

## Raul Seixas e a indústria da música: sociologia do cargo de produtor fonográfico



Raul Seixas. Fotografia  
sem autoria, s./d.  
(detalhe).

### *Lucas Souza*

Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do curso de graduação em Sociologia na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab), em Redenção/CE. Autor de *A trajetória social de Raul Seixas: uma metamorfose ambulante no rock brasileiro*. São Paulo: Alameda, 2016. lucassouza@unilab.edu.br

### *Janaina Lobo*

Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora do curso de graduação em Sociologia da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab), em Redenção/CE. Coautora de *Ensaio de promessa de quicumbi entre quilombolas do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Iphan/Gem/PPGMus-UFRGS, 2013. janaina.lobo@unilab.edu.br

## Raul Seixas e a indústria da música: sociologia do cargo de produtor fonográfico

*Raul Seixas and the music industry: sociology of the record producer position*

*Lucas Souza*

*Janaina Lobo*

### RESUMO

Este artigo investiga o período em que Raul Seixas (1945-1989) trabalhou como produtor fonográfico, na gravadora CBS, entre 1970 e 1973, e a forma como a experiência no cargo influenciou o *habitus* artístico do cantor e compositor. Para isso, é feita uma análise das suas funções e responsabilidades enquanto produtor, o significado desse cargo no contexto econômico e cultural de nossa indústria fonográfica e a característica dos artistas e estilos musicais produzidos por ele na gravadora. A partir daí, avança-se na tentativa de uma melhor compreensão da dimensão da incidência desse trabalho como executivo de uma multinacional, tanto no repertório musical do cantor como no direcionamento de sua carreira profissional.

**PALAVRAS-CHAVE:** Raul Seixas, indústria fonográfica, produtor musical.

### ABSTRACT

*This article investigates the period in which Raul Seixas (1945-1989) worked as a phonographic producer, at the CBS record label, between 1970 and 1973, and the way in which the experience in the position influenced the artistic habitus of the singer and composer. For this, an analysis is made of the functions and responsibilities assumed by him as a producer, the meaning of this position in the economic and cultural context of our phonographic industry and the characteristics of the artists and musical styles produced by him on the label. From there, advances in a better understanding of the dimension of the incidence of this work as an executive of a multinational, both in the singer's musical repertoire and in the direction of his professional career.*

**KEYWORDS:** Raul Seixas; music industry; music producer.



*Ao meu pai, o maior de todos os Malucos Beleza.*

Lucas Souza

Em 1974, Raul Seixas (1945-1989) emplacava mais um sucesso com “Gita” e chegava à marca de 600 mil cópias vendidas de seu LP. No ano anterior, “Ouro de tolo” despontava entre as canções mais tocadas em rádios pelo país. Os êxitos alcançados pelo jovem artista chamavam atenção da crítica. Era comum jornalistas procurarem entender seu talento musical e como ele conseguia fazer canções com conteúdo e crítica social, mas a partir de um linguajar simples, revestido por melodias populares. Inúmeras vezes, as experiências de Raul Seixas até ali surgiam como alternativa para explicar sua habilidade artística. Cláudio Cavalcanti assim escreveu para o *Diário de Notícias*:

*É fantástico. O danado do Raul faz uma musiquinha de Odair José, com arranjo igual aos do Odair José, cantando igual ao Odair José. Mas a letra é que é fogo! Aparentemente, na base de Odair José... Mas aí a gente presta atenção, e é uma paulada. A “mensagem” é de tamanha violência, a coisa é curtida tão “até o fundo”, que a gente descobre por que Raul Seixas está no primeiro lugar. E fica tudo muito bonito.<sup>1</sup>*

A lembrança que o jornalista traz de Odair José não é desproposital. Antes de se lançar como artista solo, entre 1970 e 1972, Raulzito, como era chamado na época, trabalhou como produtor fonográfico na gravadora CBS<sup>2</sup>, companhia líder do mercado brasileiro de discos no final da década de 1960, e produziu um LP do popular cantor Odair José, o aclamado “rei das empregadas domésticas”.<sup>3</sup>

De um modo geral, o peso e influência da “teoria crítica” sobre os estudos de música popular no Brasil<sup>4</sup> fizeram das relações de um artista com uma gravadora um assunto interdito. Por representar o polo industrial mais nefasto de standardização de nossa cultura musical, frequentemente estudiosos buscaram formas de exceção, alternativas de produção que escapassem às dinâmicas da racionalidade empresarial que as gravadoras, supostamente, imprimiam aos artistas e aos produtos culturais. Daí José Miguel Wisnik falar do surgimento de dois modos de produção diferentes, que “coexistiam (e, muitas vezes, se interpenetravam): o industrial, que cresceu nos anos 70 graças às gravadoras e às empresas que controlam os canais de rádio e TV; e o artesanal, que compreende os poetas-músicos de criação mais individualizada”.<sup>5</sup> Rita Morelli e Márcia Tosta Dias vão no mesmo caminho ao distinguirem os “artistas de marketing”<sup>6</sup> ou “comerciais”<sup>7</sup>, cujas dinâmicas de criação musical se sujeitam às das empresas discográficas, e os de “prestígio”<sup>8</sup> ou de “catálogo”<sup>9</sup>, que encontravam

<sup>1</sup> CAVALCANTI, Cláudio. Raul Seixas e o medo da chuva. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 set. 1974.

<sup>2</sup> Subsidiária da multinacional Columbia Records Broadcasting System.

<sup>3</sup> Cf. FONSECA, Diogo Direna. *Entre o “brega” e o rock: a ressignificação da música de Odair José*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – UFF, Niterói, 2015, e CAVALCANTI, Ivan Luís Lima. *“Ame, assumo e consuma”*: canções, censura e crônicas sociais no Brasil de Odair José (1972-1979). Dissertação (Mestrado em História) – UFPB, João Pessoa, 2015.

<sup>4</sup> Ver BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese (Doutorado em História) – USP, São Paulo, 2010.

<sup>5</sup> WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. 1979. In: NOVAES, Aduato (org.) *Anos ainda sob tempestade: música, literatura, cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Europa, 2005, p. 25.

<sup>6</sup> Cf. MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: relações sociais de produção e concepções acerca da natureza do trabalho artístico – um estudo antropológico: a indústria do disco no Brasil e a imagem pública de dois compositores-intérpretes de MPB na década de 70*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Unicamp, Campinas, 1988, e DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

<sup>7</sup> MORELLI, Rita de Cássia Lahoz, *op. cit.*

<sup>8</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>9</sup> DIAS, Márcia Tosta, *op. cit.*

alternativas de produção artística alheias às regras impostas, exclusivamente, pelo mercado.

No caso específico de Raul Seixas, o assunto é ainda mais complexo. Enquanto produtor fonográfico, ele não era um artista que procurava formas de resistir às imposições do mercado, mas sim funcionário de uma empresa de discos cuja função passava por identificar e produzir sucessos comerciais. Em alguma medida, isso explica o fato desse período em que Raul Seixas atuou como produtor fonográfico ter sido pouco analisado em trabalhos acadêmicos ou de divulgação, provavelmente por arranhar a imagem do roqueiro transgressor e rebelde que, atualmente, adorna a figura do cantor.<sup>10</sup>

Embora desprezada por analistas e estudiosos, foi exatamente sua atuação como “homem de gravadora” um dos momentos mais recuperados pela crítica musical, nas tentativas de se compreender o talento artístico de Raul Seixas.<sup>11</sup> O termo é sociologicamente interessante. Sugere a ideia do indivíduo cujo *habitus* se adaptou com perfeição à *doxa* do campo<sup>12</sup>, quase como uma noção weberiana de vocação, uma aptidão pessoal que revelaria uma convicção ética em um trajeto vida.<sup>13</sup> E o próprio Raul Seixas reconheceu a importância do seu trabalho como produtor fonográfico para a configuração de sua obra musical: “Eu tive uma escola muito importante que foi a CBS [...]. Foi uma vivência fantástica para mim. Apreendi muito a comunicar”.<sup>14</sup>

A análise aqui desenvolvida foca nesse momento de sua trajetória. O objetivo deste artigo é compreender as funções e responsabilidades assumidas por Raul Seixas como produtor fonográfico na CBS, o significado desse cargo no contexto econômico e cultural de nossa indústria do disco e os artistas e estilos musicais produzidos por ele. Dessa forma será possível dimensionar a extensão da influência do seu trabalho como executivo de uma multinacional no *habitus* artístico de Raul Seixas.

### Chegando à CBS: Evandro Ribeiro e o cenário musical na década de 1960

A trajetória de Raulzito como produtor fonográfico começou com um grande fracasso. Depois de dominar a cena jovem-guardista de Salvador, na primeira metade da década de 1960, Raulzito e os Panteras<sup>15</sup> chegaram ao Rio de Janeiro, em 1967, esperançosos para a gravação de um LP. A euforia do conjunto não era para menos. Como principal grupo de iê-iê-iê soteropolitano, a

<sup>10</sup> José Rada Neto dedicou parte de um artigo à análise desse período da trajetória de Raul Seixas. Ver RADA NETO, José. O artista dentro da fábrica: as experiências de Raul Seixas como produtor musical. In: ABONIZIO, Juliana e TEIXEIRA, Rosana da Câmara (orgs.). *Raul Seixas: estudos interdisciplinares*. Cuiabá: Carlini & Caniato/EdUFMT, 2015.

<sup>11</sup> Cf. SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz de. *Construção e autoconstrução de um mito: análise sociológica da trajetória artística de Raul Seixas*. Tese (Doutorado em Sociologia) – USP, São Paulo, 2016.

<sup>12</sup> Cf. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

<sup>13</sup> Ver WEBER, Max. *Ciência e política: duas vocações*. São Paulo: Martin Claret, 2015.

<sup>14</sup> SEIXAS, Raul *apud* PASSOS, Sylvio. *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 1990, p. 87.

<sup>15</sup> Nome do conjunto de iê-iê-iê de Raul Seixas.

banda desembarcava na capital carioca apadrinhada por nomes importantes da cena musical, como Roberto Carlos e Jerry Adriani, que já conheciam os baianos de suas excursões pelo Nordeste.<sup>16</sup>

O LP *Raulzito e os Panteras* foi gravado pela Odeon em 1967, contudo, por alguns atrasos da companhia, terminou sendo lançado apenas no início do ano seguinte. As expectativas de sucesso logo se dissiparam. O disco não emplacou nenhum grande *hit*, e a mídia quase que ignorou o conjunto. No final de 1968, a banda praticamente já havia acabado. Os poucos recursos que conseguiam provinham dos trabalhos como conjunto de palco de Jerry Adriani em suas apresentações televisas. Algo que também não duraria muito, fazendo com que, um a um, eles retornassem à Bahia.

Raul Seixas falou sempre com certa tristeza sobre sua volta a Salvador. O fracasso musical, os míseros ganhos financeiros obtidos unicamente pela esposa, momentos de reclusão e estudo marcaram o difícil cenário do seu retorno: “comecei a estudar filosofia de novo. Ficava trancado num quarto [...] o dia inteiro, não falava com ninguém. Quem me sustentava era minha mulher, que ensinava inglês [...]. Inclusive foi uma fase meio obscura que eu não consigo me lembrar direito. Foi uma barra”.<sup>17</sup> O convite para se tornar produtor fonográfico na CBS chegou exatamente nesse momento, feito pelo diretor geral da companhia, Evandro Ribeiro, sujeito que merece uma análise mais detida.

Os anos 1960 e 1970 foram decisivos para o arranque e a consolidação de um mercado de bens culturais Brasil, com amplo destaque para a indústria do disco.<sup>18</sup> O crescimento e racionalização da indústria fonográfica no Brasil foram acompanhados pela proeminência de “executivos e produtores envolvidos nessa atividade”, em um período em que ainda existia a possibilidade de “uma atuação mais marcante desses profissionais, capazes de imprimir sua marca pessoal às empresas que comandavam”.<sup>19</sup> Sem dúvida, o mais reconhecido executivo de gravadora no Brasil foi André Midani. O imigrante sírio, que aportou no Brasil em 1954, foi responsável por uma depuração e seleção dos contratados da Philips/Phonogran e uma aposta em artistas detentores de qualidades que extrapolavam, exclusivamente, as virtudes musicais. Na ideia dele, ao buscar “personalidades artísticas” fortes, a empresa amealharia lucros mais duradouros no longo prazo, com contratados capazes de despertar atenção da mídia e do público para formas diversas de debates e discussões. E foi nessa linha que Midani se converteu em figura relevante para a eclosão de movimentos musicais como a bossa nova e o tropicalismo, além de reunir os nomes de maior peso da MPB em sua empresa, na década de 1970.<sup>20</sup>

Embora pouco estudado e bem menos reconhecido que André Midani, Evandro Ribeiro foi um executivo de grande relevo para as novas direções que a indústria do disco vinha tomando nos anos 1960. Mineiro de Maiumirim, ele

<sup>16</sup> Cf. MINUANA, Carlos. *Raul Seixas, por trás das canções*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2019.

<sup>17</sup> SEIXAS, Raul *apud* PASSOS, Sylvio, *op. cit.*, p. 99.

<sup>18</sup> Cf. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

<sup>19</sup> VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Comunicação) – USP, São Paulo, 2002, p. 117.

<sup>20</sup> Ver MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

chegou à CBS jovem, em 1963, como contador, e foi exatamente no departamento financeiro que se afirmou como uma espécie de “homem dos números”. A companhia era uma gravadora de projeção, porém deficitária. Possuía “um *cast* internacional de primeira linha (Frank Sinatra, Doris Day, Johnny Mathis, Sarita Montiel) e investia cada vez mais num elenco nacional (Silvio Caldas, Maysa, Tito Madi)”; no entanto, eram os discos Ray Conniff os únicos que atingiam uma vendagem, de fato, significativa.<sup>21</sup>

Evandro Ribeiro assumiu a direção geral da CBS ao acumular o cargo de diretor artístico, que era ocupado, desde a fundação da empresa, por Roberto Corte Real, indivíduo de tremendo reconhecimento, mas cuja visão musical tinha pouca afinidade com os novos planos e projetos da gravadora. O único conhecimento musical de Evandro Ribeiro, era de música clássica, da qual realmente gostava. Para ele, produção cultural de alto nível se resumia à esfera erudita. No mais, qualquer manifestação de música popular não passava de um produto comercial, fosse bossa nova, samba, *rock* ou outro gênero de “música massiva”.<sup>22</sup> E, sob essa ótica, Evandro Ribeiro tratou logo de depurar o *cast* de contratados da CBS, organizados por segmentos de mercado, e direcionar a produção de cada um deles para algo que fosse, em sua visão, rentável.<sup>23</sup> Foi a partir daí que a empresa abriu espaço para a música jovem e se transformou em um enorme celeiro do iê-iê-iê nacional.<sup>24</sup>

Com sua mentalidade gerencial, ele centralizava e controlava todos os meandros da companhia, desde a contratação de músicos e artistas até as verbas de divulgação e gastos gerais. Enquanto André Midani se destacou por garimpar personalidades artísticas fortes, Evandro Ribeiro foi sempre refratário a esse tipo de contratado. Dispensou nomes da maior importância da música popular, exatamente por se chocarem com sua concepção mais comercial, como Elis Regina e outros mais. Em contrapartida, canalizava seus esforços em direção a músicos e compositores habilidosos na confecção de um bem musical rentável. Foi assim que Evandro Ribeiro se tornou peça básica em dois momentos fundamentais na trajetória de Roberto Carlos: o primeiro, quando ele abandonou seus intentos bossa-novistas e as tentativas de imitação de João Gilberto, e o segundo, quando o compositor/cantor deixou o universo restrito da música



<sup>21</sup> Cf. ARAÚJO, Paulo César de. *Roberto Carlos em detalhes*. Rio de Janeiro: Planeta, 2006, p. 95.

<sup>22</sup> O termo “música massiva” se liga “às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção bem como em suas condições de reconhecimento. Na verdade, em termos midiáticos, pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução e audição relacionados a essa estrutura”. JANOTTI, Jeder. Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. *E-Compós*, v. 6, Brasília, ago. 2006, p. 3.

<sup>23</sup> Cf. ARAÚJO, Paulo César de, *op. cit.*

<sup>24</sup> Cf. PINTO, Marcelo Garson Braule. *Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural*. Tese (Doutorado em Sociologia) – USP, São Paulo, 2015.

jovem, mirando um público ampliado do segmento romântico, por meio do qual se consolidou como o campeão em vendas de discos no país.<sup>25</sup>

Mas o que um homem da envergadura de Evandro Ribeiro teria visto em Raul Seixas, a ponto de convidá-lo a integrar o quadro de funcionários da gravadora? Raulzito não havia demonstrado, até então, ser um virtuose. Seus conhecimentos musicais eram, até ali, relativamente elementares, nada muito além de um violão ou guitarra que ele aprendera a tocar com alguns professores e colegas de turma, amantes de *rock*. E o disco que produzira, em 1967, não tinha nada de muito arrojado. O LP era composto por melodias simples e meio orquestradas feitas, em larga medida, pelos próprios produtores da Odeon.<sup>26</sup> Entretanto, isso não representava, para Evandro Ribeiro, maior impedimento. Como ele mesmo aprendera sobre música popular dentro da gravadora, Raulzito bem que poderia se desincumbir satisfatoriamente do papel que o executivo previa para ele.

Contavam a favor de Raul Seixas algumas vantagens. A primeira era o capital social por ele trazido, especificamente o contato com um consagrado vendedor de discos da CBS, Jerry Adriani. Nascido no bairro do Brás, este artista era descendente de imigrantes italianos radicados em São Paulo. Suas primeiras incursões artísticas se deram através de músicas românticas, cantadas no idioma italiano. Quando Jerry Adriani conheceu Raulzito, o paulistano passava por um período de transição na carreira, ao tentar se adaptar a uma sonoridade mais jovem e moderna. Em franca ascensão, o cantor conseguia cada vez mais destaque com suas baladinhas românticas de *iê-iê-iê*. Portas também se abriam como apresentador de programas na TV Excelsior, “Excelsior a go go”, e “A Grande Parada”, na TV Tupi; e como artista de cinema, estrelando os filmes *A grande parada* e *Abraça-me forte*. Nesse meio-tempo, Jerry se entusiasmou pela banda Raulzito e os Panteras e desenvolveu uma relação muito próxima a Raul Seixas.

Quando Raulzito voltou a Salvador com seu conjunto, ele deixou algumas composições de *iê-iê-iê* que vinham ganhando mais e mais repercussão. A banda Os Jovens gravou “Se você me prometer”; Jerry Adriani, “Tudo que é bom dura pouco”; Ed Wilson, “Se ela não serve para você, também não serve para mim”; o conjunto Renato e seus Blue Caps, “Obrigado pela atenção”, todas de autoria de Raulzito. Paralelamente, ele realizou algumas versões. O grupo The Sunshine gravou “Um novo amor pode vir”, versão da canção “How’d we ever get this way”, de Andy Kim, e Leno Azevedo, “Um minuto mais”, originalmente “I will”, de Dean Martin. Naquele cenário de música jovem, pipocavam conjuntos e intérpretes de *iê-iê-iê*, apesar de os compositores desse tipo de música não serem tão numerosos.<sup>27</sup> Decerto, Evandro Ribeiro identificou em Raulzito um talento como compositor comercial, o que, aliado à indicação de Jerry Adriani, levou o empresário a convidá-lo a compor a equipe de produtores musicais da CBS. Em 1970, portanto, Raul Seixas voltou com sua esposa ao Rio de Janeiro, dessa vez com um emprego fixo de funcionário de uma multinacional.

<sup>25</sup> Cf. ARAÚJO, Paulo César, *op. cit.*

<sup>26</sup> Cf. SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz de

<sup>27</sup> Sobres os cantores e compositores de *iê-iê-iê*, ver PUGIALLI, Ricardo. *Almanaque da Jovem Guarda*. São Paulo: Ediouro, 2006.

## O cargo de produtor fonográfico

O cargo ocupado por Raul Seixas na CBS é sintomático de um processo de modernização e racionalização de nossa indústria cultural. Nos seus anos iniciais, as empresas de discos se valiam de técnicas ainda rudimentares de análise de mercado. Os antigos festivais da canção eram um cardápio privilegiado para contratação de novos talentos, enquanto a aferição de popularidade de um artista ou canção passava pelas polêmicas suscitadas nessas competições, pela estridência e animação dos palcos de auditório, pelos pedidos das canções feitas às rádios ou mesmo pela encomenda de lojas revendedoras de discos.<sup>28</sup>

Os tempos do “milagre econômico” (1968-1973) foram cruciais para a consolidação da cultura de massa no Brasil, e a indústria fonográfica foi um setor proeminente nesse processo. O crescimento e a expansão da classe média aumentavam a clientela de toca-discos e televisores que, pelas políticas de financiamento e crédito, surgiam como franjas de mercado a serem exploradas pelas gravadoras.<sup>29</sup> Apoiada, simultaneamente, em políticas estatais de apoio e fomento, como “Disco é cultura”, a indústria fonográfica começava sua escalada de fortalecimento, com números espantosos, que a conduziram até o posto de sexto maior mercado mundial de discos no final da década de 1970.<sup>30</sup>

No fim dos anos 1960, as gravadoras principiaram a dispensar os festivais da canção como instrumentos de sondagem, tendo em vista não somente o volumoso crescimento econômico do país, como o estrangulamento que esses eventos vinham sofrendo, pelo arrocho da censura ou por sua perda de prestígio junto à classe artística ou crítica musical.<sup>31</sup> Na sua maioria, tais empresas as gravadoras se serviram, desde então, de dados estatísticos produzidos por uma série de institutos de pesquisa mercadológica, como o Ibope e o Nopem).<sup>32</sup>

A partir daí, as empresas discográficas tomaram para si, gradativamente, as rédeas de todas as etapas do processo de descoberta, produção e divulgação do bem artístico. Ao trazerem para dentro das gravadoras essas tarefas, despontaram, no interior das companhias, setores e agentes especializados em cada uma dessas fases, sob um rígido controle racional e gerencial. Othon Jambeiro fala em uma espécie de “divisão do trabalho” em quatro áreas

<sup>28</sup> Cf. PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – USP, São Paulo, 1994.

<sup>29</sup> Cf. MORELLI, Rita de Cássia Lahoz, *op. cit.*, DIAS, Márcia Tosta, *op. cit.*, PAIANO, Enor, *op. cit.*, e VICENTE, Eduardo, *op. cit.*

<sup>30</sup> No tempo em que Raul Seixas trabalhou como produtor, a indústria fonográfica cresceu cerca de 26% em 1970, 19% em 1971 e 34,5% em 1972. Cf. os autores citados na nota anterior.

<sup>31</sup> Sobre a história dos festivais da canção, ver MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

<sup>32</sup> Renato Ortiz chama atenção para o surgimento, nesse período, de uma série de empresas estatísticas, especializadas em pesquisas de mercado, em diferentes setores, como IVC (1961), Mavibel (1964), Ipsem (1965), Gallup (1967), Demanda (1967), Simonsen (1967), Ipape (1968), Audi-TV (1968), Nielsen (1969) e LPM (1969). Ver ORTIZ, Renato, *op. cit.* A fundação do Ibope data de 1942, a do Nopem, de 1961.



distintas: a artística, a técnica, a comercial e a industrial.<sup>33</sup> Ao assumir o comando de todo o processo de produção e vendagem musical, a indústria do disco realmente se capacitou. Suas novas funções iam desde a gravação de demos até registro das obras, busca por licenciamentos, divulgação, direção artística de *shows*, controle de arrecadação e distribuição, assessoria jurídica e de imprensa, desenvolvimento de artistas e repertório.

O cargo de produtor fonográfico é criado nesse contexto de ampliação das funções das empresas de discos e racionalização de suas atividades. Segundo Eduardo Vicente, “a par da crescente divisão e especialização das atividades, torna-se obrigatório também um processo oposto – o de maior integração entre os aspectos artísticos, técnicos e comerciais do trabalho”.<sup>34</sup> O produtor fonográfico estava destinado a cumprir um papel polivalente de transitar pelas diferentes áreas de atuação da companhia. Ele poderia exercer um cargo fixo na gravadora (caso de Raul Seixas) ou trabalhar como *freelancer*, Sua função era bastante diversificada. Agia junto ao artista, desenvolvendo um trabalho criativo que afetava diretamente a concepção do disco, e também como técnico administrativo, perante os gerentes da empresa, negociando o orçamento e lutando pelos projetos por ele produzidos. Sua intervenção, portanto, ia do estúdio de gravação (coordenação de músicos e escolha de repertório) até a direção administrativa, na qual se decidia de que modo determinado artista seria trabalhado na imprensa, bem como o montante de recurso direcionado para tal divulgação.<sup>35</sup>

Um dos mais destacados produtores brasileiros foi Roberto Menescal. Ele atuou na Philips, empresa líder de mercado na década de 1970, responsável pela contratação de Raul Seixas e a produção de seu principais LPs no período. Menescal explica as funções do cargo ocupado por Raulzito na CBS:

*Raul era um produtor; ele vinha com um projeto, se o projeto fosse aprovado, ele dirigia o projeto. Ele tinha um orçamento e fazia um disco dentro do orçamento. E lutava pelo artista na divulgação e tal. O diretor artístico é o cara que é responsável por toda aquela verba do ano de divulgação, de tudo, então ele não tem que ver só um cara, ele tem que ver o quanto vai custar tudo isso, e dar a intenção do disco. Aí eu escolho, pra isso vem esse produtor, pra esse outro vem esse produtor. Pra esse eu não tenho produtor, tem que achar um produtor.*<sup>36</sup>

Menescal estabelece uma diferença e uma hierarquia entre o diretor artístico e o produtor fonográfico. Nessa escala, o diretor assume uma função maior, de visualização panorâmica sobre todos os projetos artísticos da gravadora. O produtor teria uma atuação mais setORIZADA, específica a cada artista sob sua reponsabilidade. Mesmo assim, esse cargo é realmente muito versátil. Ele seria o responsável pela negociação, junto ao diretor artístico, das verbas que envolvem, nas palavras de Menescal, um “projeto”, ou seja, a concepção do

<sup>33</sup> Ver JAMBEIRO, Othon. *Canção de massa: as condições da produção*. São Paulo: Pioneira, 1975.

<sup>34</sup> VICENTE, Eduardo, *op. cit.*, p. 64.

<sup>35</sup> Cf. DIAS, Márcia Tosta. Produção e difusão de música gravada no Brasil contemporâneo: o papel do produtor musical. *XXVII Congresso Internacional da Associação Latino-Americana de Sociologia* (Alas), Buenos Aires, ago.-set. 2009.

<sup>36</sup> MENESCAL, Roberto *apud* SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz de, *op. cit.*, p. 108.

disco e do artista em seu todo, suas formas de divulgação, promoção e venda-gem.

Se a atuação de Raul Seixas como produtor fonográfico se centrava em artistas específicos, é preciso compreender melhor qual o perfil desses músicos, em qual segmento de mercado eles atuavam e as características fundamentais de suas canções.

### Raulzito e a produção musical cafona

A expansão do mercado de discos no país foi acompanhada pelo início de um processo de segmentação. As gravadoras procuravam atuar e especializar-se em nichos de mercado em potencial. A Philips, como já foi dito, privilegiava a vertente consagrada da MPB, enquanto a Som Livre apostava em trilhas sonoras de novela e a CBS, em gêneros populares românticos.<sup>37</sup>

A opção da CBS surgia em um momento oportuno. Com o fim do programa “Jovem Guarda” na rede Record de televisão, o iê-iê-iê entrou em franca decadência. O ícone principal do movimento, Roberto Carlos, firmava sua imagem como cantor romântico, mas o restante dos artistas ainda buscava um reposicionamento no campo musical. Foi quando um jovem cantor capixaba, chamado Paulo Sérgio, começou a desenhar um estilo próprio de música romântica, de grande repercussão junto às classes populares. De acordo com Araújo, Paulo Sérgio teve uma produção musical significativa e foi “o precursor de um estilo de balada romântica que mais tarde ficaria conhecido como brega”.<sup>38</sup> Na esteira dele, outros tantos, muitos saídos dos quadros da Jovem Guarda, redefiniram suas posições e imagens, se tornando pioneiros da música “cafona” no Brasil, caso de Odair José, Waldick Soriano, Agnaldo Timóteo, Reginaldo Rossi e Nelson Ned.

No meio musical brasileiro, o uso do termo “cafona” virou algo corrente no final da década de 1960, quando Carlos Imperial, o popular apresentador de TV, lançou mão dele para designar um conjunto de artistas lacrimosos, que cresciam em popularidade nos segmentos de mercado mais simples, que o desenvolvimento econômico fez emergir como consumidores em potencial.<sup>39</sup> A expressão englobava artistas de origens populares<sup>40</sup>, identificados a estilos variados como o bolero (Waldick Soriano, Nelson Ned, Lindomar Castilho e Cláudia

<sup>37</sup> Cf. VICENTI, Eduardo, *op. cit.*

<sup>38</sup> ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 25.

<sup>39</sup> Cf. *idem, ibidem*.

<sup>40</sup> Wando foi feirante, jornalista e engraxate; Nelson Ned, auxiliar numa loja de doces e chocolates; Agnaldo Timóteo, engraxate, carregador de malas, torneiro mecânico e vendedor de frutas e salgados; Amado Batista, trabalhador rural na infância, depois faxineiro, balconista e subgerente de uma livraria; Antônio Marcos, balconista de loja de calçado e vendedor; Evaldo Braga, garoto de rua e interno do Serviço de Amparo ao Menor (órgão que precedeu a Febem e a Fundação Casa); Elymar Santos trabalhou como carro e vendedor de garrafas; Nenéo foi engraxate e Waldick Soriano, garimpeiro, lavrador, caminhoneiro, faxineiro e servente de pedreiro. Cf. SOUZA, Lucas e LOBO, Janaina. “Cafonices” do rock nacional: Raul Seixas e a cultura “brega” na década de 1970. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 20, n. 1, Uberlândia, jan.-jun. 2023, p. 87.

Barroso), a balada (Paulo Sérgio, Odair José, Evaldo Braga, Agnaldo Timóteo) e o chamado “sambão-joia” (Benito de Paulo, Luiz Ayrão e Wando).

Conforme as convicções gerenciais de Evandro Ribeiro, não existia pudor algum a CBS explorar o público consumidor de música “cafona”, que era formado, basicamente, por indivíduos de “baixa renda, pouca escolaridade e habitantes dos cortiços urbanos, dos barracos de morro e das casas simples dos subúrbios de capitais e cidades do interior”.<sup>41</sup> E Raulzito foi designado para produzir, exatamente, esse tipo de artista.

Embora Raul Seixas fosse filho de uma elite ascendente soteropolitana, sua sociabilidade, quando jovem, não foi absolutamente oposta à das classes populares. O *rock*, na Salvador de sua juventude, era consumido, acima de tudo, por garotos de periferia. Segundo Raul Seixas, “jovem de sociedade não gostava de rock’n’roll. Sabe quem dançava rock? Só empregada doméstica, chofer de caminhão. E eu metido ali no meio, dançando”.<sup>42</sup> E ele complementa: “Eu ia dançar sempre com o pessoal da TR (uma transportadora de lixo). Era a moçada que curtia rock”.<sup>43</sup> Porém, o universo simbólico de proximidade entre Raul Seixas e os artistas “cafona” a rigor se encerrava aí. Qualquer forma de interação com esse tipo de música se daria, na prática, no interior do estúdio, produzindo e aprendendo ao mesmo tempo. E Raul Seixas foi muito bem-sucedido nessa empreitada.

É comum alguns produtores musicais de renome realçarem seu papel na confecção de determinados discos, inclusive como meio de reivindicar o caráter artístico do seu trabalho em estúdio.<sup>44</sup> Em se tratando de Raulzito, isso não era necessário. Além de todas as tarefas inerentes ao seu cargo, ele era compositor de inúmeras canções incluídas nos discos que ele mesmo produzia. Em parceria com Mauro Motta, Raulzito compôs derramadas canções de amor, que ficaram conhecidas no repertório “cafona”. “Doce, doce amor”, com Jerry Adriani, foi um enorme sucesso da dupla. Por sinal, os dois produziram todo o LP de estreia de Odair José e compuseram “Tudo acabado”. Para Diana, Raul Seixas, mais do que produzir alguns de seus LPs, compôs *hits* como “Hoje sonhei com você”, “Você tem que aceitar” e “Ainda queima a esperança”. Para José Roberto, ele reservou “Lágrimas nos olhos”, “Hoje resolvi partir” e “Deus queira”. Núbia Lafayette cantou igualmente canções “bregas” da dupla Raulzito e Mauro Motta, como “Jamais estive tão segura de mim mesma”. Já Luiz Carlos Magno ficou com “Deixe ele falar sozinho”.<sup>45</sup>



### Raulzito e a contracultura: um produtor para além da música “brega”

Raul Seixas estava financeiramente estabilizado, com ganhos substanciais provenientes de seu emprego de produtor e de direitos autorais dos sucessos gravados. Todavia, isso não significou que ele estava plenamente satisfeito com os rumos de sua carreira. Em um dos seus escritos particulares se lê: “fazer

<sup>41</sup> ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*, op. cit., p. 16.

<sup>42</sup> SEIXAS, Raul *apud* PASSOS, Sylvio, op. cit., p. 130.

<sup>43</sup> SEIXAS, Raul *apud* ESSINGER, Silvio. *O baú do Raul revirado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 47.

<sup>44</sup> Ver MAZZOLA, Marco. *Ouvindo estrelas*. São Paulo: Planeta, 2007.

<sup>45</sup> Cf. SOUZA, Lucas e LOBO, Janaina, op. cit., p. 83.

poema é um saco; música outro saco, porque poemas e músicas eu tenho que fazer para os outros e nunca no momento exato”.<sup>46</sup>

Raul Seixas entrou no universo da música “cafona”, ou mesmo na carreira de produtor fonográfico, por acaso. Suas ambições quando jovem eram, de fato, ser cantor de *rock*, popular e transgressor, como seus ídolos Elvis Presley e John Lennon. E foi nesse contexto que ele começou a se imiscuir na seara do movimento contracultural.

O termo contracultura pipocava na imprensa americana no início da década de 1960, época em que muitas manifestações populares, nos Estados Unidos e na Europa, ganharam as ruas com uma agenda de reivindicações até então inusitada, solidária com certos povos oprimidos e causas de foro íntimo, relativas às liberdades individuais, democracia participativa, espontaneidade e ativismo criativo. A partir da publicação de *The making of a counter culture*), por Theodor Roszak, em 1969 (lançada no Brasil três anos depois), a expressão contracultura conquistou um *status* conceitual que sintetizava um conjunto difuso de aspirações e protestos que marcaram o fim da década de 1960 e a converteram em um dos movimentos mais notáveis do século XX. Sua influência se expandiu em diversificados campos políticos e culturais: inscreveu a juventude como sujeito histórico determinante para as transformações em processo, animou a crítica aos tradicionais partidos de esquerda, inspirou experimentalismos estéticos e propagandeou a experiência *hippie*.<sup>47</sup>

Evidentemente, toda essa agitação que sacudiu o mundo ecoou por aqui. Acimatada inicialmente pelo movimento tropicalista, entre 1967 e 1968, a contracultura brasileira se confundiu, sob vários aspectos, com a cena pós-tropicalista, como uma espécie de distensão e desdobramento das discussões capitaneadas pelo grupo baiano na área cultural e estética. E, a despeito de não encontrar aqui as condições sociais e culturais mais favoráveis ao seu desenvolvimento, por estar espremida entre uma censura militar repressora, de um lado, e as “patrulhas ideológicas”<sup>48</sup> de uma esquerda tradicionalista, de outro, a contracultura floresceu no país. De diferentes maneiras e intensidade, a contracultura fecundou um ambiente de questionamentos a padrões comportamentais, movimentou debates e linguagens estéticas, irrompeu em experimentalismos diversos e elegeu seus arautos. Da “marginália” ao cinema super-8, da poesia de mimeógrafo à imprensa *underground*, do *rock* nacional ao tropicalismo, do hippismo à ufologia, do orientalismo à psicodelia, foi possível notar a influência do movimento contracultural nas artes plásticas, na música, no cinema, na literatura, poesia, jornalismo, quadrinhos etc.<sup>49</sup>

<sup>46</sup> SEIXAS, Raul *apud* PASSOS, Sylvio, *op. cit.*, p. 26.

<sup>47</sup> Ver ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972, PEREIRA Carlos Alberto M. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1984, e ARAÚJO, Maria. *A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

<sup>48</sup> Cf. VENTURA, Zuenir. O vazio cultural. In: GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloisa Buarque de e VENTURA, Zuenir (orgs.) *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

<sup>49</sup> Cf. SOUZA, Lucas. Contracultura nos tempos do condor: análise do (auto)exílio de Raul Seixas e Paulo Coelho. In: GASPARETTO, Antônio e SILVA, Francisco (orgs.). *Sanções e coações políticas no Brasil: degredos, desterros, exílios e deportações*. Londrina:

Por mais que a CBS fosse formada, prioritariamente, por cantores românticos, havia no seu *cast* outros interessados nessas informações contraculturais. Um deles era Gileno Wanderley de Azevedo, que ficou popularmente conhecido como Leno Azevedo. Nordeste de Natal, Leno começou sua carreira musical em 1965, participando de algumas bandas de iê-iê-iê, como Renato e seus Blue Caps, e inovou ao criar uma dupla com uma mulher, Lilian, com quem despontou no cenário da jovem guarda. Leno, que procurava uma reformulação na carreira após o fim da dupla com Lilian, em 1968, propôs a Raulzito um álbum conceitual que retratasse o interesse de ambos por figuras exponenciais do rock e da contracultura.

O LP *Vida e obra de Johnny McCartney* foi gestado no fim de 1970 e início de 1971. O título continha uma clara referência aos Beatles, que haviam acabado de se separar. Na música “Johnny McCartney” narra-se “a saga com começo, meio e fim do personagem-título, que sonhava com o estrelato no rock’n’roll”.<sup>50</sup> O disco também apresenta canções com certa conotação política e social. Em “Sentado no Arco-íris”, possíveis referências à reforma agrária ou à distribuição de renda aparecem no verso “olho essa gente, gente sem terra/ Gente sem nome, velha de guerra”. Em “Sr. Imposto de Renda”, há uma bem-humorada crítica ao milagre econômico e ao imposto de renda cobrado pelo governo federal: “Senhor Imposto de Renda/ que renda o senhor tem me imposto!/ em cada posto que eu passo/ o senhor quer que eu me renda/ Senhor Imposto de Renda/ eu me rendo ao seu imposto”. Esse projeto foi completamente mutilado pela censura, que barrou parte das músicas do LP. Como consequência, o diretor da CBS Evandro Ribeiro abortou o lançamento e arquivou o disco.<sup>51</sup>

Segundo Leno Azevedo, a concepção desse trabalho foi toda sua. No entanto, ele fala de uma contribuição maior que o malogrado LP deu ao colega, relacionada ao incentivo a um trabalho mais autoral: “Eu fiz a cabeça dele pra fazer as coisas dele. [...] Até ali, ele só tinha feito músicas falando de amor, ele só fazia músicas muito comerciais [...]. Mas não era isso que o realizava como artista. Mas, a partir daí, ele se empolgou mesmo”.<sup>52</sup>

O plano seguinte que Raulzito tinha em mente seguia essa linha contracultural, contudo com uma proposta mais arrojada e experimentalista. Com seu prestígio e estofo na gravadora para contratar artistas ou sugerir projetos, sua ideia era buscar parceiros para esse novo empreendimento. E o primeiro nome encontrado foi o de Sérgio Sampaio (1947-1994). O capixaba de Cachoeiro de Itapemirim vinha de um passado musical ligado aos cantores de rádio, que ele sempre ouvia em sua cidade natal – como Francisco Alves, Ari Barroso, Nelson Gonçalves, Orlando Silva (seu ídolo) –, e à boemia e à vida dos seresteiros locais. No Rio de Janeiro, ele vivia em casas de pensão ou parentes e tentava a carreira

---

Toth, 2021, FAVARETTO, Celso. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. E-book kindle, 2019, e KAMINSKI, Leon (org.). *Contracultura no Brasil, anos 70: circulação, espaços e sociabilidade*. Curitiba: CRV, 2019.

<sup>50</sup> SANCHES, Pedro Alexandre. *Como dois e dois são cinco*: Roberto Carlos (& Erasmo & Wanderléa). São Paulo: Boitempo, 2004, p. 179.

<sup>51</sup> O LP ficou esquecido por 25 anos, até que o jornalista e pesquisador Marcelo Froes descobriu, no acervo da CBS (atualmente Sony Music), em 1995, as fitas originais da gravação. Leno Azevedo fez, a partir desses acetatos, o disco conceitual *Vida e obra de Johnny McCartney*, lançado pela sua gravadora independente, a Natal Records.

<sup>52</sup> AZEVEDO, Leno *apud* SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz, *op. cit.* p. 113.

artística em esparsas apresentações na Rádio Mauá, quando conheceu Raulzito, nos estúdios da CBS, ao acompanhar um cantor chamado Odibar, em um teste para a companhia.<sup>53</sup>

A segunda escolhida foi Miriam Lavecchia, mais conhecida como Miriam Batucada (1947-1994). Paulistana da Mooca, Miriam era uma sambista cuja carreira se iniciou em 1967, ao ser descoberta por Blota Junior em seu programa “Essa Noite se Improvisa”, da TV Record. Perambulou por outros programas de tevê de São Paulo, tocando seus sambinhas com bатуque nas mãos e caixas de fósforos, até chegar ao Rio de Janeiro no fim dos anos de 1960. Na capital carioca, não teve muita sorte. O máximo que conseguiu foram alguns *shows* com Billy Blanco, Paulinho da Viola e Grande Otelo. O promissor início de carreira não foi muito adiante. Gravou apenas um LP pela Chantecler, *Amanhã ninguém sabe*, e oito compactos de escassa repercussão.<sup>54</sup>

O terceiro escolhido foi Edivaldo de Souza, cujo nome artístico era Edy Star. Ele e Raulzito já se conheciam de Salvador, quando a banda Raulzito e os Panteras o acompanhou em apresentações na Rádio Cultura da Bahia. Edy era um artista polivalente: foi desenhista, artística plástico e tinha experiências em teatro e circo. Até coordenou um programa televisivo em Salvador, “Só para Mulheres”, e fazia apresentações folclóricas no celebrado Galeria Bazar. Homossexual assumido, ele ostentava uma postura andrógena, com muita maquiagem, perucas e vestimentas extravagantes.

Estava formado o conjunto que gravaria o LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das 10*. O disco é um tanto caótico, muito em função das diferentes personalidades que ali se juntavam. Um temperamental e impulsivo cantor de serestas, um espalhafatoso artista homossexual, uma sambista de carreira incerta e um roqueiro produtor de músicas “cafonas”.

Edy Star admite: “eu não acreditava que ele iria me levar para o Rio de Janeiro, porque ele tinha muitos outros amigos [...], gente que era, vamos dizer, mais artista do que eu. Eu era ainda muito complexado naquele tempo”.<sup>55</sup> Mas, para o projeto que Raul Seixas tinha em vista, um provocador artista gay lhe parecia ideal. Como produtor musical, o trabalho artístico que ele desenvolvia estava absolutamente constrangido e enquadrado em determinados padrões comerciais advindos da própria linha romântica e popular da gravadora. O LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das 10* assumiu uma função quase catártica para Raul Seixas. Para o jornal *O Globo*, eles disseram que fizeram esse disco “porque são contra a máquina de consumo, ‘principal causa do caos que está formado’”.<sup>56</sup> O LP carrega um tom quase dadaísta de choque pelo grotesco. A abertura se dá por meio de uma chamada circense que anuncia: “respeitável público, o maior espetáculo da Terra”; e se encerra com um barulho de descarga de privada e vaias ininterruptas. Sérgio Sampaio falava que queria

<sup>53</sup> Odibar havia sido parceiro de Paulo Diniz em “Quero voltar pra Bahia”, sucesso em 1970.

<sup>54</sup> Cf. MOREIRA, Rodrigo. *Eu quero é botar meu bloco na rua*. Rio de Janeiro: Muiraquitã, 2003.

<sup>55</sup> STAR, Edy *apud* MAGALHÃES, Luiz de. *Dossiê Kavernista: a história perdida do álbum “A Sociedade da Grã-Ordem Kavernista”*, documentário, 2012.

<sup>56</sup> Sociedade da Gran-ordem Kavernista: “Eles fizeram um disco para dizer absolutamente nada”. *O Globo*, Rio de Janeiro, ago. 1971.

um “LP que feda, dê nojo, e que as pessoas se sintam realmente incomodadas com ele”.<sup>57</sup> À imprensa, o conjunto afirmava que o disco perseguia uma única intenção: “dizer absolutamente nada, não acrescentar absolutamente nada, e ser apenas o espelho de nossa crise musical”.<sup>58</sup>

A censura vetou grande parte das letras. Provavelmente por questões morais, todas as músicas assinadas por Edy Star foram proibidas, sob acusação de mensagens indutivas a drogas ou depravação.<sup>59</sup> No disco, o *rock* não reina sozinho; há marchinhas de carnaval, boleros, serestas e sambas. Uma das inspirações para o LP vinha de Frank Zappa. Muitas músicas eram intercaladas por vinhetas, e outras simulavam diálogos ou monólogos, perfazendo um clima teatral, à semelhança do que fazia o anárquico e iconoclasta compositor americano. Uma outra característica fundamental do disco é o humor ácido presente nas canções. À maneira do conjunto Mutantes, as músicas do LP são marcadas por um forte teor sarcástico. Em “Sessão das 10”, o anúncio de uma “homenagem aos boêmios da velha guarda” descamba para uma coisa imitativa e jocosa com Orlando Silva. Nem o pessoal da contracultura escapou da zombaria. Miriam Batucada cantou “Chorinho inconsequente”, antecedida por uma vinheta, em tom de galhofa, que dizia: “Há um hippimpé no meu portão, no meu portão/ há um hippimpé no meu portão, que piração, que piração”. Essa atmosfera se estende à capa do LP, que traz os quatro integrantes em uma foto, em frente ao palco do Cinema Império, no Rio de Janeiro, e no centro o nome disco, tingido de vermelho, que parece derramar sangue. Na imagem, eles zombam de alguns traços socioculturais marcantes da época. Miriam Batucada, fantasiada de *super girl*, com capa e minissaia, critica a cultura de massas; Sérgio Sampaio, com a camiseta da seleção campeã mundial de futebol, debocha do clima de ufanismo patriótico; Edy Star, de terno e com uma faixa escrita “grande astro do ano”, faz referência ao cenário da música popular brasileira e Raul Seixas, vestido de calças jeans e camiseta com franjas, porta um medalhão com um símbolo *hippie* no pescoço, um modo de ele caçar do próprio movimento contracultural.

Evandro Ribeiro, ao tomar conhecimento do resultado final do disco, tratou de retirar o LP do mercado, o que acabou jogando esse trabalho na vala do ostracismo. Após a morte de Raul Seixas, o LP foi recuperado como fonte privilegiada de análise e pesquisa. O conteúdo de algumas canções serviu como protótipo para certos trabalhos futuros de Raul Seixas, que se tornariam músicas consagradas. *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das 10* é todo ambientado na cidade do Rio de Janeiro, cujo cenário funciona como esteio para críticas à sociedade de consumo, como em “Eta vida”: “Moro aqui nesta cidade/ que é de São Sebastião/ tem Maracanã Domingo/ pagamento a prestação/ sol e mar em Ipanema/ sei que você vai gostar/ mas não era o que eu queria/ o que eu queria mesmo era me mandar”. Raul Seixas chancela desaprovações semelhantes em “Ouro de tolo” (LP *Krig-Há, Bandolo!*, Philips, 1973), tendo ainda como pano de fundo a capital carioca: “Eu devia estar alegre e satisfeito/ por morar em Ipanema/ depois de ter passado fome por dois anos”. O personagem de “Ouro de tolo” – “o dito cidadão respeitável que ganha quatro mil cruzeiros por mês” – encontra algum paralelo com o eu lírico de “Dr. Paxeco” (LP

<sup>57</sup> SAMPAIO, Sérgio *apud* MOREIRA, Rodrigo, *op. cit.*, p. 51.

<sup>58</sup> Sociedade da Gran-ordem Kavernista, *op. cit.*

<sup>59</sup> Cf. MAGALHÃES, Luiz de, *op. cit.*

*Sociedade da Grã-Ordem Kavernista*), “com sua careca inconfundível/ a gravata e o paletó/ misturando-se às pessoas da vida [...]/ O herói dos dias úteis”. Por outro lado, a vinheta que antecede “Sessão das dez” (“Eu comprei uma televisão/ à prestação/ à prestação/ eu comprei uma televisão/ que distração”) faz eco a “Fim do mês” (LP *Gita*, Philips, 1974): “Eu já paguei a luz, o gás, o apartamento/ kitnet de um quarto que eu comprei a prestação/ pela Caixa Federal, au, au, au/ eu não sou cachorro, não”.

### De Raulzito a Raul Seixas, ou de produtor a artista

Raul Seixas não foi um artista criado por uma gravadora, mas sim um sujeito cujo talento amadureceu dentro da empresa. E compreender a dimensão da influência desse trabalho como executivo de uma multinacional em seu *habitus* artístico passa por identificar algumas características mais evidentes que se espraiam por grande parte de sua obra musical e outras menos perceptíveis que dão forma e direção à carreira do cantor.

Depois dos dois trabalhos contraculturais feitos por Raulzito, Evandro Ribeiro foi taxativo com seu empregado: “Aqui é copa e cozinha. É Jerry Adriani e Roberto Carlos. O salão fica lá na Phonogran”.<sup>60</sup> Essa metáfora doméstica é elucidativa acerca das diferenças entre as especialidades musicais das gravadoras CBS e Philips/Phonogran, ao mesmo tempo em que lança luz sobre umas tantas limitações. O executivo tinha pouca disposição em contrariar a vocação romântica e popular de sua companhia ou em ver seu rentável produtor tornar-se cantor. Os planos do empresário para Raulzito na CBS se restringiam, exclusivamente, ao trabalho de compositor e produtor musical. Grande parte da rejeição aos discos *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista* e *Vida e obra de Johnny McCartney* explica pela sua recusa de determinados intentos artísticos de Raul Seixas. O parceiro “kavernista” Edy Star lembrou que o sinal dado a Raulzito por Evandro Ribeiro era claro: “Você quer ser cantor? Então vá para a Philips!”<sup>61</sup>

E Raul Seixas lançou-se, realmente, como artista popular fora da CBS, exatamente na Philips/Phonogran. A essa mudança de empresa se seguiu uma alteração em seu nome artístico. Como produtor musical, ele assinava seus trabalhos como Raulzito; e, como músico, quem se destacava era Raul Seixas. Evidentemente, toda essa conjuntura de conversões apontava para uma grande alteração nos projetos de Raul Seixas. Ele não queria prosseguir na linha romântica e adocicada da CBS. Todavia, isso não significa que os anos nessa gravadora não deixaram marcas no *modus operandi* do seu fazer musical.

A experiência de produtor musical reforçou, no cantor e compositor Raul Seixas, a dimensão comercial que sustenta a canção popular como produto de consumo. O sucesso de público, o propósito do reconhecimento ampliado, terminou por ser uma marca decisiva na sua carreira. “Quero minha música vendável, consumível para ser entendida por todo mundo”, disse Raul Seixas.<sup>62</sup> E ele, de fato, trabalhou artisticamente para tanto. Longe de ser um artista de



<sup>60</sup> RIBEIRO, Evandro *apud* MAGALHÃES, Luiz de, *op. cit.*

<sup>61</sup> *Idem.* Ver GAMA, Thildo. *Raul Seixas: a trajetória de um ídolo*. São Paulo: Pen, 1995, p. 69.

<sup>62</sup> SEIXAS, Raul *apud* SEIXAS, Kika (org.). *Raul Rock Seixas*. São Paulo: Globo, 1995, p. 59.



um nicho, prestigiado e cultuado por poucos, Raul Seixas empenhou-se em divulgar ao máximo sua música. Foi frequentador assíduo de programas de televisão, dos mais prestigiados aos mais populares, nos quais desfilava com grande desenvoltura. Apresentava-se, com frequência, nos programas de Sílvio Santos, Blota Júnior, Flávio Cavalcanti, Fantástico e Chacrinha, no qual fazia questão de levantar a plateia dançando junto às chacretes.

Com exceção de seu ano de estreia na Philips, em 1973, quando Raul Seixas se limitou a ocupar, duas vezes, palcos de prestígio da música popular, o Teatro Tereza Raquel, no Rio de Janeiro, e o Teatro das Nações, em São Paulo, seus *shows* eram, na maioria, amplos espetáculos, tanto nas capitais quanto no interior. Pouco importava se eram festivais de *rock* meio *hippie*, como em Saquarema<sup>63</sup>, em 1976, ou apresentações para os garimpeiros de Serra Pelada, em 1985.<sup>64</sup> Efetivamente, a busca por um reconhecimento ampliado de sua obra se deu sem maiores preconceitos. A proximidade que ele manteve com os artistas “cafonas” desfez qualquer aversão ao público consumidor desse tipo de música. Na concepção de Raul Seixas, suas canções nada perderiam se fossem ouvidas e cantaroladas por intelectuais de esquerda, pela juventude contracultural ou até pelas plateias mais pobres e suburbanas do país. Eis por que Raul Seixas era visto em espaços universitários<sup>65</sup>, em concursos de beleza<sup>66</sup> e em programas em homenagem aos seresteiros da “velha guarda”.<sup>67</sup>

Esse caráter heteronômico<sup>68</sup> de sua produção e carreira não implicava a sua submissão aos imperativos comerciais das gravadoras. Os anos de produtor musical lhe renderam uma experiência desfrutada por poucos, seja dentro do estúdio de gravação ou nas tratativas de divulgação do seu trabalho artístico. Como Raul Seixas conhecia as dinâmicas das múltiplas etapas que envolviam a produção de um disco ou um artista, ele adquiriu muita autonomia no interior das gravadoras, da qual se beneficiou para a condução dos seus projetos

<sup>63</sup> O Festival de Saquarema foi produzido por Nelson Mota na praia de Itaúna, na cidade carioca de Saquarema, e contou com a participação dos principais nomes do *rock* nacional. Em 2018, lançou-se o documentário “*Som, sol & surf – Saquarema*”, com de direção de Helio Pitanga, trazendo imagens do evento e os bastidores de sua produção.

<sup>64</sup> Esse *show* foi realizado na região distrital do município de Curionópolis, no sudeste do Pará, em um acontecimento de enorme divulgação destinado aos garimpeiros locais.

<sup>65</sup> Em 1983, ele apresentou-se na Praça do Relógio, no centro da Universidade de São Paulo.

<sup>66</sup> Em 1976, Raul Seixas apareceu de pijama, meia e sapato-tênis, ao lado de Benito di Paula e Maria Alcina, no concurso Miss Brasil, realizado em Brasília, numa apresentação que o levaria à polícia por ofender os militares que estavam na plateia.

<sup>67</sup> Em 1975, o artista foi um dos convidados do programa “Globo de Ouro” que homenageou Nelson Gonçalves.

<sup>68</sup> O termo é utilizado em referência à ideia de autonomia e dependência que um subcampo de produção cultural estabelece com os princípios e hierarquias externas. De acordo com Bourdieu, no subcampo da grande produção, a heteronomia de seus princípios faz com que as obras ou autores nele posicionados sejam avaliados por méritos extrínsecos ao campo, distantes da prestigiosa ideia de uma “arte pela arte”. Nesse polo do campo cultural, “o êxito temporal é medido por índices de sucesso comercial (tais como a tiragem dos livros, o número de representações das peças de teatro etc.) ou de notoriedade social (como as condecorações, os cargos etc.), a primazia cabe aos artistas conhecidos e reconhecidos pelo ‘grande público’”. BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*, p. 246.

autorais. Roberto Menescal, que foi diretor artístico da Philips, nos anos em que Raul Seixas esteve na companhia, afirma:

Entrevistador: *Então, cada artista tinha o seu produtor específico. E quem era o do Raul?*

Roberto Menescal: *O do Raul era, normalmente, ele mesmo. Como ele era produtor, a gente fazia o que o Raul fazia como produtor, a organização da produção dele. Agora, a realização dele, dentro do estúdio, ele sabia melhor do que ninguém. Entendeu?*

Entrevistador: *Então ele deveria ter uma liberdade incrível dentro da gravadora?*

Roberto Menescal: *Tinha sim, mas dentro do orçamento, dentro da possibilidade. Sei lá, “Raul você tem 20 dias pra fazer um disco de estúdio, você tem tanto para orquestra, tanto para divulgação”. “Você tem certeza disso?”, “tenho”. “Olha, vamos colocar um cara controlando isso. Porque ela [a verba] não pode passar” [...]. Se ele gastasse mais em estúdio, ele teria menos tanto de divulgação. Como ele conheceu um pouco na CBS, ele entendia o quanto ele iria vender.<sup>69</sup>*

André Midani, presidente da Philips/Phonogram, ao recordar a chegada de Raul Seixas à empresa, se recorda dele como um artista “pronto”, com uma obra definida: “não tinha que mudar nada, não tinha que aconselhar nada, não tinha que ter dúvida nenhuma”.<sup>70</sup> Para um empresário que se consagrou pela procura de polivalências em seus contratados, a ideia de um artista “pronto” engloba qualidades que extrapolam o repertório musical. São muitas as dimensões que englobam o amadurecimento artístico de um músico, e não é intuito deste artigo investigar essa complexa questão. Todavia, é possível identificar determinados aspectos de versatilidade e talento que Raul Seixas precocemente mostrava e que provavelmente ele consolidou em seus anos como produtor fonográfico.

Longe de ser um artista “maldito”, como se acostumou designar alguns artistas na década de 1970 – como Luiz Melodia, Jards Macalé e Sérgio Sampaio – por assumirem uma postura avessa aos esquemas de divulgação e consumo, Raul Seixas sempre transitou muito bem, como vimos, por ambientes tidos como não sofisticados, razão pela qual, ao que tudo indica, não compartilhou qualquer tipo de rejeição a essas estratégias de exposição. Além do mais, desde a sua estreia como cantor solo, em 1973, ele apresentava um cardápio de atrativos extrapolava suas músicas. Em suas inúmeras aparições em rádios e televisão, notabilizou-se por anunciar projetos os mais inusitados possíveis. Em entrevistas, dizia estar em contato direto com seres extraterrenos, com magos satanistas e com o ex-Beatles John Lennon, e que lutava pela abolição do dinheiro; e mais, teria sido um jacobino na Revolução Francesa e vinha construindo uma cidade onde cada um viveria da maneira que quisesse, enquanto preparava um tratado de metafísica, um filme e uma peça de teatro. Atualmente, essas falas e projetos – a maior parte deles nunca passou de discursos acalorados do cantor – adornam a figura do roqueiro rebelde, que ronda a imagem de Raul Seixas. Não que essa dimensão não existisse, mas é evidente como todas essas declarações serviam como um chamariz na promoção de sua carreira. É difícil imaginar um artista estreante, sem maior conhecimento prévio, conseguir manusear com destreza esse conjunto de estratégias. Mais uma vez, a experiência como

<sup>69</sup> MENESCAL, Roberto *apud* SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz, *op. cit.*, p. 122.

<sup>70</sup> MIDANI, André *apud* SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz, *op. cit.*, p. 73.

produtor musical surge como chave para se entender essa habilidade que ele tinha e usava com tanta frequência.

Quando falava sobre seus interesses, Raul Seixas explicava: “Meu pai sempre gostou de mistérios, de coisas estranhas, e me meteu nesse mundo estranho, de tudo que é inexplicável na face da Terra, debaixo do mar, no céu”.<sup>71</sup> Na sua visão, os anos de produtor musical foram decisivos para que ele lograsse traduzir em forma de música popular essa miríade de “coisas estranhas” que habitavam o espectro de suas curiosidades. À imprensa, Raul Seixas comentava sobre o reconhecimento do seu trabalho artístico musical e mencionava uma espécie de aprendizado linguístico, obtido dentro da gravadora: a *expertise* para abordar conteúdos e assuntos complexos, porém revestidos em linguajar simples e palatável aos ouvidos mais populares.

*Minhas músicas são muito fáceis, muito bobas, mas eu gosto delas, eu sinto. Eu só posso fazer isto. Aí tem nego que diz, “você é um escritor, suas ideias são muito mais avançadas que suas músicas”. E eu digo, “que loucura, não tem comparação, é um absurdo traçar um paralelo desses”. Eu gosto é desse cum-pá-cum-cum, é a única coisa que sei fazer, se adapta exatamente. Eu consigo escrever meu livro colocando dentro da música, desse ritmo tribal, porque o que eu falo é tribal.*<sup>72</sup>

Contudo a perícia linguística adquirida por Raul Seixas ia além da ideia de fazer músicas fáceis. Os anos como “homem de gravadora” lhe ensinaram a importância da comunicação, de ser entendido e compreendido pelo maior número de pessoas. Mauro Motta, que compôs com Raul Seixas uma série de canções para os artistas da CBS, lembra: “Ele já fazia música com essa verve absolutamente popular, dessa linha melódica dele. Eu sou pianista formado, pianista clássico. [...] E eu tinha muita vergonha, porque eu achava muito brega. E o Raul jamais tinha vergonha dessas coisas; eu que era preconceituoso”.<sup>73</sup> Paulo Coelho reconhece um esforço pedagógico de Raul Seixas desde quando eles começaram a escrever, juntos, letras musicais: “A coisa que mais agradeço dessa relação foi ele ter me ensinado que cultura popular não é, necessariamente, uma coisa negativa. Ao contrário, a capacidade de se comunicar com todos é uma coisa positiva. No fundo, é o objetivo do ser humano, a comunicação com seu próximo. A segunda coisa que ele me ensinou é a linguagem e de como fazer uso dela”.<sup>74</sup>

O propósito de Raul Seixas era “ser popular sem ser popularesco” a ponto inclusive de transmitir conteúdos complexos de modo compreensível por todos, algo que Raul Seixas alcançou graças a uma adaptação linguístico-gramatical peculiar às classes populares. De quebra, nessa linha Raul Seixas não se furtava do capricho no sotaque e da utilização de um português coloquial. Por exemplo, na canção “As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor”, ele abandona a flexão do plural nos versos: “Eu que já passei por todas as religião/ filosofias, políticas e lutas”. Coisa semelhante aparece em “Rock das aranha”. Em “Eu nasci há dez mil anos atrás”, Raul Seixas apela para o recurso da redundância, tanto no título, quanto no refrão da canção.

<sup>71</sup> SEIXAS, Raul *apud* PASSOS, Sylvio, *op. cit.*, p. 14.

<sup>72</sup> *Idem, ibidem*, p. 26.

<sup>73</sup> MOTTA, Mauro *apud* SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz, *op. cit.*, p. 110.

<sup>74</sup> COELHO, Paulo. Uma relação complicada. *Rolling Stone*, n. 35, São Paulo, ago. 2009.

Com tal preocupação de ser palatável para o grande público, ele cuidou igualmente da construção do percurso melódico e entonação vocal de suas composições. Em um momento em que o tropicalismo já havia não só atentado para o aspecto comercial da música gravada, como também englobado em sua estética tanto radicalidades musicais experimentais quanto o arcaico e o “cafona”, Raul Seixas foi habilidoso ao aproveitar sua proximidade com a sonoridade “brega”. “Sessão das dez” (“Ao chegar do interior/ inocente puro e besta”), por exemplo, é um bolero ao melhor estilo “cafona”, cantado com a voz eloquente de um seresteiro amargurado. Em “Ouro de tolo” (“Eu que não me sento/ no trono de um apartamento/ esperando a morte chegar!”), o eu lírico declama os versos combativos da canção com um tom choramingoso, até o desfecho que avisava a chegada de um disco-voador. “Medo da chuva” (“É pena/ que você pense que eu sou escravo/ dizendo que eu sou seu marido/ e não posso partir”) enuncia os princípios de um amor livre, vestindo seus versos em uma “cafona” toada caipira e melodia pegajosa. “A maçã” (“se esse amor/ ficar entre nós dois!”) sustenta a mesma temática poligâmica com uma melodia doce e belo vocal em falsete. “Tango para minha morte” (“Ó morte/ tu que és tão forte!”) é uma ode fúnebre, declamada com uma voz derramadamente “cafona”. “Ave Maria da rua” (“Oh, minha mãe/ minha filha, tu és qualquer mulher”) é uma canção lírica com harpas e cordas, que contorna o teor profano da letra, na qual se cultua o sagrado feminino e se equipara a mãe de Cristo a todas mulheres. “O homem” (“Esse meu canto que não presta/ que tanta gente então detesta”) contém uma pesada autocrítica artística “bordada de coros femininos ultracafonas e arranjos de cordas grandiloquentes”.<sup>75</sup>

Ao explicar o fracasso de um disco produzido para Jerry Adriani, ele mencionou: “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”.<sup>76</sup> Essa aprendizagem de Raul Seixas diz respeito a uma adequação do conteúdo à plataforma, da linguagem musical a suas condições materiais de gravação e consumo, em suma, das relações inevitáveis que a música popular estabelece com as suas “condições de produção”.<sup>77</sup> E isso tem um significado profundo, que é a compreensão da música popular como um gênero artístico próprio, submetido às regras específicas do seu universo de produção cultural. O que conduziu Raul Seixas a compreender a música, em seu formato canção, como uma obra feita por intermédio de uma linguagem que lhe é particular, distante de certos maneirismos característicos de uma rebuscada escrita poética. Daí exemplificar Paulo Coelho:

<sup>75</sup> SANCHES, Pedro Alexandre, *op. cit.*, p. 189.

<sup>76</sup> SEIXAS, Raul *apud* ARAÚJO, Celso. Raul Seixas: eu quero derrubar as cercas que separam os quintais. *Manchete*, Rio de Janeiro, s./d.

<sup>77</sup> Para Eliseo Verón, “as condições produtivas dos discursos sociais têm a ver ou com as determinações que dão conta das restrições de geração de um discurso e de um tipo de discurso, ou com as determinações que definem as restrições de sua recepção. Chamamos as primeiras condições de produção e, as segundas, condições de reconhecimento. Os discursos são gerados sob determinadas condições, que produzem seus efeitos sob condições também determinadas. É entre esses dois conjuntos de condições que circulam os discursos sociais”. VERÓN, Eliseo *apud* JANOTTI, Jeder, *op. cit.*, p. 2

*A primeira versão de “Al Capone”, por exemplo, era um grande tratado. Raul disse: “Não é nada disso, cara”. Eu, irritado, respondi: “Você quer algo como ‘Al Capone, vê se te emenda?’” Ele disse que sim. Eu respondi: “Raul, não se escreve dessa maneira”, mas a frase ficou na minha cabeça. “Vê se te emenda’, olha que coisa horrível”. E, só pra sacanear, continuei: “Já sabem do teu furo, nego, no imposto de renda”. E perguntei: “Você acha que isso é bonito?” Ele: “É ótimo”. Falei: “Então tá”. Fui para casa e escrevi a letra de “Al Capone”. Ele nunca dizia que a letra estava uma droga. Dizia: “Não é assim, sabe?” Letra de música não é poesia. Letra de música é letra de música. É preciso libertar-se um pouco dessa ideia. Aprendi fazendo letra de música que é preciso ser absolutamente objetivo – sem ser superficial.<sup>78</sup>*

De um modo geral, percebe-se que os anos como “homem de gravadora” fizeram com que Raul Seixas compreendesse a música como um “produto midiático”<sup>79</sup>, objeto de consumo e apreensão por parte do público. E essa condição, em larga medida, reforçou a atenção do artista aos vários aspectos de sua produção musical: desde uma linguagem específica e própria à música popular, a importância dos meios técnicos de gravação e circulação, passando pelos veios comerciais que sustentam o negócio da música, a relevância do seu componente performativo – do visual do intérprete a sua entonação vocal – até o papel imprescindível dos instrumentos promocionais, como rádio e televisão. Uma visão panorâmica que Raul Seixas adquiriu, muito provavelmente, a partir da sua atuação como produtor fonográfico.

*Artigo recebido em 5 de abril de 2023. Aprovado em 29 de agosto de 2023.*

---

<sup>78</sup> COELHO, Paulo. Uma relação complicada. *Rolling Stone*, n. 35, São Paulo, ago. 2009, p. 73.

<sup>79</sup> Sobre a condição midiática da “música popular massiva”, ver JANOTTI, Jeder, *op. cit.*