

O OURIVES INQUIETO: “OURO DE TOLO” NA METAMORFOSE RAUL

Ravel Giordano Paz¹

RESUMO: O artigo realiza uma análise melopoética da canção “Ouro de tolo”, de Raul Seixas, buscando avaliar a coerência interna de seus elementos temáticos e formais no âmbito dos impasses existenciais e ideológicos que alimentaram a vida e a obra do cantor e compositor brasileiro. Com esse objetivo, esboçamos uma aproximação com outras canções de Raul, principalmente “Metamorfose ambulante”, valendo-nos ainda de diversos elementos apresentados no documentário *Raul: o início, o fim e o meio*, de Walter Carvalho.

PALAVRAS-CHAVE: Raul Seixas; melopoética; contracultura; arte e biografia; arte e sociedade.

ABSTRACT: The article provides a melopoetic analysis of song "Ouro de tolo", by Raul Seixas, seeking to assess the internal coherence of its formal and thematic elements within the existential and ideological impasses that fed the life and work of the Brazilian singer and composer. With this objective, we outline an approach with other songs of Raul, especially "Metamorfose ambulante", using, also, several elements appear in the documentary *Raul: o início, o fim e o meio*, by Walter Carvalho.

KEYWORDS: Raul Seixas; counterculture; melopoetic; art and biography; art and society.

“A arte da vida consiste em fazer da vida uma obra de arte.”

(Mahatma Gandhi)

“Deixa eu te responder a pergunta que não quer calar. O mais importante parceiro da vida do Raul... se chama Raul Seixas. Era ele com ele... entende?... que... nessa dualidade, controlando a sua maluquez...” (Paulo Coelho, em *Raul: o início, o fim e o meio*).

Desafio

O lançamento, em março de 2012, do documentário *Raul: o início, o fim e o meio*, dirigido por Walter Carvalho, trouxe de volta à cena midiática brasileira a controvertida figura de Raul Seixas, cantor e compositor que a princípio dispensa apresentações mas a respeito de cuja vida – indissociavelmente artística e pessoal – vale a pena fixar alguns pontos.

¹ Doutor em Letras Clássicas e Vernáculas pela USP; pós-doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp; professor efetivo do Curso de Letras e do Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). E-mail: ravel@uems.br.

Nascido em Salvador em 1945, onde conheceu e se apaixonou pelo rock de Elvis Presley, em 1967 Raul vai para o Rio de Janeiro em busca do sucesso com sua banda de iê-iê-iê “Os Panteras”, cujo único disco é lançado no ano seguinte. Sem obter o sucesso almejado, volta para a Bahia. Em 1970, retorna ao Rio para trabalhar como produtor musical na gravadora CBS, onde ainda intenta outro projeto coletivo – *aventura* talvez fosse a melhor palavra –, o disco *A Sociedade da Grã Ordem Kavernista apresenta Sessão das 10*, realizado em 1971 com Sérgio Sampaio, Edy Star e Miriam Batucada, e também praticamente ignorado pelo público e pela mídia. Finalmente, em 1973, grava o disco solo *Krig-ha, bandolo!*, que o transforma em ícone pop e guru alternativo, mais propriamente, aliás, da Sociedade Alternativa, movimento difuso inspirado nas ideias do escritor inglês Aleister Crowley, e que Raul Seixas fundou ou divulgou, no Brasil, ao lado de Paulo Coelho, parceiro em várias composições do disco de 73. Disco que é também o início – ou reinício – de uma carreira irregular, marcada por fatos polêmicos mas também – e principalmente – vários sucessos, e afinal encerrada em 1989 com a morte precoce de Raul, vítima de uma pancreatite oriunda do uso abusivo do álcool e já à sombra de um relativo ostracismo; não obstante a permanência e mesmo, a partir daí, o recrudescimento do *culto*, não apenas às suas canções como também, e talvez sobretudo, à sua imagem e ao ideologema “alternativo” a que ela se liga.

Tudo isso é amplamente documentado no filme de Carvalho. Além, no entanto, de acompanhar a tumultuada trajetória de Raul, o documentário não disfarça a intenção valorativa em relação a seu trabalho como cantor e compositor. Um dos elementos que cumprem essa função de forma mais clara é o depoimento de outro compositor baiano, e cuja condição, digamos, canônica no âmbito do cancionista popular brasileiro é, pelo menos entre os chamados formadores de opinião, bem menos questionada que a de seu conterrâneo roqueiro: em depoimentos recortados e distribuídos na edição do filme, Caetano Veloso expõe sua admiração por pelo menos uma canção de Raul, executando trechos dela e denominando-a “linda”, “profunda” e, finalmente, “genial”. Trata-se exatamente da canção que encerra *Krig-ha, bandolo!*, e do primeiro e maior êxito comercial do disco, a ponto de o próprio Raul sentir a necessidade de declarar, ainda em 73, numa entrevista para a TV Tupi aproveitada no filme de Carvalho: “Eu não sou somente ‘Ouro de tolo’”.

Situada, como dissemos, no fim do disco, “Ouro de tolo” é também, de certa forma, uma síntese da trajetória e das expectativas, até ali e a partir dali, do artista e cidadão (ou

contra-artista e contracidade) Raul Seixas – ou, como preferem muitos fãs, Raulzito ou, simples mas *acentuadamente*, Raul –, que por sinal assina sozinho a composição. Trata-se de uma canção de força e beleza inegáveis, tanto em sua construção musical quanto poética. Mas até que ponto merece um epíteto como “genial” ou, por exemplo, obra-prima? A questão não é ociosa: quase tanto quanto a aura do gênio – quando menos, do iluminado –, ronda a imagem de Raul a acusação de medíocre ou farsante, de artista no fim das contas submisso aos padrões comerciais e, ainda, a modelos e estereótipos estrangeiros.

Curiosamente, o próprio Caetano joga com essa última ideia em uma canção de sua autoria, e que constitui uma espécie de resposta a outra do próprio Raul (em parceria com Marcelo Nova,² roqueiro igualmente baiano com o qual gravou seu último disco, *A panela do diabo*, de 1989): em “Rock’n’roll”, Raul canta acerca do “velho conceito moral” vigente no teatro Vila Velha – um dos berços da bossa nova e do tropicalismo –, lugar, no dizer da canção, de “Bosta nova pra universitário, / gente fina, intelectual / Oxalá, Oxum, dendê, Oxóssi de não sei o quê”; diatriba a que Caetano responde, em “Rock’n’Raul” (do disco *Noites do Norte*, 2000), associando Raul a “Uma vontade fela-da-puta / De ser americano”. Trata-se, como dissemos, de um jogo, que inclui uma ambígua menção a “Ouro de tolo” (“Hoje qualquer zé-mané / Qualquer caetano / Pode dizer que na Bahia / Meu Krig-Ha Bandolo / É puro ouro de tolo”) e ainda um reconhecimento, igualmente ambíguo – pois apelando para um sema ‘tipicamente’ caetaneano, a alegria –, do valor do adversário (ao qual é atribuída a voz lírica): “Mas minha alegria / Minha ironia / É bem maior do que essa porcaria”. Quanto, porém, há de sinceridade e de complacência nesse reconhecimento um tanto suspeito, que, afinal de contas, erige a humildade compreensiva como um trunfo diante da maledicência do outro?

Mas também é preciso lembrar que é justamente de Caetano uma das poucas versões de “Ouro de tolo” (no tributo a Raul *O início, o fim e o meio*, 1992) posteriores à de Raul; versão esta, aliás, quase idêntica à original³ e que nisso mesmo atesta certa reverência. Como

² Aliás, o teor agressivo do trecho a que aludimos parece mais afeito às letras do ex-vocalista da banda Camisa de Vênus que às de Raul, não obstante seja este quem o cante.

³ Bem diferente, diga-se de passagem, da versão escrachada e quase punk gravada por Marcelo Nova com o Camisa de Vênus no disco *Correndo o risco* (1986), e na qual, por exemplo, “Cidade Maravilhosa” vira “Cidade Marabichosa”. Aliás, traços de homofobia e misoginia, quando não de racismo, são comuns nas letras de Nova, o que torna mais bonito e curioso o fato de Caetano Veloso tê-lo defendido, no filme Carvalho, da acusação corrente de ter apressado a morte de Raul com a maratona de shows e a parceria que culminou n’*A panela do diabo*.

é de Caetano a declaração com que Carvalho fechou seu filme, antes dos créditos sob a execução de “Gita” (e como que em resposta ao “Canto para minha morte”, de Raul e Paulo Coelho): “Raul, as pessoas não morrem”. Não se trata, portanto, de duvidar de suas declarações a respeito de “Ouro de tolo”, mas de confrontá-las com seu próprio reconhecimento de Raul como uma pessoa e um artista contraditórios; algo que traz à lembrança o quanto os rótulos podem acobertar fissuras daquilo que embalam.

Analisar “Ouro de tolo” pode iluminar aspectos importantes não apenas desse que é, afinal de contas, um ponto alto da obra de Raul, como do sentido profundo que sua vida e seu trabalho legaram a seu tempo e para além dele. Mas para fazer justiça à própria carga significacional dessa canção é preciso, também, compreendê-la como parte ou momento singular desse conjunto maior: síntese (aliás, precoce) mas também devir na vida-e-obra de Raul. É o desafio que nos propomos.

O ourives e o ouro: matéria e forma

Um primeiro dado relevante no que tange à forma artística – literomusical ou “melopoética”, como propõe Solange Ribeiro de Oliveira (2002) – de “Ouro de tolo” é que não se trata, obviamente, de um rock’n’roll ou qualquer de suas variantes: seu arranjo (assinado por Miguel Cidras), calcado sobretudo na marcação do violão e nos floreios do banjo e da viola de doze cordas, aos quais se acrescenta – mas não chega a se sobrepor – um naipe de violinos (tocados, respectivamente, por Luiz Cláudio Ramos, Raul Seixas e José Menezes), é próximo das toadas e modas do cancionero dito caipira ou, mais especificamente, nordestino. O que não impediu o jornalista Tárík de Souza de declarar, ainda no filme de Carvalho, que essa canção é uma espécie de “pré-rap”, devido à sua “letra muito maior do que a melodia” antecipação do rap, a que se acrescenta a entonação quase falada. Vale notar que o recurso do metro poético como que violando o tempo musical já havia sido utilizado por Caetano Veloso em “Tropicália”, embora de forma mais comedida, numa canção marcada por uma regularidade formal muito maior que a de Raul; nesta, além disso, o tom é mais propriamente discursivo, às raias do prosaico, semelhante ao de uma ladainha religiosa. Assim, é possível avalizar a percepção de Tárík; mas a relação de “Ouro de tolo” com certa *estrangeiridade musical* não se dá apenas nesse nível póstumo, “antecipatório”, com o rap,

mas, de forma bem mais concreta, pelo diálogo criativo com um ícone pop da música norte-americana: é de Bob Dylan que Raul toma de empréstimo o tom quase falado da canção, conforme aponta Santos (2010) invocando o testemunho do próprio compositor brasileiro (em entrevista ao *Pasquim*, em novembro de 1973): “Eu só podia dizer aquela monstruosidade de letra quase só falando. Então calhou. Aquela coisa de Dylan, falada, calhou” (SEIXAS, *apud* SANTOS, 2010, p. 80).

Daí a definição de Santos (2010, p. 79) de “Ouro de tolo” como “um pastiche que mistura a tradição dos repentistas do nordeste com o estilo Bob Dylan de cantar falado, com a função de criticar o sistema”. A noção de “pastiche” não remete, aí, a uma intenção paródica, mas a um procedimento propriamente composicional (que Santos vincula a uma estética pós-moderna), e é nesse sentido (embora não necessariamente nessa vinculação) que queremos retê-la aqui: genial ou não, “Ouro de tolo” não é o fruto de uma inspiração visionária, mas de um labor com elementos pré-dados; o que não impede de reconhecê-lo, tal labor, como um *labor inspirado*, e muito menos permite reduzir a canção em sua significação e força singulares. Até que ponto, no entanto, a junção de tradições diferentes, ainda que vinculáveis de certo ponto de vista histórico-cultural – afinal, o próprio trabalho de Bob Dylan se insere numa imbricação do regionalismo (*country*) com o pop e o rock modernos (além da literatura erudita: “Dylan”, nome artístico, é uma homenagem ao poeta Dylan Thomas) –, pode produzir uma síntese coesa?

Antes de avaliar a articulação de elementos díspares, convém buscar algo como os elementos de uma possível *unidade interna* em “Ouro de tolo”: em suma, partir para uma *análise intrínseca* de sua forma e conteúdo. Na busca desse âmbito intrínseco, nos permitimos, aqui, uma estratégia um pouco esdrúxula. Pois seria preciso *dar a ouvir* ao leitor a canção de que tratamos, e, embora possamos lhe pedir que faça isso ou apele para sua memória, o trabalho analítico exige que se fixe de alguma forma esse dado essencial de “Ouro de tolo” que é sua disposição assemelhada a um *texto corrido*. Daí reescrevermos sua letra, no encarte do disco estruturada em quadras (apenas a última estrofe tem cinco versos, o último a guisa de fecho de ouro), na forma “livre” que se segue, e cujo objetivo, na verdade, é mimetizar o andamento rítmico da canção:

1 Eu devia estar contente porque eu tenho um emprego, sou o dito cidadão respeitado e ganho quatro mil cruzeiros por mês...

2 Eu devia agradecer ao Senhor por ter tido sucesso na vida como artista, eu devia estar feliz porque consegui comprar um Corcel 73...

3 Eu devia estar alegre e satisfeito por morar em Ipanema depois de ter passado fome por dois anos aqui na Cidade Maravilhosa...

4 [Ah!] Eu devia estar sorrindo e orgulhoso por ter finalmente vencido na vida, mas eu acho isso uma grande piada e um tanto quanto perigosa...

5 Eu devia estar contente por ter conseguido tudo o que eu quis mas confesso abestalhado que eu estou decepcionado...

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

7 Eu devia estar feliz pelo Senhor ter me concedido o domingo pra ir com a família no Jardim Zoológico dar pipocas aos macacos...

8 Ah! Mas que sujeito chato sou eu que não acha nada engraçado: macaco, praia, carro, jornal, tobogã, eu acho tudo isso um saco...

9 É você olhar no espelho e se sentir um grandessíssimo idiota, saber que é humano, ridículo, limitado, que só usa dez por cento de sua cabeça, animal...

10 E você ainda acredita que é um doutor, padre ou policial que está contribuindo com a sua parte para o nosso belo quadro social...

11 Eu é que não me sento no trono de um apartamento com a boca escancarada cheia de dentes
Esperando a morte chegar...

12 *Porque* longe das cercas embandeiradas que separam quintais
No cume calmo do meu olho que vê assenta a sombra sonora de um disco voador...

13 [Ah! Eu é que não me sento no trono de um apartamento com a boca escancarada cheia de dentes
Esperando a morte chegar...

14 *Porque* longe das cercas embandeiradas que separam quintais
No cume calmo do meu olho que vê assenta a sombra sonora de um disco voador...]

Nesse reescritura – repetimos, algo esdrúxula mas necessária enquanto estratégia analítica –, as reticências, ausentes na letra original, têm a função de indicar o prolongamento tônico e melódico que, de fato, encerra cada estrofe, embora, naturalmente, incidindo sempre sobre a última sílaba (por exemplo: “um *saaaco*”). Note-se, também, que em alguns poucos

casos dividimos em versos – à exceção do penúltimo, nenhum deles coincidindo com a divisão da letra no encarte – nosso registro prosaicizante, o que tem a função de assinalar as pausas realmente existentes em cada estrofe; o mesmo vale para os trechos entre colchetes, elementos presentes (no caso da penúltima estrofe, repetidos) na canção mas ausentes no registro do encarte, e ainda o itálico acrescentado aos dois “Porque”. Mas a importância ou desimportância de tudo isso só pode vir à tona numa discussão que leve em conta o conteúdo global da canção, e é a isso que devemos nos dedicar a seguir.

A princípio, a letra de “Ouro de tolo” não oferece dificuldades: um eu lírico manifesta seu incômodo diante da situação confortável – mais que isso, de “sucesso na vida” – a que chegou depois muitos percalços, inclusive a penúria na metrópole, e opõe aos benefícios duvidosos dessas conquistas (“dar pipoca aos macacos” etc.) a visão – na estrofe que é, como sublinha Santos, “a mais alegórica e polissêmica da canção” (SANTOS, 2010, p. 82) –, aliás, a sinestésica visão-audição da “sombra sonora de um disco voador”. Trata-se, como sintetiza Santos (2010, p. 81), da manifestação de um “inconformismo diante do modo de vida constituído a partir das conquistas capitalistas”. O autor ainda sustenta que a canção “oscila entre o tom melancólico e o eufórico”, o primeiro exprimindo “a descrença em relação ao desenvolvimentismo” e o segundo “a possibilidade de uma ruptura com o Monstro SIST e a instauração de uma Sociedade Alternativa” (SANTOS, 2010, p. 81).

Naturalmente, o primeiro “tom” predomina ao longo de quase toda a canção: afora o final, apenas na sexta estrofe o eu lírico apresenta uma justificação, digamos, de fundo objetivo – as outras adversativas são marcadamente subjetivas: a sensação de que tudo é “uma grande piada e um tanto quanto perigosa”, a decepção, a declaração de achar “tudo isso um saco” – para sua atitude de recusa: a ideia de ele tem “uma porção de coisas grandes pra conquistar” e não pode “ficar aí parado”. Essa primeira oposição, que não chega a se investir de um tom eufórico – pelo contrário, a declaração expressa de seu conteúdo, seguindo-se à interjeição-interrogação “e daí?”, se dá num abrupto *abaixamento* do tom⁴ –, é importante por dois motivos: primeiro, pela ideia de *movimento* que ela contém, ou melhor, reivindica implicitamente na ideia de não “ficar aí parado”, e que é de alguma forma significativa numa canção onde o *andamento* é tão importante; segundo, porque ela demonstra que no interior mesmo da recusa do eu lírico grassa certa ambiguidade, senão contradição.

⁴ Aqui não há solução senão pedir ao leitor que ouça ou cante a canção.

Enunciada em tom grave, a recusa a “ficar aí parado” parece dar vazão a uma demanda profunda, que de certa forma explicita um sentido de *premência* ou *urgência* no andamento acelerado do canto, em oposição à base instrumental relativamente calma. Note-se que essa enunciação constitui uma espécie de fecho da primeira parte da canção: um primeiro – e provisório – aplacamento da crescente tensão cuja agudeza se exprimira pouco antes, na interjeição da quarta estrofe (ausente na letra mas presente no canto) e no acento sonoro do “Porque” que abre a própria sexta estrofe. Note-se que outro “Porque” – e com igual acento – abre a última estrofe da canção, o que acentua a condição de *primeira grande adversativa* da sexta, além do valor sintético, conclusivo ou finalístico, atribuído a ambas. Ao mesmo tempo, o contraste entre as duas é evidente, na medida em que a ideia de “uma porção de coisas grandes pra conquistar” em nada antecipa o conteúdo, digamos, esotérico do fecho da canção – cujo valor axiomático é sublinhado pela repetição –, de certa forma até o contradiz: embora as “coisas grandes” não sejam nomeadas, o adjetivo “coisas” é marcado por uma mundanidade que a ideia de algo *a se conquistar* acentua. Em suma, o sentimento e o conteúdo da sexta estrofe não comportam uma dissociação completa do *mundo das coisas*, das conquistas mundanas duramente recusadas nas estrofes anteriores.

Na última estrofe, a recusa é mais marcada, embora a “ruptura com o Monstro SIST” aludida por Santos (2010, p. 81) não se afigure propriamente a uma derrota do sistema, e sim à conquista de uma distância em relação a ele. O conteúdo esotérico dessa distância ou mesmo fuga da realidade – segundo Santos (2010, p. 82), um “escapismo místico pós-moderno” – é sublinhado pela imagem do “cume calmo do meu olho de vê”, alusão ao “terceiro olho” ou “olho da mente”, capaz, segundo os místicos, de enxergar outros planos da realidade, em oposição aos olhos físicos que se limitam à realidade imediata; mas esse conteúdo não subsume a acidez crítica dos versos anteriores, pois mesmo “longe das cercas embandeiradas que separam quintais” a consciência em relação a essas cercas permanece, e se investe de um conteúdo não apenas sociológico – o mundo da propriedade privada – como, mais sutilmente, político, as “bandeiras” em questão indiciando o ufanismo nacionalista do regime militar.

Mas como articular essa recusa algo escapista e contemplativa de um processo histórico, que Luiz Lima (2012) identifica com o “milagre econômico”, com a ânsia algo competitiva das “coisas grandes pra conquistar” e que convida ao movimento, no interior de

um processo cultural que de certa forma espelha esse processo econômico (ao qual se relaciona, afinal, a expansão da cultura de massas durante o regime militar)? Uma solução é reivindicar a mera contradição dos termos: Raul transitaria de um clichê popular – o de que não se pode ficar parado, é preciso ir pra frente porque atrás vem gente etc. – a um clichê da moda: a espera dos discos voadores. Outra, mais generosa mas não propriamente mais viável, é arranjar retoricamente esses termos, dizendo que não se trata bem de uma espera, que os discos voadores ou o que quer que eles simbolizem (a Nova Era, o Novo Aeon etc.) só advêm à custa de certo merecimento pessoal, que a contemplação se dá num nível e a ação em outro, etc. Outra, ainda, é entender esses versos no âmbito de uma chave mais especificamente raulseixista, cuja explicitação exige uma ampliação da matéria analítica, embora não para além do trabalho que comporta “Ouro de tolo”: a condição daquele eu lírico que se denomina, desde o título da segunda canção do mesmo *Krig-ha, bandolo!*, uma “Metamorfose ambulante”. São versos igualmente conhecidos:

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

(...)

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

(...)

Aqui, ao contrário de “Ouro de tolo” – onde, apesar dos elementos reiterativos (“Eu devia...”), há um *continuum* finalístico que determina, inclusive, a repetição enfatizadora das duas últimas estrofes –, o sentido é de um movimento cíclico ininterrupto. Os elementos díspares, ao invés de um processo que resolva sua tensão, estão de antemão conciliados sob o signo da metamorfose, ideia-síntese que encontra uma versão alternativa no fecho do refrão: “Eu sou um ator”. Ainda assim, é evidente certa intersecção temática: o eu lírico não apenas declara que prefere ser “Essa metamorfose ambulante // Do eu ter aquela velha opinião formada sobre tudo” como se queixa que “É fácil chegar / A um objetivo num instante”, versos que a última canção do disco ecoará na queixa quanto a ter sido “tão fácil” vencer na vida. Isso não permite subsumir “Ouro de tolo” em “Metamorfose ambulante” e sua idéia mestra, mas sugere que ambas as canções participam de um mesmo contexto de preocupações e motivações temáticas. Nesse sentido, na economia finalística de “Ouro de tolo”, a saída do âmbito estreito dos papéis sociais preestabelecidos implica não apenas na negação consciente destes, mas também e sobretudo num *processo* interior que permite ao indivíduo ressituar-se no mundo ou ‘fora’ dele, mas em todo caso sobrepondo às determinações exteriores justamente as demandas interiores. “Ouro de tolo” seria, assim, não outra tematização da condição do artista enquanto “metamorfose ambulante”, mas o registro de um processo de mutação interior, ou melhor, de uma *busca* interior-exterior movida por uma insatisfação profunda.

Desse modo, as duas grandes adversativas – ou seja, a sexta e a última estrofe – da canção assinalam, simetricamente, as duas grandes etapas dessa busca: primeiro, a ânsia por outras “coisas grandes” ainda no plano da existência mundana; depois, a negação das coisas mundanas em prol de um outro plano de existência ou supraexistência. Um dado que reforça essa leitura é a presença, na segunda parte da canção, de um elemento – único mas marcante – que desloca o rol de queixas mundanas para a insatisfação com a *condição humana*: naturalmente, o que se diz quanto a ser “humano, ridículo, limitado, que só usa dez por cento de sua cabeça, animal”. Na estrofe seguinte, o alvo é a ilusão de ser “um doutor, padre ou policial que está contribuindo com a sua parte para o nosso belo quadro social”, mas aí é todo

o conjunto da vida social, e não apenas essa ou aquela posição em seu interior, que se vê refutada: não há mais espaço, dentro dela, para a alma em busca. No fim das contas, portanto, haveria aí um percurso da exterioridade mundana para a interioridade psíquica ou uma exterioridade mais ampla, seja ela transcendental, esotérica ou alegórica de algo indefinível⁵, o que conferiria uma coerência profunda à trajetória do artista enquanto ourives – o artista que se lapida – em “Ouro de tolo”.

Agora, no entanto, que tudo parece mais assentado, talvez advenha à mente do leitor-ouvinte aquilo que se diz, naquela mesma grande adversativa final, justamente a propósito de não se sentar “no trono de um apartamento com a boca cheia de dentes esperando a morte chegar”. Pois essa imagem, à qual se segue a do “cume calmo” do “olho que vê” para além das “cercas embandeiradas que separam quintais”, não é também, à semelhança da recusa a “ficar aí parado” da sexta estrofe, a negação de uma postura contemplativa? Novamente seria possível rearranjar os termos retoricamente, mas nesse ponto é inevitável reconhecer que o próprio fecho da canção contém um movimento retórico muito forte para ser ignorado: na relação de causa e efeito estabelecida pelo “porque”, o segundo (“longe das cercas embandeiradas que separam quintais / No cume calmo do meu olho que vê assenta a sombra sonora de um disco voador...”) obviamente completa o primeiro (“Eu é que não me sento no trono de um apartamento com a boca escancarada cheia de dentes / Esperando a morte chegar...”), ou seja, confere-lhe uma contraditória *solução*.

Assim, “Ouro de tolo” é *tanto* a celebração da vida ativa, cheia de “coisas grandes pra conquistar”, a recusa de uma contemplativa aposentadoria precoce (“a boca escancarada, cheia de dentes”), *quanto* a celebração de um caminho ‘transcendental’ que constitui a negação dessa atividade ilusória. Mais que isso, o segundo polo desse dilema – que Raul Seixas alimentará até o fim de sua vida-e-obra – ao mesmo tempo *coroa e encoberta* o primeiro, ou seja, confere-lhe um tipo de solução contraditória e desviante. Ao contrário de “Metamorfose ambulante”, “Ouro de tolo” se orienta para um sentido finalístico, o que condiz com sua temática de síntese, compromisso e, simultaneamente, *revisão* existencial, assim como com sua posição no fim do disco: situando-se explicitamente num plano autobiográfico,

⁵ Seja como for, a vinculação do “disco voador” ao “olho que vê” se dá num registro estilístico sério o bastante para refutar, quando menos, a predominância de uma crença ingênua, que é tipo de situação com a qual Raul brinca – embora não menos afetuosa que ironicamente – em “S.O.S.” (de *Gita*, 1974): “Ô, ô, seu moço / Do disco voador / Me leve com você / Pra onde você for”.

a canção busca mostrar um caminho percorrido e firmar um pacto com o futuro, com uma coerência interior que se descobriu. E, no entanto, essa coerência, apresentada como tal – ou seja, enquanto percurso finalístico, relação de causa e efeito, e não enquanto mutação contínua –, é intrinsecamente incoerente. O que conduz a uma questão decisiva.

E no final: obra-prima ou embuste dourado?

Contradições, ambiguidades e incertezas são elementos cultivados ao longo de toda a obra de Raul Seixas. Basta lembrar de um verso como “Não sei onde eu tô indo, mas sei que eu tô meu caminho” (“No fundo do quintal da escola”, em *O dia em que a Terra parou*, 1977), ou de um procedimento como o de colocar lado a lado, na abertura do disco *Novo Aeon* (1975), a profissão de fé deísta de “Tente outra vez” (com Paulo Coelho e Marcelo Motta) e a diabólica de “O diabo é o pai do rock” (com Paulo Coelho), ou ainda, nessa última canção, da distinção entre o diabo “do toque” e outro que “parou na pista”, ou seja, “aquele do exorcista”. Uma operação conceitual, em todo caso, que lembra que há também outros momentos de síntese, como “Eu sou egoísta” (com Marcelo Motta, também no *Novo Aeon*), onde essa afirmação do título se dá numa aproximação com o rótulo “fascista”; entretanto, no posterior “Carpinteiro do Universo” (com Marcelo Nova, em *A panela do diabo*) ouvimos que “O meu egoísmo é tão egoísta / Que o auge do meu egoísmo é querer ajudar”. Em “Meu amigo Pedro” (com Paulo Coelho, em *Há dez mil anos atrás*, 1976), o mesmo eu lírico que não se cansa de criticar o tal amigo (segundo revela o irmão de Raul, Plínio Seixas, seria ele o “Pedro” da canção) também exige: “Mas não me critique come eu sou”, e ainda ordena que o outro “cale essa boca”. E se “Maluco Beleza” (parceria com Cláudio Roberto, em *O dia em que a Terra parou*) é um tipo de síntese ambígua mas afinal positiva dessas e/ou outras contradições, o próprio Raul se encarrega de problematizar essa positividade ao fim de uma execução ao vivo (e em plena Rede Globo, em outro registro recolhido por Carvalho) dessa canção, quando aponta uma arma, de brinquedo ou não, para a própria cabeça e depois para a plateia.

Para além do cultivo ‘filosófico’ das contradições, isso se liga aos impasses do individualismo libertário que constitui a quintessência da visão e do sentimento de mundo em Raul, e cuja expressão mais clara – e, de certa forma, corajosa – talvez seja “A maçã”, do

Novo Aeon, cuja reivindicação de amor livre não é alheia ao reconhecimento de um *agon* interior: “Sofro mas eu vou te libertar”. A singularidade de “Ouro de tolo” nessas deambulações existenciais é a gravidade com que se busca uma síntese finalística para os impasses que a perpassam, não obstante essa síntese contenha também um tipo de autoilusionismo. Talvez não seja excessivo supor que Raul, quiçá já então leitor de Schopenhauer⁶, tivesse consciência disso, ou seja, que de alguma forma nos oferecia – e a si mesmo – um tipo de ouro de tolo. Seja como for, o fato é que ainda não é aí que, nas palavras de uma canção quase póstuma, “Raul Seixas (...) Raul vai encarar” (“Banquete de Lixo”, com Marcelo Nova, em *A panela do diabo*⁷). Não, pelo menos, até o fim: na espécie de *repente consigo mesmo*⁸ que constitui “Ouro de tolo”, quem dá a última palavra é ainda aquele que, oito faixas antes, declarava abertamente: “Eu sou um ator”. Esta sim, afinal, a coerência profunda de um homem cuja vida será dolorosa e indissociavelmente marcada pela decisão de ser fiel aos princípios afirmados enquanto artista, ou seja, enquanto outro ou *alter ego* de si mesmo: *alternativo*. “Artista” e “ator”, no entanto, que, na mesma “Banquete de lixo”, não se esquivava de reivindicar: “Não sou nenhuma ficção”.

É interessante refletir sobre a oposição implícita entre esses dois enunciados temporalmente tão distantes. De certo modo, ambos se colocam no terreno do “real” (um ator não é, em si mesmo, um ser fictício), mas o segundo reivindica o resgate da dimensão existencial que o segundo relativiza: encarar a si mesmo, como promete “Banquete de lixo”, implica em reconhecer uma duplicidade (Raul / Raul Seixas) e ao mesmo tempo negá-la, como se as metamorfoses, desdobramentos dessa duplicidade fundamental, fossem tão mais verdadeiras quanto mais falsas, constitutivas mas indestrutíveis do ser biológico e/ou espiritual encarregado de vivê-las. E nessa tensão insolúvel mesmo reside uma lição valiosa

⁶ Em “Nuit” (parceria com Kika Seixas, composta nos anos 80 mas gravada apenas no derradeiro *Panela do diabo*), por exemplo, ele cita o filósofo: “E quão grande é a noite, a noite escura do tempo, comparada ao sonho, o curto sonho da vida”.

⁷ Não deixa de ser curioso que essa canção do último disco de Raul pareça, desde o título, um contraponto a “Ouro de tolo”. Em “Banquete de lixo” (referência a um episódio autobiográfico, no qual um palhaço compartilhou com Raul seu *breakfast* de mendigo em Nova York), a saída do *mundo do apartamento* não se dá pela via alegórica de um além impreciso, mas, coroando a dimensão, digamos, ‘filosofística’ de Raul (a mesma de “Gita”), do transcendente/imaneente Eterno Retorno: “E eu aqui isolado / Onde nada é perdoado / Vi o fim voltando pro princípio / Pra poderem se encontrar”.

⁸ É curioso que, como já vimos, Vitor Santos se refira ao repente nordestino como um dos elementos formais de “Ouro de tolo”, quando a canção não apresenta muitos indícios nesse sentido. Ao contrário de “As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor”, do disco *Gita*, onde também não existe a forma dialogada mas que imita o improvisado e o canto vigoroso dos repentistas, além de se referir a um interlocutor suposto (o “meu cumpádi” do primeiro verso). Parece-nos que Santos intuiu, sem explicitar, a presença de um diálogo interior na canção de 73.

de “Ouro de tolo”, aliás, de toda a vida-e-obra de Raul: em lembrar que o *agon* entre a vida mundana e a espiritual, entre o que se é e o que se almeja (e o que se finge) ser, pode encontrar solução nas filosofias, religiões e teorias esotéricas, ou mesmo no senso comum que reconhecesse sua indissociabilidade, mas no seio de uma vida inquieta, tão zelosa de si mesma quanto de um impreciso algo mais, ele é, irredutivelmente, *motivação*: mais que de verdades ou tolices, de formas e sentimentos. Se é o caso de concluir, diga-se, portanto, que “Ouro de tolo” não é nenhum embuste dourado, mas uma obra-prima que extrai essa condição do trato tão comovido quanto primoroso com a indomável contraditoriedade que a motiva e, com força e beleza raras, nela se incrusta.

Nesse sentido, a possibilidade de junção de diferentes tons e tradições – a entonação e a ‘levada’ nordestinas com a discursividade de protesto de Bob Dylan – não é nenhum acinte estético ou oportunismo comercial, mas um testemunho do valor de um ouro nativo que, diria talvez Bilac (1980, p. 86) em atenção a tal contradição ambulante, se espoja em ser *também* ganga impura.⁹

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BILAC, Olavo. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1980.

LIMA, Luiz. Raul escrachou os valores da ditadura. [Artigo publicado em 9/6/2008.] Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/retrato/ouro-de-tolo>. Acesso em 07 out. 2012.

RIBEIRO, Solange Ribeiro de. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SANTOS, Vitor Cei. *Novo Aeon: Raul Seixas no torvelinho de seu tempo*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

Discografia

CAMISA DE VÊNUS. *Correndo o risco*. WEA, 1986.

SEIXAS, Raul et al. *A Sociedade da Grã Ordem Kavernista apresenta Sessão das 10*. CBS/Sony Music, 1971.

⁹ Referimo-nos, é claro, aos também conhecidos versos de “Língua portuguesa”: “Última flor do Lácio, inculta e bela, / És, a um tempo, esplendor e sepultura: / Ouro nativo, que na ganga impura / A bruta mina entre os cascalhos vela...”.

SEIXAS, Raul. *Gita*. Philips/Phonogram, 1974.

SEIXAS, Raul. *Há dez mil anos atrás*. Philips/Phonogram, 1976.

SEIXAS, Raul. *Krig-ha, bandolo!* Philips/Phonogram, 1973.

SEIXAS, Raul. *Novo Aeon*. Philips/Phonogram, 1975.

SEIXAS, Raul. *O dia em que a Terra parou*. WEA, 1977.

SEIXAS, Raul & NOVA, Marcelo. *A panela do diabo*. WEA, 1989.

[VÁRIOS ARTISTAS.] *O início, o fim e o meio*: tributo a Raul Seixas. Epic/Sony Music, 1992.

VELOSO, Caetano. *Noites do Norte*. Universal Music, 2000.

Filmografia

CARVALHO, Walter. *Raul: o início, o fim e o meio*. Globo Filmes/TV Cultura, 2012.

**Artigo recebido em outubro.
Artigo aceito em outubro.**