

Raul(zito) Seixas como produtor musical: aprendizado prático e construção da imagem artística

JOSÉ RADA NETO^{1*}

Em meados de 1973, um rapaz magro, de cabelos compridos e barbicha rala, conhecido por Raul Seixas, trocava o anonimato das funções de produtor musical por uma bem sucedida carreira artística. A popularização de seu nome junto ao público ocorreria a partir do sucesso alcançado pelo compacto² com a música "Ouro de tolo", que teria sido "tão procurado que a gravadora precisou prensá-lo duas vezes em apenas uma semana."³

Em uma reportagem de Diogo Pacheco, publicada na revista *Veja* em 6 de junho de 1973, Raul Seixas era apresentado como o autor de "dezoito composições proibidas pela Censura" que teria emplacado o sucesso de "Ouro de tolo". Comentando o tema da música, Seixas teria dito que "Toda a inércia, toda a satisfação burguesa com as coisas menores não tem sentido nenhum":

Por isso ele pensa iniciar logo um movimento de reestruturação total do comportamento humano.

Pergunta Seixas candidamente: "Se Cristo renovou, por que não posso fazê-lo também?"

Versos à parte, toda essa inusitada autodefinição religiosa está presente em "Ouro de tolo". (...) No fundo, porém, Raul Seixas parece ser muito ingênuo. E essa ingenuidade tem contaminado de tal forma seu público (na Phono 73, realizada pela Phonogram, em maio, sua aparição foi apoteótica) que o próprio compositor acaba acreditando ser realmente um novo Messias – não só da música brasileira mas de todo o comportamento do homem moderno.⁴

Declarações como essa foram muito comuns nas primeiras reportagens e entrevistas de Raul Seixas. Em diversas delas, Seixas se apresentava como alguém imbuído de uma missão a ser realizada, espécie de autor de uma nova filosofia capaz de influir na libertação das pessoas. A revista *Fatos e Fotos* de 18 de junho de 1973, destacou os objetivos que o autor de "Ouro de tolo" esperava conquistar:

Raul Seixas, baiano, 27 anos, uma espécie de Elvis Presley de Itapoã, leitor de Nietzsche e Kafka, seguidor do Zen-Budismo, casado com uma americana e testemunha ocular da existência de discos voadores, é o responsável pelo mais

^{1*} Mestre em Sociologia Política com bolsa CAPES pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

² Este compacto continha "Ouro de tolo" e "A hora do trem passar" (Raul Seixas; Paulo Coelho, 1973). Não encontrei referências à sua data de lançamento, mas baseando-me na cronologia das reportagens que pesquisei, esse compacto deve ter sido divulgado em meados de maio de 1973, provavelmente durante ou logo após a Phono/73.

³ PACHECO, Diogo. O garimpeiro. *Veja*, São Paulo, p.101, 6 jun. 1973.

⁴ Ibid.

recente êxito comercial da música popular brasileira: *Ouro de Tolo*, estranha canção que critica o *abestalhamento* de uma sociedade preocupada, apenas, com apartamentos, carros, dinheiro, emprego e sucesso, já tendo vendido alguns milhares de discos. (...)

Agora, com *Ouro de Tolo*, pretende não apenas atingir os primeiros lugares das paradas, como "modificar o próprio panorama cultural brasileiro".

Raul Seixas não faz por menos: será, mesmo, o líder de um movimento de comportamento ainda mais significativo do que a Tropicália. Dizendo-se um mero instrumento de captação de forças que vêm de outros mundos, afirma que *Ouro de Tolo* não passa de um "presente do espaço": estava com a mulher e um casal de amigos, na Barra da Tijuca, quando a canção lhe veio inteira à cabeça, com seus 48 versos já ordenados. (...)

Ouro de Tolo é o que os compositores e disc-jóqueis costumam chamar de *estouro*. Lançado em compacto simples pela Philips, obteve tanto sucesso que a gravadora já está preparando um LP com Raul. (...) Raul Seixas espera muito mais do que chegar ao topo de uma parada de sucessos. Pois ele acredita que sua música não é simples música, mas uma nova filosofia, um novo modo de ver as coisas.

□ *Ouro de Tolo* é a minha biografia. Estou aqui cumprindo uma missão: abrir os olhos das pessoas.⁵

Outra versão⁶ fartamente divulgada na imprensa era sobre o encontro de Raul Seixas e Paulo Coelho. Segundo várias reportagens, após a aparição de um disco voador metálico, envolto num campo alaranjado, numa praia quase deserta, Raul teria visto um homem correndo ao seu encontro. Muito eufórico, Paulo teria perguntado se ele também havia presenciado o fenômeno, e então começaram a conversar e sentiram que ambos tinham uma missão a desempenhar nesse mundo: "Foi como se a gente tivesse feito uma viagem no próprio disco [voador]. E vendo a problemática toda do planeta."⁷ Em outra entrevista, Raul associaria o efeito dessa aparição misteriosa à composição de "Ouro de tolo": "Subi muito alto, olhei o mundo e as pessoas lá de cima. Vi o ridículo de tudo. Vi que precisamos destruir

⁵ NEPOMUCENO. Raul Seixas: o sucesso que veio do espaço. **Fatos e Fotos**, Brasília, 18 jun. 1973 (Grifos do autor).

⁶ O encontro de Raul com Paulo rendeu muitas histórias inventadas por eles e que serviram para divulgar o trabalho de ambos, especialmente em 1973. O mais provável, porém, é que Raul Seixas tenha ido à redação da revista *underground*, *A Pomba*, interessado em conhecer o autor de um artigo que tratava sobre discos voadores. O artigo, "Vida extra terrena", foi escrito por Paulo Coelho e publicado na edição nº4, ano II, de *A Pomba*, e mesclava informações científicas com especulações filosóficas, defendendo a plausibilidade da existência de vida inteligente fora da Terra e, conseqüentemente, da viabilidade de discos voadores nos visitarem. O cantor Leno, amigo e parceiro de Raul Seixas dos tempos de produtor, afirmou que ele teria emprestado esse artigo para Raul, dado que ambos tinham interesse no assunto – Raulzito fez uma canção especialmente para Leno, que se chamava "Objeto voador", depois regravada por ele em seu disco *Gita* (1974) com modificações e um novo título, "S.O.S.". Leno afirma ter estado presente nesse primeiro encontro de Paulo e Raul. Por outro lado, Paulo Coelho divulgou versões "fantasiosas" sobre esse encontro, mas em algumas entrevistas afirmou ter sido recebido na casa de Seixas, por ele e sua mulher, com cerveja e salgadinhos. A divergência seria quanto à presença de Adalgisa, então esposa de Paulo, que Leno afirma não ter participado do encontro; e Paulo, por seu lado, nunca afirmou que Leno esteve presente.

⁷ RAUL Seixas – entrevista. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, 13 nov. 1973. In: SOUZA, 2009, p.226.

as cercas que separam os quintais",⁸ diria ele aludindo aos versos finais de "Ouro de tolo".⁹ E para concretizar essa "missão", afirmava que recém havia fundado uma nova sociedade, chamada simplesmente de "Krig-Ha", e que alguns meses mais tarde ficaria conhecida como "Sociedade Alternativa", despertando a curiosidade e a desconfiança de diversos setores da sociedade ao mesmo tempo em que fazia sucesso junto a um público amplo.

O estranhamento que Raul Seixas causava em seus entrevistadores, seja através de suas pretensões filosófico-musicais ou de suas afirmações sobre discos voadores, era uma constante nessas primeiras reportagens. Jogando com ideias filosóficas mescladas a um humor irônico, Seixas desconcertava seus interlocutores. Muitos o adjetivaram como "louco", "perturbado", sofrendo de uma "confusão mental" e "paranóico". Outros recusavam por completo suas críticas e posicionamentos, negando qualquer traço de coerência ou de filosofia em seu trabalho.

Um dos pontos frágeis ou questionáveis de seu trabalho seriam as afirmações contraditórias e ambíguas que Raul Seixas fazia questão de formular em suas entrevistas. As muitas histórias sobre visões de discos voadores, lutas pela abolição do dinheiro, usos de símbolos abstratos e ao mesmo tempo universais como a "chave", a utilização de histórias em quadrinhos para fundamentar as bases de seu trabalho ("Krig-Ha, Bandolo" seria o grito do Tarzan: "Cuidado, aí vem o inimigo!"), as afirmações filosóficas e enigmáticas ("que o mel é doce me nego a afirmar, mas que parece doce afirmo plenamente"), as citações do Apocalipse bíblico, enfim, todo o misticismo e magicismo que Raul Seixas encarnava eram motivos de dúvidas e questionamentos dos críticos.

Muitas reportagens frisaram esse ponto: se Raul Seixas seria um caso de lucidez e inteligência aguçada, capaz de se expressar com um simbolismo mágico que remetia diretamente a temas e problemas de seu tempo histórico – como indica a concordância do repórter do *Pasquim*¹⁰ sobre a perfeita adaptação do simbolismo do Apocalipse para aquele momento histórico, dado que a truculência da repressão deixava pouco espaço para a expressão artística de viés crítico, que precisava valer-se das entrelinhas – ou se ele seria um caso de loucura e completa falta de coerência ideológica, mais maluco que artista. Numa

⁸ PENTEADO. A metamorfose de Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.41, 14 jun. 1973.

⁹ Seriam estes os versos: "porque longe das cercas embandeiradas/ que separam quintais/ no cume calmo do meu olho que vê/ assenta a sombra sonora/ dum disco voador".

¹⁰ Cf. RAUL Seixas – entrevista. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, 13 nov. 1973. In: SOUZA, 2009, p.229.

reportagem do jornal *A Notícia*, de 07 de julho de 1973, a pergunta que dá título à parte final do texto de Beatriz Santacruz é justamente esse ponto: "Misticismo ou loucura?"

Raul Seixas volta a falar do movimento. Classifica-o como da maior importância. Parece que nele mais do que o desejo de expor sua doutrina (sic). Mas de impor sua verdade.

□ A coisa não pode ser feita sozinha. É um movimento do mundo inteiro. Está acontecendo. Não há forças para impedi-lo. A sociedade, aparentemente tão sólida, também tem seu calcanhar de Aquiles. Atingida, ela torna-se frágil, fácil de ser destruída. No momento certo, haverá um (sic) reviravolta total.

O compositor apalpa o chão onde está sentado, as pernas cruzadas, uma posição de ioga. Pega o óculo e um cigarro, e exemplifica, lembrando que se trata apenas de uma idéia para demonstrar a profundidade da mudança:

□ Um negócio assim como acender cigarro com óculos.

□ O mundo está pronto para outra etapa. Para um Novo com ene maiúsculo. Está tudo no ar. Nosso trabalho é liberar esse processo que já está se desencadeando. Não é determinar saídas. É aproveitar o que já está aí.

Depois acrescenta uma quase justificativa:

□ Sei que sou considerado louco ou místico por muitos. Isso não importa. Os rótulos não têm importância. O importante é que eu possa continuar minha missão.¹¹

Essas dúvidas a respeito da lucidez do cantor, não raro, se transformaram em dúvidas a respeito da autenticidade dessas declarações: seriam sinceras ou apenas uma jogada de marketing? Raul Seixas teria interesses verdadeiros em discos voadores ou apenas utilizaria essas histórias para obter destaque na mídia? Até que ponto as formas de divulgar seu trabalho postas em prática seriam congruentes com as propostas veiculadas? Por exemplo, a entrevista que Raul Seixas e Paulo Coelho deram dentro de um avião sem condições de voar, que estava parado no Aterro do Flamengo e, simularam para a repórter da revista *Manchete* que fariam uma viagem (Paulo trazendo uma mala e a mulher de Raul vestida de aeromoça servindo café e biscoitos) pelo Rio de Janeiro, deixando-a apavorada. Esse tipo de postura, segundo Raul afirmou em entrevista para *O Pasquim*,¹² teria a intenção de estimular o uso da imaginação e ir além dos limites da lógica e da razão. Outro exemplo seria a "passeata" pela avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, em junho de 1973: Seixas e Coelho, acompanhados apenas de suas mulheres, começaram a circular pelas ruas cantando "Ouro de tolo" por mais de 40 vezes seguidas¹³ e obtiveram uma significativa adesão das pessoas que circulavam pelo local, a ponto do fato ser noticiado no *Jornal Nacional*, da rede Globo.¹⁴

¹¹ SANTACRUZ. Não sou louco: Raul Seixas traz mensagens de outros mundos. *A Notícia*, 7 jul. 1973.

¹² RAUL Seixas – entrevista. op. cit., p.227.

¹³ SOUZA. Raul Seixas: o músico ambulante. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1973.

¹⁴ Em entrevista ao jornal *Estado de S. Paulo* a respeito de quem teria tido a ideia da "passeata", Paulo Coelho respondeu: "Ter idéia não basta. O que importa é que ele teve coragem de fazer. Foi um momento histórico. Saiu

A possibilidade de Seixas estar utilizando a imagem de místico ou de artista "marginal" (no sentido de não corroborar o esquematismo de divulgação montado pelas gravadoras e inventar novas formas de se destacar) como forma de dar visibilidade ao seu trabalho não escapou aos críticos. Mas para vários deles, a questão da publicidade e promoção em cima do trabalho artístico já era algo incontornável naquele momento histórico. O resguardo do artista em relação ao mercado e aos modismos que ele dissemina – perspectiva comum em vários músicos da MPB antes que o tropicalismo problematizasse essa questão – era muito mais uma proposta romântica do que prática. Portanto, na opinião do crítico Julio Hungria, as posturas de Seixas poderiam estar permeadas de "espetáculos de modismo" mas não invalidariam o resultado de seu trabalho:

Pode haver uma dose de premeditação nisso tudo. Pode não ser exatamente uma atitude anárquica consciente diante do sistema convencional de promoção de discos – ir o cantor para o meio da Avenida Rio Branco, chamar a atenção. A dose de modismo, no entanto, será sempre inevitável. Mesmo quando o artista se resguardar como um frade. E, eventuais espetáculos de modismo à parte, Raul Seixas é, finalmente, um artista realmente novo a agregar-se ao elenco nacional de astros e estrelas. Que precisa e deve ser ouvido o quanto antes, neste LP [*Krig-Ha, Bandolo!*], pelo aficionado realmente interessado em música popular brasileira.¹⁵

A julgar pelas fontes disponíveis – especialmente jornais e revistas publicados em 1973 – a imagem que Raul Seixas construiu, apesar das objeções iniciais, obteve uma repercussão bastante positiva junto à crítica especializada ao mesmo tempo em que seu trabalho lograva bons índices de vendas. A imagem de místico rebelde, de artista inconformado e crítico que pregava uma revolução espiritual e comportamental era suficientemente aberta para que o público e a crítica pudessem encontrar significados diversos nas posturas e declarações do cantor. Essa receptividade positiva da imagem artística de Seixas foi estimulada ainda mais pelo Departamento de Divulgação da Philips, que teve o produtor musical Roberto Menescal como um importante mentor de diversas "jogadas publicitárias". Mas ao contrário dos artistas com pouca experiência profissional, Raul Seixas não se sujeitou aos esquemas publicitários previamente montados pelas gravadoras, mas foi um importante articulador – juntamente com Menescal e Coelho – de sua imagem artística.

até no *Jornal Nacional*. Foi surpreendente. Começou só comigo, com ele [Raul Seixas] e nossas mulheres, e terminou com uma multidão carregando a bandeira da sociedade alternativa". (LEITE. Sua parceria com Paulo Coelho pode virar filme. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p.D-10, 28 jun. 2003).

¹⁵ HUNGRIA. A renovação com Raul Seixas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1973.

Muitas das histórias sobre discos voadores ou da parceria Coelho-Seixas foram especialmente tecidas para conquistar a atenção da mídia.¹⁶

Raul Seixas conseguiu explorar com muita habilidade os aspectos simbólicos de sua obra – o que não significa que todos esses símbolos e ideias fossem deliberadamente criados com o intuito de obter destaque (e, portanto, falsos), mas que a forma empregada para divulgar essas propostas é que foi habilidosa. Nas entrevistas que deu, Seixas ressaltou inúmeros significados simbólicos presentes em sua obra, mesclando misticismo com citações filosóficas, críticas sociais e posturas irônicas. O cantor fazia parecer que o sentido de suas canções se integrava numa concepção filosófica única, que muitas vezes era explicada ou comentada em seus pronunciamentos. E a utilização de uma linguagem metafórica, permeada de elementos fantásticos, lhe forneceu uma ampla maleabilidade que dificultava qualquer definição pontual a respeito do artista, que pôde se beneficiar dessa ambiguidade em diversas situações, mas não escapou de ser acusado de oportunista ou de buscar fabricar uma imagem para se destacar e obter sucesso.

As fontes e a construção da imagem de Raul Seixas

Para compreender como se deu a trajetória artística inicial de Raul Seixas não basta lançar mão das fontes relativas a 1973 e 1974. Antes de obter sucesso como compositor/intérprete, Raul Seixas foi funcionário da Columbia Broadcast System (CBS), companhia que operava na área fonográfica, especializada em música romântica. Ali, Seixas trabalhou de 1970 a setembro de 1972, exercendo a função de produtor musical, um dos postos que mais influenciam o formato do trabalho final do artista: o fonograma. No entanto, geralmente esse período não ocupa a atenção da maioria dos pesquisadores acadêmicos que estudaram o artista e/ou sua obra, e tampouco os divulgadores "profissionais" que vivem de

¹⁶ A entrevista no Aterro, a passeata com "Ouro de tolo", as visões de disco voador, entre outras atividades, teriam sido arquitetadas com o intuito de trazer visibilidade para a obra de Seixas. Em uma entrevista conjunta de Paulo e Raul para a revista *Pop*, em julho de 1976, ao serem questionados a respeito da história de que Seixas havia visto um disco voador, Coelho foi enfático na resposta: "Foi uma jogada publicitária. Não passou disso." In: ATHAYDE. Raul Seixas e Paulo Coelho: a dupla de Ouro de Tolo – entrevista. **Pop**, São Paulo, jul. 1976. No entanto, não desejo afirmar que inexistia uma crença de Raul Seixas em diversas ideias que propagava, por exemplo, a crença em discos voadores. Em diversos textos concebidos antes da fama, várias dessas ideias estão presentes; por tanto, não é a autenticidade dessas crenças o ponto central, mas a forma como elas foram exploradas para dar visibilidade midiática para sua obra e imagem.

direitos autorais recebidos da publicação de materiais relativos ao cantor procuraram destacar essa fase.

A imagem de um profissional responsável e sério como um produtor de discos se assemelha muito pouco à imagem de roqueiro rebelde que se cristalizou a respeito do artista. Quando os divulgadores que detêm material inédito a respeito do artista publicam livros ou dão entrevistas para a imprensa, essa fase de produtor se reveste de um caráter rebelde, como se tudo aquilo não passasse de uma grande farsa montada pelo "anárquico" Raul Seixas apenas para aprender as regras e manhas do mundo da música. Não teria sido ele um tipo de produtor musical comum, afinal, quantos deles teriam se aproveitado da ausência do chefe para gravar um oneroso LP de caráter experimental às escondidas, quase na calada da noite?

Essa história, narrada diversas vezes pelo próprio Raul Seixas, se tornou uma das lendas que gravitam em torno de sua imagem: juntamente com seus amigos e artistas contratados da gravadora – Edy Star, Sérgio Sampaio e Miriam Batucada –, Seixas teria se utilizado do estúdio da CBS sem permissão do diretor Evandro Ribeiro para gravar o LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista* (CBS, 1971). Tal ato de insurgência teria resultado na expulsão sumária de Seixas dos quadros da CBS, pondo fim à sua promissora carreira. Essa história, reiterada por divulgadores e pesquisadores diversos, parece apontar que para Raul Seixas, mais importante do que a posição social conquistada, mais relevante do que "finalmente ter vencido na vida", era a vontade de se expressar como artista, independentemente das consequências.

Por outro lado, recentemente, Edy Star (o único integrante do citado LP que ainda está vivo) deu alguns depoimentos negando que este disco tenha sido concebido sem o conhecimento do diretor Evandro Ribeiro. Segundo Star afirmou, tudo teria sido autorizado por Evandro, mas por ter sido o resultado final tão diferente da linha de iê-iê-iê romântico que a gravadora adotara, o disco acabou sendo recolhido das lojas. Longe de ser ato rebelde, o disco foi um ato consentido. Outro fato que corrobora essa versão divulgada por Edy Star é que diversos discos editados ao longo de 1972 tem a produção assinada por Raulzito Seixas – apelido que o identificava como produtor e compositor antes de ficar famoso – o que seria impossível caso ele houvesse sido demitido em função da gravação de *Sociedade Kavernista*, pois este LP é de julho de 1971.

Marcelo Fróes, um dos raros pesquisadores que se debruçaram sobre essa fase, encontrou nos arquivos da Sony&BMG, em 1995, a maioria das canções que Raulzito Seixas compôs e deu para diversos contratados da CBS gravarem. Em virtude do ineditismo e da relevância do material, Fróes editou uma trilogia de discos intitulada *Deixa Eu Cantar*, que trazia as gravações dos intérpretes originais das músicas compostas e assinadas por Raulzito nesse período (1970-1972). Atualmente, a trilogia citada não está disponível no mercado, pois foi embargada por Kika Seixas, ex mulher de Raul Seixas e procuradora legal de sua filha, Vivian Seixas. A respeito do veto, Marcelo Fróes disse que "a sensação é que há desejo de abafar as origens jovem-guardistas – nada bregas – de Raulzito."¹⁷

Os motivos que levaram Kika Seixas a agir assim não foram explicitados, mas essa prática não foi um caso isolado: quando um fã clube editou um disco ao vivo a partir de uma gravação pirata, prontamente Kika acionou seu advogado e pediu o recolhimento do material. Outro exemplo de veto polêmico dado por Kika foi o que atingiu a Banda Eva ao transformar em *axé music* duas canções de Seixas, "Gita" e "Eu nasci ha dez mil anos atrás", que tiveram que ser retiradas do disco já pronto, obrigando a gravadora Polygram a refazer o trabalho. Em outro litígio de Kika com a Polygram (que editou o disco *Eu, Raul Seixas*, recolhido do mercado) era relativo à reivindicação da liberação do material inédito de Raul Seixas guardado em seu arquivo, como pontas de gravações não aproveitadas. E como todo material (camisetas, livros, discos, fotos, etc.) relativo a Raul Seixas envolve consideráveis somas de dinheiro, não faltaram disputas sobre os valores que deveriam ser pagos pela edição da obra de Seixas: o advogado de Kika, em 1995, afirmou que ela teria recebido "apenas R\$ 3 mil, quando teria a receber entre R\$ 50 mil e R\$ 100 mil, referentes também à diferença do que já foi pago. *Seis anos após sua morte, Raul está experimentando a sua melhor fase comercial.*"¹⁸

Disputas como essa, entre herdeiros e gravadoras ou apenas entre os herdeiros pelo controle da obra, já foram noticiadas diversas vezes. Com o aumento da arrecadação de direitos autorais ou de execução pública das músicas de Raul Seixas, bem como a imensa variedade de produtos que são vendidos explorando a imagem do cantor, também se tornaram

¹⁷ BASTOS. Moleque maravilhoso. **Rolling Stone Brasil**, p.69, ago. 2009. A versão da trilogia a que tive acesso é "pirata", isto é, está disponível para download em programas de compartilhamento de arquivos entre usuários (do tipo *torrent*). A versão mais recente contém um quarto disco, com novas canções encontradas, contabilizando um total de 68 composições que Seixas assinou como Raulzito.

¹⁸ AMBROSIO. Disputa pelo baú de ouro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 mar. 1995. Grifos meus.

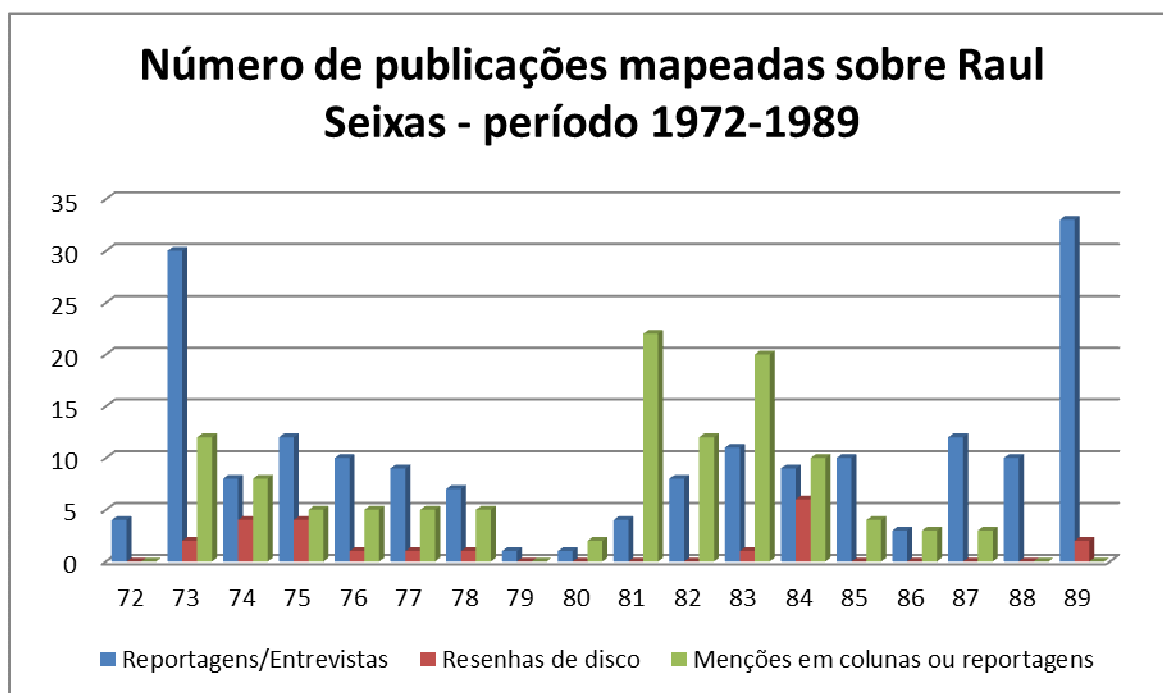
mais frequentes as disputas pelo controle da imagem "oficial" de Seixas. E aquelas pessoas que foram mais próximas ou que detêm material relevante sobre o artista se sobressaem como as vozes autorizadas capazes de desvendá-lo. Dentre elas, duas merecem destaque: a já referida Kika Seixas e o fundador do primeiro fã clube do roqueiro baiano, Sylvio Passos. Dificilmente alguém poderia produzir um trabalho de grande porte a respeito de Raul Seixas sem o apoio dessas duas pessoas. Isto porque, ambos são detentores de uma grande quantidade de material inédito a respeito do artista, sem esquecer do poder de veto que Kika exerce. Cito como exemplo o caso do jornalista Edmundo Leite, que obteve apoio de Sylvio Passos e pôde acessar seu arquivo pessoal, bem como o de Paulo Coelho e diversos conhecidos de Seixas. Acalentado por Leite desde 2004, o projeto de escrever a primeira biografia do cantor foi definitivamente embargado quando ele se desentendeu com Kika Seixas, que acionou seu advogado para impedir a publicação do livro sob o argumento de que Leite explorava em demasia a relação de Raul com as drogas e o álcool.

Passos também exerce uma influência considerável na composição da imagem atual de Raul Seixas, ressaltando especialmente a presença do rock'n'roll na vida e na obra do cantor. Embora não tenha poder de veto ou controle sobre o que a indústria cultural explora de Seixas, Sylvio Passos possui o maior acervo de gravações inéditas, fotos, vídeos, reportagens, textos e documentos pessoais do artista baiano. Já produziu discos com material inédito (doado para ele pelo próprio Raul Seixas), organizou livros, montou exposições com objetos pessoais, entre outras atividades relacionadas à divulgação da obra/imagem de Raul Seixas. Se jornalistas (como Silvio Essinger) e cineastas (como Walter Carvalho) tiveram livre acesso ao seu arquivo, o mesmo não se passou com os pesquisadores. A totalidade de seu acervo – especialmente a parte que contém a coleção de reportagens colhidas de jornais e revistas ao longo de toda a carreira do cantor – nunca foi disponibilizada para consulta de pesquisadores acadêmicos, sendo liberado apenas fragmentos desse material.

Embora eu tenha realizado diversas tentativas de acessar o arquivo de Sylvio Passos durante a minha pesquisa, não obtive êxito. Diante da negativa, procurei não limitar minhas fontes àquelas que haviam sido disponibilizadas em coletâneas organizadas por Kika e Sylvio, especialmente porque esse material havia sido selecionado segundo os critérios dos organizadores, que tinham uma versão ou imagem pessoal de quem era e como era o artista.

Com a finalidade de contornar esse problema, recorri a diversos arquivos em busca de mais fontes que trouxessem informações extras ou diferentes daquelas que haviam sido publicadas. E ao final da pesquisa, pude mapear uma quantidade significativa de fontes¹⁹, dispostas no gráfico abaixo:

GRÁFICO 01: QUANTIDADE DE MATÉRIAS PUBLICADAS EM JORNAIS E REVISTAS SOBRE RAUL SEIXAS (1972-1989).



¹⁹ Dividi as reportagens a partir de três critérios diferentes: em primeiro lugar, as *reportagens/entrevistas* que foram produzidas sobre o cantor, e constituem o principal material utilizado na pesquisa; em segundo lugar, as *resenhas de discos*, que são esporádicas e muitas vezes estão misturadas em reportagens mais longas e, nesse caso (quando ultrapassavam o caráter de simples resenha), as classifiquei na categoria de reportagens; e, por último, o que chamei de *menções em colunas ou reportagens* diversas, que se referem a comentários sobre Raul Seixas ou comparações com outros cantores que não tinham nele o assunto principal; nesse caso, foram consideradas apenas aquelas que traziam alguma informação relevante (por exemplo, falar de Elvis e mencionar Raul Seixas como seu "pupilo" brasileiro, foi por mim considerado relevante, pois associa a imagem de Seixas ao rock, indicando qual era a percepção do cantor pela mídia).

Lendo e analisando as fontes que recolhi, ficou claro que era absolutamente necessário encontrar material diverso do que estava publicado pelos divulgadores. Outras facetas e atitudes de Raul Seixas puderam ser percebidas nesse material "inédito", possibilitando conhecer com alguma riqueza de detalhes as condições iniciais de recepção de sua obra e imagem, bem como o desenrolar da carreira. As críticas recebidas por ele quase nunca estão presentes nas obras organizadas pelos divulgadores (exceto as que se relacionam a aspectos pessoais, como o uso de drogas ou a irresponsabilidade artística), mas foram encontradas em diversos momentos, ajudando a entender a lógica e os limites dos posicionamentos artísticos daquele momento histórico. Penso aqui, especialmente em dois artigos redigidos por José Nêumanne Pinto, em meados de 1973, publicados na *Folha de S. Paulo*, nos quais o autor vinculava Raul Seixas aos artistas cafonas e ridicularizava suas pretensões músico-intelectuais, assinalando com clareza alguns marcadores de posição dentro do campo musical. As disputas latentes entre cafonas, emebistas e pós-tropicalistas, se quase nunca aparecem nos documentos selecionados pelos divulgadores (talvez por não conservarem um sentido perceptível nos dias de hoje), são de grande importância para entender as tomadas de posição de Raul Seixas diante daquela configuração de posições artísticas.

A diversidade de fontes mapeadas permite ainda contornar afirmações simplistas e idealizadas que buscam retratar ou mesmo explicar o sucesso de Raul Seixas lhe atribuindo a qualidade de gênio destinado ao sucesso, independente de qualquer aspecto material e contextual. Ao contrário, as fontes revelam que Raul Seixas não é nem gênio nem predestinado, mas um artista formado por toda a problemática de seu tempo histórico, bem como por suas experiências culturais e relacionamentos sociais, a partir dos quais aderiu a determinados valores e ideias ao mesmo tempo em que se insurgiu diante de outros. Nesse sentido, estudar a fase em que Seixas atuou como produtor musical permite entender como ele vivenciou o processo de aprendizagem do funcionamento do campo musical, experiência fundamental para elaborar sua estratégia de inserção no campo. Foi durante esse período que Seixas travou conhecimento sobre as fórmulas musicais que podiam granjear sucesso mais facilmente (embora este nunca fosse garantido) e também aprendeu a escrever letras com maior apelo comercial, duas características que embasam todo seu trabalho posterior. Longe

de ser um dom ou fruto de talento excepcionais, as composições e tomadas de posição de Raul Seixas são fruto de todo um aprendizado prático. E é justamente esse processo de aprendizado – durante o qual Raul Seixas realiza diversas experiências e vai aprendendo com erros e acertos – que lhe permitiu construir sua imagem artística, com todas as vantagens e problemas que comportou. E tal processo de aprendizado, incompatível com a imagem de gênio, permanece oculto ou pouco difundido pelos divulgadores e pela indústria cultural, que difundem a imagem que mais se adapta a seus interesses.

Raulzito Seixas: aprendizados de um produtor musical

Antes de questionarmos quais as atribuições cotidianas de um produtor musical, cabe apontar uma divisão do trabalho que ocorre no interior das grandes gravadoras, que formam duas esferas interdependentes: a do *planejamento* e a da *execução*. Segundo Márcia Dias (2008), as atividades ligadas ao planejamento seriam as mais importantes por definirem os rumos e as estratégias que a empresa se utiliza para realizar os lançamentos artísticos, cujo núcleo central pode ser reconhecido na figura do diretor geral ou presidente da companhia, seguido do diretor artístico. Em torno das decisões tomadas por esses personagens gravitam as ações de outros departamentos, como as gerências de promoção, de repertório (nacionais ou estrangeiros), de fábrica e de estúdio. Em suma, as instâncias executivas estão subordinadas às estratégias adotadas pelos setores de planejamento. Porém, a figura do produtor musical ocupa uma posição ambígua no funcionamento desse esquema, pois ela trafega entre as duas esferas, já que é o coordenador da execução daquilo que foi planejado ao mesmo tempo que partilha da elaboração musical do produto, influenciando em seu formato final. Vejamos suas principais atribuições:

O trabalho do produtor musical tem dimensão ampla e se realiza em várias etapas do processo. Coordena todo o trabalho de gravação, escolhendo os músicos, arranjadores, estúdio e recursos técnicos. Pensa na montagem do disco, na sequência em que as músicas devem ser apresentadas e escolhe as faixas de trabalho (músicas que serão usadas para divulgação nas rádios e na televisão). Cuida também para que seja cumprido o orçamento destinado ao projeto. (...) O lado "caça talentos" requer conhecimentos sobre o mercado e grande sintonia com as ofertas de shows, discos independentes, ou seja, toda movimentação musical que ainda não tenha sido capitalizada pelas grandes companhias.

Finalmente, é na transferência do conhecimento técnico de como relacionar música e mercadoria de maneira competente e lucrativa, que se centra o trabalho do

produtor. Conhecimento musical, do mercado, do público e, sobretudo, dos detalhes técnicos que poderão transformar um disco e um artista num produto musicalmente sofisticado, ou de sucesso (considerando que não são frequentes os casos em que os dois coexistam): eis as principais características de seu *savoir faire* (DIAS, 2008, p.95-96).

Complementando a descrição das atividades relativas à função de produtor musical feita por Dias, cito um depoimento do produtor Peninha Schmidt publicado na revista *Pop*, em março de 1977. Nele, Schmidt argumenta que a interferência do produtor no trabalho do artista é algo fundamental no formato final das músicas e um fator determinante da qualidade sonora materializada nas gravações. Os conhecimentos necessários para o desempenho do ofício são múltiplos e cada produtor desenvolve um estilo próprio, conforme sua experiência e formação (de técnico ou de músico). Segundo Peninha Schmidt:

O que o produtor faz é transformar uma obra de arte, a música, num produto pronto para ser industrializado, a fita que sai do estúdio. (...)

Aí o produtor tem que conhecer música, para ter uma noção do que está acontecendo. Dar palpites nos arranjos (...), ficar o tempo todo ligado na afinação durante a gravação. Musicalmente, o produtor é geralmente um gerente. Toma conta mas não faz nada. (...) [No estúdio] Quando ninguém aguenta mais, o produtor inventa o "clima" que é uma maneira de fingir que está tudo bem, vamos nessa, toca mais uma vez, está quase bom, bla bla bla. E o pior é que funciona, todo mundo acredita e toca direitinho...

A maneira de cada produtor transar varia muito. Isso porque cada produtor tem uma escola. Os dois falados, Bob Ezrin [produtor de Alice Cooper e do Kiss] e o George Martin [produtor dos Beatles e do Eagle], cada um consegue um resultado diferente. Bob é um técnico, por formação, e George é um músico. Aí entra outro lance. O domínio sobre os botões. O produtor que entende de botões consegue um resultado mais preciso. É claro, porque, na verdade, o produtor está lá para produzir uma fita, que depois vira disco. E uma fita, para ser bem feita, precisa de cuidados técnicos. Não é à-toa que, desses que eu disse, só tem o George Martin com escola de músico, os outros todos aprenderam do lado de cá do vidro, junto dos botões. Você pega um disco com um som chapante, pode ter certeza, tinha um bom produtor segurando a barra da qualidade.

Quanto custa uma orquestra inteira? Onde tem uma harpa para alugar? Quantos microfones usa uma dupla de irmãos siameses? Quantas horas precisa para gravar isso tudo? O produtor sabe que não pode vacilar. Regular a grana da produção, o café, o horário, o tamanho das músicas.²⁰

Estas atribuições do trabalho do produtor musical destacadas por Márcia Dias e por Peninha Schmidt demonstram a complexidade e a importância da função desse agente. Mas embora seu trabalho seja central para o sucesso dos produtos veiculados no mercado, o grau de interferência que o produtor musical exerce sobre a obra do artista com o qual trabalha é variável, e está diretamente relacionado com uma outra divisão operada pelo modo de

²⁰ SCHMIDT. Afinal, o que é produzir um disco?. *Pop*, São Paulo, mar. 1977.

produção das grandes gravadoras: a diferenciação entre artistas de "prestígio" e artistas "comerciais" (MORELLI, 1991) ou entre artistas de "catálogo" e artistas de "marketing" (DIAS, 2008). Tal divisão pode ainda ser entendida nos termos propostos por José Miguel Wisnik (2004), que diferencia o tipo de produção "industrial" da produção "artesanal", assinalando que a convivência entre ambas dentro da indústria fonográfica seria sempre tensa e interpenetrante. Ou seja, a dicotomia apontada pelos autores estaria mais próxima de um tipo ideal e raramente a manipulação ou a autonomia artística se efetivam totalmente, dada a complexidade e extensão do processo produtivo e dos interesses nele envolvidos.

Na prática, a separação entre essas categorias não é absoluta e depende de vários fatores, como aquecimento do mercado, histórico (e potencial) de vendagem do artista, gênero musical ao qual está vinculado, posição que o agente ocupa dentro do campo artístico, o montante de capital simbólico acumulado, entre outros fatores. Portanto, embora os artistas possam ser enquadrados dentro dessas categorias, o grau de autonomia ou de interferência que seu trabalho sofre dentro das estruturas de produção das gravadoras está diretamente relacionado aos fatores que foram apontados.

No caso dos artistas oriundos da jovem guarda, sua margem de autonomia para decidir acerca do formato final do disco era consideravelmente menor do que a de emepistas, mas ainda assim influíam em algumas decisões, como por exemplo, escolher o produtor musical com o qual desejassem trabalhar. Foi este o caso de Jerry Adriani, que após ter se consolidado como um cantor romântico de sucesso, decidiu trocar de produtor e convidar seu amigo Raul Seixas para trabalhar consigo:

Raul virou produtor de discos por meu intermédio. Ele começou a compor e a me mostrar as músicas. Eram canções bacanas. Fui o primeiro a gravar uma música dele, "Tudo que é bom dura pouco". Comecei a pressionar o Evandro Ribeiro, um dos chefões da CBS, a deixá-lo produzir os meus discos. O Evandro resistia. Dizia que éramos muito moleques, que iríamos fazer besteira, mas acabou concordando. O Raul produziu vários artistas da gravadora e três discos meus.²¹

A relação de amizade existente entre Seixas e Adriani foi fundamental para que o primeiro voltasse a se integrar no campo musical.²² Jerry Adriani pode ser considerado

²¹ ADRIANI. O meu "cumpadi" Queixada. **Contigo! Especial Biografias** – Raul Seixas, São Paulo, p.10, 2004.

²² Raul Seixas afirmou em diversas entrevistas que recebeu o convite para trabalhar na CBS quando estava morando em Salvador, após o fracasso do disco *Raulzito e Os Panteras*. Segundo suas versões, Evandro Ribeiro teria lhe feito pessoalmente o convite, após se encontrarem em Salvador. Embora não mencione a interferência de Jerry Adriani como responsável por sua contratação, é bastante improvável que sem ela Raul Seixas fosse

essencial na composição do capital social de Seixas; capital que lhe permitiu adentrar novamente no mercado do campo artístico (embora em uma função mais técnica do que artística) com relativa estabilidade financeira. É este capital social (sua amizade com Jerry Adriani para além do relacionamento profissional) que lhe fornece as condições iniciais para exercitar-se enquanto compositor popular: na medida em que Jerry grava composições de Raulzito que se tornam sucessos comerciais, outros artistas também começam a gravar canções de Seixas, muitas vezes produzidas especialmente para um cantor(a). Por outro lado, o exercício da função de produtor lhe possibilitou conhecer de perto as regras e as maneiras de operar da indústria fonográfica, com suas fórmulas musicais, segmentação mercadológica e divulgação/criação de uma imagem artística. E tão importante quanto o conhecimento estrutural desse modo de operar foi a influência que estes artistas considerados de iê-iê-iê romântico ou de música "cafona" exerceriam posteriormente em sua linguagem musical, como fica explícito na seguinte entrevista com o cantor:

□ [Você] Era o Raulzito da CBS. Você não acha que esse período foi importantíssimo para a sua música? Porque depois disso você conseguiu aliar suas ideias loucas à música pop, de escala industrial. Foi dessa mistura que nasceu teu estilo.

□ Acho que sim. Saquei iê-iê-iê, maxixe, baião, tudo. *Peguei uma tremenda experiência musical, uma maneira de canalizar tudo isso.* Um macete. Uma manha.²³

Essa experiência musical acumulada nesses anos de produtor se materializou na obra de diversos cantores do *cast* da CBS, como Renato e seus Blue Caps, Leno e Lilian, Diana, Jerry Adriani, Wanderléa, Odair José, Tony e Frankye, Lafayette, Trio Ternura, Wanderley Cardoso, Edy, Sérgio Sampaio, Miriam Batucada, entre outros. Além de produzir compactos e alguns LPs para estes artistas, Raulzito Seixas assinou também diversas composições que se tornaram sucesso. Sobre essa fase de produção de sucessos, Mauro Motta, também produtor e parceiro musical de Raul Seixas afirmou que:

Muita gente não sabe, eu e o Raul fizemos uma porção de sucessos de primeiro lugar, com os artistas que estavam começando, o que era uma forma da gente ganhar dinheiro, entende? (...) Eu tinha vergonha de compor. Aí fizemos "Doce, doce amor" para o Jerry Adriani, "Ainda queima a esperança" para Diana e ajudou muito. E aí

convidado a ocupar esse cargo, que era de grande importância no funcionamento da indústria do disco. Ainda mais porque Seixas não tinha experiência anterior, não era um músico de reconhecido talento e não tinha contatos com a diretoria da gravadora ou com o próprio Evandro Ribeiro.

²³ SARDENBERG. Não pertencem a grupo nenhum – entrevista com Raul Seixas. *Amiga!*, São Paulo, 1982. In: PASSOS, 1998, p.133. (Grifos meus).

gravamos com o Renato [Barros], começamos a virar moda (...). À medida que eu comecei a compor com ele, nós fizemos sucesso com uma porção de gente, entende? Tipo primeiro lugar. Você sabe que alavancar um artista de sucesso em primeiro lugar, pela primeira vez, é muito difícil (*apud* TEIXEIRA, 2008, p.47).

Através desse depoimento, fica clara a influência que o produtor musical exercia sobre a obra de um artista, contribuindo para "alavancar" sua carreira ao influir na música em si e na escolha de um repertório que fosse considerado capaz de atingir o sucesso. Sem dúvida, tais composições seguiam fórmulas musicais consagradas, mas que nem por isso garantiam qualquer relação automática com o sucesso. A produção de uma imagem que não fosse condizente com o perfil do artista muitas vezes se cristalizava num grande fracasso, que não raro era motivo de atrito e até de rompimento das relações entre artista e produtor. Osvaldo Nunes foi um dos que não se entenderam com as interferências do produtor Raulzito em sua obra, ficando bastante insatisfeito com o disco resultante do trabalho dessa "parceria". Nas palavras de Raul Seixas:

Me deram Osvaldo Nunes pra produzir. Eu vim inocente, puro e besta, peguei Osvaldo Nunes e fiz coisas incríveis. No final do disco a música começa a acelerar, entra em umas coisas cósmicas. O Osvaldo não entendeu nada, se aborreceu comigo; ninguém entendeu nada.²⁴

Desse período de aprendizado e experimentação, uma experiência importante de Raul Seixas foi a produção de um álbum conceitual, cuja intenção era reformular a carreira de Leno, da dupla Leno & Lilian. Considerado por alguns pesquisadores e jornalistas como o "elo perdido" da jovem guarda com o incipiente rock brasileiro, *Vida e Obra de Johnny McCartney* foi produzido sob condições especiais: Leno, com bons índices de vendagem, foi o escolhido da CBS para estreitar uma nova mesa de som que possibilitava gerar uma "sonoridade que ninguém tinha no Brasil, até então".²⁵ Essa intimidade entre tecnologia e pop/rock, conforme destacado anteriormente, foi essencial para diversas inovações musicais do gênero, e nesse caso, possibilitou alcançar um padrão de qualidade mais próximo das produções estrangeiras. Mas o resultado final do disco não agradou nem a gravadora nem os censores, conforme as palavras de Leno:

²⁴ RAUL SEIXAS – entrevista. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1973. In: SOUZA, 2009, p.225.

²⁵ LENO. Entrevista concedida ao site **Memorial Raul Seixas**, sem referência à data. Disponível em: www.memorialraulseixas.com/2012/01/entrevista-exclusiva-com-leno.html. Consultado em 26 jan. 2012.

Metade das letras foram censuradas pela ditadura, e pra completar, a CBS não achou comercial para um artista do seu *cast* que, como eu, vinha de dois grandes *hits* solo com canções românticas.²⁶

De quinze²⁷ composições selecionadas inicialmente, apenas quatro foram aproveitadas, integrando dois compactos duplos lançados na época e que não tiveram repercussão significativa. Mas as atividades como produtor não se limitavam a compor músicas para outros artistas, e por vezes se estendiam à criação de textos de contracapa e à própria montagem das capas. Foi este o caso de uma outra experiência, que se materializou no disco *Renato e Seus Blue Caps*, de 1970, que trazia na contracapa um texto *nonsense* intitulado "A Lei da Inseguapibilidade" escrito²⁸ por Renato Barros e por Raul Seixas:

A lei da inseguapibilidade pode ser explicada baseando-se no método do Diafragma de Aquiles. Tomando-se por base os crepúsculos de diferentes dimensões, alia-se ao pentagrama diluvial pela quinta lei de Newton, referente à gravitação das histórias em quadrinhos em torno dos velocípedes (...) Inseguapíveis? Sim, porém inseguapíveis em certos aspectos, quando examinados pelo oblíquo lado da patinete.²⁹

Os exemplos selecionados apontam algumas das principais experiências que marcaram o aprendizado musical de Raul Seixas durante o período em que exerceu o ofício de produtor musical. Ao longo de sua carreira, são perceptíveis as influências que estes conhecimentos dos bastidores de estúdio – sobre suas regras e práticas específicas – tiveram em sua trajetória. O que não significa que conhecer as fórmulas e o modo de operar da indústria fonográfica lhe fornecesse qualquer garantia de sucesso; mas sim que tal ofício lhe permitiu adquirir uma experiência prévia de grande valia para elaborar sua estratégia artística.

E um dos acontecimentos que deram o incentivo final para a mudança de carreira profissional foi o exercício do lado "caça-talentos" inerente ao seu ofício, que resultou na

²⁶ Ibid.

²⁷ O LP *Vida e Obra de Johnny McCartney*, gravado entre 1970 e 1971 foi lançado, em CD, por Marcelo Fróes em 1995 e contém apenas treze músicas – e não quinze como afirmou Leno na entrevista citada. Provavelmente, as canções que não entraram no disco foram excluídas por Raul Seixas, já que uma das funções do produtor musical é justamente realizar a seleção do repertório a ser gravado entre as composições reunidas. Este LP é a única obra que está em circulação e que foi produzida e em parte composta por Raul Seixas antes de seguir carreira solo, o que sugere uma preocupação da parte dos detentores de direitos de execução sobre sua obra em não veicular composições suas que estejam mais próximas de um iê-iê-iê romântico ou cafona. Neste disco em questão, sobressai um Raulzito Seixas musicalmente muito semelhante ao Raul Seixas que explodiria em 1973, mais próximo de um rock pesado do que de um twist ou pop/rock da jovem guarda.

²⁸ Embora Raul Seixas não tenha assinado o texto em questão, segundo Renato Barros afirmou em reportagem, os dois teriam sido responsáveis pela confecção do pequeno "manifesto" *nonsense* (BASTOS. op. cit., p.68).

²⁹ BASTOS. op. cit., p.68.

"descoberta" artística de Sérgio Sampaio. Raul Seixas se entusiasmou com as músicas de Sampaio, contratou-o para o *cast* da CBS e produziu um compacto com ele. Depois, tornaram-se parceiros musicais e amigos pessoais, trabalhando nas composições que resultariam no LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista*:

Acreditei muito nesse cara [Sérgio Sampaio]. Acreditei tanto que ele me incentivou a voltar a ser artista outra vez. Você produz bem, porque não produz a você mesmo? dizia ele a toda hora. E fiz isso. Produzi um disco (meu favorito) com o Sérgio Sampaio, comigo, com Miriam Batucada e um excelente artista baiano chamado Edy. Cada um cantava suas músicas em faixas separadas num trabalho que resumia o caos da época. Ao nome do elepê, chamou-se *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista* apresenta "Sessão das 10". Este álbum merece algumas palavras a respeito. Todas as músicas exceto uma foram escritas por mim e por Sérgio. Foi uma caricatura incrível. Valeu a pena, apesar de ter vendido pouco. Nós nos divertimos muito. *Foi também a primeira vez que eu fiz algo para ser consumido e do qual me senti paranoicamente orgulhoso e feliz.* (...) O disco termina com o público vaiando (que é costume desde o grande advento de festivais) e uma descarga de privada pra terminar. Esse disco foi em 71. Foi a última coisa que eu fiz de bacana antes de colocar duas músicas no festival. Eu nunca liguei muito para festival, isto é, eu não gostava muito da coisa, mas Sérgio colocou uma música e me deu vontade de entrar no fogo. Sei lá porque escolhi "Let me sing, let me sing" porque era um rock, e porque não sei o que mais lá que os jornais falaram. E "Eu sou eu, Nicuri é o diabo" que é uma cucaracha. E ambas foram classificadas. Só isso.³⁰

Juntamente com os demais kavernistas, Raul Seixas tentou veicular suas ideias e concepções musicais através dos mecanismos de produção e distribuição da indústria cultural, tendo clareza da conotação mercadológica ou comercial que a obra artística assumia. Nem por isso se deve classificar tal postura como uma adesão aos valores propugnados por essa indústria. Na prática, seu relacionamento com esse modo de operar da indústria fonográfica – que busca enquadrar e formatar o produto final visando maximizar os lucros – será sempre tenso e pouco harmônico, resultando em brigas e rompimentos de contratos ao longo de sua carreira ao mesmo tempo em que o artista se revelaria "um bom negócio". Nesse sentido, há um comentário pontual do cantor sobre sua experiência com os mecanismos de produção que corrobora a existência dessa tensão entre o artista e a indústria fonográfica:

A CBS foi uma escola onde consegui perceber toda a engrenagem comercial que pressiona o artista, onde até mesmo o antigo nome que usava, Raulzito, a gravadora conservou em função da fácil comercialização. Só ali dentro pude observar o funcionamento do maquinismo maquiavélico das empresas de discos (SEIXAS, 1995, p.04).

³⁰ SEIXAS. Entrevista a Gay Vaquer. **Acervo Phonogram** – Departamento de Serviços Criativos, 9 ago. 1972.

A posição que Seixas ocupou no campo musical ao longo desse período (1970 a 1972) foi fundamental para que ele pudesse incorporar novas disposições através das experiências proporcionadas pela função de produtor. Se Raul Seixas já possuía as propriedades (como conhecimento musical ou o capital social) essenciais para ocupar a posição de produtor musical, também é certo que ele foi "moldado" pela posição que ocupou – no sentido de que o agente deve se ajustar tanto quanto possível às demandas da posição para que possa responder de forma adequada às necessidades que ali estão inscritas.

De um lado, é possível afirmar que as disposições de Raul Seixas se ajustavam à posição de produtor, caso contrário ele não teria permanecido no cargo nem teria realizado as potencialidades inscritas em tal posição.³¹ E por ser uma posição ambígua, que mesclava aspectos executivos com funções de planejamento, as disposições dos agentes que a ocupavam influíam decisivamente no seu formato.³² Lembro que Peninha Schmidt destacou que o resultado da gravação de um disco se deve, entre outros fatores, à formação original dos produtores – que podem ter um conhecimento mais musical ou mais técnico. No caso de Raul Seixas, suas disposições específicas lhe permitiram redefinir alguns aspectos de seu posto, como exercer também o papel de compositor das canções que outros artistas gravavam com ele. Esse foi o caso da gravação do disco solo de Leno, *Vida e Obra de Johnny McCartney* (1971), para o qual Raulzito compôs a maior parte do repertório a ser gravado e utilizou seus conhecimentos musicais de rock para viabilizar um trabalho inovador, em sintonia com as transformações que então se operavam no campo.

Mas esse tipo de inovação, que só foi possível devido à margem de atuação que o posto de produtor permitia ao seu ocupante, encontrava seus limites na configuração do campo. Ser produtor de uma gravadora que se dedicava principalmente a trabalhar com artistas do pólo mais heterônimo do campo inviabilizava o desenvolvimento de trabalhos que

³¹ Por potencialidades inscritas na posição de produtor musical entendo o desenvolvimento das funções que cabiam a este profissional (na década de 1970) e que foram discutidas no início deste capítulo. Sobre esse ponto, Bourdieu (1996b, p.299) assim se refere: "É através das disposições, que são elas próprias mais ou menos completamente ajustadas às posições, que se realizam determinadas potencialidades que se achavam inscritas nas posições".

³² Nas posições que são pouco institucionalizadas (no sentido de não apresentar uma definição rígida de suas funções), as disposições que informam as práticas dos agentes podem contribuir para redefinir a própria posição: "Se bem que a posição contribua para constituir as disposições, estas, na medida em que são parcialmente o produto de condições independentes, exteriores ao campo propriamente dito, têm uma existência e uma eficácia autônoma, e podem contribuir para *constituir* as posições (BOURDIEU, 1996b, p.289-90. Grifos do autor).

não respondessem às demandas do mercado. O modo de operar de gravadoras – como a CBS – voltadas para a comercialização de fonogramas de artistas que contabilizavam altas cifras de vendagem, tornava desinteressante o investimento em trabalhos que ainda não possuíssem um público formado. Os esquemas de publicidade e a organização da produção dessas gravadoras estavam orientados para responder a demandas já consolidadas, capazes de absorver num curto espaço de tempo as grandes quantidades de discos prensados.

Portanto, o posto de produtor poderia sofrer influências das disposições anteriores que formavam o *habitus* de Seixas, mas as constantes sanções (positivas e negativas) – que funcionam como *chamadas à ordem* – aplicadas ao seu trabalho acabavam por enquadrá-lo ou ajustá-lo ao formato exigido pela gravadora. Assim, trabalhos como o *Vida e Obra de Johnny McCartney* ou *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista*, puderam ser realizados devido ao grau de liberdade inerente ao posto, mas por esses discos destoarem da linha geral da gravadora, sofreram sanções negativas – o primeiro teve a maioria das músicas vetadas e o segundo foi recolhido do mercado. Trabalhos de Seixas que estiveram em sintonia com as diretrizes da CBS, como o primeiro disco produzido para Jerry Adriani (1970) ou as diversas composições que se tornaram *hits* na voz de artistas populares, lhe resultaram em sanções positivas: Raulzito obteve notoriedade como compositor, tornando seu nome conhecido e requisitado por diversos artistas consagrados e pôde aumentar seus ganhos materiais através do recebimento de direitos autorais.

Por outro lado, ocupar a posição de produtor musical efetivou um ajustamento de seu *habitus* a algumas necessidades inscritas nesse posto. Trabalhar com artistas populares que ocupavam posições mais heterônomas no campo – cuja consagração estava intimamente associada ao cultivo do sucesso comercial – lhe possibilitou o desenvolvimento de uma percepção da lógica do mercado a partir do espaço em que estava situado: "Eu tinha carta branca para fazer o que quisesse e fiz o Jerry gravar um long-playing no estilo dos blues americanos, com letras elaboradas. Não vendeu quase nada. Descobri então que o veículo não estava de acordo com a mensagem."³³

Se o trabalho de produtor requer tanto conhecimento musical quanto conhecimento da configuração do mercado, não se pode esquecer que um dos principais aspectos de seu

³³ ARAÚJO. Raul Seixas: eu quero derrubar as cercas que separam os quintais. Revista **Manchete**, Rio de Janeiro, p.124, 25 ago. 1973.

trabalho é o domínio "dos detalhes técnicos que poderão transformar um disco e um artista num produto musicalmente sofisticado, ou de sucesso" (DIAS, 2008, p.96). E o domínio desses detalhes técnicos foi alcançado por Seixas através de suas práticas na posição de produtor. A partir da experiência de produzir e de compor para artistas populares, Raul Seixas pôde aprender quais fórmulas musicais ou temas de letras alcançavam destaque no mercado em determinadas condições.³⁴ Este conhecimento prático incorporado por ele alterou sua percepção do funcionamento do campo musical e, conseqüentemente, influenciou nas tomadas de posição que Raul Seixas teve ao longo de sua carreira artística. As melodias simples, sem rebuscamento ou muitas notas, semelhantes àquelas fartamente utilizadas pelos artistas de iê-iê-iê romântico ou "cafonas", estão presentes em grande parte de sua discografia, dividindo espaço com canções mais próximas de uma fusão rock/baião/repente. E o forte apelo popular de sua obra – boa parte de seu público eram as classes populares – no período de 1973 a 1978, pode ser explicado (em parte) pelo uso de melodias "cafonas" ou românticas.³⁵

Mas diferentemente da maior parte dos artistas românticos, Raul Seixas possuía um montante de capital cultural e econômico elevado. Segundo Paulo César de Araújo (2003), a maioria dos músicos "cafonas" era de origem humilde e muitos trocaram o tempo de estudo por atividades econômicas que assegurassem a sobrevivência deles ou de suas famílias: o cantor Wando, antes de se profissionalizar, trabalhava como feirante durante o dia e cantava à noite em bares do subúrbio; Odair José, sem contar com auxílio financeiro de seus familiares, viveu tempos difíceis para tentar a carreira artística no Rio de Janeiro e chegou a morar na rua quando migrou de Cachoeiro do Itapemirim, Espírito Santo.

³⁴ Conforme ressaltei ao longo da pesquisa, alcançar o sucesso e a consagração não dependem unicamente do uso de fórmulas ou da publicidade. A conjuntura de um determinado momento histórico e a configuração do campo musical são fatores fundamentais para que uma canção possa realizar-se (ou não) com sucesso. Embora as fórmulas musicais sejam fundamentais para a produção dos *hits*, não se pode explicar o sucesso de uma canção pelo simples uso de uma fórmula.

³⁵ Luiz Tatit, pesquisador e professor da Universidade de São Paulo, também atribui a popularidade de Raul Seixas ao uso de melodias românticas: "Raul Seixas tem o dom da melodia romântica, aquela que agrada em cheio ao gosto popular." (LIMA; MASSON. O poeta que nunca morre: cinco anos após a sua morte, Raul Seixas conquista novos fãs e faz sucesso pelo país. *Veja*, São Paulo, p.154, 2 nov. 1994). Não concordo com Tatit sobre a questão de ser tal capacidade um "dom"; me parece mais factível atribuí-la ao aprendizado e às condições do campo musical daquele período histórico. Mas aqui interessa ressaltar que a popularidade de Seixas estava (em parte) vinculada ao uso desse tipo de melodia.

Quase todos os "cafonas" encaravam a carreira musical como um trabalho no qual era preciso se destacar e obter sucesso, como em uma atividade qualquer. Poucos alimentaram ambições estéticas³⁶ ou políticas e, de forma geral, não se envolveram em debates intelectuais – algo muito comum no universo da MPB. A questão do engajamento político ou da inovação musical eram temas completamente estranhos ao universo de preocupações dos "cafonas". Cito como exemplo a resposta de Agnaldo Timóteo à questão de qual teria sido sua percepção da crise política de 1968, que resultou na implantação do AI-5:

Nem me lembro disso. Na época eu não tinha nenhuma vivência política. Eu não me envolvia com política e os políticos não se envolviam comigo. Eu não mandava general à merda; general não faltava ao respeito comigo. Os generais me deixavam cantar, fazer sucesso e ganhar dinheiro (*apud* ARAÚJO, 2003, p.43).

A postura dos "cafonas" está ligada antes de tudo à busca de ascender socialmente: a música é vista por eles como um meio de subsistência capaz de possibilitar a superação das dificuldades materiais. E obter sucesso pode proporcionar ascensão econômica, mas não implica no reconhecimento do trabalho, que continua sendo depreciado. Isto porque a hierarquia do campo artístico não obedece a critérios econômicos; antes de tudo, o capital simbólico será determinante para se ocupar uma posição destacada nesse universo. A lógica da denegação econômica, do interesse no desinteresse, que vigora no pólo mais autônomo do campo impede que se associe a qualidade artística com a conquista do lucro imediato. Portanto, a posição dominada que os "cafonas" ocupam na hierarquia do campo musical não deixa de ser homóloga à posição que ocupam no espaço social.

E aqui reside uma diferença fundamental de Raul Seixas em relação aos "cafonas" e aos cantores de iê-iê-iê: a busca do sucesso não estava orientada para auferir lucro. O capital econômico da família Seixas era relativamente alto e poderia lhe fornecer uma estabilidade financeira que não o obrigasse a dedicar-se a atividades secundárias para manter sua posição social. Pierre Bourdieu (1996b, p.295) nos lembra que as "condições de existência que estão associadas a um alto nascimento favorecem disposições como a audácia e a indiferença aos lucros materiais", atributos essenciais para arriscar um posto bem remunerado de produtor musical por uma carreira artística incerta. Mas o *senso de investimento* inerente aos agentes é

³⁶ Odair José foi um dos raros artistas "cafonas" que almejavam inovar esteticamente. A produção de seu disco, *O Filho de José e Maria* (RCA Victor, 1977), uma espécie de ópera-rock-brega com letras que faziam uma releitura polêmica de acontecimentos religiosos, fugiu por completo ao estilo do cantor, resultando num grande fracasso. Após esse percalço, o cantor retomou o estilo e os temas que o consagraram junto às classes populares.

uma das disposições que estão intimamente atadas à origem social e, pode-se afirmar que "de maneira geral, são os mais ricos em capital econômico, em capital cultural e em capital social os primeiros a voltar-se para as posições novas" (BOURDIEU, 1996b, p.295). E foi justamente esse montante de diversos capitais acumulado por Raul Seixas que lhe possibilitou ocupar uma posição relativamente nova dentro do campo musical, despertando a atenção dos críticos musicais ao mesmo tempo em obteve destaque comercial com seu primeiro grande *hit*, "Ouro de tolo".

Esta complexa rede de relações pessoais e de estruturação do campo musical quase nunca são explicitadas, reduzindo toda a importante experiência na posição de produtor à posse de determinadas qualidades que seriam responsáveis pelo sucesso artístico. Assim, Seixas deixa de ser um agente comum que vivenciou uma gama de experiências em suas práticas cotidianas e assume a aura de gênio, de um ser dotado de características especiais que seriam responsáveis pelo sua ascensão artística, entendida como inevitável. As diversas condições materiais e simbólicas, cuidadosamente trabalhadas por Seixas e pelas pessoas envolvidas nessas atividades, são ocultadas em prol de uma mitificação do artista que resulta na idolatria de sua figura e de suas ideias, que podem ser igualmente descontextualizadas e ressignificadas segundo os interesses de cada um: os fãs encontram fonte inesgotável de sabedoria em suas letras e os divulgadores sobrevivem das vendas de produtos do artista e se destacam na mídia como se fossem os porta-vozes autorizados do artista ausente.

Referências bibliográficas:

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 1996a.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2008.

FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Ed. 34, 2000. (coleção Todos os Cantos)

MORELLI, Rita C. L. *A indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas, Editora da Unicamp, 1991.

_____. "O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea". *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v.10, n.16, jan.-jun. 2008, pp.87-101. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

Bibliografia de fontes publicadas

ESSINGER, Silvio (org). *O baú do Raul revirado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

PASSOS, Silvio (org.). *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 1998.

PASSOS, S. & BUDA, T. (orgs). *Raul Seixas: uma antologia*. São Paulo: Martin Claret, 2000.

SEIXAS, Kika (org.). *Raul Rock Seixas*. São Paulo: Globo, 1995a.

SEIXAS, Kika (org.). *Rock book: Raul Seixas*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1995b.

SEIXAS, Kika & SOUZA, Tárík. (orgs.) *O baú do Raul*. São Paulo: Globo, 1992.