




“CAFONICES” DO ROCK NACIONAL: RAUL SEIXAS E A CULTURA “BREGA” NA DÉCADA DE 1970

“CAFONICES” OF NATIONAL ROCK: RAUL SEIXAS AND THE “TACKY” CULTURE IN THE 1970S

Lucas Souza*


Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

 <https://orcid.org/0000-0002-8806-2286>

lucas_marilia@yahoo.com.br

Janaina Lobo**

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

 <https://orcid.org/0000-0001-9935-4383>

janaina.lobo@gmail.com

RESUMO: O objetivo desse artigo é compreender o significado e as características centrais da chamada música “brega”, ou “cafona”, que se popularizou no Brasil, entre as décadas de 1960 e 1970, para, a partir daí, se averiguar a forma e a extensão da influência que esse gênero musical exerceu no trabalho artístico de Raul Seixas (1945-1989), suas canções e persona pública.

PALAVRAS-CHAVES: Raul Seixas; música “brega”; rock brasileiro.

ABSTRACT: The objective of this article is to understand the meaning and central characteristics of the so-called “tacky” or “cafona” music, which became popular in Brazil between the 1960s and 1970s, in order, from then on, to investigate the form and the extent of the influence that this musical genre exerted on the artistic work of Raul Seixas (1945-1989), his songs and public persona.

KEYWORDS: Raul Seixas; “tacky” music; brazilian rock.

* Doutorado em Sociologia pela Universidade de São Paulo. Professor Adjunto A da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira.

** Doutorado em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora Adjunta da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira.

INTRODUÇÃO: RAUL SEIXAS, PRODUTOR MUSICAL E MÚSICA “BREGA”

O cantor e compositor Raul Seixas é, atualmente, um artista conhecido e cultuado. Angaria fãs, estudiosos, admiradores e *covers* pelo Brasil, mesmo após 30 anos de seu falecimento. A imagem de Raul Seixas, a qual tanto se identificam, passa pela figura do roqueiro rebelde e contestador que, em plena ditadura militar, flertou com o diabo, com as drogas, com discos-voadores e tudo mais. A ideia do “maluco beleza”, do sujeito revoltado com a vida, com os costumes, com a cultura, com a política, tornou-se o mote central de compreensão e análise da figura e trajetória de Raul Seixas (AUTOR, 2016). Esse sentido eleito para recuperação e explicação de sua vida deixa pouco espaço para alguns episódios biográficos que, de certa forma, não reforçam essa concepção hoje conhecida sobre o cantor. A relação de Raul Seixas com a produção musical “cafona” é um desses.

Antes de lançar-se como artista solo, em 1973, Raul Seixas – então chamado Raulzito – liderava um conjunto de iê-iê-iê que teve, em 1968, a oportunidade de gravar um LP na cidade do Rio de Janeiro. A banda não conseguiu repetir, na capital carioca, o sucesso que tivera em Salvador, onde praticamente dominou a cena jovenguardista da cidade. Apesar de contar com o apadrinhamento de Chico Anísio, Roberto Carlos e Jerry Adriani, o disco foi um fracasso e a banda encerrou suas atividades sem nenhum grande show ou apresentação significativa.

Mas Raulzito continuou a peleja na vida artística através de outros caminhos. Evandro Ribeiro, diretor da CBS, conhecia Raulzito das turnês que os artistas de sua gravadora faziam por Salvador. O empresário planejava ampliar o número de produtores musicais da empresa e o convidou para integrar o quadro de funcionários da companhia. Em 1969, tem início a carreira de produtor musical de Raul Seixas.

Esse período como “homem de gravadora” foi decisivo na trajetória e na carreira futura de Raul Seixas. Foi nesse momento que o então aspirante a artista inseriu-se no universo de uma empresa discográfica, o que lhe rendeu experiência decisiva para os desafios futuros, e deu início a sua incursão em um gênero musical muito popular no início dos anos de 1970. Com a decadência da jovem guarda, a CBS procurava novas possibilidades para seu *cast* de artistas, reposicionando alguns deles no segmento da música romântica que vinha ganhando cada vez mais espaço.

Raulzito cuidou da imagem e da produção dos discos de muitos desses artistas (Ver: Anexo I). Em parceria com Mauro Motta, foi compositor e autor em inúmeras canções que ficaram conhecidas no repertório “cafona”. *Doce, Doce Amor*, de Jerry Adriani, tornou-se um enorme sucesso da dupla. Para além da canção, os dois produziram todo o disco de estreia de

Odair José e compuseram a música *Tudo Acabado*. Para Diana, Raul Seixas, além de produzir alguns de seus LPs, escreveu uma série de canções de sucesso como *Hoje sonhei com você*, *Você tem que aceitar*, *Ainda queima a esperança*. Para José Roberto, Raul Seixas fez *Lágrimas nos olhos*, *Hoje resolvi partir* e *Deus queira*. Núbia Lafayette também cantou algumas canções “bregas” feitas por Raulzito e Mauro Motta, como *Jamais estive tão segura de mim mesma*. Já Luiz Carlos Magno ficou com a canção *Deixe Ele Falar Sozinho*.

Na maioria das vezes, esse momento de sua trajetória é visto como um período de exceção, uma fase propedêutica que levaria à maturidade artística. Nenhum estudioso que se dedicou exclusivamente à obra de Raul Seixas destacou a amplitude dessa relação com a música “brega”. Poucos analistas (de trabalhos mais amplos e diversificados) conseguiram entender que no meio das misturas de rock com baião, tango e MPB, havia na produção musical de Raul Seixas uma raiz “brega”. Segundo Pedro Sanches (2004, p. 180), o cantor fartava-se de um “romantismo lambuzado na cafonice que vigorava com Roberto Carlos, mas para mandar um contra-recado hippie”. Luiz Tatit (2004, p. 63) verifica que grande parte do repertório de sucesso da década de 1970 contemplava o lirismo e os temas românticos. Segundo este autor (2004, p. 63): “Mesmo a tradição do rock brasileiro, que permeia nas guitarras de Raul Seixas ou Rita Lee, enveredava com frequência pelo ‘brega’ (‘Gita’) ou pelo sensual-romântico (‘Mania de Você’, ‘Doce Vampiro)”. Danilo Dantas (2007, p. 99) é categórico ao afirmar que “Raul Seixas se apresenta como o cruzamento de três tradições que, no Brasil, faziam parte da música popular massiva no começo dos anos 70: o pós-tropicalismo, a sonoridade dos malditos da MPB e a pós-jovem guarda cafona”.

O objetivo desse trabalho não é averiguar o período em que Raul Seixas atuou como produtor e compositor de artistas “cafonas”, mas sim entender como este estilo musical deixou marcas na conhecida obra do roqueiro. Para isso, é preciso compreender o que é essa música “cafona”, suas características e qualidades, para se dimensionar, enfim, a extensão e importância que esse gênero musical teve na produção artística de Raul Seixas ou mesmo na construção de sua *persona* pública.

COMPREENDENDO A MÚSICA “CAFONA” OU “BREGA”

A “Enciclopédia da música brasileira” (MARCONDES, 1997, p.117) define a “música brega” como uma “coisa barata, descuidada ou malfeita; de mau gosto, sinônimo de cafona ou kitsch; a música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários”.

A definição do verbete “brega” aparece na enciclopédia como sinônimo de outros dois conceitos – “cafona” e “kitsch”¹ – que na verdade carregam histórias e acepções um pouco distintas. Diferentemente do “brega” ou “cafona”, o termo “kitsch” já tem, internacionalmente, um lastro de reflexão teórica mais encorpado no campo da estética. O “kitsch”, inclusive, já habita, com frequência, o arsenal artístico da produção erudita, principalmente aquele atrelado à cultura *pop*, como mecanismo importante de confronto e denúncia a padrões estéticos de bom gosto. O “brega” e o “cafona” ainda não alcançaram o mesmo estatuto no Brasil. Carmen Lúcia José (2002, p, 42) define a “mercadoria brega” como uma espécie de resquício da cultura elitista, reaproveitada pela indústria do consumo, e apropriada pelas classes populares que, através dela, desfrutam de uma falsa noção de pertencimento e legitimidade. Portanto, o lugar do “brega” seria, exatamente, o “não lugar”, “um objeto organizado a partir dos pontos de intersecção entre os dois sistemas de objetos (o da elite e o popular)”.

Esse tipo de interpretação, que coloca o “brega” ou “cafona” como meros elementos residuais de campos opostos de produção da cultura, nega a possibilidade de compreendê-los como elementos simbólicos portadores de uma “estética própria”, com certo grau de originalidade que os defina e os diferencie dos outros esquemas culturais.

Embora ainda carentes de uma reflexão conceitual nativa mais adensada, os termos “brega” e “cafona” são frequentemente utilizados no meio musical para designar um segmento artístico muito específico da cultura nacional. Derivada do italiano “cafoné”, a palavra tem um forte teor moralizante, que indica um indivíduo de mau gosto, sem refinamento, simplório; possidônio, provinciano e suburbano². No meio musical brasileiro, seu uso se tornou corrente no final da década de 1960, quando Carlos Imperial, o popular apresentador de TV, usou o termo “cafona” para designar um conjunto de artistas lacrimosos, que despontavam na cena musical (ARAÚJO, 2002). O termo “brega” era sinônimo de prostíbulo, cabaré ou regiões de prostituição (CARDOSO, 2011a). Seu uso no universo musical é mais tardio, entrando em moda na década de 1980, quando Eduardo Dusek gravou seu disco *Brega Chique* (1984), cujo sucesso inspirou também a novela *Brega & Chique*, da Rede Globo de televisão.

¹ Segundo Moles (1986), o termo “kitsch” é uma forma de tratamento do material estético que não se resume especificamente às definições de “belo” ou “feio”. É próprio das relações que os indivíduos estabelecem com as “coisas”, um “modo estético de relação com o ambiente”, nos contornos da “sociedade burguesa de massa”: transitoriedade, consumismo, posse, ascetismo, hedonismo e alienação. Em suas palavras (Moles, 1986, p. 26), o Kitsch “é sempre julgado de modo negativo e somente após o período da *pop-art* deixou-se de lado um pouco a alienação Kitsch, dando aos artistas a possibilidade de retomá-lo como distração (o Kitsch, é divertido), primeira etapa de uma recuperação que vem ocorrendo na história da arte. Kitsch universal, estilo e maneira de ser, tendência permanente ligada à inserção da vida, de um certo número de valores burgueses, o Kitsch será também um processo de produção, uma atitude do artista aplicado, uma reverência ao consumidor-rei”.

² Ver: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=eVIX>

Apesar das fortes tonalidades pejorativas, “brega” ou “cafona” são, hoje, termos comuns na referência de um conjunto de artistas que, desde o fim da década de 1960, alcançam imenso sucesso entre as camadas mais populares da sociedade brasileira, abastecem as rádios AM de todo o país e regimentam sua popularidade fora dos grandes centros, principalmente no interior e nas regiões Norte e Nordeste. Esse filão musical começou a se consolidar com a decadência da Jovem Guarda e a tentativa de reposicionamento no campo musical de alguns egressos do movimento. Nesse cenário de crise, disputas entre Roberto Carlos, antigo rei do iê-iê-iê, e o jovem capixaba Paulo Sérgio, para assumir o protagonismo como nova estrela musical do país, abriram brechas de mercado para uma leva de artistas.

Embora derrotado na peleja com Roberto Carlos, Paulo Sérgio teve uma produção musical significativa e tornou-se “o precursor de um estilo de balada romântica que mais tarde ficaria conhecido como brega” (ARAÚJO, 2002, p. 25). Foi na esteira de Paulo Sérgio que outros cantores, muitos deles saídos dos quadros da Jovem Guarda, conseguiram redefinir suas posições e imagens como cantores românticos, tornando-se pioneiros da música “cafona” no Brasil, como: Odair José, Waldick Soriano, Agnaldo Timóteo, Reginaldo Rossi e Nelson Ned.

Apesar da grande popularidade desses artistas e de alguns incipientes estudos sobre a música “brega”, principalmente na área de comunicação, o gênero não foi devidamente definido e sua importância na cultura musical brasileira é algo ainda em suspenso (Ver: CAVALCANTI, 2015; FASCINA, 2011; FONSECA, 2015; LEÃO, 2011; MATTOS, 2011; SILVA, 2018; CARDOSO, 2011a, 2011b). A música “brega”, ou “cafona”, na verdade, não é algo homogêneo. Engloba artistas diferentes, que se expressavam através de diferentes estilos, como o bolero (Waldick Soriano, Nelson Ned, Lindomar Castilho e Cláudia Barroso), a balada (Paulo Sérgio, Odair José, Evaldo Braga, Agnaldo Timóteo) e o chamado “sambão-joia” (Benito de Paulo, Luiz Ayrão e Wando).

As dificuldades em se definir com precisão essa música “cafona” passam pela forma com que algumas de suas características estéticas centrais podem também ser encontradas, com frequência, em outros estilos musicais. A simplicidade no acompanhamento melódico, presente nas canções “brega”, pode ser notada em gêneros muito populares, como o sertanejo, lambada e axé. A grande passionalidade no conteúdo das letras e performance interpretativa também não são particulares ao “brega”. Canções “românticas” e “sentimentais” sempre tiveram grande presença no cancionário popular, e foi característica das grandiloquentes vozes que marcaram a “era de ouro do rádio” (Ver: CALABRI, 2004; CONDE 2013). Uma onda de influência do bolero hispânico, aliado à decadência dos carnavais, alterou a música brasileira no início do

século, tendendo-a para um sabor mais melodramático, e fazendo dos temas amorosos o mote central da música nacional (TATTT, 2004; CASTRO, 2003).

Banalidade e obviedade no conteúdo das letras, marca apontada como definidora dessa música “brega”, também não contempla, em seu todo, a natureza dos versos do cancionero “cafona”. Pelo contrário, através das vozes de cantores “brega” foram abordados assuntos complexos de moralidade e comportamento, como o divórcio (*Divórcio não é Pecado*, Miguel Ângelo; *Pedaço de Papel*, Cláudia Barroso) e homossexualidade (*Eu pecador*, Agnaldo Timóteo). Odair José, o “terror das empregadas domésticas”, enfileirou canções polêmicas, que vão da apologia às drogas, como *Viagem* (“Quero colocar na sua mente uma luz/ acabar de uma vez com os tabus”), às mais profanas formas de interpretação e crítica religiosa, como *O Filho de José e Maria* (“Maria e José se amaram e um lindo menino nasceu/ Depois eles dois brigaram e o menino sofreu/ Maria seguiu seu caminho/ José voltou para Belém”) e *Cristo quem é você* (“Minha mãe dizia/ filho pode esperar/ Ele um dia volta e o mundo vai salvar/ Pra onde você foi? Cadê a sua cruz? / Venha me dizer, quem é você Jesus?”).

A alienação política também não é marca incontestada das músicas “brega”. Há, no cancionero “cafona”, formas de denúncia social e política muito bem adaptadas aos versos desse gênero musical. A dupla Dom & Ravel, por exemplo, aborda o clássico tema da reforma agrária em *O Caminhante* (“Eu ando caminhando por aí/ Procurando uma região sem dono/ Local do qual me sinta proprietário/ Usuário do que dele eu extrair”). Paulo Sérgio revela as agruras do imigrante nordestino na cidade grande, enquadrado pela polícia em *O Camburão* (“Seu moço, não sei de nada/ não sei do que tá falando/ não tenho papel nenhum/ há pouco que eu tô chegando”). Odair José especializou-se em baladas denunciativas dos preconceitos sociais contra prostitutas, garotas suburbanas e empregadas; esteve à frente do movimento que lutou pelos direitos trabalhistas das empregadas domésticas na década de 1970, e pelo estilo cafona, porém combativo de suas canções, conseguiu a alcunha de “Bob Dylan da Central”.

Se a música brega penou com o desdém da crítica, clássicos do repertório cafona foram regravados por outros artistas, ganhando sentido e reconhecimento muito distintos do original. Maria Bethânia gravou *Negue*, música conhecida na voz Nelson Rodrigues, mas de autoria de Adelino Moreira, importante compositor de baladas românticas para Cauby Peixoto e Ângela Maria. Na voz de Bethânia, a canção ganhou um teor romântico, palatável aos mais críticos ouvidos da MPB. Caetano Veloso recebeu indicação para o Grammy Latino de Melhor Canção Brasileira, após a regravação de *Você Não me Ensinou a te Esquecer*, um clássico do cancionero “cafona”, de autoria de Fernando Mendes.

Para além de certas características estéticas, a compreensão da música brega deve ser feita analisando também seu estatuto sociológico. É a partir do lastro social, que aglutina o conjunto de suas qualidades, que se pode falar numa dicção propriamente “cafona”, essa forma marcante e peculiar de falar de amor, de interpretar canções e fazer protesto.

O berço de origem social do cancionero “cafona” aponta para estratos muito humildes. Wando foi feirante, jornalista e engraxate; Nelson Ned auxiliar numa loja de doces e chocolates; Agnaldo Timóteo foi engraxate, carregador de malas, torneiro mecânico e vendedor de frutas e salgados; Amado Batista foi trabalhador rural na infância, depois faxineiro, balconista e subgerente de uma livraria; Antônio Marcos balconista de loja de calçado e vendedor, Evaldo Braga foi garoto de rua e interno do Serviço de Amparo ao Menor (órgão que precedeu a FEBEM e a Fundação Casa), Elymar Santos trabalhou como carroto e vendedor de garrafas, Nenéo foi engraxate e Waldick Soriano garimpeiro, lavrador, caminhoneiro, faxineiro e servente de pedreiro (Ver: ARAÚJO, 2002; CABRERA 2007; NED, 1996).

A origem social desses artistas os relegou a uma completa heteronomia. Nelson Ned (In: ARAÚJO, 2002, p.186- 190) afirma que se tornou cantor por necessidade econômica, e completa: “creio que todos da minha época não tinham estudo nem profissão, então a alternativa era a música”. Segundo o cantor, “artista popular da minha linha, da linha de um Agnaldo Timóteo, não tem que se preocupar com a imprensa. Quem tem que se preocupar com a imprensa é Djavan, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Chico Buarque, porque eles vivem da imprensa; nós, não” (In: ARAÚJO, 2002, p.186- 190.). Nenéo vai no mesmo caminho ao reafirmar seus interesses financeiros na arte: “Me lembro que eu engraxava sapatos na Praça Saens Pena quando comecei a me dedicar à música, que era o único caminho que eu podia seguir para ganhar dinheiro e ajudar minha família” (In: ARAÚJO, 2002, p.186- 190)

A origem social do público consumidor desse tipo de música também é decisiva em sua caracterização. Segundo Araújo (2002, p. 16), a música “brega” é a “vertente da música popular brasileira consumida pelo público de baixa renda, pouca escolaridade e habitante dos cortiços urbanos, dos barracos de morro e das casas simples dos subúrbios de capitais e cidades do interior”. Há, em si, uma grande afinidade de *habitus* (Bourdieu, 1996) entre artistas e público. De certa forma, o engraxate, o faxineiro, o mecânico produziam músicas para empregada, para prostituta, pro caminhoneiro, numa sinergia intensa, capaz de explicar não somente o grande sucesso e identificação com esse gênero musical, como também sua durabilidade³.

³ A música “brega” ainda é uma produção cultura importante, principalmente nas regiões Norte e Nordeste do país, se desmembrando, inclusive, em outros estilos como tecnobrega, calipso etc.

De muitas maneiras, os próprios artistas sabiam que suas origens sociais os ligavam, de forma íntima, com seus fãs e admiradores. Lindomar Castilho assim cantava: “Eu canto o que o povo quer/ Eu canto o que o povo diz/ Eu canto de coração/ E por isso sou feliz/ Nasci de família humilde/ Família de cantador /Cantando versos pro povo/ Para o povo com amor” (*Eu canto o que o povo quer*). Nelson Ned (In: Araújo, p. 186) diz: “somos cantores de AM, somos cantores do rádio, somos homens do povo. Eu venho das massas populares”. E essa ligação consubstancia-se num linguajar artístico muito próprio, uma intimidade comunicativa que conferiu à música “brega” essa identidade com as classes populares. Reginaldo Rossi, aclamado “rei do brega”, vangloriava-se de sua relação com o povo e da forma como dominava a comunicação com seu público⁴. Geraldo Nunes abusava do coloquialismo em canções como *Lenço Vermelho* e *Fazenda Velha*. É a partir de uma afinidade de *habitus* que o cancionista cafona compõe um dialeto que lhe é próprio, qual seja, o domínio de um vocabulário e de um complexo lexical muito específico às classes populares.

A hipótese de que a música “brega” se define pelas qualidades sociais de seu público consumidor faz sentido na medida em que o surgimento desse gênero musical coincide com um período chave de desenvolvimento e racionalização da indústria do disco no Brasil. Foi na virada da década de 1960 para 1970 que a indústria fonográfica, apoiada em políticas governamentais de incentivo à cultura e consumo de bens duráveis, deu a partida que a levaria ao posto de sétimo mercado consumidor de fonogramas do mundo (MORELLI, 1988; DIAS, 2000).

O crescimento quantitativo foi acompanhado por uma racionalização administrativa e segmentação do mercado de discos. É coerente falar em música para um público social específico, que seja “empregada doméstica”, quando a indústria buscava, realmente, uma atuação segmentada de seu *cast* artístico no mercado de música. Diferentemente dos anos de 1930 e 1940, quando a atuação fracionada do público musical praticamente não existia e o rádio dominava o mecanismo de difusão e audição das canções pelo Brasil. Isto explica, em certa medida, como os pomposos cantores e cantoras do rádio, mesmo com certas semelhanças interpretativas com os músicos “cafona”, terem escapado à vinculação a um segmento social em particular. As grandiloquentes vozes do rádio não eram ouvidas somente pelo público de baixa renda, pouca escolaridade e habitante dos cortiços. Pelo contrário, sua audição era geral e abrangente. Eram, como Orlando Silva, “cantores de multidões”.

Foi a partir da década de 1960 que o Brasil se tornou um país majoritariamente urbano, através de um processo intenso de crescimento populacional e migrações internas

⁴ Ver: “Reginaldo Rossi: Meu Grande Amor” (2017), vídeo-documentário dirigido por José Eduardo Mignoli.

(BRITO, 2006). O surgimento das grandes metrópoles foi acompanhado por um conjunto de problemas relativos à desigualdade, pobreza, violência e marginalização. Muitos desses artistas “cafona” viveram essa experiência migratória, principalmente do Norte e Nordeste do país, ao mesmo tempo em que penaram com as agruras desses problemas sociais nos centros urbanos. Isso pode ser notado tanto nas canções que choram a saudade da terra natal (*Vou Voltar para minha terra*, Paulo Sérgio), mas também pela forma com que chega à música popular um conjunto de personagens proletários, específicos a esse subemprego urbano como o jornalista (*Canção do Jornaleiro*, Wanderlei Cardoso), lixeiro (*O Lixeiro e a Empregada*, Amado Batista), garçom (*Garçom*, Reginaldo Rossi), servente de pedreiro (*Servente de Pedreiro*, Luiz de Lara), empregada doméstica (*Deixe essa Vergonha de Lado*, Odair José), secretária (*Secretária*, Amado Batista), ferroviário (*O Ferroviário*, Wando), a prostituta em suas vertentes urbanas, do cabaré ou da beira do cais (*Eu vou tirar você desse lugar*, Odair José; *Secretária da Beira do cais*, César Sampaio).

Mas não é somente a chegada de novos personagens que marca a canção “brega”. A narrativa sobre eles é acompanhada por nuances quase íntimas, uma familiaridade que somente a origem e a trajetória lhes reservam. A figura da prostituta, que entre artistas eruditos e populares já foi cantada, descrita, pintada ou ilustrada das mais diferentes formas, ganha, no cancionero “cafona”, um caráter próprio de quem, com ela, estabeleceu um outro tipo de relação e convivência. Waldick Soriano afirma que sua primeira esposa foi uma prostituta, Nenéo relembra que sua infância foi grande parte passada nos prostíbulos do Morro do Borel, Nelson Ned conta do sofrimento por se apaixonar por uma meretriz e Evaldo Braga foi filho de uma “garota de programa”, que supostamente o teria abandonado em uma lata de lixo (ARAÚJO, 2002; CABRERA 2007; NED, 1996).

Altemar Dutra, em um dos seus sucessos, dizia: “Sentimental eu sou /Eu sou demais”. Essa confidência, na verdade, é uma marca comum do cancionero “cafona”, cuja dicção possui um tom melodramático, que se intensifica pela passionalidade, na melodia e performance vocal (CARDOSO, 2011). E essa característica também não pode ser entendida fora dos contornos sociais das classes de onde provém. Jesus Martin-Barbeiro (1997) recupera a origem do “melodrama” às proibições dos governos franceses e ingleses, entre os séculos XVII e XVIII, ao uso de diálogos nas encenações populares. Restava ao teatro popular caprichar nas performances, na interpretação das paixões e sentimentos, através da pantomima ensaiada, para se comunicar. Esse teor melodramático das canções “cafona” é adaptado a uma ética de vida, uma economia de costumes muito própria. Se, por um lado, o processo civilizatório conduzido pelas elites encontrou seu fundamento no controle e retidão dos gestos e sentimentos, por

outro, relegou às classes populares o seu oposto, o despudor das expressões e das falas, o arroubo dos trejeitos e a extensão dos afetos (ELIAS, 1994).

E a música brega pende muito para o lado do exagero, tanto na descrição das emoções mais taciturnas, como na abordagem dos sentimentos mais satíricos e engraçados. Enquanto a morte (*Sem você eu prefiro morrer*, Márcia Ferreira) e as lágrimas (*Cantando e Chorando*, Frankito Lopes) metaforizam e realçam os sentimentos mais tristes, a música “cafona” trata, em igual dimensão, a brincadeira (*Eu quero gozar*, Alípio Martins), as canções irônicas (*Aonde a vaca vai, o boi vai atrás*, João da Praia), cômicas (*A minhboca do Severino*, Clemilda) e de duplo sentido (*Mataram o meu Peru*, Pinduca).

Essa ética popular permitiu o aparecimento, na música “brega”, de um conjunto de personagens fisicamente estigmatizados, que a moralidade musical brasileira por muito invisibilizou, como a parálitica (*Canção do Paralítico*, Carlos Alexandre), a cadeirante (*Cadeira de Rodas*, Fernando Mendes), a cega (Kátia Cega), o anão (*Um Show De 90 Centímetros*, LP, Nelson Ned). Além do mais, essa ética forneceu à música “cafona” a possibilidade de um trato muito específico do tema da sexualidade, que surge nessas canções de forma lasciva, explícita, beirando o despudor. Odair José narra, sem muitos contornos, a perda da virgindade do menino em *A primeira noite de um homem*, e os desejos sexuais públicos de dois jovens em um parque em *Eu, você e a praça*. Enquanto atiram calcinhas no palco, Wando canta: “Moça/ Sei que já não és pura/ Teu passado é tão forte/ Pode até machucar” (*Moça*).

Ao mesmo tempo que amplia as emoções, os atos, as falas, o eu lírico “cafona” também não tem timidez ao descrever os fatos, narrar seus sentimentos, expor suas vergonhas. Algo que fica explícito na forma como a música “brega” aborda o tema da traição. O “corno” é um personagem mítico no cancionário cafona. Ele é o grande diferencial na maneira como a música “brega” trata a questão da infidelidade, do adultério, muito presente em outros gêneros musicais. A deslealdade amorosa é narrada com a honestidade e parcialidade próprias à dicção “cafona”, sua dor é sincera e exageradamente exposta, o que conduz o ouvinte a uma comunhão com o sofrimento alheio. Canta Waldick Soriano: “Você não sabe o quanto dói ser enganado/ você não sabe o quanto dói uma traição/ Você precisa ser traído por alguém/ (...) Para sentir a mesma dor que sinto agora” (*Traição*). O cantor “cafona” é um narrador partícipe, sempre presente nas canções, e que não se acovarda de encarnar o sujeito traído ou o pobre enganado. Da mesma maneira, não teme em ser alvo da chacota, ser motivo de risada. O “corno” da música “brega” convida seu ouvinte tanto à piedade quanto à risada. E essa vertente satírica da traição “cafona” inspira, inclusive, o trabalho de muitos artistas do gênero, como o

cantor e humorista Falcão, que lançou, em 1999, uma espécie de disco tributo intitulado *500 Anos de Chifre: O Brega do brega*.

RAUL SEIXAS E A MÚSICA “BREGA”: ANALOGIAS E DISTINÇÕES

Raul Seixas não foi um cantor “cafona”. Ele foi sim um amante do rock que, entre outras influências, teve na “música brega” um mote decisivo que levanta as bases de seu trabalho artístico. O parceiro de Raulzito em suas adocicadas produções de amor, Mauro Motta (In: AUTOR, 2016, p. 110), lembra da predileção por esse gênero musical:

Ele já fazia música com essa verve absolutamente popular, dessa linha melódica dele. Eu sou pianista formado, pianista clássico. E ele era um roqueiro. Ele gostava muito de Elvis. (...) Eu conhecia Beatles, mas o meu negócio mesmo era tocar Bossa Nova. Era uma outra história, que não era a do Raul. O Raul era rock’n’roll puro. (...) E eu tinha muita vergonha, porque eu achava muito brega. E o Raul jamais tinha vergonha dessas coisas, eu que era preconceituoso.

Se a tese de que a música “cafona” encontra suas bases nas fontes sociais de seus agentes, onde se situaria, no âmbito de suas origens, a verve “brega” que compõe a dicção de Raul Seixas?

Raulzito não teve, nem de longe, um berço social próximo aos mais humildes artistas “brega”. Filho de profissionais liberais - o pai professor e empresário - Raul Seixas desfrutava de condições sociais e culturais privilegiadas na Salvador dos anos 50 e 60. Ele foi criado em um ambiente familiar bastante austero: “minha mãe não me deixava sair na rua para não aprender palavrão” (SEIXAS. In: PASSOS, 1990, p. 40). A mãe, típica senhora de sociedade, cuidava com rigor da distinta educação dos filhos e ambicionava para o menino Raul um cargo na diplomacia. “Queria que ele fosse diplomata. Raul tinha jeito para isso, pois era educado, delicado, sabia falar inglês. Daria um diplomata de primeira”, comenta sua mãe (In: AUTOR, 2015, p. 105).

Mas a cena roqueira de Salvador se desenvolvia bem distante dessas altas classes sociais. Era na periferia da cidade que os amantes do gênero organizavam seus bailes, ensaiavam seus passos e movimentavam suas bandas. O templo do rock em Salvador era o Cine Teatro Roma, situado no Largo de Roma, em uma área de situação periférica da cidade baixa. O local era a sede do Círculo Operário Baiano, inaugurado em 1948, após a doação do imóvel por uma associação católica. Sob a direção eclesiástica do frei Hildebrando Kruthaup e depois da irmã Dulce – que mais tarde seria beatificada – o Círculo Operário Baiano oferecia assistência médica e odontológica, cursos de formação profissional, festividades e formas diversas de

entretenimento, entre elas os shows iê-iê-iê. Segundo George Souza (1996, p.40), o público que frequentava o Cine Teatro Roma era formado, na maior parte, por “trabalhadores pobres empregados na construção civil, em fábricas, em residências, no comércio, etc. Também havia grande número de trabalhadores autônomos, estudantes e donas de casa”

A profunda imersão de Raul Seixas no rock representou também o influxo nessa sociabilidade periférica que ele parece optar, em detrimento das ambições sociais e culturais da família. “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. Minha mãe, que era muito ligada a esse negócio de sociedade, casada com um engenheiro, classe média bem situada e coisa e tal, ficava arrasada” (In: PASSOS, 1990, p.130). Completa Raul suas lembranças: “Eu ia dançar sempre com o pessoal da TR (uma transportadora de lixo). Era a moçada que curti rock” (In: ESSINGER, 2005, p. 47).

E o grande envolvimento de Raul Seixas com o rock se deu, exatamente, pela ruptura comportamental que o gênero representava, principalmente com relação aos costumes do seu berço social de origem. Segundo ele: “foi um verdadeiro fascínio cantar Elvis Presley e imitar aquele comportamento rebelde que significa uma revolução comportamentista mesmo, que dizia ‘Eu sou contra você meu pai, Eu me visto diferente. [...] A mania era dar porrada no pai. Era moda, era o que havia de mais interessante” (In: ALVES, 1993, p. 88).

O rock foi, em toda trajetória de Raul Seixas, uma contravenção comportamental. Mas o grau dessa transgressão não passa apenas pelas características do gênero musical, mas também por sua vinculação aos costumes dessa sociabilidade periférica que lhe era tão estranha. As juras que o cantor proferiu ao rock eram também declarações à ética de vida própria das classes populares, a qual este gênero se ligava. É sintomático na fala do cantor, ao explicar sua relação com o rock, o aparecimento de sujeitos sociais comuns ao cancionário “cafona”, como a “empregada”, o “chofer”, o “lixeiro”.

E toda essa ruptura ética das classes populares, que ele trazia em sua bagagem social, encontrou um certo grau de proximidade com determinados princípios da contracultura⁵, que tanto o seduziram nos anos de 1970. Em alguma medida, ambas apontavam para uma forma de distanciamento e protesto social contra as normas de conduta, pensamento e bom gosto elitista. Talvez por isso, a “dicção cafona” combinasse tão bem para Raul Seixas cantar, junto ao rock, suas ideias e concepções transgressoras de padrões socioculturais e de comportamento. O artista classificava seu trabalho musical como uma espécie de “iê-iê-iê realista”, uma forma de

⁵ Sobre o conceito de “contracultura” ver: ROSZAK (1972).

união entre dois fazeres artísticos diferentes, que condensava o peso da crítica social a partir de um linguajar poplaresco.

Ninguém tentou, ainda, transmitir ideias novas, de vanguarda, através de uma música que mantivesse o seu caráter popular. Descobri que poderia fazê-lo ao ver o país inteiro cantando “Doce, Doce Amor”, do repertório do Jerry. Então me veio à cabeça aquele negócio lógico. Se eu tivesse escrito uma música chamada Amargo, Amargo Amor, ela teria sido cantada da mesma maneira. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS 24/06/1973, p. 23.)

Se a moralidade “cafona” permite um trato quase depravado de questões sexuais, o rock de Raul Seixas também se dá a esse benefício. Em *Rock ‘das aranha’* (conjugada no singular), o cancionero descreve, metaforicamente, o contato vaginal de uma relação sexual lésbica. Em *Baby*, há quase uma declaração de amor pedófilo nos versos “Baby hoje “cê” faz treze anos,/ Vejo em seus olhos seus planos/ Eu sei que você quer deitar/ Não dá ouvido à razão, não/ Quem manda é seu coração, oh oh oh baby”.

Parece evidente que nas entranhas da dicção roqueira de Raul Seixas há também uma semente “cafona” que condensa seu trabalho artístico. E essa identidade é atestada, inclusive, por alguns clássicos representantes do gênero. Segundo Odair José (In: AUTOR, 2016, p. 126):



Eu, quando eu escuto as músicas do Raul, eu me sinto totalmente identificado, seja Gita, seja a música do Al Capone, seja lá o que for, eu me vejo dentro daquilo ali, porque aquilo ali foi o universo que eu me confundo. (...) Mas eu me identifico muito com o trabalho dele, está entendendo? Acho que isso tem muito a ver com o meu gosto musical.

O “terror das empregadas domésticas”, o “Bob Dylan da central”, mereceu, inclusive, algumas referências em canções conhecidas do roqueiro. Odair José é lembrado em versos da canção *Eu quero mesmo* (“Eu tinha medo de ver a beleza da simplicidade/ Nunca falava ‘eu te amo’ com medo de alguém me gozar/ Eu gosto de ‘Besame Mucho’ e eu gosto/ eu vou tirar você desse lugar”⁶). Aliás, essa não foi a única referência à prostituta, ao estilo “cafona”, feita por Raul Seixas. Assim como Odair José, o roqueiro também declarou seu amor por uma garota de cabaré em *Babilina* (“Oh babilina babilina/ sai desse bordel/ Eu quero exclusividade do teu amor”). Viria dele a inspiração para abertura de *Tu és o MDC da minha vida* (“Eu dedico essa música/ a primeira garota que está sentada ali na fila/ obrigado!), concebida por Paulo Coelho, parceiro na composição, “para ser a música mais cafona de todas. Vai ganhar o prêmio mundial de cafonice!” (COELHO. In: MARMO, 2007, p. 102). Na canção, Raul Seixas enfileira objetos, locais e pessoas que habitam o imaginário prosaico das camadas populares, como a rede de

⁶ “Vou tirar você desse lugar” é o título de um dos maiores sucessos de Odair José.

churrascaria “casas da banha”, o toca-discos *Samsui Garrard Gradiente*, o refrigerante *Pepsi-Cola* e o programa de TV de Flávio Cavalcanti.

Waldick Soriano também foi lembrado em alguns versos de Raul Seixas, como *É fim do mês* (“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!”⁷), um xote escrachado, misturado com xaxado, baião e rock’n’rol, onde o cantor debocha e avacalha com os apertos financeiros no fim de cada mês do brasileiro médio. Os versos de uma canção não gravada de Raul Seixas, transcrita na obra *Raul Rock Seixas Brega*, de Isaac Soares Souza (2011, pp. 9-10), deixa evidente a relação do cantor com esses ícones “cafona”:

O que eu gosto mesmo é de Odair José
 Que está muito vivo por que tá em pé
 Eu prefiro ouvir Odair José
 Do que Luiz Gonzaga Junior, e seu Macalé (...)
 Eu gosto de Waldick Soriano
 Eu gosto muito da música popular brasileira
 Eu me refiro a Rita Lee, Waldick, Flamboyon
 Teixeira, Teixeira, vende mais do que você
 Ói Waldick, Waldick, Waldick bora pra ferver.

Enquanto o “cafonismo” de Odair José e Waldick Soriano se encontram esparramados pela obra do roqueiro, cabe aqui uma diferenciação importante: se Raul Seixas aproximava-se da cultura “brega” como forma de transgressão a uma certa normativa social, em igual medida opunha-se à figura representativa do cantor romântico Roberto Carlos. Não é exagero chamar Raul Seixas de um “anti-carlista”, como fez Pedro Sanches (2004). O romantismo de Roberto Carlos difere-se sobremaneira do cancionário “cafona”, na medida em que sua figura encampava a ideia do bom mocismo, do jovem educado de mirada tenra e religioso, quase um slogan social e político nos anos de milagre econômico. Raul Seixas era seu completo oposto: um transloucado satanista, um ufologista ébrio, contestador social lisérgico de marca maior. E esse antagonismo levou, inclusive, Raul Seixas à cadeia em 1973, por criticar a figura representativa de Roberto Carlos naquele contexto (AUTOR, 2016).

Assim como muitos desses artistas “cafona”, Raul Seixas também definiu sua produção musical após uma trajetória fracassada no “iê-iê-iê”; e o resultado desse percurso é a forte heteronomia no *modus operandi* (Bourdieu, 1996) de seu trabalho artístico. “Sou o único no Brasil que faz o iê-iê-iê realista, pós-romântico. É uma nova visão das coisas. Quero minha música vendável, consumível para ser entendida por todo mundo” (SEIXAS. in: SEIXAS, 1995, p.59). Essa verve comercial foi um mote importante de suas canções, o qual Raul Seixas

⁷ “Eu não sou cachorro não” é o título de um dos maiores sucessos de Waldick Soriano.

conseguiu através da roupagem melódica e de uma adaptação linguístico-gramatical muito própria às classes populares. Além do primado de um linguajar simples e direto, Raul Seixas não se furtava do capricho no sotaque e do uso de um português manco para aproximar suas críticas sociais e culturais ao grande público. Além de “Rock das Aranha”, o cantor economiza no plural em *As aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor* (“Eu já passei por todas as religiões/ Filosofias, políticas e lutas/ Aos onze anos de idade eu já desconfiava/ Da verdade absoluta”). Esse linguajar era acompanhado, no plano melódico, de gêneros também muito próximos do paladar auditivo das classes mais populares. Costumeiramente, Raul Seixas fazia questão de incrementar seus rocks com uma pitada de bolero, maxixe, seresta e rumba.

Chamava atenção da crítica, na década de 1970, a inserção que a produção musical de Raul Seixas obtinha em camadas populares. Era interessante notar como Raul Seixas alcançava níveis significativos de vendagem e reconhecimento entre públicos de periferia e do interior. Se as informações contraculturais que vinham chegando ao Brasil ainda eram de domínio de uma elite, a forma com que Raul Seixas as vestia em um linguajar fácil e sonoridade “brega” lhe permitia expandir seu público consumidor. Um fenômeno espantoso pela forma com que Raul Seixas era recebido pelas plateias interioranas e suburbanas, que cantarolavam, com intimidade e complacência, temas tão distantes de seu universo cultural. Cláudio Cavalcanti escreveu para o Diário de Notícias, em 1974:

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 porque Raul Seixas está no primeiro lugar. E fica tudo muito bonito.⁸

Um dos grandes trunfos de Raul Seixas em sua trajetória artística foi conseguir conciliar as mensagens críticas da “contracultura” com um linguajar popular e sonoridade “brega”. Para que isso de fato acontecesse, Raul Seixas teve um cuidado na construção do percurso melódico e entonação vocal de suas canções, a fim de tornar aquele produto musical realmente aprazível às audições mais populares. *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 uma voz choramingosa, 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

⁸ Diário de Notícias 10/09/1974, p. 19.

marido/ E não posso partir”) anuncia 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 arpas e cordas, que contorna o teor profano da letra que cultua o sagrado feminino e equipara a mãe de Cristo a todas mulheres. *Você* (“Detesta o patrão no emprego/ Sem ver que o patrão sempre esteve em você”) é um “bolerão de bordel” que embala uma crítica psicanalítica, comportamental e revoltosa. *O Homem* (“Esse meu canto que não presta/ Que tanta gente então detesta”) faz uma pesada autocrítica-artística “sob corais femininos ultracafonas e arranjo de cordas grandiloquentes” (SANCHES, 2004, p. 189-190).

Desprovido de preconceitos formais que envolvem diferentes habitats culturais, Raul Seixas transitou, sem muita timidez, por tudo quanto era programa televisivo, jornalístico e radiofônico da década de 1970. Em 1975, o cantor foi um dos convidados do programa *Globo de Ouro* que homenageou Nelson Gonçalves, e em 1976, apresentou-se de pijama, meia e sapato-tênis, junto de Benito di Paula e Maria Alcina, no concurso Miss Brasil daquele ano, realizado em Brasília, numa apresentação que o levaria à polícia por ofender os militares que estavam na plateia. Raul Seixas era figura assídua em programas do Sílvio Santos, Blota Júnior, Flávio Cavalcanti, Fantástico e Chacrinha. Esse último, deixou a Rede Globo no início da década de 1970, exatamente por não se enquadrar nos padrões de filtragem cultural de bom gosto que a emissora vinha almejando para sua nova programação. Na TV Tupi, foi abrigo audiovisual de muitos artistas “cafonas”, em sua maioria preteridos por outras emissoras (ARAÚJO, 2002). E neste local, Raul Seixas apresentava-se com a familiaridade de quem, com habilidade, dominava os códigos artísticos e sociais próprios a esse palco tão importante da televisão nacional. Depois da conhecida buzina, Raul Seixas destilava suas mais duras críticas ao comportamento social e cultural estabelecido, enquanto se jogava dançando entre as “chacretes”.

Figura 1: Raul Seixas, em dezembro de 1980, na “Noite do Ali Babá”, lançando seu disco “Abre-te Sésamo”, no Programa do Chacrinha, na TV Bandeirantes.



Fonte: Acervo Raul Rock Club (Disponível em: <https://raulseixas.wordpress.com/2012/07/04/raul-seixas-no-gnt-fashion/>)

Se uma das marcas da música “cafona” é seu componente interiorano, seu grande reconhecimento fora dos grandes centros, Raul Seixas não ficava muito atrás ao se lançar em shows populares pelos rincões do Brasil. É conhecido um espetáculo do cantor no garimpo de Serra Pelada, em 1985. Ao rememorar a apresentação, em entrevista ao programa Jô Soares, o cantor diz:

Ah rapaz! Na hora do show me deu uma dor de barriga desgraçada (risadas). Eu estava em Serra Pelada na casa de prostitutas, né? Que serve para alimentar a população de garimpeiros dali. Eu fui chamado para lá mesmo. Me levaram para um buraco para fazer minhas necessidades num buraco. Eu estava defecando e as pessoas me pedindo autógrafos com um isqueiro aceso para eu enxergar o buraco (risadas) (In: ALVES, 1993, p. 104)

A entrevista traz outros elementos de consonância com a produção musical “cafona”. Essa ironia, o deboche escarnado, é marca indelével tanto do trabalho artístico quanto da persona pública de Raul Seixas. Em uma canção censurada de Raul Seixas e Paulo Coelho, os artistas se fazem de Genival Lacerda em uma música de título quase homônima ao sucesso do forrozeiro paraibano (*Severina Xoque Xoque*) e descrevem um casamento acabado porque o protagonista se recusava a tomar banho (“Me casei com uma dona com uma cara de jumento/ transformei no meu trabalho esse tal de casamento/ eu só não contei pra ela que era um cara

fedorento”)⁹. Quase como um “corno” ao estilo “cafona”, o alvo privilegiado de suas chacotas era, na maioria das vezes, ele próprio. Em *Tá na Hora* o cantor não se envergonhou de zombar da própria virilidade masculina ao narrar um caso de impotência: “Depois de muita espera quem eu queria quis me encontrar/ Tomei um banho decente, escovei meus dentes para lhe beijar/ Guardei lugar no motel pra lua de mel que eu sempre esperei/ Porém na hora H eu não levantei”. A ironia com o duplo sentido sexual também aparece em canções como *Quero Mais* (“Lhe faço festa/ Faço dengo lhe mordendo/ E essa coisa vai crescendo/ Lhe derramo em você”).

Por de trás dessas marcas mais evidentes, sejam em suas canções ou apresentações públicas, subjaz uma característica importante que pode também ser associada à influência da música “brega”. Como já foi dito, o eu-lírico do cancionista “cafona” é, grande parte das vezes, um sujeito participante, que encarna as dores amorosas, o abandono das traições sofridas e as paixões não correspondidas. Essa é também uma característica inequívoca do trabalho artístico de Raul Seixas. Um teor autobiográfico perfaz toda sua obra, tornando suas músicas a crônica fundamental de sua própria vida. Cantando, na imensa maioria das vezes, em primeira pessoa, Raul Seixas seria a própria “mosca na sopa”, a “metamorfose ambulante”, o “cowboy fora da lei” e tanto outros personagens que aparecem em suas canções. É mais comum associar essa característica às influências do mago satanista Aleister Crowley, que pregava a supremacia da vontade individual e o protagonismo dos impulsos egoístas dos indivíduos. De fato, o místico inglês aparece referenciado, direta e indiretamente, em inúmeras canções e pode mesmo ser uma das razões dessa forma narrativo-musical tão particular de Raul Seixas. Mas a hipótese que aqui se levanta é que a autoria de todo egocentrismo do eu-lírico que compõe a dicção raulseixista possa também ser dividida, quem sabe, com Nelson Ned, Odair José, Waldick Soriano, etc.

As influências da música “brega” fecham a tampa do caldeirão da produção artístico-musical de Raul Seixas. Deram à dicção do cantor um conjunto de componentes que lhe permitiu construir um estilo de protesto adaptado à cultura “acafonada” do Brasil urbano e incorporar uma ironia jocosa a uma forma de crítica social, que se tornaria marca inconfundível do talento composicional do roqueiro baiano. Da mesma forma, proporcionou a Raul Seixas estender o diálogo a um público consumidor mais amplo e construir uma obra de forte introdução nas camadas mais populares do país. Característica decisiva que possibilitou ao cantor alcançar uma façanha que, nas palavras Pedro Sanches (2004), a canção de protesto

⁹ Ver: AUTOR (2016, p. 402).

sempre buscou, qual seja, estender uma mensagem contestadora às camadas mais populares e numerosas do Brasil.

REFERÊNCIAS

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

ALVES, Luciane. **Raul Seixas o Sonho da Sociedade Alternativa**. São Paulo: Martin Claret, 1993.

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

BRITO, Fausto. **O deslocamento da população brasileira para as metrópoles**. Estudos Avançados, São Paulo, v. 20, n. 57, p. 221-236.

CABRERA, Antônio Carlos. **Almanaque da música brega**. São Paulo: Matrix, 2007.

CALABRI, Lia. **A Era do Rádio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

CARDOSO, Sílvia. **Eu não sou lixo: música “brega”, indústria fonográfica e crítica musical no Brasil dos anos 1970**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro 2011a.

_____. **Música romântica, indústria fonográfica e crítica musical no Brasil dos anos 70**. In: FACINA, Adrina (Org). **Vou fazer você gostar de mim: debates sobre a música brega**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011b.

CAVALCANTI, Ivan. **“Ame, assumo e consumo”**. Canções, Censura e Crônicas Sociais no Brasil de Odair José (1972-1979). Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

CASTRO, Ruy. **Samba-canção, uísque e Copacabana**. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). **Do Samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

CONDE, Aguiar. **Os reis da voz**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

DANTAS, Danilo Fraga. **A Prateleira do Rock do Brasileiro**. Uma análise das estratégias midiáticas utilizadas nos discos de rock Brasileiro nas últimas cinco décadas. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: Uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

ESSINGER, Silvio. **O Baú do Raul Revirado**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

FASCINA, Adriana (Org). **Vou fazer você gostar de mim**. Debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

FONSECA, Diogo. **Entre o “brega” e o rock: a resignificação da Música de Odair José**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

JOSÉ, Carmen Lúcia. **Do Brega ao Emergente**. São Paulo: Nobel, 2002.

LEÃO, Tony. **Notas sobre o “brega” no Pará**. In: FASCINA, Adriana (Org). **Vou fazer você gostar de mim**. Debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

MARCONDES, Marcos. **Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica**. São Paulo: Art Ed. Publifolha, 1997.

MARMO, Hérica. **O Som do Mago**. A Trajetória Musical de Paulo Coelho. São Paulo: Futuro Comunicação, 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MATTOS, Adriana. **Jovem Guarda e “música brega”**: as brechas na indústria cultural. In: FASCINA, Adriana. Org. **Vou fazer você gostar de mim**. Debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

MEDEIROS, Jotabe. **Raul Seixas: não diga que a canção está perdida**. São Paulo: Todavia, 2019.

MOLES, Abraham. **O Kitsch: a arte da felicidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

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)- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 1988.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/69)**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001.

NED, Nelson. **O Pequeno Gigante da Canção**. São Paulo: Editora Vida, 1996.

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

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1972.

SANCHES, Pedro. **Como dois e dois são cinco**. Roberto Carlos (& Erasmo & Wanderléa). São Paulo: BOTTEMPO EDITORIAL, 2004.

SEIXAS, Kika (Org.). **Raul Rock Seixas**. São Paulo: Ed. Globo, 1995.

SILVA, Rafael. **Centenas de casos de amor: As performances do brega em Reginaldo Rossi**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

SOUZA, George. **Entre o religioso e o político: uma história do círculo operário na Bahia**. Dissertação – Mestrado em História - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996.

SOUZA, Isaac. **Raul Rock Seixas Brega**. A Música Brega do Rei do Rock Brasileiro. Ebook, 2011. Disponível em: <http://99ebooks.net/by/isaac-seixasdylan/>

AUTOR, 2015.

AUTOR, 2016.

TATTT, Luiz. **O Século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

Matérias de Jornais e Revistas

CABRAL, Luiz Carlos. **Raul Seixas: a ironia está no ar**. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, Ed. 15541, 24/06/1973.

SITES CONSULTADOS:

Raul Rock Club. Disponível em: <https://raulsexias.wordpress.com/>. Acesso em: 30 de jan. de 2020.

Dicionário Michaelis. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=eVIX>. Acesso em: 29 de jan. de 2020.

ANEXO I:**ALGUNS DISCOS E MÚSICAS PRODUZIDAS POR RAULZITO SEIXAS ENQUANTO PRODUTOR MUSICAL NA CBS. ¹⁰**

Os Jovens. Compacto, CBS, 1968.

01-Quero Gritar (Oswaldo Nunes-Santana)

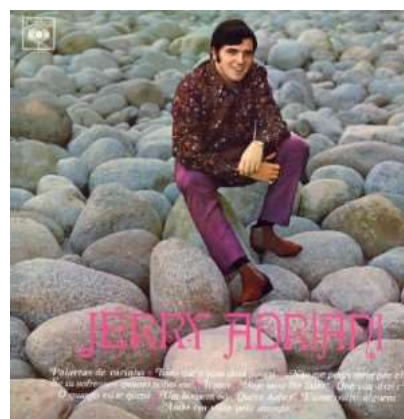
02 - Se Você Me Prometer (Raulzito)



Leno. LP LENO. CBS, 1968.

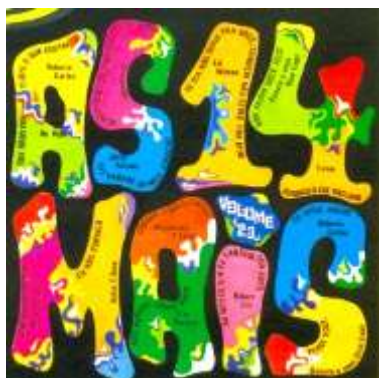
05 - Um Minuto Mais

(I Will) (Glasser versão Raulzito)



Jerry Adriani. LP JERRY ADRIANI, CBS, 1969.

02 - Tudo Que É Bom Dura Pouco (Raulzito)



Coletânea, LP AS 14 MAIS, VOL.XXIII, CBS, Agosto de 1969.

05 - Se Ela Não Serve Pra Você, Também Não Serve Pra Mim (Raulzito). Com Ed Wilson



Renato e seus Blue Caps. LP RENATO E SEUS BLUE CAPS, CBS, 1969.

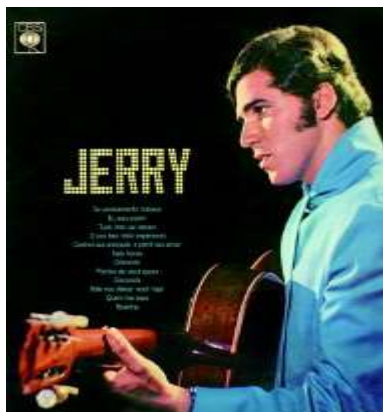
01-Obrigado Pela Atenção (Raulzito)



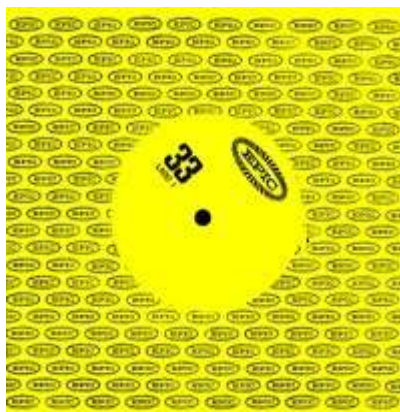
Lafayette. LP LAFAYETTE APRESENTA OS SUCESSOS, Vol.VII. Entré, 1969.

06 - Tudo O Que é Bom Dura Pouco (Raulzito)

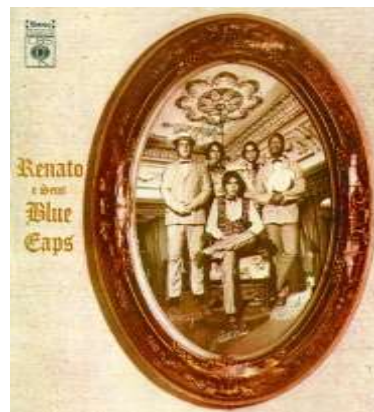
¹⁰ Acervo Portal da Jovem Guarda: <http://www.jovemguarda.com.br/>



*Jerry Adriani. LP, **JERRY**. CBS, Julho de 1970.*
 Produzido por Raulzito Seixas
 01 - Se Pensamento Falasse (Raulzito). 02 - Não Vou Deixar Você Fugir (César). 03 - Tudo Isso Vai Passar. (Helio Justo-Edson Ribeiro). 04 - Ganhei Sua Amizade e Perdi Seu Amor (Te Diró) (D'Anzi-Bracchi versão Átila). 05 - Diferente (Jerry Adriani-A.Bourget). 06 - Gioconda (Hyldon Souza). 07 - Seis Horas (Jerry Adriani-A.Bourget) . 08 - O Seu Táxi Está Esperando (Raulzito). 09 - Rosinha (João José da Silva Loureiro). 10 - Eu Sou Assim (Almir Ricardi-Frankye Adriano). 11 - Preciso de Você Agora (Getúlio Cortes). 12 - Quem Me Dera (Niquinho-Othon Russo).



Diana. Compacto, Epic, Agosto de 1970. Produzido por Raulzito Seixas
 01 - Não Chore, Baby (Pedro Paulo).
 02 - Eu Gosto Dele (Odair José-Rossini Pinto)

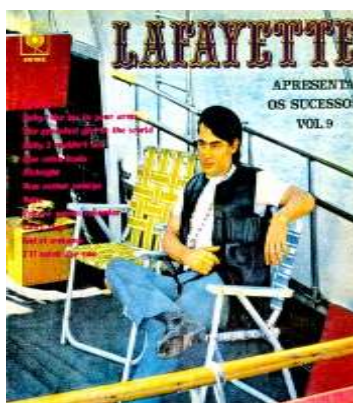


*Renato e seus Blue Caps . LP, **RENATO E SEUS BLUE CAPS**. CBS, 1970.*
 03 - Play Boy (Pedro Paulo-Raulzito).
 12 - Se Eu Estou Feliz, Por Que Estou chorando? (Raulzito-Leno)

www.revistafenix.pro.br



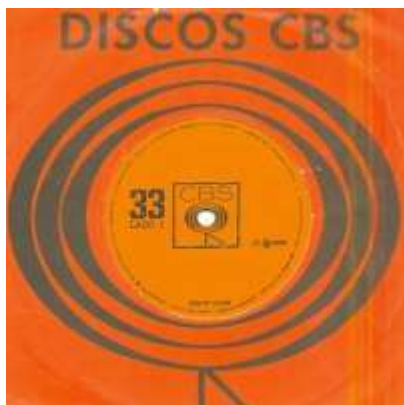
*Odair José. LP, **ODAIR JOSÉ** CBS 37692, Outubro de 1970.*
 04 - Tudo Acabado. (Raulzito)



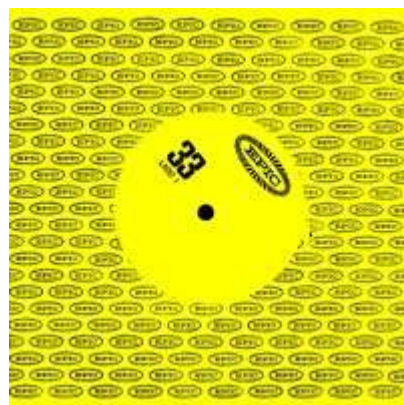
*Lafayette. LP, **LAFAYETTE APRESENTA OS SUCESSOS**, Vol. IX, 1970.*
 05 - Volta e Vamos Recordar (Raulzito)



*The Big Seven. LP, **OS SUCESSOS NUM SUPER EMBALO**, Vol. IV. Okeh, 1970.*
 08 - Obrigado Pela Atenção (Raulzito)



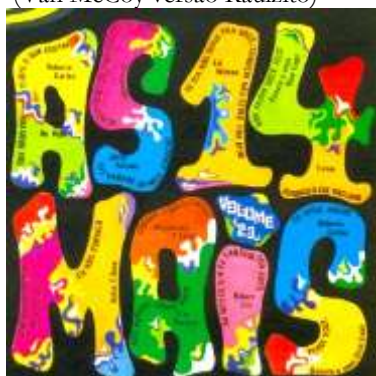
Altamir César. Compacto, CBS, Janeiro de 1971.
 01 - O Mundo é Triste Sem Você (Le Monde Est Gris), (Eric Charden-Monty versão Raulzito)
 02 - Eu Não Quero Lhe Perder (I Don't Wanna Lose You Baby) (Van McCoy versão Raulzito)



Pedro Paulo. Compacto, Epic, 1971.
 01 - Estou Voltando Pra Casa (Raulzito Seixas-Pedro Paulo)
 02 - Vou Cantar Prá Subir (Pedro Paulo-Marcos Torraca)



The Big Seven. LP, UM OURIÇO, Okeh, Abril de 1971.
 03 - Se Você Não Precisassemos Você Não Pedia (Raulzito)



Coletânea, LP AS 14 MAIS, VOL. XXIII, CBS, Agosto de 1969.
 05 - Se Ela Não Serve Pra Você, Também Não Serve Pra Mim (Raulzito). com Ed Wilson



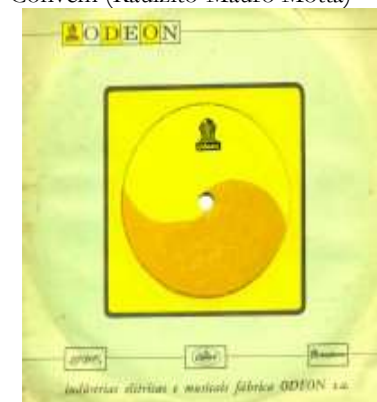
José Roberto. LP JOSÉ ROBERTO E SEUS SUCESSOS, Vol. VI, Epic, Janeiro de 1972.
 01 - Deus Queira (Raulzito-Mauro Motta)
 03 - Agora Eu Faço O Que Me Convém (Raulzito-Mauro Motta)



Leno e Lilian. LP LENO E LILIAN CBS, Maio de 1972.
 01 - Deus É Quem Sabe (Raulzito). 03 - Objeto Voador (Raulzito). 05 - Um Drink Ou Dois. (Raulzito-Mauro Motta)



Núbia Lafayette, LP, CASA E COMIDA CBS 104231, 1972.
 10 - Jamais Estive Tão Segura de Mim Mesma (Raulzito)



José Ricardo. Compacto, Odeon, Abril de 1972.
 01 - O Amor Vai Nascer (The Way Of Love) (Stillmena-Dieval, versão Rossini Pinto). 02 - São Coisas da Vida (Raulzito)



Diana. LP DIANA. CBS, Agosto de 1972.
 Produzido por Raulzito Seixas
 01 - Estou Completamente Apaixonada (Raulzito-Mauro Motta).
 02 - No Fundo de Minha Alma (Proplakat Ce Zora) (Mihalinec-Britvic versão Rossini Pinto). 03 -

Você Tem Que Aceitar (Raulzito-Mauro Motta) 04 - Pegue As Minhas Mãos (Take My Hand For Awhile) (Saint Marie versão Raulzito). 05 - Quero Te Ver Sorrindo (When My Little Girl Is Smiling) (Goffin-King versão Rossini Pinto). 06 - Meu Lamento (Voy A Guardar Mi Momento) (Vazquez versão Rossini Pinto) 07 - Canção dos Namorados (El Vals de Las Mariposas) (Daniel versão Rossini Pinto) 08 - Hoje Sonhei Com Você (Raulzito-Mauro Motta) 09 - Fatalidade (Fatalitá) (Pace-Panzeri-Conti-Argenio versão Rossini Pinto) 10 - Tudo Que Eu Tenho (Everything I Own) (David Gates versão Rossini Pinto) 11 - Porque Brigamos (I Am... I Said) (Diamond versão Rossini Pinto) 12 - Ainda Queima a Esperança. (Raulzito-Mauro Motta)



RECEBIDO EM: 13/10/2021
PARECER DADO EM: 29/11/2021

www.fenix.pro.br