

Raul Seixas: “Baú”, *habitus* e juventude em Salvador nas décadas de 1950/1960

Raul Seixas: “Baú”, *habitus* and youth in Salvador in the 1950s/1960

Lucas Souza

Professor adjunto na
Universidade da Integração
Internacional da Lusofonia
Afro-Brasileira; doutor em
Sociologia pela Universidade
de São Paulo.
E-mail:
lucassouza@unilab.edu.br

Janaina Lobo

Professora adjunta na
Universidade da Integração
Internacional da Lusofonia
Afro-Brasileira; doutora em
Antropologia pela UFRGS.
E-mail:
lucassouza@unilab.edu.br

Resumo

Este trabalho analisa o período de infância e juventude de Raul Seixas, na Salvador de sua mocidade (1945-1967). O objetivo central da investigação é compreender a bagagem social e familiar por ele herdada no conjunto das transformações econômicas, sociais e culturais em processo na capital baiana, na metade do século XX. Assim, este trabalho busca analisar as origens sociais e culturais do jovem Raul Seixas, em certa medida incorporadas como disposições duráveis em seu *habitus* artístico, e a cadeia de oportunidades e constrangimentos sociais a ele imposta na Salvador dos anos de 1950 e 1960.

Palavras-chaves: Raul Seixas; Salvador; juventude; trajetória; “Baú”.

Abstract

This work analyzes the period of childhood and youth of Raul Seixas, in Salvador (1945-1967). The main objective of the investigation is to understand the social and family baggage inherited by him in the set of economic, social and cultural transformations in process in the capital of Bahia, in the mid-twentieth century. Thus, this work seeks to understand the social and cultural origins of the young Raul Seixas, somehow incorporated as durable provisions in his artistic *habitus*, and the chain of opportunities and social constraints that were imposed on him in Salvador in the 1950s.

Keywords: Raul Seixas; Salvador; youth; trajectory; “Baú”.

Introdução

Há muito tempo atrás, na velha Bahia
Eu imitava Little Richard e me contorcia
As pessoas se afastavam pensando
Que eu tava tendo um ataque de
Epilepsia (de epilepsia)
No teatro Vila Velha
Velho conceito de moral
'Bosta Nova' pra universitário
Gente fina, intelectual
Oxalá, oxum dendê oxossi de não sei o quê
("Rock n' roll", LP Panela do Diano, WEA-1989)

A análise da infância e da adolescência de um artista tem suas armadilhas. É comum tentar encontrar a precocidade do seu talento criativo, de modo a revigorar a ideia da “genialidade inata” ou do “criador incriado”, como refere Bourdieu (1983). Por outro lado, quando os anos de juventude de um artista explicam pouco o desenrolar de sua carreira, ou até mesmo características de sua obra, a investigação acaba se tornando um componente acessório, um mero objeto de fruição para melomanos e aficionados.

No caso aqui estudado, a atenção deve ser redobrada. Raul Seixas fez de seu trabalho artístico um grande palanque autobiográfico e reservou a sua infância um papel decisivo nesse processo. Foi a ela que o cantor se agarrou quando o declive da carreira se fazia agudo. A publicação do seu diário de infância, “As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor” (Shogun Art), em 1983, trabalho que reunia escritos, desenhos e contos feitos pelo cantor até os dezesseis anos de idade, foi peça-chave em suas tentativas de reconversão, no momento em que a sua posição no campo¹ musical era cada vez mais mirrada em termos de consagração e popularidade.

Mas esse uso simbólico de suas origens não foi uma exclusividade do cantor. Em inúmeros momentos, sua precedência natal serviu como atestado do seu talento artístico para muitos que assistiam o desenrolar de sua carreira. Raul Santos Seixas – ou “Raulzito”, como era chamado nesse período em foco – nasceu em Salvador, no dia 28 de junho de 1945, e foi coetâneo de outros nomes importantes, que marcaram a vida artística do país, como Glauber Rocha, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Wally Salomão, Gal Costa, Capinam e Maria Bethânia. Antes deles, outros baianos ilustres

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

já haviam inscrito seus nomes na história cultural brasileira, a começar por Gregório de Matos, Castro Alves, passando por Dorival Caymmi, Jorge Amado e João Gilberto.

Toda essa qualificada genealogia fez do berço baiano um “capital simbólico” valorizado no campo musical brasileiro, na década de 1970. “Raul Santos Seixas: o mais novo e igualmente sensacional baiano que chega”, anunciava Oliveira, no *Jornal do Brasil*, após seu disco de estreia pela Philips, em 1973.² Embora Raul Seixas carregasse com orgulho a origem, o cantor fez sempre questão de se posicionar como uma espécie de dissidente ou possuidor de uma bagagem sociocultural diferente de seus conterrâneos. Dizia Raul Seixas: “Sou tão baiano como Cae e Gil, adoro a Bahia etc., mas não vim com o Tropicalismo. Apesar de adorar e admirar aquele trabalho tão importante eu sempre estive no rock, desde 1957” (*In: SOUZA, 1993, p. 14*). Curiosamente, Caetano Veloso e Gilberto Gil, artistas que mais proximamente estiveram às vistas de Raul Seixas na Salvador de sua mocidade, foram os alvos prediletos do cantor em suas irônicas declarações. Caetano Veloso, inúmeras vezes, foi lembrado pelo esnobismo com que tratava os “pobres” roqueiros baianos e Gilberto Gil chegou a ser chamado de “prostituto” por Raul Seixas, quando ele anunciou seus planos de ser prefeito de Salvador (AUTOR, 2016).

Artisticamente, Raul Seixas também afirmou, em suas letras, uma descontinuidade com seus antecessores. “Tenho 48 quilos certo / 48 quilos de baião / Não vou cantar como a cigarra canta / Mas desse meu canto eu não lhe abro mão” (“Krig-ha, Bandolo!”, Philips, 1973), metaforizava o cantor em referência as suas origens e planos futuros. Em “As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor” (“Gita”, Philips, 1974.), ele era contra a organicidade do termo “linha evolutiva”, cunhado por Caetano Veloso, em 1967, que o roqueiro se insurgia: “Acredite que eu não tenho nada a ver com a ‘linha evolutiva’ da música popular brasileira”.

Mas, é preciso entender, minimamente, que Bahia é essa que enchia os olhos de tanta gente. Grosso modo, fala-se em um local mitológico, ponte originária com a África, caldeirão fundamental da nossa miscigenação, uma espécie de “célula mater” de um Brasil híbrido, genética e culturalmente. Nas palavras de Paulo Oliveira (2002, p. 45), a cultura baiana é uma “verdadeira usina sígnica, que tem inspirado largamente a cena cultural brasileira ao longo do tempo. Uma cultura tão rica e

²Jornal do Brasil (09 set. 1973, p. 61).

fortemente criativa que inscreveu a Bahia no universo mitológico do Brasil. Sim, a Bahia é um mito que habita o imaginário nacional”.

Mesmo sendo simbólicas essas noções de comunidade e nacionalidade, como alerta Benedict Anderson (2008), esse referencial geográfico/simbólico foi um parâmetro importante de definição identitária dos indivíduos. Seria, por exemplo, o território da “Bahia mitológica” o critério usado ao definir a identidade e, evidentemente, o talento de muitos baianos que despontavam no campo musical na década de 1960 e 1970. O jornalista Sérgio Cabral, ao analisar o rock nacional, em 1975, assim escreve: “Não conheço nada mais subdesenvolvido, mais pobre que o chamado rock brasileiro”. Apesar do pessimismo, o crítico faz suas reservas: “Mas Raul Seixas é um caso a parte. É baiano e deve ter dentro dele quatro séculos de criatividade baiana, coisa da qual ninguém pode escapar vivendo lá”.³

Já se conta com uma literatura graúda que discute a autoridade desse conjunto de estruturas mais amplas de modelação identitária, como nacionalidade, regionalidade ou cultura, e a capacidade que os indivíduos têm de negociar com tais constrangimentos na formação de suas identidades e estilo de vida (GUERRA; ALVES; SOUZA, 2015, p. 111). Um processo tenso, que coloca, de um lado, as restrições próprias das localidades de origem dos sujeitos (cultura, economia e nacionalidade) e, do outro, formas alternativas de identidades, forjadas através de informações culturais diversas e sentidos atribuídos a bens de consumo e produtos artísticos (HALL, 2006; GUERRA, 2010).

Na epígrafe que abre esse trabalho, Raul Seixas remonta o tenso cenário cultural que sobre ele incidia e as dificuldades de se adotar uma identidade insólita, forasteira à Bahia de sua juventude (“As pessoas se afastavam pensando que eu tava tendo um ataque de epilepsia”). Por isso, Raul Seixas zomba, faz chacota com duas fortes tradições culturais que sobre ele pesavam na Salvador de 1950-1960. De um lado, a bossa nova (na canção chamada de “Bosta Nova”), que após o sucesso do baiano João Gilberto angariava fãs e seguidores pelo Brasil, e do outro, as ancestrais culturas negras, expressas em religiões de matriz africana, como o candomblé, tão presentes em chão baiano (“Oxalá, oxum dendê oxossi de não sei o quê”).

³O Globo (29 nov. 1975, p. 35).

Uma noção preciosa para se compreender a formação da identidade de Raul Seixas, nos anos iniciais de sua socialização, vem da ideia *self*. O conceito pensa a formação identitária como uma dimensão negociada socialmente no processo interativo, uma barganha entre as aspirações que os indivíduos têm de si e as expectativas depositadas nos “papéis sociais” que eles buscam interpretar.⁴ Se analisada pelo viés da interação, a Salvador natal de Raul Seixas realmente não era a mesma da de Caetano Veloso. Enquanto o tropicalista se via às voltas com principiantes artistas e intelectuais, que rondavam a Universidade Federal da Bahia, como Gilberto Gil, o cineasta Glauber Rocha, o teatrólogo Álvaro Guimarães, o poeta e cronista Duda Machado, e os versáteis artistas da “Sociedade Teatro dos Novos”⁵, a sociabilidade de Raul Seixas se dava entre grupos bem menos prestigiados, e quase anônimos em suas lembranças: “a empregada lá de casa era minha fã. Chegou uma vez para minha mãe e disse que tinha dançado comigo [...]. Eu ia dançar também com o pessoal da TR (uma transportadora de lixa). Era a moçada que curti rock”, “só empregada doméstica, *chofer* de caminhão” (SEIXAS. *In*: PASSOS, 1990, p. 47; p. 130).

Mas é preciso alertar que a análise que aqui se desenvolve não se refere ao “artista Raul Seixas”, mas aos anos de maturação do jovem “Raulzito”, da bagagem cultural que ele herda e a maneira como se coloca como herdeiro. Desta forma, é possível compreender como tal herança se transforma em uma “estrutura durável” de sua personalidade, um *habitus* propriamente dito, capaz de orientar a sua trajetória futura e, conseqüentemente, a sua obra musical.

Bahia na metade do século XX, ou a Salvador de Raul Seixas

O estudioso da história de Salvador, Antonio Risério (2004), afirma que o século XX baiano parece partido ao meio, com a primeira metade ainda caudatária de

⁴Herbert Mead (1972) fala em um *self* construído pela mediação constante de um EU, a tendência impulsiva do indivíduo, seu estímulo mais íntimo e desejoso, e o MIM, aquilo que a sociedade espera do sujeito em uma dada interação, uma espécie de indivíduo convencional, generalizado. Erving Goffman (1985), através da metáfora teatral, traz a possibilidade de se pensar não em um, mas em vários *selves*, construídos através das habilidades individuais que os sujeitos possuem de interpretar certos “papéis sociais” e cumprirem às exigências que cada função lhes impõe (vestuário, entonação vocal, *script*).

⁵Entre eles: João Augusto Azevedo, Carlos Petrovich, Sonia Robatto, Tereza Sá, Carmen Bittencourt, Martha Overbeck, Echio Reis e Othon Bastos (Ver: VELOSO, 1997).

seu “enigma”.⁶ Neste contexto, a letárgica economia de base agrícola, o longo isolamento cultural e social com o restante do país e o crescimento vegetativo abaixo da média nacional, que marcaram o “oitocentos baiano”, deixavam ainda seus rastros. Como as elites locais foram contrárias aos avanços getulistas que implementaram o Estado Novo, a região ficou fora do alcance dos “fluxos econômico, tecnológico e simbólico da onda modernizadora que sacudia o Brasil Meridional”, e apartou a Bahia de fenômenos como “industrialização, urbanização acelerada, desenvolvimento técnico-científico e emergência de um proletariado industrial” (OLIVEIRA, 2002, p. 109). Fora das rotas migratórias que chegavam ao país na primeira metade do século XX, a “Cidade da Bahia”, diz Risério (2004, p. 493), permanecia como espaço coeso, de cultura essencialmente tradicionalista e patriarcal, era a Bahia dos coronéis, “do saveiro, do terno branco”, mestiça, porém segregada.

Na segunda metade do século XX, essa longa letargia econômica, social e cultural, seria interrompida. “Passada a primeira centúria de novecentos, tudo vai começar a mudar. [...] A partir da década de 1950, a Bahia irá ingressando [...] na dança do capitalismo moderno” (RISÉRIO, 2004, p. 557). Impulsionada pelo capital estatal, “Salvador começou a sofrer sua revolução industrial”, como afirmou Paul Singer (*In*: OLIVEIRA, 1980, p. 43). E a largada para esse novo ciclo se deu com a descoberta das primeiras jazidas petrolíferas no recôncavo baiano e a instalação de um polo petroquímico, que culminou com a chegada da Petrobras, em 1954. Esse estímulo ganhou o reforço de um conjunto de incentivos fiscais da Sudene, que alterava as antigas políticas assistencialistas ao nordeste, basicamente focadas em questões de acesso à água, privilegiando, agora, alternativas de industrialização e dinamização da economia local. A política desenvolvimentista do governador Juracy Magalhães canalizou todo esse complexo de investimentos que chegava à região para empreendimentos que mudariam, em definitivo, a sonolenta economia baiana: a usina Hidroelétrica de Paulo Afonso e o Centro Industrial de Aratu.

No final da década de 1950, Salvador se via às voltas de uma série de atividades “econômicas totalmente estranhas à matriz técnica e social” da antiga

⁶Assim estudiosos se referem ao longo período decadentista do estado e de sua cidade – Salvador – também conhecida como “Cidade da Bahia” (Ver: OLIVEIRA, 1980; MATTOSO, 1992; BRANDÃO; ANDRADE, 2009).

capital (OLIVEIRA, 1987, p. 43). O desenvolvimento industrial promoveu “um aumento significativo da renda gerada internamente”, ampliação dos estratos “inseridos estavelmente no mercado de trabalho local”, expansão das camadas de renda “média e alta da população que desenvolviam atividades assalariadas nos setores mais dinâmicos da economia” e uma alta demanda imobiliária (RUBIM; COUTINHO; ALCÂNTARA, 1990, p. 32).

A tradicional cultura soteropolitana, insular e ensimesmada, também enfrentaria um duro golpe. Salvador, que se mostrara refratária aos avanços do modernismo (LUDWIG, 1982), a partir dos anos de 1950 teve sua vida cultural tremendamente abalada pela presença da recém-fundada Universidade Federal da Bahia, em 1946, e pela finalização da rodovia Rio-Bahia (BR-324), que colocou fim ao isolamento da cidade. A antiga capital, que até os anos de 1950 era “atravessada por uma sociabilidade quase comunitária”, com suas elites aspirando a cultura das belas letras, a “oratória rebuscada e o conhecimento de aparência enciclopédica” (SANTANA, 2009, p. 86), seria sacudida com a chegada de vanguardas artísticas europeias e informações diversas da cultura de massa norte-americana. A partir da segunda metade do século XX, Salvador respira ares de modernidade e modernização, que afetaram diferentes setores da sociedade e da cultura local (SANTA, 2009).

Raul Seixas nasceu e cresceu nessa cidade em profunda transformação econômica, social e cultural. E este conjunto de crises atravessou profundamente as lembranças de Raulzito, de tal modo, que ele parece quase incorporar essa “anomia” (DURKHEIM, 1999): “Eu era o próprio rock, o *teddy boy* da esquina, eu e a minha turma. [...] Eu senti que ia ser uma revolução incrível. Na época eu pensava que os jovens iam dominar o mundo” (SEIXAS. *In*: Passos, 1990, p. 14). Sua família fazia parte de uma nova elite em ascensão, que despontava na hierarquia social baiana após a instalação da Petrobras na região. Seu pai, Raul Varella Seixas (1919-1991), filho de proprietários de terra na região estancieira de Dias D’Ávila, foi engenheiro, professor e executivo chefe do setor de telecomunicações, da Viação Férrea Federal Leste Brasileiro (VFFLB), empresa fundada em 1935, e de importância estratégica para o processo de escoamento da produção industrial soteropolitana.

É difícil precisar, com exatidão, o poder financeiro da família de Raul Seixas, mas alguns indícios apontam na direção de uma alta e restrita classe social. De modo

geral, os trabalhadores da indústria, nas décadas de 1950 e 1960, recebiam salários superiores à média populacional soteropolitana (SINGER. *In*: OLIVEIRA, 1980). Mas essas ocupações no setor secundário dizem respeito, também, a um conjunto amplo de mão de obra desqualificada. O pai de Raul Seixas – trabalhador assalariado com cargo de “chefia e qualificação igual ou acima de curso médio” – ocupava o topo da pirâmide de rendimentos soteropolitana, segundo estudo realizado pelo sociólogo Reginaldo Prandi (*In*: OLIVEIRA, 1980, p. 149).

A mãe de Raul Seixas, Maria Eugênia Pereira dos Santos Seixas (1921-2002), segundo as próprias palavras do cantor: “vivia nos chás, era senhora de sociedade” (Seixas. *In*: Passos, 1990, p. 14), “coleccionava a revista O Cruzeiro, e ficou muito deprimida quando Marta Rocha perdeu por duas polegadas a mais” (SEIXAS. *In*: SOUZA, 1993).⁷ O termo “senhora de sociedade” é meio abstrato, mas dá uma dimensão da posição da mãe na hierarquia social soteropolitana.

O ciclo de desenvolvimento econômico baiano atingiu de forma desigual a população de Salvador. Enquanto se diversificavam os postos de trabalho oferecidos aos homens, as mulheres ainda se viam restringidas às posições tradicionalmente associadas ao gênero, na maioria das vezes, fora das atividades produtivas capitalistas e atreladas ao ambiente domiciliar. O censo demográfico de 1950 contabilizava 69,8% do total de mulheres de Salvador, em idade de trabalhar, ocupadas em “atividades domésticas não remuneradas e atividades escolares discentes” (CENSO, 1950).

Sob um olhar mais genérico, a mãe de Raul Seixas parece fazer parte de um segmento social amplo de mulheres que se ocupava exclusivamente das tarefas domiciliares. No entanto, nessa classificação se enquadram pessoas socialmente muito diferentes. Na Salvador de 1950, havia uma quantidade significativa de mulheres dedicadas ao trabalho doméstico, que embora de grande volume e importância para sobrevivência das famílias, exerciam atividades que não eram entendidas como de mercado e, conseqüentemente, não penetravam “no circuito monetário de produção”. Atividades que dizem respeito à produção simples de

⁷Marta Rocha, a qual Raul Seixas se refere como de interesse de sua mãe, foi *miss* Bahia e eleita a primeira *miss* Brasil, em 1954. Apesar de favorita para vencer o concurso de *miss* universo, nos Estados Unidos, acabou ficando na segunda colocação, perdendo o título para a americana Miriam Stevenson.

mercadorias e prestação de serviços, pagos, muitas vezes, através de escambos informais, não financeirizados (JELIN. *In*: OLIVEIRA, 1980, p. 167-168). Basicamente, seriam as mulheres que faziam, em casa, o acarajé, o vatapá, a marmita a ser vendida no bairro, que costuravam e confeccionavam seus artesanatos etc.

Embora colocadas no mesmo segmento entendido como “atividade doméstica não remunerada”, a organização dos propósitos do tempo da mãe de Raul Seixas e dessas mulheres em trabalho precário, realizado em casa, são radicalmente diferentes. Enquanto estas dedicavam suas energias à sobrevivência física e financeira da família, Maria Eugênia Seixas – uma “senhora de sociedade” – nem de longe precisava se preocupar com esse tipo de tarefa. Suas atenções se voltavam a cumprir as ocupações que sua posição social lhe impunha: o cuidado do lar, a educação dos filhos e as aparências sociais.

Por mais que Maria Eugênia Seixas estivesse em uma posição subalternizada no interior de uma sociedade de tradições patriarcais, isso não impediu que ela exercesse uma função dominante sobre o universo a qual se incumbia. Segundo Raul Seixas (*In*: PASSOS, 1990, p. 14): “era ela quem mandava na casa, uma personalidade fortíssima”. E foi através dessa competência que sua mãe cuidou da educação dos filhos: “até meus 23 anos de idade eu tinha que chegar em casa às 11 horas da noite” (SEIXAS. *In*: SEIXAS, 1995, p. 33). Com austeridade, fez questão de apurar nos rebentos um comportamento elegante, refinado, digno dessa elite em franca ascensão social: “minha mãe não me deixava sair na rua para não aprender palavrão” (SEIXAS. *In*: PASSOS, 1990, p. 40).

O trabalho domiciliar de uma “senhora de sociedade”, embora não seja financeiramente recompensando, tem seu valor mensurado junto ao público social a qual deve suas obrigações simbólicas. Não bastava os filhos elegantes, eles precisavam provar esse talento socialmente. “Queria que Raul fosse diplomata. Ele tinha jeito para isso, pois era educado, delicado, sabia falar inglês”, comenta Maria Eugenia Seixas (*Apud* AUTOR, 2016, p. 105). Se Raul Seixas não cumpriu as expectativas da mãe com a carreira diplomática, as lembranças que existem do jovem Raulzito reforçam a ideia do menino “amoroso e apegado à família” (p. 105), educado, prestativo, cortês, mas também, como ele próprio se definiu em seu diário de infância, tímido, medroso e muito inseguro.

As representações que Raul Seixas carregou do seu ambiente familiar trazem a marca de um local de afago e proteção, mas permeado por traços de rigidez e austeridade. Em uma poesia datada de 1979 ele escreve:

A casa do meu pai tem quatro quartos
A dupla que faz cada um de nós
Não gostaria de ver meu pai
Sem seu terno largo e folgado,
Nem minha mãe sem seus velhos ditados
Seu mundo tão correto [...]
Quando volto para lá não levo roupas estranhas
Visto-me de filho
Traje especial do qual não me desfaço. (SEIXAS. *In*: SOUZA, 1993, p. 41).

A mãe e o pai de Raul Seixas, além de figuras decisivas nesse período de socialização primária do cantor, deixaram marcas, algumas vezes explícitas outras subliminares, em diversos planos de sua consciência. Raul Seixas credita ao pai a fonte do celebrado ocultismo presente em seu trabalho artístico: “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” (SEIXAS. *In*: PASSOS, 1990, p. 14). Em outros momentos, o cantor utilizou, metaforicamente, da figura do pai e da mãe para tecer suas críticas a certos ambientes de repressão, como o exército (“Mamãe eu não queria”⁸) ou a própria ditadura militar e a censura (“Sapato 36”⁹).

As formas iniciais de socialização de “Raulzito”, seus primeiros amigos de infância, de certa forma, não contrariavam a nobiliarquia social da qual provinha o jovem baiano. Eram filhos de diplomatas e funcionários da embaixada americana, vizinha a sua casa. Após a Segunda Guerra Mundial, a presença americana em Salvador foi se tornando cada vez mais marcante. Com o fim do conflito, embaixadas dos EUA ao redor do mundo promoviam políticas de propaganda e exaltação cultural da potência vencedora (Ver: LEAL E FILHO, 1997, p. 74). E foi através do convívio com esses jovens americanos que “Raulzito” tomou conhecimento do rock n’ roll norte-americano, que se popularizou a partir da metade da década de 1950. “Morávamos em Salvador, perto do consulado americano e eu fiz amizade com uma garotada americana. Com 9, 10 anos eu passei a falar inglês, fluentemente, e também a ouvir

⁸“Mamãe, eu não queria / Servir o exército / Não quero bater continência / Nem pra sargento, cabo ou capitão / Nem quero ser sentinela, mamãe / Que nem cachorro vigiando o portão, Não!”

⁹“Eu calço é 37 / Meu pai me dá 36 / Dói, mas no dia seguinte / Aperto meu pé outra vez / Eu aperto meu pé outra vez.”

tudo quanto era disco de rock. Era Eddie Cochran, Gene Vincent, Jerry Lee Lewis, caras que ninguém conhecia no Brasil.” (SEIXAS. *In*: PASSOS, 1990, pp. 129-132).

Em sua autobiografia, Caetano Veloso (1997) descreve o impacto que lhe causou quando ouviu, pela primeira vez, os acordes dissonantes de “Chega de Saudade”, de João Gilberto, e como aquilo despertou nele um anseio musical criativo que o influenciaria profundamente. Raul Seixas também teve uma espécie de “audição catártica”, mas ela se deu através de um modelo bem diferente, segundo ele: “foi um negócio incrível, a porrada que ele me deu com aquela dança dele. Elvis Presley era considerado um maníaco sexual, cabelo cheio de brilhantina” (SEIXAS. *In*: PASSOS, 1990, p. 19).

Esse rock n’ roll clássico¹⁰, norte-americano, dos anos de 1950, foi, sem dúvida, a matriz fundamental da inspiração musical de Raul Seixas. Basicamente, o cantor iniciou e encerrou a sua carreira reverenciando esse estilo. Em sua primeira grande aparição pública, no VII Festival Internacional da Canção, de 1973, ele se apresentou com a música “Let Me Sing, Let Me Sing”, que recupera o grito de Little Richard em Tutti Frutti, “Uah-bap-lup-bap-lah-bem-bum!”. Para acompanhar, ele se veste de Elvis, com roupa de couro e cinturão de tachinhas e imita os passos do ídolo de infância. Já no último LP da carreira (“Panela do Diabo”, WEA, 1989) os versos da canção “Rock n’ roll” relembram a sua antiga paixão pelo gênero: “Mas nunca vi Beethoven fazer / Aquilo que Chuck Berry faz”.

A forma como Raul Seixas conhece o rock n’ roll deixa marcas nem tão explícitas na personalidade do cantor, mas que também são relevantes. De certa forma, conhecer o gênero que tanto o seduzia exigia empenho, esforço para obter os discos e revistas com informações sobre os seus ídolos americanos. Um serviço que “Raulzito” fazia com gosto: “lá na Bahia eu estava na frente de todos em matéria do que estava no mundo em relação à música” (SEIXAS. *In*: SEIXAS, 1995, p. 6). Tornar-

¹⁰Paul Friedlander (2002) estabeleceu uma periodicidade na historiografia do rock e definiu sua era “clássica” em dois momentos fundamentais. O primeiro diz respeito aos pioneiros artistas negros, Fat Domino, Chuck Berry e Little Richard que, junto com Bill Haley, fizeram as primeiras fusões de country, blues, gospel e do rhythm and blues, e abriram as portas do mercado fonográfico a um estilo de música pop com uma vinculação mais adolescente, entre 1953 e 1955. Sua segunda fase – essa marcadamente branca – é composta por músicos influenciados pelos precursores do rhythm and blues, artistas negros da primeira fase, e que levaram a cabo outras fusões com a música country de Hank Williams. Esses artistas alcançaram um enorme sucesso comercial, a partir de 1956, consolidando, em definitivo, o rock n’ roll na paisagem da música pop norte-americana. Fazem parte dessa segunda fase do rock clássico artistas, como Elvis Presley, Everly Brothers, Jerry Lee Lewis e Buddy Holly.

se roqueiro, em Salvador, demandava trabalho, uma dedicação que acompanhou o artista Raul Seixas. Apesar da ideia de que o talento de um artista seja algo natural, quase instintivo, no caso de Raul Seixas, ele foi, muitas vezes, acompanhado de longos trabalhos de pesquisa e estudo. O cantor passava horas em seu quarto escavando seus discos, buscando inspiração para suas canções, em uma prática que ele, reiteradas vezes, definiu com um ofício, parte da sua profissão. Esse tempo gasto em casa também se repetia nos estúdios: “eu gosto mais é do trabalho de laboratório, como um cientista. Isso de gravar discos, transar estúdios” (SEIXAS. *In*: PASSOS, 1990, p. 136).

Mas é preciso ressaltar que a sua imersão precoce no rock representou uma clivagem significativa em sua trajetória. O destino mais provável para um jovem de elite, na Salvador dos anos de 1960, era a universidade. Se “Raulzito” optasse pelo caminho mais lógico, encontraria um ambiente privilegiado. A recém-fundada Universidade Federal da Bahia tinha, na figura de seu primeiro reitor, um visionário com pretensões grandiosas para a instituição. Edgar Santos era um membro da elite local, que assumiu o comando da Universidade com o projeto de fazer dela o motor que devolveria a Salvador a importância que outrora a cidade tivera. Para isso, Edgar Santos contava com o seu capital político e social, mas, principalmente, com a parceria da Petrobras, que pagava os *royalties* do petróleo diretamente à cidade. O reitor tinha na cultura uma peça-chave para levar a cabo seu projeto – algo messiânico, como definiu seu biógrafo (RISÉRIO, 2013). Mas não era qualquer cultura que Edgar Santos tinha em mente. Embora não entendesse muito do assunto, a sua ideia era fazer de Salvador um centro de vanguarda artística. Foi assim que ele trouxe para a cidade um conjunto de intelectuais e artistas europeus, fugidos das ondas nazifascistas, para dirigir as inovadoras escolas de dança, música, teatro e o Centro de Estudos Afro-Orientais. Chegava à Salvador à “avant-garde”: músicos como Hans-Joachim Koellreutter, Walter Smetak, Ernst Widmer, a dançarina Yanka Rudzka, o filósofo Augustinho Silva e o teatrólogo Martin Gonçalves. Outros vieram sozinhos, como o antropólogo Pierre Verger, a arquiteta Lina Bo Bardi e seu marido Pietro Maria Bardi. Esses artistas e intelectuais embrenharam-se na vida social de Salvador e fizeram da riqueza cultural da cidade fermento para os seus trabalhos. Era a “dialética entre o cosmopolita e o antropológico”, o embrião do “renascimento cultural

baiano” (RISÉRIO, 1995, p. 103). Essa efervescência inspirou os jovens alunos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Capinam e Glauber Rocha, e pavimentou o terreno para movimentos culturais, como o tropicalismo e o cinema novo.

Mas o interesse de “Raulzito” pelo rock era diametralmente oposto ao ambiente escolar e a sua classe social de origem: “eu era um fracasso na escola [...] Repeti cinco vezes a segunda série do ginásio [...], eu ficava o dia todo ouvindo os discos novos de rock” (SEIXAS. *In*: PASSOS, 1990, p. 15). O gênero, basicamente, se via restrito a um público mais pobre e suburbano na Salvador dos anos 1950. E a medida em que Raul Seixas se aprofundava na subcultura roqueira, os antigos amigos do consulado iam ficando para trás, dando lugar a outros, bem mais humildes. O principal deles foi Waldir Serrão, o “Big Ben”, filho de operários de uma fábrica de tecidos, uma espécie de jovem líder da juventude roqueira, radialista e promotor cultural da cidade. Com esse amigo, “Raulzito” fundou o “Elvis Rock Club” e começou a sua vida artística.

Evidentemente, toda essa forma de sociabilidade e a profissionalização na música desagradavam os planos que a família tinha para o jovem e educado filho. “Waldir Serrão, o “Big Ben”, sabia, desde menino, que eu não gostava desse ajuntamento, porque desviava a atenção de “Raulzito” das coisas sérias, dos estudos...”, comentou o seu pai (*In*: GAMA, 1997, p. 10). Sua mãe também era enfática: “era totalmente contra. [...] Quem é que queria que um filho fosse artista? Naquela época, artista não tinha o menor valor. Eram boêmios e boas-vidas” (*Apud* AUTOR, 2016, p. 84). Mas é preciso entender que, apesar das pressões da família, a nobiliarquia do berço acabou dando a “Raulzito” um conjunto de vantagens materiais e simbólicas, frente aos seus amigos, amantes do rock. Essa identidade roqueira a qual certos jovens perseguiam na Salvador da década de 1950, exigia de seus entusiastas duas qualidades aparentemente antagônicas. A primeira é o poder financeiro, recursos para adquirir discos, revistas e toda informação importada sobre o gênero musical. E a segunda, um gosto suburbano, um ímpeto de viver uma sociabilidade periférica, com referenciais estrangeiros, contrários às tradições culturais locais. Caetano Veloso (1997, p. 44) definiu bem o dilema, as dificuldades que aqueles jovens tinham ao “decidir-se por se firmar socialmente como um pária ou como um privilegiado”. Raulzito era uma exceção, trazia uma dupla vantagem que o

sobressaia aos demais. Possuía os meios para comprar discos, roupas, revistas, além de dominar a língua inglesa, mas tinha também um gosto suburbano, adorava aquela marginalidade cultural a qual o rock se vinculava, o clima de rejeição aos costumes da sua própria classe social. Essas vantagens explicam, em certa medida, como seu conjunto, “Raulzito e os Panteras”, se tornou o principal grupo de rock de Salvador. Eram poucos os que dominavam a *expertise* de Raul Seixas, toda informação cultural roqueira, e ainda conseguiam cantar os clássicos do gênero, na sua língua originária.

Esse reconhecimento local do conjunto deve ser entendido tendo em vista o impulso que os meios de comunicação da cidade (rádios, jornais e TV) tiveram após a chegada da Petrobras, e o clima de modernidade no qual a cidade vivia na metade do século, que possibilitou a recepção do rock, principalmente em sua versão brasileira, a Jovem Guarda, como “música da juventude” (GARSON, 2015). As rádios da cidade cobriam, com frequência, os festivais de rock, e muitas tinham programas destinados à música jovem. A Rádio Sociedade da Bahia apresentava um show específico de jovem guarda, chamado “Clube dos Brotos” e a Rádio Excelsior tinha o “Fino do Disco”. A partir de 1967, Waldir Serrão passou a apresentar, na mesma emissora, o programa “Boite Jovem”, no qual bandas locais tocavam músicas próprias e sucessos internacionais (CASTRO, 2015).

Um marco dessa Bahia moderna se deu em 1960, com a instalação do primeiro canal de televisão local. Assis Chateaubriand já possuía, no Estado, um poderoso conglomerado, que reunia os jornais Diário de Notícias, o Estado da Bahia e as Rádios Emissoras Associadas. Aproveitando o crescimento econômico da região, o magnata das comunicações fundou a TV Itapoan de Salvador. Em um primeiro momento, dificuldades de comercialização de *videotapes* fizeram com que o canal buscasse na vida cultural da cidade alternativas para a sua programação. Os modelos de programas de auditório, a exemplo dos que existiam nas TVs do Rio de Janeiro e São Paulo, se tornaram uma possibilidade viável, que acabou abrindo espaço a artistas locais (SPANNENBERG, *et al.*, 2012). “Escada para o Sucesso”, “J&J Comandam o Espetáculo” (programa que revelou Gilberto Gil), “Céu ou Inferno” e “Show dos Novos” foram os primeiros programas de auditório de Salvador. Logo, a TV Itapoan também apostaria em programas destinados, especificamente, à música jovem. O primeiro deles foi “Bossa Brotos”, apresentado por Waldir Serrão, depois vieram outros, como

“Musi Brasa”, “Programa Sabatina da Alegria” e “Ritmo Jovem” (CASTRO, 2015). Com a chegada dos *videotapes*, logo Salvador estaria antenada com os principais programas de música jovem do Brasil, o que contribuiu, decisivamente, para o fortalecimento de uma cena jovem-guardista na cidade.

O crescimento econômico e o clima de modernidade sociocultural fizeram de Salvador um mercado estratégico para a nascente indústria fonográfica brasileira. O aumento dos salários pagos, a partir da instalação da Petrobras, representou um reforço significativo no poder de compra da classe média, sequiosa por bens de consumo duráveis, como toca-discos e artigos culturais de lazer e entretenimento. Dos 35 principais selos fonográficos sediados no país, 13 tinham representantes comerciais na cidade (CASTRO, 2015). Basicamente, esses representantes eram radialistas locais, que recebiam os acetatos dos principais ícones de cada gravadora e organizavam turnês desses artistas pela cidade. Salvador, na década de 1960, tornou-se um polo que atraía cantores do Rio de Janeiro e São Paulo, entre eles os principais nomes da jovem guarda, como Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderleia e Jerry Adriani. Raul Seixas e seu conjunto, além de serem figuras frequentes nos inúmeros programas de rádio, televisão e festivais de música jovem, eram também contratados para acompanhar esses artistas, nacionalmente conhecidos. Um currículo que rendeu à “Raulzito e os Panteras” o prestígio que os levaria ao Rio de Janeiro, para a gravação de seu LP, no fim de 1967.

As lembranças que Raul Seixas carregou da Salvador de sua mocidade remontam um clima de tensão: “Era uma guerra. De um lado o Teatro Vila Velha, de outro o Cinema Roma, que era o templo do rock, organizado por Waldir Serrão. A bossa nova significava ser nacionalista, brasileiro. Gostar de rock era ser reacionário” (*In*: PASSOS, 1990, p. 21). As possibilidades de entretenimento na Salvador da metade do século XX passavam muito por esses cineteatros, equipamentos polivalentes, que se espalhavam pelos bairros e ofereciam filmes, peças teatrais, concertos musicais, lutas de boxe, espetáculos circenses etc. (LEAL E FILHO, 1997). É possível, em certa medida, entender parte das diferenças sociais e culturais de Salvador pelo uso que se fazia desses locais. Havia os cinemas mais elitistas, como Glória, Liceu e Excelsior, onde era possível ver o “charme, a graça e a formosura das gentis senhorinhas baianas” (p. 129). Mas também existiam cinemas mais

“masculinos”, que apelavam para filmes eróticos, como Cine Cabaret, Jandaia e Astor. Teatros de importância política e histórica, como o Theatro São João e o Polytheama; redutos intelectuais, como o Teatro Vila Velha e as atividades do Cine Clube da Bahia, dirigido pelo advogado e crítico cinematográfico Walter da Silveira.

O Teatro Vila Velha, que Raul Seixas diz ser o reduto da bossa nova de Salvador, era um prédio localizado no Passeio Público, que a “Sociedade Teatros dos Novos” adquiriu, junto ao governador Juracy Magalhães. Esse grupo, na verdade, foi a primeira companhia de teatro profissional de Salvador, a qual agregou um conjunto de alunos egressos da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, descontentes com a direção de Martin Gonçalves. Acusando a escola de privilegiar um teatro de fundamentação mais clássica, internacional, às bases de Bertolt Brecht e Albert Camus, o Teatro dos Novos mirava-se em uma produção de vinculação mais nacional, a exemplo do Teatro de Arena. No Vila Velha, o grupo “Sociedade Teatro dos Novos” encenou, no ano de sua estreia, em 1964, um conjunto de apresentações musicais que recuperava clássicos do cancionário popular, em diálogo com as modernas inovações trazidas pela bossa nova. Participaram dos espetáculos “Nova Bossa Velha & Velha Bossa Nova” e “Nós, Por Exemplo”, dirigidos por João Augusto, revelações locais como Gilberto Gil, Fernando Lona, Caetano Veloso, Alcyvando Luz, Maria Bethânia, Antônio Renato Fróes, Maria da Graça, Tom Zé e Djalma Corrêa (SANTANA, 2009).

A “revolução juvenil roqueira”, tão presente na memória de Raul Seixas, se desenvolvia em um local de bases históricas e políticas bastante conservadoras. O Cine Teatro Roma era a sede do “Círculo Operário Baiano”, inaugurado em 1946. O chamado movimento circulista foi uma iniciativa da Igreja Católica em atuar junto ao movimento operário, de modo a barrar o avanço comunista e anarquista sobre essa população trabalhadora. A partir de ações assistencialistas, educativas e evangelizadoras, o movimento circulista buscava disputar a hegemonia com partidos e entidades de esquerda, no seio do movimento operário. No Brasil, o circulismo desenvolveu boas relações com o governo Vargas, exatamente por dismantelar organizações trabalhadoras combativas. O Círculo Operário Baiano foi um dos mais proeminentes movimentos circulistas brasileiros e colheu os frutos da proximidade com o governo na captação de verbas que possibilitaram a obtenção de um conjunto

de espaços, como o Cine São Caetano, Plataforma e sua pomposa sede no Largo de Roma (SOUZA, 1996). Sob a direção eclesiástica do frei Hildebrando Kruthaup e depois da irmã Dulce – que mais tarde seria beatificada – o Círculo Operário Baiano oferecia à população assistência médica e odontológica, cursos de formação profissional, festividades e formas diversas de entretenimento, entre elas os shows de rock do conjunto “Raulzito e os Panteras”.

É preciso ressaltar como o rock n’ roll, que para Raul Seixas representava um amplo movimento de contestação em sua juventude, era percebido de forma bem diferente por outros segmentos sociais da sociedade soteropolitana. Em uma perspectiva política mais ampla, o gênero era algo inocente, quase inofensivo. Explica-se, assim, como o templo do rock de Salvador foi, ao mesmo tempo, um centro religioso de bases conservadoras; e como os shows de “iê-iê-iê”, realizados nas matinês de domingo de manhã, conviviam pacificamente com as encenações da Paixão de Cristo no meio de semana, no Cine Teatro Roma. Os segmentos da juventude ligada à universidade iam além, ao identificar na identidade roqueira marcas de alienação e sabujo. Nisso, as memórias de Caetano Veloso (1997, p. 12) são elucidativas ao destacar a “inautenticidade” daquela juventude roqueira baiana, ao “copiar um estilo que os deslumbrava, mas cujo desenvolvimento eles não sabiam como acompanhar”.

Quando Raul Seixas reclamava, constantemente, da atenção dispensada aos elitistas bossanovistas do Teatro Vila Velha, em detrimento dos pobres roqueiros do Cine Roma, em certa medida, ele tinha razão. Por mais que a turma da Jovem Guarda tivesse o seu espaço na mídia local, não se comparava ao destaque e ao reconhecimento do grupo rival. Um desdém que talvez explique parte do ranço que Raul Seixas carregou de Caetano Veloso e Gilberto Gil ao longo da carreira. Existia uma interlocução grande entre os jornais soteropolitanos e a universidade. As colunas culturais desses periódicos cobriam as atividades artísticas provenientes da instituição, com grande euforia. As apresentações de vanguarda mereciam destaque na mídia também por representarem o momento de modernidade no qual a cidade vivia. Mais que isso, as mídias locais, por terem se desenvolvido aceleradamente, acabaram se valendo de profissionais de outras áreas. Era comum intelectuais como Lina Bo Bardi, ou mesmo jovens alunos, como Glauber Rocha, escreverem nos jornais da cidade (SANTANA, 2009).

A empresa carioca Poly Filmes, de propriedade de Antônio Barradas, buscava expandir os seus negócios e confiava ao filho, Manuel Barradas, o arrendamento de algumas salas de cinema em Salvador, dando origem ao cineteatro Guarani, em 1950, outro local emblemático na juventude de Raulzito. O espaço é representativo para se compreender a importância da recente conexão de Salvador com o restante do país e seus efeitos na vida cultural da cidade, após a finalização da rodovia Rio-Bahia (BR-324). A matriz da empresa de Manuel Barras já tinha seus contatos com companhias internacionais, fornecedoras e distribuidoras de películas, como Fox, Paramount, Warner Brothers e Columbia. A ideia do jovem empresário era captar o ambiente cultural da cidade e fazer do Guarani um cinema moderno, que exibisse os mais recentes lançamentos cinematográficos. Foi nesse intuito que Manuel Barradas trouxe a Salvador um estilo de filme que marcou a década de 1950.

Uma lei americana *anti-trust* alterava as dinâmicas das empresas produtoras de filmes e dificultava os tradicionais estúdios a se aventurarem em grandes e custosas produções cinematográficas. A alternativa encontrada foi produzir filmes de baixo custo, captando tendências culturais do momento, que poderiam suscitar certo grau de interesse por parte do público (BUENO, 2008). Os estúdios cinematográficos aproveitaram a ascensão da juventude como categoria social específica no pós-guerra, e produziram uma série de filmes destinados ao público jovem, tendo como enredo dilemas e questões próprias a esse segmento social (HOBSBAWM, 1995). Com baixo investimento era possível capitalizar com o clima cultural que inscrevia a juventude como categoria social relevante, e aproveitar o aumento do poder de compra dos jovens americanos de classe média.

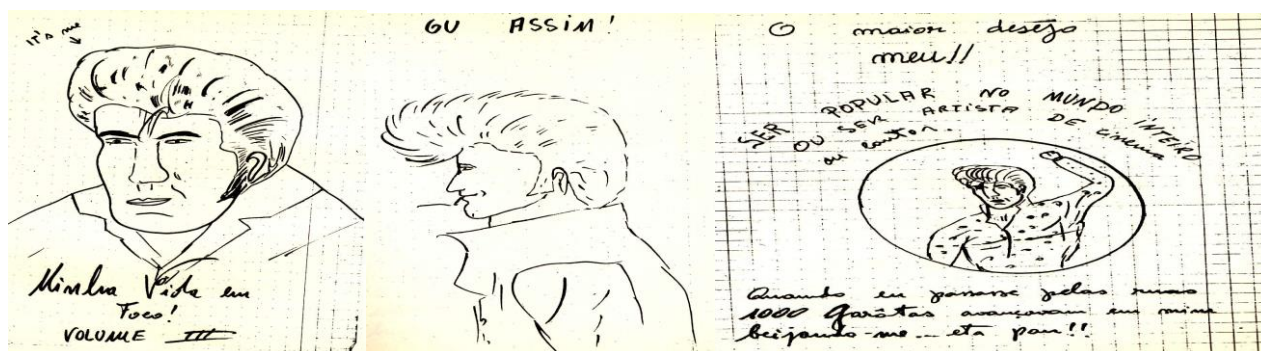
Manuel Barradas trouxe para o Guarani, o filme “No Balanço das Horas” (1956), que havia gerado polêmicas e desordem em cinemas americanos e brasileiros. Em Salvador, a reação não seria diferente. Raul Seixas (*In*: PASSOS, 1990, p. 15) lembra: “quando Bill Halley chegou com “Rock Around the Clock”, no filme “No Balanço das Horas”, eu me lembro, foi uma loucura para mim. A gente quebrou o cinema todo”. Nessa onda, chegava à Salvador mais uma leva de filmes com essa temática jovem, sob um fundo de rock n’ roll, como “Sementes da Violência” (1955) e a filmografia de seu ídolo maior, Elvis Presley, entre eles “Love Me Tender” (1956), “Loving You” (1957), “Jailhouse Rock” (1957), “King Creole” (1958). Alguns anos

depois, chegavam também outros filmes, como “A Hard Day's Night” (1964) e “Help!” (1965), que iriam o influenciar profundamente, primeiramente ao apresentar ao jovem artista a estética dos Beatles, mas também por incentivá-lo a compor as suas próprias canções.

O cineteatro Roma, pela sua origem religiosa, exibia muitos filmes “que transmitiam um ensinamento moral vigente” (LEAL; FILHO, 1997, p. 222). Curiosamente, uma das películas em exposição foi “Juventude Transviada” (1955). Em certa medida, o filme pode mesmo ser pensado por um viés mais conservador, ao revigorar a importância que a figura masculina do pai e a feminina da mãe têm para o filho, o personagem principal Jim Stark, interpretado por James Dean. Evidentemente que “Raulzito” não viu dessa forma. A figura de James Dean tinha uma representação de juventude que encarna o herói perdido, atormentado, problemático e até mesmo neurótico. O personagem estereotipa uma ética de vida juvenil, que prefere viver intensamente, mesmo que isso o aproxime da morte. Nas palavras de Morin (1989, p. 114) “o rosto de James Dean é a bandeira de adolescente, imitável no inimitável. Ele inventa a panóplia adolescente, usos de roupas e modo de ser”.

“Raulzito” viveu intensamente a ascensão da juventude enquanto categoria social, que enfrentava uma sociedade tradicionalista, como a de Salvador. Em suas palavras: “era um movimento comportamentista, que era a mudança de comportamento e a gente assumindo aquilo [...]. Aquilo era um sinal de protesto, de rebeldia!” (*In*: ALVES, 1993, p. 87). A identidade juvenil roqueira a qual ele se reconhecia era modelada, fundamentalmente, por esses jovens ídolos da cultura de massa, como James Dean e Elvis Presley: “o rock passou a ser um modo ser, agir e pensar. Eu era o próprio rock. Eu era James Dean – ‘Rebel Without a Cause’. Eu era Presley quando andava e penteava o topete” (SEIXAS. *In*: SEIXAS, 1995, p. 6). Em seu diário de infância, o cantor se pintava como ídolo popular, a figura do roqueiro rebelde que o cinema trazia, ídolo de massa tido pelos fãs.

Figura 1. Diário de Infância de Raul Seixas.



Fonte: As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor (Shogun Art), p. 26; p. 31; p. 33.

O cinema deixou marcas duradouras, que no futuro vieram a contornar o trabalho musical de Raul Seixas.¹¹ É normal imaginar a sétima arte sem som – um cinema mudo –, mas ela se torna impossível sem o uso da imagem. Raul Seixas foi também um músico tremendamente visual, fez questão de se apresentar como um personagem, ao lapidar, pelos meios de comunicação, um *ethos* corporal que se tornaria componente indispensável do seu trabalho artístico. Da mesma maneira como Elvis é hoje uma caricatura imitada pelos seus *covers*, Raul Seixas, com sua barba, cabelo desgrenhado sob óculos escuros, também o é.

Nos filmes que o inspiraram, seus heróis do cinema eram todos ídolos de massa, admirados e afamados. No desenho de infância, acima destacado, seu anseio maior, que antecede qualquer projeto artístico, é “Ser popular no mundo”. O artista que “Raulzito” se tornaria foi também sequioso por aplausos maiores e pela tietagem dos fãs. Dificilmente se via satisfeito com um reconhecimento mais restrito, seja da crítica ou de outros músicos. Ele se aventurou em grandes e populares shows pelo interior e deu a sua produção musical um forte caráter comercial: “pois eu sou mesmo um artista compositor comercial, só quero fazer aquilo que vende. [...] quero que as pessoas entendam o que eu faço” (SEIXAS. *In*: SEIXAS, 1995, p. 54).

Se for retomada a ideia da Bahia de Raul Seixas é possível perceber que sua terra natal era, evidentemente, um local de secular legado histórico, cultural e social, mas em profunda transformação. A “baianidade” de “Raulzito” se constrói com um pé

¹¹Em inúmeros momentos da carreira Raul Seixas disse estar trabalhando em um filme (que nunca se realizou). Além disso, é possível notar como alguns clássicos do cinema dos anos de 1950, assistidos por “Raulzito”, inspiraram canções de sucesso. “O Dia em que a Terra Parou” (Warner, 1977) tem o mesmo título do filme de ficção científica dirigido por Robert Wise, em 1951, “The Day the Earth Stood Still”.

em convencionais costumes regionais, mas com olhar voltado, diretamente, às informações e aos modelos internacionais, expressão de uma Salvador moderna e, ao mesmo tempo, tradicional. Em alguma medida, as lembranças que Caetano Veloso (1997, p. 31) carrega de Raul Seixas reforçam essa ideia: “Seu inglês era fluente e natural e, aos nossos ouvidos, soava perfeitamente americano. Quando voltava para o português, ele parecia fazer questão de exagerar nas marcas de baianidade”. Uma característica que acompanha também a sua produção artística: “essa combinação nós reconhecíamos no seu trabalho: em seus discos e em suas apresentações ao vivo, tudo o que não era americano era baiano.” (p. 31).

Raul Seixas: *Habitus*, Identidade e “Baú”.

A imagem ostentada por Raul Seixas de um “Maluco Beleza”, ou até mesmo as memórias da sua infância, associadas à ideia de uma “juventude roqueira transviada”, dificultam a percepção da nobiliarquia de seu *habitus* social. Mas ele existe e tornou-se uma disposição durável, com efeitos decisivos que podem ser notados, inclusive, em suas escolhas matrimoniais. Sua primeira esposa, Edith Wisner, com quem Raul Seixas se casou, em 1967, em Salvador, era filha de um pastor evangélico em missão no Brasil. Como lembra o cantor: “Eu, com toda minha baianice na cabeça, tinha que me casar com uma virgem protestante” (SEIXAS. *In*: PASSOS, 1990, p. 139).

De certa forma, a identidade roqueira a qual “Raulzito” perseguia representava uma negação direta ao seu *habitus* de origem. Quando o cantor rememorava o significado daquele comportamento em sua infância, a imagem familiar surgia como contraponto: “Foi uma revolução comportamentista mesmo, que dizia assim: ‘eu sou contra você meu pai. Eu sou diferente de você. Eu me visto diferente. [...] Aí a mania era dar porrada no pai’” (*In*: ALVES, 1993, p. 88). Esse personagem social roqueiro que “Raulzito” pleiteava para si exigia dele todo um empenho performático que ia de encontro com a distinta educação que aprendera em casa: “A gente procurava brigas na rua, quebrava vidraças e roubava bugigangas das lojas, como nos filmes. Eu não gostava muito daquilo, mas como o rock estava ligado a uma maneira de ser, eu ia na onda” (*In*: PASSOS, 1990, p. 18).

Mas essa ruptura com as suas origens sociais, que era exigida de “Raulzito” para se tornar o Elvis Presley, o James Dean, a personificação de uma juventude transviada, foi algo, em muitos momentos, sofrido para ele. A um jovem de periferia, pouca coisa seria perdida se optasse em tornar-se realmente um roqueiro, mas para um menino de elite, como foi Raul Seixas, esse personagem cobrava uma rejeição com quase tudo que lhe ensinaram a ser. Depois das inúmeras visitas ao psiquiatra, ele desabafou em seu diário: “muitas pessoas dizem que eu sou maluco porque faço coisas estranhas. Por exemplo: eu penso que sou maluco e ninguém quer me dizer para eu não cair no desgosto. Às vezes, eu tenho até certeza que sou maluco! Que sou meio biruta! E não sei de nada!” (SEIXAS. *In*: ESSINGER, 2005, p. 30).

Raul Seixas, durante a infância, se apresenta como um sujeito duplamente cobrado, por dois personagens sociais antagônicos, mas de perfis igualmente fortes e bem definidos. De um lado, o “jovem educado de elite”, do outro o “roqueiro rebelde e transgressor”. O primeiro exigia dele uma conduta que mal se adaptava aos anseios de quem “Raulzito” gostaria de ser, e o segundo cobrava-lhe uma performance social oposta às práticas e aos costumes que foram ensinados a ele. Foi a partir dessa dupla coerção que Raul Seixas encontrou uma forma de sublimação que ele carregou por toda a vida: um “baú”. Em inúmeras entrevistas, durante a carreira, Raul Seixas falou da existência de um baú, que o acompanhava desde a infância, onde ele guardava seus escritos, pertences mais íntimos, matérias de jornais e revistas sobre ele, veiculadas pela imprensa. Embora o cantor advertisse, em algumas ocasiões, que esse baú somente deveria ser aberto após a sua morte, o baú foi destrancado em alguns momentos: o próprio diário de infância, publicado em 1983, estava no baú. Evidentemente, esse baú ganhou significados diferentes no transcorrer da sua vida. O artefato, que surgiu em sua infância, pode ter outros sentidos ao cobiçado cofre do final da vida.

O baú foi aberto, em definitivo, em 1993, dando origem a três livros: “O Baú do Raul” (1992), “Raul Rock Seixas” (1995) e “O Baú do Raul Revirado” (2005). Seus escritos e contos de juventude são emblemáticos ao lançarem luz sobre o período em análise. Em um deles, “Raulzito” (1983, p. 54) confessou: “é mais difícil a gente fazer o nosso próprio papel na vida que encarnar outro personagem”. O jovem Raul parece direcionar ao seu baú aquilo que, em maior ou menor medida, não se enquadrava no

perfil socialmente desenhado pelos personagens sociais aos quais ele estava submetido. No baú, ele se pintava de Elvis e cobiçava a sua popularidade, a despeito da censura imposta pela sua severa educação, ao mesmo tempo que desabafava a sua timidez, o seu medo e a sua introspecção, características que nada combinavam com o personagem roqueiro que ele buscava para si.

Ao que parece, o baú não representava o local de um Raul Seixas mais livre, mais autêntico, mas sim um instrumento de sublimação, de uma alternativa de afirmação e efetivação indireta de algo socialmente interdito. No trabalho de Freud (2006) sobre Leonardo Da Vinci, o autor trata o talento artístico como fenômeno intimamente ligado à sublimação, como processo de redirecionamento de forças resultantes de instintos reprimidos para uma atividade profissional que pode ser altamente valorizada, entre elas a arte. Ao falar do jovem Mozart, Norbert Elias (1995, p. 61) destaca a habilidade prematura que o músico tinha em direcionar as suas tensões comuns da infância através da sublimação, sob a forma de fantasias musicais, o talento de transformar fantasias desordenadas em material sonoro, a capacidade de desprivatizar suas ideias, uma “ponte de sublimação”. O paralelo serve também para Raulzito e o seu baú. Nele não se encontram as suas músicas, a sua arte propriamente dita. Há, sim, fragmentos, estrofes, trechos e ideias que inspirariam canções famosas, mas ainda carentes de um trato que as transformasse em música popular. Enfim, o que existe no baú são epifanias de Raul Seixas, de algum modo interditas pelos papéis sociais que ele se via a interpretar.

É preciso ressaltar como isso tudo marcou o artista conhecido, Raul Seixas. Em inúmeras ocasiões, ele tratou a sua carreira musical como uma grande atuação de personagens, que ele interpretaria de tempos em tempos, mas que tinham, por trás, um oposto: “Eu não dou o menor valor ao artista que personifica ‘Raul Seixas’. Eu o inventei. Raul Seixas não tem nada a ver comigo. Depois do trabalho cênico [...] estar acabado, eu volto para minha própria personalidade” (SEIXAS. *In*: ESSINGER, 2005, p. 168). Kika Seixas (1995, p. 5), uma das suas esposas, rememora um marido diferente do artista conhecido pelo público: “Raul não era irreverente: detestava esse título que deram a ele”. Rosana Teixeira (2008, p. 45), ao pesquisar várias pessoas que conviveram com o cantor, destaca como as lembranças sobre ele caminham no sentido de uma separação entre o homem e o artista Raul Seixas. O primeiro, da

esfera privada, “mostrava-se justo, fino e tímido, na esfera pública manifestava-se uma outra face: a do devasso, desequilibrado, extravagante e agressivo”. Completa a autora dizendo: “Se o artista denotava rebeldia, irresponsabilidade, o homem falava baixo, era compreensivo, humano, honesto”. Todas essas características, em alguma medida, lembram os dois personagens fundamentais da sua infância, o educado e o fino menino de família e o roqueiro rebelde e transgressor.

Referências bibliográficas

- ALVES, Luciane. *Raul Seixas, o Sonho da Sociedade Alternativa*. São Paulo: Martin Claret, 1993.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Adriano; BRANDÃO, Paulo. *Geografia de Salvador*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- Bourdieu, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- BUENO, Zuleica. *O Juvenil como Gênero Cinematográfico*. IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte – São Paulo, v.1, n. 1, abr./ago, 2008.
- CASTRO, Zeão. *A Jovem Guarda na Bahia*. Salvador: Alba, 2015.
- DURKHEIM, Émile. *Da divisão do trabalho social*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- ESSINGER, Silvio (Org.). *O Baú do Raul Revirado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- FREUD, Sigmund. *Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci*. In: _____. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. São Paulo: Ed. Record, 2002.
- GAMA, Thildo. *Raul Seixas: entrevistas e depoimentos*. São Paulo: Pen Comércio e Comunicações LTDA., 1997.
- GARSON, Marcelo. *Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural*. Tese – Doutorado em Sociologia – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, Vozes, 1985.
- GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock*. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2010.
- GUERRA, Paula; ALVES, Thiago; SOUZA, Lucas. *Para uma nova caixa de Pandora: esboço de um roteiro heurístico pela Sociologia da música*. Música Popular em Revista, Campinas, ano 4, v. 1, p. 102-134, 2015.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. São Paulo: DP&A, 2006.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (Censo Demográfico 1950).
- LEAL, Geraldo; FILHO, Luis. *Um cinema chamado saudade*. Salvador: Gráfica Santa Helena, 1997.
- LUDWIG, Selma Costa. *Mudanças na vida cultural de Salvador 1950-1970*. Dissertação – Mestrado em Ciências Sociais - Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1992.
- MATTOSO, Kátia. *Bahia, século XIX; uma província no império*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- MEAD, Herbert. *Mind, Self and society: from the standpoint of a social behaviorist*. Chicago: The University of Chicago, 1972.
- MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- OLIVEIRA, Francisco (Org.). *Bahia de Todos os Pobres*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- OLIVEIRA, Francisco (Org.). *O elo perdido: classe e identidade de classe*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- OLIVEIRA, Paulo. *Organização da cultura na “Cidade da Bahia”*. Tese – Doutorado em Comunicação – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- PASSOS, Sylvio. *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 1990.
- RISÉRIO, Antônio. *Avant-gard na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1995.
- RISÉRIO, Antônio. *Uma História da Cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2004.
- RISÉRIO, Antônio. *Edgar Santos e a reinvenção da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2013.

RUBIM, Antônio; COUTINHO, Simone; ALCÂNTARA, Paulo Henrique. *Salvador nos anos 50 e 60: encontros e desencontros com a cultura*. Revista de Arquitetura e Urbanismo. Salvador, vol. 3, n. 1, 1990.

SANTANA, Jussilene. *Impressões modernas: teatro e jornalismo na Bahia*. Salvador: Vento Leste, 2009.

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

SEIXAS, Raul. *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*. Rio de Janeiro: Shogun Art, 1983.

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, Lucas. *Construção e autoconstrução de um mito: análise sociológica da trajetória artística de Raul Seixas*. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SOUZA, Tárík (Org.). *O Baú do Raul*. São Paulo: Globo, 1993.

SPANNENBERG, Ana Cristina *et al.* *Do ceticismo à consolidação: a TV na Bahia* Notas sobre a primeira década de televisão em Salvador. Revista Brasileira de História da Mídia. Vol. 1, n. 2, 2012.

VELOSO, Caetano. *A Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Matérias de Jornais:

CABRAL, Sérgio. “Do lado errado”. O Globo, Rio de Janeiro, p. 35, (29/11/1975).

OLIVEIRA, Carlos. “Ouro de tolo”. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, ed. 154, p. 61, (09/09/1973).

Recebido em: 29 de outubro de 2022.

Aceito em: 30 de dezembro de 2022.

COMO REFERENCIAR

SOUZA, Lucas; LOBO, Janaina. Raul Seixas: “Baú”, *habitus* e juventude em Salvador nas décadas de 1950/1960. *Latitude*, Maceió, v. 16, n. 2, p. 216-241 ago./dez., 2022.