

# **Raul Seixas entre a legitimidade e ilegitimidade das artes musicais no Brasil.**

**Lucas Marcelo Tomaz de Souza**

## **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 (1995), criam maneiras muito equivocadas de se pensar a arte e o artista. Tomar as capacidades artísticas como algo congênito, ou divinamente concedidas, acaba por ocultar uma série de agentes e fatores sociais que de maneira direta influenciam nas disposições estéticas finais da obra de arte.

Tomar o produto acabado do esforço artístico de determinado indivíduo, como se suas qualidades estéticas falassem, por si só, de todas as especificidades nela contidas, segundo Pierre Bourdieu (1996), é uma maneira bastante superficial de se analisar uma 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 as características estilísticas desta. Nesta perspectiva, a biografia individual assume 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 determinar especificidades estéticas do produto final de sua produção artística.

Tomar a arte em seu estado acabado, como à única forma de análise sociológica, nos fecha os olhos para um processo na 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, na qual o artista deixa de viver por outros meios que não seja sua própria arte. Pierre Bordieu (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 (1995), que descreve o processo no qual Mozart tenta passar de empregado permanente de um patrono para uma situação na qual ele passasse a ganhar 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 da idade média de diferentes tipos de mecenas, que de diferentes formas financiavam as produções e influenciavam nas mesmas.

Para pensarmos este processo de profissionalização artística, primeiramente, devemos analisar um processo que, de forma direta, influencia na possibilidade de profissionalização de muitos artistas. É o processo de formação daquilo que Bourdieu (1996) chama de *campo artístico*<sup>1</sup>. Nicolau Pevsner (2005), já evidenciou o processo de constituição de academias de arte, que vinham se desvinculando das guildas de forma gradativa. O autor evidencia como relações pedagógicas entre os artistas que participavam de determinadas academias foram se constituindo em tendências artísticas específicas.

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. Tais *campos artísticos* vão criando *habitus*<sup>2</sup> artísticos nas quais seu *modus operandi*<sup>3</sup> (que segundo Bourdieu (1996) seria o modo de produção de que a obra de arte é produto), era capaz de selecionar e consagrar os artistas inseridos em determinados campos.

Assim, nos afastamos de uma forma de análise sociológica que pense o artista de forma independente de suas relações sociais. Haskell (1997), neste mesmo sentido, se empenhou em quantificar o estado de dependência financeira e social dos artistas de determinados mecenas, que somente após “estabelecido solidamente sua reputação junto a um público mais amplo pudesse retirar disso rendimento e prestígio suficiente para trabalhar por sua conta e aceitar encomendas de fontes diversas”. (HASKELL, 1997: 19).

No entanto, transformações econômicas que geraram um desenvolvimento dos meios de comunicação (rádio, televisão), gravadoras de discos, editoras, veículos de propaganda etc., vieram, de forma bastante acentuada, determinar transformações

---

<sup>1</sup> Sobre conceito de *campo artístico*, ver Pierre Bourdieu (1996)

<sup>2</sup> Sobre conceito de *habitus*, ver Sergio Miceli, introdução a *Economia das Trocas Simbólicas*, Pierre Bourdieu (2005)

<sup>3</sup>Idem.

estruturais nas disposições estéticas de várias produções artísticas, 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 um outro processo, posterior àquele anteriormente destacado de profissionalização artística, e que, da mesma forma, vem determinar novos agentes sociais capazes de influenciar na produção de determinado artista. Um processo na qual muitos artistas passaram, e outros muitos estão passando, que vai do reconhecimento a nível regional para um reconhecimento ampliado de nível nacional.

Reconhecimento regional e nacional são termos muitos utilizados nos meios artísticos, principalmente quando falamos em música, na qual 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 assumiram, com o avanço do século, uma importância considerável. Estes agentes intermediários aumentam suas funções e importância com a exposição das obras de arte ao grande público, fato bastante comum nos finais do século dezanove e início do século vinte. “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: 215).

As transformações históricas, sociais e tecnológicas, destacadas por Walter Benjamim (1985), criaram formas diferenciadas de ampliação do reconhecimento e ganhos materiais de determinado artista, por meio da TV, rádio etc., que transcende o local em que este se localiza, além de gerar uma série de agentes sociais intermediários que atuam de forma direta sobre a relação artista e produto final de sua criação. Da mesma forma que múltiplos agentes e fatores sociais determinam disposições estéticas na profissionalização do artista, uma outra infinidade de agentes vem influenciar na produção artística no momento em que ele alcança, ou tenta alcançar, um reconhecimento a nível nacional, superando um sucesso regionalizado. Um caminho bastante comum de 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. Para tal, devemos compreender com clareza quais fatores sociais estão envolvidos, e como estes influenciam nas disposições estéticas do produto final de determinado artista. Da mesma forma, devemos compreender como a auto imagem do artista é influenciada por tal transição. Uma preocupação bastante recorrente aos trabalhos de Martin Warnke (2001), que mostra como a ampliação do status de uma série de artistas da corte, derivado de inúmeros títulos, modificava a imagem que estes artistas tinham de si próprios, e de que forma esta auto consciência possibilitou um refinamento de produção e apreciação das obras de arte, principalmente como forma de distinção da arte das cidades, de onde provinham.

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 projeto se concentra em um trabalho empírico 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 político-ideológicas no decorrer de sua vida. Nesse sentido, tomamos uma biografia individual específica 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 sem dúvida, 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: 20).

Vários agentes intermediários, presentes e atuantes dentro deste processo, como gravadoras, empresários, relações de apadrinhamento, rivalidades entre cantores ou bandas, vêm direcionar todo um processo de produção artística, delineando especificidades estéticas, segundo um *modus operandi* específico do *campo da grande produção*<sup>4</sup>, regulado pelo sucesso de vendas, na qual determinado artista, que vem de um sucesso regional, deve-se adaptar.

---

<sup>4</sup> Sobre conceito de *campo da grande produção*, ver Pierre Bourdieu (1996).

No interior dos campos autônomos, tais leis são frutos das dinâmicas próprias e internas do campo, já nos campos heterônomos elas são produtos de condicionamentos externos, como o sucesso comercial. 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.

Para Sérgio Miceli (2001), a história individual converte-se em uma especificação da história coletiva. A história individual de Raul Seixas é uma ótima 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, compreendendo modificações na auto imagem do artista, e decodificando que agentes e fatores sociais aí se encontram envolvidos, e de que forma estes são capazes de influenciar na sua produção artística.

## **DESENVOLVIMENTO**

Este trabalho de via empírica, que analisa um processo que vai da profissionalização artística, até um reconhecimento regional e nacional, é um trabalho de suma importância dentro da sociologia da cultura, uma vez que compreende um caminho seguido por muitos artistas que, atualmente, alcançaram um enorme reconhecimento na imprensa e nos demais meios de comunicação. Um processo que envolve uma série de sujeitos históricos, como empresas nacionais e multinacionais, imprensa e especialistas em música, combinando-se dentro de um quadro de forças que age sobre um artista, se contrapondo com suas experiências anteriores, direcionando disposições estéticas do indivíduo. No entanto, estes agentes sociais são quase que esquecidos pela bibliografia (que já não é muito extensa) que trabalha com música no Brasil.

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, contratos com gravadoras e produtores musicais que trabalharam com o cantor. Para isto, devemos romper com a tendência (que ronda os trabalhos acerca do cantor) de transformar a vida de Raul Seixas em uma obra de arte, idêntica a sua produção musical, um erro bastante

recorrente na bibliografia recolhida sobre Raul Seixas, feita na sua maioria por fãs, amigos ou ex-mulheres do cantor<sup>5</sup>.

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 séc. XX (onde Raul nasceu em 1945, se profissionalizou na música, viveu e se sustentou até 1969) e, posteriormente, a elite carioca, a partir dos anos 70 (onde o cantor viveu vários fracassos, trabalhou como produtor de discos, se pôs frente a frente com formas de músicas 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 auto consciência), 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*<sup>6</sup>, o que no Rio de Janeiro era bem diferente.

A relação de um artista com as determinadas elites dirigentes, nas quais suas dependências materiais estão em jogo, como Bourdieu (2005) nos mostra, agem de forma efetiva nas 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 a frente com 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. Portanto, este trajeto feito por Raul Seixas e as dificuldades encontradas por ele, são comuns e freqüentes a muitos outros artistas brasileiros.

Neste sentido, como ocorreu com Raul Seixas, toda herança trazida pelo cantor, de uma certa adaptação aos gostos e caprichos de uma elite baiana, que lhe possibilitou um

---

<sup>5</sup> Podemos citar aqui trabalhos acadêmicos como a tese de mestrado de Mônica Buarque *Culto Rock Raul Seixas: entre a rebeldia e a negociação*, ou a tese de mestrado de Juliana Abonizio *O Protesto dos inconscientes: Raul Seixas e a micropolítica*.

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 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*<sup>7</sup> específico ao campo em que estão inseridos e, portanto conseguiram uma legitimação que Raul e o seu rock ainda não alcançaram.

A biografia de Raul Seixas nos mostra que o cantor conheceu o rock por meio de jovens americanos, vizinhos de sua casa, devido à proximidade desta do consulado americano na Bahia. Além do ritmo, estes jovens americanos importaram 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, e tinha no filho primogênito uma possibilidade de manutenção desta posição, alcançada somente após o seu casamento. 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. No entanto, o que era utilizado pela mãe como forma de manutenção social, era utilizado pelo cantor como possibilidade de subversão de determinadas regras sociais.

O pai de Raul Seixas era engenheiro, filho de um rico comerciante de Salvador que desde a infância se direcionou às profissões masculinas<sup>8</sup>, no interior do campo de poder, que são esperadas de indivíduos de sua classe social. Porém, sua frágil personalidade teve, no interior do casamento, que se direcionar, desde cedo, aos espaços femininos dentro do

---

<sup>6</sup> SEIXAS, Raul in: **RAUL SEIXAS POR ELE MESMO**. PASSOS, Sylvio (org). São Paulo: Martin Claret, 1990, p.37.

<sup>7</sup> Sobre o conceito de capital simbólico ver Pierre Bourdieu (2005).

<sup>8</sup> Sobre profissões masculinas e femininas ver Sergio Miceli (2001).

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. Neste sentido, Raul Varela Seixas (pai de Raul Seixas) se dedica bastante à filosofia, agnosticismo, poesia, música (posições socialmente tidas como femininas, e socialmente vistas como inferiores pela sociedade baiana da metade do século). Como tais gostos eram tidos socialmente como inferiores (desagradando, conseqüentemente, a mulher), a única forma do pai de Raul desenvolver estas disposições foi por meio das conversas noturnas com o filho.

Neste sentido, Raul Seixas herda do pai o direcionamento a estas posições socialmente tidas como femininas (músico, filósofo, poeta, professor), na qual ele sempre buscou reconhecimento. O misticismo e a filosofia, para o cantor, surgem como formas de estar, a todo o momento, estabelecendo determinadas rupturas com cobranças e convenções sociais.

Mas, como não podemos pensar na herança materna e paterna como coisas completamente separadas, dentro da personalidade de Raul Seixas, percebemos que a questão das aparências sociais (herdadas da mãe) se mistura com as formas de ruptura (trazidas do pai), para a construção de uma imagem própria do cantor, na qual ele poderia satisfazer seus anseios de tanto parecer subversivo como aparecer como tal.

O cantor construiu uma imagem sua que, a todo o momento, apareceria socialmente como subversiva para aqueles que o cercavam, mas, 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 estabelecer certas rupturas), chegando ao ponto dele se tornar membro do próprio fã clube, ao mesmo tempo em que era fonte de grande tristeza, uma vez que o cantor se perdia frente a tantos personagens.

Temos, portanto, um quadro bastante claro de transformação da auto consciência 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 tão elevado, chegando a ponto de se tornar membro do próprio fã clube. 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 estilo Elvis Presley, cuspiam, mascava chiclete, roubava, quebrava vidraças, faltava às aulas (rompendo com as expectativas da mãe quanto ao comportamento e quanto aos valores de uma classe social específica). O próprio rock, ritmo cantado por Raul, contribuiu para romper com os gostos de uma elite baiana, que se encontrava bastante envolvida com a *Tropicália*<sup>9</sup>.

Neste sentido, o rock tinha uma posição de inferioridade junto às classes dirigentes e as artes legítimas do período, primeiramente devido à vitória estética que o tropicalismo implantara na região, que segundo Gírlene Portela (1999), nasceu exatamente na Bahia com Caetano Veloso e Gilberto Gil, segundo, pela ideologia importada junto ao ritmo musical, que também o colocara 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, atitudes etc. ajudaram a construir o comportamento rock jovem. No entanto, como Roberto Muggiati (1973) nos mostra, o ritmo trouxe consigo uma ideologia que o vinculava a delinquência juvenil, uso de drogas e promiscuidade sexual, contribuindo para colocar o ritmo em uma posição ainda mais periférica.

O afastamento dos gostos e ideologias das classes dirigentes impossibilitaram um aumento dos ganhos materiais da banda de Raul Seixas (Os Panteras) e, conseqüentemente, uma possível profissionalização artística do cantor. 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 *Jovem Guarda*<sup>10</sup>, que o grupo passou a ser reconhecido na Bahia.

---

<sup>9</sup> Ritmo musical que, segundo Gírlene Lima Portela (1999), tinha como objetivo a crítica, incorporando as letras das canções críticas ao regime político vigente, e ao americanismo.

<sup>10</sup> Uma espécie de rock 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 de baixo valor estético no interior do campo musical brasileiro mas, de um altíssimo valor comercial.

Tais transformações surtiram efeito e a banda passou a ser o grupo mais caro de Salvador (o sucesso regional tinha sido alcançado). Os Panteras se tornaram à banda de apoio de vários cantores famosos que passavam pela região, tocando junto com Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Vanderléia e Jerry Adriani, que resolveu levar a banda para o Rio para alcançar o reconhecimento nacional que Raul Seixas 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 tinha contato na Bahia. Primeiramente, o cantor tinha a sua frente um campo musical fortemente estruturado e hierarquizado pela *Bossa Nova*, e um insipiente mercado de bens culturais, que se desenvolvia no Brasil com a ajuda de uma indústria fonográfica.

O gigantesco reconhecimento conquistado pela *Bossa Nova*, tanto no Brasil como no exterior, dera a ela 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*<sup>11</sup> 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*<sup>12</sup> dentro do campo musical, logo sendo taxado de ritmo *americanista* e *entreguista*<sup>13</sup>.

Existia, por outro lado, 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 extrema racionalidade capitalista e uma mentalidade gerencial. Nelson Werneck Sodré (1983) também destaca esta drástica transforma o ocorrida na economia e na sociedade brasileira, ao perceber como as manifesta es culturais, no Brasil, apareciam agora como mercadorias.

O desenvolvimento desses meios de comunica o, principalmente a televisão e o rádio puderam delinear o que seria um reconhecimento de nível nacional, pois eles foram

---

<sup>11</sup> Segundo Julio Med glia (2002) in: *Balança da Bossa e de outras Bossas*, os elementos que possibilitaram a Bossa Nova assumir a posi o em que se encontrava foi evoluir para uma música de câmara, adequados aos espaços dos pequenos ambientes, produzindo uma música voltada para o detalhe, mais refinada, extraída do cotidiano das classes m dias.

<sup>12</sup> Sobre conceito de *outsiders* ver Norbert Elias.

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 com que a produção de determinado artista fosse conhecida e analisada quilômetros de distancia 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 isolados, que agora surgem como novos e lucrativos mercados consumidores. No entanto, como Nelson Werneck Sodré (1983) nos mostra, a *Bossa Nova* 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 (1995) 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), o que tentamos compreender é como estes novos agentes histórico-sociais 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 (2005: 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”.

---

<sup>13</sup> SEIXAS, Raul. *O Baú do Raul Revirado* org. Kika Seixas e Silvio Essinger. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p.103.

Toda 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 estatus 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, menos Raul Seixas, retornasse a Bahia, tomando, cada um, um caminho diferenciado da música. No entanto, a amizade com Jerry Adriane lhe rendera 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 do grande público. O reconhecimento somente veio após a aprovação de duas músicas do cantor para o terceiro 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.

## **PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS**

Este trabalho foi realizado por meio da estruturação de um quadro sólido de referências, que visavam relacionar as diversas concepções da teoria social, a fim de elaborar uma reflexão sobre os trabalhos acadêmicos dedicados à música, no sentido de compreendermos as produções musicais no Brasil, suas tendências e características. Incluímos aí uma bibliografia que trabalhasse a relação entre o artista e sua obra de arte,

de maneira a somá-la com uma bibliografia que pensasse especificamente dos diversos agentes sociais envolvidos na produção artística, como empresários, gravadoras, produtores, marketeiros etc., para compreendermos como tais agentes influenciam na produção de determinado artista. Da mesma maneira, incluímos toda uma pesquisa de campo, através do recolhimento da biografia de Raul Seixas, depoimentos, entrevistas e divagações, todos organizados em ordem cronológica, além de entrevistas a familiares e amigos pessoais do cantor, de forma a entendermos os agentes e estruturas sociais que o influenciaram.

A esta pesquisa incluímos uma série de entrevistas a produtores, empresários, donos de gravadoras, que trabalharam com Raul Seixas, ou produtores que atuaram no período em que o cantor se lançou no cenário musical brasileiro, e outros que trabalham atualmente, como forma de compreendermos a constituição e consolidação do mercado de bens culturais no Brasil, e estabelecermos uma relação passado presente. Nos utilizamos também de suas músicas, compostas na década de 70, de maneira a compreendermos a influência dos agentes sociais na produção do artista.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

ABONÍZIO, Juliana 1999. *O protesto dos inconscientes: Raul Seixas e a micro política*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista Campus de Assis.

BENJAMIN, Walter 1985. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Magia e técnica, arte e política*. (Obras escolhidas) Volume dois. São Paulo: Brasiliense.

BOURDIEU, Pierre 1996. *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das letras.

\_\_\_\_\_. 1999. *Economia das trocas simbólicas*. Tradução Sergio Meceli. Perspectiva São Paulo: Perspectiva.

\_\_\_\_\_. 2005. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

BUARQUE, Mônica 1998. *Culto-rock a Raul Seixas: entre a rebeldia e a negociação*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

- CAMPOS, Augusto 1993. *Balanço da bossa e de outras bossas*. São Paulo: Perspectiva,.
- ELIAS, Norbert 1995. *Mozart sociologia de um gênio*. Tradução Sergio de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_ 1995. *Os estabelecidos e os outsiders*. Tradução Sergio de Paula: Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- GILBRÁZ, Eládio 2005. Depoimento. In: SEIXAS, Kika; ESSINGGER, Silvio (org). *O baú do Raul Revirado*. São Paulo: Ediouro.
- HASKELL, Francis 1997. *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca*. Tradução Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo,.
- HOBBSAWN, Erick 1995. *A era dos extremos: o breve séc XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MICELI, Sergio 2001. *Intelectuais a brasileira*. São Paulo: Companhia das letras,.
- MUGGIATI, Roberto. *Rock: o grito e o mito: a música popular como forma de comunicação e contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- ORTIZ, Renato 1989. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense,
- PAES, José Paulo. WISNCK, José Miguel 2002. *Cultura brasileira temas e Situações*. Org: Alfredo Bossi. Editora Ática: São Paulo.
- PEVESNER, Nicolau 2005. *Academias de arte passado e presente*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras.
- PANOFSKY, Erwin 2002. *O significado nas artes visuais*. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspctiva.
- PORTELA, Girlene Lima 1999. *Da tropicália à marginalidade: o intertexto na produção de Caetano Veloso*. Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade Federal de Feira de Santana: Bahia,.
- SEIXAS, Kika; ESSINGGER, Silvio (org) 2005. *O baú do Raul Revirado*. São Paulo: Ediouro.

SEIXAS, Raul 1990. *Raul Seixas por ele mesmo*. Organização: PASSOS, Sylvio. São Paulo: Martin Claret.

\_\_\_\_\_. *Kring-Há-Bandolo!* Rio de Janeiro: PHILIPS/PHONOGRAM, 1973 1 disco sonoro.

SILVA, Elizete Melo da 1966. *A jovem Guarda e os anos 60: uma festa de arromba*. Dissertação (Mestrado História) Universidade Estadual Paulista campus de Assis: São Paulo.

SODRÉ, Nelson Werneck 1983. *Síntese de história da cultura brasileira*. São Paulo: Difel.

WARNKE, Martin 2001. *O artista da corte antecedentes os dos artistas modernos*. Tradução Maria Clara Cescato. Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo.

AUTOR: Lucas Marcelo Tomaz de Souza, nascido em Poços de Caldas no ano de 1985, cursando o mestrado em Ciências Sociais na Universidade Estadual Paulista, Campus de Marília, linha 1, *Pensamento Social e Políticas Públicas*. Este artigo é fruto do projeto de mestrado, iniciado em 2008, fomentado pela FAPESP. Pesquisador da área da Sociologia da Cultura, com ênfase em música, rock e análise biográfica. Membro do grupo de estudos sobre música no Brasil, coordenado pelo professor Alexandre Bergamo Idalgo. Email para contato: [lucas\\_Marilia@yahoo.com.br](mailto:lucas_Marilia@yahoo.com.br).