

**A INTERTEXTUALIDADE EM “GITA”, “TREM DAS 7” E “ÁGUA VIVA”:
UM DIÁLOGO INFORMAL COM A RELIGIÃO**

*Adriane Aparecida de Souza MAHL¹
Renato Nésio SUTTANA²*

Resumo: Este artigo é um recorte da dissertação intitulada “Presenças híbridas nas canções de autoria de Raul Seixas e Paulo Coelho” e a pesquisa está vinculada à linha de pesquisa “Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber” do PPGLetras-UFGD e à pesquisa “Literatura, imaginário e sociedade: uma trama de relações”. Propomos discutir a intertextualidade nas composições musicais de Raul Seixas e Paulo Coelho, tendo como referencial teórico: Kristeva (1969) e Paulino; Walty; Cury, (2005). Para o desenvolvimento deste estudo, foram efetuadas pesquisas, por meio do levantamento de material bibliográfico, com o objetivo de destacar o caráter híbrido nas composições musicais de Raul Seixas e Paulo Coelho. Pode-se afirmar que esta pesquisa contribui de forma enriquecedora para a fortuna crítica das pesquisas relacionadas aos estudos interartes.

Palavras-Chave: Intertextualidade; Estudos interartes; Raul Seixas; Paulo Coelho.

Resúmen: Este artículo es un extracto de la disertación titulada “Presencias híbridas en canciones escritas por Raúl Seixas y Paulo Coelho” y la investigación está vinculada a la línea de investigación “Literatura, cultura y fronteras del conocimiento” de PPGLetras-UFGD y la investigación “Literatura, imaginario y sociedad: una red de relaciones ” Proponemos discutir la intertextualidad en las composiciones musicales de Raúl Seixas y Paulo Coelho, teniendo como referencia teórica: Kristeva (1969) y Paulino; Walty Cury, (2005). Para el desarrollo de este estudio, se realizaron investigaciones, a través de la encuesta de material bibliográfico, con el objetivo de resaltar el carácter híbrido en las composiciones musicales de Raúl Seixas y Paulo Coelho. Se puede decir que esta investigación contribuye de manera enriquecedora a la fortuna crítica de la investigación relacionada con los estudios entre artistas.

Palabras- Clave: Intertextualidade; Estudos interartes; Raul Seixas; Paulo Coelho.

Artigo enviado em: 01/08/2020
Artigo aprovado em: 15/02/2021

¹ Mestra em Literatura e Práticas Culturais-UFGD. adriane.mahl@hotmail.com.

² Doutor pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2003) e docente na UFGD. RenatoSuttana@ufgd.edu.br.

Introdução

Sabe-se, que, entre as décadas de 1960 e 1970, o Brasil passou por transformações tanto na área da política quanto no setor da cultura e suas manifestações. Dentre essas mudanças, destacam-se aquelas ocorridas no cenário musical brasileiro, no qual alguns gêneros surgiram ou ganharam relevância, tais como a Bossa Nova, as canções de protesto, as diversas ramificações da chamada Música Popular Brasileira (MPB), o Tropicalismo e a Jovem Guarda.

É importante destacar que o movimento da contracultura, do qual fazem parte as transformações e inovações verificadas no campo musical, contribuiu grandemente para a produção cultural do período. Observa-se que, por meio da transgressão, tomada como um valor ético, social e artístico importante, se pregava a liberdade individual (como, por exemplo, se pode ver no verso da canção “Sociedade Alternativa” que defende: “Faze o que tu queres, que tudo há de ser lei”, com ênfase no plano da subjetividade. A partir disso, o movimento cultural se impregna de um intenso experimentalismo, valorizando as “misturas” e produzindo híbridos, sem qualquer constrangimento.

Dessa forma, esta pesquisa pretende analisar algumas composições musicais desse famoso cantor e compositor brasileiro (nascido em 1945, na Bahia, e falecido em 1989, na cidade de São Paulo), levando em conta a sua produção dos anos 1960/1970, com foco na parceria que Raul Seixas manteve com o compositor e escritor brasileiro Paulo Coelho. Como embasamento teórico-crítico para a análise que se pretende desenvolver, serão utilizadas as teorias pertencentes ao âmbito dos Estudos Culturais e dos estudos sobre hibridismo e intertextualidade, os quais subsidiarão uma análise que busca elencar e compreender as possíveis relações que os elementos intertextuais de algumas das composições mais significativas de Raul Seixas (vistas aqui a partir de um estudo mais pormenorizado das letras) mantêm com significados e tendências presentes no ambiente sociocultural de seu tempo e no seu imaginário pessoal.

1. A intertextualidade nas Artes

Nos dias atuais, a palavra “intertextualidade” é utilizada como um conceito ou uma ferramenta conceitual não só para pesquisadores da área da Literatura, abarcando também várias outras áreas, tais como a música, o cinema, o teatro, os estudos culturais, etc. Ao buscar uma definição no dicionário, verifica-se que a mesma é uma “composição de um texto usando outro como base, pode ser feita por meio de citação, paródia ou paráfrase: intertextualidade entre uma poesia e uma música”. (AURÉLIO, 2018 s/p).

É importante destacar que no século XIX a intertextualidade era colocada em segundo plano, pois era privilegiada a ideia de “originalidade” da obra/texto. No entanto, conforme observa Júlia Kristeva (1969), “a palavra literária não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais” (KRISTEVA, 1969, p. 63). Desse modo, ao privilegiar a noção de originalidade, as relações entre os textos eram colocadas em segundo plano, “impedindo a percepção de intertextualidade como processo constitutivo da literatura em qualquer época” (PAULINO; WALTY; CURY, 2005).

O filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin, teórico da cultura europeia e das artes, trabalhou com a ideia do dialogismo, que foi apropriada por Kristeva como base para definir o conceito de intertextualidade. Bakhtin define o romance moderno como sendo dialógico, ou seja, nesse gênero textual, múltiplos discursos da sociedade estão presentes e se entrecruzam. Em consequência disso, pode-se afirmar que há uma relativização no texto literário, do poder de uma única voz condutora. O filósofo russo apresenta, como base da relação intertextual, sua própria concepção da linguagem, que, segundo formula, é feita essencialmente de trocas, conflitos e superposição de vozes que se influenciam e situam a linguagem como processo social.

Dando continuidade aos estudos de Bakhtin, a crítica literária e feminista búlgaro-francesa Julia Kristeva, em um dos capítulos do livro *A palavra, o diálogo e o romance*, reescreve a noção proposta pelo teórico russo, introduzindo nos estudos literários a noção daquilo que chamou de intertextualidade.

[...] uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo o texto se constrói com mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a noção de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 1969, p. 63).

Assim sendo, entende-se que um texto literário atual pode disseminar outros textos anteriores ou contemporâneos dele. Para exemplificar esse tipo de apropriação, podemos mencionar, por exemplo, na literatura brasileira, as diversas referências que têm sido feitas, ao longo das décadas, por músicos e escritores, à “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, o qual foi, no Brasil, um dos principais representantes do romantismo do século XIX. Esse poema curto, publicado originalmente no ano de 1843, se tornou uma das obras mais parafraçadas ou parodiadas em diversas épocas literárias, inclusive na atualidade. O texto de Gonçalves Dias diz o seguinte:

CANÇÃO DO EXÍLIO

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.
Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer eu encontro lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer eu encontro lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que disfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,

Onde canta o Sabiá. (DIAS, 1843).

Para se entender o modo como a relação intertextual se processa, podemos dar como exemplo o fato de que, nessa mesma época, o escritor Casimiro de Abreu já se apropriava de algumas frases do texto “original” de Gonçalves Dias, inserindo-as num poema de sua própria autoria.

MINHA TERRA

*Minha terra tem palmeiras
Onde canta o sabiá.*
DIAS.

Todos cantam sua terra,
Também vou cantar a minha,
Nas débeis cordas da lira
Hei de fazê-la rainha;
— Hei de dar-lhe a realeza
Nesse trono de beleza
Em que a mão da natureza
Esmerou-se em quanto tinha.
Correi pr'as bandas do sul:
Debaixo dum céu de anil
Encontrareis o gigante
Santa Cruz, hoje Brasil;
— É uma terra de amores
Alcatifada de flores,
Onde a brisa fala amores
Nas belas tardes de abril (ABREU, 1859).

Já no modernismo, outro poeta brasileiro, Murilo Mendes, fez uma paródia com o texto romântico, talvez com um intuito de criticar aspectos da sociedade e da cultura de sua própria época:

CANÇÃO DO EXÍLIO

Minha terra tem macieiras da Califórnia
onde cantam gaturamos de Veneza.
Os poetas da minha terra
são pretos que vivem em torres de ametista,
os sargentos do exército são monistas, cubistas,
os filósofos são polacos vendendo a prestações.
A gente não pode dormir

com os oradores e os pernilongos.
Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda.
Eu morro sufocado
em terra estrangeira.
Nossas flores são mais bonitas
nossas frutas mais gostosas
mas custam cem mil réis a dúzia.
Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade
e ouvir um sabiá con certidão de idade! (MENDES, 1930).

Mais recentemente, no ano de 1970, o poeta Cacaso, professor universitário e também letrista de música, utilizou-se do texto inicial de Gonçalves Dias, misturando algumas referências bíblicas, com objetivo de ironizar o período do “Milagre Econômico”, visto que o Brasil passava pela Ditadura Militar.

JOGOS FLORAIS I

Minha terra tem palmeiras
onde canta o tico-tico.
Enquanto isso o sabiá
vive comendo o meu fubá.
Ficou moderno o Brasil
ficou moderno o milagre:
a água já não vira vinho,
vira direto vinagre. (CACASO, 1970).

Em “Jogos Florais I”, o poema é mais curto em relação ao poema original. Os trechos “minha terra tem palmeiras” e “onde canta” são mantidos como no poema original. Entretanto, depois dos trechos originais, o autor introduz elementos que remetem ao contexto da época, no caso, o milagre econômico brasileiro: “Ficou moderno o Brasil / ficou moderno o milagre”.

2. Conversa informal com a religião

A canção homônima do álbum, “Gita”, que diz, entre outras coisas: “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 é que eu sou tão calado/ Não falo de amor quase nada/
Nem fico sorrindo ao teu lado...”.

No primeiro trecho da canção, nota-se um eu-lírico que quer buscar respostas a respeito de dúvidas inerentes dos seres humanos. Trata-se de um ser superior, que responde uma pergunta que foi feita anteriormente (“Você pensa em mim toda hora / Me come, me cospe, me deixa/ Talvez você não entenda/ Mas hoje eu vou lhe mostrar...”).

Conforme mencionado, na coletânea em questão, Raul Seixas e Paulo Coelho incorporam ritmos diferentes, que vão remeter ao Baião (regional) ao *Rock* (internacional). No âmbito das palavras, fazem referências a textos de origens diversas, sejam eles provenientes da Filosofia, da História, das Ciências, bem como influem referências a livros sagrados de algumas religiões, como no caso do nome da canção em análise.

O termo “Gita” remete diretamente a um livro sagrado da religião Hindu, que é o poema *Bhagavad Gita*, incluído no épico *Mahabharata*, em versão que data do século IV a.C. O *Bhagavad Gita* (“canção do bem-aventurado” ou “canção do mestre”) traz o relato de diálogo ocorrido entre Krishna, (considerado como a suprema personalidade de Deus ou verdade absoluta e inconcebível) e o guerreiro Arjuna (seu discípulo), no campo de batalha.

No poema, Arjuna se apresenta como uma alma que, na iminência de uma importante decisão, busca e recebe a iluminação diretamente do senhor Krishna, que o instrui sobre diversos temas, sobretudo as formas de autorrealização, enfatizando o “reto agir”, que são o *dharma*, o *karma-yoga*, o serviço desinteressado.

No que diz respeito à inclusão de “Gita” no álbum, é importante observar, com Alves (1993), que, sendo “a maioria das canções compostas em parceria com Paulo Coelho” “nestas músicas tinha muito misticismo e ocultismo [que eram] estudados, na época, por Paulo Coelho” (ALVES, 1993, p. 29).

O tradutor Carlos Eduardo Barbosa, que verteu para o português o texto do *Bhagavad Gita*, esclarece da seguinte maneira o título hindu (escrito originalmente em sânscrito e atualmente traduzido para diversas línguas no mundo inteiro):

A palavra feminina “*Gītā*” (pronuncia-se “guita”) significa um canto solene, ou seja, um cântico ou canção solene. “*Bhagavad Gītā*”, portanto, se traduz por “canção do Bhagavān” ou “canção do senhor”. O termo *Bhagavān* no *Gītā*, refere-se exclusivamente a Kṛṣṇa. Mas, em outras partes do épico, o título *Bhagavān* é utilizado também para designar outros personagens, como Bhīṣma e Vyāsa”. (BARBOSA, 2018, p. 8).

Com relação a isso, observa-se na canção um reforço constante dos vocábulos ‘Eu sou’, ou seja, o uso de anáforas nas frases “**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 fraco / A força da imaginação / O blefe do jogador / **Eu sou**, eu fui, eu vou”. Essa repetição parece fazer a referência diretamente ao *Bhagavad Gita*, que é assim interpretado por Rohden: “Uma vez que conheceste o Eu Supremo, supera os sentidos, a mente e as emoções, pelo poder do **EU SOU**. Derrota os teus inimigos, que, em formas várias, a ti se apresentam” (ROHDEN, 1984).

Percebe-se, também que, por outro caminho, as referências que Raul Seixas e Paulo Coelho inserem na composição da canção apontam para certo misticismo de origem judaica e cristão. O uso do “Eu Sou” mostra, de certo modo, não apenas a transcendência do *eu* criador e sua presença a-histórica no tempo, mas também o poder supremo da divindade, que está em todo lugar a qualquer momento. (Em alguns momentos da canção menciona ainda a palavra “Sacrifício”, remetando ao imaginário cristão do sacrifício divino em favor da humanidade.) Segundo a Bíblia Sagrada, no livro do *Êxodo* nos versículos 13 e 14:

Então disse Moisés a Deus: Eis que quando eu for aos filhos de Israel, e lhes disser: O Deus de vossos pais me enviou a vós; e eles me perguntarem: Qual é o seu nome? Que lhes direi? Respondeu Deus a Moisés: **EU SOU O QUE SOU**. Disse mais: Assim dirás aos olhos de Israel: EU SOU me enviou a vós. [...]

Também no Apocalipse: **Ap. 1, 8** “Eu sou o Alfa e o ômega, diz o Senhor Deus, aquele que é, e que era, e que há de vir, o Todo Poderoso”. (BÍBLIA, Apocalipse 2002).

Outro aspecto a ser observado é que em uma das estrofes se diz: “A letra A tem meu nome”. Neste caso, temos ainda, na religião cristã, as seguintes palavras que representam ou são denominadas o nome de Deus: “Messias”, “Eloah”, “El ShaddAi”, “Adonai”, “Jeová”,

“Jeova-Jiré” e “El Olam”. Já na tradição Hindu, aparecem “Brahma”, “Shiva”, “Ganesha”, “Ganga”, “Indra”, “Kama” e “Krishna”.

A seguir, na canção, é apresentado: “Eu sou o seu sacrifício / A placa de contramão / O sangue no olhar do vampiro / E as juras de maldição..”. A palavra “sacrifício” também está presente nas religiões Hindu e Cristã. Na religião Hindu está presente em “Eu mesmo sou esse sacrifício e a prece, a oferenda e a bênção da mesma; eu sou a oblação e o perfume e o fogo sobre o altar” (ROHDEN, 1984, s/p). Já na tradição Cristã, tem-se: “Deus o ofereceu como sacrifício para propiciação mediante a fé, pelo seu sangue, demonstrando a sua justiça. Em sua tolerância, havia deixado impunes os pecados anteriormente cometidos” (BÍBLIA, Romanos, 3-25).

Na tradição cristã também é mencionado o “amor” (caridade), como um dos Dez Mandamentos, que perpassa tanto o Velho quanto o Novo Testamento. E nota-se, que o “amor” nem sempre é mencionado como tal na Bíblia. Nas cartas do apóstolo Paulo, por exemplo, aparece a caridade:

Eu, porém, vos digo: amai os vossos inimigos e orai pelos que vos perseguem; 45 desse modo vos tornareis filhos do vosso Pai que está nos céus, porque ele faz nascer o seu sol igualmente sobre maus e bons e cair a chuva sobre justos e injustos. (BIBLÍA, Mateus, 5).

Apesar das tradições serem em diversos aspectos opostas, percebe-se que há um entrecruzamento de elementos comuns, o que a crítica literária, psicanalista e feminista búlgaro-francesa Julia Kristeva aborda em sua obra inicial:

Se elabora em relação a uma outra estrutura [...] a partir de uma concepção, segundo a qual a “palavra literária” não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior (KRISTEVA, 19, p. 62).

Neste caso, nota-se que Raul Seixas e Paulo Coelho coletam as referências num contexto de imaginário popular, em que elas já estão mais ou menos disseminadas e transformadas. Na letra da canção, verificam-se aspectos que são semelhantes entre esses livros sagrados de religiões hinduísta e cristã, apesar de que “não se assemelha [essa referência] a religiões como o cristianismo, por exemplo, com dogmas, axiomas, clero e

textos únicos para toda a instituição” (CEI, 2019, p. 88). Assim, pode-se afirmar que Raul Seixas e Paulo Coelho parafraseiam trechos da Bíblia e do texto sagrado hinduísta.

Raul menciona, na letra, uma canção de sua autoria, no verso “*Eu sou a mosca da sopa*”, nesse caso, remete a uma composição que fora lançada no ano 1973, título com o mesmo nome do trecho mencionado “Mosca na sopa”, cujo ritmo é uma mistura de *Rock* com ritmos de origem afro-brasileiros, tais como a capoeira e a dos pontos cantados nos terreiros de Umbanda e Candomblé. Em “Mosca na sopa”, o autor diz: “Eu sou a mosca que pousou em sua sopa / Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar” (SEIXAS, 1973). Nota-se que, em “Gita”, ele faz uma referência intertextual à sua própria obra.

Ainda em relação ao vocábulo “mosca”, pode-se estabelecer uma relação do texto de Raul Seixas com os escritos de Arthur Schopenhauer, um dos filósofos que o influenciaram e que também utilizava muito esse vocábulo. Para o filósofo alemão:

Se a mosca, que agora zumbe em torno de mim, adormece esta noite e amanhã de novo zumbe, ou se morre à noite, e na primavera zumbe uma outra mosca nascida do seu ovo; isso é em si a mesma coisa. Daí que o conhecimento, que apresenta tudo isso como duas coisas fundamentalmente diversas, não é incondicionado, mas relativo; é um conhecimento do fenômeno, não da coisa-em-si. A mosca existe de novo pela manhã; ela também existe de novo na primavera. Na fisiologia de Burdach, v.1, § 275, lemos: “Até 10 horas da manhã ainda não se vê (na infusão) nenhuma *Cercaria* efemera (um infusório): e às 12 horas toda água formiga delas. À noite morrem, e na outra manhã nascem outras de novo. Assim observou Nietzsche seis dias seguidos. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 86 apud BORGES, 2017, p. 169).

Sobre a citação acima, nota-se que na canção “Mosca na Sopa” (1973), Raul retoma a ideia do filósofo Arthur Schopenhauer, dizendo, no entanto: “Eu sou a mosca que pousou em sua sopa/ Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar”. Do mesmo modo, em “Gita”, há o uso de anáforas para se reforçar uma ideia, por exemplo: “Eu sou a mosca”, e há vocábulos ou ideias que lembram o trecho de Schopenhauer, conforme apontado por Borges, como no caso de zumbir ou nascer outra mosca, mesmo que se elimine a primeira.

Essa afirmação comprova-se em: “Eu sou a mosca no seu quarto a zumbizar/Eu sou a mosca que perturba o seu sono/Eu sou a mosca no seu quarto a zumbizar/ E não adianta vir

me dedetizar/Pois nem o DDT pode assim me exterminar/ Porque 'cê mata uma e vem outra em meu lugar”

Pode-se afirmar, portanto, que a tradição Hindu é uma das mais antigas e anteriores ao cristianismo, mas mesmo assim há certa intertextualidade entre as duas. A canção aborda alguns elementos do cristianismo. Embora seja uma composição que menciona diretamente a religião Hindu, temos os elementos da cultura cristã como, por exemplo, o amor, o sacrifício, a afirmação “Eu Sou”, entre outros. Em suma, percebe-se que há diversas possibilidades de interpretações não só nesta, mas também nas outras composições de Raul e Paulo Coelho, por conta das diversas influências de filosofias e religiões com que os compositores tiveram contato.

A partir do que foi exposto até aqui, compreende-se que esses elementos comprovam a teoria de que os textos não surgem do nada, mas se dão como continuação ou ecos de textos anteriores, seja de maneira voluntária ou involuntária, conforme implicado no conceito de intertextualidade.

Em consequência disso, a noção de uma “originalidade” absoluta da obra pode ser questionada, suscitando, no âmbito das relações intertextuais, uma questão acerca da interpretação e da reinterpretação do anterior, contida na obra, que não propriamente ‘profana’ a autoridade estabelecida das obras de outrora, mas que também contribui para a formação de outro(s) tipo (s) de obras, sendo estas semelhantes (e diferentes), em diversos graus, ao texto considerado “original”.

Ao analisar as composições musicais de Raul Seixas, nota-se que os autores, à semelhança de outros que escreveram música nesse período (com especial destaque para Caetano Veloso, Belchior e Zé Ramalho, para citarmos três nomes), os autores refletem, no âmbito de suas canções, aquela ânsia de incorporação do diverso, do diferente e do estrangeiro, em obras novas e nacionais, também preconizada pelo Tropicalismo.

No caso de “Gita”, utilizam, da filosofia, dos estudos místicos, e do conhecimento de várias religiões, como uma tentativa não só de autoconhecimento, ou de abordar questões ligadas ao existir - que no caso é anunciado no começo da canção através de um sonho em

que acontece um diálogo entre Krishna (a divindade responsável pela manutenção dos cosmos) e o personagem que questiona a respeito de sua existência -, mas também como forma de expressar a realidade de formação autoral que se insere no contexto de uma cultura moderna, cosmopolita e amplamente diversificada.

Voltando à letra de “Gita”, é preciso observar que a temática religiosa se restringe a ela somente, mas aparece também na canção “O trem das 7”, que tem um ritmo semelhante ao daquelas músicas provenientes do sertão nordestino. “Ói, ói o trem, vem surgindo de trás das montanhas azuis, olha o trem/ Ói, ói o trem, vem trazendo de longe as cinzas do velho éon”. Nesse trecho, em especial, a religiosidade se depreende do fato de que o vocábulo “trem”, nesse contexto, é relacionado à passagem de uma era para a outra, isto é, esse deslocamento entre o Velho e o Novo Aeon.

Sobre essa passagem ao Novo Aeon, é importante explicar que ele corresponderia à chamada Era de Aquário, que seria o momento que os indivíduos fariam uma busca incessante pelo autoconhecimento e repudiariam todo e qualquer tipo de autoritarismo (o que sugere, também, uma conotação política presente na letra). Nesse aspecto, é importante destacar que, durante os anos de 1964 a 1985, o Brasil passava por um regime autoritário em que muitas músicas e obras eram censuradas. Essa nova Era repudiava assim esse tipo de comportamento autoritário.

Já no trecho “Ói, já é vem, fumegando, apitando, chamando os que sabem do trem/ Ói, é o trem, não precisa passagem nem mesmo bagagem no trem” verifica-se que novamente há um anúncio a respeito desse “trem” que também pode ser uma metáfora para abordar as experiências humanas comuns, como por exemplo, nascimento ou morte. Essas experiências podem ser comprovadas no seguinte trecho “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 sete horas, é o último do sertão, do sertão”.

Outro aspecto importante é a simbologia do número sete para a tradição ocidental, sendo anunciada, portanto, por uma canção (“Gita”) em que o *eu* parece libertar-se do histórico opressor para abraçar o cósmico da realização pessoal e existencial. Já no caso de

“O trem das 7”, reproduzimos o seguinte comentário de Mesquita, que aborda as suas implicações filosóficas do número 7:

O sete é tido como um número divino, representando a intervenção transcendente em todas as coisas e ideias da nossa realidade. É por isso que, também aqui, é necessário referir diferentes domínios em que a simbologia deste número é inquestionável. Começaremos, mais uma vez, pela religião, verificando a presença deste símbolo em todas as grandes civilizações, desde os tempos mais antigos. Para os egípcios, é um sinónimo de vida eterna, ligado a um ciclo completo, perfeito. Na maioria das tradições gregas e romanas, existem vestígios da referida perfeição. Da mesma forma, Buda é representado por sete emblemas diferentes, remetendo para a tão procurada totalidade. O islão considera-o também um número perfeito, pois tudo é dividido em grupos de sete elementos: para os islamitas, existem sete céus e sete terras, sete mares, sete portas do paraíso e sete divisões do inferno. (MESQUITA, 2012, p.4).

Em concordância com o autor, o número 7, nas civilizações, é visto como um número importante, pois para a tradição ocidental representa o sétimo dia da criação do mundo, o sétimo dia em que se descansa. Já para outras tradições representa, por exemplo, vida eterna, ou até um número considerado “perfeito”.

Nas palavras do pesquisador Vitor Cei (2019), o número refere-se às sete cores do arco-íris, como por exemplo: amarelo, anil, violeta, azul, verde, vermelho e laranja. O número citado também pode representar as sete maravilhas do mundo antigo: Farol de Alexandria, Colosso de Rodes, Mausoléu de Halicarnasso, Pirâmide de Gizé, Jardins Suspensos da Babilônia, Estátua de Zeus em Olímpia e o Templo de Ártemis em Éfeso. O número sete também pode representar as artes: literatura (tempo/palavra), coreografia (movimento), cinema (integra todos os elementos das artes aqui citadas), música (som), pintura (cor). Escultura (volume) e por último, a arquitetura (espaço).

O autor observa, também, que são sete os pecados capitais citados nas narrativas bíblicas: preguiça, ira, inveja, gula, soberba, avareza e preguiça. “Por outro lado, sete são os sacramentos da Igreja católica: batismo, confirmação, eucaristia, penitência, unção dos enfermos, sacerdócio e matrimônio” (CEI, 2019, p. 116). Percebe-se, portanto, a importância do número sete como um número simbólico nas diversas culturas, reproduzida sutilmente no título da canção de Raul Seixas.

Já nas últimas estrofes “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, olhe o mal, vem de braços e abraços com o bem num romance astral/ Amém”. Dessa forma, nota-se a alusão aos fenômenos descritos nas narrativas bíblicas, como, por exemplo, o arrebatamento, o sinal das trombetas e até mesmo a volta de Deus/ Jesus/ Espírito Santo a terra.

Afirmamos a todos vós, pela Palavra do Senhor, que nós, os que estivermos vivos quando se der o retorno do Senhor, certamente não precederemos os que dormem nele. 16. Pois, dada a ordem, com a voz do arcanjo e o ressoar da trombeta de Deus, o próprio Senhor descerá dos céus, e os mortos em Cristo ressuscitarão primeiro. 17. Logo em seguida, nós, os que estivermos vivos sobre a terra, seremos arrebatados como eles nas nuvens, para o encontro com o Senhor nos ares. E, assim, estaremos com Cristo para sempre! (BIBLÍIA, Tessalonicenses 4).

Ao término, a canção é arrematada com um som mais litúrgico e com a palavra “amém”, que significa a concordância com aquilo que foi dito anteriormente, vocábulo muito usado em missas ou cultos cristãos. Ainda no trecho “Ói, olhe o mal, vem de braços e abraços com o bem num romance astral/ Amém”. Isto posto, percebe-se que o bem e o mal andam juntos. Essa ideia é retirada do Novo Aeon. Diante disso, pode-se concluir que a canção faz referência aos fenômenos como o entrelaçamento entre a vida, a morte, a nova era (no caso, a passagem do Velho Aeon para o Novo Aeon).

Cabe salientar, ainda, que além de possuir certos traços de orientação surrealista, outro fato interessante é que “O trem das 7” faz menção, muito sutil, mas não difícil de perceber, ao poema “O trem de ferro”, de Manuel Bandeira, com o qual a letra estabelece uma nítida relação intertextual. No texto de Bandeira, a imagem do trem surge como uma metáfora sutil e delicada da existência humana, no seu processo de nascer e envelhecer, cruzando diversas fases (paisagens), que vão desde o alvorecer (“café com pão”), passando pelo vigor da juventude (“voa fumaça / corre, cerca / ai, seu foguista / bota fogo / na fornalha”), até o desaparecimento (“vou mimbora vou mimbora”), levando um saldo de “pouca gente”, em direção ao seu destino final:

Café com pão
Café com pão
Café com pão
Virge Maria que foi isto maquinista?
Agora sim
Café com pão
Agora sim
Voa, fumaça
Corre, cerca
Ai seu foguista
Bota fogo(...)
(BANDEIRA, 1936).

O poema mencionado acima foi publicado na década de 30, por Manuel Bandeira, um dos maiores poetas modernistas brasileiros. Nota-se claramente no poema que há uma repetição de versos que de certo modo lembra o barulho produzido pelo trem. É um poema que contém muita musicalidade e a repetição do som de “s”. Assim como no poema, na canção também é citado o sertão: “É o último do sertão”

Em concordância com a análise de Cei (2019), o trem pode ser visto, no caso da canção, como uma metáfora para representar também o “mensageiro do bem o do mal”, pois assim como no folclore dos EUA, para o folclore nordestino brasileiro o trem tem esse mesmo significado de mensageiro. É também um símbolo da era industrial do século XIX, pois revoluciona a circulação de mercadorias, assim como o modo de produção, ou seja, encurta as distâncias e acelera o tempo. O autor compara a locomotiva com a conjuntura moderna, ou seja, “a conjuntura moderna (e a pós-moderna) é marcada pela agitação, barulho, pontualidade, massificação e a expansão das possibilidades de experiência” (CEI, 2019, p.115).

Outra canção do álbum que aborda a temática religiosa e ao mesmo tempo faz alusão a um poema de San Juan de la Cruz é a canção “Água Viva”, assinada por Raul Seixas e Paulo Coelho:

Eu conheço bem a fonte
Que desce aquele monte
Ainda que seja de noite
Nessa fonte está escondida
O segredo dessa vida

Ainda que seja de noite
“Êta” fonte mais estranha,
que desce pela montanha
Ainda que seja de noite.
Sei que não podia ser mais bela
Que os céus e a terra, bebem dela
Ainda que seja de noite
Sei que são caudalosas as correntes
Que regam os céus, infernos
Regam gentes
Ainda que seja de noite
Ainda que seja de noite
Aqui se está chamando as criaturas
Que desta água se fartam mesmo
às escuras
Ainda que seja de noite
Ainda que seja de noite...
Eu conheço bem a fonte
Que desce daquele monte
Ainda que seja de noite
Porque ainda é de noite!
No dia claro dessa noite!
Porque ainda é de noite (COELHO; SEIXAS, 1974).

Já no poema de San Juan de la Cruz:

Cantar del alma que se huelga
de conocer a Dios por fe
San Juan de la Cruz
Qué bien sé yo la fonte que mane y corre,
aunque es de noche.
1. Aquella eterna fonte está escondida,
que bien sé yo do tiene su manida,
aunque es de noche.
2. Su origen no lo sé, pues no le tiene,
mas sé que todo origen de ella tiene,
aunque es de noche.
3. Sé que no puede ser cosa tan bella,
y que cielos y tierra beben de ella,
aunque es de noche.
4. Bien sé que suelo en ella no se halla,
y que ninguno puede vadealla,
aunque es de noche.
5. Su claridad nunca es oscurecida,
y sé que toda luz de ella es venida,
aunque es de noche.
6. Sé ser tan caudalosos sus corrientes.
que infernos, cielos riegan y las gentes,
aunque es de noche.

7. El corriente que nace de esta fuente
bien sé que es tan capaz y omnipotente,
aunque es de noche.
8. El corriente que de estas dos procede
sé que ninguna de ellas le precede,
aunque es de noche.
9. Aquesta eterna fonte está escondida
en este vivo pan por darnos vida,
aunque es de noche.
10. Aquí se está llamando a las criaturas,
y de esta agua se hartan, aunque a oscuras
porque es de noche.
11. Aquesta viva fuente que deseo,
en este pan de vida yo la veo,
aunque es de noche. (AUTORES E LIVROS, San Juan de la Cruz. Disponível
em: <https://autoreselivros.wordpress.com/tag/san-juan-de-la-cruz/> Acesso em:
23/04/2020).

Logo, nota-se que a canção é muito semelhante ao poema. Raul Seixas e Paulo Coelho praticamente traduziram e resumiram o poema de San Juan de la Cruz. No caso, há uma remissão às narrativas bíblicas no emprego da expressão “Água Viva”, que aparece no título. A expressão, conforme entende-se, é utilizada em diversos momentos no *Novo Testamento*, sobretudo no livro de João. Vejamos:

No último e mais importante dia da festa, Jesus levantou-se e disse em alta voz: "Se alguém tem sede, venha a mim e beba. Quem crer em mim, como diz a Escritura, do seu interior fluirão rios de **água viva**". João 7:37-38

Ou então:

Jesus lhe respondeu: "Se você conhecesse o dom de Deus e quem está pedindo água, você lhe teria pedido e dele receberia **água viva**". Disse a mulher: "O senhor não tem com que tirar água, e o poço é fundo. Onde pode conseguir essa água viva? João 4:10-11.

No contexto bíblico, a “água viva” é vista como manifestação ou aquisição do conhecimento, representando o próprio Senhor Jesus, o filho de Deus, que salvou a humanidade através de seu sacrifício. Frente a tudo isso, é possível verificar que a temática religiosa está presente nas canções mencionadas neste tópico, seja de forma indireta ou direta, evocando e mencionando elementos originários das religiões orientais e ocidentais, ou

mesmo, em certos casos, reproduzindo em sua orquestração gravada, sons que lembram os sons litúrgicos e ritualísticos.

Conclusão

A obra de Raul Seixas, sobretudo na época em que tinha como parceiro o letrista e compositor Paulo Coelho, é riquíssima em elementos intertextuais, tanto em ritmos (como, por exemplo, Repentes Nordestinos, *Jazz*, *Baião*, *Rock'n Rol* ou *Rock* e etc., e seria interessante estudar a correspondência da letra com a melodia, mas não foi o enfoque dado a este trabalho, porque demandaria um trabalho de teoria e análise musical).

As análises das letras das canções de autoria da dupla obedeceram, aqui, ao intuito de estudar e compreender o substrato intertextual que as perpassa, evitando, por não pertencer ao escopo da pesquisa, discutir o status literário da canção, embora se possa, de modo geral, afirmar que o modo como são estruturadas é semelhante ao da Literatura. Ou seja, o nosso trabalho mostrou essa possibilidade de empréstimo da teoria de intertextualidade da Literatura para a compreensão das outras artes.

Quanto aos elementos intertextuais mencionados na análise - no caso, referências a livros sagrados como na canção “Gita”, que, como se viu, remete diretamente ao livro sagrado da religião Hindu, o *Bhagavad Gita*, bem como as paráfrases de trechos/elementos do livro sagrado dos cristãos (as noções de amor, sacrifício, maldição ou medo presentes em “eu sou, eu fui eu vou”), ou a repetição constante de vocábulos e expressões como “Eu sou”, de cunho filosófico e místico, ou o uso das anáforas (que marca em muitos casos os hinos sagrados) pode-se dizer que intertextualidade remeta a uma rica variedade de referências, que não se restringem à religião hindu ou cristã, mas alcança também o ocultismo e o esoterismo, mesmo que de maneira tangencial.

Na canção “Água Viva”, vemos uma referencia direta ao texto de San Juan de la Cruz, podendo-se afirmar que Raul Seixas e Paulo Coelho fazem uma quase tradução da poesia.

Concluindo, as letras de Raul Seixas e nas da parceria com Paulo Coelho, evocam, sobretudo a ideia da liberdade e da luta por melhores condições de vida, principalmente em relação ao fato de as pessoas serem livres para tomarem atitudes em relação a si mesmas e a sua postura diante da vida, daí a lembrança de que, para tanto, não é necessária a ação de um Estado que policie o sujeito, pois podemos ser responsáveis por nossas próprias ações. Essa ideia, baseada na ideia do ocultista Aleister Crowley, que tinha como princípio o famoso “Fazes o que tu queres, que tudo há de ser lei”, parece ter marcado toda a carreira musical de Raul Seixas.

Bibliografia

BARBOSA, C. E. G. Comentários à Bhagavad Gita. In: BHAGAVAD GITA. Trad. Carlos Eduardo G. Barbosa. São Paulo: Mantra, 2018.

BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**: contendo o antigo e o novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966.

BRANDINI, V. **Cenários do rock**: mercado, produção e tendências no Brasil. Editoria Olho d'Água, 2004.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: estratégias para sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

CEI, V. **Novo Aeon**: Raul Seixas no torvelinho de seu tempo. Editora Modromo, Bahia, 2019.

CURY, M. Z; PAULINO, G; WALTY, I. **Intertextualidades**: teoria e prática. São Paulo: Formato, 2005.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Ed. Perspectiva, 1969.

MESQUITA, Armindo Teixeira. **A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos.** Álabe, n. 6, 2012.

NETO, J. R. **O Rock'n roll invade os palcos da MPB:** a performance de Raul Seixas nos festivais da canção. In: XX Encontro Regional de História - ANPUH, 2011, Franca-SP.

SANT'ANNA, A. R. **Paráfrase, paródia & cia.** 1985

SEIXAS, K. SOUZA, T. **O baú do Raul.** 24 ed. São Paulo: Globo, 1998. Seleção de Kika Seixas. Organização e Apresentação de Tárík de Souza.