

ENTRE ARTISTAS E NÃO ARTISTAS, UMA ANÁLISE SOCIOLÓGICA DA BIOGRAFIA E DA PRODUÇÃO MUSICAL DE RAUL SEIXAS

BETWEEN ARTISTS AND NOT ATISTIS, A SOCIOLOGICAL ANSLYSIS OF
PRODUCTION AND THE MISICAL BIOGRAPHY OF RAUL SEIXAS

Lucas Marcelo Tomaz de SOUZA

*Mestrando em Ciências Sociais. UNESP-Universidade
Estadual Paulista. Faculdade de Filosofia e Ciências –
Pós-graduação em Ciências Sociais. Marília-SP-Brasil.
17.525-900-lucas_marilia@yahoo.com.br*

RESUMO: Entre os extremos representados pelos artistas e a sua produção, uma série de sujeitos históricos se envolvem nas disposições estéticas de suas criações. Neste trabalho, viemos fazer uma análise da biografia de Raul Seixas, amparados por uma metodologia proposta por Pierre Bourdieu, que coloca o artista criador em primeiro plano, de forma a compreendermos como a herança social do cantor, advinda de suas relações familiares, pôde delinear especificidades em sua produção musical. Da mesma maneira, viemos pensar de que forma sujeitos históricos, como produtores musicais, marqueteiros, gravadoras, bem como rádios, televisão, e os demais meios de comunicação, puderam direcionar a produção musical do cantor a partir da consolidação de um mercado de bens simbólicos no Brasil. Desta forma, pensaremos a estruturação do campo musical brasileiro, durante as décadas de setenta, e principalmente a posição do cantor e do rock no interior deste, detectando como as formas de produções culturais legitimadas durante o período puderam hierarquizar certas produções musicais capazes de delegar as formas de arte, a elas estranhas, um espaço de inferioridade no interior desse campo. Para tal, utilizamos uma série de depoimentos do cantor, transcritos em livros, revistas e jornais, e uma série de matérias que abordem os temas ligados direta ou indiretamente a Raul Seixas, rock nacional e música popular brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Raul Seixas. Música popular. Rock. Análise biográfica.

ABSTRACT: *Between the two extremes represented by the artists and their production, a number of historical subjects engage themselves in the aesthetics of the artist's creations. In this work, we came to do an analysis of the biography of Raul Seixas, supported by a methodology proposed by Pierre Bourdieu, which places the creative artist in the foreground, in order to understand how the social legacy of the singer, arising from family relationships, might outline specific aspects on his music production. In the same perspective, we intent to reflect how historical subjects, such as music producers, marketers, labels as well as radio, television and other means of communication, could direct the musical production of the singer from the consolidation of a market for symbolic goods in Brazil. Thus, we will think about the structuring of the field of Brazilian music during the seventies, and especially the singer's position and rock inside of it, detecting how the forms of cultural production, that became legitime during the period, could prioritize forms of musicals productions able to delegate to other forms of art, strange to them, a space of inferiority within that field. To this end, we used a series of testimonials from singer, transcribed in books, magazines and newspapers, and a series of articles that address topics related directly or indirectly.*

KEYWORDS: *Raul Seixas. brazilian rock and brazilian popular music.*

1 Introdução

Compreender a relação entre o artista e o produto final de sua criação, ou seja, a obra de arte, é algo que desperta grande interesse e discussão dentro das Ciências Sociais. Formas bastante recorrentes de analisar tal relação, principalmente dentro da sociologia da cultura, como destaca Norbert Elias (1995a), criam maneiras muito distorcidas de se pensar a arte e o artista. Tomar as capacidades artísticas como algo congênito, ou divinamente concedido, acaba por ocultar uma série de agentes e fatores sociais que de maneira direta influenciam nas disposições estéticas finais da obra de arte. Entender o produto acabado do esforço artístico de determinado indivíduo, como se suas qualidades estéticas falassem, por si sós, de todas as especificidades nelas contidas, segundo Pierre Bourdieu (1996), é uma maneira bastante superficial de análise da obra de arte. Ervwin Panofsky (2002) também evidencia que o estudo de uma obra de arte pode ter significações de níveis diferenciados. Segundo o autor, para se chegar a um nível mais aprofundado de compreensão da obra é necessário um olhar que supere as simples designações das suas qualidades sensíveis ou, simplesmente, as características estilísticas desta obra.

Assim, a biografia individual vem assumindo uma posição central dentro da análise sociológica. Uma perspectiva capaz de esclarecer como as relações particulares de determinados artistas, como disposições que eles devem às suas origens e trajetórias, as relações objetivas do campo, e a posição dos artistas no interior deste, são capazes de esclarecer especificidades estéticas do produto final de suas criações.

Tomar a arte em seu estado acabado, como a única forma de análise sociológica, nos fecha os olhos para um processo no qual todos os artistas modernos passam, e que de forma determinante influencia em suas disposições estéticas de anos posteriores. É o processo de profissionalização artística, no qual o artista deixa de viver por outros meios que não sua própria arte. Pierre Bourdieu (1996) foi um dos autores que se debruçou sobre tal assunto. O autor se empenhou bastante em qualificar a situação de dependência material e política dos intelectuais e artistas em relação aos grupos e frações dirigentes, como se o refinamento de apreciação das peculiaridades posicionais pudessem esclarecer tanto sua auto-imagem e as obras daí advindas. Esforços semelhantes são encontrados em Norbert Elias (1995a). O autor descreve o processo no qual Mozart tenta passar de empregado permanente de um patrono para uma situação em que ele ganharia a vida como artista autônomo, vendendo seu talento e suas obras no mercado livre. Nesta mesma perspectiva, Frances Haskell (1997) vem demonstrar o estado de dependência econômica e social de uma série de artistas, durante a idade média, de diferentes tipos de mecenas, que financiavam suas produções e influenciavam nas mesmas.

Pensar esta relação material do artista significa evidenciar, em primeira mão, aspectos externos a obra de arte que, em um primeiro olhar, não se relacionam de maneira direta a sua composição estética, mas que, no entanto, são de suma importância na compreensão tanto do posicionamento do artista no interior do campo de produção quanto no refinamento das produções daí advindas. A esfera do consumo da obra de arte, como mecanismo legitimador, ganha volume e importância nesta análise.

Para pensarmos este processo de profissionalização artística e as formas de legitimidade das obras que daí advém, primeiramente, devemos analisar um processo que, de maneira direta, influencia na possibilidade de profissionalização de muitos artistas. É o processo de formação daquilo que Bourdieu (1996) chama de *campo artístico*¹. Nicolau Pevesner (2005), já evidenciara o processo

¹ Sobre conceito de *campo artístico* ver: Bourdieu (1996).

de constituição de “academias de arte”, durante a renascença, que vinham se desvinculando das guildas, de maneira gradativa. O autor chama atenção para as relações pedagógicas entre os artistas que participavam de determinadas “academias”, o que acabou se constituindo como tendências artísticas comuns entre eles. Pierre Bourdieu (1996) nos mostra como os *campos artísticos* foram se autonomizando, constituindo para si leis objetivas e específicas de inserção, manutenção e de consagração, nas quais os artistas inseridos em determinados campos deveriam se adaptar. Estes *campos artísticos* vão criando para si *habitus*² artísticos, nas quais seu *modus operandi*³ – que segundo Bourdieu (1996) seria o modo de produção de que a obra de arte é produto –, era capaz de classificar, selecionar e consagrar os artistas ali inseridos.

Assim, nos afastamos de uma forma de análise sociológica que pense o artista de forma independente de suas relações sociais. Haskell (1997, p.19), neste mesmo sentido, se empenhou em quantificar o estado de dependência financeira e social de uma série de artistas frente aos seus respectivos mecenas, e tornar claro como o ganho de prestígio social destes artistas, provindo de inúmeros títulos de nobreza a eles concedidos, pôde influenciar na auto-imagem destes artistas e conseqüente refinamento de suas produções. Desta forma, o autor destaca como estes artistas, somente depois de “[...] estabelecido solidamente suas reputações junto a um público mais amplo, pudessem retirar disso rendimento e prestígio suficiente para trabalharem por sua conta e aceitarem encomendas de fontes diversas [...]”.

No entanto, transformações econômicas que possibilitaram um desenvolvimento dos meios de comunicação (rádio, televisão, gravadoras, editoras, veículos de propaganda entre outros), vieram, de forma bastante acentuada, determinar transformações estruturais nas disposições estéticas de vários artistas modernos, uma vez que criaram formas ampliadas de reconhecimento e de ganhos materiais para o artista. Essa seria uma das preocupações de Walter Benjamim (1985), que destaca como inovações tecnológicas provocaram modificações de ordem quantitativa e qualitativa nas condições de consumo e produção da obra de arte.

O que tentamos chamar a atenção é para outro processo, posterior aquele anteriormente destacado de profissionalização artística, e que, da mesma forma, vem determinar novos agentes sociais capazes de influenciar na produção da

² Sobre conceito de *habitus* ver: Bourdieu (2005).

³ Sobre o conceito de *modus operandi* ver: Bourdieu (2005).

obra. Um processo que muitos artistas passaram, e outros muitos estão passando, que vai do reconhecimento a nível regional para um reconhecimento ampliado, de nível nacional. Os termos reconhecimento regional e nacional são muito utilizados nos meios artísticos, principalmente quando falamos em música, como forma de quantificar e classificar a amplitude de reconhecimento de determinados artistas. Na transição de uma classificação para outra, uma série de agentes sociais estão envolvidos como: empresários, gravadoras, produtoras, imprensa, críticos especializados, etc.

Entre os extremos representados pelos artistas e seus clientes, como Haskell (1997) nos mostra, se envolve uma série de intermediários, *merchants* e amantes de arte, que assumiriam, com o avanço do tempo, uma importância considerável. Estes agentes intermediários aumentam suas funções e importância com a exposição das obras de arte ao grande público, fato bastante comum em finais do século dezessete e início do século dezoito. Segundo ele:

Tudo isso levava a uma crescente aceitação dos quadros enquanto tais, e não como simples testemunha de uma verdade superior, um corpo de entendidos de arte se constituía pouco a pouco, capazes de avaliar as obras segundo seus méritos estéticos. (HASKELL, 1997, p. 215).

As transformações históricas, sociais e tecnológicas, destacadas por Walter Benjamin (1985), criaram formas diferenciadas de ampliação de reconhecimento, ganhos materiais e legitimidade para os artistas e suas obras. Meios como a televisão e o rádio começam a possibilitar um reconhecimento que transcendia o local em que o artista se localizava, além de envolver uma série de agentes sociais que atuam de forma direta sobre a relação do artista e o produto final de sua criação. Da mesma maneira que múltiplos agentes e fatores sociais determinam disposições estéticas na profissionalização do artista, outra infinidade de agentes vem influenciar sua produção no momento em que ele alcança, ou tenta alcançar, um reconhecimento de nível nacional, superando um sucesso regionalizado. Um caminho bastante comum a vários artistas contemporâneos, que hoje são extremamente conhecidos e reconhecidos.

O foco deste trabalho encontra-se, exatamente, na compreensão deste processo que vai da profissionalização artística para um reconhecimento de nível regionalizado, e uma possível ampliação deste para um nível nacional. Nesta reflexão, pensamos a própria legitimidade das artes produzidas no campo de poder, e sua relação com os artistas e obras cujo prestígio já alcançado lhes

possibilitava um espaço hierarquicamente superior no interior deste campo. Para tal, devemos compreender com clareza quais fatores sociais estão envolvidos, e como estes influenciam nas disposições estéticas de determinados artistas. Da mesma forma, devemos compreender como a auto-imagem do artista é influenciada nesta transição.

Partindo da metodologia proposta por Pierre Bourdieu (2004), na qual o autor se afasta de grandes arcabouços teóricos, que pelo seu caráter teleológico tentam abarcar uma enormidade de processos e agentes sociais, este trabalho se concentra em uma análise empírica do caso particular de um artista que, atualmente, é extremamente conhecido e reconhecido, e que passou por todo processo descrito acima. Este trabalho se concentra em um estudo empírico da biografia de Raul Santos Seixas, de forma a compreender os vários agentes e fatores sociais que o influenciaram em suas disposições estéticas, ou tomadas de posição políticas no decorrer de sua vida. Neste caminho, tentaremos evidenciar a legitimidade de sua produção no interior do campo musical brasileiro, na esteira de todo o processo de legitimação do rock enquanto ritmo de uma juventude. Assim, tomamos uma biografia individual como forma de entendermos um processo bem mais amplo, que atinge muitos artistas no Brasil e no mundo. Segundo Pierre Bourdieu (1996), o cume da arte nas ciências sociais, está em “[...] ser capaz de pôr em jogo coisas teóricas muito importantes a respeito de objetos empíricos dito muito precisos, freqüentemente menores na aparência, e até mesmo um pouco irrisórios.” (BOURDIEU, 2004, p. 20).

Vários agentes intermediários, presentes e atuantes dentro deste processo, como gravadoras, empresários, relações de apadrinhamento, rivalidades entre cantores ou bandas, vêm direcionar todo processo de produção artística, delineando especificidades estéticas, dirigidas por um *modus operandi* específico ao *campo da grande produção*⁴, regulado pelo sucesso de vendas, no qual o artista deve se adaptar. No interior dos campos autônomos, as leis de regulação são frutos das dinâmicas próprias e internas ao campo, já nos campos heterônomos, elas são produtos de condicionamentos externos, como o sucesso comercial por exemplo. A consagração de determinados artistas no interior desses campos depende da adaptação do produtor às leis de produção, nos quais seu produto está sendo produzido. Nos campos chamados de heterônomos, a legitimidade da obra de arte se encontra ligada à esfera financeira de arrecadação da obra. No pólo autônomo do campo de produção, os consumidores das obras são os

⁴ Sobre conceito de *campo da grande produção* ver: Bourdieu (1996).

próprios artistas, concorrentes em primeira ordem, e especialistas em arte, que legitimam esta produção dentro de parâmetros hierárquicos internos ao campo, relegando ao pólo heterônimo os mecanismos de consagração provenientes do sucesso de vendas e, portanto, ilegítimos dentro da própria hierarquia do campo, onde a idéia de uma arte pela arte determina tal legitimidade.

Para Sérgio Miceli (2001), a história individual converte-se em uma especificação da história coletiva. A história individual de Raul Seixas, nesta perspectiva, torna-se uma forma de compreendermos de que maneira o *habitus* do artista se adapta ao *habitus* artístico, próprio e objetivo do campo musical na qual sua produção estava inserida. Assim, por meio da biografia de Raul Seixas, pretendemos compreender como se dá este processo que vai da profissionalização artística a um reconhecimento regional, e ampliação deste para um reconhecimento de nível nacional, tornando claras as modificações na auto-imagem do artista, e decodificando que agentes e fatores sociais aí se encontram envolvidos, e de que forma eles são capazes de influenciar em sua produção musical.

2 Desenvolvimento

Como o objetivo deste trabalho é colocar em evidência a história individual do artista, e todos aqueles que dela fazem parte, dedicamos bastante atenção a outros tipos de materiais de pesquisa, geralmente colocados em segundo plano, como cartas, depoimentos, contratos com gravadoras e produtores musicais que trabalharam com o cantor. Para isto, devemos romper com a tendência de transformar a vida de Raul Seixas em uma obra de arte, idêntica a sua produção musical, fato bastante recorrente as obras de divulgação publicadas sobre Raul Seixas, feita na sua maioria por fãs, amigos ou ex-mulheres do cantor, e até mesmo pelos trabalhos acadêmicos dedicados a Raul⁵. Em tais trabalhos, a biografia do cantor é analisada de forma paralela a sua produção musical, explicando suas tomadas de posição durante sua trajetória por meio do sentido polissêmico que suas canções vão assumindo.

Primeiramente, devemos pensar em uma particularidade da vida do cantor (que é também uma realidade de muitos artistas brasileiros) e que de forma bastante determinante influenciou em sua produção musical. Raul Seixas, em sua vida, transita por duas elites; primeiramente a elite baiana da metade do

⁵ Podemos citar por exemplo: Buarque (1997) e Abonizio (1999).

século XX (onde Raul nasceu em 1945, se profissionalizou na música, viveu e se sustentou até o final da década de 60) e, posteriormente, a elite carioca, a partir dos anos 70 (onde o cantor viveu vários fracassos, trabalhou como produtor de discos, se colocou frente a produções musicais conhecidas e reconhecidas no período e conseguiu o reconhecimento nacional tão almejado). Juntamente com esta transição por duas elites, acompanhamos todo um processo de transformação da imagem do cantor enquanto artista (seja no plano social ou no plano da autoconsciência), uma vez que na Bahia, segundo próprio Raul Seixas, a imagem do artista era sempre associada à boêmia, malandragem, “era coisa de vagabundo boa vida” (PASSOS, 1990, p.37), o que no Rio de Janeiro se delineava de forma bem diferente.

A relação de um artista com determinadas elites dirigentes, na qual sua dependência material está em jogo, como Bourdieu (2005) nos mostra, age de forma efetiva sobre suas disposições estéticas. Raul Seixas teve, primeiramente, que adaptar-se aos gostos e caprichos da elite baiana para conseguir a profissionalização artística e a independência dos recursos familiares para, posteriormente, tentar o sucesso a nível nacional, indo para o Rio de Janeiro, pondo-se frente à outra elite, muito mais complexa e diferenciada, entrando em contato com outras formas de arte já legitimadas até então. Alcançar um reconhecimento de nível nacional, como nos mostra José Miguel Wisnick (2002), somente era possível a partir desta migração do artista para um pólo econômico e cultural centralizado no Rio de Janeiro, pois segundo ele “ali é que uma ponta desse enorme substrato de música rural tomou uma configuração urbana”. Portanto, este trajeto feito por Raul Seixas e as dificuldades encontradas por ele, são comuns e freqüentes a muitos outros artistas brasileiros.

Na trajetória de Raul Seixas, toda sua herança social obtida pela adaptação aos gostos e caprichos de uma elite baiana, que lhe possibilitou um sucesso de nível regionalizado, vem se chocar com uma série de leis objetivamente estruturadas pela constituição própria do campo musical brasileiro e pelas indústrias que viviam da venda de determinados bens culturais. Portanto, a transição de um sucesso regional para um reconhecimento nacional, no caso de Raul, deve ser entendida como um choque entre uma herança própria do artista e um *habitus* artístico determinado, de uma forma ou de outra, por aqueles artistas que já alcançaram um *capital simbólico*⁶ no campo em que estão inseridos e, portanto, conseguiram uma legitimação que Raul e o seu rock estavam buscando.

⁶ Sobre o conceito de *capital simbólico* ver: Bourdieu (2005).

A biografia de Raul Seixas nos mostra que o cantor conheceu o rock por meio de jovens americanos, vizinhos a sua casa, devido à proximidade desta ao consulado americano na Bahia. Além do ritmo, estes jovens americanos importavam também um comportamento que segundo Hobsbawm (1995), visava toda uma liberdade social, sexual e pessoal. Tal fato contribuiu negativamente na representação social que tinham os artistas na Bahia, principalmente aqueles ligados ao rock. Raul Seixas se viu muito envolvido com todo aquele estilo de comportamento rebelde das crianças americanas que tanto o influenciaram. No entanto, tal comportamento tido como subversivo, sempre desagradou sua mãe, que mesmo advinda de uma classe econômica e social inferior, alcançou uma posição de destaque no interior do campo de poder por meio do casamento, e tinha no filho primogênito uma possibilidade de manutenção desta posição. Maria Eugênia Seixas (mãe de Raul Seixas) sempre valorizou a questão do comportamento e das aparências sociais como forma de ratificação de uma posição social adquirida. Raul Seixas herda da mãe, mesmo que de forma negativa, esta questão do comportamento e das aparências sociais. O que era utilizado pela mãe como forma de manutenção social, passa a ser utilizado pelo cantor como possibilidade de subversão de determinadas regras sociais.

O pai de Raul Seixas era engenheiro da recém instalada Petrobrás na região. Filho de um rico comerciante de Salvador, desde a infância se direcionou as profissões masculinas⁷ no interior do campo de poder, que são esperadas dos indivíduos de sua classe social. Porém, sua frágil personalidade teve, no interior do casamento, que se direcionar aos espaços femininos dentro do universo familiar, uma vez que os espaços de efetivação de uma personalidade socialmente tida como masculina, já tinham sido ocupados pela forte e ríspida personalidade da mulher, pois era ela quem mandava na casa e determinava o direcionamento do capital social e financeiro obtido pela família. Neste sentido, Raul Varela Seixas (pai de Raul Seixas) se dedica bastante à filosofia, agnosticismo, poesia, música, representando sempre um local de afago e atenção para o cantor. Como tais gostos eram tidos socialmente como inferiores, desagradava, conseqüentemente, a mulher, sempre preocupada com as aparências sociais. Uma das formas que o pai de Raul conseguiu para desenvolver estas disposições foi por meio das conversas noturnas com o filho.

⁷ Sobre profissões masculinas e femininas ver: Miceli (2001).

Neste sentido, Raul Seixas herda do pai a disposição para estas posições socialmente tidas como femininas (música, filosofia, poesia, misticismo), na qual ele sempre buscou reconhecimento, e passaram, com o decorrer de sua trajetória, a representar formas de estabelecer, a todo o momento, determinadas rupturas com cobranças e convenções sociais. A questão das aparências sociais (herdadas da mãe) se mistura com as formas de ruptura (trazidas do pai), para a construção de uma personalidade singular, que ansiava constantemente por diferentes formas de subversão por meio de um comportamento constantemente em destaque na mídia.

O cantor construiu uma imagem sua que, a todo o momento, apareceria socialmente como subversiva pelo destaque que ela ganhava junto a imprensa que, todavia, não necessariamente coincidia com seu verdadeiro estado de espírito. Uma imagem que acabou se tornando sua maior fonte de admiração (por ser a única forma do cantor em estabelecer certas rupturas), chegando ao ponto dele se tornar membro do próprio fã clube mas, ao mesmo tempo, era fonte de grande tristeza, uma vez que o cantor se perdia frente a tantos personagens interpretados e rompidos.

Temos, portanto, um quadro bastante claro de transformação de autoconsciência na transição de Raul Seixas da Bahia para o Rio de Janeiro. Um artista que durante toda a sua vida, na Bahia, foi desprezado e marginalizado pela sociedade baiana, devido à posição que os artistas tinham nesta sociedade, principalmente aqueles que se ligavam ao rock, mas que, com sua ida para o Rio de Janeiro, alcançou um reconhecimento elevado e prestígio no interior do campo musical brasileiro, construindo uma imagem socialmente em destaque, fonte de grande admiração própria. Devemos, portanto, ter em mente que na transição de Raul Seixas do reconhecimento regional para um reconhecimento nacional, a sua própria imagem enquanto artista estava sendo influenciada, e juntamente com ela toda a sua produção musical.

Raul se inicia na música, juntamente com alguns amigos membros do Elvis Rock Clube. O cantor se utiliza da música para satisfazer os anseios por rupturas que ele trazia como herança. Neste sentido, o cantor passa a usar roupas ao estilo Elvis Presley, cuspidando, mascando chiclete, roubando, quebrando vidraças, faltando às aulas, rompendo com as expectativas da mãe quanto ao comportamento e quanto aos valores de sua classe social. O próprio rock, ritmo cantado por Raul, contribuiu para romper com os gostos de uma elite baiana

(na qual ele mesmo pertencia), que se encontrava bastante envolvida com a Bossa Nova⁸, influenciando artistas que mais tarde se consagrariam dentro na chamada Tropicália⁹.

Neste sentido, o rock tinha uma posição de inferioridade junto às classes dirigentes e as artes legítimas do período, primeiramente devido a vitória estética que o tropicalismo implantara na região, que segundo Girlene Portela (1999), nasceu exatamente na Bahia com Caetano Veloso e Gilberto Gil, segundo, pela ideologia importada junto ao rock, que também o colocava em uma posição socialmente periférica. Segundo Juliana Abonízio (1999), o rock chegou ao Brasil por meio dos filmes norte americanos como *Sementes da Violência* e *Juventude Transviada*, que traziam na trilha sonora o ritmo musical. Estes filmes, segundo a autora, ajudaram a difundir uma forma de identidade, que por meio das vestimentas e atitudes ajudaram a construir o comportamento rock da juventude. No entanto, como Roberto Muggiati (1973) nos mostra, o ritmo trouxe consigo uma ideologia que o vinculava a delinqüência juvenil, uso de drogas e promiscuidade sexual, contribuindo para colocar o ritmo em uma posição ainda mais periférica.

Enquanto uma fração da música popular já havia conseguido arrebanhar todo o público jovem universitário e grande parte da elite metropolitana da cidade do Rio de Janeiro e São Paulo¹⁰, em contraste, outras formas de arte se direcionavam a um público mais periférico da cidade.

O afastamento dos gostos e ideologias das classes dirigentes impossibilitou um aumento dos ganhos materiais da banda de Raul Seixas (*Os Panteras*). Foi somente após uma série de modificações, propostas pelos próprios integrantes da banda, que alteraram suas roupas (passando a usar terninhos, muito semelhante aos Beatles), seus comportamentos (tanto dentro quanto fora do palco), mas principalmente, transformações no seu estilo musical, aproximando o grupo da chamada Jovem Guarda¹¹, que o grupo passou a ser reconhecido na Bahia.

⁸ Sobre a Bossa Nova ver: Campos (1993).

⁹ Ritmo musical que, segundo Girlene Lima Portela (1999), tinha como objetivo a crítica, incorporando as letras das canções críticas ao regime político vigente.

¹⁰ A revista *Veja*, edição número 238, do dia 28 de abril de 1973, traz em destaque a pesquisa do empresário André Midanni acerca dos melhores mercados consumidores para os artistas da Philips, que possuía em seu quadro de contratados os grandes nomes da MPB nacional. A matéria nos mostra como as turnês pelas universidades, principalmente dentro de São Paulo, correspondiam a uma fonte expressiva de renda, tanto para os artistas como para gravadoras.

¹¹ Uma espécie de ritmo particularmente brasileiro que, como Elizete Silva (1996) evidencia, seria um movimento muito importante de expressão da juventude, demarcando um consenso socialmente estabelecido como rebelde, mas com uma espécie de integração ao sistema. A Jovem Guarda, segundo a autora, seria um ritmo musical bastante

Tais transformações surtiram efeito e a banda passou a ser o grupo mais caro de Salvador (o sucesso regional havia sido alcançado). *Os Panteras* se tornaram a banda de apoio de vários cantores famosos que passavam pela região, tocando junto com Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Vanderléia e Jerry Adriani, que por apadrinhamento deste último resolveu levar a banda de Raul ao Rio, na tentativa de alcançar o reconhecimento nacional que o grupo tanto almejava.

A tentativa de produção musical, na cidade do Rio de Janeiro, foi um processo extremamente complexo, uma vez que o cantor encontrava-se diante de estruturas e agentes sociais bem mais amplos e diferenciados do que ele havia tido contato na Bahia. Primeiramente, o cantor tinha a sua frente um campo musical fortemente estruturado e hierarquizado por parâmetros estéticos que se envolviam desde a vinculação política até a valorização de uma brasilidade híbrida (CAMPOS, 1993), e um insipiente mercado de bens culturais que se desenvolvia no Brasil com a ajuda de uma indústria fonográfica (ORTIZ, 1989).

O grande reconhecimento conquistado pela Bossa Nova, tanto no Brasil como no exterior, dera ao ritmo uma posição de destaque no interior da hierarquia do campo musical brasileiro. Foi como forma de defesa de uma posição adquirida, que os novos elementos estéticos, inseridos no campo musical, que não se alinhavam à *revolução estética*¹² proposta pela Bossa Nova, eram todos colocados em um plano de inferioridade estético-musical. Foi dentro deste contexto, que o rock, e também Raul Seixas, assumem o papel de *outsiders*¹³ dentro do campo musical, logo sendo taxado de *americanista e entreguista* (ESSINGER, 2005, p.103).

Portanto, o campo musical brasileiro, durante a década de setenta, período em que Raul se insere como agente produtor, consagrava os gêneros musicais consumidos por um público elitizado e universitário, e rechaçava os gêneros que não se alinhavam a determinados refinamentos estéticos ou posicionamentos políticos. Foi neste contexto, que a chamada Jovem Guarda, que possuía um grande reconhecimento junto ao público jovem de periferia e do interior do estado do Rio de Janeiro e São Paulo, se encontrou relegada aos espaços inferiores no interior do campo musical brasileiro.

depreciado no interior do campo musical brasileiro, mas com um altíssimo valor comercial.

¹² Segundo Julio Medaglia (apud CAMPOS, 1993), os elementos que possibilitaram a Bossa Nova assumir a posição em que se encontrava foi evoluir para uma música de câmara, adequada aos espaços dos pequenos ambientes, produzindo uma música voltada para o detalhe, mais refinada, extraída do cotidiano das classes médias.

¹³ Sobre conceito de *outsiders* ver: Elias (1995b).

Havia no Brasil um mercado de bens culturais que vinha se desenvolvendo rapidamente desde os anos 50. Renato Ortiz (1989) nos mostra como o Brasil, neste período, passou por um insipiente desenvolvimento de seus meios de comunicação (televisão, rádio, cinema), seu mercado de publicações, a área publicitária, o mercado lojista, o comércio de imóveis etc., todos orientados por uma racionalidade capitalista e uma mentalidade gerencial. Nelson Werneck Sodré (1983) também destaca esta drástica transformação ocorrida na economia e na sociedade brasileira, ao perceber como as manifestações culturais, no Brasil, apareciam agora como mercadorias. O desenvolvimento destes meios de comunicação possibilitou a ampliação geográfica de divulgação de diversas formas de arte pelo Brasil que, devido a uma série de fatores, entre eles o baixo nível de escolaridade, se direcionavam as artes menos refinadas esteticamente, como no caso da Jovem Guarda. Neste sentido, o ganho material desta série de artistas se ampliava de forma considerável, possibilitando a profissionalização e o reconhecimento comercial de uma gama de músicos pelo Brasil. A legitimidade destas formas de produção artísticas passava exatamente pelo crivo comercial e nada mais além dele.

A grande maioria das pesquisas que procuram traçar uma linha histórica do rock no Brasil acaba por encobrir certo paradigma desse ritmo que acabou se tornando, décadas mais tarde, o símbolo de uma juventude. A chamada Jovem Guarda, durante a década de sessenta, se pautava em parâmetros de legitimação e definição completamente distintos ao que mais tarde se convencionou chamar de rock nacional, principalmente durante a década de 80. Durante a década de setenta, a definição de um rock brasileiro tanto pela crítica musical quanto pelos artistas, era bastante complicado devido a uma série de fatores. A Revista *Veja*, de quatro de junho de 1975, trouxe uma matéria assinada por José Marcio Penido, intitulada *O pobre rock nacional*, em que o autor chama atenção para todo amadorismo do rock no Brasil, tanto em aparelhagem, profissionalismo das bandas e produtores musicais, como em produções artísticas, impedindo uma definição exata de um rock brasileiro na década de 70. Neste sentido, o jornalista afirma que “dezenas e dezenas de conjuntos tocam rock no Brasil. Alguns escolhem nomes engraçados”, mas a criatividade termina nos nomes, pois, como evidencia Penido (1975, p.89): “Mal batizados, os conjuntos correm às gravadoras com uma fita debaixo do braço e excessiva fé no coração. Tomam então contato com o mundo real e nada imaginária a indústria do disco”

O livro de Alberto Pavão (1989), *Rock Brasileiro 1955-65, Trajetórias, Personagens e Discografia*, mostra como todos os grandes nomes consagrados da Jovem Guarda iniciaram sua profissionalização musical em gêneros completamente distintos do rock e completamente distintos dos parâmetros estéticos que caracterizaram o que ficou conhecido como Jovem Guarda. O contato destes artistas com certas gravadoras que, por questões autorais e de representações, não poderiam lançar no Brasil os grandes sucessos comerciais lançados no exterior, fez com que estas empresas adaptassem lançamentos de produções já consagradas comercialmente fora do país por meio de versões gravadas aqui no Brasil. Surge, portanto, a procura destas gravadoras por cantores que lançariam versões e traduções, na sua maioria feita em compactos simples, de grandes produções que já haviam representado sucessos comerciais das matrizes no exterior. Estas versões e traduções, segundo Elizete Melo da Silva (1996), representaram os primórdios do gênero musical.¹⁴

A legitimidade do rock nacional, que mais tarde se caracterizaria como símbolo de uma juventude, teve de esperar até a década de oitenta para ter um campo estruturado, e a trajetória de Raul Seixas coincide, em certa medida, com a consolidação e legitimação desse campo.

O desenvolvimento dos meios de comunicação, principalmente a televisão e o rádio, puderam delinear o que seria um reconhecimento de nível nacional, pois eles foram responsáveis pela difusão, por todo o Brasil, dos acontecimentos do pólo central em que estavam localizados, a cidade do Rio de Janeiro. Este desenvolvimento tecnológico, como evidencia Renato Ortiz (1989), possibilitou que a produção de determinado artista fosse conhecida e analisada quilômetros de distância do local onde foi produzida, fazendo do artista um indivíduo reconhecido nacionalmente. O desenvolvimento dos meios de comunicação cria também um novo e gigantesco mercado de bens culturais, anteriormente isolado,

¹⁴ Segundo Alberto Pavão (1989), até por volta de 1957, no Brasil, não havia nenhum cantor que se consagrara como cantor de rock, mas sim cantores populares que gravavam versões de rocks consagradas no exterior (como Cauby Peixoto e Celly Campelo), o que dificultava na consolidação de um rock genuinamente nacional. Dentre os nomes que se consagraram na Jovem Guarda, como Pavão nos mostra, podemos destacar: Jerry Adriani que começou sua carreira cantando músicas italianas, Sérgio Murilo que gravou *Chega de Saudade* antes de começar com as versões estrangeiras, Demétrius iniciou sua carreira gravando “músicas bregas”, Wilson Miranda começou gravando baladas, Roberto Carlos, segundo o autor, sempre sonhou em ser João Gilberto, Ed Wilson iniciou gravando algumas versões, no entanto, logo passou para músicas românticas, Aura Aguiar também começou com versões, mas pouco tempo depois passou para o samba, Sônia Delfino e Wanderléia começaram sua carreira com músicas românticas e Bossa Nova, o *Trio Esperança* e *Golden Boys*, além de rocks gravaram outros gêneros paralelamente. Fica bastante claro como a influência das gravadoras, na trajetória de cada artista destacado por Pavão, acabou por direcionar os cantores para uma produção musical que representava ganhos comerciais gigantescos para as matrizes no exterior, como o próprio autor evidencia, denotando uma total heteronomia para o gênero musical que surgia.

que agora surge como novo e lucrativo mercado consumidor. A Bossa Nova, como Nelson Werneck Sodré (1983) nos mostra, não conseguia abarcar esta nova gama de consumidores que surgiam, uma vez que sua linguagem refinada e erudita não conseguia penetração em uma massa, segundo o autor, desprovida de cultura. O rock teve aí uma possibilidade de desenvolvimento enquanto parte heterônoma do campo musical.

O que devemos destacar aqui é que tal desenvolvimento econômico traz uma série de sujeitos históricos, completamente novos na história brasileira, capazes de determinar, de forma direta, as produções artísticas no Brasil. Gravadoras, empresários, produtores musicais, marketeiros, etc. são novos agentes sociais capazes de direcionar disposições estéticas individuais, segundo a orientação de um mercado consumidor que crescia a cada dia. Da mesma forma que Norbert Elias (1995a) nos chama a atenção da influência das guildas nas produções musicais do jovem Mozart, ou da influência do papado sobre as disposições estéticas de Michelangelo, como evidencia Pevesner (2005), tentamos chamar atenção para como estes novos agentes históricos são capazes de direcionar as produções de uma série de artistas, segundo um *modus operandi* específico de um mercado de bens culturais que se desenvolvia.

Este processo de produção artística, ligado estritamente aos valores comerciais, foi uma das grandes dificuldades encontradas por Raul Seixas e sua banda que, devido ao grande amadorismo, teve que passar por um período de longa aprendizagem artística. Isto fica muito claro quando analisamos alguns depoimentos de membros do grupo, como Eládio Gilbraz (ESSINGER, 2005, p.43) que diz: “De um lado havia a inexperiência de quatro garotos recém chegados da Bahia, falando de filosofia, agnosticismo, mudando de conceitos e sonhos. De outro lado, uma multinacional que só falava em comercial”.

A produção artística de Raul Seixas e sua banda era extremamente tutelada e influenciada por empresários e produtores musicais. Uma prática bastante comum como nos mostra Haskell (1997), ao delinear a falta de liberdade artística de muitos pintores da idade média, que se encontravam completamente a mercê das encomendas de seu mecenas. No entanto, este autor também evidencia como o aumento do *status* gradativo dos artistas junto aos bispos e outros mecenas particulares, puderam dar uma liberdade relativa ao trabalho dos pintores. Este é um fato bastante presente na produção musical de Raul Seixas, que teve este tipo de influência externa em sua música delineado de outra forma após o reconhecimento alcançado na década de setenta.

O período de fracassos econômicos fez com que toda a banda retornasse a Bahia, tomando, cada um, um caminho diferenciado da música. No entanto, a amizade com Jerry Adriane rendera a Raul Seixas um trabalho como produtor de discos da CBS, onde o cantor teve contato com uma série de bandas já consagradas, dando a ele a aprendizagem necessária para a produção de uma música de fácil assimilação, mais próxima ao grande público. O reconhecimento somente veio após a aprovação de duas músicas do cantor para o sétimo festival de música popular, colocando Raul entre os grandes nomes na música popular brasileira e o lançamento do LP *Kring-Há-Bandolo!*, em 1973, em parceria com Paulo Coelho.

A biografia de Raul Seixas nos mostra que para um artista alcançar uma profissionalização artística, um reconhecimento regional e posteriormente um reconhecimento a nível nacional, uma série de fatores e agentes sociais estão envolvidos. Este árduo e complexo processo influencia de maneira direta nas disposições estéticas do artista e em suas tomadas de posição político-ideológicas. Também, vem a tona uma série de sujeitos históricos, envolvidos com a arte, esquecidos por muitos, que estão presentes na vida do artista e conseqüentemente influenciam em sua produção.

REFERÊNCIAS

- ABONÍZIO, J. **O protesto dos inconscientes**: Raul Seixas e a micro política. 1999. 474f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1999.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.221-254. (Obras Escolhidas, v.2).
- BOURDIEU, P. **Economia das trocas simbólicas**. Tradução de Sergio Meceli. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- _____. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- BUARQUE, M. **Culto-rock a Raul Seixas**: entre a rebeldia e a negociação. 1997. 179f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1997.

- CAMPOS, A. **Balanço da bossa e de outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ELIAS, N. **Mozart sociologia de um gênio**. Tradução de Sergio de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995a.
- _____. **Os estabelecidos e os outsiders**. Tradução de Sergio de Paula: Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995b.
- ESSINGGER, S. (Org.). **O baú do Raul Revirado**. São Paulo: Ediouro, 2005.
- HASKELL, F. **Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca**. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: EDUSP, 1997.
- HOBSBAWN, E. **A era dos extremos: o breve séc XX 1914-1991**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- MICELI, S. **Intelectuais a brasileira**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- MUGGIATI, R. **Rock: o grito e o mito: a música popular como forma de comunicação e contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- O REENCONTRO. **Veja**, Rio de Janeiro, edição 238, p.80-88, 28 abr. 1973.
- ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PANOFSKY, E. **O significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PASSOS, S. (Org.). **Raul Seixas por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 1990.
- PAVÃO, A. **Rock Brasileiro 1955-65 trajetórias, personagens e discografia**. São Paulo: Edicon, 1989.
- PENIDO, J. M. O pobre rock nacional. **Veja**, Rio de Janeiro, edição 262, p.87-90, 4 jun. 1975.
- PEVESNER, N. **Academias de arte passado e presente**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- PORTELA, G. L. **Da tropicália à marginalidade: o intertexto (a que sera que se destina?)**, na produção de Caetano Veloso. 1999. 148f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Estadual de Feira de Santana: Bahia, 1999.
- SILVA, E. M. da. **A jovem Guarda e os anos 60: uma festa de arromba**. 1996. 161f. Dissertação (Mestrado História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1996.
- SODRÉ, N. W. **Síntese de história da cultura brasileira**. São Paulo: Difel, 1983.
- WISNIK, J. M. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, A. **Cultura brasileira: temas e situações**. 4.ed. São Paulo: Ática, 2002. p.114-123.

REFERENCIA DE APOIO

WARNKE, M. **O artista da corte**: antecedentes dos artistas modernos. Tradução de Maria Clara Cescato. São Paulo: Edusp, 2001.