando o critério de seleção adotado na pesquisa. A esses respondemos que a escolha das músicas não seguiu nenhuma metodologia científica de pretensões objetivas. Inspiramo-nos no critério empregado por Wilberth Salgueiro em seu *Forças & Formas*:

Logo, não foram, em termos absolutos, o gosto ou o canône os critérios de seleção dos poemas; antes, a adequação aos aspectos, a representatividade do texto e a possibilidade de relações intertextuais, de modo a que me possibilitassem a construção de blocos algo coerentes [...] (SALGUEIRO, 2002, p. 210).

A partir de um gesto seletivo, parcial e pluricriterioso, citamos as canções que, representativas dentro da discografia de Seixas (independentemente do sucesso comercial), se mostraram adequadas para corresponder aos objetivos da pesquisa de compreender o que são o Velho e o Novo Aeons. Privilegiamos aquelas canções que, permitindo relações intertextuais, estabelecem uma perspectiva de reflexão crítica sobre alguns problemas da formação social brasileira.

Nesse diálogo com Raul, temos a intenção de participar de uma discussão mais ampla sobre as condições passadas, presentes e futuras da sociedade brasileira, refletindo sobre o nosso próprio lugar na história, de tal modo que possamos, enquanto indivíduos e coletividade, recuperar nossa capacidade de pensar e agir, que hoje parece estar neutralizada pelas forças do capital transnacional.

2. O OURO DE TOLO DO VELHO AEON

2.1. DESBUNDE & CENSURA

Desbunde era o nome que os militantes de esquerda davam para a atitude da turma da contracultura, o pessoal que usava drogas, escutava *rock*, lia os poetas *beat*, fazia filmes em Super-8, não cortava os cabelos e preferia fumar maconha a pegar em armas. Contra as atitudes beligerantes do sistema, curtição e ações pacíficas. Nas palavras de Wilberth Salgueiro:

Ponto final da viagem contracultural iniciada pela geração beat, passando pelos hippies, a galera do desbunde aprontou mil e umas. Radical como o seu avesso (censura & repressão), *o desbunde* – ainda que, dizem, por linhas tortas – *colocou em xeque valores poderosos como a racionalidade, a autoridade, a propriedade, o belicismo (e o beletrismo) e pontificou outros como o prazer, o lúdico, o comunitário*. A liberação do corpo tange não só o sexual, mas a moda, os gestos, as drogas – o comportamento e o cotidiano, em geral (SALGUEIRO, 2002, p. 30).

Heloísa Buarque de Hollanda (2004) concorda que o desbunde, longe de ser uma simples alienação naqueles anos de chumbo, foi uma atitude intempestiva e marginal que transgredia as normas sociais e políticas então vigentes. Na procura de uma nova forma de pensar o mundo, o desbunde tornava-se uma perspectiva capaz de romper com a razão instrumental característica tanto da direita quanto da esquerda. Conforme Sérgio da Fonseca Amaral:

[...] o desbunde foi o caminho encontrado para, de um lado, desprezar tanto a ditadura quanto a guerrilha política ou cultural, e, de outro, procurar uma saída pela música e por um comportamento no qual o espectro da contracultura dinamizava a ação. É nessa interseção que uma sociedade alternativa se revelava como uma idéia a ser conquistada: no fora de tudo que cercava aquele contexto sócio-cultural. Dessa maneira, gerava-se uma contradição gritante: recusava-se o aparato da lógica empresarial, mas os arautos de uma nova ordem só ultrapassariam as fronteiras do mundo constituído pela reprodutibilidade técnica implantada pela indústria fonográfica (AMARAL, 2007, p. 56).

Raul Seixas, imbuído de desbunde, do espírito rebelde, lúdico e libertino dos inconformados de seu tempo, que preferiram a expressão à construção, utilizava um vocabulário polissêmico, simbólico, repleto de figuras de linguagem, metáforas, alegorias, metonímias, regionalismos nordestinos, gírias urbanas e prosopopéias. Inseridas na indústria cultural, suas canções transmitem pensamentos sob forma figurada, disfarçada, muitas vezes ambígua, exigindo que o ouvinte interprete as idéias embutidas figurativamente em seus versos. Com essas características, suas

músicas muitas vezes são recusadas por intelectuais e ativistas engajados, enquanto nem sempre são compreensíveis para as massas incultas.

Além dos jogos de linguagem que exigem conhecimento da norma culta da língua (na intenção de transgredi-la), ele ainda usou palavras que remetem à infância, como por exemplo, ao utilizar o dicionário do Tarzan para escolher o título do seu primeiro LP da carreira solo, *Krig-ha, Bandolo!* (SEIXAS, 1973), cuja tradução é “Cuidado, aí vem o inimigo!”, ou ainda ao denominar o “sistema” de Monstro SIST, na canção “As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor”, do LP *Gita* (SEIXAS, 1974).

Nos casos acima, podemos dizer que “[...] o movimento do texto visa ao reencontro do homem adulto com o mundo mágico da criança nordestina em comunidades ainda marginais ao processo de modernização do Brasil” (BOSI, 2000, p. 176). A memória age como impulso poético que se contrapõe à racionalidade do Velho Aeon. O universo mágico da infância, desencantado pelo Monstro SIST, parece mais humano que a realidade sufocante dos anos de chumbo.

As brincadeiras com a linguagem efetuadas por Raul também podem ser vistas como uma irônica tentativa de burlar os censores, visto que desde 26 de janeiro de 1970, data oficial de instauração da censura prévia, estes estavam instalados nas casas de espetáculo, nas emissoras de rádio e televisão, nas redações de jornais e em outros locais estratégicos. Todo o tecido social e os espaços públicos eram virtualmente vigiados.

Em *Krig-ha, Bandolo!* (SEIXAS, 1973), como provocação aos censores, ele apresenta na capa a inscrição *Imprimatur*, “imprima-se”, palavra latina que a Igreja Católica utilizava durante o período da Inquisição para indicar as obras liberadas pela censura. A provocação se completa com a foto da capa, que mostra o cantor barbudo, magro, de peito nu, olhos quase fechados e braços abertos, aludindo a Jesus Cristo pregado na Cruz.

Ao mesmo tempo, conforme o historiador Luiz Boscato (2006), a palavra *Imprimatur* foi utilizada por Aleister Crowley como forma de identificação da Ordem do Templo do Oriente (O.T.O.). Neste sentido, a inscrição servia para dar legitimidade ao disco

enquanto transmissor da magia de Crowley, que abriria as portas da percepção para o Novo Aeon.

A inscrição é acompanhada do selo da Sociedade Alternativa, uma adaptação da Cruz Ansata egípcia que, originalmente, simboliza as tiras das sandálias do peregrino em busca de iluminação espiritual. Na versão utilizada por Raul foram inseridos dois degraus que lhe dão a forma de uma chave, simbolizando os degraus da iniciação mágica. Essa chave pode ser vista como aquela que abre as portas da Sociedade Alternativa. Na versão do compositor, em entrevista ao jornal *O Pasquim*, em novembro de 1973:

Aquele símbolo é o símbolo de Amon Ra, acrescido de uma chave. Esse símbolo tem uma história interessante. Quando o Paulo Coelho, meu parceiro, tava em Amsterdã, em 1967, ele tava usando um símbolo *hippie* no pescoço. E veio um sujeito estranhíssimo e arrancou o símbolo do peito dele e colocou esse símbolo, sem a chave. E disse: “Não é nada disso. Agora é isso”. Ele ficou assustadíssimo com aquele símbolo no pescoço, mas começou a usar. E nós fomos uma vez, há pouco tempo, escrever uma peça, que nós vamos lançar para o ano. Fomos lá em Mato Grosso, numa tribo de índio. E numa barracquinha de índio tava vendendo esse mesmo símbolo. Uma coisa incrível. [...] Com a chave. Aí nós questionamos ele. “Por que você fez esse símbolo?” Era de lata. Ele falou que não sabia o porquê. Aconteceu, ele fez assim. Nós batizamos o símbolo como se fosse o símbolo da sociedade (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 83).

Outros três discos com capas provocativas apresentam a inscrição *Imprimatur. Gita* (SEIXAS, 1974), em cuja foto da capa o cantor está vestido à moda Che Guevara; *Novo Aeon* (SEIXAS, 1975), em que está num estúdio, exibindo um charuto no bolso da camisa; e *A Pedra do Gênesis* (SEIXAS, 1988), último álbum solo do cantor e o penúltimo de sua carreira, que traz uma foto dos anos setenta em que Raul segura uma edição de língua inglesa do *Livro da Magia Sagrada de Abra Melin*, grimório do século XV.

De acordo com o historiador Marcos Napolitano (2004), o regime militar brasileiro, assim como as outras ditaduras latino-americanas, concentrou suas forças no controle e esvaziamento político do espaço público, com o intuito de garantir a “paz social” a partir da desmobilização política da sociedade. Se a violência policial, legal ou ilegal, era sistemática e utilizada contra inimigos e críticos mais ferrenhos do regime, a vigilância sobre a sociedade civil também era constante.

Napolitano (2004) ainda explica que a obsessão pela vigilância como forma de prevenir a atuação “subversiva”, sobretudo naquilo que os manuais da Doutrina de Segurança Nacional chamavam de “propaganda subversiva” e “guerra psicológica contra as instituições democráticas e cristãs”, acabava por gerar uma lógica da suspeita. Ao incorporar essa lógica, os milhares de agentes envolvidos, fossem funcionários públicos ou delatores cooptados, passavam a ver a esfera da cultura com suspeição *a priori*, pois o meio artístico seria o local em que os “comunistas” e “subversivos” estariam particularmente infiltrados, procurando fomentar a revolta na sociedade.

Em tal conjuntura, o campo da música popular midiática destacava-se como um dos alvos preferidos da vigilância. O leque de atuação dos agentes dos órgãos de repressão junto ao meio musical foi de 1967 a 1982, conforme as coleções do DOPS disponíveis nos Arquivos Públicos de São Paulo e do Rio de Janeiro (NAPOLITANO, 2004).

Para ilustrar este fato de nosso passado recente, leiamos um texto de 1983, em que Raul Seixas debocha do então agonizante regime militar. Os versos de *Para o Estadão* foram dedicados ao jornal que o poeta considerava arqui-reacionário (SEIXAS, apud BUARQUE, 1997):

Está na praça, já chegou
O dicionário do censor
Desde A até o Z
Tem o que você pode ou não pode dizer
Antes de pôr no papel
O que você pensou
Veja se na sua frase
Tem uma palavra que não pode
Substitua por uma que pode
Você não queria assim... mas que jeito?
O dicionário do censor
É que decide, não o autor
Um exemplo pra você
Se na página do “p”
Não consta a palavra “povo”
Vê se no “o” tem escrito “ovo”
Ovo pode
Se o sentido não couber
Esqueça, risque tudo, compositor
Seu dever é decorar
As que pode musicar
No dicionário da censura
Nem botaram “ditadura”

O poema se apóia em rimas, estabelecendo uma sonoridade contínua e facilmente perceptível. A linguagem coloquial, em versos livres, imbuída de ironia, marca o texto. O autor expressa-se sem mediações, denunciando de modo direto e descritivo a opressão da censura, fazendo coro aos engajados.

Todavia, no início da década de 1970, para fugir ao sufoco do Estado de exceção, o caminho seguido por Raul Seixas não foi o do combate direto, como no atípico poema *Para o Estadão*, mas sim uma união de desbunde e ataque alegórico, com as canções denunciando o regime militar.

Mônica Buarque (1997) observa que Raul Seixas assumiu o personagem de rebelde do *rock* e bufão da mídia para fazer ataques à ordem social vigente sem receber represálias muito maiores que sugestões de auto-exílios ou eventuais prisões, que de fato ocorreram com o baiano.

Das inúmeras metáforas cantadas pelo bufão, uma particularmente fundamental para a compreensão do Velho Aeon, como veremos, é a de Monstro SIST, apresentada na segunda estrofe da longa canção “As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor” (SEIXAS, 1974):

Tá rebocado meu compadre
Como os donos do mundo piraram
Eles já são carrascos e vítimas
Do próprio mecanismo que criaram

O monstro SIST é retado
E tá doido pra transar comigo
E sempre que você dorme de touca
Ele fatura em cima do inimigo
[...]

O nome Monstro SIST pode ser lido como uma metáfora para o sistema socioeconômico capitalista. O adjetivo que o qualifica, “retado”, é bastante apropriado. Enquanto regionalismo baiano, a palavra é ambígua: apresenta os sentidos de muito grande, enorme, zangado ou enfurecido (HOUAISS, 2006). Todos os sentidos mencionados se aplicam ao capitalismo, tão grande e voraz que, rompendo quase todas as barreiras naturais e morais, se impôs em todo o planeta e ainda iniciou a exploração do espaço sideral. E sempre que você, leitor, “dorme de touca”, isto é, cochila, bobeia, se descuida, ele tira proveito do inimigo – que era Raul, é você, somos nós.

Se capitalismo e modernidade, como nós veremos a seguir, surgiram e se desenvolveram juntos, indissociáveis, também podemos pensar que o Monstro SIST e o Velho Aeon nasceram e cresceram unidos, concomitantes. Neste sentido, a fim de compreendermos o valor do Monstro SIST na formação do Velho Aeon, precisamos revisitar brevemente a história moderna e analisar o desenvolvimento do sistema capitalista.

Para esta tarefa, tomaremos como referencial teórico principal o pensamento de Fredric Jameson, autor que transita nas fronteiras entre estudos literários, filosofia, história e artes, teorizando sobre a lógica específica da produção cultural no atual estágio do capitalismo, o que ele designou como pós-modernismo.

A partir dessas considerações, no item “O torvelinho da modernidade” traçaremos uma pequena história do desenvolvimento da cultura moderna, enquanto em “O retado Monstro SIST” compreenderemos o valor do capitalismo na formação do Velho Aeon, analisando o desenvolvimento do sistema capitalista desde sua origem até o período pós-guerra. No último item deste capítulo, “Pipocas aos macacos”, nos deteremos na crítica que Raul Seixas faz ao capitalismo dos anos 1970 para alcançarmos uma compreensão do que é o Velho Aeon.

2.2. O TORVELINHO DA MODERNIDADE

Segundo Fredric Jameson (2005), a palavra *modernus*, que significa “agora”, já estava em uso desde o século V da era cristã, quando fazia a distinção cronológica entre aquela época e o período anterior dos Padres da Igreja. Daí surgiram os vocábulos *modernitas*, tempos modernos, e *moderni*, homens de nosso tempo. A modernidade, neste sentido, foi inventada na Idade Média. Entretanto, no mundo medieval, o termo *modernitas* tinha significado depreciativo, pois apenas o antigo (tradicional) era reconhecido e valorizado. A única expectativa em relação ao futuro era a chegada do juízo final.

Antoine Compagnon (1996) explica que o adágio que regulava a relação católica do presente com o passado era *non nova, sed nova*, “não o novo, mas de novo”. Esta

máxima significa que não se deve buscar o novo, que leva ao pecado, pois a perfeição estaria na origem, no paraíso. A modernidade, ao contrário, rejeita o passado como fonte de inspiração ou exemplo, constituindo uma “tradição do novo”.

O mundo moderno rompeu com o mundo fechado da Idade Média que só olhava para trás e via o novo como suspeito. Iniciou-se a busca da instauração de novos princípios para o presente e o futuro. “A palavra de ordem do moderno foi, por excelência, criar o novo”, assevera Compagnon (1996, p. 10). Imbuído do espírito de busca pelo novo, Raul Seixas escreveu em texto encontrado no seu baú:

Estou sempre experimentando, inventando, não se pode é deixar parar; se pára apodrece e fede. Tem-se que conservar o dinamismo e buscar. O quê? Não sei, não importa. Buscar. As portas estão sempre abertas para as pessoas; é questão de coragem de aceitá-las abertas e entrar (SEIXAS, 2005, p. 70).

Marshall Berman, leitor de Karl Marx, enuncia que os tempos modernos se caracterizam pela agitação, turbulência e expansão das possibilidades de experiência, numa tentativa de eliminar todos os vestígios do mundo pré-moderno. A modernidade seria como um torvelinho que provoca mudança permanente em todos os modos de vida pessoal e social:

Ser moderno, eu dizia, é experimentar a existência pessoal e social como um torvelinho, ver o mundo e a si próprio em perpétua desintegração e renovação, agitação e angústia, ambigüidade e contradição: é ser parte de um universo em que tudo que é sólido se desmancha no ar (BERMAN, 2003, p. 391).

Devido ao movimento torvelinhante é impossível chegar a uma única teoria correta da modernidade. Jameson (2005) explica que dentre as diversas opções teóricas para a narração da história moderna, muitos são os marcos iniciais possíveis: a emergência do capitalismo, a conquista das Américas, a Reforma Protestante, o advento da subjetividade (com Descartes), a Revolução Industrial, a Revolução Francesa ou ainda, mais tardiamente, a Revolução Russa de 1917 – o pensador chega a citar catorze opções de marcos iniciais para a origem da era moderna.

Berman concorda e acrescenta: “O fato de que você não pode pisar duas vezes na mesma modernidade tornará a vida moderna especialmente indefinível, difícil de apreender” (BERMAN, 2003, p. 164). Quem oferece uma conclusiva contribuição para a discussão é Eduardo F. Coutinho:

Qualquer que tenha sido, entretanto, o início da modernidade, fato é que o termo abrange um período multissecular, marcado por estilos tão diversos quanto, por vezes, até antagônicos, e que talvez encontre o seu ponto com o apogeu da civilização burguesa no século XIX e a construção das grandes utopias que dominaram o homem da primeira metade do século XX, acompanhada por avanços técnico-científicos e pela corrida para a industrialização (COUTINHO, 2005, p. 160).

Visto que o conceito de modernidade abrange um período multissecular e, por isso, apresenta mais problemas do que os resolve, Jameson (2005) abandona a vã tentativa de definir um relato conceitual da modernidade, pois ele não a vê como uma categoria científica ou filosófica, mas sim como uma categoria narrativa polissêmica. No entanto, embora a modernidade esteja sujeita a leituras polivalentes, de acordo com as perspectivas de cada intérprete, não defendemos aqui um pluralismo do tipo “vale tudo”.

Com Jameson, nossa proposta será a de diagnosticar o enfraquecimento e o virtual eclipse das forças do Velho Aeon no tempo de Raul Seixas, o que implica abandonar as estéreis tentativas de reinventar um discurso da modernidade, mas exige que revisitemos brevemente esse período histórico.

Começemos então da data que o filósofo argentino Enrique Dussel (1993), a partir de uma perspectiva latino-americana, defende como sendo o marco inicial da modernidade, a saber, o dia 12 de outubro de 1492, quando Cristóvão Colombo chegou a algumas ilhas na parte ocidental do Oceano Atlântico.

As minúcias historiográficas da invasão e invenção da América não cabem aqui. O que nos importa é saber que o ano de 1492 marca o início daquilo que Dussel (1993) designou como a “origem do mito da modernidade”. A farsa do “descobrimento” da América esconde uma das maiores tragédias da história da humanidade: conquista, escravidão, genocídio e etnocídio de povos indígenas e africanos.

Dussel ainda ressalva que, embora o nascimento da modernidade tenha se dado em 1492, sua gestação, como a de um feto, levou um tempo de crescimento intra-uterino que originou uma ordem diferente no curso dos acontecimentos. Revisitemos, portanto, o percurso da modernidade.

Do Renascimento europeu à Revolução Científica dos séculos XVI e XVII, uma série de reações contra o mundo medieval deu origem aos tempos modernos. Romperam-se as correntes que aprisionavam o homem num universo finito, hermético e divino. Foram colonizados o espaço, com a conquista da América, e o tempo, com a invenção da Idade Média enquanto idade das trevas intermediária entre a antiguidade e a modernidade.

Os anjos foram expulsos do céu, o qual passou a ser objeto de estudo científico e, no século XX, destino de viagens interplanetárias; ao teocentrismo opôs-se o antropocentrismo; à fé, contrapôs-se a razão; ao cristianismo, opôs-se o racionalismo cientificista; a esperança da felicidade eterna no paraíso foi substituída pela aspiração à felicidade na sociedade capitalista; o espírito de associação foi substituído pelo individualismo burguês; as terras, oceanos e céus foram loteados e privatizados.

A matematização do real, marco da modernidade, renegou e desqualificou as cores, sabores, cheiros e sons da realidade. Visto que a matemática pode estabelecer relações e ordens entre os elementos (números ou linhas) sem precisar de um objeto material, os dados sensíveis tornaram-se dispensáveis.

A humanidade ocidental passou a se colocar em uma posição separada do cosmos. Quando o homem se viu separado da natureza, ele conheceu a possibilidade de dominá-la. Assim, o homem ocidental converteu-se em sujeito; a natureza, desencantada e absorvida dentro da imanência da subjetividade, passou a ser objeto de investigação e dominação científica. Neste sentido se desenvolveram a ciência e a tecnologia, aliadas ao capitalismo.

O projeto de modernização se realizou com uma série de grandes projetos de construções – pontes, canais, edifícios, indústrias, ferrovias e estradas. Como conseqüências ocorreram intensos movimentos de pessoas – êxodo rural, migrações entre países e continentes. Populações inteiras foram expulsas de seus locais de origem, obrigadas a habitar nas periferias do sistema.

O progresso técnico-científico e o desenvolvimento econômico permitiram o fortalecimento político e militar da burguesia, que, emancipada das tutelas nobre e

eclesiástica, passou a impor seu modo de vida a todo o planeta. A partir do século XIX os avanços na comunicação em larga escala, com o advento de jornais diários, telégrafos, telefones e outros *media*, facilitaram a massificação dos valores capitalistas ocidentais. Teve início, assim, o que se convencionou chamar de globalização.

Karl Marx e Friedrich Engels resumiram, no *Manifesto do Partido Comunista*, os abalos que a burguesia provocou no planeta, mostrando ao mesmo tempo o impulso revolucionário do capitalismo e seus efeitos funestos, pensando dialeticamente o capitalismo como um progresso e uma catástrofe simultâneos:

Onde quer que tenha conquistado o poder, a burguesia destruiu todas as relações feudais, patriarcais, idílicas. Dilacerou impiedosamente os variegados laços feudais que ligavam o ser humano a seus superiores naturais, e não deixou subsistir de homem para homem outro vínculo que não o interesse nu e cru, o insensível “pagamento em dinheiro”. Afogou nas águas gélidas do cálculo egoísta os sagrados frêmitos da exaltação religiosa, do entusiasmo cavallhereisco, do sentimentalismo pequeno-burguês. Fez da dignidade pessoal um simples valor de troca e no lugar das inúmeras liberdades já reconhecidas e duramente conquistadas colocou a liberdade de comércio sem escrúpulos. Numa palavra, no lugar da exploração mascarada por ilusões políticas e religiosas colocou a exploração aberta, despudorada, direta e árida (MARX; ENGELS, 2001, p. 47-48).

A burguesia, com sua prática desenvolvimentista, agindo como um torvelinho em perpétua desintegração e renovação, convertendo o tempo em dinheiro, provocou a constante sublevação e renovação de todos os modos de vida pessoal e social, profanando e dissolvendo os valores anteriormente estabelecidos. Instaurou-se, assim, no mundo globalizado, uma racionalidade discursiva, abstrata, instrumental e autoritária. Neste contexto, ganham supremacia os “heróis dos dias úteis”, retratados por Raul Seixas no personagem Dr. Paxeco, da canção homônima (SEIXAS et al, 1971).

Lá vai nosso herói Dr. Paxeco
Com sua careca inconfundível
A gravata e o paletó
Misturando-se às pessoas da vida
Lá vai Dr. Paxeco
O herói dos dias úteis
Misturando-se às pessoas que o fizeram

Formado, reformado, engomado
Num sorriso fabricado
Pela escola da ilusão
Tem jeito de perfeito

No defeito
Sem ter feito com proveito
Aproveita a ocasião

Dr. Paxeco, vai doutorar
Dr. Paxeco, foi almoçar
Do Do Do Do Do Doutor
Do Do Do Do Do Doutor
Paxeco

Perdido, dividido, dirigido
Carcomido e iludido
Tem nos olhos o cifrão
Disfarça na fumaça
E acha graça
Sem saber que a rua passa
Entre a massa e o caminhão

Dr. Paxeco não vai voltar
Dr. Paxeco foi almoçar

Este *rock* de autoria de Raul assume o sarcasmo que perpassa todo o LP da *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista* (SEIXAS et al, 1971), resposta dos bufões Sérgio Sampaio, Miriam Batucada, Edy Star e Raul Seixas aos choques da vida contemporânea. O lançamento do disco foi um grande deboche contra a “[...] máquina de consumo, principal causa do caos que está formado” (SEIXAS, 2005, p. 62).

Nesse contexto, podemos ler o personagem Dr. Paxeco como uma caricatura de um pequeno-burguês brasileiro contemporâneo, posicionado existencialmente, politicamente e economicamente em favor do sistema dominante. Por conseguinte, ele possui em grau exagerado – e deformado, jocoso – os caracteres distintivos dos homens que trabalham para a manutenção do Monstro SIST.

A partir da segunda estrofe, podemos perceber que o cantor se posiciona contra os valores do personagem. A escola da ilusão, outro nome para o Monstro SIST, dotada de razão planejadora, formou, reformou e engomou o Dr. Paxeco. Reificado, isto é, coisificado, lançado ao mercado como uma mercadoria (força de trabalho), tornou-se um servidor das evidências apresentadas por seu guia, o sistema, limitando-se a ouvir, repetir e obedecer. Os seus olhos de cifrão vêm na vida apenas um meio de satisfazer as necessidades criadas pela sociedade: dinheiro, títulos, trabalho e consumo.

A respeito da teoria da reificação, Jameson (1994) declara que ela descreve o modo pelo qual, sob o capitalismo, as formas mais antigas da atividade humana são instrumentalmente reorganizadas, fragmentadas e reconstruídas, segundo modelos racionais de eficiência e produtividade e essencialmente reestruturadas com base em uma diferenciação entre meios e fins:

Num mundo em que tudo, inclusive a força de trabalho, se tornou mercadoria, os fins permanecem não menos indiferenciados que no esquema de produção – são todos rigorosamente quantificados e se tornaram abstratamente comparáveis por meio da moeda, de seu preço ou salário respectivos. Mais ainda, podemos agora formular sua instrumentalização, sua reorganização com base na separação meios/fins, numa nova forma, dizendo que, mediante sua transformação em mercadoria, uma coisa de qualquer tipo foi reduzida a um meio para seu próprio consumo. Ela não tem mais nenhum valor qualitativo em si, mas apenas até onde possa ser "usada": as várias formas de atividade perdem suas satisfações intrínsecas iminentes enquanto atividade e tornam-se meios para um fim (JAMESON, 1994, p. 3).

Nas antigas comunidades, tipos diferentes de trabalho apresentavam diferenciação qualitativa única, sendo estritamente incomparáveis. Por exemplo, artesãos, caçadores, pescadores, trovadores, cada qual era dono dos seus meios de produção e tinha seu papel social específico, na maioria das vezes, transmitido de pais para filhos.

A partir da mercantilização universal da força de trabalho, pré-condição fundamental do capitalismo, todas as formas de trabalho foram universalmente niveladas sob o denominador comum do quantitativo, isto é, sob o valor de troca universal da moeda. Assim, a qualidade das várias formas de atividade humana, com seus valores únicos e distintos, foi suspensa pelo Monstro SIST, reorganizando todas as atividades em termos de eficiência, como meros meios ou instrumentalidade.

Então, o doutor Paxeco fica perdido, dividido, dirigido, carcomido e iludido, sem saber que a rua passa entre a massa e o caminhão. Em outras palavras, a canção consegue dar forma à consciência dilacerada pelo tempo, carcomida pelo Monstro SIST, tratando da reificação do personagem e de sua dificuldade de participar de uma relação humana plena.

Diante da situação retratada acima, de submissão da humanidade a processos mecanizados de produção e circulação de mercadorias, Friedrich W. Nietzsche

diagnosticou a modernidade como uma era de decadência em que ganha primazia um princípio desorganizador que arruína as instituições e valores. Ponto culminante da lógica inerente à modernidade, o filósofo deu a este princípio o nome de niilismo: “A visão do homem agora cansa – o que é hoje o niilismo, se não *isto?*... Estamos *cansados* do homem...” (NIETZSCHE, 1998, p. 35).

O *nihil*, isto é, o nada, prevalece. Para o filósofo alemão, o mais inquietante e perturbador de todos os hóspedes é um fenômeno que promove e acelera o processo de destruição dos valores, gerando incerteza, ressentimento, regressão, declínio, desnorreamento, incapacidade de avançar e criar novos valores: “Essa é a mais extrema forma do niilismo: o nada (o “Sem-Sentido”) eterno” (NIETZSCHE, 2005, p. 57).

O niilismo é o fenômeno descomunal de esgotamento dos valores e dos ideais que sustentavam todas as esferas de atividades humanas no mundo ocidental: artes, política, economia, metafísica, estética, ciência, moral, religião e até mesmo o chamado “senso comum”, que orienta os hábitos cotidianos das pessoas. Raul Seixas, possivelmente abalado por esse vazio de valores, escreveu: “Já não há escapatória para a nossa civilização. Somos prisioneiros da vida e temos que suportá-la até que o último viaduto nos invada pela boca adentro e viaje eternamente em nossos corpos” (SEIXAS, 2005, p. 57).

O niilismo é, conclui Marshall Berman (2003), um enorme vazio de valores em meio à desconcertante abundância de possibilidades que o mercado mundial proporciona. As velhas formas de honra e dignidade, de ética e moral, foram incorporadas ao mercado, ganhando etiqueta de preço, como mercadorias. A lógica do melhor desempenho financeiro passou a ocupar o lugar central na vida moderna. “Com isso, qualquer espécie de conduta humana se torna permissível no instante em que se mostre economicamente viável, tornando-se “valiosa”; tudo o que pagar bem terá livre curso. Eis aí a essência do niilismo moderno” (BERMAN, 2003, p. 127).

Com o niilismo, a humanidade se deparou com um impasse em relação ao presente e ao futuro: ao mesmo tempo em que há uma perda do sentido dos valores estabelecidos, apresenta-se a oportunidade de abertura a um novo horizonte de valores. Assim, impõe-se diante de nós a seguinte questão: o processo de

autodestruição niilista continuará ou há uma saída para *novas experiências alternativas*?

O segundo caminho, mesmo que de modo infrutífero, parece ser o escolhido por Raul Seixas, que afirmou: “E, mesmo que até hoje as nossas esperanças tenham sido frustradas, nesta Nova Era que se inicia o indivíduo compreenderá o valor de si próprio e se unirá a outros para o grande trabalho da autolibertação” (SEIXAS, 2005, p. 90). Em contrapartida, o primeiro caminho continua a ser percorrido pelos homens modernos.

Os homens modernos conduziram o processo histórico de modo marcadamente belicista, opressor, autoritário, sufocante, gerador de violência, miséria, sofrimento e injustiça social. O seu fim, como já mencionamos, teve como marcos duas barbáries de impacto planetário: a I e a II Guerras Mundiais. Segundo Jameson (2005), a barbárie das guerras, único grande projeto coletivo realizado pela modernidade, colocou em xeque o projeto moderno, capitalista e racionalista, abrindo espaço para o surgimento de movimentos alternativos.

“Sou do pós-guerra. Nasci quando a bomba atômica caiu em Hiroshima”, se autodefiniu Raul (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 136). Assim, ele cresceu sob influência das novas perspectivas que estavam se manifestando na época. Este é o assunto do nosso segundo capítulo, “Um trem para o Novo Aeon”.

2.3. O RETADO MONSTRO SIST

Se pensarmos a modernidade em termos econômicos, ensina Jameson (2006), ela é o momento em que a antiga prática do comércio é transcendida em direção a um sistema, o capitalismo, no qual o dinheiro e os ciclos econômicos têm uma lógica própria que se impõe a todas as esferas sociais.

A análise da lógica do capital e dos ciclos econômicos, isto é, do processo de produção capitalista ao longo da história, implica o exame das metamorfoses culturais que não se distinguem dele, mas pelo contrário, o legitimam. Nesse sentido, o crítico norte-americano desenvolve uma concepção de cultura que

procura dar conta do estágio atual do capitalismo, pensando a cultura e a nova ordem econômica mundial como esferas indistinguíveis. O mercado e a lógica da mercadoria, mais do que nunca, permeiam cada fragmento das expressões culturais pós-modernas. Essa lógica cultural do capitalismo tardio recebeu o nome de pós-modernismo.

O autor de *Pós-modernismo* (2002) pensa a história do capitalismo em três estágios de desenvolvimento, a saber: o capitalismo de mercado, o capitalismo monopolista ou imperialista e o estágio atual do capital transnacional. Enquanto sistema organizado, formado por um conjunto de regras e doutrinas que permaneceram ao longo do tempo, o capitalismo se caracteriza, dentre outras coisas: pela propriedade privada dos meios de produção; pelo livre jogo da oferta e da procura, em que a produção e a distribuição das riquezas são regidas pelo livre mercado, através do qual, em tese, os preços são determinados; pelo lucro, que consiste no ganho auferido durante uma operação comercial, através da exploração da força de trabalho.

Um alerta faz-se necessário. Não é possível, como nós já afirmamos, traçar uma história universal do sistema econômico, pois todos os caminhos para o capitalismo são únicos e excepcionais, contingentes e determinados por uma situação nacional singular. Diante dessa ressalva, podemos nos limitar a traçar em linhas gerais o desenvolvimento histórico do Monstro SIST no Ocidente, ressaltando alguns aspectos da formação brasileira, de modo a alcançarmos nosso objetivo de compreender o seu papel na formação do Velho Aeon.

O primeiro estágio do capitalismo caracterizou-se pelo advento da burguesia e da racionalidade moderna na Europa, com a decorrente dissolução das antigas relações sociais arcaicas e feudais. Época das grandes navegações, invasão do continente americano e exploração da África, com a mercantilização e colonização da vida dos povos não-europeus.

A burguesia, apesar da recente ascensão, aliou-se ao clero e à nobreza na busca de riquezas em terras fora da Europa. Os comerciantes e os nobres estavam à procura de ouro, prata, especiarias e matérias-primas não encontradas em solo europeu, começando um ciclo de exploração cujo objetivo principal era o acúmulo de capital.

Enquanto isso os sacerdotes buscavam “civilizar os selvagens” convertendo-os ao cristianismo, ao mesmo tempo em que também enriqueciam os cofres da Igreja.

A voracidade capitalista, dotada de uma racionalidade totalitária que excluía outros modos de saber, negava tudo o que não estivesse de acordo com os princípios restritos e limitados de uma crença fundamentalista em um conhecimento dito universal, mas de origem européia. Como mostra Enrique Dussel (1993), a própria idéia de “descobrimento” da América e o batismo do continente com o nome de seu conquistador ocultam a rica fortuna cultural das sociedades que habitavam o território invadido.

O historiador Boris Fausto (1999) estima que, quando Pedro Álvares Cabral aportou no litoral da Bahia, em abril de 1500, moravam no Brasil cerca de dois milhões de indígenas, enquanto outros cálculos apontam para cinco milhões de indivíduos apenas na Amazônia. O certo é que, após séculos de genocídio e etnocídio, na década de 1990 sobreviviam apenas 250 mil índios. Nesse sentido, o primeiro estágio do capitalismo teve como característica mais marcante esta que talvez tenha sido a maior barbárie da história: escravização dos africanos, etnocídio e genocídio dos povos indígenas do nosso continente.

A partir dessas considerações, podemos identificar as seguintes características no capitalismo da primeira fase, que ficaram de herança para o estágio atual: colonialismo (que, apesar do *slogan* “pós-colonialismo”, ainda persiste), totalitarismo, racismo, imperialismo, violentação da natureza, fortalecimento do poder da burguesia, busca incessante por lucro, crescimento das desigualdades sociais e alternância no uso de mão-de-obra assalariada e escrava (ainda hoje existe escravidão no Brasil e em outros países da periferia capitalista).

A segunda fase do capitalismo nasceu com a Revolução Industrial do século XVIII, iniciada na Inglaterra. As indústrias, utilizando máquinas a vapor, espalharam-se rapidamente pela Europa Ocidental e posteriormente nos Estados Unidos da América, fortalecendo o sistema.

As máquinas passaram a fazer o trabalho que antes era realizado pelos artesãos, aumentando a produtividade e a margem de lucro dos proprietários dos meios de

produção. Se por um lado esta mudança trouxe benefícios para as classes mais abastadas, extasiadas com as novas tecnologias, por outro, a maior parte da população sofreu com desemprego, baixos salários, péssimas condições de trabalho, poluição, acidentes nas máquinas, dentre outros problemas que tornam o cenário dos trabalhadores europeus da época semelhante ao dos operários de países pobres na atualidade.

O Brasil, periferia do capitalismo, apresentava algumas características diferentes. Por exemplo, o historiador Boris Fausto (1999) estima que de 1550 a 1855 entraram pelos portos brasileiros aproximadamente quatro milhões de escravos africanos, em sua maioria jovens do sexo masculino, de diversas etnias, tribos e reinos: jejes, tapas e hauças, entre os sudaneses; angolas, bengalas, monjolos e moçambiques, dentre os bantos. Até mesmo ordens religiosas como a dos Beneditinos estiveram dentre os grandes proprietários de escravos.

Roberto Schwarz (1999), em análise do capitalismo brasileiro, ensina que a peculiaridade sociológica e política do país e a história contemporânea do capital ocidental são de órbitas diferentes. Assim, por uma análise independente à de Jameson, ele corrobora a tese de que todos os caminhos para o capitalismo são únicos e excepcionais, contingentes e determinados por uma situação nacional singular.

Schwarz explica que, na conjuntura brasileira, capitalismo e escravidão são dois termos assimétricos, nem opostos (como escravismo e abolição) nem próximos (como casa-grande e senzala):

Antes que o Senhor, ou a Liberdade, o *outro* da escravidão é o capitalismo, e este de modo muito relativo, já que é também a causa dela. De entrada ficavam relativizadas pela história as polarizações abstratas entre escravidão e liberdade, entre os correspondentes tipos sociológicos, ou a identificação ideológica entre liberdade e capitalismo. Se em última análise o capitalismo é incompatível com a escravidão, e acaba por liquidá-la, por momentos ele também precisou, para desenvolver-se, desenvolvê-la e até implantá-la. De sorte que nem ele é tão avançado, nem ela tão atrasada. Assim, *a escravidão podia ter parte com o progresso*, e não era apenas um vexame residual. É claro que não se tratava de elogiá-la, mas de olhar com imparcialidade dialética os paradoxos do movimento histórico, ou, ainda, as ilusões de uma concepção linear do progresso (SCHWARZ, 1999, p. 94).

O escravismo, abominação nacional, era uma empreitada capitalista, abominação internacional. Por essa díspare aliança, dentre outras, podemos dizer que no Brasil

aconteceu uma espécie de hipertrofia da modernidade acrescida de arcaísmo. A escravocrata aristocracia brasileira do período colonial, ao contrário da moderna burguesia ocidental, não precisava trabalhar e desprezava os que tinham que ganhar o pão com o suor do próprio corpo.

A liberdade dos colonizadores era dependente da escravidão dos negros, assim como as instituições capitalistas liberais foram fortalecidas pelo trabalho dos cativos. A escravidão pode ser vista como uma exacerbação do modo de produção capitalista, que desconhece limite. Assim, para os donos dos meios de produção, o fundamento de sua própria liberdade está na escravização e expropriação de outrem. Irmanam-se, desse modo, liberdade e escravidão sob as garras do Monstro SIST.

Acostumada às práticas de mandonismo e paternalismo, em que triunfam as vontades e os caprichos individuais, a elite brasileira reinventou o capitalismo em um modo mais eficiente do que o original no que se refere à acumulação de capital a partir de extração de riquezas materiais e exploração da força de trabalho.

À época, enquanto o Ocidente levava a barbárie a outros povos, no continente europeu os ideais iluministas floresciam, defendendo um processo de emancipação racional da humanidade a partir do qual se venceriam as trevas da ignorância e do preconceito, instaurando-se um Tribunal da Razão. A partir desses valores apareceram as primeiras democracias republicanas na Europa e América do Norte.

Em 26 de agosto de 1789, durante a Revolução Francesa, foi aprovada a primeira Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, que realçou o princípio da liberdade do sujeito como fundamento do Estado. Cada um deveria defender o bem-estar particular em aliança com o bem-estar coletivo. Porém, como ensinaram Adorno e Horkheimer (1985), o avesso da *razão esclarecida* é sangue, morte e violência.

Na economia, passou a predominar a ideologia do *laissez-faire*, liberalismo econômico, que tinha por fundamentos o livre comércio, a abolição de restrições ao comércio internacional, o livre-câmbio, o padrão-ouro e o equilíbrio orçamentário. O liberalismo se assentava no princípio da livre iniciativa, baseando-se no pressuposto de que a não regulamentação das atividades individuais no campo socioeconômico

produziria os melhores resultados na busca do progresso. Em contrapartida, a hoje tradicional fórmula marxista já mostrava que o capitalismo é um sistema de meios totalmente racionalizados a serviço de fins irracionais (JAMESON, 1992).

A partir do século XIX, com a pseudo-independência dos países americanos, o colonialismo recebeu o prefixo “neo” e concentrou suas forças na Ásia e na África. As nações desses continentes tiveram suas matérias-primas e riquezas expropriadas pelas potências ocidentais, enquanto as populações eram forçadas a trabalhar em proveito dos imperialistas e a consumir os produtos industrializados das corporações européias.

Durante o segundo estágio do capitalismo, o sujeito moderno rompeu com todas as fronteiras naturais e morais na corrida pela produção e destruição. Tudo o que gerasse lucro para o burguês teve livre curso. Desse modo, enquanto os emergentes meios de comunicação de massa louvavam a era industrial, celebrando a fotografia, o rádio, o automóvel, o avião e o tanque de guerra, a modernização ocidental dilacerou a maior parte das sociedades na periferia do capitalismo.

A partir da II Guerra Mundial, o quadro do capitalismo mundial, impulsionado pelo acelerado avanço tecnológico, sofreu importantes alterações e ingressou no seu terceiro estágio. O capitalismo transnacional, representado pelas grandes corporações financeiras, constitui a mola mestra do desenvolvimento até os dias de hoje.

Jameson (2006) ensina que o atual estágio do sistema econômico também pode ser designado como capitalismo tardio, sociedade do espetáculo ou ainda, pós-modernismo. Este conceito se refere à lógica cultural dominante do capitalismo tardio, isto é, ao surgimento de novos aspectos formais na cultura com o desenvolvimento de um novo tipo de vida social a partir do período pós-guerra. A década de 1960 foi o principal período de transição. Na época, a consolidação da nova ordem internacional foi abalada por contradições internas e resistências externas, como, por exemplo, a contracultura.

A globalização permitiu que as grandes corporações passassem a produzir seus produtos em diversas partes do mundo, buscando a redução de custos. Ao mesmo

tempo, esses deslocamentos das empresas transnacionais pelo mundo produziram a globalização, isto é, a privatização e a expropriação da riqueza em escala planetária e a decorrente socialização da miséria.

Essas empresas, dentro da chamada economia de mercado, vendem seus produtos para todo o globo terrestre, cultivando um comércio “retado”. O mercado mundial em crescente expansão, capaz de estarrecedor desperdício e devastação, absorve e destrói todos os outros modos de produção em que toca: “[...] o capitalismo agora reina supremo e devasta as próprias cidades e áreas rurais por ele criadas no processo de seu próprio desenvolvimento anterior” (JAMESON, 2006, p. 114).

O jurista norte-americano Joel Bakan (2008) defende que a ascensão das corporações ao domínio das esferas econômica, social e cultural é um dos eventos mais marcantes da história moderna:

Durante os últimos 150 anos, a corporação saiu de uma relativa obscuridade para se tornar a instituição econômica predominante no mundo. Hoje em dia, as corporações governam nossa vida. Determinam o que comemos, a que assistimos, o que vestimos, onde trabalhamos e o que fazemos. Estamos inevitavelmente cercados por sua cultura, iconografia e ideologia. E, como a Igreja ou a monarquia em outros tempos, elas se apresentam como infalíveis e onipotentes, glorificando a si mesmas com seus edifícios imponentes e sua ostentação bem planejada. Cada vez mais, as corporações ditam as decisões de seus supostos supervisores no governo e controlam setores da sociedade assim que se instalam dentro da esfera pública (BAKAN, 2008, p. 5).

As indústrias passaram a praticar a padronização do diferente (produção seriada): oferecem produtos “sob medida” para todos os públicos, de modo que ninguém escape das garras do Monstro SIST. Em outras palavras, o capitalismo tardio troca a produção em série de produtos iguais (fordismo) pela constante multiplicação de mercados, estilos, novidades e produtos, pois o que é exclusivo ou diferente vende mais. Assim, no mundo da padronização não existe lugar para a autêntica diferença, reinando a indiferença.

De acordo com Adorno e Horkheimer (1985, p. 116): “Para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas”. Mas a diferenciação entre os produtos é ilusória, como, por exemplo, as diferenças entre os carros Chrysler e General Motors, que se encontram apenas nos detalhes e adornos. Substancialmente, os dois automóveis são iguais.

A mera valorização da diferença como marca de contestação coopta os consumidores de modo que cada tribo urbana se volte para seus interesses particulares, deixando de ver as forças comuns de opressão. É o Monstro SIST empregando com sucesso a antiga estratégia de “dividir para conquistar”, tentando bloquear qualquer ação genuinamente transformadora.

O capitalismo tardio das corporações foi designado pelo sociólogo Krishan Kumar (1997) como pós-industrial e pós-fordista, pois há uma brutal redução da indústria pesada nos EUA e Europa. Suas características principais são as seguintes: desindustrialização das potências ocidentais; fragmentação de classes sociais; pluralismo de valores e estilos de vida; crescimento do individualismo; globalização do mercado; surgimento de ONGs, redes sociais e movimentos baseados em comunidades, etnias, sexo ou política de assunto único, com os quais as comunidades excluem-se umas às outras. Concomitantemente, ocorre uma reorganização na agricultura, convertendo os latifúndios em agronegócios e os camponeses em operários agrícolas. Nesse sentido, a tendência à mercantilização global torna-se muito mais visível e concreta.

Equivocadamente, muitos autores brasileiros aplicam o conceito de “sociedade pós-industrial” ao nosso país sem fazer uma leitura crítica. O problema é que as indústrias migraram para os países denominados periféricos, com a decorrente industrialização destes. É o que está acontecendo atualmente no Brasil. Nós, brasileiros e latino-americanos, junto com os africanos e asiáticos, não podemos repetir o conceito de sociedade pós-industrial, pois as indústrias, com seus danos ambientais e baixos salários, migraram das potências ocidentais para a Ásia, África e América Latina.

Diante da impossibilidade de aplicar o conceito de sociedade pós-industrial no Brasil, o leitor poderá questionar o uso do termo pós-moderno em nosso contexto, pois nas diversas teorias estrangeiras os termos geralmente aparecem como sinônimos. Todavia, como ressalva Jameson (2002), não existe um modelo universal de capitalismo tardio, mas sim diversas formas nacionais específicas. Nesse caso, não podemos deixar de insistir que o capital financeiro fundamenta e sustenta a pós-modernidade, seja nos centros ou nas periferias.

A era das corporações também é a era de ascensão dos Estados Unidos da América como potência mundial nas esferas econômica, militar e cultural. O chamado *american way of life* introduziu na rotina das pessoas a ética do *self-made man*: não há limite para quem se lançar ao trabalho e à conquista de riquezas materiais. Tal estilo de vida foi disseminado mundialmente, desde os anos 1950, pela indústria cultural, especialmente através da música *pop*, do *rock* e do cinema hollywoodiano. Os EUA tornaram-se os grandes produtores mundiais de mercadorias culturais, relegando ao resto do mundo o papel de meros consumidores de produtos com qualidade duvidosa. Nas conclusivas palavras do norte-americano Jameson:

Porém, é neste ponto que devo lembrar ao leitor o óbvio, a saber, que a nova cultura pós-moderna global, ainda que americana, é expressão interna e superestrutural de uma nova era de dominação, militar e econômica, dos Estados Unidos sobre o resto do mundo: nesse sentido, como durante toda a história de classes, o avesso da cultura é sangue, tortura, morte e terror (JAMESON, 2002, p. 31).

Raul Seixas, fã do *rock n´roll*, foi um assíduo freguês da indústria cultural estadunidense. Todavia, no Brasil dos anos 1970, sob a ditadura patrocinada pelos EUA, o compositor, em parceria com Paulo Coelho, descreveu uma versão brasileira do *self-made man* na canção “Meu Amigo Pedro”, do disco *Há 10 Mil Anos Atrás* (SEIXAS, 1976). Escutem:

Muitas vezes, Pedro, você fala
Sempre a se queixar da solidão
Quem te fez com ferro, fez com fogo, Pedro
É pena que você não sabe não

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

Toda vez que eu sinto o paraíso
Ou me queimo torto no inferno
Eu penso em você meu pobre amigo
Que só usa sempre o mesmo terno

Pedro, onde você vai eu também vou
Mas tudo acaba onde começou

Tente me ensinar das tuas coisas
Que a vida é séria, e a guerra é dura
Mas se não puder, cale essa boca, Pedro
E deixa eu viver minha loucura

Lembro, Pedro, aqueles velhos dias

Quando os dois pensavam sobre o mundo
Hoje eu te chamo de careta, Pedro
E você me chama vagabundo

Pedro, onde você vai eu também vou
Mas tudo acaba onde começou

Todos os caminhos são iguais
O que leva à glória ou à perdição
Há tantos caminhos tantas portas
Mas somente um tem coração

E eu não tenho nada a te dizer
Mas não me critique como eu sou
Cada um de nós é um universo, Pedro
Onde você vai eu também vou

Pedro, onde você vai eu também vou
Mas tudo acaba onde começou

É que tudo acaba onde começou
Meu amigo Pedro

A canção estabelece um diálogo entre o cantor e um interlocutor fictício, expressando sua argumentação por meio de uma série de proposições e uma conclusão. A simplicidade e a grande quantidade das rimas em “ou” facilita a familiaridade do ouvinte com a letra, atendendo ao projeto de Raul Seixas de usar a música como veículo de comunicação de massa.

A composição é construída em torno de antíteses, apresentando a tensão entre dois amigos que seguiram rumos distintos, um contrário ao estado dominante, o outro alienado e inserido acriticamente nas engrenagens do sistema. Este, denominado Pedro, poderia ser qualquer um de nós, ou ainda um alter-ego de Raul. Ao mesmo tempo, como observou Mônica Buarque (1997), a escolha do nome pode ser compreendida como uma provocação à Igreja Católica, a qual o cantor fazia questão de rechaçar, pois Pedro é o nome do suposto primeiro Papa, a pedra sobre a qual o catolicismo foi erguido.

De todo modo, Pedro pode ser visto como uma caricatura do homem massificado, afastado de si próprio e se comportando a partir do modo coletivo e impessoal de ser na sociedade administrada. Pedro é aquele que, vivendo uma existência inautêntica, não assume seu viver como aquilo que lhe é mais próprio. E fazendo o que todos fazem, do mesmo modo como todos fazem, perde sua liberdade de ser.

Essa atitude que Pedro tem de se acomodar, adquirir estabilidade na vida, contando com um emprego e formando família, torna-se incompatível com a realização dos sonhos individuais, dilacerados por obrigações servis a que ele se entrega no decorrer da vida.

Ao contrário do amigo Pedro, o eu lírico, desbundado, se posiciona a favor do lúdico, da festa, do coração. Naquele contexto político autoritário, os versos da canção remetem a uma cobrança de posição contrária à lógica cultural do capitalismo tardio, aliada ao regime militar.

O diálogo de Raul com Pedro, ou do cantor com o ouvinte, expressa todo o potencial de rebeldia contra os valores estabelecidos pelo Velho Aeon. O anseio de liberdade é visto como loucura ou vagabundagem por aqueles que movem as engrenagens do sistema, por ignorância destes últimos, que não sabem nem se é bom ou ruim trabalhar para o sistema.

Ao longo do tempo, o Monstro SIST foi sustentado e organizado, por um lado, por órgãos de cultura e formação, como escolas, universidades, igrejas, corporações e meios de comunicação de massa, por outro, através de aparelhos repressivos como polícia, forças armadas, tribunais, prisões e hospícios, se consolidando como um sistema mundial de reprodução de opressões.

Agora, para analisarmos melhor a crítica que Raul Seixas faz ao capitalismo dos anos 1970, compreendendo o que é o Velho Aeon, devemos passar para o próximo e último item deste capítulo.

2.4. PIPOCAS AOS MACACOS

O golpe militar de 1964 concretizou a aliança entre a aristocracia brasileira e o capital internacional, provando que o progresso econômico e a modernização beneficiam a poucos e impõem o retrocesso a muitos. Assim, entre o final da década de 1960 e o início da década de 1970 o Brasil fruiu um período de intenso desenvolvimento econômico, que a propaganda do regime militar logo tratou de chamar de “milagre brasileiro”.

O recrudescimento da ditadura foi acompanhado pelo acelerado desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, da propaganda e da indústria cultural como um todo – o que facilitou o controle espiritual da população. Heloisa Buarque de Hollanda resume o que aconteceu naquele tempo:

O país torna-se uma “ilha de tranquilidade”, extremamente atraente para o capital monopolista internacional que aperta os laços da dependência, assegurando sua integração com as classes dominantes internas. Passa-se a viver num clima de ufanismo, com o Estado construindo seus grandes monumentos, estradas, pontes e obras faraônicas, enquanto a classe média, aproveitando-se das sobras econômicas do “milagre”, vai, maravilhada, comprar seus automóveis, televisões coloridas e apartamentos conjugados para veraneio (HOLLANDA, 2004, p. 100-101).

A sedução do consumo iludiu a população com a promessa de ascensão social. Todavia, como mostraram Adorno e Horkheimer (1985), o progresso econômico e a elevação do padrão de vida das classes médias aumentam a impotência das massas, que se vêem anuladas em face dos poderes econômicos das classes dominantes. Desse modo, como aponta Jameson (2005), a atitude anticapitalista perde sua força, dando lugar a uma oposição leal ao sistema ou a uma rebeldia sem causa, mera retórica antiburguesa desprovida de análise crítica do sistema socioeconômico.

Enquanto a população “comia alpiste”, para nos servirmos de uma expressão muito usada por Raul Seixas, a vida político-social passou pela mais terrível coerção militar da história do país. O AI-5, expedido pelo general-presidente Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968 (com vigência até 1979), inaugurou no país um novo ciclo de autoritarismo, com suspensão de direitos políticos, censura aos meios de comunicação, cassação de mandatos, demissões e aposentadorias no funcionalismo público.

Em reação à hipocrisia do “milagre”, Raul Seixas compôs um grande sucesso da música midiática da época, “Ouro de Tolo” (SEIXAS, 1973). Sylvio Passos observa que a canção é “Uma letra autobiográfica e ao mesmo tempo uma bofetada na face da classe média, que trocava a verdadeira realização pelo acesso às bugigangas comuns de consumo, naqueles tempos de *Milagre Brasileiro*” (PASSOS, 1992, p. 82). Escutem:

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

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

Eu devia estar alegre e satisfeito
Por morar em Ipanema
Depois de ter passado fome por dois anos
Aqui na Cidade Maravilhosa

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

Eu devia estar contente
Por ter conseguido tudo o que eu quis
Mas confesso abestalhado
Que eu estou decepcionado...

Porque foi tão fácil conseguir
E agora eu me pergunto: e daí?
Eu tenho uma porção de coisas grandes
Pra conquistar, eu não posso ficar aí parado

Eu devia estar feliz pelo Senhor
Ter me concedido o domingo
Pra ir com a família ao Jardim Zoológico
Dar pipoca aos macacos

Ah, mas que sujeito chato sou eu
Que não acha nada engraçado
Macaco, praia, carro, jornal, tobogã
Eu acho tudo isso um saco

É você olhar no espelho
Se sentir um grandessíssimo idiota
Saber que é humano, ridículo,
Limitado, e que só usa dez por cento de sua cabeça animal

E você ainda acredita que é um doutor
Padre ou policial
E que está contribuindo com sua parte
Para o nosso belo quadro social

Eu é que não me sento
No trono de um apartamento
Com a boca escancarada
Cheia de dentes, esperando a morte chegar

Porque longe das cercas embandeiradas
Que separam quintais
No cume calmo
Do meu olho que vê

Assenta a sombra sonora
Dum disco voador

A canção é um pastiche que mistura a tradição dos repentistas do nordeste com o estilo Bob Dylan de cantar de modo falado, com a função de criticar o sistema. Em entrevista ao jornal *O Pasquim*, em novembro de 1973, o cantor assumiu a influência: “A letra de Ouro de Tolo saiu antes que a música. Veio a letra primeiro. Eu só podia dizer aquela monstruosidade de letra quase só falando. Então calhou. Aquela coisa de Dylan, falada, calhou” (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 102).

Escrita em primeira pessoa, a letra chama a atenção do público, pois diante desta estratégia o ouvinte se identifica com o eu lírico, sendo que tudo que é dito pode ser dito do ouvinte e pelo ouvinte. E o eu lírico, autocrítico, percebe em sua própria voz marcas e limites que remetem à sua inserção no sistema contra o qual quer cantar.

O título da canção faz referência à pirita, mineral de pouco valor que por apresentar coloração dourada e brilho metálico é conhecido popularmente como “ouro de tolo”. O nome popular do minério pode ser lido como uma metáfora para o processo de modernização que ocorria no Brasil. O “milagre econômico” era um modo de seduzir a população para a arapuca que estava armada.

Outra interpretação possível para o título é apresentada por Luiz Boscato (2006). Segundo o historiador, “ouro de tolo” era o nome que se dava, na Idade Média, às falsas promessas de pseudo-alquimistas que prometiam fabricar o metal precioso. Por outro lado, na linguagem simbólica dos autênticos alquimistas a transformação de outros metais em ouro era uma metáfora para a transformação espiritual do ser humano, de um estado energeticamente pesado, o “chumbo”, para outro de iluminação, o “ouro”.

A canção parece exprimir a tensão existencial do compositor diante do caráter contraditório da vida na sociedade de consumo. O brasileiro, desprovido de liberdade ou de direitos de cidadania, é coagido a “vencer na vida”, satisfazendo-se com o consumo de casa própria, carro do ano, eletrodomésticos e outros bens de consumo. A composição apresenta essa coerção e, na penúltima estrofe, mostra a passagem do estado passivo do eu lírico à sua tentativa de resistência ao *status quo*.

“Ouro de Tolo” transmite inconformismo diante do modo de vida constituído a partir das conquistas capitalistas. A canção não procura confrontar os valores dominantes a outros sustentados nos mesmos princípios, como se estivesse engajada na luta por uma sociedade mais “justa”, em que todos tivessem direito a emprego com um salário adequado à vida na sociedade de consumo. Ao contrário disso, a letra ironiza os costumes e crenças do Velho Aeon, disparando chistes contra os valores mais prezados pelo conservadorismo da época: o Deus-Pai que faz concessões, o ufanismo pela pátria amada, a família vista como célula do organismo social e, claro, o consumismo como um direito adquirido.

A canção oscila entre o tom melancólico e o eufórico. Pelo primeiro, apresenta descrença em relação ao desenvolvimentismo. Através do segundo, cria um distanciamento em relação à ilusão do “milagre brasileiro”, operando-se a possibilidade de uma ruptura com o Monstro SIST e a instauração de uma Sociedade Alternativa. Aquilo que Sérgio da Fonseca Amaral disse de Sérgio Sampaio se aplica à canção em questão: “A alternância de melancolia e euforia no canto da voz aparece para enfatizar, entre outras coisas, a situação de corda bamba em que a formação social brasileira estava atravessando naquele tempo” (AMARAL, 2007, p. 61).

Chato, importuno, assim deveria vê-lo a classe-média fascinada com belezas naturais (praia), novidades tecnológicas (carro do mês), indústria cultural (jornal) e lazer (tobogã e zoológico). Podemos ler tal desencanto no sentido apontado por Adorno e Horkheimer, para quem a mercantilização da vida tornou até mesmo o lazer reificado: “A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 128).

A última estrofe, por mencionar um disco voador, é a mais alegórica e polissêmica da canção. Faremos duas leituras possíveis. Em primeiro lugar, ela nos remete ao escapismo místico pós-moderno. A pós-modernidade é impregnada de misticismo esotérico, uma busca de proteção contra os malefícios da razão instrumental. Há a crença num mundo reencantado, habitado por seres mágicos, miraculosos, guiados por forças sobre-humanas e energias incompreensíveis ao entendimento racional.

As espaçonaves que transportam seres de outros planetas ou de outras dimensões são uma conhecida crença da contracultura. Segundo Carlos Tavares (1985), os membros de movimentos alternativos acreditam que os discos voadores trazem mensagens de salvação para a humanidade e alguns de seus líderes afirmam até já terem entrado em contato com os extraterrestres. Toninho Buda, militante da contracultura, comenta:

A contracultura adotou os discos voadores com uma intimidade surpreendente. Uma das coisas mais lindas do movimento era exatamente esta naturalidade com tudo aquilo que era novo, exótico, misterioso, desconhecido ou alienígena. Sem fronteiras. Sem cercas embandeiradas. Sem maiores problemas (BUDA, 1992, p. 13).

Um exemplo extravagante é relatado pelo autor supracitado. No II Congresso Internacional de Ufologia, realizado em Brasília em 1983, um dos palestrantes declarou que tinha feito contato com o chefe geral de uma importante esquadrilha de discos voadores, e anunciou emocionado que o chefe do grupo era o “Nosso Senhor Jesus Cristo” (BUDA, 1992, p. 16).

Raul Seixas, imerso na contracultura, poderia realmente acreditar na existência de OVNIS, como declarou em entrevista a *O Pasquim* em novembro de 1973. O cantor enfatizou que o disco voador era real e palpável, e que de sua visualização teria surgido a canção “Ouro de Tolo”. Ele contou que teria conhecido o futuro parceiro Paulo Coelho na então semi-deserta Barra da Tijuca, numa tarde em que os dois estavam lá meditando e presenciaram a aparição da espaçonave:

Foi... era meio assim... prateado. Mas não dava pra ver nitidamente o prateado porque tinha uma aura alaranjada, bem forte, em volta. Mas enorme, entre onde eu estava e o horizonte. Ele tava lá parado, enorme. O Paulo veio correndo, eu não conhecia ele, mas ele disse: “Cê tá vendo o que eu tô vendo?” A gente aí sentou, o disco sumiu num ziguezague incrível. [...] Foi como se a gente tivesse feito a viagem no próprio disco. E vendo a problemática toda do planeta (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 88).

Por outro lado, a entrevista nos leva a pensar que a história do disco voador poderia ser uma estratégia de marketing de Raul Seixas. O jornalista de *O Pasquim* afirma que falar sobre disco voador estava na moda, e que estaria “[...] *todo mundo vendo disco voador de novo*” (apud PASSOS, 2003, p. 87). E Raul Seixas responde: “Inclusive os jornais levaram a coisa pro lado sensacionalista: O CARA QUE VIU DISCO VOADOR. ‘O Profeta do Apocalipse’. Eu dei muita risada com isso. Mas não

foi nada, foi um disco muito bonito” (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 88). “*Esse disco voador foi pras paradas de sucesso*”, assevera o repórter (apud PASSOS, 2003, p. 89). E Raul Seixas concorda:

Falta do que dizer. Não se tem mais o que falar hoje. Tem de falar mesmo neste lado de disco voador, profeta do apocalipse. O homem que viu disco voador dá IBOPE, chamam ele pro Sílvio Santos, ele vai pro Sílvio Santos. “Como é que foi, meu filho?” Sabe como? (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 89).

Essa última hipótese parece se confirmar pelos relatos biográficos que temos do artista. A história mais verossímil sobre o encontro inicial da dupla é contada por Passos (2002). Ele explica que Raul havia se interessado por um artigo de Paulo Coelho publicado na revista *A Pomba*. O cantor teria procurado o escritor dando início a uma conturbada amizade e bem-sucedida parceria.

O disco voador funciona como uma metáfora para o desejo de sair do mundo capitalista em direção a uma sociedade alternativa. Nesse sentido, a metáfora da espaçonave indica que o verdadeiro ouro estaria no despertar da consciência individual, visando a passagem para o Novo Aeon. O texto “Cometa Express” (SEIXAS, 2005, p. 71), em que ele troca a metáfora do disco voador pela de um cometa, apresenta sentido semelhante:

Já entrei vinte vezes no escritório do psicanalista
Depois paguei o médico e depois fui ao dentista
Pra ver o que que eu tenho e não consigo dizer

Perguntei a toda gente que passava na rua
Ao patrão, à minha sogra, a São Jorge na lua
Mas nenhuma dessa gente conseguiu me responder
Por causa disso eu fui pra casa e fiquei pensando
Se era eu que estava errado com as minhas maluquices
Ou se era todo mundo que estava me enganando
Arrumei a mala, deixei as perguntas na minha gaveta
Procurei saber o horário do próximo cometa
Me agarrei em sua cauda
E fui morar n’outro planeta

Encontramos a mesma mensagem na canção “S.O.S.”, do LP *Gita* (SEIXAS, 1974):

Hoje é domingo, missa e praia, céu de anil
Tem sangue no jornal, bandeiras na Avenida Brasil
Lá por detrás da triste e linda zona sul
Vai tudo muito bem, formigas que trafegam sem por quê

E da janela desses quartos de pensão
Eu, como vetor, tranqüilo eu tenho uma transmutação

Ô ô ô seu moço do disco voador
Me leve com você, pra onde você for
Ô ô ô seu moço, mas não me deixe aqui
Enquanto eu sei que tem tanta estrela por aí...

Andei rezando pra totens e Jesus
Jamais olhei pro céu, meu disco voador além
Já fui macaco em domingos glaciais
Atlantas colossais, que eu não soube como utilizar

E nas mensagens que nos chegam sem parar
Ninguém pode notar, estão muito ocupados pra pensar

Ô ô ô seu moço do disco voador
Me leve com você, pra onde você for
Ô ô ô seu moço, mas não me deixe aqui
Enquanto eu sei que tem tanta estrela por aí...

A letra é composta em torno de antíteses, em que os versos nos remetem ao desencanto, à fuga e à esperança. Assim como “Ouro de Tolo”, “S.O.S.” é uma crítica ao marasmo das classes médias brasileiras que, como “formigas que trafegam sem por quê”, se deixavam iludir pela ditadura. Nas missas ou nas praias, fechavam os olhos para a truculência do Estado de exceção. Das janelas de seus quartos de pensão, muito ocupadas para pensar, estavam ineptas para receber as mensagens do advento do Novo Aeon.

Em tal conjuntura sufocante, o cantor ansiava por um disco voador que o libertasse do autoritarismo em direção ao Novo Aeon. A música é, assim, um pedido de socorro – SOS, *Save Our Souls*, “salve nossas almas”. Seixas, em desacordo com seu entorno, viu no espaço cósmico uma esperança – ou ao menos uma metáfora – de salvação.

Aqui, vale reler o último verso, ambíguo e crucial: “Enquanto eu sei que tem tanta estrela por aí...”. Uma leitura possível é que se o universo é infinito, existindo inúmeras estrelas e planetas, não há por que permanecer numa Terra em que cotidianamente há sangue inocente sendo derramado.

Também podemos ver nas “estrelas” uma sinédoque para os militares, trocando a parte pelo todo, pois a patente dos oficiais do exército é simbolizada por estrelas. E os que têm mais estrelas nos uniformes são os generais. Assim, com tanta estrela

por aí, isto é, com os militares no poder, ele preferia embarcar num disco voador a permanecer no Brasil.

Enquanto um vetor, isto é, “[...] ser vivo capaz de transmitir de forma ativa (estando ele mesmo infectado) ou passiva um agente infeccioso (parasita, bactéria ou vírus)” (HOUAISS, 2006), ele quer, através das músicas, infectar a ditadura com a utopia da Sociedade Alternativa. Tranqüilo, ele tenta uma transmutação, saindo do Estado energeticamente pesado dos anos de chumbo para o estado de iluminação do Novo Aeon.

Se o moço do disco voador não apareceu para buscar Raul Seixas, ao menos os árabes contribuíram para uma recessão internacional que derrubou o milagre econômico brasileiro já em 1973: a Primeira Crise Internacional do Petróleo. Boris Fausto (1999) explica que a crise foi uma consequência da Guerra do Yom Kippur, de Israel contra Síria e Egito. Por intervenção das potências ocidentais, a guerra durou apenas 19 dias. Em represália, a Organização dos Países Produtores de Petróleo (OPEP) embargou o fornecimento do produto aos EUA e à Europa Ocidental, estabeleceu cotas de produção e quadruplicou os preços, provocando recessão em todo o mundo capitalista. O Brasil, que na época importava mais de 80% do petróleo consumido, viu a prosperidade ruir.

Douglas Kellner (2002) comenta que a recessão econômica mundial fez estourar a bolha de prosperidade e o discurso sobre uma “sociedade da pós-escassez” foi substituído por outros, que falavam de diminuição das expectativas, redução do crescimento e necessidade de reorganização da economia e do Estado. Tais idéias foram colocadas em prática nos anos 1980, como veremos em nosso terceiro capítulo.

O dinamismo do capitalismo parecia ter entrado em colapso. A crise econômica e a diminuição do padrão de vida da população enfraqueceram o fascínio que o regime militar exercia sobre as massas, que passaram a se indignar e revoltar contra a ditadura. Para abafar a insatisfação popular, em janeiro de 1974 o general-presidente Ernesto Geisel deu início à abertura política “lenta, gradual e segura”, ou, em outras palavras, uma distensão do regime cheia de marchas e contramarchas.

O AI-5 seria revogado apenas em 1º de janeiro de 1979, portanto, no início a abertura não melhorou muito a conjuntura, que ainda era de sufoco e medo: restrição dos direitos civis e políticos, censura prévia, violação dos lares, exílios, prisões arbitrárias, tortura, assassinatos, batalhas inglórias e desiguais entre as forças da repressão e da guerrilha.

Enquanto os jornalistas e colunistas sociais permanecem estarecidos com o crescimento da violência urbana, a massa invisível sempre vive na mais terrível barbárie: combatendo a desnutrição e a inanição a partir da cata do lixo das elites, morrendo nos corredores de hospitais por falta de atendimento médico e sofrendo preconceito por falta de “boa aparência”.

Raul Seixas, percebendo o sentimento de passividade e desesperança que havia tomado conta da população, compôs a satírica canção “É Fim de Mês” (SEIXAS, 1975), em que incorpora elementos da sociedade que se encontrava desestruturada e em conflito devido aos mandos e desmandos da elite para atender as exigências do mercado multinacional. Escutem:

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
Kitnete de um quarto que eu comprei a prestação
Pela Caixa Federal, au, au, au,
Eu não sou cachorro não, não, não, não
Eu liquidei, eu liquidei, eu liquidei

A prestação do paletó, do meu sapato, da camisa
Que eu comprei pra domingar com o meu amor
Lá no Cristo, lá no Cristo Redentor, ela gostou e mergulhou
E o fim de mês vem outra vez

Eu já paguei o Pegue-Pague, meu pecado
Mais a conta do rosário que eu comprei pra mim rezar
Eu também sou
Filho de Deus
Se eu não rezar
Eu não vou pro céu
Já fui pantera, já fui hippie, beatnik
Tinha o símbolo da paz dependurado no pescoço
Porque nego 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
Pra você ver que eu 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 Esso encho o tanque do carrinho
Bebo em troca um cafezinho, cortesia da matriz
There's a tiger no chassis
Do fim de mês, 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 olhar por mim
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
Eu consultei e acreditei
No velho papo do tal do 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
Eu já paguei a prestação
Da geladeira
Do açougue 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
Pr'ela não, não, não me apoquentar
É o fim do mês

Assim como nas duas músicas analisadas anteriormente, o compositor privilegia a tradicional primeira pessoa lírica, chamando a atenção do público, pois diante dessa estratégia o ouvinte se identifica com o eu lírico. Tudo que é falado pelo cantor também pode ser falado pelo público quando este canta a música, assim, cada um vem a ser o protagonista do “Fim de Mês”.

O ritmo mistura a tradição dos repentistas do nordeste com o pagode. Como em “Ouro de Tolo”, a longa letra da música é cantada de modo falado, criticando o sistema. A canção ainda se apropria do conhecido bordão brega “Eu não sou cachorro não”, de Waldick Soriano, e faz uma paródia ao “Xote das Meninas” de Luiz Gonzaga, cujo original diz: “Ela só quer, só pensa em namorar”.

Podemos ler a canção como uma ironia com as posições dominantes na lógica cultural do capitalismo tardio. Com humor, a letra critica o importado *american way of life* que introduziu na rotina das pessoas a ética do *self-made man*, para a qual não

haveria limite para quem se entregar ao trabalho e à conquista de riquezas materiais. Satirizando a classe média, o dinheiro é apresentado pelo eu lírico como um meio de comprar tudo o que possa trazer algum conforto ou alívio para si próprio e para a esposa, a fim de eliminar as ansiedades.

Também podemos compreender a música como uma grande paródia da cultura nacional. O texto se constrói fazendo a colagem de diversas expressões e objetos presentes no cotidiano das classes médias e baixas, falando em consumismo, indústria cultural, religião, fetichismo, trabalho e burocracia, expressando todo o conflito de uma vida reificada.

Em “É fim de mês” retornamos ao tema da reificação. O império da razão instrumental, a partir da qual o Monstro SIST transforma todas as visões de mundo em objeto de consumo, para serem assimiladas ou refutadas acriticamente, bloqueia toda possibilidade de emancipação. A consciência coisificada, que aceita condicionalmente o que está dado, sem vínculos sociais duradouros, aumenta a possibilidade de ocorrer a barbárie.

A humanidade reificada perde a capacidade individual de vivenciar a si mesma e ao outro sem intermediação de mercadorias, submetendo-se ao fetiche, isto é, ao caráter inanimado, quantitativo e automático dos objetos ou mercadorias circulantes. Por isso, irônico, Raul faz pastiche do bordão publicitário da Esso (“*There's a tiger* no chassis”) e da marca de cigarros Hollywood (“Eu sou sucesso”).

O fetiche aparece no combustível que é vendido como se tivesse a força de um tigre, no maço de cigarros que garante o sucesso, no colar com o símbolo da paz que promete o caminho da salvação, nos livros que têm a explicação, nas velas que oferecem a proteção dos santos, na sepultura que permite morrer em paz, na geladeira que guarda os alimentos que o eu lírico não quer comer. Todos os objetos mencionados na canção, que deveriam servir ao ser humano, passam a se impor ao sujeito, que adquire o dever de se adaptar às coisas, se tornando refém.

Por exemplo, uma calça, objeto próprio para ser adaptado ao corpo humano, pode ser diminuída ou aumentada através de cortes e costuras a fim de servir às necessidades do seu usuário. Porém, quando fetichizada, fantasticamente cria “vida”

e nos comanda, exigindo que moldemos o nosso corpo (por ginástica, dieta ou cirurgia) para que possamos nos adequar a ela.

Nesse sentido, os versos, através de uma seqüência de imagens que denotam uma situação sem saída, de forma bem-humorada dissimulam a sensação de aflição que a população sente todo fim de mês. Registra-se a inutilidade das tentativas do eu lírico de resolver seus problemas. As diferentes religiões, os movimentos contraculturais, o psiquiatra, o consumismo desenfreado e as contas se mostram insuficientes para superar a crise.

Nessa existência inautêntica, após viver todo seu tempo em função dos valores propagados na sociedade, o eu lírico compreende que todas as suas ações levaram em conta interesses impessoais ou foram submissas aos valores do Velho Aeon. Na verdade, a filiação a grupos e comunidades ou o consumo de marcas constituem essencialmente imagens que outras pessoas devem ter de nós, imagens estas engenhosamente determinadas pela propaganda do Monstro SIST. E o fim de mês vem outra vez, com o processo se repetindo durante séculos.

A partir dessas considerações, podemos compreender que o Velho Aeon é um período histórico dominado pelos valores do capitalismo, o que constitui um problema no tempo de Raul Seixas e no nosso. Com a devida análise do desenvolvimento da modernidade, acompanhada de um exame da formação do capitalismo desde sua origem até os anos 1970, em diálogo crítico com Raul Seixas, podemos compreender que a noção de Velho Aeon designa um tempo marcadamente belicista, autoritário, sufocante, gerador de violência, miséria e injustiça social.

O ideal progressista é uma ilusão. A história moderna mostra que regresso e progresso caminham de mãos dadas: o renascimento da Europa se deu com a invasão da América, a escravidão dos africanos e toda a barbárie decorrente; a independência do Brasil preservou a monarquia e a escravidão; a abolição expulsou os negros para as margens do sistema; a República não trouxe a autêntica cidadania; o milagre econômico foi acompanhado de retrocesso nos direitos políticos e sociais. Podemos ver o Velho e o Novo cooperando numa obra comum, contrabalançando os choques violentos que nos atingem a todo instante.

Nessa conjuntura, Seixas se apropriou da idéia do Novo Aeon para formular o seu projeto de uma Sociedade Alternativa como uma saída para a crise dos velhos valores. Sua obra “[...] resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia” (BOSI, 2000, p. 169). Como refúgio da opressão, Raul imaginou uma nova ordem libertária (e libertina). No próximo capítulo, “Um trem para o Novo Aeon”, nos deteremos na análise dos diferentes momentos em que as noções de Novo Aeon e Sociedade Alternativa aparecem na obra de Raul Seixas, a fim de compreender os seus sentidos.

3. UM TREM PARA O NOVO AEON

3.1. A LEI DE THELEMA

Segundo Hilton Japiassú (1996), o ocultismo, do latim *occultare*, “esconder”, designa, desde o século XIX, correntes doutrinárias que admitiam como verdade fundamental a existência de realidades supra-sensíveis e supra-rationais, acreditando que tais realidades intervêm na vida humana. Os ocultistas crêem poder se comunicar com as entidades espirituais, usando as suas forças ou energias para obter efeitos benéficos (magia branca) ou maléficos (magia negra). É nessa linha que se insere a Lei de Thelema, doutrina de Aleister Crowley.

A palavra lei, do latim *lex*, apresenta o sentido de fórmula abstrata ou concreta do que é certo ou concordante com o padrão estabelecido por uma autoridade soberana (divina ou humana) de uma dada sociedade que impõe a todos os indivíduos a obrigação de submeter-se a ela sob pena de sanções, constituindo, assim, o predomínio da vontade de alguém sobre a de outrem (HOUAISS, 2006).

Thelema é uma palavra grega que pode ser traduzida por vontade ou desejo. Etimologicamente, aproxima-se de *theós*, o divino, e de *thélgo*, “encantar magicamente” (PEREIRA, 1998, p. 263). Os três sentidos da palavra, como veremos, misturam-se na Lei de Thelema.

A Lei de Thelema tem como máxima “Faze o que tu queres deverá ser o todo da Lei!” (CROWLEY, 1999, p. 6). Para a doutrina thelemita, a sua máxima, longe de ser apenas um bordão, consiste na fórmula mágica do Novo Aeon, crucial para a compreensão do pensamento de Raul Seixas, como veremos no decorrer deste capítulo.

Crowley, coerente com a fórmula do Novo Aeon, foi um poeta da liberdade irrestrita e da vontade como máxima soberana, além de defensor do uso de sexo e drogas para fins mágicos. Foi partidário de um individualismo extremista, apregoando a autonomia individual na busca da liberdade e satisfação das inclinações naturais, em detrimento da hegemonia da coletividade massificada e despersonalizada. Sua

magia condena todas as formas de poder e autoridade que restrinjam a soberania e a liberdade absoluta do indivíduo.

Reza a lenda que o mago inglês, em 1904, durante sua viagem de lua-de-mel ao Cairo, no Egito, teria psicografado o *Liber AL vel Legis* (CROWLEY, 1999) da entidade espiritual autodenominada Aiwass, um mensageiro dos deuses do Novo Aeon. É neste livro que Crowley formula e desenvolve a Lei de Thelema.

A data em que a obra teria sido ditada corresponderia ao advento do Novo Aeon. Seria este o momento do fim do Aeon de Osíris, o pai, marcado pelo patriarcado e sucessor do Aeon de Ísis, a mãe, marcado pelo matriarcado. Iniciava-se, segundo Crowley e seus seguidores, o Aeon do filho, Hórus, caracterizado pelo reconhecimento do indivíduo como base da sociedade.

Os *revivals* religiosos na Inglaterra do tempo de Crowley, de modo semelhante às atuais tendências orientalistas pós-modernas, disseminavam a cultura egípcia, com suas lendas de maldições de faraós e seitas cultuando os antigos deuses. Essa conjuntura se faz representar pelo holismo, doutrina que prioriza o entendimento integral do todo, buscando uma “união cósmica” entre humano, divino e natureza.

A palavra holismo, do grego *hólon*, “todo”, em inglês remete tanto a *whole* (inteiro, global) quanto a *holy* (sagrado). Segundo Japiassú (1996), no contexto pós-moderno de profecias apocalípticas que anunciam a crise da razão e o fim do saber objetivo, o holismo é uma tentativa de reencontrar a totalidade do universo, unindo a consciência cósmica individual ao cosmos.

O holismo surge como uma proposta de reencantamento do mundo. Ele tenta resgatar valores buscados quase que aleatoriamente entre a mística oriental e idealizações cósmico-panteístas, através das quais o homem poderia supostamente recuperar o sagrado que foi reprimido pela racionalidade moderna e, por conseguinte, algum sentido diante da ausência de valores, isto é, diante do niilismo.

Japiassú (1996) afirma que em épocas de crise, tanto econômica, quanto cultural, política, ética ou epistemológica, prolifera o pensamento mágico e têm pouca audiência os argumentos lógicos. Floresce o individualismo: cada um busca em si mesmo e por si mesmo os caminhos de sua própria “salvação”.

O holismo massificou-se nos anos 1960 e 1970, período caracterizado pela curtição e pelo esoterismo, com destaque para a busca de uma utopia mística até no uso de drogas. No caso brasileiro, a importação da contracultura trouxe, juntamente com o *flower-power*, a demanda por religiões, ideologias e terapias de países orientais. Essa importação manifestou-se na adesão descompromissada a religiões tradicionais como o Budismo ou a seitas mais novas como a Seicho-no-iê, bem como na apropriação da ioga indiana, da alimentação macrobiótica japonesa, do Tai-chi-chuan chinês, da acupuntura chinesa e de outras formas de medicina oriental.

Observamos também o crescimento da consulta a horóscopos, mapas astrológicos, cartas do tarô, crenças em bruxas e nos poderes energéticos de cristais e réplicas de pirâmides do Egito. Até o turismo se valeu disso, promovendo cidades no interior do Brasil que seriam pontos de pouso de discos-voadores ou que teriam passagens secretas para o interior do planeta, onde viveriam civilizações espiritualmente mais avançadas.

Por conseguinte, desenvolveu-se um mercado segmentado, com lojas, cursos, feiras, congressos, livros e, claro, profissionais especialistas como astrólogos, magos, videntes e cartomantes. Multiplicaram-se, por toda parte, os gurus e “mestres”, propagando ou vendendo suas “luzes”, sua “paz”, sua “harmonia”, suas meditações e suas “receitas” para o bem-estar espiritual de uma clientela cada vez mais insegura, sem referenciais e sem “portos seguros” quanto ao futuro. Mas por que a preferência pelo misticismo e pelo esoterismo orientais? Nas palavras de Japiassú:

Suas religiões e tradições são mais facilmente aceitas porque, sendo estrangeiras ao Ocidente e bem mais distanciadas de nossas tradições culturais, exercem menos coerções e exigem muito menos de nós do que as religiões cristãs que nos formaram. Diria que elas nos responsabilizam muito menos. Porque não temos que prestar contas a nenhuma autoridade oficial, a nenhuma Instituição. [...] Nas religiões e místicas orientais, há uma enorme liberdade, pelo menos aparente. Cada indivíduo “se sente” completamente à vontade para seguir isto ou aquilo e, quase sempre, do modo como bem entender (JAPIASSÚ, 1996, p. 164).

O holismo foi apropriado pelo Monstro SIST, que o tornou simulacro de metafísica, mais uma arma do sistema – o espiritual a serviço do capital. O capitalismo domina, enquanto o povo consome em busca de conforto espiritual. A propósito, Japiassú questiona os resultados dos movimentos holistas:

São realmente eficazes para transformar suas vidas, provocar nelas a “revolução interior”, capacitando-os para transformar este pobre e desgraçado mundo num “melhor dos mundos”, num mundo de paz, de harmonia, num mundo da “nova era”? Não sei. Talvez. Ou será que não lhes fornece apenas algumas “receitas” ou “macetes” meio científico, meio filosófico para que possam “viver” melhor, se “sentir” bem consigo mesmos, se suportarem um pouco melhor, chegarem ao tal de “autoconhecimento”, num mundo ou numa sociedade mais ou menos insuportáveis, mas nos quais se vêem obrigados ou condenados a se inserirem e a viverem? (JAPIASSÚ, 1996, p. 185).

Douglas Kellner (2001) esclarece que as pessoas sentem-se atraídas pelo oculto quando percebem que, dominadas por forças sociais poderosas, já não exercem controle sobre suas próprias vidas. Diante da dificuldade de lidar com a realidade social, o oculto se torna uma fantasia escapista, recurso satisfatório para explicar as circunstâncias desagradáveis ou os acontecimentos incompreensíveis com a ajuda de mitologias religiosas, mágicas ou sobrenaturais.

A redenção posta no futuro ou no sobrenatural sustenta o sistema dominante. Com efeito, a contracultura, com seu simulacro de metafísica, retorna ao obscurantismo mágico do mundo mítico. Com pretensões formativas e críticas, sucumbiu diante do modelo social consumista que banaliza a vida cultural, criando cumplicidade com os mecanismos de dominação do capitalismo.

Nos anos 1960 e 1970, Aleister Crowley, por ser uma figura mítica e controversa, despertou muito interesse entre artistas, tornando-se guru da contracultura e do *rock*. Este estilo musical, que desde suas origens foi associado de uma forma ou de outra ao ocultismo, tem sido freqüentemente acusado de incitar a rebeldia e despertar sentimentos transgressores nos jovens. A obra do mago inglês, indo ao encontro da necessidade de contestação dos rebeldes, foi cultivada como o prenúncio da Nova Era que os jovens tentavam materializar em comunidades alternativas e pela qual tanto ansiavam.

Exemplar é a capa do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (BEATLES, 1967), criação do artista Peter Blake, que reúne imagens de 62 pessoas a quem os Beatles admiravam. Na linha de cima, entre o guru hindu Swami Sri Yuktswar Giri e a atriz americana Mae West, podemos ver Aleister Crowley. Outros astros do *rock* compatriotas do mago também prestaram suas homenagens: Jimmy Page, do Led Zepellin, teria comprado a *Boleskine House*, refúgio de Crowley na Escócia, às

margens do lago Ness, enquanto Ozzy Osbourne compôs a música “Mr. Crowley” em sua homenagem.

No Brasil, o mais ilustre seguidor do ocultista inglês foi Raul Seixas. Embora o cantor nunca tenha comentado publicamente com clareza e detalhes suas experiências em sociedades iniciáticas, suas músicas explicitam que ele lançou sua Sociedade Alternativa a partir dos ensinamentos de Crowley. Uma das referências mais claras ao mago na discografia de Raul é a canção “A Lei”, do LP *A Pedra do Gênesis* (SEIXAS, 1988), glosa do *Líber Oz* (CROWLEY, 2009).

Todo homem tem direito
De pensar o que quiser
Todo homem tem direito
De amar a quem quiser

Todo homem tem direito
De viver como quiser
Todo homem tem direito
De morrer quando quiser

Direito de viver
Viajar sem passaporte
Direito de pensar
De dizer e de escrever

Direito de viver
Pela sua própria Lei

Direito de pensar
De dizer e escrever

Direito de amar
Como e com quem ele quiser

Viva, viva, viva
Viva a Sociedade Alternativa
A Lei do forte
Essa é a nossa Lei e a alegria do mundo.
Faz o que tu queres há de ser tudo da Lei.
Faze isso e nenhum outro dirá não.
Pois não existe Deus senão o homem.
Todo homem tem direito de viver a não ser pela sua própria Lei.
Da maneira que ele quer viver.
De trabalhar como quiser e quando quiser.
De brincar como quiser.
Todo homem tem direito de descansar como ele quiser.
De morrer como ele quiser.
O homem tem direito de amar como ele quiser.
De beber o que ele quiser.
De viver onde quiser.
De mover-se pela face do planeta livremente, sem passaporte,
Porque o planeta é dele. O planeta é nosso.
O homem tem direito de pensar o que ele quiser.

De escrever o que ele quiser.
De desenhar, de pintar, de cantar, de compor o que ele quiser.
Todo homem tem direito de vestir-se da maneira que ele quiser.
O homem tem o direito de amar como ele quiser.
Tomai vossa sede de amor como quiseres e com quem quiseres.
Há de ser tudo na Lei.
E o homem... tem direito de matar todos aqueles que contrariarem esses direitos.
O amor é a Lei, mas amor sob vontade.
Os escravos servirão.
Viva a Sociedade Alternativa.
Viva, viva, viva!

A canção anuncia a Lei de Thelema a partir da glosa do texto de Crowley. José Roberto Abrahão (2006), instrutor mágico e parceiro de Raul Seixas nos anos 1980, explica que Crowley, dentro do espírito da Lei de Thelema, definiu a magia como “a ciência e arte de provocar mudanças de acordo com a vontade” (ABRAHÃO, 2006, p. 13).

Abrahão classifica a magia de Aleister Crowley como pragmática, em contraposição a uma magia dogmática. Esta última, assim como as religiões predominantes, faz uso de símbolos canônicos, alheios aos indivíduos. A pragmática, por sua vez, se caracteriza por fazer uso apenas de símbolos pessoais. Os autênticos thelemitas, seguidores da Lei de Thelema, buscam um caminho individual, anárquico, fazendo uso de simbologias singulares.

As religiões judaico-cristãs, por exemplo, sob a máxima “Seja feita vossa vontade”, pregam a rendição da vontade individual à vontade de Deus, aceito como uma entidade suprema que personificaria a ordem do Universo. Para obedecermos à vontade divina, essas religiões impõem mandamentos na forma de escrituras sagradas e regras sob a administração dos sacerdotes.

Segundo os thelemitas, os “escravos”, isto é, os resignados, impotentes, esperam que um poder exterior (seja Deus ou o Estado) justifique o mundo, obedecendo às vontades alheias em detrimento de suas vontades individuais. Assim, submetem-se servilmente às instituições do Velho Aeon, como o Estado, as Igrejas, a Mídia, a Ciência e a Moral.

Na crença thelemita, em contrapartida, em vez de esperar que um poder transcendente justifique o mundo, o homem tem de dar sentido à própria vida. A

vontade de toda pessoa já estaria em perfeita harmonia com a vontade divina, constituindo uma única e mesma vontade. Assim, a única fonte de orientação espiritual confiável em todo o universo seríamos nós mesmos. O indivíduo, não Deus, passa a ser o centro do Universo, declara o mago inglês: “Eu estou só: não existe Deus onde eu sou” (CROWLEY, 1999, p. 15).

Se o indivíduo autônomo (*auto-nómos*) é aquele que provém a si próprio a lei de sua ação, parece que Raul Seixas não abandonou a órbita da ilusão burguesa da vontade centrada sobre si mesma. Entretanto, o thelemita é dotado de volubilidade, agindo como uma metamorfose ambulante. Fazendo pouco caso das normas que ele mesmo se dá, torna risível o ideal do *self-made man*.

Raul, percebendo a arapuca armada por uma ordem social massificante, reificante e alienante, tentou defender um individualismo libertário, declarando inimizade à ciência, ao Estado e a qualquer tipo de autoridade, acusando-as de imporem uma racionalidade maléfica e repressora. Todavia, a doutrina thelêmica resvala num impasse: seus adeptos não se sentem obrigados a se engajar em nenhuma ação verdadeiramente eficaz ou a assumir qualquer responsabilidade social, ética ou política.

A postura que os thelemitas adotam tem algo de *solipsista*: o ego é a realidade verdadeira e nenhuma exigência deve transcender os limites desse Eu. A felicidade completa do indivíduo é possível neste mundo, com a condição de esforçar-se para tomar posse de si mesmo a fim de matar o velho homem racional e revestir-se do Novo. O triunfo da vontade individual, aqui, pode nos levar à imagem cristalizada de um homem-deus absoluto, colocando o indivíduo no altar dos antigos deuses: “Pois não existe Deus senão o homem”, cantou Raul, glosando Crowley.

Todavia, teríamos aqui um homem-deus sem tábua de mandamentos, sem dogmas, sem comprometimento com qualquer tradição ou valor estabelecido. A Lei de Thelema designa uma extrema volubilidade, perpétua superação de si que rejeita qualquer dogmatismo, ao modo como Raul cantou em “Metamorfose Ambulante”, do LP *Krig-ha, Bandolo!* (SEIXAS, 1973):

Prefiro ser essa metamorfose ambulante
Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante

Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo
Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo

Eu quero dizer agora o oposto do que eu disse antes
Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante
Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo
Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo

Sobre o que é o amor
Sobre que eu nem sei quem sou

Se hoje eu sou estrela amanhã já se apagou
Se hoje eu te odeio amanhã lhe tenho amor
Lhe tenho amor,
Lhe tenho horror
Lhe faço amor
Eu sou um ator

É chato chegar a um objetivo num instante
Eu quero viver nessa metamorfose ambulante
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 que eu nem sei quem sou

Se hoje eu sou estrela amanhã já se apagou
Se hoje eu te odeio amanhã lhe tenho amor
Lhe tenho amor, lhe tenho horror
lhe faço amor, eu sou um ator

Eu vou desdizer aquilo tudo que eu lhe 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
Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo

A recorrência, repetição de palavras e versos, é um recurso marcante na letra da música, o que pode ser explicado pelo efeito de sonorização que ela propicia. E o efeito sonoro é indispensável se levarmos em conta que o texto foi escrito para ser ouvido e cantado.

Encontramos aqui mais uma letra construída a partir de imagens que criam uma atmosfera de antíteses: o velho e o novo, o amor e o ódio, a luz e a escuridão, o dizer e o desdizer. Mas a principal das antíteses se dá entre a atitude autêntica, daquele que aceita a responsabilidade de assumir a própria vontade, e a atitude inautêntica daquele que delega a responsabilidade das suas opções para os outros.

A metamorfose ambulante é o oposto do “cidadão respeitável”, domesticado, obediente a certas maneiras de agir, pensar e sentir. Os conservadores permanecem sem questionar os valores e costumes tradicionais, com suas opiniões

inalteráveis, seu caráter intransigente, trabalho estável e residência fixa, enquanto a metamorfose ambulante age e pensa livremente, criando e auto-afirmando seus próprios valores.

O thelemita exprime sua própria vontade, mas jamais se fixará em alguma certeza, transmutando-se em direção a novos modos de ser, novas perspectivas, como uma metamorfose ambulante. O compositor se quer como o indivíduo descentrado, inconstante, que deseja escapar de toda essa “lama que a gente engole e não faz nada”, como diz em uma versão ao vivo de “Metamorfose Ambulante” (SEIXAS, 1983). Todavia, a metamorfose ambulante entroniza o efêmero e o transitório, com suas rupturas e descontinuidades de efeitos nocivos.

Jameson (2002 e 2006) afirma que na pós-modernidade acontece um processo de descentramento e fragmentação do sujeito em superfícies múltiplas. Toda a sociedade contemporânea estaria marcada pela efemeridade, pela fragmentação, pelo descentramento, pela indeterminação, pela descontinuidade, pelo ecletismo das diferenças e pelo caos. A sociedade, assim, teria se transformado num conjunto descentrado e pluralista de pequenos grupos, tribos e comunidades, urbanas ou rurais. Essa desunião impede qualquer ação de resistência ao *status quo*.

É dentro dessa perspectiva, aponta Jameson (2002 e 2006), que os impulsos utópicos dos anos 1960 não se unificaram, mas produziram uma descentralização global, com a institucionalização em pequenos grupos que gerou uma série relevante de movimentos micropolíticos (de vizinhança, etnia, gênero, sexualidade, ecologia), cujos denominadores comuns são formas diversas de anticapitalismo.

Eduardo F. Coutinho (2005) acrescenta que nos EUA, onde tais movimentos tiveram início, com a assunção de protestos das minorias, não havia mais lugar para os discursos hegemônicos dos *white anglo-american protestant man*. A todo momento surgiam – e isso ainda acontece, no Brasil e no mundo – novos movimentos sociais independentes a desafiar as formas estabelecidas de sociedade e cultura com a intenção de produzirem novas contraculturas e formas alternativas de vida.

Uma nova contracultura foi apresentada por Raul Seixas. A grande obra mágica de Thelema consiste em ser uma metamorfose ambulante, removendo os obstáculos

que impedem a perfeita realização da vontade individual: “[...] na verdade, o único material que o magista tem para trabalhar é o *magista* – as únicas reais mudanças que podemos operar com nossos labores mágicos são transformações em nós mesmos” (DUQUETTE, 2007, p. 203).

Aqui, para compreendermos com mais propriedade a transformação que a magia quer provocar, podemos retomar a metáfora da alquimia, presente na canção “Ouro de Tolo” (SEIXAS, 1973). Num dos livros de cabeceira de Raul Seixas, *O Despertar dos Mágicos*, dos escritores esotéricos franceses Louis Pauwels e Jacques Bergier (1981), podemos ler que o objetivo da alquimia, a ciência das transmutações, é a transmutação do próprio espírito. O alquimista, ao fim de seu trabalho sobre a matéria, veria operar-se em si mesmo uma transmutação que o elevaria a um grau de consciência mais elevado, despertando-o para uma nova era.

A Lei de Thelema emerge da crença na inutilidade das lutas no campo político-institucional, pois redundariam sempre em alguma forma de opressão ao indivíduo. A transformação social viável para resolver os problemas do homem dentro da sociedade só poderia ser alcançada na medida em que cada um pensasse e agisse por si próprio, emergindo das massas, suprimindo todas as formas de autoridade estabelecidas, tendo em vista a realização dos desejos individuais: “Sociedade alternativa. Não uma alternativa para a Sociedade” (SEIXAS, apud BUARQUE, 1997). Nesse sentido, uma possível revolução seria fruto da organização coletiva das vontades individuais.

A Sociedade Alternativa divulgada por Raul Seixas, ao defender a realização individual como seu principal objetivo, baseia-se no preceito de que “[...] não há outro Deus além de mim [...]” (CROWLEY, 1999, p. 4). No mesmo sentido, Raul cantou em “Meu Amigo Pedro” que “cada um de nós é um universo” (SEIXAS, 1976). Nesse caso, se a modernidade hipostasiou a razão, os thelemitas hipostasiam a vontade.

A auto-referência thelemita, em busca incessante por autonomia e autoconhecimento, pode resvalar na arbitrariedade e, portanto, na indistinção e na violência. Se cada um buscar por si mesmo e em si mesmo os caminhos de sua própria salvação, como viver em sociedade?

Este revigoramento do individualismo tem levado cada indivíduo a criar sua própria religião, convertendo-se em homem-deus. Para a compreensão deste abstrato preceito, José Roberto Abrahão (2006) sugere ao leitor que cante ou recite “Gita”, na versão de Raul Seixas e Paulo Coelho (SEIXAS, 1974):

Eu que já andei pelos quatro cantos do mundo procurando
Foi justamente num sonho que ele me falou

Às vezes você me pergunta
Por que eu sou tão calado
Não falo de amor quase nada
Nem fico sorrindo ao teu lado

Você pensa em mim toda hora
Me come me cospe e me deixa
Talvez você não entenda
Mas hoje eu vou lhe mostrar

Eu sou a luz das estrelas
Eu sou a cor do luar
Eu sou as coisas da vida
Eu sou o medo de amar
Eu sou o medo do fracasso
A força da imaginação
O blefe do jogador
Eu sou, eu fui, eu vou

Gita, Gita, Gita, Gita, Gita

Eu sou o seu sacrifício
A placa de contramão
O sangue no olhar do vampiro
E as juras de maldição
Eu sou a vela que acende
Eu sou a luz que se apaga
Eu sou a beira do abismo
Eu sou o tudo e o nada

Por que você me pergunta?
Perguntas não vão lhe mostrar
Que eu sou feito da terra
Do fogo, da água e do ar

Você me tem todo dia
Mas não sabe se é bom ou ruim
Mas saiba que eu estou em você
Mas você não está em mim

Das telhas eu sou o telhado
A pesca do pescador
A letra A tem meu nome
Dos sonhos eu sou o amor

Eu sou a dona de casa
Nos pegue-pagues do mundo
Eu sou a mão do carrasco
Sou raso, largo, profundo

Gita, Gita, Gita, Gita, Gita

Eu sou a mosca na sopa
E o dente do tubarão
Eu sou os olhos do cego
E a cegueira da visão

Mas eu sou o amargo da língua
A mãe, o pai e o avô
O filho que ainda não veio
O início, o fim e o meio
Eu sou o início, o fim e o meio

A canção é composta a partir da glosa de passagens do *Bhagavad-Gita*. O filólogo Rodrigo Gomes Ferreira (2006) explica que o texto sânscrito foi escrito entre os séculos IV a.C. e I d.C, como um capítulo do épico indiano *Mahabharata*, composto de 100.000 versos. As grandes divergências quanto à datação existem devido à sua suposta origem, pois teria sido transmitido oralmente entre gerações antes de se tornar um texto escrito.

Dentro da literatura hindu, a *Bhagavad-Gita* é tida como fruto de idéias e inspirações de seres humanos, não de deuses. Apesar de ser apenas parte de um épico da literatura não-revelada, o que poderia lhe atribuir um *status* menos expressivo no cânone hindu, o texto é um dos mais populares e importantes do Hinduísmo. É muito comum a comparação, em termos de época e importância, com o Novo Testamento da Bíblia cristã.

Todavia, importante ressaltar que o Hinduísmo não se assemelha com religiões como o Cristianismo, por exemplo, com dogmas, axiomas, clero e textos únicos para toda uma instituição. Cada linha do Hinduísmo adota certos textos e interpretações da literatura sagrada para se fundamentar.

O enredo do *Bhagavad-Gita* é, resumindo, o diálogo entre dois personagens – Krishna (encarnação do deus Vishnu) e Arjuna (príncipe dos Pandavas) – minutos antes de uma grande batalha da guerra na qual Arjuna comanda o seu exército com o intuito de reconquistar o reino dos Pandavas. O deus é o condutor de seu carro de combate.

A conversa começa quando Arjuna se vê no dilema de ter que lutar contra amigos de infância, muitos familiares e conhecidos que estavam no exército inimigo. Ao

expor esta angústia para Krishna, com a intenção de desistir da luta, os dois dialogam sobre questões fundamentais da vida humana, como a ética, o propósito da existência humana, a imortalidade do espírito humano, dentre outras. A força do diálogo leva Arjuna a retomar as armas e lutar até o fim, tornando-se vitorioso.

O diálogo entre Krishna e Arjuna, aparentemente um incentivo moral ao guerreiro, que se desanimou ao ver entes queridos no outro lado da batalha, trata, basicamente, de questões ontológicas, teológicas e meios de transcendência. Krishna oferece explicações sobre o sentido do ser e também apresenta diversos meios para se atingir este conhecimento, incluindo, principalmente, o caminho da ação desapegada aos frutos dela e a devoção a uma entidade suprema (Deus).

A chave de leitura indicada por Abrahão (2006), e não desenvolvida por ele, subverte a mensagem hindu do caminho da ação desapegada e da devoção a uma entidade suprema. Raul Seixas, num sincretismo religioso pós-moderno, faz uma síntese entre os ensinamentos de Krishna e Crowley:

Dentro da nova lei que é mencionada por Krishna no *Bhagavad-Gita* e por Crowley no *Book of the Law*, "Faze o que tu queres...", o único objetivo do homem passa a ser sua própria e real felicidade.

É preciso tornar a ser indivíduo outra vez.

E, mesmo que até hoje as nossas esperanças tenham sido frustradas, nesta Nova Era que se inicia o indivíduo compreenderá o valor de si próprio e se unirá a outros para o grande trabalho da autolibertação (SEIXAS, 2005, p. 90).

A canção e as citações acima expressam as concepções metafísicas e religiosas de Raul. Enquanto a tradição judaico-cristã é dualista, cindindo a realidade em pares de opostos, bem e mal, verdade e mentira, essência e aparência, mundo supra-sensível e mundo sensível, Seixas se aproxima da cosmovisão monista.

O monismo acredita em um princípio único e elementar, sendo os múltiplos entes redutíveis em última instância a essa unidade primordial. Na crença em uma unidade fundamental do mundo e do homem ou do cosmos e da consciência, o homem-deus seria total e único, o princípio, o meio e o fim, o tudo e o nada.

Segundo Abrahão (2006), os seres humanos participariam da divindade cósmica a partir de níveis de consciência diferentes e criariam sua própria realidade. Cada

indivíduo seria uma fonte criadora do universo e o reconhecimento da consciência universal sintonizaria o ser humano na unidade do cosmos.

A “Gita” de Raul Seixas seria um convite ao devir, despertando as pessoas para o caminho individual da metamorfose ambulante, vindo a ser um pouco de tudo, a luz das estrelas, a mão do carrasco, a mosca na sopa e o dente do tubarão. O próprio indivíduo seria o tudo e o nada, o início, o fim e o meio.

Tendo em vista o ingresso em uma “nova era”, o artista acreditava no potencial mágico da canção, mas não queria que ela produzisse resultados por si só. “Gita” funcionaria como uma espécie de despertador, mas a atitude de acordar e levantar da cama caberia exclusivamente a cada um. Despertar significaria tornar a ser indivíduo outra vez, isto é, se desvincular das certezas impessoais estabelecidas, tentando uma transmutação de princípios e valores. Nas palavras de Raul:

“Gita”, apenas, significa “canto”. Pra mim é um canto diferente, longe do convencionalismo das músicas e próximo ao soar de uma trombeta que acorda cada indivíduo para o que ele tem dentro de si sem que saiba.

Quando esse canto é entoado, desperta magicamente dentro de cada ser humano, abrindo as portas para uma verdadeira mutação de princípios e valores. *Gita* fala do homem, do seu duelo entre o que tentaram fazer com que ele fosse e o que ele realmente é ou sempre desejou ser. Hoje em dia, cada vez mais homens estão fazendo o que querem, e isso é a única grande atitude que se pode esperar de uma civilização que chegou ao ponto máximo de todas as suas esperanças (SEIXAS, 2005, p. 88).

Se o Velho Aeon, com suas regras e leis prejudiciais à felicidade individual, chegara ao ponto máximo de todas as suas esperanças, como pensava Raul, “Gita” abriria as portas da percepção para o Novo Aeon. A idéia de estar entrando em uma nova era, com todo o misticismo que isso agregava, representava a possibilidade de escapar a uma racionalidade violenta e sufocante.

Assim como a simbologia do disco voador, o que importa é desvelar novas possibilidades de pensar e viver, e acima de tudo acreditar na viabilidade da transformação. Em outras palavras, não importa tanto se existem magia e discos voadores, mas sim o que estas idéias despertam nas pessoas. Nas palavras do poeta, em entrevista ao jornalista Carlos Caraméz, em março de 1975:

A verdade é prenúncio de um momento, o caos é prenúncio de um momento. Quando digo que sou a luz das estrelas, não estou falando de

mim. O pedreiro lá da frente de casa, que está construindo um edifício, canta essa música como se fosse ele. Isso porque nós somos o verbo ser. Sendo o que você tem a vontade de ser, não existe mais nada. Nós somos, e está acabado. Tudo é. Então, o eu é fortíssimo. Você tem de ter primeiro a consciência do eu para poder respeitar terceiros e então fazer o que você quer, que é tudo da lei, sua lei (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 106).

No sentido apontado acima, Raul Seixas se aproxima dos movimentos pós-modernos da Nova Era, que apregoam uma grande variedade de terapias holísticas inspiradas em antigas tradições culturais esotéricas e propõe encontrar a fonte da cura em nós mesmos. Raul defendia que encontrássemos o caminho para o Novo Aeon em nós mesmos, nos colocando em contato com nossa energia cósmica interior.

“Gita” seria, nesse sentido, um canto que propicia aquilo que Raul, glosando Pauwels e Bergier, chamou de olho novo. “Ver as coisas antigas com olhos novos” (PAUWELS; BERGIER, 1981, p. 45), visto que “[...] os que ainda usam olhos velhos estarão sempre olhando o novo e aplicando seus mesmos valores velhos, pois o velho vê o novo com olhos velhos” (SEIXAS, 2005, p. 100).

Perceber a chegada do Novo Aeon só seria possível com um novo olhar que destruía todos os antigos valores possibilitando ao indivíduo identificar mudanças em andamento, que de outra perspectiva passariam despercebidas: “Que *Gita* ecoe no coração dos homens e os faça levantar novamente a cabeça” (SEIXAS, 2005, p. 91).

Em outras palavras:

Gita é o canto mais antigo da humanidade, e que vem hoje nos anos 70 despertar de um estado de sonambulismo em que todos nós nos encontramos, como uma verdadeira dádiva, ou seja, a volta para o grande poder que existe dentro de cada homem.

Ninguém é igual. Cada homem e cada mulher é uma estrela girando em sua própria órbita. Mas a civilização não respeitou a integridade do homem, criando leis absolutas e tentando impor uma vontade comum a todos. Isso é a mesma coisa que entrar numa sapataria e mandar o sujeito só vender um número de calçado, sem respeitar aqueles que possuem os pés menores. E se o sapato não cabe em nossos pés, nós somos de qualquer forma obrigados a usá-lo. E usamos (SEIXAS, 2005, p. 89).

O sapato apertado como metáfora para o Velho Aeon, que cerceia a vontade individual em nome de leis universais, também foi usado por Raul Seixas e seu parceiro Cláudio Roberto Andrade de Azeredo na canção “Sapato 36”, do LP *O dia em que a Terra parou* (SEIXAS, 1977):

Eu calço é 37
Meu pai me dá 36
Dói, mas no dia seguinte
Aperto meu pé outra vez
Eu aperto meu pé outra vez

Pai eu já tô crescidinho
Pague prá ver, que eu aposto
Vou escolher meu sapato
E andar do jeito que eu gosto
E andar do jeito que eu gosto

Por que cargas d'água
Você acha que tem o direito
De afogar tudo aquilo que eu
Sinto em meu peito

Você só vai ter o respeito que quer
Na realidade
No dia em que você souber respeitar
A minha vontade

Meu pai
Meu pai

Pai já tô indo embora
Quero partir sem brigar
Pois eu já escolhi meu sapato
Que não vai mais me apertar
Que não vai mais me apertar
Que não vai mais me apertar

A canção, construída em torno de antíteses, metaforiza a relação do indivíduo com as autoridades. A estrutura da música é semelhante à de “Meu amigo Pedro” (SEIXAS, 1976). O eu lírico, em diálogo com o pai, se exprime por uma série de proposições até alcançar uma conclusão: partir sem brigar, em busca de liberdade.

A figura paterna representa o patriarcalismo característico do Velho Aeon, em que figuras como o Deus-pai, o Estado, o Capital e o homem branco dominam a sociedade impondo seus valores aos não-cristãos, aos não-ocidentais, aos não-brancos, às mulheres e a todos aqueles feitos de servos ou escravos.

O eu lírico expressa o patriarcalismo numa relação familiar, onde a autoridade do pai tolhe a liberdade do filho ao fazê-lo calçar um sapato menor do que o seu número adequado. Num primeiro momento, o filho se submete à opressão, mas ao “crescer” questiona o autoritarismo paterno. O eu lírico nega ao outro o direito de fixar valores dos quais não compartilha e que oprimem suas vontades individuais. Entretanto, coerente com a Lei de Thelema, o eu lírico não deseja invalidar a visão de mundo

paterna para impor outra no lugar. Por isso, ele se propõe a partir sem brigar, fazendo seu próprio caminho, escolhendo calçar um sapato que não lhe aperte mais.

José Rada Neto (2006) observa que esse atrito que impossibilita o desenrolar do relacionamento das personagens é fruto da ausência de respeito, o qual atenuaria o desgaste das diferenças. O respeito recíproco, que só pode existir numa relação de igualdade, implica aceitar as diferenças de cada pessoa. Mas a igualdade reclamada na canção se dá pela valorização da diferença e não por uma tentativa de suprimi-la, como querem certos movimentos sociais.

Se, como escreveu Aleister Crowley e repetiu Raul em “Sociedade Alternativa”, “todo homem e toda mulher é uma estrela” (CROWLEY, 1999, p. 2; SEIXAS, 1974), cada ser humano é único e exclusivo, dotado de vontades e pensamentos próprios, sendo a distinção algo característico do homem e, portanto, sua condição de semelhança. O que temos em comum é que somos todos diferentes. É essa mensagem thelêmica que Raul Seixas canta no hino do Novo Aeon, a canção “Sociedade Alternativa”, do LP *Gita* (SEIXAS, 1974):

Viva! Viva!
Viva a Sociedade Alternativa!
Viva! Viva!
Viva a Sociedade Alternativa!
Viva o Novo Aeon!
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
Faze o que tu queres
Pois é tudo da lei, da lei
Da lei

Viva! Viva!
Viva a Sociedade Alternativa!
Faze o que tu queres, há de ser tudo da lei
Viva! Viva!
Viva a Sociedade Alternativa!
Todo homem e toda mulher é uma estrela
Viva! Viva!
Viva a Sociedade Alternativa!
Viva! Viva!
Viva! Viva!

Viva a Sociedade Alternativa!

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

Viva! Viva!
Viva a Sociedade Alternativa!
O número 666 chama-se Aleister Crowley
Viva! Viva!
Viva a Sociedade Alternativa!
Faz o que tu queres, há de ser tudo da lei
Viva! Viva!
Viva a Sociedade Alternativa!
A Lei de Thelema
Viva! Viva!
Viva a Sociedade Alternativa!
A lei do forte
Viva! Viva!
Esta é a nossa lei e a alegria do mundo
Viva! Viva! Viva!

Raul compôs seu hino da Sociedade Alternativa fazendo a colagem de passagens do *Líber AL vel Legis* (CROWLEY, 1999) com a cultura de massa (Papai Noel e Carlos Gardel), aliando acento crítico ao desbunde. A recorrência (repetição de palavras e versos) valoriza o efeito sonoro e a rima, recursos que aumentam a eficácia da canção enquanto meio de comunicação.

Num contexto em que estava em voga a preocupação com as ciências ocultas, a letra da música expressa a busca de uma utopia mística, enfatizando sua profissão de fé em relação à Lei de Thelema. A canção aponta que o único remédio para essa situação que nos aflige é mudar a ordem que nos determina e projetar o horizonte de uma totalidade de outra ordem.

A mudança não seria para uma nova ordem social, um novo Estado, como defendem as diversas correntes socialistas e comunistas. Raul apregoa uma Sociedade Alternativa dentro de cada indivíduo, de acordo com a própria vontade. Nos dizeres do compositor: “Recebo cartas e mais cartas toda semana, gente querendo aderir ao projeto. Mas quero avisar que a Sociedade Alternativa não é um clube ou um partido, é uma idéia. A carteirinha do clube é você mesmo. É a sua cabeça” (SEIXAS, apud RADA NETO, 2006, p. 55).

A Lei de Thelema seria apenas para os fortes, porque é necessário força para suportar e ousar ser uma metamorfose ambulante, abandonando o repouso servil de seguir a vontade de outrem. O forte seria aquele que vê em si mesmo a importância da vida, a lei e a alegria do mundo, não buscando respostas no além ou no alheio, dispensando qualquer aprovação externa: “Porque somente o forte pode fazer o que quer e arcar com as conseqüências”, afirmou o poeta em entrevista concedida ao jornalista Walterson Sardenberg, em 1982 (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 123).

O forte, em auto-afirmação, se esforça para se libertar dos grilhões que o prendem ao Velho Aeon. Sua atitude é de ceticismo em relação a todos os velhos valores, crenças e convicções. Raul Seixas, coerente com a Lei de Thelema, é libertário e libertino ao ponto de nem mesmo se apegar ao guru Aleister Crowley.

Raul Seixas canta “O número 666 chama-se Aleister Crowley”. O próprio escritor inglês se autodenominava 666, que no Apocalipse bíblico se refere ao número da Besta. A alcunha é uma provocação à moral e aos bons costumes ocidentais, pois o Diabo é visto como forma de representação oposta às religiões do Velho Aeon, com suas censuras e restrições espirituais, intelectuais, emocionais e sexuais.

Entretanto, Crowley não tinha relação com satanismo ou magia negra. Segundo Duquette (2007), o número 666, no diagrama cabalístico da Árvore da Vida, corresponde ao número mágico do sol. Nas provocativas palavras de Crowley: “Isso significa apenas luz do Sol. Você pode me chamar de Pequena Luz do Sol” (apud DUQUETTE, 2007, p. 2). E Raul Seixas, como bom discípulo, buscava a luz do conhecimento em si mesmo, não no mestre:

Eu queria respostas, eu queria descobrir... tudo... descobrir tudo. Eu estava envolvido profundamente com Paulo Coelho (*seu letrista e amigo*) e nós mergulhamos mesmo no esoterismo. Eu via uma saída por aí, queria descobrir. Conheci uma pessoa, chamada Marcelo, uma pessoa muito importante, e foi na mão dele que Aleister Crowley (*magô inglês*) deixou o *Livro da Lei*; ele é o continuador da obra de Crowley. Ele nos iniciou numa sociedade esotérica. Paulo saiu logo mas eu continuei, depois entrei para uma outra, mais elevada... eu estava envolvidíssimo. E de repente descobri que a luz, o conhecimento, tem de vir de você mesmo. É claro que eu precisava passar por tudo isso pra descobrir. Agora estou comigo. Estou bem comigo, do mesmo modo como todos deviam estar bem consigo mesmos. [...] Não se pode levar tudo muito a sério, pensar que Crowley tinha a verdade toda... não... eu tirei coisas dele, toques dele, fiz uma coisa minha, em cima do que descobri (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 31).

A auscultação da canção “Sociedade Alternativa” mostra que Raul Seixas era politicamente vago e substituiu questões políticas substanciais por uma utopia mágica. Desse modo, ele tendeu a reduzir a resistência política a *slogans* como “Viva a Sociedade Alternativa!”. Mas como se vive a Sociedade Alternativa? Por vias tortas, o artista apresentou uma ética que orienta a ação, isto é, um princípio segundo o qual se deve agir para moldar a própria vida e o mundo: “Faz o que tu queres, há de ser tudo da lei”. Poesia-resistência:

Nostálgica, crítica, ou utópica, a poesia moderna abriu caminho caminhando. O que ela não pôde fazer, o que não está ao alcance da pura ação simbólica, foi criar materialmente o novo mundo e as novas relações sociais, em que o poeta recobre a transparência da visão e o divino poder de nomear. Só a revolução (BOSI, 2000, p. 167).

Desbundado, Raul Seixas foi um homem político ao seu modo. Com sua verve ácida, metamorfoseou-se em ator, cantor, compositor, produtor musical, agitador cultural e propagandista. Homem de seu tempo, ele buscava respostas, mas não tinha nenhuma pronta para dar a ninguém. Thelemita, ele fazia seu próprio caminho, mostrando que cada um deveria trilhar o seu.

Sua obra é sintomática do discurso da época em que loucura e drogas, urbanidade e ecologia, paranóia e violência, religião e ocultismo, amor e ódio foram o pano de fundo de uma experiência múltipla e contraditória que revela ambigüidades. Se, por um lado, Raul Seixas assumia a postura de guru e apontava o Novo Aeon como saída para a crise de valores pós-moderna e para o sufoco ditatorial, de outro ele desapontava caminhos, com um desbunde desconcertante.

De todo modo, no sufoco da ditadura, o desbunde, com seu discurso do corpo, da festa, da droga e da busca de novas formas de percepção, impulsionava trajetórias existenciais de grande força contestatória. Portanto, a despeito de suas limitações, as canções de Raul Seixas tocam em pontos nevrálgicos dos problemas políticos, sociais e culturais do Brasil dos anos 1970 e 1980, com fortes ressonâncias nos dias de hoje.

Nesse sentido, seria um equívoco apreender o Novo Aeon como uma categoria científica, exata e objetiva. O que nos propomos a fazer é analisar o caminho alternativo trilhado por Raul Seixas nos anos 1970, reconstituindo, a partir das próprias palavras do poeta, as relações sociais próprias à obra, contextualizando a

construção poética na experiência histórica de seu tempo. Para isso, devemos passar ao próximo item deste capítulo.

3.2. O RAULSEIXISMO EM SEU TEMPO

Existe certo consenso entre críticos, historiadores e pensadores, brasileiros e estrangeiros, acerca do espírito de crise que, nos anos 1970, substituiu o otimismo dos “incríveis anos 60” (HOLLANDA, 2004; KUMAR, 1997). Época de “vazio cultural”, dizem as más línguas. Uma década insípida, descreve Berman, na qual um sentimento de passividade e desesperança tomou conta das pessoas: “[...] as sociedades modernas da década de 1970 foram forçadas a viver à sombra da velocidade máxima e do sinal vermelho” (BERMAN, 2003, p. 373).

A conjuntura internacional da época estava envolvida por uma atmosfera de desencanto e pessimismo: crise econômica e energética, guerras e conflitos internacionais. No Brasil, a ditadura militar impunha uma situação de sufoco e medo: violação dos lares, censura prévia, suspensão de direitos políticos, exílios, prisões arbitrárias, tortura, “desaparecimentos”, assassinatos, confrontos diretos e indiretos entre as forças da repressão e a resistência.

“O ano de 70 é o ano da frustração. A sonhada revolução não se realiza e no mundo gera-se um estado depressivo violento. Tudo é sintetizado naquela curta frase de John Lennon: ‘o sonho acabou’” (TAVARES, 1985, p. 26). Diante da crise de valores, Raul Seixas (1973) se metamorfoseou em “Mosca na Sopa” e pousou no Monstro SIST, zumbindo e zoando contra o sono vigente:

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

E não adianta vim me dedetizar
Pois nem o DDT pode assim me exterminar
Porque você mata uma e vem outra em meu lugar

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 ZUM zumbizar
Observando e abusando
Olhe pro lado agora!
Eu tô sempre junto de você
Água mole em pedra dura
Tanto bate até que fura
Quem - lhe?
Quem - lhe?
A mosca, meu irmão!

A canção, um dos maiores sucessos comerciais da carreira de Raul, mistura o *rock* com ponto de macumba e algo de repente nordestino, em que os berimbaus e os instrumentos de percussão soam como se estivessem num rito umbandista, evocando entidades que poderiam, na mística contracultural do Novo Aeon, ajudá-lo no combate ao Monstro SIST.

A palavra mosca, nome de um inseto considerado repugnante, também designa o “indivíduo ou coisa impertinente, insuportável; maçante, importuno” (HOUAISS, 2006). Raul Seixas, assumindo o papel de mosca, numa atitude intempestiva e marginal que transgredia as normas sociais e políticas então vigentes, se colocava numa situação de enfrentamento ao regime. Inclusive, se identifica com aqueles que, através da guerrilha ou outros meios, morriam lutando contra a ditadura – “Porque você mata uma e vem outra em meu lugar” (SEIXAS, 1973).

A metafórica canção “Mosca na Sopa”, com seu vocabulário polissêmico e simbólico, não chega a um embate direto contra o sistema, como faziam os guerrilheiros da esquerda engajada, visto que Raul Seixas escolheu o caminho do desbunde como modo de romper as barreiras do sistema.

Raul Seixas, enquanto mosca na sopa, adotou uma postura afirmativa diante da cultura da mídia, usando a música comercial, ligeira, como um meio de comunicação rápido e eficiente para transmitir sua mensagem do Novo Aeon. Por isso, o garoto que sonhava em ser filósofo e escritor tornou-se cantor: “Mas vi que a literatura é uma coisa difícilima de fazer aqui, de comunicar tão rapidamente como a música” (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 87).

Em um país de milhões de analfabetos, havia a necessidade de um modo de comunicação para o público desprovido de educação formal. Dada essa necessidade de comunicação, Raul Seixas encontrou na canção popular massiva

um modo apropriado para cultivar um diálogo profícuo entre o artista e sua audiência.

No entanto, a indústria cultural percebeu que o *rock* e a música *pop* tinham apelo para a juventude e iniciaram o processo de assimilação e domesticação dos rebeldes convertidos em astros. Na década de 1970, a música *pop* alcançou o patamar de grande negócio no mercado internacional. Mas o modelo de sucesso comercial no *rock* já existia desde os anos 1950, quando foi lançado por Elvis Presley, ídolo da juventude de Raul Seixas: “O plano de marketing, que incluía rádio, televisão, livros, filmes e todo tipo de parafernália, provou ser um projeto para posteriores carreiras de músicos pop. O resultado final foi o domínio comercial” (FRIEDLANDER, 2006, p. 75).

Os anos 1970 são marcados pela consolidação da indústria cultural no Brasil. Novas tecnologias transformaram a indústria fonográfica, o jornalismo impresso, o mercado editorial, o cinema e outras áreas. A classe média, como nós vimos no primeiro capítulo, deleitava-se com as novidades mercadológicas tornadas acessíveis pela prosperidade econômica, embarcando na onda do consumismo.

No Brasil da ditadura o principal interlocutor do povo era a televisão. A Rede Globo, porta-voz do governo militar, expandiu-se até se tornar rede nacional e alcançar praticamente o monopólio do setor, viabilizando um projeto de homogeneização nacional através da TV. Na análise de Flora Süssekind:

“Para as massas”, um outro interlocutor: a televisão. E, com a expansão nacional das redes de televisão concedidas pelo Estado, a certeza de um controle social efetivo em cada casa que possuísse o seu aparelho transmissor. E o desenvolvimento de uma outra estética, rapidamente assimilada pelo gosto popular: a do espetáculo (SÜSSEKIND, 2004, p. 23).

Se, como constata Berman (2003), até mesmo as idéias mais subversivas precisam se manifestar através dos meios disponíveis no mercado, Raul Seixas não se fez de rogado e, jogando o jogo dos ratos, como ele mesmo dizia, se apropriou da indústria cultural. Ele reconhecia o caráter de mercadoria de suas canções, mas recusava a simples adequação servil às leis do mercado:

Aprendi a fazer música fácil, comercial, intuitiva e bonitinha, que leva direitinho o que a gente quer dizer. Aí eu desisti de vez do livro que eu ia fazer, o tratado de metafísica. Decidi chegar ao livro através dos discos, dos

sulcos, das rádios. É mais positivo, é melhor (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 27).

E o objetivo de fazer sucesso, de certo modo, foi alcançado, mesmo que oscilando com momentos de esquecimento pela mídia. A década de 1970 foi a mais produtiva e de maior sucesso para o artista. Seu primeiro êxito comercial foi o LP *Gita*, de 1974, que vendeu 600 mil cópias e lhe rendeu seu primeiro disco de ouro.

A celebridade do baiano o alçou ao posto de estrela da Rede Globo, que em 1974 gravou os videoclipes das canções “Gita” e “Sociedade Alternativa”, exibidos no programa *Fantástico*. No ano seguinte ele ainda gravou o videoclipe de “Trem das 7”. Estes fatos reforçam o destino irônico das tentativas de crítica ao sistema de não escapar à ambigüidade de estarem vinculadas ao aparato da reprodutibilidade técnica e, com ela, ao capital.

Heloisa Buarque concorda que as obras engajadas se transformaram em rentável negócio para a indústria cultural: “[...] a contestação, integrada às relações de produção cultural estabelecidas, transforma-se novamente em reabastecimento do sistema onde não consegue introduzir tensões” (HOLLANDA, 2004, p. 103). Na visão de Raul Seixas, expressa em uma de suas últimas entrevistas, para a revista *Bizz*, em março de 1987:

É o seguinte: essa coisa, esse movimento todo, foi por água abaixo, porque o sistema se utilizou disso e os jovens não notaram que estavam comprando roupa *hippie*; como os *punks*, hoje em dia, estão comprando roupa *punk*, estão raspando a cabeça e cantando músicas que o sistema está comercializando. Não é assim que se entra. Tem de entrar em buraco de rato, e rato você tem de transar. Mas transar conscientemente – jogar com dinheiro, com os valores que debitam em você, mas sabendo. Não como esses conjuntos que a Globo faz, que são meteoros e são “sucumbidos”. Eles não têm consciência da estrutura, não têm uma estrutura básica formada, uma visão ideológica, ontológica e metafísica do mundo circundante. Esse é o grande erro, a meu ver (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 147).

A arte, por mais crítica que seja, é assimilada pelo sistema, capaz de divulgar e vender obras de cunho revolucionário e anticapitalista para seu próprio lucro, sem pôr em risco a sua hegemonia. Adorno (2000) já ensinava que as exigências da indústria cultural, transformando a música em mercadoria, condicionam o ouvinte a um tipo de audição regredida. Nesse sentido, o jugo da opinião pública empobrece a experiência estética do consumidor, que passa a obedecer cegamente aos ditames do sistema, ignorando toda produção que escape à padronização.

Fredric Jameson (2002), em contrapartida, mostra que as obras da cultura da mídia podem ser complexas, incorporando discursos sociais e políticos cuja compreensão exige métodos de leitura e crítica capazes de analisar as suas inserções nas conjunturas em que são criadas, veiculadas e recebidas. Assim, podemos entender de que modo elas codificam relações de poder e dominação, em oposição às ideologias, instituições e práticas hegemônicas.

As canções de Raul Seixas, por exemplo, apontam para uma perspectiva de reflexão crítica sobre problemas da formação social brasileira, apresentando significados utópicos, críticos, subversivos e contestadores. Ele procurava usar a cultura da mídia para resistir à opressão do Estado de exceção, divulgando como contraproposta o ideal do Novo Aeon. Na entrevista ao jornal *O Pasquim*, em 1973, o poeta comenta sobre as dificuldades de preservar a autonomia atuando dentro da indústria cultural, uma das principais engrenagens do sistema:

Você já não sabe mais quem é quem. Tá aquela coisa de cabeludo, tá todo mundo estereotipado. Por isso é que eu faço questão de dizer que eu não sou da turma *pop*, que eu não tô comendo alpiste *pop*. Eu sei lá, eu acho que tá todo mundo de cabeça baixa, tá todo mundo Schopenhauer, todo mundo num pessimismo incrível. [...] Eu sou um cara muito otimista nesse ponto. Sei lá, eu não sei se é a minha correspondência com o Planeta, vejo a coisa em termos globais. E tá realmente acontecendo uma coisa fantástica, que é essa certeza e conscientização de que você deve ser um rato, transar de rato pra entrar no buraco do rato, vestir gravata e paletó para ser amigo do rato. E depois as coisas acontecem. Não ficar de fora fazendo bobagem, de calça Levis com tachinha. Esse tipo de protesto eu acho a coisa mais imbecil do mundo, já não se usa mais. Eles tão pensando como John Lennon disse, “they think they’re so classless and free”. Mas não são coisa nenhuma rapaz, tá todo mundo comendo alpiste, tá todo mundo dentro de uma engrenagem sem controle (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 95).

É com ironia que ele versa sobre o assunto em “Teddy Boy, Rock e Brilhantina”, debochando da apropriação da contracultura pela indústria cultural. A canção foi lançada originalmente em um compacto simples de 1972, posteriormente incluída no raro LP *Let Me Sing My Rock and Roll* (SEIXAS, 1985), produzido pelo *Raul Rock Club*:

Eu quero avacalhar com toda a turma da esquina
Com meu cabelo cheio de brilhantina
Dançando o rock ao som de Elvis'n Roll
Eu vivo num clima brabo, cheio de violência
E você faz sinal de paz e clemência
E ainda me diz que é um bicho muito “Underground”
E ainda me diz que é um bicho muito “Underground”

Eu vivo de olho vivo na vitrine da moda
Vendo robô padronizado é soda
Com coca-cola e bugigangas que é *pop*
Hey bicho! Onde é que vai com essa flor no cabelo?
Com esse sorriso de paz e desespero?
Olhe pro lado e você vai entender
Entender (?)
Agora todo imbecil passa por gênio poeta
Em cada esquina um pseudo-profeta
Com um guarda-chuva e um pirulito na mão
Com um guarda-chuva e um pirulito na mão
Let's rock, man!
Não quero mudar o mundo com esse papo furado
Só acredito em quem pulou o cercado
Quatro *bulldogs* vigiando o portão
Quatro *bulldogs* vigiando o meu portão

Rememorando a adolescência, quando imitava Presley no *Elvis Rock Club*, o cantor demonstra descrença em relação à arte engajada e aos movimentos ditos *undergrounds*, sugerindo sua desvinculação de qualquer movimento artístico, cultural ou político de seu tempo. Tais movimentos, em sua maioria, foram cooptados pelo sistema.

Além da possível referência ao grupo Clube da Esquina, podemos ler a canção como uma ironia que atinge diretamente o movimento *flower-power*, *hippie*, que, tendo surgido da contracultura, perdeu seu caráter revolucionário e se tornou mais um modismo “inconsciente” a serviço do Monstro SIST. O lema “faça amor, não faça guerra” revelou-se infrutífero diante da violência social perpetrada na sociedade administrada. A dívida de sangue que o Ocidente acumulou ao longo dos séculos mostrou-se impagável. A presença constante da brutalidade é tratada com indiferença ou desespero.

Enquanto isso os robôs padronizados ficam de olho nas vitrines da moda, os pseudo-*hippies* fumam um baseado, expressando um sorriso de paz e desespero, e os pseudo-profetas, com um guarda-chuva e um pirulito na mão, se estarrecem com o crescimento da violência urbana, sem saber o que fazer.

A cerca que nos envolve e nos aprisiona dentro do sistema, mantendo-nos como robôs padronizados, é vigiada por *bulldogs* e não pode ser superada por “papo furado”. Para transgredir, é necessário ser forte, seguindo a própria vontade como lei para a ação. Com essa proposta, Raul Seixas tentou fundar a sua comunidade

alternativa, chamada por ele de Cidade das Estrelas. Mas o episódio, como é costume na biografia de Raul, apresenta diferentes versões.

Esta “Cidade das Estrelas” é um ponto obscuro na obra do cantor, que em diferentes entrevistas apresenta informações contraditórias. Apesar de o assunto despertar divergências entre os biógrafos e pesquisadores da obra do baiano, os indícios nos levam a pensar que a tal cidade não passou de mais uma jogada promocional de Raul. Vejamos algumas das versões sobre o tema.

O jornalista Walterson Sardenberg questionou, em 1982, se Raul Seixas tentara passar para a prática as idéias sobre a Sociedade Alternativa, no que o compositor respondeu:

Foi em 1974 e acabou sendo uma experiência traumática. Tentamos fundar na Bahia a Cidade das Estrelas, de uma maneira totalmente alternativa. Havia arquitetos, advogados, engenheiros, uma pá de gente querendo morar na cidade. O embasamento de tudo era aquilo que eu já te falei: a concepção do Novo Aeon, com toda aquela transação do pensador Aleister Crowley, que viveu no começo do século. Eu entrei fundo naquilo tudo, sabe (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 123).

A versão mais conhecida e aceita da história afirma que a Cidade das Estrelas seria construída em Paraíba do Sul, na fronteira dos Estados de Minas Gerais e Rio de Janeiro, em terreno supostamente doado pela sociedade esotérica Astrum Argentum. Nas palavras de Raul:

A AA me deu um terreno enorme em Minas Gerais para eu construir a Cidade das Estrelas, que era meu sonho na época. Tipo colocar o antiadvogado, o antiguarda, o antitudo... Mutaçao radical de valores mesmo. Porque está mudando, só que as pessoas não querem ver. Até hoje a “Sociedade Alternativa” fica como uma boa lembrança (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 142).

Na época, a formação de sociedades e ordens iniciáticas era uma forma comum de reunir pessoas que compartilhavam idéias transgressoras. Não podemos deixar de ressaltar, no entanto, que o caminho escolhido não foi o de uma reforma política determinada, o de uma alternativa clara para a sociedade, um programa revolucionário específico.

A maioria desses grupos, no torvelinho da pós-modernidade, adotou os discursos holísticos em voga, desviando os problemas políticos e sociais para o nível do corpo e da individualidade, criticando a razão instrumental. Agregavam-se histórias sobre

discos voadores, religiões orientais, assuntos ocultos e esotéricos, crenças em outras dimensões e misticismos vários, como podemos escutar, ler e ver nas obras de Seixas.

A Cidade das Estrelas, segundo a historiadora Juliana Abonizio (1999), não chegou a ser instituída ou construída. E o terreno não tinha nada de enorme: segundo documentos, ele media apenas 30 por 12 metros, impossibilitando a instalação de uma comunidade. Isto implica que a Cidade das Estrelas seria apenas simbólica, nos remetendo ao caminho do desbunde: a proclamação de uma saída individual, não havendo uma proposta clara de enfrentamento propriamente político por trás da idéia de Sociedade Alternativa.

Nesse sentido, Raul Seixas afirmava a necessidade de jogar o jogo dos ratos, inserindo-se no sistema e ocupando os meios de comunicação de massa para divulgar sua mensagem do Novo Aeon. No entanto, metamorfose ambulante, o artista também se embrenhou nas margens da cultura da mídia, utilizando a chamada imprensa *underground*, dentre outras atividades publicitárias.

O principal exemplo dessa faceta de Raul Seixas é o gibi/manifesto *A Fundação de Krig-ha*, com texto em co-autoria com Paulo Coelho e desenhos de Adalgisa Rios, então esposa do mago. O panfleto, propaganda da Sociedade Alternativa, foi distribuído durante o primeiro show de Raul Seixas em São Paulo, em 26 de setembro de 1973, no Teatro das Nações. A produção do LP *Krig-ha, Bandolo!* (SEIXAS, 1974) e a distribuição do gibi/manifesto seriam as primeiras realizações da Sociedade Alternativa. Misto de jornal, folheto e história em quadrinhos, o gibi/manifesto expõe, com visual "sujo" e texto profético, apocalíptico, o desbunde e o esoterismo presentes na contracultura da época.

Os militares não gostaram da história. Suspeitando que a Sociedade Alternativa fosse uma organização comunista, a Polícia Federal recolheu o gibi/manifesto, considerado material subversivo. Assim, em 1974, com ordem de prisão do Primeiro Exército, no Rio de Janeiro, Raul foi detido e "convidado" a sair do país. Acusado de subversão contra a ditadura de Geisel, foi deportado para os Estados Unidos. O ator Raul Seixas apresenta várias versões diferentes sobre o exílio, misturando ficção e

realidade para compor seu personagem. Em uma entrevista concedida em 1980, ele apresentou uma das versões do ocorrido:

Eu já estive nos Estados Unidos várias vezes. Fui expulso do Brasil em 1974, pelo Dops, passei um ano lá. Naquele ano eu fiz uma coisa chamada "Sociedade Alternativa" e não sei se vocês se lembram. [...] Então eles me chamaram e me disseram: "Dá um tempinho". Aí fui para os EUA, me encontrei com Bob Dylan, encontrei o John Lennon, que segurou a minha barra lá. Conversei muito com ele (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 116).

O tempo de exílio foi curto, apenas quatro meses, mas é cercado de ficções, versões e desatinos. Acompanhado por sua primeira esposa, a norte-americana Edith Wisner, e pelo casal Paulo Coelho e Adalgisa Rios, Raul viajou para os Estados Unidos.

Nos EUA, Raul teria estabelecido residência em Greenwich Village. O local, não por acaso, era o antigo centro da cultura boêmia de Nova York, reduto de cantores de *blues*, *jazz* e *folk* nos anos 1960. Nova York também era o epicentro mundial da contracultura e do *rock*, os referenciais de uma nova atitude que então se configurava.

O exílio supostamente termina com o sucesso do LP *Gita* (SEIXAS, 1974), em virtude do qual Raul Seixas e Paulo Coelho são convidados a retornar ao Brasil. Então, a volta do exílio é comemorada com a consagração dos artistas no cenário brasileiro, sucesso coroado com o primeiro disco de ouro pelas 600 mil cópias vendidas do LP. Se o "sucesso é a tua prova", como diz Crowley, citado por Raul (apud PASSOS, 2003, p. 33), as aventuras de Raul Seixas na "nova era" pós-moderna consistiram em um contraditório embate contra o Monstro SIST.

Do exílio nos EUA, Raul trouxe na bagagem histórias que irá repetir em várias entrevistas ao longo de toda sua vida, como o suposto encontro com John Lennon, "[...] um egoísta incrível, um grande individualista alternativo, social, coletivo" (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 105). Os dois músicos teriam conversado sobre o passado, o presente e o futuro da civilização.

Verídico ou não, o encontro com o ex-beatle legitimaria o projeto do Novo Aeon, visto que Lennon, um dos ícones da revolução musical e comportamental dos anos

1960, também trabalhava no projeto de uma sociedade alternativa, a *New Utopian*. Segundo entrevista de Raul ao jornal *O Pasquim*, em novembro de 1973:

Nós estamos nos correspondendo com pessoas que fazem parte dessa sociedade, inclusive John Lennon e Yoko Ono. Eles fazem parte da mesma sociedade, só que com outro nome. Nós mantemos uma correspondência constante com eles (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 85).

Tanto a *New Utopian* de Lennon quanto a Sociedade Alternativa de Seixas estariam integradas a um circuito em interação com outros circuitos (políticos, religiosos, esotéricos, terapêuticos e ecológicos), compondo uma rede de adeptos cuja proposta é pensar globalmente e agir localmente. O movimento, internacional, com adeptos em todo o planeta, defenderia a preparação espiritual para o ingresso em uma nova era, conhecida como Era de Aquário. A canção “Aquarius”, do filme *Hair* (1979), é emblemática:

Quando a lua estiver na sétima casa
E Júpiter alinhar-se com Marte
Então a paz guiará os planetas
E o amor conduzirá as estrelas

Esta é a aurora da Era de Aquário
Era de Aquário
Aquário
Aquário

Harmonia e compreensão
Solidariedade e confiança em fartura
Sem mais falsidades ou zombarias
Vívidos e dourados sonhos de visões
Revelação do cristal místico
E a legítima libertação da mente
Aquário
Aquário

Duquette (2007) explica que o grande ano astrológico dura aproximadamente 26 mil anos e é dividido em 12 eras de cerca de 2.166 anos, cada uma correspondendo a um dos doze signos do zodíaco. Nesse sentido, a Era de Aquário, o Novo Aeon mágico, é a sucessora da Era de Peixes, que foi antecedida pela de Áries e assim por diante.

A socióloga Leila Albuquerque (2001) explica que a expressão “Era de Aquário” teria aparecido pela primeira vez em 1930, utilizada por Paul Le Cour na sua revista *Atlantis*. A doutrina da Era de Aquário mistura astrologia, cálculos matemáticos, figuras geométricas e coordenadas astronômicas com reflexões de cunho filosófico e

esotérico, sem deixar de sugerir técnicas para previsão e controle de contingências da vida, dissolvendo as fronteiras entre magia, religião, ciência e filosofia:

A aproximação do fim do milênio estimulou a expectativa do advento de uma Nova Era, regida pelo signo de Aquário. Ancorada na Astrologia, que aos poucos vai ganhando mais espaço no espectro de fontes inspiradoras da cultura alternativa, a Nova Era espera a realização de todas as integrações de que o presente se ressente: dos homens entre si, do homem no cosmo, do homem com a natureza, de todos os povos, de todos os saberes, de todas as ciências, de todas as religiões (ALBUQUERQUE, 2001, p. 120).

A Nova Era procura preencher as lacunas deixadas pelas instituições estabelecidas, que não conseguiram concretizar o projeto iluminista de “igualdade, liberdade e fraternidade”. Ela se apresenta como alternativa que procura corresponder às necessidades para as quais o *status quo* se manifestou incapaz de satisfazer. Rejeitando a modernidade e os valores da cultura ocidental, a Nova Era celebra os valores femininos e resgata antigas religiões e crenças, na maioria das vezes de maneira descompromissada com as bases das mesmas.

Os adeptos da Era de Aquário, negando qualquer autoridade, reconhecem apenas a soberania espiritual de sua própria experiência interior, buscando o holismo, isto é, a chave das correspondências entre todos os elementos do universo de modo que cada indivíduo possa estar em perfeita harmonia com os outros seres humanos e com o cosmos.

Nesse sentido, a Sociedade Alternativa se aproxima dos outros movimentos da “Nova Era”, apesar de não se confundir com eles, visto que Raul Seixas, consciente de sua condição de brasileiro, percebeu um descompasso do Brasil em relação aos EUA e aos países europeus. E, como nós já vimos no primeiro capítulo, tal descompasso não é mera questão de subdesenvolvimento, em que o prefixo “sub” indica um grau hierárquico inferior, apontando para uma possível superação de nosso estágio de subordinação. Na verdade, a nossa situação é um resultado do desenvolvimento moderno, capitalista, que se mostra muito mais voraz aqui nos trópicos.

Em nossa conjuntura, esse descompasso das formas de pensamento importadas (sejam canônicas ou alternativas) forçou o artista a lidar com o funcionamento

peculiar de significados e valores deslocados, abrindo-o para a possibilidade de esclarecer o alcance e os limites das idéias estrangeiras, vendo para além delas.

O músico, quando questionado pelo jornalista Carlos Caramaz sobre a semelhança entre a sua Sociedade Alternativa e as outras espalhadas pelo mundo, descartou qualquer pretensão de universalidade, acenando para uma perspectiva de reflexão própria à nossa constituição sociocultural:

Não há comparação, porque o Brasil é uma outra cultura, todo um processo civilizatório diferente. Então, temos aqui uma “Sociedade Alternativa” brasileira, dentro do campo e do limite em que ela pode se estender. E quando ela pintar como realidade, obviamente o Brasil vai entrar nessa, porque não tem saída (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 105).

Raul Seixas tentou pensar o Novo Aeon a partir de sua própria experiência histórica, condizente com o torvelinho de seu tempo. Todavia, quando questionado por Gay Vaquer, seu cunhado e guitarrista, em 1972, sobre a solução que proporia para os problemas da humanidade, Raul limitou-se a responder: “Não brinque assim, não. Vá. Faça outra pergunta com sentido” (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 79).

Ele não propôs uma solução para toda a humanidade, porque enquanto thelemita insistiu no caminho individual, no caso dele, o raulseixismo: “Acontece que minha linha agora é o egoísmo, ou raulseixismo. Tenho meus próprios valores, sou meu próprio país. Não sou melhor ou pior do que ninguém porque sou único”, afirmou Raul (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 104). É disso que ele fala na canção “Eu sou egoísta”, do LP *Novo Aeon* (SEIXAS, 1975), escrita em parceria com Marcelo Motta.

Se você acha que tem pouca sorte
Se lhe preocupa a doença ou a morte
Se você sente receio do inferno
Do fogo eterno, de Deus, do mal
Eu sou estrela no abismo do espaço
O que eu quero é o que eu penso e o que eu faço
Onde eu tô não há bicho-papão
Eu vou sempre avante no nada infinito
Flamejando meu rock, o meu grito
Minha espada é a guitarra na mão

Se o que você quer em sua vida é só paz
Muitas doçuras, seu nome em cartaz
E fica arretado se o açúcar demora
E você chora, cê reza, cê pede... implora...
Enquanto eu provo sempre o vinagre e o vinho
Eu quero é ter tentação no caminho

Pois o homem é o exercício que faz

Eu sei... sei que o mais puro gosto do mel
É apenas defeito do fel
E que a guerra é produto da paz
O que eu como a prato pleno
Bem pode ser o seu veneno
Mas como você vai saber... sem tentar?

Se você acha o que eu digo fascista
Mista, simplista ou anti-socialista
Eu admito, você tá na pista
Eu sou ista, eu sou ego
Eu sou ista, eu sou ego
Eu sou egoísta
Por que não...

A expressividade da letra é baseada em antíteses: sorte e morte, Deus e inferno, vinho e vinagre, mel e fel, paz e guerra. As palavras, explorando sonoridades que chamam a atenção do ouvinte, se organizam de modo a formar a unidade conceitual da canção. Esta, segundo nossa leitura, expressa a mensagem thelemita.

Importante ressaltar que o parceiro de Raul na composição, Marcelo Motta, seguindo os ensinamentos de Crowley, foi instrutor mágico de Raul Seixas e um dos líderes mundiais da Ordem do Templo do Oriente (O.T.O.). Foi com base na Lei de Thelema que eles escreveram “Eu sou egoísta”, pois ser um thelemita é algo muito bem ilustrado pela letra da canção, visto que é a partir do indivíduo que os thelemitas propõem a transformação da sociedade.

Os autênticos thelemitas, como nós já comentamos, buscam um caminho individual, defendendo a autonomia em detrimento da hegemonia da coletividade massificada e despersonalizada, condenando todas as formas de poder e autoridade que restrinjam a soberania e a liberdade absoluta do indivíduo. O que não significa que eles não tivessem preocupações e compromissos com uma coletividade não massificada, como podemos observar nas letras de Raul Seixas.

“O preço que pago por ser igual a todos é ser diferente de mim mesmo, diz Adorno” (LINS, 2006, p. 85). Ronaldo Lima Lins (2006) indica que o filósofo alemão, assim como outros críticos da associação entre civilização e barbárie (dentre os quais podemos incluir Raul Seixas), percebeu o perigo de um processo de massificação que desprivilegia o *eu*. O princípio da indiferenciação, que busca homogeneizar a sociedade, seja em suas versões totalitárias, como o nazismo e o stalinismo, ou em

sua versão (ilusão) democrática, como a globalização (americanização), não oferece lugar para a vontade, ou a regula através de modelos já estabelecidos, dissolvendo a individualidade numa totalidade cega.

Raul Seixas, percebendo os perigos de uma ordem social massificante, reificante e alienante, tentou defender a individualidade. O egoísmo, desde o qual se compreende o mundo do ponto de vista exclusivo de seu próprio interesse, privilegia o *eu* em detrimento do processo de massificação, submetendo as leis impessoais à Lei de Thelema. Em vez de esperar que um poder transcendente direcione a vida através de leis reveladas, ou ainda que um poder secular legisle através de normas impostas por uma minoria, o egoísta dá sentido à própria vida.

O thelemita, no exercício de seu egoísmo (um tanto quanto pequeno-burguês), acredita provar sempre do vinagre e do vinho, sem temer a Deus, a bicho-papão ou a Hitler, resvalando numa solipsista fuga da sociedade. Este solipsismo, que justifica um exagerado retorno à vida privada, possui traços progressistas, por valorizar a autonomia, mas também é conservador, por defender que nenhuma exigência deve ultrapassar os limites do *ego*. Assim, desvaloriza a *res publica*, sustentando, com efeito, condições de vida que podem levar ao autoritarismo.

No contexto da pós-modernidade, de fragmentação, pluralismo e individualismo, defende-se a aceitação da pluralidade de perspectivas e de identidades diferenciadas. Nas palavras de Raul: “O *Novo Aeon* foi um momento particularmente meu e por isso tem aquela música, *Eu Sou Egoísta*. Eu acho que o individualismo é muito mais sincero do que as preocupações com a coletividade” (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 108).

Desbundado, ele desapontou caminhos, recusando-se a oferecer soluções universais para os problemas da humanidade, rejeitando o potencial redentor da arte. Ao mesmo tempo, apontava o Novo Aeon (Sociedade Alternativa) como saída individual da crise dos valores e do sufoco ditatorial: “Posso apontar uma solução individual, criada para o Raul Seixas Futebol Clube: Sociedade Alternativa, Sociedade Novo Aeon, Faz o que quiseres! Esta é a lei. E eu sou feliz? Não. Eu sou. No princípio era o verbo, lembra?”, escreveu em 1975 (SEIXAS, 2005, p. 103).

Para alcançarmos uma compreensão dos diferentes momentos em que as noções de Novo Aeon e Sociedade Alternativa aparecem na obra de Raul, precisamos escutar duas canções fundamentais na discografia do artista, a saber, “O Trem das 7”, do LP *Gita* (SEIXAS, 1974), e “Novo Aeon”, do LP homônimo (SEIXAS, 1975). Na primeira, o trem aparece como metáfora da passagem do Velho para o Novo Aeon, enquanto a segunda indica o desde onde Raul Seixas fez sua criação poética, transmitindo sua mensagem estético-política.

3.3. ÓI O TREM

“Esse caos vigente vem vestido assim num trem. E quem não pegar esse trem agora tá fodido”, discursou Raul, em tom profético, antes de cantar “O Trem das 7” durante show em Brasília, no ano de 1974 (SEIXAS, 1999). Mas por que um trem? A escolha pela metáfora se deve, possivelmente, a uma série de motivos. Antes de analisarmos cada um deles, escutemos a canção em sua versão original, do LP *Gita* (SEIXAS, 1975):

Ói, ói o trem
Vem surgindo de trás das montanhas azuis
Olhe o trem
Ói, ói o trem
Vem trazendo de longe as cinzas do Velho Aeon
Ói, já e vem
Fumegando, apitando e chamando os que sabem do trem
Ói, é o trem
Não precisa passagem, nem mesmo bagagem no trem
Quem vai chorar, quem vai sorrir?
Quem vai ficar, quem vai partir?
Pois o trem está chegando
Tá chegando na estação
É o trem das 7 horas
É o último do sertão
Ói, olhe o céu
Já não é o mesmo céu que você conheceu, não é mais
Vê, ói que céu
É um céu carregado e rajado, suspenso no ar
Vê, é o sinal
É o sinal das trombetas, dos anjos e dos guardiões
Ói, lá vem Deus
Deslizando no céu entre brumas de mil megatons
Ói, ói o Mal
Vem de braços e abraços com o Bem
Num romance astral
Amém.

Um aspecto biográfico pode explicar a escolha por essa metáfora. Na década de 1950, Raul Varella Seixas, pai do artista, era engenheiro de estrada de ferro e trabalhava inspecionando estações de trem no interior da Bahia, freqüentemente acompanhado pelo filho. Além disso, no folclore do nordeste brasileiro, assim como nos EUA, o trem é considerado um “mensageiro do bem e do mal”.

Berman (2003) e Kumar (1997) mencionam que os trens e as estradas de ferro, por seguirem rotas preestabelecidas e obedecerem a horários precisos, contando-se inclusive os segundos, são símbolos da era industrial do século XIX. Nas esclarecedoras palavras do filósofo Jürgen Habermas:

Por meio de muitos testemunhos literários sabemos como as primeiras estradas de ferro revolucionaram a experiência de espaço e tempo dos seus contemporâneos. A estrada de ferro não criou a moderna consciência do tempo, mas, no curso do século XIX, torna-se literalmente o veículo por meio do qual a consciência moderna do tempo se apodera das massas; a locomotiva torna-se o símbolo popular de uma mobilização vertiginosa de todas as relações da vida, interpretada como progresso (HABERMAS, 2002, p. 85).

A invenção da locomotiva revoluciona os modos de produção e circulação de mercadorias, encurtando as distâncias e acelerando o tempo, rompendo com os limites fixados pela tradição. Assim, intensifica a difusão do sistema capitalista em direção ao limite máximo de um mercado global, que será alcançado no século XX, disseminando a barbárie.

Como uma locomotiva, a conjuntura moderna (e a pós-moderna idem) é marcada por agitação, barulho, pontualidade, massificação e expansão das possibilidades de experiência. Todas as barreiras humanas e naturais são removidas, abrindo caminho para os trilhos do progresso.

A etimologia da palavra também é significativa. Trem, segundo o Houaiss (2006), é proveniente das palavras latinas *tragere* e *trahere*, que apresentam os sentidos de tirar, puxar, arrancar, ou ainda, conduzir para cá. O trem, assim, é uma metáfora para uma mudança de direção, transformação ou deslocamento, evocando perturbação. Nesse sentido, a palavra é metáfora para o “caos vigente”, uma possível transformação que ocorria na época.

Em resposta aos choques da vida contemporânea, Raul Seixas se apropriou de um símbolo do Velho Aeon, que também é uma lembrança de sua infância, para defender sua idéia do Novo Aeon. Essa canção é, por sinal, a primeira em que o compositor menciona a noção de Velho Aeon e, por isso, é significativa em relação ao assunto em questão.

Por que um trem das 7 horas? O sete, por estabelecer uma série de referências, é considerado pelos místicos um número mágico. Listemos os principais fatos com os quais o 7 se relaciona. Como Raul canta em “Os números” (SEIXAS, 1976), escrita em parceria com Paulo Coelho:

Meus amigos esta noite
Tive uma alucinação
Sonhei com um bando de número invadindo o meu sertão
Vi tanta coincidência
Que eu fiz esta canção
[...]
Agora o Sete
Sete dias da semana
Sete notas musicais
Sete cores no arco-íris
Das regiões divinais
E se pinta tanto o sete
Eu já não aguento mais
[...]

E como se pinta tanto sete, mencionemos apenas mais alguns outros. Sete são as cores refratadas pelo prisma: violeta, amarelo, anil, verde, laranja, azul e vermelho. Eram sete as maravilhas do mundo antigo: Pirâmide de Gizé, Jardins Suspensos da Babilônia, Farol de Alexandria, Colosso de Rodes, Mausoléu de Halicarnasso, Estátua de Zeus em Olímpia e Templo de Ártemis em Éfeso.

Existem sete artes, cada uma delas caracterizada pelos elementos básicos que formatam sua linguagem: música (som), pintura (cor), escultura (volume), arquitetura (espaço), literatura (tempo/palavra), coreografia (movimento) e cinema (integra os elementos das artes anteriores).

Sete são os pecados capitais: soberba, avareza, luxúria, inveja, gula, preguiça e ira. Em oposição, sete são os sacramentos da Igreja católica: batismo, confirmação, eucaristia, penitência, unção dos enfermos, sacerdócio e matrimônio.

A canção apresenta o Trem das 7 como o veículo mágico da mudança de direção espiritual, da transformação dos indivíduos a caminho do Novo Aeon. Trazendo de tempos longínquos as cinzas do Velho Aeon, o trem terá como passageiros todos aqueles que tiverem olhar novo para ver a “nova era” que se inicia.

O cantor diz que devemos olhar para o céu, porque este não seria mais o mesmo. É que se na modernidade os deuses e anjos foram expulsos do espaço celeste, que passou a ser objeto de pesquisas astronômicas e viagens espaciais, no Novo Aeon soarão novamente as trombetas dos seres espirituais. Tal simulacro de metafísica é característico da pós-modernidade, que busca recuperar o mito e a religião, a fim de superar o domínio da técnica capitalista.

Se Deus vem deslizando no céu entre brumas de mil megatons (unidade de medida utilizada em armas nucleares), é porque a pós-modernidade valoriza as experiências sobrenaturais em um sincretismo de elementos esotéricos e seculares. E esse Deus, que não é mais o Deus-Pai cristão, aparece no discurso holístico como uma energia impessoal imanente ao mundo, com o qual forma uma unidade cósmica com os homens e a natureza. Todo o universo estaria unido numa consciência cósmica em que todos os seres estariam intimamente interligados. Assim, cada indivíduo estaria em perfeita harmonia com os outros seres humanos, com a natureza e com o cosmos, concretizando a Sociedade Alternativa.

Nesse discurso holístico, que busca ultrapassar toda forma de dualismo, bem e mal aparecem abraçados num romance astral, assim como Deus e o Diabo. A dualidade bem X mal se constitui como legitimação de estruturas concretas de poder e dominação da política desgastada do Velho Aeon. “Até que o Diabo é uma figura simpática, porque eu acho que o Diabo e Deus, hoje em dia, estão no céu tomando cálices e cálices de vinho e curtindo a cara do Bem e do Mal da gente, morrendo de rir da babaquice da gente, sabe?”, disse Raul em outubro de 1980 (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 113).

A Sociedade Alternativa, portanto, se caracteriza muito mais por um protesto contra os valores do Velho Aeon do que realmente por um movimento com propostas efetivas. Podemos dizer que o Novo Aeon é a invenção de um novo jogo com o sagrado, tentando expurgar os antigos valores, exorcizando os fantasmas,

rompendo os grilhões, sempre em busca de alternativas para viver dentro das cercas embandeiradas do Velho Aeon. Nas esperançosas palavras de Raul:

Hoje eu sei que é possível o Mundo Novo, porque estou sentindo que a semente libertária já foi plantada sem imposição; o próprio processo histórico, o próprio sofrimento humano, as condições, a falsa ética, as mentiras convencionais, dogmas enganadores, guerras, desgraças e opressões, a própria arbitrariedade da sociedade foram pouco a pouco denunciando o caminho do universalismo, da paz e da harmonia (SEIXAS, 2005, p. 85).

O torvelinho da história do Velho Aeon, marcadamente belicista, opressor, arbitrário e autoritário, sufocante, gerador de violência, miséria, sofrimento e injustiça social estaria se encaminhando para uma nova era, de paz e amor, igualdade, fraternidade e liberdade total. A alegria do mundo seria a Lei de Thelema, o “faze o que tu queres”.

Todavia, Raul aboliu qualquer sentido prático de um projeto coletivo para o presente ou para o futuro. Ele não oferece perspectivas concretas de intervenção e transformação social tendo em vista a instauração da Sociedade Alternativa. Enquanto poeta, sua ação foi simbólica: imaginando e nomeando o Novo Aeon, ele arejou o ambiente sufocante de seu tempo.

No LP *Novo Aeon* (SEIXAS, 1975) o artista fala sobre o novo modo de ver e pensar. À tríade sexo, drogas e *rock n´roll*, somam-se astrologia, ocultismo, magia e filosofia, dissolvendo-se as fronteiras entre esses diferentes saberes e fazeres. Ele descreveu o LP com as seguintes palavras:

Este álbum é todo em cima do Livro da Lei, que Aleister Crowley recebeu, ditado por um ser do Novo Aeon. Mas não é... apostólico. São simplesmente coisas que eu descobri e digo, porque tenho esses meios de dizer, porque meu trabalho é dizer, sacar, dizer. Sou o cientista que faz a granada que o soldado lança para explodir tudo. Não levei Aleister Crowley totalmente a sério, não. Aliás, eu acho que é isso que ele queria. Tirei coisas dele para mim, aproveitei (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 50).

Mônica Buarque (1997) constatou que os fãs e discípulos do artista não se preocupam muito com a ideologia dos meios de comunicação que nos ofertam canções de Raul ou patrocinam tributos e produtos. Para eles, independentemente do meio, divulgar a obra do mestre é um modo de possibilitar que todos travem contato com as mensagens que ele nos legou, sentindo as explosões das granadas que ele construiu.

No início da carreira, o cantor foi tomado como guru, desencadeando o “Raulseixismo”, com sua multidão de fãs e seguidores. Os fãs, cooptados pela estética do espetáculo, contentam-se com uma compreensão apressada e superficial na qual se perde toda reflexão. Por isso, é preciso cuidado para não transformar Raul em ídolo, não o levando totalmente a sério, do mesmo modo que ele fez com Crowley.

A indústria cultural induz ao consumo de mercadorias para que o consumidor se sinta integrado a uma totalidade ou a uma comunidade, com suas crenças, hábitos, modas, estilos, ídolos e ilusões. Adorno e Horkheimer (1985) já indicavam que a indústria cultural tomou o lugar de socialização tradicionalmente ocupado pela religião, de modo que o culto aos ídolos *pop* tornou-se mais presente que o culto religioso. Assim, nos anos 1960 e 1970, enquanto os muros ingleses recebiam pichações dizendo que “*Clapton is God*”, no Brasil formou-se um culto ao guru maluco beleza.

Raul, especialmente após o retorno do exílio, rechaçou os postos de ídolo, guru ou profeta. Não por acaso, no disco *Novo Aeon* ele aparece na capa com fones simulando uma gravação em estúdio, mostrando ao público que ele é apenas um cantor que se utiliza dos recursos da indústria cultural para dizer o que pensa, para divulgar sua novidade:

Novo Aeon... é o novo, não é? Uma nova era, um novo modo de ver, de pensar, uma civilização nova. Esse disco é sobre isso, só sobre isso, sobre a novidade. Quem é capaz de ver o novo gosta, entende. Ele está todo em cima do Livro da Lei, de Crowley, mas está muito a partir de mim também (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 32).

E o LP *Novo Aeon*, caracterizado por Seixas como uma leitura particular da obra de Crowley, reforça essa postura. O disco apresenta propostas de autolibertação, coerente com a imagem de alguém que não se presta a oferecer respostas e apontar caminhos para os outros.

Jameson (2006) mostra que a subversão e a crítica acompanharam a arte moderna ao longo de sua breve duração. O mesmo nós podemos dizer da arte de Raul Seixas. Suas canções estabelecem uma perspectiva de reflexão crítica sobre problemas da vida contemporânea, funcionando como um veículo de descoberta e interpretação da realidade sócio-histórica. A nós, leitores-ouvintes, cabe a tarefa de

desvendar as conexões entre a produção cultural e a vida, contribuindo para a construção de um saber único sobre o nosso mundo.

Agora que foram feitas essas considerações, é possível nos lançar na tarefa de interpretar a canção “Novo Aeon” (SEIXAS, 1975), a mais importante para alcançarmos o objetivo desta pesquisa. É preciso escutar a música para, em seguida, analisar atentamente cada estrofe.

O sol da noite agora está nascendo
Alguma coisa está acontecendo
Não dá no rádio nem está
Nas bancas de jornais

Em cada dia ou em qualquer lugar
Um larga a fábrica, outro sai do lar
E até as mulheres ditas escravas
Já não querem servir mais

Ao som da flauta da mãe serpente
No para-inferno de Adão na gente
Dança o bebê
Uma dança bem diferente

O vento voa e varre as velhas ruas
Capim silvestre racha as pedras nuas
Encobre asfaltos que guardavam
Histórias terríveis
Já não há mais culpado nem inocente
Cada pessoa ou coisa é diferente
Já que é assim, baseado em que você pune
Quem não é você?

Querer o meu não é roubar o seu
Pois o que eu quero é só função de eu
Sociedade Alternativa
Sociedade Novo Aeon
É um sapato em cada pé
Direito de ser ateu ou de ter fé
Ter prato entupido de comida que cê mais gosta
É ser carregado ou carregar gente nas costas
Direito de ter riso, de prazer
E até direito de deixar Jesus sofrer

A canção é composta em linguagem metafórica, com imagens simbólicas que parecem transmitir a experiência mística de um ultrapassamento do estado dominante em direção a uma liberdade que transcende as limitações. Ao invés de argumentos lógicos e racionais, “toques” e percepções intuitivas, como podemos ler em cada verso.

"O sol da noite agora está nascendo". A metáfora do sol, tradicionalmente, apresenta os sentidos de claridade, brilho, esplendor; estado de espírito positivo, alegria, felicidade, esperança; ou ainda, o guia que ilumina, dirige e lidera (HOUISS, 2006). O sol seria, portanto, o guia que retiraria a humanidade da noite representada pela velha racionalidade. E, para ver o novo, é preciso o olhar novo sobre o qual já comentamos. Nas palavras de Raul: "O Novo Aeon é um desses momentos em que a natureza e a ordem dos tempos determinam uma nova e fantástica mutação dos valores antigos" (SEIXAS, 2005, p. 100).

"Alguma coisa está acontecendo/ Não dá no rádio nem está/ Nas bancas de jornais". Segundo o eu lírico, o movimento Novo Aeon, apesar de ser planetário, ainda não era, na década de 1970, um movimento de massa incorporado à indústria cultural. E, se alguma coisa acontecia, não existia um projeto coeso e organizado com propostas efetivas.

Todavia, nós comentamos que, desde os anos 1960, o mercado capitalista vem incorporando os valores contraculturais pós-modernos, dentre os quais inserimos a proposta de Seixas. O segmentado mercado *underground* atende à demanda das diversas tribos adeptas do Novo Aeon e movimentos afins, alimentando o sistema contra o qual desejam lutar.

"Em cada dia ou em qualquer lugar/ Um larga a fábrica, outro sai do lar". Os heróis dos dias úteis passariam a compartilhar dos novos valores, abandonando os velhos. Plantando as sementes da libertação, os alternativos buscam a libertação das águas gélidas da razão calculadora, rompendo com o modo de vida opressor imposto pelo Monstro SIST.

"E até as mulheres ditas escravas/ Já não querem servir mais". O Velho Aeon, como já vimos, tem como característica o patriarcalismo machista. O *pater*, pai, representa autoridade e proteção. No Brasil colonial, por exemplo, o *pater* era o senhor de engenho que estendia seu domínio político, econômico e militar sobre a Casa-Grande, a Senzala e vastas extensões territoriais. Na Europa, por sua vez, quem representava a figura paterna era o burguês dominador. O Novo Aeon se contrapõe ao patriarcalismo, valorizando as mulheres e os valores femininos.

"Ao som da flauta da mãe serpente/ No para-inferno de Adão na gente/ Dança o bebê/ Uma dança bem diferente". Aqui, um jogo de palavras com múltiplos sentidos. Serpentão é o nome de um antigo instrumento musical, semelhante a uma flauta em forma de serpente. E a serpente, na tradição cristã, foi quem seduziu Eva a comer do fruto da árvore da sabedoria. Assim, representa a transgressão, o mal, o diabo.

Por outro lado, em antigas crenças pagãs, sobretudo em sociedades matriarcais, a serpente é vista como um animal vital e benéfico. E, além disso, na natureza, as serpentes não cuidam da prole. O filhote de uma cobra já nasce sabendo sobreviver sozinho. Por isso, a mãe serpente não impõe sua autoridade sobre os filhos. Assim, o bebê, que é o Novo Aeon, dança de modo diferente, livre do jugo de autoridades, desvinculado dos antigos valores modernos.

"O vento voa e varre as velhas ruas/ Capim silvestre racha as pedras nuas/ Encobre asfaltos que guardavam/ Histórias terríveis". O vento da transformação varre as ruas do Velho Aeon. O capim silvestre representa as forças da natureza que querem reocupar seu lugar de direito, que foi usurpado pelo concreto e pelo asfalto. E esses asfaltos, as maravilhas do progresso técnico e científico, encobrem as histórias terríveis do passado: autoritarismo, escravidão, exploração, guerras, terrorismo, miséria, fome e atrocidades sem fim.

"Já não há mais culpado nem inocente/ Cada pessoa ou coisa é diferente/ Já que é assim, baseado em que você pune/ Quem não é você?". Se o *Novo Aeon* é o disco do caminho individual, como afirmou Raul (SEIXAS, apud PASSOS, 2003), na "nova era" as singularidades são extravasadas. Não há mais norma, moral ou ética indiscutível. Se o sujeito moderno suplantou o Deus Pai, o thelemita, livre da autoridade paterna, pode fazer o que quiser.

O problema, como nós já vimos, é que, sem o sentimento de dever, livres de qualquer obrigação social, os thelemitas também não apóiam a realização de nenhuma ação verdadeiramente eficaz, sem assumir qualquer responsabilidade social, ética ou política.

"Querer o meu não é roubar o seu/ Pois o que eu quero é só função de eu/Sociedade Alternativa/ Sociedade Novo Aeon/ É um sapato em cada pé/ Direito

de ser ateu ou de ter fé". Apregoando liberdade e libertinagem, na perspectiva de que "cada um de nós é um universo", o eu lírico vê qualquer proposta de padronização como "[...] medo de saber que é lindo ser diferente de todos os demais" (SEIXAS, 2005, p. 179). Tal egocentrismo, autodeclarado processo radical de profanação de todos os valores a fim de encontrar a si mesmo como um ser alternativo (SEIXAS, 2005), pode perigosamente resvalar em arbitrariedade e autoritarismo, alimentando o sistema contra o qual quer lutar.

"Ter prato entupido de comida que cê mais gosta/ É ser carregado ou carregar gente nas costas/ Direito de ter riso, de prazer". Outro canto libertário. Desta vez, apregoando um hedonismo a fim de tentar superar o mal-estar insuportável do Velho Aeon e suas histórias terríveis. Contrário à perversidade da tradição, defende as experiências imediatas, singulares, empíricas e intuitivas. Ao mesmo tempo, é um grito contra a censura da ditadura, que privou o brasileiro do direito de ter riso de prazer.

"E até direito de deixar Jesus sofrer". Podemos dizer que a proposta thelemita é inventar novos jogos sagrados, tentando expurgar os antigos valores, rompendo os grilhões, sempre em busca de alternativas para viver diante da crise de valores. Raul afirmou:

A Era de Jesus já passou, ele morreu na cruz, sofreu. Mas eu não tenho nada a ver com isso. É burrice ser infeliz e é inteligente sobreviver em pleno 1975. Aí, chamei a todos os meus fantasmas para a briga, fui lá no fundo e saquei a causa de tudo. Era o medo, imposto a mim desde criancinha. Hoje não sou feliz ou infeliz. Eu sou (SEIXAS, 2005, p. 193).

Raul Seixas vinculou-se à percepção, amplamente difundida no torvelinho de seu tempo, de que o atual Aeon estaria maduro para uma mudança espiritual fundamental dos indivíduos, da sociedade e do mundo, na esperança de um futuro a ser construído a partir da crítica incessante às formas já vividas até então.

Todavia, como os Aeons não são estanques, o início de uma era não implica o fim da anterior, mas somente na diminuição de sua influência. Nesse sentido, a espiritualidade alternativa, difusa, vem atravessando diversas culturas, em manifestações tão variadas como a música, o cinema, a religião, as terapias holísticas, a formação de comunidades rurais e em outros acontecimentos e atividades. Assim, compõe uma estrutura sincrética que incorpora elementos de

diversas naturezas e origens, como podemos constatar na obra de Raul Seixas. A Sociedade Alternativa não se fez presente e, na esperança de sua aurora, se oculta tudo o que era nefasto no Velho que não ficou para trás.

Raul recusou filiação ao movimento alternativo estabelecido, por perceber seu caráter efêmero, de vinculação e dependência das comunidades alternativas na ordem estabelecida pelo Monstro SIST, que possui mecanismos sutis de controle social, os quais muitas vezes mascaram o conservadorismo sob o rótulo da inovação e da transgressão. Desse modo, o próprio capital acaba por sustentar as ilusões de alternativas. Atualmente, parece que todas as formas locais e globais de resistência cultural são de algum modo engolidas pelo sistema, integrando-se a ele na medida em que não conseguem se afastar de suas cercas.

Seixas vislumbrou a Sociedade Novo Aeon fora das cercas embandeiradas que circundavam aquele contexto histórico-cultural. Sua arte foi o meio encontrado para, exercendo sua vontade individual, interpretar a realidade a fim de encontrar o calcanhar de Aquiles do Monstro SIST, estabelecendo uma perspectiva de reflexão crítica sobre problemas da formação social brasileira. Para tanto, temos que compreender nossos posicionamentos individuais e coletivos, recuperando nossa capacidade de agir e lutar. Resta saber se existem brechas através das quais as utopias possam vir a ser inseridas nos interstícios da sociedade.

Na década de 1980, a obra de Raul Seixas foi marcada pela melancolia da não-realização da Sociedade Alternativa e pela promessa de sua aurora. O poeta, longe de detonar o sistema com suas canções, continua com o posto de guru espiritual e educador de muitos daqueles que, ainda hoje, duas décadas após sua morte, trazem em si as sementes ainda não germinadas do Novo Aeon. Mas isso é assunto para o próximo capítulo.

4. MELANCOLIA E PROMESSAS DE AMOR

4.1. CHARRETE SEM CONDUTOR

Em 1980, o Trem das 7 se metamorfoseou em charrete, perdeu o condutor e capotou. Quando a ciência e o capitalismo pareciam ter atingido seus ápices e os movimentos contraculturais esmaeceram, surgiu o sentimento de decepção, pois os anseios utópicos por liberdade plena, paz e justiça social não foram alcançados. O Novo Aeon não se concretizou.

A consciência de um processo de modernização fracassado, ou inacabado, marca a passagem dos anos 1970 para os 1980, assim como marcou a transição da modernidade à pós-modernidade. A emergência de novos tipos de vida social, o aparecimento de novos traços formais na vida cultural e a consolidação de uma nova ordem econômica mundial não envolveram mudanças completas de conteúdo, mas, sobretudo a reestruturação de certo número de elementos anteriormente existentes. Aspectos que na modernidade eram secundários agora se tornam dominantes, e vice-versa.

Quer dizer, mudam desigualmente os séculos, mas as desigualdades seculares permanecem. Por exemplo, o pré-moderno se faz presente na pós-modernidade: os indígenas disputando terras com os brancos, os escravos em latifúndios do nordeste, os coronéis nos interiores do país, os quilombolas em Linhares, o dilúvio em Vila Velha e no Vale do Itajaí. O Brasil do século XXI permanece o arcaico e eterno “país do futuro”.

Visto que a exploração do homem pelo homem e da natureza pela humanidade continuam, o socialismo real mostrou-se um engodo e as catástrofes continuam deixando rastros de destruição, a pós-modernidade instaura um estado de crise pela falência dos valores que alimentavam a falsa idéia de totalidade acalentada pela modernidade. Por conseguinte, os pós-modernos oscilam entre a indiferença melancólica e a crença obscurantista em uma nova era. É o caso de Raul Seixas. Durante a chamada “década perdida”, a obra do artista apresentou uma configuração melancólica do trauma, coerente com a conjuntura da época.

Kellner (2001) relata que a partir da crise econômica dos anos 1970 entraram em voga discursos e práticas que defendiam a redução das expectativas, a diminuição do crescimento e a necessidade de reorganização da economia e do Estado. Tal reorganização no mundo globalizado se concretizou nos anos 1980, na vigência de governos conservadores que fizeram cortes nos programas de bem-estar social ao mesmo tempo em que expandiam o setor militar e aumentavam o déficit das contas públicas, gerando dívidas impagáveis. Joel Bakan (2008) resume o que aconteceu no período:

Em 1973, a economia foi abalada pelo aumento do preço do barril de petróleo gerado pela criação da Organização dos Países Exportadores de Petróleo (Opep), que funcionava como um cartel para controlar o suprimento mundial de petróleo. O aumento do desemprego, a inflação galopante e a recessão profunda vieram logo a seguir. As políticas comerciais correntes, que, fiéis às suas raízes no *New Deal*, favoreciam a regulação e outros tipos de intervenção por parte do governo, sofreram ataques sistemáticos por causa de sua inabilidade em lidar com a crise. Os governos em todo o Ocidente começaram a adotar o neoliberalismo, que, assim como o *laissez-faire* do passado, pregava a liberdade econômica para indivíduos e corporações e determinava um papel limitado para o governo na economia. Quando Margaret Thatcher tornou-se primeira-ministra do Reino Unido em 1979 e, logo depois, Ronald Reagan, presidente dos Estados Unidos em 1980, estava claro que a era da economia inspirada em idéias e políticas do *New Deal* havia chegado ao fim. Durante as duas décadas seguintes, os governos adotariam com crescente vigor as principais políticas do neoliberalismo de desregulação, privatização, corte de custos e redução da inflação. No começo dos anos 1990, o neoliberalismo tinha se tornado um dogma econômico (BAKAN, 2008, p. 23-24).

Houve um ponto de inflexão na história mundial, com aspectos de retrocesso: “[...] os conservadores tentam zerar os avanços dos anos 1960 e impor valores e formas de cultura mais tradicionais” (KELLNER, 2001, p. 29). A conjuntura internacional era de tensão e austeridade. Nas potências ocidentais, por exemplo, os cortes nos impostos abriram espaço para o chamado “Estado mínimo” neoliberal. O neoliberalismo defendeu imensos investimentos e aumentos na produção com base na desregulamentação, na privatização e na abertura obrigatória dos mercados em todos os lugares do planeta.

Marshall Berman (2001) conta que nos EUA dos anos 80, potência vencedora da Guerra Fria, havia desemprego em massa, falência de indústrias, dissolução de famílias e dilaceramento de complexas redes sociais. O *american way of life*, em seu aspecto dissimulado pela indústria cultural, tinha diversas formas de opressão classista, sexual e social que forçavam os indivíduos a adequarem-se a moldes

rígidos, impedindo o livre desenvolvimento autônomo de cada um. Nada que Marx e Engels (2001) já não tivessem visto sobre o processo de desenvolvimento do capitalismo, com seus triunfos e horrores, progressos e retrocessos:

Afogou nas águas gélidas do cálculo egoísta os sagrados frêmitos da exaltação religiosa, do entusiasmo pequeno-burguês. Fez da dignidade pessoal um simples valor de troca e no lugar das inúmeras liberdades já reconhecidas e duramente conquistadas colocou a liberdade de comércio sem escrúpulos. [...] A burguesia rasgou o véu de comovente sentimentalismo que envolvia as relações familiares e as reduziu a meras relações monetárias. [...] A burguesia não pode existir sem revolucionar continuamente os instrumentos de produção e, por conseguinte, as relações de produção, portanto todo o conjunto das relações sociais. [...] A contínua revolução da produção, o abalo constante de todas as condições sociais, a incerteza e a agitação eternas distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Tudo o que é sólido e estável se volatiliza, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens são finalmente obrigados a encarar com sobriedade e sem ilusões sua posição na vida, suas relações recíprocas (MARX; ENGELS, 2001, p. 48).

Num Brasil afogado pelas águas gélidas do cálculo egoísta, os anos 80 foram inaugurados com o corte de investimentos estatais, declínio nos investimentos privados, aumento das taxas de juros, inflação galopante, desemprego, estagnação econômica e queda na qualidade de vida da população. “O Estado brasileiro, dilapidado por elites espertas e sob o peso burocrático, quebrou no final dos anos 80” (FAUSTO, 1999, p. 555).

Segundo Jameson (2006), a partir dos anos 80 nos encontramos em uma situação em que as formas contraculturais de resistência e as intervenções explicitamente políticas são todas de algum modo desarmadas e reabsorvidas pelo sistema da qual fazem parte. Até então, nunca houve um período histórico em que o capitalismo gozasse de maior campo de ação e espaço para manobra. As ameaças socialistas foram neutralizadas e o capital global ficou livre para agir, inaugurando uma era de militarismo imperialista, epidemias de doenças letais, crescimento da violência urbana, danos irreversíveis ao meio ambiente, extinção de espécies animais e vegetais, poluição do ar e das águas. Em algum momento da pós-modernidade, analisa Ronaldo Lima Lins, nos tornamos indiferentes diante da barbárie:

Aquilo que antes significou uma salvação, e no romantismo significou tudo, não obstante os fracassos, esvaziou-se de apelo e de conteúdo, como se as emoções, neutralizadas, não tivessem como expandir-se, sujeitando-se à lógica da hegemonia dos fatos. A ausência de expectativas (ou de alternativas), uma vez sufocada a idéia de utopia, não encontra nada que impeça uma sensação de desagregação ligada ao desinteresse. É como se

houvéssemos caído para trás, semelhantes aos que viviam no século XVII, quando se começou a vislumbrar um universo sem Deus. Derrubava-se um edifício de séculos e não se imaginava de que modo um outro seria erguido. O mundo atual permanece como um palco de sofrimento e de violência cada vez maiores. Não se trata, no entanto, de algo que alimente a alma de revolta capaz de traduzir-se em ação (LINS, 2006, p. 163).

O vazio causado pelo fracasso das aspirações utópicas socialistas e contraculturais abriu espaço para o crescimento das barbáries urbanas, como o neonazismo, o nacionalismo xenófobo e o fundamentalismo do livre mercado. O abismo entre miseráveis e ricos atingiu níveis sem precedentes, enquanto os neoliberais afirmavam ser o capitalismo o único caminho viável para a prosperidade universal.

Por conseguinte, se nos anos 70 a discografia de Raul Seixas é marcada por composições utópicas, afirmativas e positivas, cantando em nome de liberdade, mudança e emancipação, nos anos 80 aparecem temas como frustração, internação, doença e alcoolismo, o que revelava um perfil mais melancólico, pessimista e desencantado. Entre a melancolia e a ironia, o poeta cantou os “Anos 80” em faixa do LP *Abre-te Sésamo* (SEIXAS, 1980), composta em parceria com Dedé Caiano:

Hei anos 80
Charrete que perdeu o condutor
Hei anos 80
Melancolia e promessas de amor
Melancolia e promessas de amor

É o juiz das 12 varas
De caniço e samburá
Dando o atestado que o compositor errou
Gente afirmando
Não querendo afirmar nada
Que o cantor cantou errado
E que a censura concordou

Hei anos 80
Charrete que perdeu o condutor
Eu disse: hei, hei anos 80
Melancolia e promessas de amor
Melancolia e promessas de amor

Hei, abram alas
Ahí viene los años 80. La mamacita, ui!

Hei anos 80
Charrete que perdeu o condutor
Hei anos 80
Melancolia e promessas de amor

Pobre país carregador dessa miséria

Dividida entre Ipanema
E a empregada do patrão.
Varrendo o lixo pra debaixo do tapete
Que é supostamente persa
Pra alegria do ladrão

Hei anos 80.
Charrete que perdeu o condutor
Eu disse: hei, anos 80
Minha esperança
Sonho de um sonhador

Se lermos a canção pelo viés histórico, podemos perceber a expressão de um lamento em relação à situação do país no período de abertura política (1979-1984). Mesmo após a revogação do AI-5 em dezembro de 1978, uma perspectiva melancólica marcava o caráter traumático das experiências de violência política e frustração sociocultural. Por exemplo, a expressão “sonho de um sonhador”, mencionada na última estrofe, pode ser lida como uma amarga auto-ironia, demonstrando desesperança com a realização da Sociedade Alternativa.

Raul Seixas se defrontou com o desafio de não deixar a melancolia provocada pela situação vigente deteriorar-se em resignação. Nesse sentido, o deboche e a ironia presentes na canção “Anos 80” e em outros trabalhos da década parecem ter o intuito de romper com a gravidade da situação de crises e incertezas que marcaram a época, aliviando a sensação de impotência diante das (im)possibilidades de transformação da sociedade.

Desde o desbundado LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das 10* (SEIXAS, 1971, et al.), Raul usava o humor como recurso estratégico de composição, dada a sua vitalidade e poder corrosivo. Na contramão do sufoco ditatorial ou da indiferença pós-moderna, o efeito humorístico muitas vezes aponta para a inobservância das normas sociais, provocando reflexão. “Rindo você corrige os costumes”, já dizia o antigo provérbio latino. Temos, portanto, diria Wilberth Salgueiro, a dor como tema e o humor como recurso. Nas palavras do poeta-crítico:

Importa ressaltar que a riqueza (a tática) do humor reside numa dupla função: ocupar o seu espaço próprio de possibilitar o riso ou reações várias de comicidade e invadir o campo da discursividade que se pauta na ideologia da seriedade. Em síntese: ser, simultaneamente, o mesmo e o outro; rir de e para; através de técnicas sobretudo ligadas à desconstrução da previsibilidade da linguagem (chiste, trocadilho, condensação, paródia, zombaria, sátira, ironia, duplos sentidos), alcançar a veiculação *imediata* do resultado pretendido e largar pistas / códigos / signos para reflexões a

posteriori; levar-se a sério, enfim: fogo-fátuo que perdura em nossas retinas (SALGUEIRO, 2002, p. 139).

Temperada com humor, a melancolia era marcadamente o estado de espírito de Raul naquele tempo. Esse estado de ânimo, combinando tristeza e preocupação com o futuro, numa incerteza sobre as conseqüências da então iminente abertura política, também é um mal-estar referente ao passado, história de catástrofe em que muitos são os excluídos. Entre um passado de horror e um futuro de promessas, a melancolia configurava a obra de Seixas, suscitando reflexões atentas ao torvelinho de seu tempo.

O estudo desse *páthos* remonta à antiga Grécia. Como sugere o *Problema XXX, 1*, texto atribuído a Aristóteles (1998), a melancolia dispõe a pessoa em um estado de espírito caracterizado por profunda tristeza e desencanto geral, vaga e doce tristeza, prostração e depressão.

Etimologicamente, a palavra melancolia apresenta o sentido de “condição de ter bile negra”. A medicina grega acreditava que o excesso do fluido corporal conhecido como bile (*kholé*) negra (*mélaina*) provocava torpor, terror, desânimo profundo, derramamento de sangue no interior de um órgão, acesso de loucura e outros males, além de estimular a capacidade profética.

Aristóteles, ao mesmo tempo em que fazia referência à concepção médica grega na qual a melancolia é um tipo natural de temperamento, partia de uma concepção ética da virtude (*areté*) que coloca esse *páthos* como próprio dos *peritói*, os extraordinários, isto é, os homens de gênio, filósofos, poetas, artistas e estadistas. Supõe, ainda, um vínculo entre genialidade e loucura, em um contraste entre a mais intensa atividade espiritual e seu mais profundo declínio. Aristóteles conclui que os melancólicos são indivíduos polimorfos, de natureza volúvel, que transitam entre uma exuberante euforia e um total desinteresse pela vida – metamorfoses ambulantes, diria Raul.

Por que Raul Seixas era melancólico? Não se trata de um sentimento subjetivo, mas sim de uma afecção constituída historicamente enquanto estrutura de relações de sentido no qual habitava a humanidade de modo geral e mais especificamente os brasileiros na década de 80. À época houve uma desintegração do mundo social no

qual o brasileiro se enraizara nas décadas anteriores. Assim, a tinta da melancolia que marcou o discurso do poeta ganhou sua cor ao longo da sua formação enquanto homem situado em espaço e tempo definidos.

O compositor parecia estar impotente com relação às possibilidades de transformação da sociedade. Ele, que defendeu ideais utópicos de emancipação do homem, se viu diante da incapacidade de realizar o Novo Aeon. O resultado foi melancolia, frustração, sofrimento exagerado por ver se esvanecer o sonho que durante tanto tempo ocupou lugar central em sua obra. Em um texto melancólico e fragmentário, intitulado “Hoje” (SEIXAS, 2005, p. 151), ele escreveu:

Tensão total
Angústia
Apatia
Ansiedade
Dor de cabeça
Depressivo
Triste
Desanimado
Culpado
Desolado
Irritado
Mentalmente fraco
Existencialmente pesado
Falta de vontade
Labilidade

Nos anos 80 houve a dissolução do idealismo quanto à capacidade de resistência dos brasileiros na conjuntura de sufoco, havendo um clima de inquietação e impasse diante da grande desproporção das forças em conflito na luta contra o sistema. Irônico, Millôr resumiu o *páthos* da época: “O desespero até que é uma boa. O que eu não agüento mais é essa esperança” (FERNANDES, 1994, p. 259). Nesse sentido, podemos dizer que Raul também propôs uma imagem negativa e deteriorada do país.

Ernildo Stein (1996) indica que esta melancolia de ocaso, de fim de século, representa mais do que um elemento de desânimo e desesperança. Sofrendo com o caos vigente, confrontado com um mundo esvaziado de sentidos, o melancólico é impelido a recriar novos mecanismos de significação, sonhando com outra ordem, vislumbrando horizontes onde aparecem novas possibilidades e, no caso de Raul Seixas, a utopia de uma Sociedade Alternativa inserida em novos valores socioculturais.

Em contrapartida, esta visão de que o horizonte está vazio, de que o “sonho acabou”, como lamentava Lennon, ou de que “não há futuro”, como cantavam os *punks* da banda *Sex Pistols*, é niilista. A desvalorização dos valores e das utopias pelas quais muitos lutaram abre espaço para o espírito de incerteza, dúvida e hesitação que aumentou nos anos 80, gerando a convicção da absoluta insustentabilidade da existência, o que provoca acomodação, mediocridade, corrupção, moralismo conservador e indiferença.

Raul Seixas parecia indicar que a decepção com o não acontecimento do Novo Aeon deveria ser compreendida como uma oportunidade de descortinar o horizonte. Para os autênticos thelemitas, o futuro estaria aberto e repleto de alternativas criativas: “transcender o impossível”, desejou o compositor (SEIXAS, 2005, p. 150). No mesmo texto, “Vida”, ele dizia:

[...] Transcender o impossível. Só há amor quando nenhuma autoridade existe. Essa coisa “autoridade” é uma das coisas mais perigosas da vida. Eu não quero ser “autoridade”. Nós temos e podemos criar um mundo novo. Ó gente! Eu estou perguntando a vocês, cabe a vocês achar essa resposta. Se aceitar a verdade de outrem não será sua resposta. Há um imenso trabalho para fazermos juntos, isso nos acrescenta uma enorme responsabilidade (SEIXAS, 2005, p. 150).

O poeta também aborda uma discussão premente e indispensável no Brasil da década de 1980, sobre as causas e os efeitos do regime militar, com todas as conseqüências para a “democracia”, com a nova forma de capitalismo que então surgia. Na canção “Abre-te Sésamo” (SEIXAS, 1980) a questão ganha repercussão.

Lá vou eu de novo
um tanto assustado
com Ali-Babá e os 40 ladrões
Já não querem nada
com a Pátria Amada
e cada dia mais
enchendo meus botões

Lá vou eu de novo
Brasileiro nato
Se eu não morro eu mato
essa desnutrição
Minha teimosia braba de guerreiro
é que me faz o primeiro dessa procissão

Fecha a porta!
Abre a porta!
Abre-te Sésamo!

E vamos nós de novo

Vamos na gangorra
no meio da zorra
desse vai e vem
É tudo mentira
Quem vai nessa, pira
atrás do tesouro de Ali-bem-bem
Fecha a porta!
Abre a porta!
Abre-te Sésamo!

Ali-Babá é o conhecido personagem fictício do conto “Ali Babá e os Quarenta Ladrões”, integrante da clássica coletânea árabe *As Mil e uma Noites*, reunião de contos de várias épocas e tradições. O protagonista descobre um tesouro escondido por quarenta ladrões dentro de uma caverna fechada por magia. Para abri-la e encontrar a fortuna, deve-se usar as palavras mágicas “Abre-te Sésamo”. Quando os ladrões saem, Ali Babá entra na caverna e furta parte do tesouro.

Inspirada no conto de Ali Babá, a canção faz uma sátira política, expressando as falhas e contradições da redemocratização do país. Em entrevistas, Raul dizia que o LP “*Abre-te Sésamo* mostra uma abertura mentirosa” (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 115). Segundo o historiador Marcos Napolitano (2004), a política de abertura, que então estava se consolidando, visava à volta gradual da sociedade civil a uma democracia a partir da negociação entre a oposição liberal e as lideranças das Forças Armadas. Mas a repressão, suavizada desde o final da década anterior, ainda estava atuante e patrocinava atentados contra os opositores do regime.

Os segmentos mais autoritários das Forças Armadas desejavam que a abertura fosse mesmo uma farsa. Para isso, dificultavam o diálogo do regime militar com setores liberais da sociedade civil (base da agenda da “abertura”), criavam um clima de radicalização política entre direita e esquerda e chantageavam o governo e a sociedade para impedir qualquer punição pela barbárie da violação aos Direitos Humanos, cometida principalmente entre 1969 e 1976. Como ironizou Millôr Fernandes: “Da ditadura à abertura cada vez há menos diferença – trocamos o doze por meia dúzia” (FERNANDES, 1994, p. 123).

Para lançar o LP e denunciar a farsa da abertura, Raul compareceu ao programa do Chacrinha, em cima de um jegue, vestido de sultão e cercado de odaliscas. Em

entrevistas, Raul dizia várias vezes em tom de deboche que com a canção ele apenas trouxe Ali-Babá, porque os 40 ladrões já estavam aqui, fazendo política mentirosa e sedimentando os valores desgastados do Velho Aeon. Nas palavras do cantor:

O pior é que eu amo essa merda de país, adoro esse país que está mal governado pra burro. Eu até tenho críticas incríveis para fazer sobre ele, sabe? Mas eu não sou uma pessoa completamente esclarecida, sou um professor de Filosofia, formado também em Psicologia e com o segundo ano de Direito. É muito chato. Não adianta você se formar. Eu prefiro ser um cantor de realismo. É realista. *Rock-and-roll*. [...] É um disco que versa sobre os anos de 1980. Estou como Nero, tocando harpa. Sabe, eu estou só contando a história do que está acontecendo neste momento: nada. Abre a porta, fecha a porta, essas coisas (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 116-117).

Ele se iludiu, acreditando que estava cantando sobre os destroços de uma sociedade em extinção. Raul acreditava que o LP teria uma agulha incisiva que penetraria no calcanhar de Aquiles do Monstro SIST, parando seus motores. E apesar das críticas ao modelo econômico vigente e à abertura política pela qual o Brasil vinha passando, depois de cerca de quinze anos de ditadura militar, a canção foi liberada pela censura. O agonizante regime militar não se incomodava mais com as críticas do bufão Raul Seixas.

O *rock* em geral, apesar do aspecto subversivo, passou a ser visto com complacência pelo sistema, que fatura em cima do seu sucesso comercial. Cooptado pela indústria cultural, esse estilo musical tornou-se o carro-chefe da indústria fonográfica brasileira na década de 1980, reforçando a lógica do capitalismo de consumo e suas finalidades conservadoras.

Bandas de talento, mas com nomes pomposos, como Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Titãs, Barão Vermelho, dentre outras, politizadas ou alienadas, fizeram sucesso entre a juventude. Um tanto quanto contrariados, Raul e Marcelo Nova (1989) fizeram uma nostálgica homenagem ao bom e velho “Rock and Roll”:

[...]
Oh Rock and Roll
Yeah, yeah, yeah
That's Rock and Roll

Alguns dizem que ele é chato
Outros dizem que é banal
Já o colocam em propaganda, fundo de comercial

Mas o bicho ainda entorta minha coluna cervical
Coluna cervical

Já dizia o Eclesiastes, há dois mil anos atrás
Debaixo do sol não há nada de novo
Não seja bobo meu rapaz
Mas nunca vi Beethoven fazer aquilo que
Chuck Berry faz
Chuck Berry faz

Roll over Beethoven, roll over Beethoven
Roll over Beethoven, tell Tchaikovsky the news
[...]

As novas formas de controle social e produção industrial da cultura e da arte substituíram gradativamente a censura do Estado pela lógica do mercado, que classifica, organiza e divide autoritariamente os consumidores, oferecendo uma ilusão de democracia e poder de escolha: “O processo a que se submete um texto literário, se não na previsão automática de seu produtor, pelo menos pelo corpo de leitores, editores, redatores e *ghost-writers* dentro e fora do escritório da editora, é muito mais minucioso que qualquer censura” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 13).

Precisamos, portanto, nos interrogar sobre as efetivas possibilidades de uma arte política, ou crítica, no período pós-moderno do capitalismo tardio. Seixas e Nova (1989), desencantados com o aspecto degradante da mercantilização e industrialização da cultura, compuseram a canção “Best Seller”:

O Best Seller do momento é um livro agourento
Que ninguém entende, mas todo mundo quer ler
Ler pra ter cultura e como acabaram com a censura
A mídia agora é nosso Aiatolá

Ah, mas não se importe não
No final bandido casa com mocinho
E o Best Seller vai prá milésima edição

O presidente conversa com Sting
E é você quem não distingue
Quais são os índios que vão tomar no Xingu
Ai meu Deus que agonia com toda essa pontaria
A pomba escapa e quem se ferra é o urubu

Ah, mas não se importe não
No final bandido casa com mocinho
E o Best Seller vai prá milésima edição

Se já não existe inteligência então vamos bater continência
Pra esse indício de resquíio militar

E como é tudo a mesma merda, antes que chegue a vida eterna
Eu vou pedir asilo ao Paraguai

Ah, mas não se importe não
No final bandido casa com mocinho
E o Best Seller vai prá milésima edição

Alfinetando o mercado editorial, a canção indica que a cultura da mídia leva o público à paralisia mental e social, derivada da incapacidade de mapear conceitualmente a realidade. No pós-modernismo, podemos perceber a apropriação das várias formas de arte e cultura, populares e eruditas, pelas corporações transnacionais para o consumo em massa. O resultado são mercadorias ditas artísticas, mas padronizadas, óbvias e incipientes. Como Adorno e Horkheimer já diziam:

Desde o começo do filme já se sabe como termina, quem é recompensado, e, ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 118).

A enxurrada de informações e mercadorias manipula, ilude e idiotiza as pessoas, que acreditam poder escolher diante da variedade de opções. Mas, de fato, como já vimos no capítulo anterior, a diferenciação entre os produtos é ilusória. Visto que o âmbito da cultura foi completamente absorvido pela lógica do capitalismo tardio, a razão planejadora da indústria cultural transforma a todos igualmente em consumidores de *Best Sellers*, para entregá-los autoritariamente ao lixo produzido.

Todavia, o *rock* e outras manifestações artísticas e culturais ainda podem transmitir modos irreverentes e alternativos de agir e pensar. Mosca na sopa, Raul visava conscientizar a massa amorfa de consumidores das mercadorias midiáticas. As suas canções estimulam o olhar para temas tabus não abordados abertamente pela sociedade brasileira conservadora. Por isso, ele ainda sofreu com a censura, que o atacava mais pelos aspectos considerados imorais de suas canções do que por motivos políticos.

Cláudio Roberto (apud TEIXEIRA, 2008), parceiro de Raul no período, afirma que ele podia falar o que quisesse sobre política, mas era considerado um perverso, censurado por ofender a moral e os bons costumes. Por exemplo, a Divisão de Censura de Diversões Públicas, cujas atividades só foram interrompidas com a

Constituição de 1988, resolveu proibir o “Rock das ‘Aranha” (SEIXAS, 1980), o que levou a gravadora a estampar na capa do LP um retângulo amarelo com a palavra “censurado”. Escutemos a canção:

Subi no muro do quintal
E vi uma transa que não é normal
E ninguém vai acreditar
Eu vi duas mulher botando aranha prá brigar

Duas aranha, duas aranha
Duas aranha, duas aranha

Vem cá mulher deixa de manha
Minha cobra quer comer a sua aranha

Meu corpo todo se tremeu
E nem minha cobra entendeu
Cumé que pode duas aranha se esfregando
Eu tô sabendo, alguma coisa tá faltando

É minha cobra
cobra criada

Vem cá mulher deixa de manha
A minha cobra quer comer a sua aranha

Deve ter uma boa explicação
O que é que essas aranha tão fazendo ali no chão
Uma em cima, outra embaixo
A cobra perguntando onde é que me encaixo
É minha cobra, cobra criada
Vem cá mulher deixa de manha
A minha cobra quer comer a sua aranha

Soltei a cobra e ela foi direto
Foi pro meio das aranhas
Prá mostrar cumé que é certo
Cobra com aranha é que dá pé
Aranha com aranha sempre deu em jacaré

É minha cobra, cobra com aranha
É minha cobra, com as aranhas

Vem cá mulher deixa de manha
Minha cobra quer comer a sua aranha

É o rock das "aranha"
É o rock das "aranha"

Vem cá mulher deixa de manha
Minha cobra quer comer a sua aranha

A linguagem metafórica da canção descreve uma relação homossexual entre duas mulheres, colocando-as como objetos do agressivo desejo masculino. O tom de brincadeira machista, que escracha com o homoerotismo, indica certo preconceito

em relação ao homossexualismo feminino, entrando em contradição com a mensagem libertária sempre apregoada: “O homem tem direito de amar como ele quiser”, canta Raul em “A Lei” (SEIXAS, 1988). Mas a censura não decorre de um possível preconceito do cantor contra as lésbicas. Como justificativa para o veto, a técnica da censura escreveu em seu laudo, datado de 27 de junho de 1980:

A letra musical, supracitada, começa por descrever, de modo chulo e direto, um relacionamento homossexual feminino, para logo em seguida relatar o ato heterossexual. A linguagem também é grosseira e clara, quando denomina os órgãos sexuais femininos de “aranha” e o masculino de “cobra”, termos já conhecidos popularmente. Por considerar a obra de baixo nível e imprópria para o gênero proposto, o qual atinge o público em geral, opinamos pela NÃO LIBERAÇÃO, pois a matéria tem por objetivo único explorar a perversão sexual (apud TEIXEIRA, 2008, p. 87).

Visto que, tratando-se das novas formas de controle social e produção industrial da cultura e da arte, a lógica do mercado foi se sobrepondo ao Estado, a indústria fonográfica, de capital transnacional, não aceitava mais reduzir seus lucros devido ao autoritarismo militar. Para tanto, a partir de 1978 passou a funcionar o Conselho Superior de Censura, órgão ligado diretamente ao Ministério da Justiça.

Segundo Napolitano (2004), o conselho funcionou como uma espécie de segunda instância, para a qual recorreram aqueles que tendo seu trabalho censurado, não concordaram com o veto. O Conselho era dividido entre representantes de organismos governamentais e instituições da sociedade civil. Recorrendo ao órgão, a canção foi liberada com ressalvas, ficando impedida sua transmissão em programas de rádio e TV. Nas palavras de Ricardo Cravo Albin, membro da comissão de censura:

[...] Por sinal, no próprio processo em que o serviço de censura interditou o *Rock das aranhas* há seis outras composições do próprio Raul, em que seu talento fica perfeitamente reconhecido e reabilitado, o talento desse irreverente e quase sempre filosófico e instigante poeta-compositor baiano que é Raul Seixas. Por isso, por ser Raul Seixas quem é, torna-se difícil aceitá-lo em apelação tão abjeta e lastimável. Enfim, tamanha indigência Raul jamais se deveria permitir. Como, no entanto, ele se permitiu, vamos respeitar-lhe o direito, a liberdade de fazer até lixo desse nível. No entanto, preservamos igualmente o direito de quem quiser ouvi-lo. Portanto, sou pela liberação da música *Rock das aranhas*, ficando contudo restrita sua veiculação aberta, ou seja, através das emissoras de rádio e televisão (ALBIN, apud TEIXEIRA, 2008, p. 88).

Tais fatos nos levam a indagar sobre as possibilidades de uma arte crítica e libertária na vigência do pós-modernismo. Auscultando o “Rock das Aranhas”,

podemos ver o erotismo como uma forma de transgressão moral. A paródia tem função político-social, uma vez que exerce uma crítica corrosiva às estruturas culturais e morais da sociedade brasileira. Ora, essa tematização de opções sexuais diferentes, escandalosas, prazeres vergonhosos, devassidão, é mais um modo que Raul Seixas encontrou para denunciar o falso moralismo da Sociedade Velho Aeon, que se choca com o sexo, mas permanece indiferente diante da estarecedora violência urbana, da miséria, da corrupção, das guerras e outras barbáries.

É inegável que pertencemos a uma civilização que corre o risco de se destruir por seus próprios meios. Procurando um caminho que salvasse a nossa civilização da destruição, Raul Seixas sonhou com uma Sociedade Alternativa. Tornou-se cantor e tentou usar sua música como estimulante da vida, um antídoto para a barbárie do Velho Aeon. Todavia, na década de 1980, Raul parecia estar cansado de buscar uma alternativa de sobrevivência ao violento processo civilizatório capitalista. Desgostoso com seus contemporâneos, ele assumiu um aspecto de extemporâneo e seguiu uma trajetória de vida errática. É o que veremos a seguir.

4.2. KAMIKAZE EM MARCHA LENTA

Raul Seixas, melancólico, de tendência depressiva, inclinado à inação e à perda de interesse pelo mundo, pôs a realidade sob suspeição a partir de uma postura irônica, de humor ácido e autocrítico, encenando seu próprio drama com um potencial de autodestrutividade significativo. Marcelo Nova, em entrevista para a revista *Veja* de 30 de agosto de 1989, caracterizou Raul como um “camikase em marcha lenta”, que abdicou do instinto natural de preservação (apud TEIXEIRA, 2008, p. 40).

O compositor sofria com depressão, crises de pancreatite, alcoolismo e diabetes, necessitando de doses diárias de insulina. Em novembro de 1980 foi internado no Hospital Albert Einstein, onde operou o pâncreas e ficou internado por 60 dias. Também foram constantes as internações para desintoxicação.

Raul não foi o único kamikaze em marcha lenta de seu tempo. Segundo Heloisa Buarque, a partir da intensificação do uso de tóxicos e da exacerbação das

experiências sensoriais e emocionais, houve entre os poetas e artistas inúmeros casos de internamentos, desintegrações e até mesmo suicídios: “[...] levavam suas opções estéticas para o centro mesmo de suas experiências existenciais” (HOLLANDA, 2004, p. 78). O testemunho dessas vivências pode ser lido e ouvido na canção “Canceriano Sem Lar (Clínica Tobias Blues)”, do LP *Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Bém-Bum!* (SEIXAS, 1987):

Estou sentado em minha cama
Tomando meu café pra fumar
Trancado dentro de mim mesmo
Eu sou um canceriano sem lar

Estou sentado em minha cama
Tomando meu café pra fumar
É, é, porém, mas, todavia
Eu sou um canceriano sem lar
Eu tomo café pra mim não chorar
Pergunto à nuvem preta quando o sol vai brilhar

Estou deitado em minha vida
E o soro que me induz a lutar
Estou na Clínica Tobias
Tão longe do aconchego do lar

All right, man
Play the blues
Clínica Tobias Blues

“Coletânea de retalhos de *rock-n'-roll*, *rhythm'n'blues* e *gospel*” (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 139), conforme definiu o próprio compositor, a canção é fruto de uma internação na Clínica Tobias, onde foi tratar do alcoolismo. A clínica, único lugar onde Raul gostava de se internar, segundo Toninho Buda (1992), fazia um tratamento holístico e humanístico, fugindo aos padrões da medicina convencional.

Devido ao alcoolismo e outros problemas de saúde, ele não comparecia a muitos shows, ganhando fama, segundo *O Globo* de 26 de abril de 1983, de “antiprofissional, arruaceiro e instável” (apud Teixeira, 2008, p. 90). Assim, a doença o levou a uma má fase na carreira, envolvendo-se em conflitos com as gravadoras e com os meios de comunicação. Por isso, o artista manteve-se distante do ambiente agitado da indústria cultural. Trancado dentro de si mesmo, era na solidão que o compositor se entregava às suas reflexões. Segundo Sylvio Passos:

Então ele quebrava altos paus, rompeu dois contratos com a *Rede Globo*, que podiam dar toda mídia possível, e ele: “não vou me render ao sistema, eu vou usar o sistema para passar minhas mensagens, me render ao

sistema jamais”. E aí, por volta de 85, ele começou a ser uma figura evitada, profissionalmente começou a ficar muito complicado porque alguns empresários já não queriam mais saber de Raul Seixas, pessoal de mídia de TV, de rádio, porque ele estava com a fama do alcoólatra, que marcava show e não ia, ficou meio Tim Maia. Não fez mais show, sumiu, ninguém mais queria saber, aparecia bêbado, quando aparecia, não tinha mais nenhuma gravadora querendo saber de história com o Raul, e mais os problemas pessoais. Teve cinco mulheres, três filhas. Todos esses problemas pessoais começaram a aflorar nesse período que ninguém queria saber do Raul Seixas, até que o Marcelo Nova apareceu (PASSOS, apud TEIXEIRA, 2008, p. 107).

Canceriano sem lar, Raul não se sentia mais em casa no Brasil dos anos 1980. Da cama do seu quarto de hospital se assombrava com a própria solidão. Desgostoso com seus contemporâneos, não se restringiu a se distanciar deles, mas assumiu um aspecto de extemporâneo, pondo-se à margem de sua época. Cansado de assumir valores alternativos que não encontravam lugar no *status quo*, apenas o soro o induzia a lutar. A auto-absorção melancólica poderia levar a um abismo sem fundo: “Hoje é uma época caótica, não temos nada. [...] Agora não há nada, não está acontecendo nada. Os anos 1980 são isto: nada. Então, se no atacado a coisa dançou, a gente tenta salvar algo no varejo” (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 53).

Diante do vazio cultural que, segundo Raul, se difundia no país naquele momento de transição do regime autoritário para a democracia, ele tentou se esforçar para recuperar sua disposição para a luta individual, no que demonstrou impotência com relação às possibilidades de transformação da sociedade.

Em resposta ao caos vigente, Raul desenvolveu parte de sua obra em torno das ruínas da então agonizante ditadura militar, estimulando a reflexão sobre a experiência violenta do seu tempo. Mas ele não foi o único autor a fazer isso. Após a anistia e o retorno dos exilados, popularizaram-se os relatos de torturas, perseguições policiais, invasões domiciliares, experiências carcerárias e outros tipos de cerceamento. Raul entrou na moda, comentando em diversas entrevistas sobre o seu suposto exílio nos EUA, “[...] para a delícia de certo tipo de leitor-vampiro” (SÜSSEKIND, 2004, p. 76). É o caso de duas entrevistas que o cantor concedeu em 1982 e 1987, respectivamente:

Mas um certo dia eu estava em casa, foi no primeiro apartamento que eu comprei na minha vida, pela Caixa Econômica. Então entraram os agentes. Minha mãe, que estava passando uns dias conosco, ficou assustadíssima, não entendeu nada. [...] Foi barra. Os agentes revistaram a casa toda, deixaram tudo de pernas para o ar, à cata de papéis sobre a Cidade das

Estrelas. [...] Depois disso, bicho, foi fogo. Prisão, exílio, aquilo tudo (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 123-124).

Até hoje não sei realmente qual foi o motivo. Mas veio uma ordem de prisão do Primeiro Exército e me detiveram no Aterro do Flamengo. Me levaram para um lugar que eu não sei onde era... tinha uns cinco sujeitos... bom, eu estava... imagine a situação... eu estava nu com uma carapuça preta que eles me colocaram. E veio de lá mil barbaridades: choques em lugares delicados... tudo para eu poder dizer os nomes das pessoas que faziam parte da “Sociedade Alternativa” que, segundo eles, era um movimento revolucionário contra o governo. O que não era. Era uma coisa mais espiritual... eu preferiria dizer que tinha pacto com o demônio a dizer que tinha parte com a revolução. Então foi isso – me levaram, me escoltaram até o aeroporto... (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 143).

A contradição entre as duas versões nos remete ao aspecto já estudado no capítulo anterior, a saber, que o “ator” Raul Seixas apresentava várias versões diferentes sobre o exílio e outros fatos, misturando ficção e testemunho autobiográfico para compor seu personagem. Contradições à parte, o que nos importa aqui é saber como era impressionante o sucesso popular de histórias como essa, que exibiam nossas chagas políticas recentes.

Segundo Flora Süssekind (2004), esta ávida leitura da catástrofe parece apontar para um grande *mea culpa* da classe média que apoiou ou ignorou o golpe militar de 1964. Entre o final dos anos 70 e início dos 80, as memórias políticas, os relatos autobiográficos, o testemunho e a reconstituição do tempo perdido, oscilando entre o ficcional e o factual, marcaram a literatura brasileira e a obra de Raul Seixas. Por exemplo, a canção “Metrô Linha 743”, do LP homônimo (SEIXAS, 1984), é narrada a partir da perspectiva de um eu lírico que, vítima do autoritarismo, sucumbe aos canibais de cabeças pensantes, não conseguindo atribuir sentido à própria existência:

Ele ia andando pela rua meio apressado
Ele sabia que tava sendo vigiado
Cheguei pra ele e disse: *Ei amigo, você pode me ceder um cigarro?*
Ele disse: *Eu dou, mas vá fumar lá do outro lado!*
Dois homens fumando juntos pode ser muito arriscado!
Disse: *O prato mais caro do melhor banquete é o que se come cabeça de gente*
Que pensa e os canibais de cabeça descobrem aqueles que pensam
porque quem pensa, pensa melhor parado!
Desculpe a minha pressa, fingindo atrasado,
Trabalho em cartório, mas sou escritor.
Perdi minha pena nem sei qual foi o mês...
Metrô Linha 743!!!

O homem apressado me deixou e saiu voando
Aí eu me encostei num poste e fiquei fumando

Três outros chegaram com pistolas na mão, um gritou:
Mão na cabeça, malandro, se não quiser levar chumbo quente nos cornos
Eu disse: *Claro, pois não! Mas o que é que eu fiz?*
Se é documento, eu tenho aqui...
Outro disse: *Não interessa, pouco importa, fique aí!*
Eu quero é saber o que você estava pensando
Eu avalio o preço me baseando no nível mental
Que você anda por aí usando
E aí eu lhe digo o preço que sua cabeça agora está custando.

Minha cabeça caída, solta no chão
Eu vi meu corpo sem ela pela primeira e última vez
Metrô Linha 743!!!

Jogaram minha cabeça oca no lixo da cozinha
E eu era agora um cérebro vivo à vinagrete
Meu cérebro logo pensou: *Que seja, mas nunca fui tiete!*
Fui posto à mesa com mais dois, e eram três pratos raros.
E foi o maître que pôs
Senti horror ao ser comido com desejo por um senhor alinhado
Meu último pedaço, antes de ser engolido, ainda pensou grilado:
Quem será esse desgraçado dono dessa zorra toda!!!
Já tá tudo armado, o jogo dos caçadores canibais
Mas o negócio é que tá muito bandeira!!!
Tá bandeira demais, meu Deus!!!
Cuidado *brother*, cuidado sábio senhor
Eu aconselho sério pra vocês
Eu morri, e nem sei mesmo qual foi aquele mês
Metrô Linha 743!!!
É... Por aí!

Depois do mágico trem das 7 horas, da profana charrete des governada e do pequeno avião da força aérea japonesa usado por pilotos suicidas na II Guerra Mundial, nos deparamos com um metrô. O nome, segundo o Houaiss (2006), deriva do francês *métro*, abreviação substantivada do adjetivo francês *métropolitain*, da expressão *chemin de fer métropolitain*, caminho de ferro subterrâneo metropolitano.

O metrô faz referência à cidade contemporânea, cenário desta e de muitas outras canções de Raul Seixas. É na paisagem urbana, movida pela lógica perversa do capitalismo, que os elementos da violência pura e simples estão onipresentes e sempre no ponto de entrar em ação. O subterrâneo das metrópoles, por onde transitam os metrôs, pode ser visto como o reverso dos arranha-céus e centros de compra, evocando ainda os “porões da ditadura” brasileira.

Se, como já vimos no capítulo anterior, no decorrer dos anos de chumbo a violência policial, legal e ilegal, era sistemática e utilizada principalmente contra os chamados subversivos, inimigos e críticos do regime, a vigilância sobre a sociedade civil

também era constante. A obsessão pela vigilância e a lógica da suspeita levava os milhares de agentes repressores a querer “saber o que você estava pensando”.

Nessa atmosfera de censura e vigilância, o eu lírico evoca experiências que retratam o jogo dos caçadores canibais de cabeça, com a violência e repressão que lhe são próprias. No embate entre as forças de repressão e resistência, ele acaba sucumbindo aos seus alçozes. Posto à mesa com mais dois pratos raros, ele não conseguia mais atribuir sentido à própria existência.

A solidão era marca distintiva. Em 1988, o cantor afirmou: “Vivo só. Muito só” (SEIXAS, 2005, p. 199). O solitário Raul Seixas pôs-se à distância do que ocorria à sua volta. Abraçando a *utopia (ou-tópos)* da Sociedade Alternativa, que *não encontra lugar no status quo*, ele queria estar fora das cercas embandeiradas que circundam o sistema.

Utopias são quase sempre projetos de autores marginais. São os desviantes da norma que levam à inovação porque não estão presos às convenções. Por isso, quase todos esses autores terminam mal: assassinados, prisioneiros, ameaçados ou solitários (STEIN, 1996, p. 12).

Em uma trajetória errática, oscilando entre a postura de kamikaze em marcha lenta e sonhador, Raul Seixas sempre buscou trilhar seu próprio caminho, de acordo com suas possibilidades de ser: “Hoje eu sei que a vida não é uma resposta/ E se eu aconteço se deve ao fato de eu simplesmente ser”, ele cantou em “Todo Mundo Explica” (SEIXAS, 1978).

A sua vida nos revela a necessidade de assumirmos a existência como tarefa, uma tarefa da liberdade, que consiste na entrega à descoberta de nossas próprias possibilidades de existência. Pelo fato de ser uma construção permanente, um caminho de realização (nascimento e criação) e desrealização (morte e destruição), essa tarefa só é concluída com a morte.

Em 21 de agosto de 1989, dois dias após o lançamento do LP *A Panela do Diabo* e cinco dias depois do maior eclipse lunar do século XX (para delírio dos fãs místicos), Raul Santos Seixas faleceu de parada cardiorrespiratória provocada por pancreatite crônica e hipoglicemia. A governanta Dalva Borges foi a primeira a encontrá-lo em seu apartamento na Rua Frei Caneca, em São Paulo.

O corpo do compositor foi velado no Palácio das Convenções do Anhembi, na capital paulista, para onde uma multidão convergiu a fim de prestar as últimas homenagens. Como ressalta Mônica Buarque (1997), o artista não tem simplesmente fãs, mas seguidores. Há um caráter de “culto” na publicidade em torno do nome de Seixas, o que gerou a proliferação de dezenas de *covers* e fã-clubes espalhados pelo Brasil.

A fama levou ao fascínio, convertendo-o em guru da Sociedade Alternativa, profeta, messias, redentor ou fundador de religião. Tal como os santos-mártires, seu sofrimento nos últimos anos de vida e sua morte repentina geraram a idolatria póstuma. Nesse sentido, os fãs de Raul tornaram-se órfãos de utopia. Foi-se o messias, horizonte desde onde se articulavam os ideais que prometiam uma Sociedade Alternativa.

Teixeira (2008) relata que mais de 5 mil pessoas passaram a madrugada despedindo-se do artista, chorando, cantando suas canções, entoando coros e prestando diversas homenagens, transformando a ocasião solene, que poderia ter passado despercebida, em um espetáculo midiático. Por pressão dos fãs, que queriam uma homenagem digna de herói nacional, o corpo de Raul foi levado pelo carro do Corpo de Bombeiros até o Aeroporto de Congonhas, de onde foi transportado para Salvador. O jornalista Marcos Faerman, em matéria publicada no *Jornal da Tarde*, noticiou o evento:

O velório de Raul Seixas foi patético. Milhares de garotos e garotas chegavam de todos os bairros de São Paulo, principalmente da periferia, com camisas com a cara do cantor, cartazes, discos do roqueiro, até o Palácio das Convenções do Anhembi, onde Raul repousava num esquife marrom. Seu rosto aparecia, com uma expressão sofrida, através de uma tampa de vidro. (...) Não era um velório. Era um acampamento guerreiro onde as músicas de Raul eram cantadas com paixão e fúria. (...) No meio de todo aquele caos ficava claro que, para muitas pessoas ali presentes, Raul era mais do que um santo, um deus - e depois que deus morreu ficou o desespero. Apareciam garotos com violões, que gritavam as músicas de Raul na frente do esquife. Outros escreviam mensagens misteriosas que liam baixinho perto do rosto amarelo do cantor. Não era um velório. Era uma espécie de serenata para o morto, em que as músicas de Raul eram entoadas por centenas de pessoas. Havia muitos amigos de Raul, mas eram pessoas muito simples. Não havia vedetes do mundo da televisão (FAERMAN, apud TEIXEIRA, 2008, p. 37).

Muitos fãs, cooptados pela estética do espetáculo, entregues à idolatria, se contentam com uma compreensão apressada e superficial na qual se perde toda a

reflexão. Predominam os *slogans* facilmente identificáveis, por exemplo, a saudação “Viva a Sociedade Alternativa”. Assim, convertem o ânimo revolucionário em objeto de entretenimento, canalizado para consumo. Muitos ignoram que, desde a década de 1970, Raul execrava a idolatria:

Essa reportagem é completamente inconseqüente. Eu acho que nós três podíamos criar alguma juntos para substituir as perguntas e respostas. Não existem perguntas e respostas. Eu estou aqui representando o papel de Raul Seixas, artista da Philips, e vocês representando o papel de jornalistas. Será que não é possível sair desse esquema? [...] As pessoas acham que eu sou um guru e eu tenho de assumir isso tudo. Para os que pensam que sou um guru, tenho uma mensagem: O Novo (com “N” maiúsculo) está diante de nós. Mas só vai enxergar o Novo quem tiver olho novo (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 107).

Raul insistentemente exortava ao individualismo, instigando seus interlocutores a abraçarem sozinhos os próprios caminhos. Se assim procedia, é porque sabia que, enquanto o venerassem, negariam a própria autonomia. Lúcido, ele não se identificava com um sábio, santo, profeta ou redentor do mundo. Ao mesmo tempo, convidava os fãs a questionarem-se a respeito de si mesmos e de suas vidas.

Então, o grande desafio de todos aqueles que, seguindo a proposta do Novo Aeon, sonham e lutam por ideais utópicos que se mostraram inalcançáveis, será a dedicação a novos ideais, à descoberta de novos caminhos, pois sonho que se sonha junto é realidade, já dizia Raul em “Prelúdio” (SEIXAS, 1974):

Sonho que se sonha só
É um sonho que se sonha só
Mas sonho que se sonha junto é realidade

4.4. NO FINAL, CARPINTEIRO DE SI

A Sociedade Alternativa não se fez presente e, em sua promessa, se oculta tudo o que era nefasto no Velho que não ficou para trás. Raul fez sucesso, ganhou e gastou muito dinheiro, afirmando o que desejava negar. Jogando o jogo dos ratos, imaginando poder implodir o sistema de dentro dele, manipulando-o para promover suas propostas, acabou sucumbindo.

A indústria cultural, marcada pela mercantilização e padronização da arte e da cultura na sociedade de massas, converte a música em entretenimento inocente. De certo modo, a obra de Seixas, longe de destruir o Monstro SIST, acaba por reforçar os ideais de juventude rebelde e de mudanças aparentes na sociedade.

O cantor parece não ter percebido que o sistema suporta críticas e autocríticas, na medida em que gere lucro e leve à acumulação de capital. O Monstro SIST coopta e subordina as consciências das pessoas convertidas em consumidoras, que acreditam pensar autonomamente e decidir livremente, quando na verdade são conduzidas a aceitar aquilo que é oferecido pelo capital.

Para revertermos essa situação, precisamos ser fiéis às utopias não realizadas, como defendiam Adorno e Horkheimer (1985). Claro que os filósofos não aceitariam que os seus motes centrais da Filosofia após Auschwitz, que ainda incluem salvar o passado de opressão e salvar os mortos, fossem conectados com um artista como Raul Seixas. Mas isso não vem ao caso, pois para sermos coerentes com a proposta libertária de suas obras, devemos manter uma postura crítica em relação a elas.

Para salvar o passado de opressão, mantendo a fidelidade às utopias não realizadas, seria necessário eliminar no presente as causas da barbárie: “[...] a barbárie continuará existindo enquanto persistirem no que têm de fundamental as condições que geram esta regressão. É isto que apavora” (ADORNO, 2003, p. 119).

Diante das dificuldades de mudar os pressupostos sociais e políticos que geram a barbárie, a arte deve assumir como principal meta a formação de indivíduos autônomos, autocríticos e com vínculos sociais, eliminando no que têm de fundamental as condições que geram esta regressão. Assim, se reduz a possibilidade de ocorrência de novas catástrofes.

Jameson (2002) radicaliza de tal modo a crítica da modernidade, que sequer um sujeito autônomo, em seu sentido moderno, continua a existir, na medida em que a reificação suplantou o projeto do esclarecimento. Se a utopia ainda pode ser pensada, ela agora deve ser situada nos interstícios da própria lógica cultural do capitalismo tardio.

Se o último *revival* de representações utópicas, ocorrido nos anos 60, resultou em fracasso político, a questão da utopia deve ser o teste crucial do que restou de nossa capacidade de imaginar qualquer tipo de mudança. Se as utopias chegam para nós como mensagens fracamente audíveis de um futuro que pode nunca vir a existir, como afirma Jameson (2006b), sem elas, certamente a alternativa não existirá.

Raul Seixas, fiel à sua própria utopia não realizada, tentou deixar a melancolia de lado e retomou os ensinamentos de Aleister Crowley, dando prosseguimento ao magismo dos anos 70. Até seus últimos shows, em 1989, ele continuou declamando o *Liber Oz*, manifesto de Crowley (2009) que resume os preceitos da Lei de Thelema e serve como declaração de princípios para o Novo Aeon. Nas palavras do escritor inglês:

"A Lei do Forte: Essa é a nossa lei e a alegria do mundo." (AL 2.21)
"Faze o que queres, há de ser tudo da Lei." (AL 1.40)
"Não tens direito fora fazer o que queres. Faz isto, e ninguém dirá não." (AL 1.42-3)
"Todo homem e toda mulher é uma estrela." (AL 1.3)
NÃO HÁ DEUS ALÉM DO HOMEM
1- O homem tem o direito de viver pela sua própria lei
de viver da maneira que ele quiser;
de trabalhar como ele quiser;
de brincar como ele quiser;
de descansar como ele quiser;
de morrer quando e como ele quiser.
2- O homem tem o direito de comer o que ele quiser
de beber o que ele quiser;
de se abrigar onde quiser;
de se mover como queira na face da Terra.
3- O homem tem o direito de pensar o que ele quiser
de falar o que ele quiser;
de escrever o que ele quiser;
de desenhar, pintar, esculpir, gravar, moldar, construir como ele quiser;
de vestir-se como quiser.
4- O homem tem o direito de amar como ele quiser
"Pegai vosso quinhão e vontade de amor como vós quiserdes, quando,
onde e com quem quiserdes." (AL 1.51)
5- O homem tem o direito de matar aqueles que possam frustrar esses
direitos
"Os escravos servirão." (AL 2.58)
"Amor é a lei, amor sob vontade." (AL 1.57).

O *Liber Oz* é a declaração thelêmica dos direitos da humanidade. No capítulo anterior nós vimos que a canção "A Lei" (SEIXAS, 1988) repete o texto supracitado quase na íntegra. Como comentamos, a Lei de Thelema não deve ser interpretada

como uma licença para a realização de qualquer capricho individual, mas sim como uma missão divina de cada indivíduo encontrar sua verdadeira vontade, o propósito da vida de cada um, permitindo que todos possam percorrer seu autêntico caminho individual.

A compreensão e aceitação da Lei de Thelema é o que define um thelemita, que tem na descoberta de sua verdadeira vontade sua maior motivação. Homens e mulheres, alcançando a sua harmonia com o próprio universo, estariam capacitados a assumir seu *status* divino e realizar as suas verdadeiras vontades. "Faze o que tu queres, há de ser o todo da Lei" (CROWLEY, 1999, p. 6).

Se "todo homem e toda mulher é uma estrela", cada um deve exercer sua autêntica vontade, encontrando sua própria órbita. Com o livre desenvolvimento de cada um sendo a condição do livre desenvolvimento de todos, os astros farão sua trajetória uns em torno dos outros. É sobre isso que Raul Seixas e Marcelo Nova (1989) cantam em "Carpinteiro do Universo":

Carpinteiro do universo eu sou
Carpinteiro do universo eu sou

Não sei por que nasci pra querer ajudar
A querer consertar o que não pode ser
Não sei pois nasci para isso e aquilo
E o enguiço de tanto querer

Carpinteiro do universo eu sou
Carpinteiro do universo eu sou

Estou sempre pensando em aparar o cabelo de alguém
E sempre tentando mudar a direção do trem
À noite a luz do meu quarto eu não quero apagar
Pra que você não tropece na escada quando chegar

Carpinteiro do universo eu sou
Carpinteiro do universo eu sou

O meu egoísmo é tão egoísta
Que o auge do meu egoísmo é querer ajudar

Carpinteiro do universo eu sou
Carpinteiro do universo eu sou
Carpinteiro do universo eu sou assim
No final carpinteiro de mim

Necessárias são as utopias, se quisermos defender uma visão da história com fidelidade aos oprimidos e seus projetos abortados. A importância do Novo Aeon

imaginado por Raul Seixas, nesse caso, não está na apresentação de um plano concreto, mas na atitude de contraste ao *status quo*: “Utopias não são reformistas, não são fixadas em pequenos passos, mas visam ao todo. Elas não têm programas, não indicam como poderia ser atingido o estado ideal” (STEIN, 1996, p. 12).

Nenhum destino coletivo pode levar o indivíduo às decisões no terreno do poder-ser próprio. Podemos compreender a noção de Carpinteiro do Universo como um pensar que faz valer os seres humanos em suas singularidades e não os violenta e regulamenta de maneira homogeneizante. Para Raul, é necessário seguir a máxima “Faze o que tu queres”, assumindo a responsabilidade de decidir por si mesmo.

No final Raul Seixas tentou ser carpinteiro de si, coerente com a proposta thelêmica de autogoverno do indivíduo, arcando com as conseqüências de uma vida desregrada, o que o levou a uma morte prematura. Portanto, não se deve esperar o messias ou um líder revolucionário, mas sim reparar as injustiças do Velho Aeon e buscar erguer a Sociedade Alternativa a partir da união coletiva de vontades individuais. A vontade (*thelema*) é a força primordial que nos faz seguir adiante. Não se trata, como Kika Seixas equivocadamente afirmou em entrevista a Teixeira (2008), de liderar a mudança de um grupo para uma comunidade isolada:

Não, ele bolou essa história toda a cada momento, a história da Sociedade Alternativa, isso é uma loucura. Até hoje me ligam e perguntam: “Onde é que é? Onde é que fica?” Eu digo que foi um plano, foi uma idéia que ele teve, chegaram até a querer doar realmente um terreno, mas aí chegava na hora do factual, ele se perdia, porque ele criava a história, as pessoas iam atrás porque ele dizia que o microfone era uma arma, que ele conseguia fazer muito mais até com o microfone. (...) Acho que é como eu te digo... Na hora de fazer a coisa acontecer mesmo, o factual, de viver em comunidade isso e aquilo, daí já não era mais para ele, ele já tinha criado a semente, já tinha inventado a história, fazia parte do mito, se ele era um revolucionário, teria que criar uma cidade própria até para dar força ao que ele dizia, que ele acreditava num mundo diferente, numa sociedade melhor. Ele era inteligente, né? Realmente visionário, essas coisas do Raul eu acho uma loucura (apud TEIXEIRA, 2008, p. 206).

Não podemos esquecer que o carpinteiro de si primava pelo desbunde, proposta estética e política que apresenta a arte como divertimento, gozo, celebração, paixão, sempre à margem dos valores dominantes, caretas, opressores, racionalistas e bélicos. Sua limitada resistência política se dava por essa via.

A emancipação e a realização da utopia social, segundo Seixas, exigem o caminho individual. A mudança para uma comunidade alternativa isolada implicaria que Raul

fosse tomado como um líder carismático, messias salvador, pai dos pobres ou afins. E o desejo de integração orgânica resultaria na implantação de certa homogeneidade, com supressão das diferenças, dissolvendo-se as vontades individuais na impessoalidade da massa amorfa, entrando em contradição com o princípio thelemita. Nas palavras de Raul:

Política para mim é loucura; é igual a seguir religião. Cada ser é seu próprio universo! Abomino qualquer tentativa de agregação entre pessoas que são diferentes e julgam pensar igual. Mentira!!! Toda espécie de agrupamento na vida é uma tentativa de fortalecimento, necessidade de amparo. Medo de saber que é lindo ser diferente de todos os demais (SEIXAS, 2005, p. 179).

Ninguém precisa entrar para qualquer comunidade, organização, sociedade secreta, ordem, fraternidade, templo, irmandade ou partido para ser um thelemita ou praticar magia thelêmica. Nas palavras de Lon Milo:

Não existe lei além de faze o que tu queres. O próprio termo “organização thelêmica” me parece ser um paradoxo. Um conjunto de militantes individualistas, todos se esforçando para fazer suas próprias vontades – isso soa como uma receita para o caos; e em muitos exemplos é exatamente isso que ocorre. Ainda assim, Crowley parecia inspirado pelo pensamento de uma sociedade do Novo Aeon que pudesse consolidar os preceitos de uma completa liberdade pessoal com as necessidades de uma disciplina pessoal auto-imposta (DUQUETTE, 2007, p. 224).

A questão é que existem muitas variáveis em jogo. No Brasil atual persistem diversos problemas da época de Seixas. Violência, corrupção, sonegação, desemprego, fome, miséria, marginalidade, reforma agrária, privilégios centenários do latifúndio, dentre muitos outros. Tudo isso se confronta com a conjuntura internacional de crise financeira e a lógica do capital. Impedir a barbárie requer sempre um embate com essas forças. E a utopia do Novo Aeon não parece ser a solução. Todavia, como ensina Alfredo Bosi:

O trabalho poético é às vezes acusado de ignorar ou suspender a práxis. Na verdade, é uma suspensão aparente. Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela (BOSI, 2000, p. 227).

O esforço e a criatividade dos agentes interessados vão, em grande parte, determinar o rumo da sociedade. Se a vida não tem sentido *a priori*, depende de cada indivíduo conferir-lhe sentidos na medida em que, carpinteiro de si, afirme seus próprios valores. Sobre essa decisão existencial do indivíduo se fundamenta a possibilidade do Novo Aeon.

Atento às tensões políticas e socioculturais de seu tempo, um esperançoso compositor oferecia ao público a promessa de superação do sofrimento imposto pela sociedade autoritária. Mas uma proposta política concreta estava ausente, visto que sua utopia individualista se sobrepõe a tudo, mesmo que ironicamente.

Quer a Sociedade Alternativa venha ou não se realizar, a obra de Raul Seixas permanece importante por sua força imaginativa, utópica, por sua expressão e percepção das (im)possibilidades que permeiam a vida contemporânea. Esse é o seu legado para as gerações que se seguem, conforme o próprio autor disse na canção-testamento “Geração da Luz” (SEIXAS, 1984), escrita em parceria com Kika Seixas:

Eu já ultrapassei a barreira do som
Fiz o que pude às vezes fora do tom
Mas a semente que eu ajudei a plantar já nasceu!!!

Eu vou, eu vou m'embora apostando em vocês
Meu testamento deixo minha lucidez
Vocês vão ter um mundo bem melhor que o meu!!!

Quando algum profeta vier lhe contar
Que o nosso sol tá prestes a se apagar
Mesmo que pareça que não há mais lugar
Vocês inda tem
Vocês inda tem
A velocidade da luz pra alcançar

Além, depois dos velhos preconceitos morais
Dos calabouços, bruxas e temporais
Onde o passado transcendeu
Há um reinado de paz!!!

Vocês serão o oposto dessa estupidez
Aventurando tentar outra vez
A Geração da Luz é a esperança no ar!!!

5. EPÍLOGO

Esta pesquisa já terá sido frutífera se foi capaz de estimular a ausculta da obra de Raul Seixas, trazendo à reflexão os problemas políticos, existenciais e socioculturais que animaram seu tempo, num questionamento das conexões entre produção cultural e vida social, detectando, ampliando e registrando os problemas do nosso país.

Nesse sentido, o sucesso da investigação implica que esse epílogo signifique um recomeço: o da tarefa de pensar os paradoxos da formação social brasileira em diálogo com Raul Seixas, que em sua obra interpretou e criticou o seu tempo. Esperamos que cada leitura conduza a outros desdobramentos possíveis, apontando para novos problemas e questões do múltiplo de nossa experiência cultural.

Em nossa leitura da obra do compositor, examinamos a constituição da noção de Novo Aeon (Sociedade Alternativa) e sua possível interseção com a pós-modernidade. Para alcançar esse objetivo, também investigamos a concepção de Velho Aeon e sua interseção com a modernidade, visto que ambos possuem pontos de convergência com nossos termos centrais.

Essa foi a problemática a partir da qual teve início esta pesquisa. Seria um equívoco concluir com apenas uma resposta a tarefa sobre a qual nos reunimos para pensar, pois, além do percurso ter sido longo, o caleidoscópico autor estudado apontou para várias direções. Por isso, buscaremos recuperar as principais questões que definiram o encaminhamento deste trabalho, recapitulando o itinerário percorrido e nos reconduzindo para dentro da problemática debatida.

Ao questionarmos o Velho Aeon, relacionando-o com o polissêmico conceito de modernidade, pudemos diagnosticar o enfraquecimento e o virtual eclipse das forças do passado no tempo de Raul Seixas. Fazer a crítica à antiga Era significou muito mais do que simplesmente pensar os valores aos quais a nossa civilização esteve ligada nos últimos séculos e opor a eles valores novos.

A leitura dos textos de Raul Seixas nos mostrou que a força do Velho Aeon reside nos efeitos de poder produzidos por todos os seus discursos e práticas que buscam legitimação apresentando-se como verdades absolutas. O compositor, percebendo que os velhos valores tiram sua força coercitiva desse discurso que cerca e sufoca toda a nossa civilização, buscou ir além deles.

Assim, criticar o Velho Aeon implica contestar todos os valores que lhe servem como base de sustentação. Daí as ironias com as instituições estabelecidas: Estado, Igreja, Família, Escola, Corporação, dentre outras, que produzem personalidades sem vontade e voz, de condutas padronizadas e imersas em um coletivo impessoal.

Para caracterizar caricaturalmente essa massa amorfa, os “heróis dos dias úteis”, o poeta criou personagens como o Doutor Paxeco e o amigo Pedro, servos e perpetuadores da ordem estabelecida, exemplos de inércia social, incapazes que são de uma relação humana plena e autônoma. Entregues ao “Ouro de Tolo” do Velho Aeon, tais personagens representam aqueles que, seduzidos pelas falsas promessas de riqueza, não enxergam a vasta proporção das mazelas sociais.

Todo esse cenário transmite um inconformismo diante do modo de vida constituído a partir da lógica cultural do capitalismo. Por isso, analisamos a lógica dos ciclos econômicos, traçando um panorama do processo de produção capitalista ao longo da história, em seus três estágios de desenvolvimento: o capitalismo de mercado, o capitalismo monopolista ou imperialista e o capitalismo tardio do capital transnacional.

Em diálogo com Fredric Jameson, enfocando no estágio atual do capital, mostramos que a lógica do capitalismo tardio permeia cada fragmento das expressões culturais pós-modernas. Entendemos que o retado Monstro SIST se consolidou como um sistema mundial de reprodução de opressões e injustiças, contestando-se os crimes praticados em nome da enganosa livre iniciativa do capital.

Podemos compreender tudo aquilo que está sendo rejeitado como o “Velho Aeon”, o antigo ciclo espiritual que deve ser superado. E ao entrelaçarmos as imagens críticas de Seixas com uma compreensão histórica da modernidade, pudemos

perceber que o compositor abre mão justamente dos princípios e valores modernos ao querer se afastar do velho ciclo cósmico.

Raul Seixas, percebendo a arapuca armada pelo Velho Aeon, fez sinal de S.O.S. para um “disco voador”, a fim de se salvar da opressão. A nave espacial, assim como o Trem das 7, é uma metáfora para a esperança de mudança. Transportado por um trem ou por um disco voador, ele desejava ir para o Novo Aeon.

Analisando a importante influência da doutrina de Aleister Crowley na obra do seu mais ilustre leitor brasileiro, verificamos que o ocultismo thelemita se insere no escapismo místico do holismo religioso pós-moderno, que propõe uma “união cósmica” entre o humano, o divino e a natureza. A partir dessa nova aliança a humanidade poderia supostamente contrapor novos valores à racionalidade do Velho Aeon. Os adeptos do holismo acreditam que o atual Aeon estaria maduro para uma mudança espiritual fundamental de cada indivíduo que, em conjunto, proporcionariam a transformação da sociedade.

Examinando essa conjuntura, verificamos que Raul se apropriou da idéia do Novo Aeon para formular seu projeto individual de uma Sociedade Alternativa. A perspectiva geral, por assim dizer, do raulseixismo, apresenta-se como uma aposta. O compositor partiu de seu momento histórico em direção à possibilidade de que um novo modo de pensar pudesse inaugurar-se a partir da situação concreta em que ele viveu.

Aceitando Thelema como única lei para a Sociedade Alternativa, o poeta rejeitou todas as formas de poder e autoridade que restrinjam a autonomia e a liberdade dos indivíduos. Enquanto fórmula mágica, o “Faze o que tu queres deverá ser o todo da Lei!” (CROWLEY, 1999, p. 6) mostrou-se como expressão simbólica que se deve enunciar e seguir para se alcançar o Novo Aeon.

O individualismo exacerbado não significa que Raul tenha abandonado qualquer compromisso com a coletividade. A transformação social poderia advir apenas da liberdade individual, pois se “[...] cada um de nós é um universo [...]”, como ele canta em “Meu Amigo Pedro” (SEIXAS, 1976), é responsabilidade de todo indivíduo dar

sentido à própria vida. A única fonte de orientação espiritual confiável em todo o universo seríamos nós mesmos, como foi explicado.

Averiguamos que seguir a Lei de Thelema exigiria força de vontade. Os homens fortes e plenos, em oposição aos servos do Velho Aeon, devem agir de acordo com seus propósitos, sem obedecer irrefletidamente a qualquer poder externo ou vontade alheia, como as do Monstro SIST e seus carrascos, estes últimos vítimas do próprio jogo de ratos que sustentam.

Os homens fortes, diante do estado de torpor niilista em que vive a humanidade, criam novos valores e um novo objetivo para a vida. Se antes o sentido da vida era o de obedecer a leis e regras morais, e o sentimento de estar ao lado da verdade ou de estar salvo junto a Deus ou ao Estado eram as recompensas que traziam o bem-estar, no Novo Aeon a vontade individual é a lei e alegria do mundo.

É preciso, então, conferir um sentido à existência. Um significado que a engrandeça e a fortaleça, tornando a vida digna de ser vivida. Para Raul Seixas este sentido é o caminho individual expresso na Lei de Thelema. A partir dela, o homem pode se direcionar para o desenvolvimento de si mesmo e de sua própria grandeza. Esta é a proposta do autor: viver, a partir de suas próprias paixões e desejos, aquilo que lhe dá o maior sentimento de força e realização e, a partir daí, desenvolver-se ao máximo neste caminho.

A obra de Raul Seixas, desse modo, segue a crença mágica thelemita, para a qual tudo o que existe é manifestação imediata da vontade. Esta vontade não poderia deixar de se realizar, pois, neste caso, não seria vontade, mas inação. Toda ação da vontade é um ato de magia, que tem como propósito causar mudanças no thelemita.

A auto-referência thelemita leva ao impasse da falta de critérios, arriscando uma inconseqüente degradação de valores que leve ao domínio autoritário dos fortes ou a um conformismo em relação ao *status quo*. Por outro lado, o misticismo pode facilmente degenerar em idolatria dogmática, sectarismo e fuga da realidade, resultando em certo obscurantismo refratário aos ideais da modernidade, pois estes seriam nocivos por si sós.

Assim, compreendemos que o raulseixismo se aproxima do obscurantista escapismo místico característico da pós-modernidade. Os ideais da Sociedade Alternativa, quando apropriados pelo Monstro SIST, degeneram num comércio esotérico que pratica um sincretismo discrepante, reunindo deuses orientais, santos católicos, orixás e alienígenas, cultura tradicional e cultura da mídia, Jesus Cristo e Aleister Crowley, Che Guevara e Raul Seixas, dentre outros ídolos.

Se no início da carreira solo o artista se apresentou como um novo ídolo, guru da Sociedade Alternativa, foi porque acreditou que não podia demolir os velhos valores sem assim proceder. Todavia, essa postura se deixou contrabalancear pela constante ressalva individualista e perspectivista. Como ele canta em “Senhora Dona Persona” (SEIXAS, 1988):

[...]
Eu tô fazendo o meu caminho
E não peço que me sigam
Cada um faz o que pode
Os homens passam e as músicas ficam

Essa postura, como demonstramos, é marcada pelo desbunde. A adoção de comportamento libertino e estilo de vida alternativo foi uma atitude intempestiva e marginal que transgredia as normas sociais e políticas vigentes, rompendo com a racionalidade instrumental e opressora do Velho Aeon. O desbunde, enquanto proclamação de uma saída individual, desapontava caminhos. Raul, recusando-se a oferecer soluções universais para os problemas sociais, defendeu a experimentação e a vivência pessoais como meios para uma transformação social viável, na medida em que cada um pense e faça por si próprio.

Como caminho individual, o cantor buscou a inserção na indústria cultural, usando os meios de comunicação de massa como veículos eficientes para a divulgação de sua mensagem do Novo Aeon. No entanto, a indústria cultural percebeu que a música de Raul tinha apelo junto a uma legião de fãs e trabalhou no processo de assimilação e domesticação daquele que se autodenominava “mosca na sopa”. Mas vimos que esse fato não passou despercebido para o músico. Ele canta na primeira estrofe de “Eu também vou reclamar” (SEIXAS, 1976):

Mas é que
Se agora pra fazer sucesso
Pra vender disco de protesto

Todo mundo tem que reclamar
Eu vou tirar meu pé da estrada
E entrar também nessa jogada
E vamos ver quem é que vai güentar
Porque eu fui o primeiro
E já passou tanto janeiro
Mas se todos gostam eu vou voltar
[...]

As obras engajadas se transformaram em rentável negócio para a indústria cultural. Percebemos que Raul Seixas, consciente do caráter de mercadoria de suas canções, insistiu na inserção crítica no sistema, visto que no capitalismo tardio até mesmo as idéias mais subversivas precisam dos meios disponíveis no mercado para se pronunciar. Todavia, a auto-ironia do artista em relação ao caráter de mercadoria da cultura pós-moderna em geral, e de suas canções em particular, não foi capaz de superar tal aspecto, apesar de provocar reflexão crítica.

Se, por um lado, o retado Monstro SIST é capaz de cooptar os revolucionários, assimilando suas mensagens sem arriscar a própria hegemonia, por outro as obras da cultura da mídia ainda podem codificar relações de poder e dominação, em oposição às ideologias, instituições e práticas hegemônicas. É nesse paradoxo que a obra de Raul Seixas, situada nas fronteiras da arte e da indústria cultural, se insere. Ainda resta saber, como foi indagado, se existem meios através dos quais as utopias possam vir a ser inseridas nos interstícios da sociedade.

Nos anos 1980, a resistência cultural perdeu o fôlego e sucumbiu ao Monstro SIST. Diante da impossibilidade de uma mudança radical do sistema de produção da cultura para além da mercadoria, Seixas sucumbiu, definhou melancolicamente. Converteu-se em kamikaze em marcha lenta. Entre o tom melancólico e o irônico, a obra de Raul produzida no período, apesar de manter acesa a quase apagada chama da utopia, projeta um mundo dilacerado e de valores degradados, manifestando instabilidades, como tudo que é reprimido ou contestado.

Vimos que nos anos 1980, época marcada por exercício de responsabilidades sociais mínimas pelos Estados e servilismo destes diante da ortodoxia das Corporações, até os governos mais à esquerda capitularam diante de doutrinas de responsabilidade fiscal e austeridade orçamentária. O consumismo como estilo de vida preencheu o vazio deixado pelo grande projeto coletivo não realizado.

Esse declínio do ideal utópico é característico do pós-modernismo. No fim da vida de Raul Seixas o Novo Aeon permaneceu política e existencialmente inoperante. Mas o poeta sabia que, sem a utopia, ele certamente nunca viria a existir. De todo modo, auscultar suas composições permanece um modo de pensar criticamente a respeito dos problemas que afligem nosso *status quo*, isto é, todo esse estado de coisas no qual estamos situados. O legado que ele nos deixou está resumido em “Prelúdio”, de *Gita* (SEIXAS, 1974):

Sonho que se sonha só
É um sonho que se sonha só
Mas sonho que se sonha junto é realidade

Essa composição, que serve como prelúdio para a obra de Raul Seixas como um todo, convoca os indivíduos a se libertarem por seus próprios meios, sem a tutela de qualquer liderança. O autor apostava na capacidade humana de autolibertação, pois, como ele defendia, a decisão de tomar alguma atitude positiva cabe a cada um de nós. Raul acreditava que a Sociedade Alternativa surgiria a partir da união dos indivíduos livres e autônomos. Sem bandeiras, sem fronteiras e sem líderes. Uma Sociedade Alternativa dentro de cada indivíduo, de acordo com a própria vontade.

A obra do autor, vista desse modo, foi expressão do seu próprio caminho, como ele gostava de dizer. Raul Seixas, filho do pós-guerra, mergulhado na crise da racionalidade do Velho Aeon, apesar de defender o caminho individual, quis deixar sua marca e transmitir suas idéias, elegendo a música popular midiática como meio de comunicar sua mensagem do Novo Aeon. Sua criação poética, mais do que arte, era um meio de comunicação: "Porque eu não vejo a música como arte. Música é apenas a vomitada de cada pessoa. Uma cusparada. É a expressão de cada um" (SEIXAS, apud PASSOS, 2003, p. 27).

6. REFERÊNCIAS

ABONIZIO, Juliana. **O protesto dos inconscientes**: Raul Seixas e micropolítica. 1999. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1999.

ABRAHÃO, J. R. R. **Curso de magia**. [S.l.]: Editora Supervirtual, 2006. Disponível em: <<http://portaldomíniopúblico.gov.br>>. Acesso em: 7 set. 2008.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: _____. **Textos escolhidos**. Trad. João Luiz Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 2000 (Os pensadores).

_____. **Educação e emancipação**. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

ALBUQUERQUE, Leila Marrach Basto De. Oriente: fonte de uma geografia imaginária. **Revista de Estudos da Religião - REVER**. Pós-graduação em Ciências da Religião - PUC-SP. N. 3, Ano 1, 2001.

AMARAL, Sérgio da Fonseca. Fugir (pras veredas). In: MACHADO, João de Moraes (org.). **Eu sou aquele que disse**. Vitória: PPGL/MEL, 2007.

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**: o problema XXX, 1. Trad. Jackie Pigeaud/Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

BAKAN, Joel. **A corporação**: a busca patológica por dinheiro e poder. Trad. Camila Werner. São Paulo: Novo Conceito, 2008.

BEATLES. **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**. [S.l.]: 1967. 1 disco sonoro.

BERMAN, Marshall. **Aventuras no marxismo**. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. **Vivendo a Sociedade Alternativa**: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem. 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BOSI, Alfredo. Sobre alguns modos de ler poesia. In: _____. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. Poesia-resistência. In: _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUARQUE, Mônica. **Culto-rock a Raul Seixas**: sociedade alternativa entre rebeldia e negociação. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Ciência Política, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1997.

BUDA, Toninho. Um estudo crítico. In: BUDA, Toninho; PASSOS, Sylvio. **Raul Seixas**: uma antologia. São Paulo: Martin Claret, 1992.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice Mourão, Consuelo Santiago e Eunice Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

CROWLEY, Aleister. **Liber AL vel Legis**. Trad. Marisol A. Seabra. [s.l.]: Ordo Templi Orientis, 1999. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>>. Acesso em: 6 Abr. 2007.

_____. **Liber Oz**. [s.l.]: Ordo Templi Orientis Internacional, 2009. Disponível em: <<http://www.ordotempliorientisbrasil.org>>. Acesso em: 4 Jan. 2009.

COUTINHO, Eduardo F. Revisitando o pós-moderno. In: GUINSBURG, J; BARBOSA, Ana Mae (Org.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DUQUETTE, Lon Milo. **A Magia de Aleister Crowley**: um manual dos rituais de thelema. Trad. Carlos Raposo. São Paulo: Madras, 2007.

DUSSEL, Enrique. **1492**: O encobrimento do outro (a origem do mito da modernidade). Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1993.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1999.

FERNANDES, Millôr. **Millôr definitivo**: a bíblia do caos. Porto Alegre: L&PM, 1994.

FERREIRA, Rodrigo Gomes. A Bhagavad-Gita. In: _____. **Análise das notas de tradução da edição brasileira de Bhagavad-Gita**. Dissertação (Mestrado em Processos de Retextualização) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll**: uma história social. Trad. A. Costa. Rio de Janeiro: Record, 2006.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**: doze lições. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HAIR. Direção: Milos Forman. [S.l.]: Metro Goldwyn-Mayer Studios, 1979. 1 DVD.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOUAISS, Antonio et al. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006. 1 CD-ROM.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

_____. Reificação e utopia na cultura de massa. Trad. João Roberto Martins Filho. **Crítica Marxista**, vol. 1, n. 1, São Paulo: Brasiliense, p. 1-25, 1994.

_____. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2002.

_____. **Modernidade singular**: ensaio sobre a ontologia do presente. Trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **A virada cultural**: reflexões sobre o pós-modernismo. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **Espaço e imagem**: teorias do pós-moderno e outros ensaios. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006b.

JAPIASSÚ, Hilton. **A crise da razão e do saber objetivo**: as ondas do irracional. São Paulo: Letras & Letras, 1996.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KUMAR, Krishan. **Da sociedade pós-industrial à pós-moderna**: novas teorias sobre o mundo contemporâneo. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LINS, Ronaldo Lima. **A indiferença pós-moderna**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1971). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, nº 47, p.103-126. 2004.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da moral**: uma polêmica. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. O Nihilismo Europeu: Lenzer Heide. Trad. Oswaldo Giacoia Jr. **Clássicos da Filosofia: Cadernos de Tradução**. Campinas, nº 03, 2. ed., p. 55-61. 2005.

PAIVA, Jair Miranda de. Tempo e perigo: a travessia na palavra. In: _____. **Os tempos impossíveis**: perigo e palavra no sertão. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, UFES, Vitória, 2000.

PASSOS, Sylvio. Perfil biográfico. In: BUDA, Toninho; PASSOS, Sylvio. **Raul Seixas**: uma antologia. São Paulo: Martin Claret, 1992.

_____. **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. **O despertar dos mágicos**: introdução ao realismo fantástico. Trad. Gina de Freitas. São Paulo: DIFEL, 1981.

PEREIRA, Isidro. **Dicionário grego-português e português grego**. Braga: Apostolado da Imprensa, 1998.

RADA NETO, José. **Toca Raul**: música e política na obra de Raul Seixas (1972-1979). Monografia (Bacharelado em História) – Centro de Ciências da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. **Forças & Formas**: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90). Vitória: EDUFES, CCHN, 2002.

SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas**: a mosca na sopa da ditadura militar – Censura, tortura e exílio (1973-1974). Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

SCHWARZ, Roberto. Um seminário de Marx. In: _____. **Seqüências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SEIXAS, Raul et al. **A Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das 10**. CBS, 1971. 1 disco sonoro.

SEIXAS, Raul. **Krig-ha, Bandolo!** Philips/Phonogram, 1973. 1 disco sonoro.

_____. **Gita**. Philips/Phonogram, 1974. 1 disco sonoro.

_____. **Novo Aeon**. Philips/Phonogram, 1975. 1 disco sonoro.

_____. **Há dez mil anos atrás**. Philips/Phonogram, 1976. 1 disco sonoro.

_____. **O dia em que a Terra parou**. WEA, 1977. 1 disco sonoro.

_____. **Mata Virgem**. Warner Bros, 1978. 1 disco sonoro.

_____. **Abre-te Sésamo**. CBS, 1980. 1 disco sonoro.

_____. **Raul vivo**. Eldorado, 1983. 1 disco sonoro.

_____. **Metrô Linha 743**. Som Livre, 1984. 1 disco sonoro.

_____. **Let Me Sing My Rock and Roll.** Raul Rock Club, 1985. 1 disco sonoro.

_____. **Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Bém-Bum!** Copacabana, 1987. 1 disco sonoro.

_____. **A Pedra do Gênesis.** Copacabana, 1988. 1 disco sonoro.

_____. **Raul Seixas ao vivo: o guru da sociedade Alternativa.** Eldorado, 1999. 1 disco sonoro.

_____; NOVA, Marcelo. **A Panela do Diabo.** Warner Bros, 1989. 1 disco sonoro.

SEIXAS, Raul. **O baú do Raul revirado.** Organização de Sylvio Essinger. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

STEIN, Ernildo. **Órfãos de utopia: a melancolia de esquerda.** Porto Alegre: UFRGS, 1996.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TAVARES, Carlos A. P. **O que são comunidades alternativas.** São Paulo: Nova Cultural, Brasiliense, 1985.

TEIXEIRA, Rosana da Câmara. **Krig-ha, Bandolo! Cuidado, aí vem Raul Seixas.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.