



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

***"Ame, assumo e consuma": Canções, Censura e Crônicas Sociais no
Brasil de Odair José (1972-1979)***

IVAN LUIS LIMA CAVALCANTI

Área de concentração: História e Cultura Histórica

Linha de Pesquisa: Ensino de História e Saberes Históricos

Orientador: Prof^a. Dr^a. Telma Dias Fernandes

João Pessoa, PB

2015



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

***"Ame, assuma e consuma": Canções, Censura e Crônicas Sociais no
Brasil de Odair José (1972-1979)***

IVAN LUIS LIMA CAVALCANTI

Dissertação de mestrado, apresentada no
Programa de Pós-Graduação em História da
Universidade Federal da Paraíba.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Telma Dias Fernandes
Linha de Pesquisa: Ensino de História e Saberes
Históricos

Orientador: Prof^a. Dr^a. Telma Dias Fernandes

Linha de Pesquisa: Ensino de História e Saberes Históricos

João Pessoa, PB

2015

C376a Cavalcanti, Ivan Luis Lima.
Ame, assumo e consumo: canções, censura e crônicas
sociais no Brasil de Odair José (1972-1979) / Ivan Luis Lima
Cavalcanti.- João Pessoa, 2015.
140f. : il.
Orientadora: Telma Dias Fernandes
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA
1. Araújo, Odair José de, 1948- 2. Música popular
brasileira. 3. Visão política e social. 4. Música brega.
5. Censura.

UFPB/BC

CDU: 784.4(81)(043)

***"Ame, assumo e consumo": Canções, Censura e Crônicas Sociais no
Brasil de Odair José (1972-1979)***

IVAN LUIS LIMA CAVALCANTI

Exame de Defesa avaliado em ____/____/____ com conceito _____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Telma Dias Fernandes
Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba
Orientadora

Prof^o. Dr. Tiago de Melo Gomes
Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal Rural de
Pernambuco
Examinador Externo

Prof^o. Dr. Elio Chaves Flores
Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba
Examinador Interno

Prof^a. Dr^a. Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega
Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Estadual da
Paraíba
Suplemente - Examinador Externo

Prof^a. Dr^a. Carla Mary S. Oliveira
Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba
Suplente - Examinador Interno

Brega
É arroz e feijão com tempero de mãe
Brega
É chorar de amor e paixão
É sonhar
Brega
É amar pelo resto da vida
Sem ligar pra beleza perdida
É não ter medo de envelhecer com você
Brega
É andar de mãos dadas na beira do mar
Brega
Love Story e Sonata ao Luar
Brega
É ter o pé no chão
Cabeça nas estrelas Deus no coração
Errar e não ter medo de pedir perdão
E nem perdoar
Brega
É ir com a esposa pro motel
Viver o ano inteiro em lua-de-mel
É festa de criança e Papai-Noel
É viver só de amor

(Elymar Santos)

AGRADECIMENTOS

Um trabalho como este requer paciência, compreensão, dedicação, não só nossa, mas de todos que estão ao nosso lado. Incluir todas as pessoas importantes para mim aqui não é meu objetivo, mas gostaria de incluir nestas breves palavras algumas que foram protagonistas para a realização desta dissertação. Sou um pouco de todas e esta dissertação também é um pouco de vocês.

Gostaria de agradecer primeiramente aos meus pais, Nuno e Ivana, pelo amor, pelo carinho, pela luta e pela dedicação que sempre tiveram com seus filhos, desde o dia do nascimento de cada um.

Aos meus irmãos e melhores amigos para toda a vida, Caio César e Ana Luísa, pela companhia em todas as horas, pelas angústias compartilhadas e pela pressão quando necessária. À Adriana, por tudo que fez por mim durante esses longos anos.

Aos meus avós, que sempre me apoiaram e se preocuparam com este trabalho: Nazareth, Elaine, Edvaldo e Ivan.

Ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal da Paraíba, pela oportunidade de desenvolver este trabalho.

Aos professores dessa Universidade, por me receber tão bem, em especial, à tão querida e carinhosa Professora Carla Mary.

A minha orientadora, Telma Dias Fernandes, pela dedicação, pelo olhar criterioso, pelas sugestões, pela grande amizade que construímos e principalmente pelo caminho da integridade, da sabedoria e da solidariedade pelo qual sempre me guiou. Meu verdadeiro abraço, Telma.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), agradeço o suporte financeiro, que me permitiu realizar viagens ao Rio de Janeiro e São Paulo para a pesquisa em arquivos naquelas cidades. Sem a bolsa concedida por essa instituição, as dificuldades para a realização desta pesquisa seriam enormes.

À Secretaria do Arquivo Nacional no Rio de Janeiro, pela atenção, pelos documentos disponibilizados.

Aos familiares, primos, primas, tios e tias, que sempre me apoiaram em todos os momentos da minha empreitada no caminho da História. Halina, Rafael e tia Tânia, meu abraço tão apertado e vocês sabem por quê.

Aos meus grandes amigos de sempre da CDU, Hugo, Filipe, Lúcio, Renan, Ian, Vitão, Léo, Samuel, Marília, Larissa, Amanda, Rafaela, Camila e, em especial nesses últimos tempos, ao admirável amigo Daniel Fitipaldi, pelas constantes revisões, conversas e sugestões.

Aos professores olímpicos da Olimpíada Nacional em História do Brasil, Blenda, Patrícia, Renata, André, Ricardo, Luís Eduardo, Joan, Nila, Manuela, Leonam, Leca, Cristina Meneguello, e à mais especial paulista radicada em Roraima, que tanto me incentivou neste trabalho e em minha vida nesses dois anos, perto ou longe, todo o meu carinho sempre, Eli Macuxi.

Ao querido amigo, Luiz Paulo Ferraz, que foi responsável direto por minha seleção, valeu pela insistência. A ele também agradeço, pela amizade, pelas conversas e pela dedicação conjunta que sempre tivemos pela História.

Aos meus queridos colegas da Escola de Aplicação do Recife, pelo apoio de tantos anos; aos meus alunos tão queridos, especialmente a Francisco, pelo incentivo de sempre ao meu crescimento na academia, Raphael Bezerra, pela amizade, e a Evódia Gonçalves, por ter confiado e ter aberto a mim a primeira e mais importante chance profissional.

A três especiais e amadas amigas que jamais passarão em minha vida, serão passarinhos, Rute Muniz, Anna Letícia e Rayane, esse mestrado foi feito muito por causa de vocês, Bazzinga!

A minha melhor amiga, sempre capaz de me ouvir, de me atender no que fosse preciso, Gabriela Pires, tenho orgulho de ter alguém especial sempre ao meu lado como você.

Aos meus queridos e especiais professores da Universidade de Pernambuco, José Maria Neto, Susan Lewis e Kalina. O mais especial abraço ao grande amigo e orientador que tive desde meu terceiro período da universidade: Alberon, você é inspiração para todos os seres humanos, obrigado, por sempre ter sido um poço de confiança, carinho e amizade.

Aos amigos da UPE, queridos e inesquecíveis, Tereza Helena (sempre tão forte), Raul, Bartô, Wilson (e seu imenso coração) Gilberto, Breno, Alemão, Tati, Carla, Ednardo, Thiago Nouri, Edson, Laise, Vilmar, Danilo, Daniela.

Aos amigos do mestrado, que se tornaram eternos, e em especial a Silvano Fidelis, com toda disposição, calma e leitura sempre voraz, com conselhos serenos e carinho em cada sílaba pronunciada; Diogo José, pela parceria no universo musical, nas viagens, nas sugestões de leituras e pelas ótimas conversas; Raphael Péricles, pela amizade, parceria acadêmica e pelo acolhimento em sua casa durante tantos momentos, e finalmente a minha maior amizade conquistada em terras paraibanas, agradeço com meu abraço apertado a Janyne Barbosa, pela

companhia paciente nos textos, nos livros, nas ligações, nas compras, nas viagens, pelos momentos e por toda a sua solicitude, praticamente 24 horas por dia.

Aos amigos que sempre me enviaram energias positivas por abraços ou por palavras, José Alvino, Leandro, Robertinho, Bione, Débora, Leonardo Petty, Vitor Uchôa, Tainá, Amanda (pelo Rio de Janeiro tão especial), Ana Cristina, Clarissa, Sérgio Cassiano, Izabel Nascimento, Douglas, Carolina, Jucival, Arthur, Dayvison, Talitha, Naia, Nina, Marcela e Calima.

A Ana Lúcia Orleans, pelo carinho, pela compreensão, pela força, pelo abstract, pelo incentivo, e a seus pais, Lúcia Maria e Anaximandro, pelas sugestões e pelo carinho de sempre.

Ao núcleo querido do Capibando, pela intensa e importante amizade: Clemildo, Yone, Rayana, Gabriel, Crísia, Edvaldo, Cristina, Lucas, Ceça, Bárbara Andrade, Sabiá, Bárbara Kerolen, Weslen, Larissa, Lói, Nido, Antônio, Iracema, Maurício, Manuela, Nando.

Aos importantes melhores amigos/irmãos que a Universidade me deu: Ulisses e Heriberto, nós três sabemos o que este trabalho representa, esta conquista é nossa! Obrigado, irmãos!

A Marina Claudino, pela amizade, pela maturidade, pela simplicidade, pela humildade, por me mostrar caminhos nesses dois anos que não conseguiria enxergar. Muito carinho e um abraço muito forte de muito obrigado.

Aos professores da UFPE, Carlos Miranda, Durval Muniz e a Sandra, secretária sempre tão solícita.

Aos grandes amigos da Geografia, Lucas, Roberto, Bruno, Hugo, Berg e João Marcelo, pela amizade de sempre.

Em especial, agradeço à amiga Débora Suassuna, por tantos anos amizade sempre sincera, pelas palavras tão lúcidas, pelo coração justo, pela revisão deste trabalho e pela competência com sempre atuou em todas as horas de trabalho.

A Laura Cortizo pelo bônus de carinho já na reta final do trabalho. Ele foi a “cartada final”.

Aos queridos amigos, Ronei e Domingos Fernandes, por terem expandido a música para o meu horizonte.

Aos escritores que sempre me compreendem em suas palavras, me inspiram, me dão a mão, Manoel de Barros, Marcelino Freire, José Saramago, Graciliano Ramos, Ariano Suassuna, Sponville, Vargas Llosa e Fernando Pessoa.

Por fim, não posso deixar de finalizar estes agradecimentos, sem mencionar nossos grandes compositores que transformam minha vida diariamente, me fazem e me desfazem, me fazem

rir, chorar e refletir. Escolhi a música por causa deles: Odair José, Moraes Moreira, Gilberto Gil, Renato Braz, Paulo César Pinheiro, Fernando Mendes, Roberto Carlos, Benito di Paula, Michael Jackson, Paul McCartney, Arnaldo Antunes, Chico César, Cátia de França e todo o universo musical tão especial.

*“A Música muda você
você muda mais alguém
alguém muda outro alguém
que muda você também” (Arnaldo Antunes)*

RESUMO

Este trabalho aborda a obra do cantor Odair José como crônica social da sociedade brasileira entre os anos de 1972 a 1979. Partimos de um breve relato biográfico do artista e observamos sua migração para o Rio de Janeiro e a importância desse evento para a construção de suas canções e sua inserção na chamada “música brega”. Através das letras desse artista, estabelecemos uma análise do país, em um momento de repressão moral e política e de radicalização também no meio artístico. Aspectos do cotidiano popular, das relações amorosas, polêmicas sociais, transgressões morais e censura foram características essenciais dessa obra.

A partir das pesquisas em arquivos de rádio, jornais, vendagens de discos e letras musicais censuradas, liberadas recentemente pelo Arquivo Nacional, este trabalho pretende analisar processos históricos e políticos, através das letras de um cantor que representou, em suas músicas, um Brasil complexo. Tal cantor alcançou um grande sucesso popular, tanto em âmbito de vendas quanto em termos radiofônicos, foi bastante censurado pelo regime militar e trouxe à tona debates ainda não trazidos às canções até então.

Palavras-chave: Música Brega – Censura – Vendagem

ABSTRACT

This study approaches the work of the singer Odair José as a social chronicle of the Brazilian society from 1972 to 1979. We start off with a short biographical report of the artist and observe his migration to Rio de Janeiro and the importance of this fact to the composition of his songs and his insertion in the so-called brega music. From the lyrics of this artist we establish an analysis of the country in a moment of moral and political repression and of radicalization even in the artistic field. Aspects of the everyday life, of the loving relations, of the social polemics, of the moral transgressions and of the censorship were essential characteristics of his work.

By analysing radio files, newspapers, disc sales records and censored lyrics that have recently been liberated by Arquivo Nacional, this research intends to examine historical and political processes through the lyrics of a singer that truly represented a complex Brazil in his songs; a singer that reached a great popular success both in sales and in the radios; was censored by the military regime; and brought to life debates that hadn't been present in songs yet.

Keywords: brega music - censorship - sales record

LISTA DE SIGLAS

AI – Ato Institucional

AN – Arquivo Nacional

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

DNI – Departamento Nacional de Informações

DOI-CODI- Destacamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna

DOP – Departamento Oficial de Publicidade

DOPS – Departamento de Ordem Política e Social

DPDC – Departamento de Propaganda e Difusão Cultural

EMI – Elétrica e Musical Indústria

FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco/Pernambuco

SNI – Serviço Nacional de Informações

IBOPE – Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística

AEL – Instituto Edgar Leuonh

NOPEM - Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado

LISTA DE IMAGENS, TABELAS E JORNAIS

Imagem 01: - Capa do disco "<i>Fernando Mendes 1977</i>"	Pág. 37
Imagem 02: Capa do disco "Gal Costa 1969 – Philips"	Pág. 37
Imagem 03: - Capa da Primeira Edição da Revista Status, 1974.....	Pág. 81
Tabela 01. Tabela de vendagem de discos dos Estados do RJ e SP entre 1965 e 1979 Fonte: NOPEM.....	Pág. 40
Documento de letra censura "O Motel"	Pág.47
Documento de letra censura "O Motel"	Pág.48
Gravações mais vendidas no Rio de Janeiro 5 -10 de junho 1972 -IBOPE	Pág.54
Documento de letra censura "Esta noite você vai ter que ser minha"	Pág.56
Gravações mais vendidas no Rio de Janeiro 30/10 - 05/11 de 1972.....	Pág.56
Gravações mais vendidas no Rio de Janeiro 05/11 - 12/11 de 1972	Pág.57
Documento - Jornal do Brasil - 19 de novembro de 1972	Pág.111
Documento - Jornal do Brasil - 26 de agosto de 1973	Pág.111
Documento - Jornal do Brasil - 20 de setembro de 1974	Pág. 112

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO I – UMA VIDA SÓ: A TRAJETÓRIA DE ODAIR JOSÉ	22
“DEIXA ESSA VERGONHA DE LADO”	22
1.1 “NINGUÉM LIGA PRA MIM”: DO NASCIMENTO À SAÍDA DE GOIÁS	23
1.2 POR QUE O RIO DE JANEIRO	28
1.3 OS ANOS 70: ‘MOVIMENTO CAFONA’ E A CRÍTICA MUSICAL	34
1.4 A CRÔNICA, A CANÇÃO E A HISTÓRIA	51
1.5 O BOB DYLAN DA CENTRAL DO BRASIL: OS PRIMEIROS ÊXITOS FONOGRAFICOS E OS ÍNDICES DE VENDAGEM (OU SUA REPERCUSSÃO NO MEIO MUSICAL)	53
 CAPÍTULO II – “NÃO CANTO SONHOS, CANTO A REALIDADE”: REPRESENTAÇÕES DO COTIDIANO POPULAR NAS CANÇÕES DE ODAIR JOSÉ	 61
2.1 DE FIGURANTES A PROTAGONISTAS: “VOU TIRAR VOCÊ DESSE LUGAR”	67
2.2 “EU, VOCÊ E A PRAÇA”: O AMOR QUE ATÉ ENTÃO NÃO SE TINHA CORAGEM DE CANTAR	76
2.3 “CRISTO, QUEM É VOCÊ?” – DISCUSSÕES E QUESTIONAMENTOS RELIGIOSOS NAS CANÇÕES	90
 CAPÍTULO III – CENSURA, SUCESSO E MEMÓRIA	 98
3.1 PERDI O MEDO: PRIMEIRO LUGAR NAS PARADAS DOS CENSORES	98
3.2 OS VETOS E O SUCESSO	113
3.3 “E NINGUÉM LIGA PRA MIM”: ODAIR JOSÉ E A MEMÓRIA NA MÚSICA BRASILEIRA	122

CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
FONTES E REFERÊNCIAS	132
ANEXOS	138

Essa dissertação é dedicada a
Um avô que se transformava em 16, Um pai que se transformava em 8.
Um homem; mil alegrias.
Ao rei dos poetas que se transformou em poesia.
Meu avô, Edvaldo Cavalcanti

INTRODUÇÃO

Se perdêssemos toda a produção escrita sobre a história do país no século XX e só nos restassem letras de músicas desse período, certamente, ao realizar um novo trabalho historiográfico e crítico, contaríamos com um quadro significativo da experiência histórica e da cultura histórica daquele século. A arte, inclusive através da produção musical, constitui uma interpretação das relações de sociabilidade, sobretudo quanto aos aspectos ligados às sensibilidades.

As canções no Brasil, desde as suas primeiras gravações em disco, tiveram um elemento ligado ao social, aos fatos históricos contemporâneos, às angústias e aos amores vivenciados. Os elementos cronistas, temporais e a forma como esses foram expressos põem tais obras como necessárias para entender o nosso espaço. O Brasil do século XX perderia muito em possibilidades de compreensão crítica se não passássemos pelo estudo das músicas produzidas no país, por seu papel no contexto de produção e principalmente por sua importância nos momentos de grande repressão política.

Este trabalho busca discutir esses elementos textuais presentes nas canções, principalmente no período dos anos 70, em um segmento musical que ainda merece diversas apreciações, pois entendemos que muito tem a contribuir com a pesquisa histórica e com o debate da sociedade brasileira sobre aqueles anos. Este não é apenas um trabalho sobre música no Brasil, ou sobre censura e índices de vendagem; é, sobretudo, sobre a sociedade, seus problemas cotidianos, suas angústias, seus desejos e seus medos, sociedade que, vista por um cronista, foi representada de maneira crítica, divertida.

Os anos pós-golpe de 1964 no Brasil são anos complexos, que envolvem alguns temas de análise, numa conjuntura política densa, pelo regime civil-militar instaurado desde seus primeiros passos e, a partir de 1968, sendo rigorosamente repressor, pelos amplos movimentos da esquerda política contra a implementação do mesmo, pelos vastos movimentos musicais que ampliaram a música brasileira, pelas conquistas no futebol e por outros fatos importantes que tornam os estudos sobre esses anos fundamentais para a compreensão da nossa sociedade atual e para um resgate significativo da memória desse período histórico.

O direcionamento das análises sobre os anos de chumbo recai, privilegiadamente, sobre as perspectivas dos partidos políticos ou suas extinções, perseguições, torturas, lutas travadas entre ideologias, debates econômicos, relações internacionais e, às vezes, até sobre aspectos culturais que incidem, sobretudo, sobre as músicas de protestos¹. Esses focos de pesquisa são os responsáveis pela ampla quantidade de obras produzidas acerca desse período e pelo expressivo número de informações a que já comumente costumamos nos referir, como, por exemplo, o governo Médici, conhecido como ‘anos de chumbo’, e as campanhas a favor do nacionalismo que esse governo instituiu. Analisando o período ditatorial militar, mas com outros caminhos oculares, encontramos acontecimentos importantes pelos quais a sociedade brasileira passou. Entretanto, os discursos acadêmico e midiático que enfatizam a questão do regime (contra ou a favor), por meio de torturas e torturados, acabaram sendo minimizados, mesmo tendo tido substanciais repercussões sobre as pessoas no dia a dia brasileiro.

Este trabalho apresenta uma tentativa de maximizar a visão das músicas populares no Brasil que apresentaram o país em formato de crônicas, fossem elas românticas, trágicas ou comédias. Para isso, analisamos principalmente a obra do compositor goiano Odair José, que se tornou durante esses anos um dos maiores vendedores de discos do país e que, em nossa análise, produziu importante obra social através de suas canções.

Nossa pesquisa está dividida em três capítulos: o primeiro situa o leitor no tempo e no espaço da vida do autor, em seu caminho das primeiras gravações até sua inserção no movimento musical denominado ‘cafona’ e no início do seu sucesso nas rádios; o segundo traz debates sociais ligados a novos protagonistas do cotidiano, formas de amor que passaram a ser exploradas de maneira mais explícita e discussões religiosas cantadas por ele; e por fim o terceiro capítulo apresenta discussões em torno das relações desse artista com a censura e os diversos vetos à sua obra, os seus altos índices de popularidade e vendagem em toda a década de 70 e a experiência de ostracismo vivenciado por esse artista devido a questões mercadológicas e religiosas, já no fim desses anos.

Em nosso primeiro capítulo, apresentamos inicialmente um pouco dos aspectos biográficos de Odair José, mostrando suas origens e influências regionais, desde a infância, além de suas relações com a família, amigos e sociedade em geral. Parte das informações biográficas neste trabalho foram arduamente conseguidas através de entrevistas com amigos,

¹ Essas músicas são principalmente aquelas lembradas dos festivais da canção realizados em 1967, 68. As canções oficializavam resistência ao regime militar. Chico Buarque e Geraldo Vandré são reconhecidos como grandes compositores desse estilo de canção.

com o próprio Odair e em entrevistas a programas televisivos, além de livros que consideramos historicamente consistentes. De qualquer forma, é relevante ressaltar que não existe ainda uma biografia sobre o artista e que as informações acerca de sua vida particular não são facilmente encontradas.

Também nesse capítulo inicial, apresentamos, de certa forma ainda em um caráter biográfico, a partida de Odair José para o Rio de Janeiro e suas primeiras tentativas de obter êxito fonográfico em terras cariocas. A opção do autor de ir para a antiga capital do país não difere da de muitos brasileiros que acabaram fazendo das décadas de 50 e 60 as maiores em termos de migração no século XX. Os seus primeiros grandes problemas sociais serão vivenciados justamente em sua chegada ao Rio. Vida nas ruas, noites trabalhando em ‘inferninhos’, convivência com diversos grupos marginalizados da sociedade trarão o importante elemento social que mais tarde o cronista/cantor incorporará em suas canções. Nesse raciocínio, a produção do artista será analisada a partir da perspectiva de Certeau e de sua discussão sobre *lugar social* de produção, afinal analisamos como indissociável a obra produzida da relação *autor x lugar social de produção*. Além dos dilemas do dia a dia é nessa época que ele começa a ter certo entrosamento musical e figurar entre artistas um pouco mais renomados; em fins dos anos 60, consegue a sua primeira gravação na CBS através do empresário Rossini Pinto.

Apesar de terem obtido relevante sucesso, Odair José e outros famosos artistas populares dos anos sessenta e setenta, como Fernando Mendes, Agnaldo Timóteo e Waldick Soriano, já no início de carreira, foram apontados pela crítica musical do período como cantores que faziam música de baixa qualidade, melodramática e clichê e, por isso, tachados de cafonas. Nessa segunda parte do capítulo, apontamos uma discussão sobre essa adjetivação que julgamos precipitada para a inclusão desses na história da música popular brasileira e a importância dos mesmos no debate da sociedade brasileira daqueles anos. Apesar da má avaliação que deles faz a imprensa e da ausência desses autores nos trabalhos relacionados à música nacional do período, salientamos que em nossa visão esses compositores são importantes cronistas musicais e foram os grandes vendedores de discos da década de 70.

Na terceira e última parte do capítulo inicial, apresentamos e discutimos um pouco as primeiras gravações e o incipiente sucesso estabelecido por Odair José a partir dessas, seu universo musical, seu público, suas primeiras e largas vendagens e a execução de suas

músicas em rádio. Tais eventos tornaram esse compositor, já no início dos anos 70, um cantor popular no país.

Em nosso segundo capítulo, trazemos discussões mais aprofundadas das canções. Ainda na primeira parte, considerando as referências de representação de Chartier e de cotidiano de Heller, buscamos discutir o pioneirismo do artista, a partir da inserção de alguns personagens em suas crônicas. Atentamos para o fato de que o grupo de canções dessa parte do trabalho tem como protagonistas profissionais que até então figuravam muito pouco dentro do universo musical, justamente devido às difíceis condições financeiras e sociais que enfrentavam e à marginalização que sofriam. Prostitutas, empregadas domésticas, cozinheiras e motoristas passaram a ser protagonistas e não mais figurantes. Os problemas cotidianos relacionados a essas profissões tiveram sua exposição de maneira privilegiada, em um veículo de informação e entretenimento tão amplo. O sucesso dos artistas cafonas não foi por acaso.

No segundo tópico dessa parte da dissertação, discutimos as questões ligadas às formas de amor que passaram a ser cantadas de maneira explícita, ao sentimentalismo em excesso, ao sofrimento hipervalorizado. Nessas canções não é vergonha declarar-se traído ou infeliz, ou apaixonado, ou cheio de desejo. Ao contrário, nesse caso, o sentimentalismo é a moeda de troca corrente, o ponto de partida para a aventura artística. Odair José, nessas canções, assim como o fizeram outros intérpretes desse segmento musical, se caracteriza justamente por uma exposição pública em grau máximo de interioridade, intimidade, sentimento.

Na última parte desse capítulo, são apresentadas canções que foram bastante polêmicas, desde o seu lançamento, por tratarem direta ou indiretamente de questões ligadas à religião e a muitos dos seus preceitos morais. Na canção *Cristo quem é você* (1972), gravada em seu 3º disco, o cantor já dava o tom dos elementos críticos de levaria em suas canções relacionadas à Igreja durante boa parte da década de 70 e que atingiriam seu auge quando do lançamento do disco *O Filho de José e Maria* (1977).

Nosso último capítulo é justamente aquele para o qual levantamos um maior número de fontes documentais. Em pesquisa no AEL, tivemos acesso ao acervo IBOPE de vendas e execuções dos anos 60 e 70 nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Recife. No Arquivo Nacional, conseguimos mais de 120 páginas de documentos relacionados a canções de Odair José e boa parte desses se refere a questões ligadas à censura. Começamos a última etapa

desta dissertação apresentando um pouco da censura implantada, a partir do golpe, nas diversões públicas e mais especificadamente nas canções populares. Salientamos algo novo e que realmente julgamos relevante: a obra desse artista foi veementemente vetada pelos censores militares. Entendemos que, além dos aspectos políticos, as questões morais foram um dos principais alvos dos cortes e proibições de diversas músicas produzidas no Brasil. Afinal, como sugere o inglês Guindaste *Brinton*, a repressão política vem acompanhada da repressão moral. Após a exposição dos processos de cortes e vetos relacionados às músicas de Odair, apresentamos sua ascensão no mercado fonográfico nos anos setenta, sua sequência de sucessos, participações em programas e especiais e sua relação com o *mainstream*. Notamos que Odair foi tão popular nas rádios e com público ouvinte como o foi com os censores e os vetos em canções.

Perto do fim deste trabalho, discutimos um pouco a obra mais polêmica do autor: *O Filho de José e Maria* (1977). Esse disco, considerado seu maior fracasso de venda desde o lançamento do primeiro compacto em 1969, o levou a ser sinalizado de excomunhão pela Igreja. O compositor foi demitido da gravadora e suas músicas passaram a ser pouco tocadas nas rádios, além de esse disco ter sofrido um processo semelhante ao que havia acontecido com *Araçá Azul* (1973), de Caetano Veloso: os consumidores puderam devolver o produto na loja e receber o seu dinheiro de volta. Além disso, pouco depois de lançado, o disco foi retirado de circulação pela gravadora.

Nossa última observação pontua a revisitação da imprensa contemporânea, da crítica musical e do próprio meio artístico sobre a obra de Odair José. O artista, que, durante toda a década em que mais tocou nas rádios, foi intitulado pela mesma mídia de cafona, criador de música de má qualidade, hoje tem sido visto com um símbolo de música ‘cult’. Esse *revival* deve ser analisado cautelosamente e para isso traremos algumas observações de Mikhail Bakhtin acerca da circularidade cultural, percebendo que as ‘separações entre o eixo cultural popular e cultura erudita’ são discutíveis visto que essas duas se retroalimentam, fazendo com que haja uma cultura maior que acaba sendo o produto da interação de ambas.

Portanto, nosso objetivo, ao escolher tal tema, foi o de discutir, através da música de Odair José e de suas observações, alguns aspectos, como perceber que essa produção pode ser trabalhada como uma importante ferramenta histórica; mostrar que os arquivos e a documentação sobre a música brasileira ainda têm muito a nos dizer e a historiografia precisa

observar; discutir o protagonismo de certos grupos sociais, outrora ignorados, e sua importância para a produção do conhecimento histórico.

Esta dissertação buscou diversificar o olhar sobre um movimento bastante relevante na história do país através de um de seus artistas. Escolhemos Odair José, mas poderia ter sido Fernando Mendes, Waldick Soriano, Nelson Gonçalves ou até outro que porventura não tenha sido lembrado neste trabalho. Esperamos que os argumentos, documentos e canções ajudem, mesmo que de forma pontual, a ampliar a discussão dentro da historiografia sobre esses artistas; que aos poucos eles sejam lembrados em mais trabalhos e que a canção brasileira possa ser cada vez menos vítima dos preconceitos e das produções conservadoras da crítica musical.

CAPÍTULO 01

UMA VIDA SÓ: A TRAJETÓRIA DE ODAIR JOSÉ

Deixa essa vergonha de lado

Ao ligar certo dia a rádio FM em uma estação qualquer no ano de 2007 me deparei com os seguintes versos “*deixa essa vergonha de lado, pois nada disso tem valor. Por você ser uma simples empregada não vai modificar o meu amor*”. Foi um evento incomum nas minhas ações diárias, visto que já cresci sob domínios dos Cds e dos Mp3 e o rádio pouco fez parte das minhas estreitas relações com a música. E, naquele momento, não tinha noção de quem era o intérprete e ainda menos o compositor da música, bem como jamais imaginaria que estava ali o início de um longo caminho.

Minha primeira reação ao ouvi-la foi esboçar um sorriso comum quando nos deixamos afetar ao ouvir uma canção pela primeira vez. Curiosamente, aquele refrão não saiu, durante algumas semanas, da minha cabeça. Na semana seguinte comentei com um amigo com mais idade sobre a música e perguntei se ele a conhecia, se conhecia seu autor e as demais informações que uma canção te faz perseguir quando te agrada. Prontamente ele me respondeu: Odair José, famoso cantor de ‘bregas antigos’ e essa música chama-se ‘*Deixa essa vergonha de lado*’. Naquele instante me deparei com uma contradição: ouvia bastante a tradicional MPB e artistas como Chico Buarque, Caetano, Gil e outros eram minhas figuras musicais favoritas. Pontuo que minha relação com a música sempre foi bastante estreita e muita coisa sempre me encantou, desde o Lundu até a música dos dias atuais e as elaboradas em computadores.

Mas, retomando ao sentimento contraditório daquele ano, pensava que, por ser grande admirador da tradicional MPB, dificilmente me sentiria bem ou até gostaria de ouvir fonogramas que eram conhecidas como ‘bregas’. Justamente devido ao preconceito que se cristalizou não só em torno de Odair, mas de certo grupo de cantores que seguiram a linha de sua produção musical e que me atingia sem que eu percebesse o quanto existia de incoerências e exageros no estabelecimento dessa denominação. Confesso que hesitei até certo momento, mas meio que sorrateiro e desconfiado fui atrás da tal letra, do tal Odair e

comecei a ouvi-lo além daquela canção. Encantei-me de imediato. A partir daí outros intérpretes que figuravam no popularesco de ‘bregas’ dos anos 60/70 passaram a ser cantores cada vez mais constantes no aparelho de som do meu quarto. Fernando Mendes, Paulo Sérgio, Balthazar e Marcio Greyck embalavam quase que diariamente minha casa. A cada nova canção conhecida, uma nova história, um novo refrão. Começava a perceber nessas letras um estudo, uma crônica, um conflito.

Não, essa produção textual não tinha uma erudição metafórica, não trazia dados estatísticos, não citava grandes filósofos apenas narrava o que parecia uma simples relação amorosa, a morte de um parente querido, a dificuldade de um deficiente ou uma traição conjugal. Sentia que a mensagem estava muito além da palavra: precisava entender a força daquela representação no grupo social em que surgia e para o qual era produzida. A assertiva de Jonh Lewis Gaddis cada vez soava na minha cabeça *“O historiador tem de descobrir um equilíbrio, ou seja, reconhecer o significado da representação literal e o da abstrata”* (GADDIS, 2002; 26); ao ouvir aquelas canções percebia que ali dentro tinham muitos objetos de estudo, representações e precisava procurá-las, investigá-las; discuti-las. Aos poucos fui entendendo que o recado ‘deixa essa vergonha de lado’ poderia servir para mim e a partir daí pude ter a coragem de me aventurar onde sentia que o coração e competências se encontrariam. Alegria, trabalho, reflexão e música poderiam participar da mesma trilha.

Entre o sonho e o som surgiu o trabalho que tive prazer de realizar até o dia de hoje em que apresento as considerações acadêmicas e pessoais por mim construídas ao longo desses dois anos. E ao final certamente ainda nos perguntaremos: quantas dissertações esperam pra nascer a partir do contato com um ‘botão pra ligar as rádios de FM?!

1.1 “NINGUÉM LIGA PRA MIM”: DO NASCIMENTO AOS PROBLEMAS DO COTIDIANO URBANO NO RIO DE JANEIRO

Quem escuta as músicas de Odair José pode perceber que existem nelas muitas referências não apenas às paixões, mas também às contradições econômicas e outros dilemas sociais, com situações tipicamente urbanas. Problemas como baixos salários, mendigação, trânsito e violência são narrativas constantes em sua obra, que nos faz pensar que sua origem parece estar nas áreas mais cosmopolitas. Apesar da criticidade e do elemento social ligado às questões da cidade grande, o cantor não é natural de nenhuma grande capital. Odair José de

Araújo nasceu em Morrinhos, uma cidade no interior de Goiás, um estado conhecido largamente pela moda da viola, curiosamente um dos estilos menos ouvidos pelo cantor enquanto morou em seu estado natal. Devido a sua temática urbana, vivenciada na terra da Guanabara, e sua sonoridade muitas vezes roqueira, o cantor, que nasceu em 16 de agosto de 1948 e cresceu na rotina de uma família tipicamente interiorana, sendo o quarto filho de Conceição José de Araújo e Antônio Rodrigues de Araújo, acabou sendo um dos maiores vendedores de discos e tornou-se popular na música brasileira.

Odair José teve uma infância tranquila como a maioria das pessoas que habitavam o município de Morrinhos. Seus pais eram agricultores, mas ele pôde frequentar boas escolas junto com seus quatro irmãos: Luiz Gerci, Maria Alice, Lurdes Araújo e o jornalista e compositor Donizete, caçula e parceiro em diversas composições ao longo da vida. Para exemplificar, ainda em Morrinhos, estudou no Ginásio Educacional Pedro Nunes e depois em Goiânia, no colégio Tomás de Aquino.

Aos sete anos, entre as brincadeiras e obrigações de qualquer criança e depois de muito insistir, ganhou seu primeiro instrumento: um cavaquinho, que o pai considerava ‘um pequeno violão’². Mesmo não tendo o instrumento mais esperado, o jovem Odair começou a tocar o pequeno instrumento e convencendo seu pai de que aquilo não era um ‘verdadeiro’ violão. Esse lhe deu um verdadeiro pouco depois, ao ver a aptidão e a paixão do menino pela música e suas habilidades com as cordas.

Desde a sua infância, o cantor teve uma relação estreita com as rádios e os diversos gêneros, ouvia várias canções por dia. As influências musicais do artista, ao contrário do que muitos possam imaginar e do que boa parte da própria imprensa ressalta em programas de TV e em matérias de jornais, na sua infância e no início da sua adolescência, não foram Jimi Hendrix ou a moda de viola goiana; o autor, em entrevista concedida a este pesquisador, informou que suas audições eram basicamente as rádios (na maioria das vezes, emissoras do sudeste) que executavam desde canções interpretadas por cantores como Cauby Peixoto, Ângela Maria a Rita Pavone até músicas italianas mais tradicionais. Ele, como vários jovens daquela época, também foi influenciado pelos Beatles e por Luiz Gonzaga, tendo participado de algumas bandas de música, como acontecia em vários estados do país, a partir do advento

² Segundo o cantor, esse instrumento ele guarda até hoje.

do rock brasileiro³. Apesar de Goiás ter duas rádios de médio porte, a Brasil Central⁴ e Rádio Clube, estas ainda possuíam muitos aspectos ligados aos motivos políticos de seu surgimento e começavam na década de 50 a ganhar, lentamente, um caráter mais mercadológico, ligado a propagandas e a uma maior diversidade de programas musicais. Esse ‘modelo ainda de certa forma amador das rádios locais’ fazia com que, em boa parte do país, as rádios cariocas, inclusive em Goiás, e especialmente a Rádio Nacional fossem as mais ouvidas do país.⁵

Essa influência das rádios cariocas, no que diz respeito ao plantel musical ouvido pelo país, chegava aos mais diversos estados, fazendo com que eles naturalmente assimilassem muitos dos gostos e escolhas musicais das estações e dos radialistas da cidade maravilhosa. A programação, por mais diversificada e autônoma que parecesse ser para quem ouvia do interior do Norte ou do Centro-oeste, priorizava as músicas do eixo sudeste e, em relação aos artistas estrangeiros, aqueles que tivessem representações de gravadoras no Brasil, como a RCA Victor e a ODEON. O samba acabou sendo o mais tocado entre os estilos musicais também executados nessas estações radiofônicas desde os anos 30, além de cantores (que também cantavam música romântica um pouco menos cadenciada) que se apresentavam em programas nos auditórios de rádios do Rio, como Francisco Alves, Orlando Silva e Dircinha Batista.

Essa apresentação feita acima acerca do compositor que será amplamente apresentado e discutido ao longo deste trabalho certamente não é a mais extensa e completa sobre o mesmo, porém os dados biográficos atualmente disponíveis desse compositor são bastante escassos e todas as informações (o leitor pode até as julgar poucas) coletadas nesse curto espaço de tempo de elaboração da dissertação foram conseguidas com muito esforço e com muita preocupação quanto a sua veracidade. Além disso, é necessário, antes de tudo, observar que, nascendo em 1948, o goiano de Morrinhos viverá sua infância durante a década de 50, que, embora ele não percebesse devido à pouca idade, foi uma das mais densas e complexas do século republicano, e isso influenciaria sobremaneira sua percepção social e toda a sua produção musical.

³ O rock não foi necessariamente o estilo musical que mais influenciou Odair, mas esse estilo influenciou sobremaneira a juventude que tocava algum instrumento musical a se juntar em grupos. Os anos 50 apontam para isso, principalmente a partir da primeira gravação do rock nacional por Nora Ney; *Rock Around the clock*, gravado em 1955.

⁴ MARQUES, Edmilson. *O rádio em Goiás na década de 1950 (UFGO)*.

⁵ Dados da Rádio Nacional, 1948-1959.

A conjuntura social na qual Odair nasceu não era das mais simples. Naqueles anos, o partido comunista se tornara ilegal no país e, no governo Eurico Dutra, a perseguição à esquerda e o modelo desenvolvimentista com capital estrangeiro eram os pilares da sustentação política. O mundo assistira ao acirramento ideológico entre capitalismo e comunismo na Guerra Fria, ao processo recém-terminado de libertação da Índia, às primeiras passadas da Revolução Maoísta na China e à criação do Estado de Israel. As rádios do país viviam o auge da famosa “era de ouro” e a cantora mais tocada, no ano de seu nascimento, fora Dircinha Batista⁶. A primeira novela brasileira tinha sido escrita apenas um ano antes⁷ do primeiro ano de vida do artista, e o país (no interior dos estados) acompanhava aqueles cantores (muitas vezes nos alto-falantes das cidades), principalmente cariocas, como as grandes atrações de entretenimento dos municípios.

Os anos 1950 acabaram sendo, também, o momento em que os fatos ocorridos pelo país foram fundamentais para a modelação do Brasil contemporâneo. O país vivera em 1954 toda a comoção pelo suicídio do presidente Vargas, a expansão do nacionalismo (não só pelo Brasil, mas pelo mundo), a invenção e a circulação da pílula anticoncepcional⁸ e a televisão começava a ganhar espaço como fonte de informação e, pouco depois, como entretenimento.

As questões sociais nos anos 1950 podem ser vistas também pelo surgimento e pela ampliação das ligas camponesas no Nordeste e pelas ações sociais da Igreja, que se ampliaram a partir da reorganização da ACB (Ação Católica Brasileira, 1950) e da criação da CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, 1952), sob a liderança de D. Hélder Câmara. Essas observações sobre o panorama mundial e nacional são extremamente necessárias para que o leitor compreenda o momento histórico em que o cantor apresentado neste trabalho cresceu e produziu boa parte de sua obra. Tendo convivido em um meio social de classe média enquanto residiu no estado de Goiás, Odair José não é oriundo dos setores que enfrentavam os dilemas sociais que mais tarde cantaria (e viveria), diferentemente do que ocorreu com boa parte dos cantores com os quais ele iria conviver e que também passaram por grandes dificuldades desde a sua infância, como é o caso, por exemplo, do baiano Waldick Soriano e do mineiro Fernando Mendes. Inicialmente o contato de Odair José com esses conflitos e problemas sociais ocorreu através da audição de diversos estilos musicais,

⁶ Dados da Rádio Nacional, 1948.

⁷ *Que Fatalidade*, a primeira novela inteiramente brasileira, foi escrita em 1947, por Oduvaldo Viana.

⁸ A criação e a distribuição da pílula anticoncepcional foram um grande marco de liberação sexual nos anos 50 e 60. E o debate em torno desse assunto foi intenso, principalmente sobre as questões mais conservadoras ligadas a setores da Igreja.

como o tango, o bolero, o baião, o samba e outros que denunciavam questões sociais, como os de Noel Rosa, Assis Valente e Ismael Silva. Odair José, adolescente, com vontade de se tornar um cantor e compositor reconhecido, como os cantores que ouvia e admirava nas rádios em Goiás, acabou vivenciando essas dificuldades quando deixou sua cômoda vida de classe média goiana para se aventurar pelo futuro incerto na capital mais musical e mais concorrida no que diz respeito às gravadoras do país, o Rio de Janeiro.

Vale lembrar que, no Brasil da década de 1950, ocorreu o maior crescimento demográfico do século XX⁹ (LUNA & KLEIN, 2014). Paralelamente a esse crescimento, intensificaram-se as migrações internas, e os estados de São Paulo e Rio de Janeiro receberam mais de dois milhões de brasileiros de outros estados (principalmente do Nordeste)¹⁰, entre eles, como se viu, o jovem Odair, então com dezessete anos de idade. O crescimento dos centros urbanos do Sudeste se deu principalmente pela chegada de um contingente majoritariamente nordestino, e os problemas sociais oriundos desse processo foram não apenas vivenciados, como mais tarde denunciados por Odair em suas canções. Afinal, eram esses migrantes, em grande parte, que formavam a mão de obra empregada em profissões ‘marginalizadas’ socialmente, como empregadas domésticas, porteiros, zeladores, garis, prostitutas, entre outras, e que se tornaram eixos temáticos das canções produzidas pelo artista e estudadas neste trabalho.

Além das questões sociais, um traço das canções do compositor é o romantismo, provavelmente assimilado da audição das músicas mais lentas e das grandes vozes dos cantores de rádios de sua infância. Esses cantavam músicas que, na maior parte das vezes, envolviam temas ligados a relações entre casais, partida das pessoas amadas para outras cidades, traição e amor não correspondido.

O que se verifica é que, curiosamente, as produções de Odair José foram associando problemas sociais/denúncias urbanas à questão dos relacionamentos amorosos. Tal característica é central para a elaboração de uma obra tão peculiar, dando conta não apenas das aflições que atingem o ser humano de modo mais individual, como também permitindo observar questões de cunho mais coletivo, tamanha é a habilidade do compositor em costurar as influências tanto do que ouvia nas rádios em sua infância como do contexto histórico social em que imergiu a partir do momento em que foi viver numa grande cidade brasileira.

⁹ Idem.

¹⁰ Fonte IBGE, “Estatísticas do século XX”.

A decisão da ida certamente não foi fácil, pelo fato de não ter pessoas conhecidas e saber que poderia dar errado. A escolha do Rio é ainda mais complexa e precisa ser mais bem explicada para o entendimento da relação cidade/música/emprego que fez com que muitos artistas para lá se encaminhassem.

1.2 POR QUE O RIO DE JANEIRO?

As primeiras canções que temos registradas em arquivos radiofônicos no Brasil datam no início do século XX e a primeira gravação aconteceu em 1902¹¹, justamente no Rio de Janeiro (nessa época, capital do país). Essas gravações (e seus ritmos) se originam a partir de uma grande influência de diversos outros que eram executados na sociedade brasileira do século XIX (como modinhas, lundus, choros) e que, ao ganharem letras, entraram no circuito de gravações. A partir do fim do século XIX, as canções tradicionalmente executadas em festas de bailes populares e até em terreiros deveriam ser diminuídas em duração, para poderem entrar no circuito comercial (gravadas); afinal, músicas tradicionais, óperas, peças e outros tipos de execuções chegavam a durar, muitas vezes, mais de 60 minutos, tornando inviável sua execução em rádios comerciais. O encurtamento, solicitado principalmente pelo mercado fonográfico (empresas de discos e rádios), deu origem à chamada ‘canção moderna’, formato curto de melodia associada a alguma mensagem em seu corpo. Observamos uma questão importante sobre o termo “canção popular moderna”. Ela não pode ser considerada sinônimo de música, afinal esta é a melodia, enquanto aquela é justamente o encontro da música com uma letra que possua sentido semelhante¹² (NAPOLITANO, 2005).

Uma das características da canção moderna em seu início foi o formato de 32 compassos, diminuindo o tempo de duração e sendo mais facilmente comercializada. Essa curta duração e o ritmo cadenciado fizeram com que a imprensa e os críticos da época a chamassem de música ligeira. É basicamente nesse formato que a canção no Brasil será consumida em larga escala ao longo do século em que a rádio e a televisão foram os principais colaboradores para a expansão e o desenvolvimento da música brasileira. Ao longo do século XX, surgirão diversos ritmos musicais que, junto às letras críticas e bem escritas, trarão diversas contribuições ao panorama musical e social do país. Entre essas variações rítmicas desenvolvidas no Brasil no início desse século, o *samba* será um dos principais (se

¹¹ CABRAL, Sergio. A MPB na Era do Rádio. São Paulo: Moderna, 1996. p. 08.

¹² NAPOLITANO, Marcos. História e Música: História Cultural da Música Popular. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

não o principal) expoentes das temáticas que já eram executadas nas canções dos quintais de afrorritmos, dos encontros entre amigos, das festas familiares e de outras circunstâncias em que as melodias ganhavam letras, fossem provisórias ou definitivas. Os problemas sociais, as desilusões amorosas, as reflexões existenciais e a exaltação da terra em que se vive são, por exemplo, temas que aparecem nas músicas brasileiras desde as suas primeiras gravações (e até antes delas)¹³ e passaram a ser ouvidos em forma de fonogramas e em longa escala, principalmente a partir do advento da rádio.

Mesmo contendo, já nos seus primeiros registros radiofônicos, questões temáticas que se aproximavam do cotidiano urbano e dos grupos sociais que produziam essas canções (grupos economicamente menos favorecidos), a música brasileira ainda não possuía, segundo Napolitano (2006), uma característica nacional, uma identidade própria, tanto rítmica como poética. Esse caminho de formação e consolidação se dará a partir da ampliação e da difusão do primeiro ‘momento’ nacional de criação da canção moderna brasileira: o *samba*.

O samba, que ao longo do século XX foi difundido comercialmente como o ritmo ‘genuinamente’ brasileiro, surge em termos radiofônicos em 1917, com a gravação *Pelo Telefone*, realizada pelo cantor Bahiano. O samba, como citamos, é o responsável pela emergência de grupos sociais de menor renda no meio musical. Surgirão as primeiras letras registradas que apontam para críticas, situações sociais difíceis e os novos problemas urbanos que o Brasil começava a enfrentar. Isso acontece por vários fatores, entre os quais podemos citar: a localização social dos principais autores (periferias pobres do Rio de Janeiro), a própria área social em que surge o samba e as profissões da maioria dos sambistas (simples, como padeiros, lavadores de carro, pedreiros etc.).

Ao observarmos o aparecimento do *samba* e o Rio como o local onde surgem, além das gravações, as grandes questões sociais dentro do universo letra/música, compreendemos melhor como se dará a convivência do autor goiano com os cariocas e principalmente com os compositores de música da antiga capital federal. Essa será uma cidade irradiadora pelo país de ritmos musicais, informações e diversos outros tipos de influências, devido, também, à grande quantidade de rádios existentes, como, por exemplo, a Rádio Nacional.

Como vimos, a antiga capital do país e a capital paulista, São Paulo, receberam uma grande quantidade de migrantes nos anos 50 e 60 e isso acarretou o aumento das contradições

¹³ O cantor Bahiano, responsável pela primeira gravação nacional, ‘*Isto é bom em 1902*’, foi um dos que apresentou em suas canções os elementos de denúncias sociais.

sociais, a ampliação das favelas, da violência urbana e do desemprego. Essa migração desordenada tendeu a diminuir os salários (devido à grande procura por empregos) e ampliar as desigualdades. O samba e suas letras com teor social já retratavam isso desde os anos 20 e continuavam a fazê-lo de maneira cada vez mais significativa.

Não podemos deixar de observar que essa produção influenciou o cantor que analisamos nesta dissertação desde a sua chegada ao Rio. Apesar de não repetir o ritmo desse estilo musical em suas composições, o compositor mostrará a partir daí em sua obra grandes influências letrísticas de cantores como Ataulfo Alves e Herivelto Martins, com os quais acabou convivendo na cidade maravilhosa. No caso de Ataulfo, sua relação de amizade foi ainda mais intensa, ao ponto de ele ter emprestado por um tempo seu apartamento no bairro da Lapa (tradicional área boêmia do Rio) para Odair morar.

A partir dos fatos acima apresentados, podemos compreender o porquê de o Rio ser a principal¹⁴ cidade brasileira em termos musicais e os motivos de nele terem surgido diversos gêneros musicais com letras de denúncias sociais tão importantes, ao ponto de o autor ter escolhido a capital para tentar ingressar no meio musical, de maneira profissional. Como afirmamos acima, sua convivência e o universo mais desigual das avenidas cariocas seriam determinantes para seu êxito enquanto compositor.

O início foi exatamente como ele não queria, mas como acontecia com diversas pessoas que se aventuravam dessa mesma forma, indo tentar uma condição de emprego e de vida melhor. Dormiu pelas ruas assim que chegou, enfrentou a indiferença que se tem com os menos favorecidos economicamente, a truculência policial e conviveu diariamente com o drama social que até então jamais o atingira em Goiás: a fome e o frio. Por dormir nas ruas e frequentar diversos ‘cortiços’ diferentes, ele convivia com prostitutas, viciados em drogas, bandidos... As noites pelas ruas do Rio de Janeiro e principalmente a convivência com vários grupos marginalizados da sociedade começaram a despertar as observações do goiano para as questões sociais. Assim, a distância entre ele e suas letras de cunho social se encurtava.

Algumas de suas primeiras letras começavam a surgir naturalmente a partir do que ele observava, do que vivia, dos lugares que frequentava e das coisas que lia. Os elementos amorosos certamente apareciam inicialmente com mais frequência, devido à grande influência

¹⁴ Usamos o Rio como ‘cidade principal’ das manifestações musicais, baseados na quantidade de produções, gravações e materiais produzidos. Não compete a nossa avaliação neste trabalho nem é o nosso objetivo criar juízos de valor quanto à qualidade das músicas produzidas no Brasil durante esses anos.

que ele tinha das canções ouvidas nas rádios e até das que executava em suas apresentações nos bailinhos. A semente do elemento social em suas canções já estava brotando e dali em diante os textos críticos seriam cada vez mais presentes em sua obra.

Precisamos atentar ainda para a sua inclusão em um meio social (neste momento, estamos concordando com a ideia da produção dentro do *lugar social* trabalhado por Certeau), demonstrando que o cronista/autor muitas vezes está inserido naquele conflito ou contexto social que ele representa e que esse lugar interfere diretamente na sua produção (CERTEAU, 2011: 47). Para esse autor, essa produção humana não se dissocia do lugar social de produção, ou seja, o autor leva muito das influências do meio em que viveu, das coisas que leu, que sentiu, das dinâmicas sociais evidenciadas no seu cotidiano. E essas condições de produção são elos fundamentais para a compreensão da produção do artista, a sua ligação com a obra e o grande sucesso que ele teve justamente com o público do seu mesmo grupo social.

Por volta de 1966, já no Rio, Odair, apesar da dificuldade financeira e do restrito ciclo de amizades, conseguiu algumas oportunidades para se apresentar em bares, casas noturnas e nos chamados ‘inferninhos’¹⁵ da cidade. Nesses ambientes em que ele se apresentava com seu violão e executava uma eclética coletânea de sucessos musicais que iam das músicas inglesas, principalmente dos Rolling Stones e Beatles, às marchinhas dos carnavais brasileiros, aos sambas de exaltação e até à recente Bossa Nova, conviveu diretamente com a questão da prostituição e das traições amorosas, fatores que levaria para suas canções. Apesar de ter vivido na cidade na qual surgiu a Bossa Nova e que ainda respirava um pouco desse ‘movimento musical’, em nossa observação, o autor não sofreu uma influência tão significativa dos elementos musicais e rítmicos e das temáticas das canções desse movimento, nem musicalmente, nem no que diz respeito às letras das canções elaboradas durante o processo de produção estudado.

Embora alguns autores (como José Tinhorão e Ruy Castro) defendam que a Bossa Nova foi um grande movimento musical e que teve uma importante aceitação nacional (de consumo) em todos os segmentos sociais, essa não é a nossa visão sobre o assunto. Não podemos sonegar ou omitir esse movimento, mas ele não teve aceitação e identificação social

¹⁵A expressão ‘inferninhos’ se difundiu em áreas de prostituição, a partir dos anos 50. Refere-se às casas noturnas, aos prostíbulos, considerados locais de traições, bebidas e âmbitos de transgressões morais. Sempre havia um cantor ou conjunto que se apresentava pelas madrugadas nesses locais e preferencialmente tocavam músicas românticas.

com amplos setores da sociedade e sim apenas com uma parcela da ‘classe média alta’ e da ‘classe alta’, devido a suas letras e sua concepção estética musical.¹⁶

Já em fins dos anos 60, apesar do leque de amizades do mundo artístico ampliado em relação ao da sua chegada e da possibilidade de tocar em vários clubes durante as noites, as dificuldades para entrar em uma das grandes gravadoras ou ao menos ter oportunidades nelas ainda eram imensas para alguém que tinha vindo de Goiás sem nenhum contato mais concreto no meio musical do Rio. Odair tentou, durante um bom tempo, em portas de gravadoras, apresentar seu trabalho, expor suas ideias e canções, mas sempre lhe era negada uma oportunidade. Esta só veio após muita insistência do artista goiano ao produtor e compositor Rossini Pinto, que na época era um dos grandes e renomados produtores, devido a sua parceria de trabalho com o já famoso cantor Roberto Carlos. Rossini, um dos grandes responsáveis pelo sucesso estrondoso da Jovem Guarda, como costumam dizer, não era uma pessoa fácil de lidar e não era dos mais simpáticos; mesmo assim, depois de várias tentativas, aceitou ver o que Odair tinha para lhe mostrar.

A primeira gravação de Odair, assim como a maioria dos cantores que estão iniciando a carreira em grandes gravadoras, foi um compacto simples, lançado em 1969 com a canção “*Uma Lágrima*”¹⁷, pelo selo Genial da CBS, criado por Rossini. Certamente a gravadora e o produtor não acreditavam que esse compacto tivesse grande repercussão, afinal a gravadora possuía um respeitável *cast* artístico: Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléia e outros famosos artistas, naquele momento. Curiosamente, *Uma Lágrima* acabou sendo uma das canções mais executadas, principalmente na cidade de São Paulo, no ano de 1969, e Odair José foi aceito para gravar o seu primeiro *long playing* pela mesma gravadora. O disco, com muitas influências da Jovem Guarda, principalmente devido ao produtor Rossini Pinto, foi lançado no mesmo ano e recebeu o título de ‘*Minhas Coisas*’, nome de uma das canções que acabaria sendo o ‘carro-chefe’ do disco. O compositor ainda gravou canções de teor mais romântico, batidas mais comuns, ao ritmo de iê-iê-iê. Também emplacou uma composição de Raul Seixas, na época, Raulzito (a canção *Tudo acabado*). Odair José foi, inicialmente,

¹⁶ A utilização do termo ‘classe’ não é diretamente uma associação à escrita marxista no sentido estrito e sim apenas uma tentativa de mostrar que as pessoas que recebiam salários mais altos e possuíam um nível de instrução educacional mais elevado estavam mais próximas do movimento Bossa Novista. Isso também compreendemos pelo fato de a maioria dos compositores relacionados a esse movimento advirem desses mesmos grupos sociais.

¹⁷ A canção *Uma lágrima* fez parte também do primeiro LP *Minhas Coisas*, do cantor Odair, lançado em 1969. Essa canção foi regravada recentemente pelo grupo mineiro Pato Fu, no tributo *Vou tirar você desse lugar*.

intitulado pela crítica musical como ‘cantor de iê-iê-iê’ ou mais um dos seguidores de Roberto Carlos.

Mesmo tendo certo êxito com as suas primeiras gravações em 1969, jamais se tornaria alvo de grandes investimentos na gravadora CBS, devido à preferência desta por artistas já consagrados e que davam excelentes retornos financeiros, tais como Roberto e Erasmo Carlos. Além disso, o momento social para a canção comercial não parecia estar fácil no país devido ao endurecimento do regime militar e às mudanças nos padrões de produção da música. Os festivais da canção surgidos em 1965 apontavam como canção de boa qualidade junto à crítica e aos formadores de opinião pública (a imprensa) uma música mais bem elaborada, com metáforas e elementos estéticos mais sofisticados. Os cantores mais famosos que não utilizavam as canções com fins políticos ou estéticos (ligados a *movimentos de contracultura*), como os membros da Jovem Guarda, precisaram alterar a fórmula do sucesso, que já parecia estar esgotada. As canções de Roberto, Erasmo e Wanderléia, a partir de 1969, começaram a se tornar mais adultas, com letras mais sérias (apesar do teor romântico), e muito daquela influência iê-iê-iê começou a desaparecer.

No caso de Odair José, apesar de seu sucesso inicial, não existia um amplo interesse da gravadora em mantê-lo, até porque seu sucesso poderia ser rápido e passageiro e suas canções ainda tinham vários elementos rítmicos da Jovem Guarda, mesmo esse estilo não sendo sua maior influência e sim uma necessidade comercial.

Como boa parte dos migrantes que tinham ido ao Rio de Janeiro, o cantor goiano não cursou universidade e teve de trabalhar em outras áreas (comércio, restaurantes etc.), mesmo também atuando na música. Após o lançamento do primeiro disco, apesar de ter conquistado certo sucesso, Odair continuava recebendo pouco reconhecimento da gravadora. Tece com mais propriedade suas canções, que, em sua maioria, passam a ser¹⁸ autorais (no aspecto da composição), e suas vivências sociais passam a figurar nas novas músicas. Sua musicalidade começa a ganhar outras características. A sonoridade passa a ser mais experimental. As questões de seu cotidiano começam a aparecer nas letras e ele parte em busca de uma nova gravadora e de outras parcerias musicais. A crítica musical nesse momento redireciona suas observações mais ferrenhas do grupo musical de jovem guardista para um novo grupo musical jocosamente qualificado como “cafona”.

¹⁸ Principalmente a partir do terceiro disco que já será em outra gravadora, a Phonogram.

1.3 O CANTOR, O ‘MOVIMENTO CAFONA’ E O MERCADO FONOGRÁFICO

(...) Fabuloso paradoxo que, sendo a música a mais “espiritual” das artes, não haja nada como os gostos musicais para afirmar a classe e distinguir-se. Eis aí a palavra que em seu jogo semântico articula as duas dimensões da competência cultural: a distinção, feita de diferenças e de distância, conjugando a afirmação secreta do gosto legítimo e o estabelecimento de um prestígio que procura a distância irrecuperável para aqueles que não possuem o gosto (MARTÍN-BARBERO, 2003:124)

A partir do golpe militar de 1964, houve uma radicalização política que atingiu também o meio jornalístico e artístico do país. Matérias em editoriais, letras de músicas, peças teatrais, poemas e qualquer outro tipo de manifestação artística ou informativa passaram a ser “patrulhados” por dois lados: ou se posicionariam a favor da esquerda, através de elementos diretos de contestação do regime, alusões a heróis comunistas e ainda elementos libertários, ou estariam do lado dos militares. Não ‘havia espaço’ para os artistas que quisessem fugir das questões políticas. Essa polarização política, que reverberava nas produções artísticas, colocava necessariamente uns à esquerda e outros à direita. Essa tendência se agudiza a partir do golpe, mas já se fazia presente na experiência histórica nacional. O artista que produzia poesia, música, cinema era ‘socialmente’ colocado de ‘um lado’ político: ou militava a favor da esquerda ou era colocado entre aqueles que defendiam o governo militar, apoiavam as ações nacionalistas e repressivas¹⁹. Não havia mais tanto espaço, como outrora, para a música do cotidiano, das classes pobres, da periferia²⁰. Não se poderia optar pela ‘não partidarização’ (inclusive a música romântica de Waldick Soriano, por exemplo, era criticada como música de alienação tanto pela imprensa jornalística como pelos intelectuais da esquerda). Vários dos assuntos discutidos no dia a dia da sociedade, como questões sobre cigarro, mulheres, drogas, amores e dissabores, eram suprimidos com a tal polarização.

Não é à toa que o próprio Roberto Carlos, maior vendedor de discos na década de 60, começou a ser rotulado pela imprensa esquerdista nacional de ‘apoiador do regime’, principalmente depois de ter lançado, em 1969, a canção ‘*Quero que vá tudo pro inferno*’. Segundo os críticos, a música não trazia nenhuma preocupação social com o país e, além disso, parecia pouco se importar com os crimes e as torturas daquele momento.

¹⁹Vários artistas, apesar de negarem, acabaram sendo acusados por colegas da classe de reacionários e conservadores, como Wilson Simonal e Jorge Benjor.

²⁰ Nesse sentido, falamos de espaço dado pela imprensa, pela mídia.

Os anos 60 também foram aqueles em que a Bossa Nova começou a aparecer menos, justamente por suas questões estéticas não conterem elementos políticos engajados, e o baião passou a ser bem menos executado do que na década anterior. Esses dois estilos musicais foram perdendo espaço também devido a tal polarização dentro do meio artístico. Já o samba ainda continuava bastante popular, principalmente nos morros e nas comunidades do Rio de Janeiro. Em âmbito nacional, o grande sucesso da era de ouro do rádio, com as grandes vozes, as temáticas trágicas e os ritmos com bastante influência de outros estrangeiros, também começava a ser criticado pela imprensa, devido à ‘falta de compromisso’ com as questões sociais. Um claro exemplo dessa demanda jornalística e engajada são as canções apresentadas nos famosos festivais de música das emissoras de TV Record, Elxceior e Rio. A grande maioria das músicas classificadas continham elementos de contestação, fossem de ordem política ou social, e eram elaboradas de maneira metafórica, com elementos históricos e políticos bem embasados, ou seja, eram canções que passavam por certa lapidação intelectual-universitária. É justamente nesse momento que surge no meio jornalístico a expressão MPB, que naturalmente passará a ser considerada pela sociedade intelectual brasileira da época como o eixo da ‘boa música’ e constituirá mais um grupo de cantores do que um gênero musical (NAPOLITANO, 2006: 68).

Dentro da classe média universitária, esses artistas que participaram dos festivais nas emissoras televisivas (Caetano Veloso e Gilberto Gil, por exemplo) começaram a ser bastante consumidos, devido à identificação intelectual e até política com os ouvintes. Era o período de tentar resistir através das artes. A música abaixo é de autoria de Gilberto Gil e Chico Buarque e nos apresenta um dos modelos de canção agraciados pelo público:

*Pai, afasta de mim esse cálice / Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice / De vinho tinto de sangue
 Como beber dessa bebida amarga / Tragar a dor, engolir a labuta
 Mesmo calada a boca, resta o peito / Silêncio na cidade não se escuta
 De que me vale ser filho da santa / Melhor seria ser filho da outra
 Outra realidade menos morta / Tanta mentira, tanta força bruta
 Como é difícil acordar calado / Se na calada da noite eu me dano
 Quero lançar um grito desumano / Que é uma maneira de ser escutado
 Esse silêncio todo me atordoa / Atordoados eu permaneço atento
 Na arquibancada pra a qualquer momento / Ver emergir o monstro
 da lagoa²¹*

(Cálice, 1972 - Chico Buarque e Gilberto Gil, Philips)

²¹ Letra retirada do site: www.chicobuarque.com.br, acesso em 13/09/2014.

Os autores usam claramente um elemento bíblico ligado a Jesus Cristo, o cálice de vinho sagrado, para fazer uma alusão ao momento histórico pelo qual o Brasil passava, de repressão, tortura e medo, à medida que associam o título *Cálice* à expressão *cale-se*. Tal riqueza erudita nas canções foi possível devido à ampla participação de jovens universitários que ingressaram no meio musical e fizeram desse o caminho de luta contra o regime militar e contra várias outras formas de repressão. A metáfora era um elemento essencial para que esse tipo de canção fugisse aos vetos dos censores. Porém a grande maioria da população brasileira não assimilaria tais obras de maneira tão efusiva como a classe social semelhante à dos artistas. Mas sobre esses artistas, essas canções e até sobre suas repercussões já existem diversas obras e inúmeras discussões. Olhemos para esse período, mas mudemos um pouco o foco desse olhar.

Ao estudarmos o panorama musical dos anos da ditadura militar necessariamente devemos atentar para importantes movimentos musicais que construíram um sólido trabalho artístico ligado à canção popular e reforçaram a música nacional como importante veículo de discursos sobre protesto político, arte, liberdade sexual e problemas sociais em geral. Essa análise deve ser feita não levando em conta juízos de valor e sim arregimentando as ricas e ecléticas obras musicais dentro da história da música brasileira. Movimentos como a Jovem Guarda, o Tropicalismo, a ‘Geração Nordeste anos 70’, o Clube da Esquina, entre outros, tiveram importantes representantes e chegaram a ter grande êxito radiofônico e mercadológico.

Podemos localizar, a partir do final dos anos 60 e início dos 70, o movimento musical que foi pejorativamente denominado pela crítica musical como romântico ou ‘cafona’ e sua ascensão dentro do panorama da música brasileira. Tal denominação e rejeição vindas da imprensa são justificadas por dois grandes motivos: 1º – seu caráter “alienado” e “simplório, com letras que se restringiam a clichês melodramáticos; 2º – seu caráter popular, produzido e consumido majoritariamente por pessoas pertencentes às classes populares, fora dos padrões técnicos e formais dominantes. Em suma, tratava-se de uma mistura de incapacidade técnica com ausência de sentido. Para a imprensa, as canções elaboradas por esses artistas não tinham nenhum sentido social, não tinham aparentemente preocupações estéticas; por isso, ela acusava os cantores desse segmento de fazer o ‘mais do mesmo’. Vem justamente daí a expressão “cafona”, conforme nos explica a professora Silvia Cardoso:

Segundo o dicionário etimológico da língua portuguesa, cafona seria um termo de origem italiana (cafoné) que teria significado semelhante a indivíduo humilde, vilão, tolo. (...) A partir da década de 80 seriam tachados como Brega, outra categoria jocosa que, de acordo com a Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica, designaria coisa barata, descuidada ou malfeita; de mau gosto, sinônimo de cafona ou kitsch; a música banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários (CARDOSO, 2011: 47).

A concepção de boa música brasileira começou a ser apontada pela crítica musical como sendo a dos intérpretes e compositores do grupo MPB, em detrimento da de outros grupos musicais, marginalizando-se principalmente os cantores que eram tachados por aquela como bregas. Mas é necessário observar que gostos, preferências e padrões estéticos são construções sociais desenvolvidas de acordo com o lugar que determinado grupo ocupa no espaço social (BOURDIEU, 1996:330). Dentro das classes populares (principalmente as mais pobres), não havia uma identificação com a crítica musical, justamente porque esses críticos não participavam do mesmo ‘mundo social’ dos ouvintes, por isso os cantores dessa ala romântica musical eram os mais consumidos. Sobre isso Bourdieu nos observa:

Um crítico apenas pode ter influência sobre seus leitores na medida em que eles lhe concedem esse poder porque estão estruturalmente de acordo com ele em sua visão do mundo social, em seus gostos e em todo o seu habitus²² (BOURDIEU, 1996: 191).

Esses setores sociais se identificavam bastante com os elementos apresentados pelos cronistas cantores, que na maioria das vezes já tinham enfrentado dilemas sociais semelhantes, como problemas financeiros, amorosos, de sexualidade, entre outros, e os expressado de maneira muito direta, expondo situações de traição, pobreza e violência, na linguagem mais simples e clara possível. Um exemplo que ilustra bem essa proximidade do mundo do autor com o dos ouvintes é caso do cantor mineiro Agnaldo Timóteo, que desde os 9 anos trabalhou em diversas profissões: engraxate, vendedor de frutas e motorista. Esse cantor enfrentou, além das diversas dificuldades financeiras com sua família, outro grave problema social: o preconceito racial. Negro, Agnaldo, pouco antes dos seus 30 anos, arranhou um emprego como motorista, e sua patroa teria uma importância fundamental para seu futuro sucesso na música brasileira. Ângela Maria reconheceu no motorista um excelente cantor e abriu as portas das gravadoras para o jovem mineiro de Caratinga. Agnaldo Timóteo gravou

²² Esse conceito é elaborado em BORDIEU, 1996.

seu primeiro disco em 1965, intitulado *Surge um Astro*, e foi durante os anos 70 um dos grandes vendedores de discos do país.

Essas temáticas criavam certo elo entre o autor e os ouvintes. Estes se reconheciam nas canções daquele. Um de seus maiores sucessos nos anos 70, *Galeria do Amor*, que chegou a ser barrado em execução no rádio a pedido dos militares, narrava as situações de exploração sexual existentes na Galeria Alaska, reduto homossexual no Rio de Janeiro, frequentado por muitos políticos conhecidos que não gostariam de ser identificados.²³

Outro artista que foi um dos maiores vendedores de discos nos anos 70 é o também mineiro Fernando Mendes. Em sua obra é comum ver títulos que fazem alusão às classes mais baixas, como *A mendiga*, *Menina do subúrbio*, e canções que tratam das relações turbulentas de amor, como *Desejo Louco*, *À Beira da Loucura* e *Cadeira de Rodas*. Esta última canção narra a história de um rapaz que se apaixona por uma deficiente física que andava sobre uma cadeira de rodas, mas não tem coragem de assumir seu amor por ela. Com o passar do tempo, a menina se vai e o rapaz chora arrependido por não ter tido a coragem de se entregar a esse romance. Observemos a canção

*Sentada na porta, em sua cadeira de rodas ficava.
Seus olhos tão lindos sem ter alegria, tão triste chorava
Mas quando eu passava a sua tristeza chegava ao fim.
Sua boca pequena no mesmo instante sorria pra mim.
Aquela menina era a felicidade que eu tanto esperei,
Mas não tive coragem e não lhe falei
do meu grande amor e agora, por onde ela anda, eu não sei.
Hoje eu vivo sofrendo e sem alegria / não tive coragem bastante
pra me decidir.
Aquela menina em sua cadeira de rodas / Tudo eu daria pra ver
novamente sorrir.²⁴*
(*Cadeira de Rodas*, Fernando Mendes – EMI, 1975)

Lançada em 1975, *Cadeira de Rodas* acabou sendo um dos grandes hits daquele ano e o LP *Fernando Mendes 1975* foi um dos pouquíssimos que recebeu disco de ouro naquele ano²⁵. É interessante notar que essa e outras músicas desse segmento musical foram escritas de maneira objetiva, praticamente sem metáforas, para que fossem imediatamente conhecidas pelo público. As temáticas eram crônicas baseadas no cotidiano das classes sociais mais

²³ Para mais informações sobre essa canção e esse artista, ver (ARAÚJO, 2005).

²⁴ Letra de canção retirada do site: www.fernandomendes.com.br, acesso em 02/11/2014.

²⁵ Fonte: site oficial do artista www.fernandomendes.com.br, acesso em 12.10.2014 – O disco de ouro representava uma vendagem mínima de 250.000 cópias.

desfavorecidas, situações adversas que dificilmente seriam expressas por artistas ligados à MPB. Geralmente essas canções possuíam um refrão, logicamente, para que este fixasse ainda mais na cabeça das pessoas as mensagens pretendidas. Foi uma estratégia utilizada praticamente em todas as músicas comerciais dos anos 70. Podemos perceber que a elaboração textual é simples e inclusive apresenta um erro de concordância na terceira e na quarta estrofe, algo que jamais seria admitido pela crítica musical que tinha na formalidade letrística um de seus balizadores de qualificação.

Outra canção desse artista que apresenta temática social ligada a grupo social menos favorecido é *Menina do Subúrbio*, lançada em 1977. Leiamos:

*Trabalhou o dia inteiro sem tempo para sonhar / A menina do subúrbio
espera encontrar/ O seu príncipe encantado e entregar seu coração e faria
qualquer coisa*

*Pela sua ilusão/ Quando alguém se oferece para em casa a levar / Ela diz
que tem seu carro para não se preocupar/ pois não quer que ninguém saiba
que ela mora muito além/ finge que não quer carona e vai pegar o trem/ Lê
as colunas sociais - sonha com seu nome nos jornais/ Espera o convite para
ser atriz e pede a Deus para ser feliz*

*Ouve música estrangeira sentada na janela não entende uma palavra, mas
pensa que é para ela*

(*Menina do Subúrbio*, 1977, Fernando Mendes – EMI)

Essa música traz elementos essenciais do que consideramos importante para o estudo desse segmento musical. O autor narra a história de uma moça pobre que é bastante exigida em sua carga de trabalho, que ouve músicas estrangeiras, sem entender sequer uma de suas palavras, idealiza o amor como em uma novela, finge até ter um carro, mas na verdade volta para casa de trem para não se passar por pobre, lê as colunas sociais para ver as pessoas de classe alta se divertindo, enquanto deseja um dia estar ali. Essa canção traz o sentimento cotidiano típico que povoa as mentes de milhares de meninas que vivem nos subúrbios do país, em situações precárias de trabalho, dramas familiares e que encontram na música desses artistas populares discursos com os quais se identificam.

No âmbito social, vale ressaltar que a sociedade brasileira vivia um período de tensões políticas, mas também sociais. Inclusive, um estudo realizado pelo IBGE apontava que em 1972 43,3% da população ganhava menos de um salário mínimo e 29% ganhava entre um e dois salários mínimos (ALVES, 2005: 215), ou seja, uma grande parte do país enfrentava diariamente muitos dos dilemas cantados por artistas como Odair José e Paulo Sérgio.

A aproximação desses cantores com o público ia além das elaborações textuais, das vozes dramáticas e das experiências de vida. As próprias capas dos discos também buscavam inserir os cantores no mesmo universo que estavam cantando, ou seja, as capas, como mostraremos a seguir, traziam elementos comuns aos cotidianos das pessoas que ouviam tais artistas. Na imagem 01 abaixo, observamos o artista Fernando Mendes vestido com calça jeans básica, camiseta comum, num ambiente bem simples. Esse tipo de capa contrasta com as obras artísticas complexas e bem mais elaboradas das capas dos cantores que recebiam grandes investimentos das gravadoras, como nos mostra a imagem 02, capa do disco da cantora Gal Costa, de 1969, com características artísticas abstratas da estética tropicalista, elaborada pelo artista Dircinho.

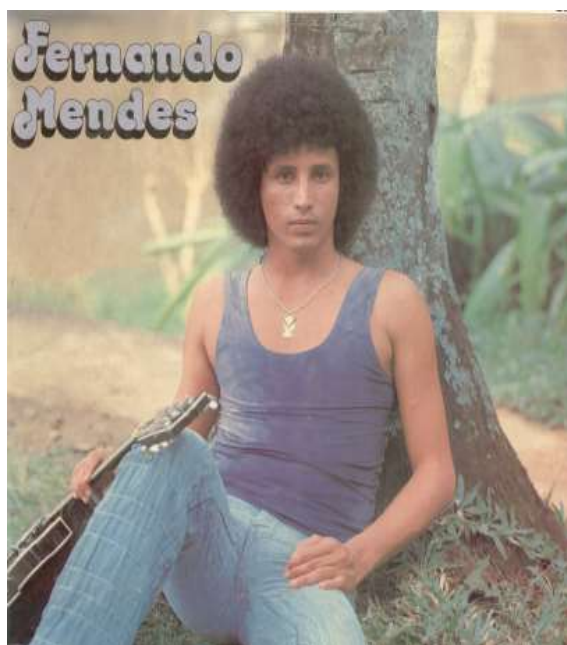


Imagem 01: Capa do disco Fernando Mendes 1977 - EMI Music Brasil Ltda (Fonte: www.fernandomendes.com.br)

Imagem 02: Capa do disco Gal Costa 1969 – Philips (Fonte: <http://www.galcosta.com.br>)

Esses exemplos acima servem para nos mostrar que diversos artistas foram bastante populares ao trazerem para a música brasileira questões cotidianas, situações vivenciadas diariamente pela maioria das pessoas ‘comuns’. O fato de escolhermos este trabalho, mais precisamente o segundo e o terceiro capítulo, para discutirmos a obra de Odair José como cronista do país nos anos 70 não o coloca em uma posição superior aos demais cantores que, junto a ele, constituíram o ‘movimento cafona’. Apenas julgamos Odair o mais eclético desses cronistas-cantores, aquele que mais diversificou a temática, contemplando assuntos, classes

sociais e até composições harmônicas. Essa perspectiva por nós trazida neste trabalho pretende discutir não apenas um pouco da história da música brasileira, como também da nossa sociedade; afinal, essas canções podem e devem ser utilizadas como documentos históricos associados ao momento social por que o país passava naqueles anos de profundos contrastes sociais.

Essa nova perspectiva, de também valorizar o cronista (o compositor) como ator social, remete para uma possibilidade de abertura do estudo não só da alta cultura ou da cultura erudita, mas também da cultura popular cotidiana. Sobre isso Burke traz a seguinte observação:

Sobre o termo cultura, antes empregado para se referir à alta cultura, ele agora inclui também a cultura cotidiana, ou seja, costumes, valores e modo de vida. Em outras palavras, os historiadores se aproximaram da visão de cultura dos antropólogos (BURKE, 2008: 48).

O estudo da música popular brasileira e da importância dos amplos movimentos da música nacional na década do milagre econômico já foi realizado numa produção razoável dentro do campo jornalístico, mas devemos observar a nova forma de pesquisa e análise além do movimento musical, como a que este nosso trabalho está se propondo realizar. Obras como as de Marcos Napolitano (2000) Nelson Motta (2009), José Ramos Tinhorão (1998), Rodrigo Faour (2006), Paulo César Araújo (2005), entre outras, analisaram esse panorama da música brasileira na década de 1970; inclusive, este último autor entrou em contato diretamente com a música cafona, porém com outro enfoque histórico. Nossa análise observa como o movimento cafona, e em especial um cantor, conseguiu tomar dimensões tão significativas em termos de alcance popular, vendagem de discos, execução em rádio, quando não existia a seu favor uma ampla rede de merchandising comercial e cultural, ao passo que suas memórias não são corretamente lembradas nos trabalhos sobre a história musical do Brasil.

De certa forma, podemos pensar, como salienta a professora Silva, que esse movimento musical está bastante ausente nos trabalhos relacionados à história da música brasileira daquele período:

toda nova história contada, por mais abrangente que seja, pretende criar uma nova memória a respeito de um determinado tempo ou evento, em contraposição às ou para a ampliação das memórias anteriores que deles se tinham (SILVA, 2004: 246).

Mas, para entendermos bem esse estilo musical que escolhemos como foco deste trabalho, é necessário também analisar a canção brasileira a partir dos anos 40 e a mudança tanto no teor melódico, como principalmente no direcionamento de grande parte das letras elaboradas em significativa parcela dos segmentos musicais brasileiros pós-golpe militar. Lembremos que as canções, a partir daí, estarão ligadas, além das crônicas que já existiam, a questões mais amplas relacionadas à oposição política, à resistência cultural engajada e a outros movimentos culturais relevantes.

No início dos anos 50, observamos que alguns movimentos musicais, principalmente a Bossa Nova, e ainda nos anos 60 a Jovem Guarda foram momentos artísticos em que as letras não objetivaram diretamente reconhecer os problemas sociais, os dramas cotidianos (como, por exemplo, brigas conjugais, carência financeira, repressão policial, vícios). Isso não significa afirmar que as músicas com teor social deixaram de ser produzidas no país.

Ainda nos anos 30 e 40, temos um fenômeno que julgamos importante ressaltar, nessa perspectiva de popularidade musical. Os programas radiofônicos dos anos 40, associados às execuções agora em rádio de faixas do long-playing, passaram a criar um público fiel a esse veículo musical e à música nacional da rádio. Esse período, conhecido como ‘era de ouro’, contou com grandes nomes (como Orlando Silva, Cauby Peixoto) que se tornaram populares ao longo do século XX devido tanto a sua participação em programas de auditório nas emissoras, como a grandes execuções musicais gravadas (já na época do LP). As temáticas cantadas por esses artistas se aproximam sobremaneira das compostas pelos artistas cafonas, principalmente pelas decepções amorosas e pelos melodramas encontrados em ambos os estilos. Cantores com tais êxitos radiofônicos iniciam no país essa relação que aproximará ouvintes e emissoras nas próximas décadas e que será fundamental para que vários dos cantores nos anos 70 sejam grandes vendedores de discos e ‘tocadores de rádio’.

Antes de entrarmos em uma outra discussão, vale ressaltar uma informação importante. A indústria fonográfica brasileira, justamente a partir nos anos 60, começou a crescer de maneira vertiginosa. Se a analisarmos entre 1965 e 1970, observaremos um crescimento médio de 400% (PAIANO apud DIAS, 2000: 54). De 1970 a 1976, o setor fonográfico cresceu em faturamento 1.375%. A venda de *long-playing* e compactos passou de 25 milhões de unidades produzidas por ano para 66 milhões de unidades, e o consumo de passa-discos aumentou em 813% entre 1967 e 1980 (ORTIZ, 1991:127-128). Para se ter uma noção do mercado mundial de discos, no fim da década de 70, o Brasil ocupava o 5º lugar

nesse mercado e os cantores de música romântica foram peças fundamentais para essa expansão mercadológica.

É preciso observar que, mesmo o Brasil ocupando uma grande colocação no mercado de discos, a rádio acabava sendo ainda (devido essencialmente a esses últimos movimentos citados terem sido mais favorecidos pela mídia televisiva que tinha nas atrações musicais o principal trunfo de audiência) um ponto de encontro entre os movimentos musicais diversos no país e o mais consumido dos meios de comunicação. As rádios ainda eram, até o fim dos anos 70, essencialmente AM e foi justamente por elas que os fonogramas chegaram aos ouvidos dos menos favorecidos, ou seja, das classes mais pobres. A rádio foi fundamental para o êxito de tais artistas.

A partir da produção existente sobre a documentação musical, observando o crescimento amplo do consumo de música no país, fomos para os arquivos de documentação do AEL (Instituto Edgar Leuroth), onde estão os dados do IBOPE a partir de 1945, para realizar pesquisas de vendas de disco e execuções diárias em rádio. Tivemos uma importante surpresa e, além disso, atentamos para o mapeamento de venda desenvolvido por Vicente (2006) a partir das estatísticas de disco fornecidas pelo NOPEM (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado). Abaixo observemos tais vendas.

Ano	Inter- nacio- nal	Trilhas de Novela (int/nac)	Pop. Român- tico	Ro- mân- tico	MPB	Samba	Rock	In- fan- til	Ser- tane- jo	Soul/ Rap/ Funk	disco
1965	15	-	-	17	8	6	2	-	1	-	-
1966	17	-	-	16	8	4	2	-	-	-	-
1967	14	-	-	20	4	5	1	-	1	-	-
1968	9	-	-	21	8	8	2	-	-	-	-
1969	6	-	-	22	7	6	4	1	-	-	-
1970	22	-	-	12	4	5	2	-	-	-	-
1971	23	-	-	14	8	3	1	-	-	1	-
1972	24	4 (3/1)	-	12	3	6	-	-	-	1	-
1973	16	1 (0/1)	-	14	8	7	2	1	1	0	-
1974	27	6 (6/0)	-	5	3	9	1	-	-	2	-
1975	29	3 (3/0)	-	3	2	9	3	-	-	1	-
1976	16	4 (2/2)	-	5	7	11	1	-	-	2	-
1977	19	3 (1/2)	-	9	4	9	2	-	1	2	-
1978	23	2 (2/0)	-	12	4	5	-	2	-	0	3
1979	18	1 (0/1)	-	15	6	9	-	1	-	0	-

Fonte: Nopem (ver bibliografia) - Vendagem referida aos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo, maiores mercados consumidores de discos do país.

Ao analisar tal quadro, notamos que a música romântica, justamente aquela que é menos citada e trabalhada em obras que se referem à memória de nossa história musical, esteve sempre entre as mais vendidas e nesse enquadramento localizamos cantores que fazem parte justamente da análise do presente trabalho. Ou seja, boa parte do impulso da indústria de discos do país e que fez com que em 1974 a RCA e a EMI-Odeon criassem novos estúdios (em 1976 a Warner se instala no Brasil) veio das grandes vendas desses artistas, que a imprensa insistia em criticar.

Importante salientar que as músicas internacionais no país durante os anos 70 acabaram sendo, junto às músicas romântico-cafonas, as grandes vendedoras de discos. Isso se deveu a grandes estímulos comerciais associados a execuções em novelas, programas radiofônicos em que havia as traduções simultâneas das canções geralmente em inglês para o português, fato que é comum até os dias atuais²⁶. Essas táticas especialmente se davam com

²⁶ Tática comercial das gravadoras e rádios em classes mais populares que, como não entendem geralmente a língua inglesa, esperam o programa e passam a entender o conteúdo a partir da tradução. Normalmente acabam consumindo o produto devido a essas táticas comerciais.

músicas de teor romântico. A partir disso, percebemos que o romantismo nacional ou internacional era o maior vendedor de discos no Brasil.

Por volta de 1972, as gravadoras passaram a perceber que os cantores populares, mesmo que bastante criticados pela crítica musical e com letras aparentemente bem simples, eram os grandes atrativos de vendas, que seus hits eram os mais tocados nas rádios. Diante desse quadro, essas empresas criaram estratégias de diferenciação de vendas no país. Passaram a ter dois elencos de músicos distintos: os artistas populares ‘cafona e comerciais’, que vendiam muito, recebiam pouco e davam uma grande margem de lucro para as gravadoras (mesmo sua produção sofrendo mais controle das gravadoras e recebendo menos investimento para a produção e a divulgação dos discos), e os artistas denominados ‘da MPB’, que, ao contrário, recebiam grandes investimentos para seus discos, altos cachês, porém não vendiam como os populares. Em suma, os cantores populares ‘cafona’ vendiam muito para custearem os discos dos artistas cults;²⁷ apesar da grande propaganda em torno dos artistas da MPB, os mais populares e menos custeados pelo merchandising eram os que mais vendiam.

Considerando essa lógica, aparentemente avessa às normas capitalistas, Ortiz nos traz boas reflexões quando nos sugere que as produções artísticas e a convergência dos hábitos culturais, mesmo que dentro de uma tentativa do marketing contemporâneo (ORTIZ, 2003: 174), tendem a influir diretamente nos gostos sociais, à medida que muitas vezes fogem das expectativas mais comuns e passam a possuir um valor simbólico peculiar que, apesar de ser presente de maneira profunda e contínua, não consegue ser explicado tão facilmente. Essa perspectiva instiga uma contraposição às ideias adornianas que criticam a ideia de gosto e de livre escolha das massas.²⁸

Seguindo o pensamento de Ortiz, a música brasileira cafona, apesar de não ter a seu favor o calor das propagandas nem as produções acadêmicas, entre outras características tradicionalmente ligadas à MPB, acabou rompendo as expectativas comerciais e se tornou a linha musical mais vendida e tocada no Brasil dos anos 70 (ARAÚJO, 2005: 245). Essas canções nos propõem discutir a validade simbólica das canções, dos discursos e das ações desses cantores, algo que liga, de certa forma, uma vasta rede de pessoas e sentimentos e que aparentemente na época não recebia grandes estudos. Notamos existir um poder simbólico

²⁷ Expressão aqui usada para designar artistas que traziam elementos eruditos, fosse na questão textual, como na estética dos arranjos musicais.

²⁸ Apud – NAPOLITANO, Op. cit. p, 27.

nesse elo autor/obra; na perspectiva de Bourdieu, o *“poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem.”* (BORDIEU, 2009: 8). O autor ainda amplia essa proximidade e propõe que esses símbolos (inclusos da produção) são responsáveis pela real interação público/artista: *“são instrumentos, por excelência, da integração social”* (IDEM, 2009:10).

Um ponto também relevante para a discussão da empatia popular e da identificação do grande público com as músicas ‘bregas’ e com seus artistas pode ser visto sob a ótica do poder simbólico. Em várias das canções desse enquadramento ‘cafona’, evidenciamos uma grande identificação: expressões, entonações e melodias que aproximam, através desses símbolos, o ‘poder’. Muitos desses símbolos, justamente por fazerem sentido apenas dentro daquele círculo simbólico, não são entendidos ou sentidos por alguns grupos. E esse foi o caso da ‘música popular cafona’ em meados dos anos 70, quando vários de seus artistas foram os maiores executores de rádios do país²⁹.

É interessante analisar os símbolos sociais representados, aproximando o autor do público, os aspectos e processos históricos relacionados em suas canções e suas repercussões na sociedade brasileira nos anos 70 e até suas mudanças ao longo de tal década. Essas retratações em suas canções se apresentam bastante ligadas ao cotidiano e às situações vividas pelas gentes “comuns, ordinárias, sem qualidades”³⁰.

Nesse sentido, observamos a sintonia dessas obras com a perspectiva do cotidiano trabalhada por Certeau, desde a linguagem cronista³¹ do autor, que acabou se aproximando do seu público, justamente por estar presente nele, até as evidências nas consequências e êxitos dessas táticas³².

A identificação popular e essa aproximação das canções produzidas por esses cantores são um ponto de análise, visto que as canções desse gênero musical em tal década eram

²⁹ Informação retirada de toda a obra do autor Paulo Cesar de Araujo, em “Eu não sou cachorro não”, citada na bibliografia final.

³⁰ Estes termos são utilizados por Michel de Certeau para designar as pessoas comuns em exercício de suas práticas cotidianas. CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano - 1 Artes de Fazer**. São Paulo: Ed. Vozes. 15 ed.

³¹ Segundo Jorge Sá, o coloquialismo é uma das características da crônica. Estabelece um maior diálogo entre autor e leitor. Este autor, na maioria das vezes, está inserido em um grupo social e acaba pronunciando na crônica, mesmo que inconscientemente, pensamentos daquele. A aparência simplória da produção ganha uma dimensão exata.

³² Certeau, op. cit.

atribuídas às maiorias sociais e nos meios de comunicação lograram, a partir do início dos anos setenta, o adjetivo de ‘cafonas’. O conceito de MPB³³ ligado às músicas jovens intelectuais colocou a imprensa (e parte da opinião pública universitária) a seu favor, omitindo ou minimizando os outros gêneros musicais que não partilhassem de produções próximas, fato que acontecia diretamente com a música realizada por cantores como Nelson Ned e Lindomar Castilho.

Os artistas chamados jocosamente de ‘cafonas’, nos anos em que faziam sucesso e concorriam com outros movimentos, muitas vezes fechados e rotulados, jamais se inscreveram em um grupo ou segmento musical. Tiveram como características apenas o compromisso de escrever algo que sentiam, que viviam e que percebiam, apesar de suas limitações. Essas, muitas vezes, acabavam levando-os à censura por ‘exageros sociais’,³⁴ como afirma o documento extraído do Arquivo Nacional e apresentado pelo site censura musical na música de Odair José.

³³ “tipo de música que se preocupava com problemas políticos, sociais e econômicos do seu tempo” Trecho. NAPOLITANO, Marcos “Os Festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro” In *O Golpe e a ditadura Militar: 40 anos depois 1964-2004*. REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo, SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (Orgs.) São Paulo: EDUSC, 2004. p. 13.

³⁴ A expressão ‘exageros sociais’ foi muito utilizada pelos censores quando se referiam a questões como traições amorosas, instigação a práticas sexuais, uso de drogas e qualquer ação que tivesse algo contra o elemento moral e religioso.

RCA**O MOTEL**

De: Odair José

Naquele motel, no alto da estrada
Quantas noite passei
Com você ao meu lado
Me lembro do seu jeito encabulado
Quando a primeira vez aconteceu
Beijei a sua boca apaixonado
E um grande amor
A gente viveu

No motel, só eu e você
Pelo espelho, vendo acontecer
Cenas de amor
Entre eu e você
No motel
No motel
No motel
No motel só eu e você
Murmurando promessas
Eu sinto tanta saudade

VETADO

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

Paroquer nº *1161*

Assunto : Revisão de Letra Musical
 Título : *MOTEL*
 Autor : *Odair José*
 Classificação: *VETADA*

A letra em exame é imprópria à divulgação, uma vez que apresenta um relato muito claro, até mesmo com algumas minúcias relativas à intimidade de um casal num motel.

Contrária, portanto, os dispositivos legais constantes do Artigo 77 do Decreto 20.493, razão pela qual opinamos pelo VETO.

Rio de Janeiro, 25 de abril de 1978

Sônia Maria Gato Mendes
 Sônia Maria Gato Mendes
 Tec. Cons. - Matr. 2.415.820

Gabriela Wagner Gomes
 Gabriela Wagner Gomes
 Tec. Cons. - Matr. 2.416.891

VETADO
 face ao parecer
 Em *26/4/78*
[Assinatura]
 Sala do SCDP - 55 RJ

Fonte: Arquivo Nacional Base de dados: Letras Musicais. Referência: PH.0.TXT.5893

A canção *O Motel*, por exemplo, composta pelo artista no ano de 1978, teve sua veiculação vetada pela DCDP. O veto foi dado com base em um tema considerado inadequado pela censura: a intimidade de um casal em um local inadequado. Como no terceiro capítulo deste trabalho discutiremos as questões ligadas à censura, não falaremos dos cortes e vetos neste momento. Apresentamos a canção para mostrar que a prática de um relacionamento em um lugar diferente das residências, trazida à tona pelo artista de Goiás, foi logo associada a grupos ligados às classes sociais mais pobres. A canção incorpora elementos que, para uma classe média conservadora e com traço religioso ainda bastante ‘moralista’, seriam inaceitáveis e eram associados a gente sem pudor. Termos como ‘vidro vendo tudo acontecer’, ‘você, o motel e eu’ afastavam cada vez mais a crítica musical dos cantores populares.

Ainda chamamos a atenção do leitor para a perspectiva de que tais canções/cantores enfrentaram vários problemas de censura no regime militar, principalmente pelo teor de suas letras, segundo vários censores, atentados contra a moralidade civil. Essas questões serão tratadas com mais detalhes no terceiro capítulo deste trabalho. Observemos outra música classificada como ‘cafona’. Foi lançada por Waldick Soriano e bastante criticada pela imprensa e pelos artistas engajados em 1972:

“Eu não sou cachorro, não / Pra viver tão humilhado/ Eu não sou cachorro, não Para ser tão desprezado

Tu não sabes compreender / Quem te ama, quem te adora/ Tu só sabes maltratar-me

E por isso eu vou embora. A pior coisa do mundo/ É amar sendo enganado

*Quem despreza um grande amor/ Não merece ser feliz, nem tampouco ser amado*³⁵

(Eu não sou cachorro, não, 1972, Waldick Soriano - RCA)

Eu não sou cachorro não foi lançada em 1972, pela gravadora RCA, no disco *Ele também precisa de carinho*. Entre julho e dezembro desse ano, essa canção e o disco estiveram sempre entre os 20 mais executados e vendidos no estado de São Paulo, segundo o IBOPE.³⁶

A partir desses rótulos (e se assemelhando muitas vezes, em termos de condições sociais, dos sambistas cariocas do início do século), tais cantores despontaram justamente nos anos pós-tropicalistas. Conforme nos diz a documentação do IBOPE (AEL – Campinas), contabilizamos várias semanas, especialmente entre 1972 e 1976, em que esses artistas estiveram entre os dez mais vendidos e executados nas rádios do país.³⁷

Em todos os segmentos musicais, ritmos e vertentes, existem autores que priorizam algumas temáticas românticas; no movimento ‘cafona’, isso também se verificou, porém não podemos cair nas armadilhas homogêneas dos discursos conservadores e achar que nesse segmento só se fez música dessa forma.

³⁵ Retirado do site www.lettras.com.br acesso em 14/10/2014

³⁶ Arquivo AEL – Ibope, 1972 (São Paulo)

³⁷ Pesquisa em outubro de 2013 ao AEL. Propomos ainda pesquisar nesse arquivo a fim de analisarmos um pouco acerca da ideia de recepção. Ver as vendas de discos, execuções em rádio em todo o período analisado por este trabalho. Escolhemos trabalhar com São Paulo e Recife devido a completude das informações disponíveis sobre essas vendas.

As canções deste estudo, especialmente as de Odair José, foram escolhidas, pois percebemos nelas importantes discursos que devem ser analisados como observações pertinentes da sociedade.

Faz-se também necessário observar os vários processos históricos descritos, discutidos e narrados em várias dessas canções, que, mesmo pouco trabalhados pela pesquisa histórica e pelo jornalismo brasileiro, são bastante relevantes, inclusive no debate social dos anos 70, como, por exemplo, a instituição do divórcio, a condição da empregada doméstica, a ampliação dos direitos dos deficientes físicos,³⁸ entre outros, e que serão discutidos com mais cuidado na segunda parte desta dissertação.

Neste trabalho, também consideramos tais canções como crônicas do cotidiano. É o que explicaremos agora.

1.4 A CRÔNICA, A CANÇÃO E A HISTÓRIA

Apesar de tanto o samba carioca como a música cafona estarem ligados a questões sociais, problemas diários do cidadão ‘comum’, precisamos perceber que nem todas as canções produzidas no Brasil podem ser classificadas como crônicas, já que muitas buscam, como nos lembra Jorge Sá, registrar o circunstancial (SÁ, 1985:12). O conceito de crônica utilizado nesta dissertação segue o argumento de SIBERT (2014), que defende aquela como uma construção textual híbrida entre o universo da história, da literatura e do jornalismo, cabendo, portanto, ao historiador distinguir a observação do cronista, seu momento de produção e as testemunhas que estiveram junto a ele.

Segundo Mello (2002: 140):

A crônica histórica assume, o caráter de relato circunstanciado sobre feitos, cenários e personagens, a partir da observação do próprio narrador ou tomando como fonte de referência as informações coligidas junto a protagonistas ou testemunhas oculares.

Vale ressaltar que, dentro da obra de importantes historiadores, podemos localizar certos elementos associados à crônica, visto que esses, por sua vez, fizeram do próprio tempo e dos acontecimentos sociais as suas matérias-primas essenciais. A crônica, na percepção original do termo, “é uma compilação de fatos históricos apresentados segundo a ordem de

³⁸ Canção: *Cadeira de Rodas* (1974). Autoria de *Fernando Mendes*

sucessão no tempo”.³⁹ A partir da difusão da imprensa na era recente, todavia, ela assumiu, nas situações agora mais comuns, feições históricas e literárias próprias, caracterizando-se como um texto breve, o mais das vezes narrativo, “de trama quase sempre pouco definida e motivos geralmente extraídos do cotidiano imediato”, ou mesmo uma prosa ficcional de personagens e eventos mais densos, que evoluem com o tempo.

Diante dessa concepção, acreditamos que as músicas compostas por Fernando Mendes e Nelson Ned, entre outros, se enquadram em pertinentes crônicas do cotidiano brasileiro nas décadas em que foram compostas, mensagens em textos curtos, extraídas do cotidiano e envolvidas por alguns elementos ficcionais.

Acerca da utilização, neste trabalho, dos conceitos “canção” e “música”, precisamos tecer alguns comentários. É preciso perceber que a música popular, como qualquer outra fonte histórica, possui uma singularidade que deve ser observada pelo historiador: a opção do receptor, no entendimento da canção, trilha caminhos inesperados para o criador da mesma. Entendamos isso da seguinte forma: vários aspectos que o ouvinte associa à canção, como metáforas, expressões coloquiais e até elementos não verbais, muitas vezes não foram formulados pelo autor com aquele sentido (pelo menos ele não objetivava aquilo). Esse é um dos grandes êxitos e, ao mesmo tempo, complexos sentidos da arte e da produção humana. Ao trilhar o caminho da recepção, pensamos nessa possibilidade para analisar justamente como se deu o alargamento desse movimento musical que priorizamos discutir neste trabalho.

Nesta discussão, também salientamos que o termo ‘música’, estritamente, é conferido ao corpo sonoro, sendo formado por três elementos essenciais: harmonia, melodia e ritmo; a letra, naturalmente, não é elemento da música. O elemento textual é algo separado, outra construção que nem sempre foi elaborada para ser inserida no ‘sonoro’. Pode ser um poema, um *hai-kai*, uma crônica sem pretensões musicais. Porém, a união ‘estável’ entre música e letra é denominada de canção popular, ou seja, canção é a formação, a junção entre letra e melodia, quando estas estão ‘expondo’ as mesmas mensagens, cada uma de sua maneira⁴⁰.

Mas, com a popularização do termo *música*, mesmo que de maneira não tão correta, os livros sobre canção popular no Brasil e história da música hoje já admitem a expressão “música popular” como o elemento musical com formas textuais inseridas. Melodia e letra, quando juntas, já são admitidas como *música popular*. Nesta pesquisa, priorizamos trabalhar o

³⁹ Cf. HOUAISS, Antônio.

⁴⁰ Para essas discussões ver TATIT, Luiz, *Musitando a Semiótica*, São Paulo.

elemento textual apenas pelo fato de o relacionarmos aos anos de ditadura militar no Brasil e não por achá-lo mais importante do que o melódico.

Notemos que, com a efervescência dos meios de comunicação no século XX, a música popular massificou-se amplamente nos últimos decênios e a ‘cultura popular’ passou diretamente a ser debatida por historiadores que atuam nessa área de pesquisa. Novos parâmetros estão sendo traçados pela historiografia para delimitar o que é e até onde se estende a cultura popular: “A autêntica cultura popular é somente aquela cultura/sistema de resistência dos oprimidos de maneira geral, que se contrapõem à cultura dominante letrada” (MORAES, 2000: 213). Ainda há, dentro de propostas sobre cultura popular, teóricos que propõem a inexistência de uma cultura e pregam a existência de várias culturas populares que dialogam entre si. Essa problemática de troca contínua se faz presente nos momentos históricos, de maneira peculiar a cada período.

Sobre a temática dessa separação ou junção das ‘culturas’ existentes, através da leitura de Carlo Ginzburg,⁴¹ pensamos que vale ressaltar a importância do conceito de circularidade cultural discutido por Bakhtin, percebendo que as ‘separações entre o eixo cultural popular e a cultura erudita’ são discutíveis, visto que essas duas se retroalimentam, fazendo com que haja uma cultura maior que acaba sendo o produto da interação de ambas.⁴²

1.5 O BOB DYLAN DA CENTRAL DO BRASIL: OS PRIMEIROS ÊXITOS FONOGRAFICOS E OS ÍNDICES DE VENDAGEM

Ao analisar o contexto no qual a música brasileira estava inserida, mais especificamente a maneira como a crítica musical olhava para essa produção musical, percebemos que um grupo de artistas, apesar de terem produções sonoras, concepções de mundo e estilos de letras bem diferentes, foi homogeneizado por aquela e criticado durante anos, com observações conservadoras e argumentos discutíveis.

Se analisarmos, por exemplo, a obra de Waldick Soriano, perceberemos que suas baladas possuem uma aproximação intensa com o bolero, justamente devido à influência que

⁴¹GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**. Tradução: Maria Betânia Amoroso. 2ª edição. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012. p. 13.

⁴² Uma discussão mais bem elaborada sobre esse conceito será apresentada na terceira parte desta dissertação.

recebem de Bienvenido Granda⁴³, famoso cantor cubano. Nesse aspecto, ressaltamos a importância daquele intérprete, por trazer a mulher como idealizada, como ser humano semelhante, e não como aquela da maioria das canções feitas pelos compositores mais populares, nas quais o ser feminino aparecia como culpado por todos os males do universo, pelas desgraças do homem e por fomentar instintos malignos no sexto oposto.⁴⁴ Em suas músicas, o baiano se declara um apaixonado que geralmente espera ser feliz com a mulher amada e idealizada.

Já o cantor Wando, também enquadrado no segmento brega, variava nas temáticas. Nos seus primeiros discos, o estilo predominante de suas canções era o samba. O próprio artista, anos mais tarde, acabou abandonando esse ‘estilo’ e seguindo os caminhos mais comuns das baladas românticas. Para terminar essa distinção que a imprensa musical parecia ignorar, podemos observar os arranjos do próprio Odair. Em 1973, 1974 e 1975, seus discos tinham uma sonoridade bastante diferente daquela dos demais cantores ‘cafonas’. Seus arranjos, em muitas horas, beiravam o rock’n roll, com solos de guitarras bem elaboradas, baterias enérgicas e harmonia perfeita.

É importante que se frise aqui que a banda que acompanhou Odair nas gravações desses três discos citados acima continha nada menos do que os membros que formariam o grupo Azymuth, uma das bandas instrumentais mais respeitadas em todo o Brasil. O arranjador e líder da futura banda, José Roberto Bertrami, chegou a trabalhar com vários artistas do meio ‘cult’ da música brasileira, como Maria Bethânia e Chico Buarque. Quem também participou da gravação de algumas faixas desses discos foi o roqueiro Hyldon, famoso pelas parcerias com Tim Maia e autor do clássico “*Na rua, na chuva, na fazenda*”.

Ainda pela CBS, em 1972, o cantor, que tinha colocado duas de suas músicas entre as mais tocadas no ano de 1969 no estado de São Paulo,⁴⁵ lançou aquele que talvez tenha sido o mais importante sucesso de sua carreira, devido ao momento e à circunstância de lançamento: “*Vou tirar você desse lugar*”, compacto simples lançado pela mesma gravadora de seus dois

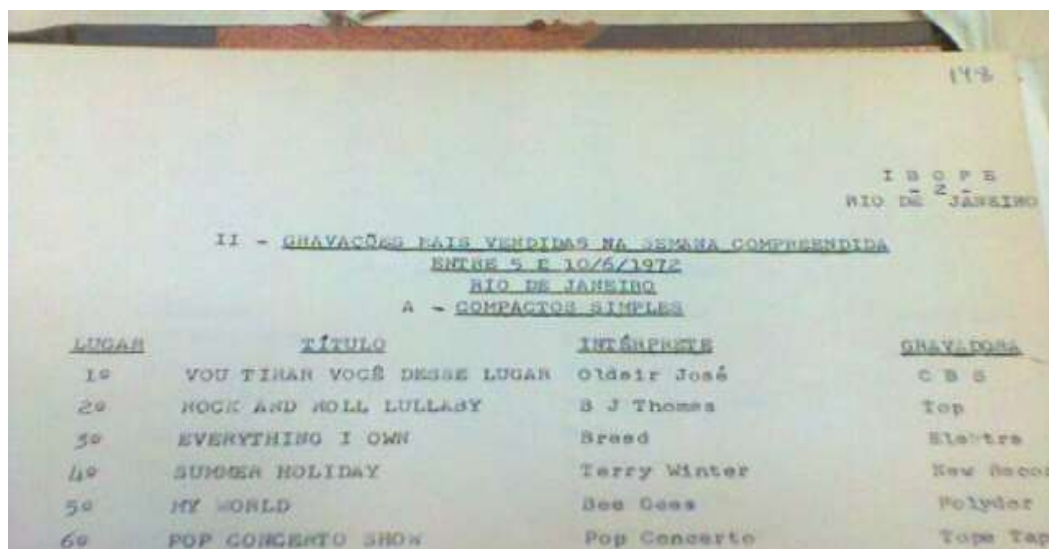
⁴³Bienvenido Rosendo Granda Aguilera (Havana, 30 de agosto de 1915 — Cidade do México, 9 de julho de 1983) foi um cantor cubano de boleros, tangos e ritmos cubanos. No Brasil fez muito sucesso e teve vários de seus discos masterizados pela gravadora pernambucana Rozemblit.

⁴⁴ Sobre a questão do machismo nas músicas compostas no Brasil, ver: *História Sexual da MPB* (Rodrigo Faour, Editora Record), capítulo 01.

⁴⁵ Fonte: IBOPE- AEL. Dados referentes a números de execução segundo relatórios das principais rádios entrevistadas pelo IBOPE no ano de 1969.

primeiros discos. Com essa canção, rapidamente atingiu os primeiros lugares das vendas daquele tipo de fonograma.

Apesar do êxito dessa canção, que trazia agora algo muito mais autoral do próprio artista e elementos mais sociais do que as primeiras gravações, esse foi o último trabalho de Odair José nessa gravadora. Foi o último grande sucesso de Odair José na CBS. Poucos meses depois do estrondoso êxito desse compacto, o cantor seria contratado pela Phonogram para gravar pelo selo *Polyflor* (*Polydor*), que começava a investir em artistas mais populares.



<u>LUGAR</u>	<u>TÍTULO</u>	<u>INTÉRPRETE</u>	<u>GRAVADORA</u>
1º	VOU TIRAR VOCÊ DESSE LUGAR	Odair José	CBS
2º	ROCK AND ROLL LULLABY	B. J. Thomas	Top
3º	EVERYTHING I OWN	Bread	Eletra
4º	SUMMER HOLIDAY	Terry Winter	New Recor
5º	MY WORLD	See See	Polydor
6º	POP CONCERTO SHOW	Pop Concerto	Topo Tap

Fonte: IBOPE – AEL

O documento acima do IBOPE mostra *Vou tirar você desse lugar* como o compacto simples mais vendido no estado do Rio de Janeiro na segunda semana de maio de 1972. Sem dúvida, essa canção foi uma das mais executadas até hoje na carreira do artista.

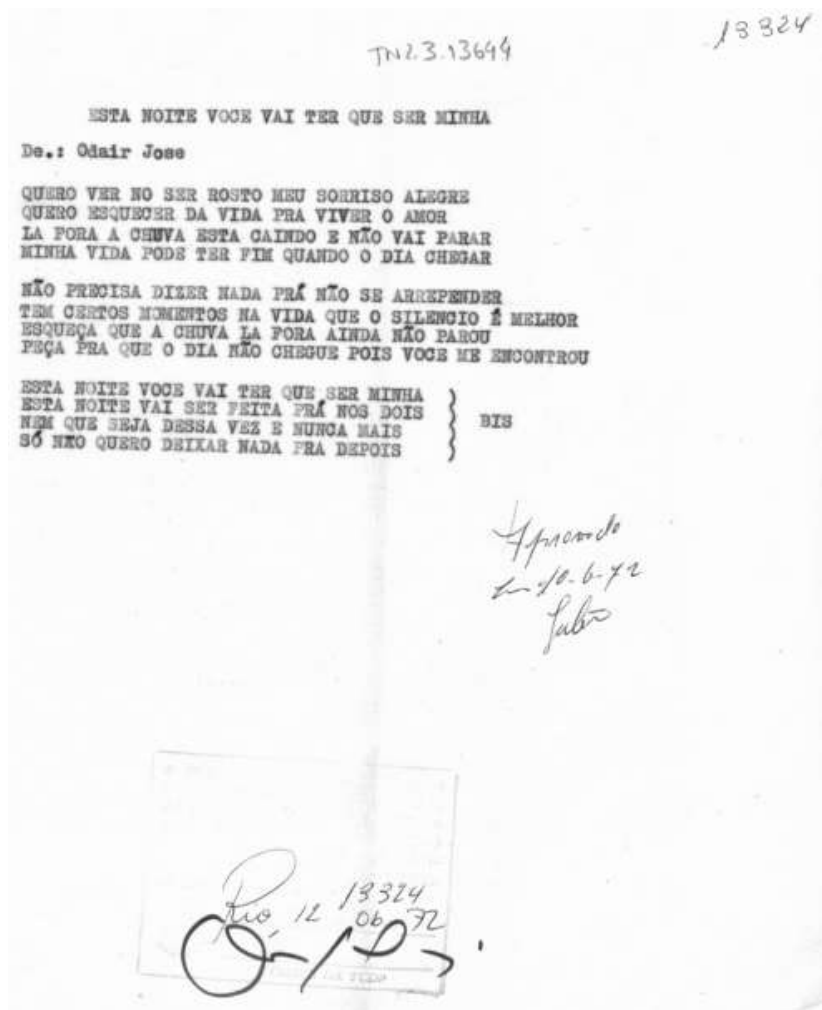
Essa canção teve grande repercussão, tanto nas rádios como nas lojas de discos, pela temática à qual se referia. Mesmo tendo reservado o segundo capítulo desta dissertação à discussão das letras de Odair José, antecipamos: essa canção narrava a ida de um homem a um prostíbulo e sua inesperada paixão por uma das prostitutas que lá trabalhava. Ainda no texto, o rapaz alegava que tem voltado ao local, pela paixão que começou a sentir, que ia tirar a sua amada daquela vida e que não se importava com a opinião das pessoas.

Empregadas, prostitutas, porteiros, mecânicos e outras profissões, que, desde os anos 60 até hoje, são muito mal remunerados, compunham grande parte do público ouvinte desse grupo de artistas chamados cafonas. Observemos que é sobre esse grupo social a maioria das

temáticas representadas pelos cantores em suas músicas. Muitos dos sucessos de Wando, Evaldo Braga e Waldick Soriano (cantores que também eram citados no meio cafona) se passavam em meios de prostituição, pobreza, situações financeiras dramáticas e, é claro, em formas dramáticas que jamais seriam cantadas por cantores ‘intelectuais e enaltecidos pela crítica’.

Devido ao incipiente mas largo sucesso, os militares solicitaram que todas as letras de Odair José passassem pela censura, já a partir das próximas composições (após ‘*Vou tirar você desse lugar*’). A temática da prostituta deixara os censores com olhos mais abertos àquele artista popular. Notemos que a preservação da ‘moralidade’ e dos bons costumes também era um dos objetivos do regime militar após o golpe de 1964, e algumas temáticas das canções consideradas subversivas não poderiam ser toleradas. Tal ato já indicava que o cantor começava a ganhar certa notabilidade no meio artístico.

No segundo semestre de 1972, após ter assinado com a nova gravadora Phonogram/Philips, Odair lançou um compacto duplo com 4 faixas no fim de outubro e, de imediato, a faixa *Essa noite você vai ter que ser minha* chegou ao topo das vendas. Como citamos acima, a letra precisou passar pelo crivo dos censores, em 12.06.1972, e foi liberada sem maiores problemas, conforme podemos visualizar no documento abaixo, extraído do Arquivo Nacional:



Fonte: Arquivo Nacional Base de dados: Letras Musicais. Referência: PH.0.TXT.5893

Nas duas semanas iniciais de seu lançamento, manteve-se em primeiro lugar de vendas no estado de São Paulo, como nos mostram os documentos abaixo:

III - GRAVAÇÕES MAIS VENDIDAS NA SEMANA COMPREENDIDA ENTRE
30/10 a 05/11 de 1972

A) COMPACTOS DUPLCS

<u>LUGAR</u>	<u>TÍTULOS</u>	<u>INTÉRPRETE</u>	<u>GRA</u>
1º	Esta noite voce vai ter que ser minha.	Odair José	
2º	Rock and Roll Lullaby	B.J. Thomas	
3º	Alone Again	Gilbert O'Sullivan	
4º	Esta noite voce vai ter que ser minha.	Johnny Mathis	

Fonte: IBOPE – AEL

III - GRAVAÇÕES MAIS VENDIDAS NA SEMANA COMPREENDIDA ENTRE
04 a 12 de 11 1972

4) COMPACTOS DUPLOS

<u>LUGAR</u>	<u>TÍTULO</u>	<u>INTERPRETE</u>
1º	Esta noite você vai ter que ser minha.	Odair José
2º	Alone Again	Gilbert O'Sullivan
3º	USA - 6	Várias
4º	Rock and Roll Lullaby	B. J. Thomas

Fonte: IBOPE – AEL

Com essa canção, Odair, mesmo antes de lançar o long-playing na nova gravadora, já dava sinais à *Phonogram* de que esta tinha feito um excelente investimento em contratá-lo. A partir dos dois sucessos, a empresa resolveu adiantar o lançamento do disco ainda para o fim de 1972, e várias canções do disco atingiram as paradas de sucesso e figuraram entre as 10 mais tocadas por vários meses.

O disco *Assim sou eu* (1972), lançado apenas dois meses após o lançamento do compacto duplo, já tinha vendido cerca de 200.000 cópias no início de 1973. Isso era algo bastante representativo para o primeiro disco de um artista em uma gravadora. Vale ressaltar que a *Phonogram* dividia seu 'cast' artístico sob a lógica que citamos na página 32 desta dissertação. Havia dois selos de vendas no Brasil: o azul, Philips, e o vermelho, Polydor. No selo Philips figuravam artistas como Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gilberto Gil. A produção, a divulgação e a montagem do disco desses artistas eram financiadas com um alto investimento, não havia pressão em termos de tempo (eles não tinham de lançar discos todos os anos), nem certeza de que venderiam expressivamente⁴⁶. Além disso, o processo de gravação geralmente era realizado em 8 ou 16 canais de som: cada instrumentista gravava sua

⁴⁶ As gravadoras atribuíam esses cantores não a um público imenso e fugaz; pensavam que, mesmo vendendo mesmo que os artistas 'populares', os artistas de MPB tinham uma parcela fixa de público, mesmo que em menor quantidade, sem contar a opinião da crítica musical que enaltecia bastante as obras desses.

parte separadamente e depois o disco era mixado. Já o selo Polydor era aquele mais popular, desde a capa dos discos, seus materiais, sua divulgação, até a própria forma de gravação e sonoridade. Muitas das gravações desse selo eram feitas de forma rápida, ao vivo, em estúdios e com poucos investimentos em músicas, ensaios e concepções estéticas. Curiosamente, era desse selo que saíam os artistas com mais vendagem no mercado brasileiro. Nele vários artistas atingiram grandes vendagens, como Tim Maia.

A partir do primeiro disco gravado na *Phonogram*, Odair começava a se consolidar com um dos maiores nomes da indústria de discos. Era cobiçado em vários eventos populares e aos poucos começava a chamar a atenção também pelas temáticas polêmicas que trazia em suas canções. Dois eventos em 1973 cravam o cantor entre os nomes mais importantes dessa década: o primeiro é a participação dele, a convite de Caetano Veloso, já um importante compositor da MPB, no show '*Phono 73*', que incluía os maiores nomes das MPB e que futuramente viraria uma série lançada em 3 discos. O espetáculo incluía os principais artistas da *Phonogram*, e cada um levaria um convidado. Para se perceber o perfil do evento, um dos duetos foi Gilberto Gil e Chico Buarque. Nesse evento, foram convidados basicamente artistas do selo Philips, mas Caetano resolveu ousar e convidar Odair para cantar a música "*Vou tirar você desse lugar*". Por causa disso, a imprensa chamou o evento de "a noite do impossível na música popular brasileira".⁴⁷ Mesmo sob vaias em sua entrada, o cantor de Morrinhos cantou o dueto com o baiano, que por sua vez deu um sermão na plateia, devido às vaias, e enalteceu a obra de Odair publicamente nesse evento.

⁴⁷30 de abril de 1973 - Diário da Noite.



Cartaz de divulgação do Phono 73 nos jornais. Fonte: Hemeroteca Digital: Diário da Noite - 1970 a 1979 - PRC_SPR_00009_030010 . Diário da Noite, São Paulo nº 4 de maio de 1973, São Paulo.

O outro evento ainda é mais importante. O disco *Odair José 1973*, lançado no primeiro semestre desse ano, foi o mais vendido e pelo menos 9 das 12 faixas estiveram entre as 10 mais executadas ao longo do ano⁴⁸. Esse foi o ano e o disco de explosão na carreira do cantor, mas também o trabalho em que suas percepções de cronistas já aparecem bem mais maduras, mais intensas e significativas.

Mas não nos adiantemos neste momento: trabalharemos no próximo capítulo essas percepções de crônicas, essas em si e, obviamente, a ampliação do sucesso de Odair nas vendas e nas repercussões. Por ora, percebamos que em 1973, de uma promessa musical, o cantor já tinha virado realidade.

⁴⁸ IBOPE – AEL (1973) e Era dos Festivais vol. 2 (Zuza Homem de Melo, editora 34).

CAPÍTULO 02

“NÃO CANTO SONHOS, CANTO A REALIDADE”: REPRESENTAÇÕES DO COTIDIANO POPULAR NAS CANÇÕES DE ODAIR JOSÉ

Devidamente apresentada, em linhas gerais, a trajetória de vida e, de certa maneira, a relevância da obra de Odair José, passemos então a um dos pontos essenciais deste trabalho: a representação do cotidiano popular brasileiro presente em suas canções. Antes de proceder à análise dessas, porém, é preciso tecer algumas considerações acerca dos métodos e procedimentos aqui empregados, além de esclarecer a utilização de dois conceitos-chave na pesquisa – o de representação, presente em Chartier (1990), e o de vida cotidiana, presente em Heller (1985).

Em sua obra *A história cultural entre práticas e representações*, Roger Chartier apresenta um conceito de cultura bastante singular. De acordo com Ronaldo Vainfas (2002, p. 62 e 63), trata-se de uma visão “abrangente, mas não homogênea de cultura” que se distancia tanto da “antiga” história das mentalidades quanto da “tradição francesa da história social”. Chartier afirma que a história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como, em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 16 e 17). Dessa forma, para escapar do que ele chamava de “primado quase tirânico do social”, o historiador francês propunha um modelo que buscasse uma articulação diferenciada com o social, a qual passa necessariamente pela ideia de representação (VAINFAS, 2002, pág.63). Pois, nas palavras de Chartier,

As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social – como julgou durante muito tempo uma história de vistas demasiado curtas –, muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de confronto tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais. (CHARTIER, 1990, p.17)

É necessário ainda ressaltar que, segundo Chartier, essas ‘representações do mundo social’ podem ser veiculadas por “práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma

posição” (CHARTIER, apud VAINFAS, 2002. p.64). Nesse sentido, é possível pensar a música popular e, nesse caso, específico, as crônicas brasileiras vistas por Odair José como uma prática que veicula representações do universo cantado, e, portanto, do mundo histórico no qual se encontra inserida. É dessa forma que vislumbramos, por meio das crônicas de Odair, determinados aspectos da vida cotidiana brasileira, em especial das camadas populares. Essa característica da canção – capaz de “falar” aquilo que os documentos convencionais, tais como textos escritos, não falam (características comum não só das fontes musicais, mas também audiovisuais como um todo) – será pormenorizada noutro momento. Por ora, centremos nossa atenção no segundo conceito-chave anteriormente citado: o de vida cotidiana.

Em seu livro *O Cotidiano e a História*, Agnes Heller (1985, p. 17) nos diz que “a vida cotidiana é a vida de todo homem. Todos vivem, sem nenhuma exceção, qualquer que seja seu posto na divisão do trabalho intelectual e físico”. Na cotidianidade, o indivíduo se insere “com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se ‘em funcionamento’ todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, (...) sentimentos, paixões, ideias e ideologias” (HELLER, 1985. p. 17). A autora húngara explica que os grandes acontecimentos históricos, de caráter extraordinário, tanto partem do cotidiano como para este retornam. A vida cotidiana constitui, assim, “a verdadeira ‘essência’ da substância social” (HELLER, 1985. p. 20). Inserido no interior dessa, o homem amadurece e gradativamente adquire as habilidades necessárias para viver numa dada sociedade. Na diversidade das atividades humanas, é praticamente impossível distinguir o comportamento cotidiano do não cotidiano, uma vez que o homem apresenta-se simultaneamente (e permanentemente) como ser particular e genérico. Para a autora, existem, contudo, “formas de elevação acima da vida cotidiana que produzem *objetivações* duradouras”, tais como a arte e a ciência. O artista e o cientista também possuem individualidade e também se inserem na cotidianidade, mas são capazes, no momento da produção artística ou científica, de “elevar-se ao humano genérico”, convertendo-se assim em “representantes do gênero humano, aparecendo como protagonistas do processo histórico global” (HELLER, 1985. p. 20-29). Já mencionamos aqui a existência de um lado cronista em Odair, cuja obra encontra na observação sagaz dos conflitos sociais de determinados grupos sociais, êxodos rurais, decadência moral e amores perdidos, alguns de suas mais interessantes facetas. Através de suas canções, de acordo com o pensamento de Heller, Odair ultrapassou os limites do

particular-individual e elevou-se à dimensão humano-genérica, entrando para a história como um dos maiores compositores da música popular brasileira.

Além das categorias apresentadas acima, utilizamos uma fonte tão fértil e atraente quanto complexa e, em muitos casos, mal explorada – a fonte musical. Segundo Marcos Napolitano (2005, p. 235 e 236), a ampliação do conceito de documento – uma das mais notáveis contribuições da Nova História para a prática historiográfica moderna – possibilitou que tanto as fontes musicais como as audiovisuais (documentários, filmes de ficção, teledramaturgia) recebessem uma maior atenção por parte dos historiadores, particularmente daqueles que se especializam em História do século XX.

Todavia, esses, em sua maioria, ainda as enxergam de maneira equivocada, caindo com frequência em dois extremos: ou adotam uma visão “objetivista”, ou seja, percebem esses documentos como “testemunhos quase diretos e objetivos da história, de alto poder ilustrativo”, capazes de realizar uma espécie de autenticação da realidade pesquisada, ou optam pelo prisma “subjetivista”, no qual as fontes de natureza audiovisual e musical são consideradas “impressões estéticas de fatos sociais objetivos que lhes são exteriores”, o que significa, em outras palavras, encará-las apenas enquanto criações artísticas, impróprias para o trabalho acadêmico, devido a sua subjetividade impenetrável. Para Napolitano, a abordagem mais correta deve buscar:

articular a linguagem técnica-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu “conteúdo” narrativo propriamente dito (...)) perceber as fontes audiovisuais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos (NAPOLITANO, 2006: 236 e 237).

Trata-se de um posicionamento adotado pela maioria dos historiadores que lidam com fontes de natureza não-escrita, os quais ressaltam ainda a necessidade de ampliar o debate metodológico a respeito do uso dessas fontes. Para esses estudiosos, parece claro que, embora cheguem a compartilhar algumas tensões e dilemas com os tradicionais documentos escritos, as fontes audiovisuais e musicais apresentam seus próprios impasses teóricos e formas de abordagem bastante específicas, o que justifica um cuidado especial no seu manuseio (NAPOLITANO, 2005. p. 237, 238). Evidente que não cabe aqui uma discussão mais aprofundada acerca dos problemas e dificuldades enfrentados no trato dessas fontes; contudo,

consideramos importante situar a utilização das fontes musicais, particularmente da canção, na produção da historiografia brasileira.

De acordo com Napolitano (2005), a descoberta da música popular como um possível objeto de estudo da História é algo relativamente recente. No Brasil, somente a partir da década de 1970 – portanto, depois dos estudiosos da área de Letras e Ciências Sociais – é que começam os primeiros trabalhos visando a instituir uma historiografia da música popular. Dentre eles, destacam-se os de José Ramos Tinhorão, historiador e crítico musical que se centra principalmente na análise dos gêneros musicais brasileiros predominantes ao longo da trajetória da música popular no país (lundu, choro, samba, bossa nova etc.). O *boom* de pesquisas e trabalhos acadêmicos sobre o tema só ocorreu, de maneira sistemática, na década seguinte. Contudo, ainda não é possível afirmar que se trata de um objeto amplamente estudado e debatido no campo da História.

É bem verdade que, desde a década de 90, os trabalhos historiográficos têm buscado incorporar gradativamente essas fontes musicais para estudar a música. Mesmo assim, ainda são recorrentes as análises que separam “letra” de “música”, “obra” de “contexto” ou “autor” de “sociedade”, as quais, inevitavelmente, resultam em interpretações equivocadas ou incompletas, uma vez que não discutem a música popular em toda a sua complexidade sociológica e cultural. Igualmente preocupante é o descaso com a documentação musical e audiovisual existente no Brasil: tanto as grandes gravadoras (as chamadas *Majors*) como o poder público carecem de políticas de catalogação e preservação desses acervos, o que acaba resultando, por exemplo, na perda ou destruição de inúmeras matrizes originais de discos produzidas entre 1902 e 1990.⁴⁹ Além de ameaçada e mal sistematizada, boa parte desse patrimônio é também difícil de ser acessada pelo pesquisador, haja vista que se concentra principalmente em arquivos institucionais privados ou com colecionadores particulares, o que, na grande maioria dos casos, inviabiliza a pesquisa para aqueles que estão distantes dos grandes centros urbanos (NAPOLITANO, 2005).

De qualquer forma, é importante entender, conforme aponta Napolitano (2005, p. 266), que os documentos não escritos, tais como fontes musicais e audiovisuais, são documentos como outros quaisquer, dotados de uma linguagem específica “que precisa ser decodificada e

⁴⁹ De acordo com Marcos Napolitano (2005), o referido período contempla a produção e comercialização dos três principais formatos de suporte do fonograma no século XX – o disco 78 rpm, o compacto (duplo e simples) e o álbum long playing (popularmente conhecido como LP ou “vinil”). A partir dos anos 1990, iniciam-se os mesmos problemas dos demais formatos citados.

criticada”. Ao mesmo tempo, o estudo da música popular não deve prescindir das fontes escritas não musicais, mas buscar a melhor maneira de articulá-las com o material musical propriamente dito. Sendo assim:

Qualquer que seja a problemática e a abordagem do historiador, fundamental é que ele promova o cotejamento das manifestações escritas da escuta musical (crítica, artigos de opinião, análises de obras, programas e manifestos estéticos etc.) com as obras em sua materialidade (fonogramas, partituras, filmes). A partir desse procedimento, o historiador pode perceber quais parâmetros foram destacados numa canção ou peça instrumental, quais foram os critérios de julgamento de uma determinada época, como foram produzidos os sentidos sociais, culturais e políticos a partir da circulação social da obra e de sua transmissão como patrimônio cultural coletivo (NAPOLITANO, 2005, p.259-260)

O mesmo autor ainda enfatiza que o pesquisador não pode ser indiferente à natureza industrial da música popular, pois essa constitui parte integrante da “estruturação de criação e circulação da obra” e sua omissão pode terminar enviesando a análise da canção. Todos os elementos técnicos e estéticos (gravação, mixagem, edição e masterização de uma música, por exemplo) devem ser observados cuidadosamente pelo historiador, de modo que o potencial informativo desses documentos seja explorado ao máximo. Após escolher o suporte mais adequado à pesquisa (no caso da música popular, o fonograma), é recomendável tratar aspectos literários, linguísticos ou tecnológicos de maneira integrada; isso certamente será relevante para outras áreas de conhecimento. No que tange à canção, deve-se efetuar uma análise contextual, atentando para as instâncias de criação, produção, circulação e recepção dessa⁵⁰. A partir dessa análise é que o historiador poderá compreender como os significados da canção são construídos e reestruturados ao longo de sua existência (NAPOLITANO, 2005, p. 260-273).

Procedendo-se dessa forma – incorporando o material musical à pesquisa histórica, articulando-o com as fontes escritas não-musicais, evitando-se as interpretações anacrônicas, delimitando-se histórica e espacialmente a canção, considerando-a em toda a sua complexidade de sentidos e representações –, é possível fazer da fonte musical grande documento e de valor inestimável para o ofício historiográfico o qual este trabalho se propõe. Cabe ao profissional mais interessado e disposto arregaçar as mangas, abraçar essa ideia e

⁵⁰ Esse tipo de análise que apresentamos é muito importante, principalmente por estarmos tratando de um artista que estabeleceu em sua obra essencialmente crônicas cotidianas de um grupo social específico ao qual ele pertencia.

enfrentar os prazeres e desafios próprios da música popular enquanto objeto de estudo da História.

A análise de algumas das composições de Odair José nos ocupará pelas páginas seguintes. Levando em consideração as diferentes possibilidades de abordar e tentar compreender “a articulação letra-música da produção de sentido das “canções”, apontada por Napolitano (2005, p. 271) como “um dos principais desafios para o pesquisador” das ciências humanas que lida com fontes musicais, cremos que se faz necessário justificar algumas das escolhas feitas aqui. Quanto à abordagem, optamos por aquela que privilegia a “letra” da canção, mesmo sabendo que, ao desconsiderarmos aspectos técnicos, estéticos ou melódicos, muito do potencial informativo desse tipo de documento pode estar sendo perdido. Todavia, essa nos pareceu ser a opção mais viável, considerando não só a dificuldade em acessar muitos dos fonogramas originais, mas, principalmente, os objetivos e limites apresentados pela pesquisa. Acreditamos que os objetivos propostos (conforme salientamos no início deste trabalho) podem ser atingidos de maneira satisfatória por meio dessa abordagem, até porque serão acrescentados, em alguns momentos, dados e informações retirados de fontes escritas não-musicais. Isso nos permite, até certo ponto, ampliar os limites da análise da obra de Odair, na medida em que esses não estarão reduzidos unicamente ao aspecto lírico ou romântico.

Uma das grandes dificuldades enfrentadas desde o início deste trabalho diz respeito à seleção das canções para análise, primeiramente dificultada pela vastidão da obra produzida pelo cantor goiano na década inicial de sua carreira, que abre uma grande gama de opções diante do pesquisador, e também pelo aspecto sempre arbitrário dessa escolha, que implica destacar algumas composições em detrimento de outras, sem que nenhuma delas seja menos interessante para esta pesquisa.

De modo a facilitar a análise, dividimos as canções de Odair José em três grupos: no primeiro, focamos profissionais que ocupavam posições de salários baixos, condições adversas de trabalho, negatividade da opinião pública (até irrelevância) e seus dilemas cotidianos, sejam problemas financeiros, de saúde ou preocupações diversas. Fazem parte desse grupo músicas como *“Deixa essa vergonha de lado”*, *“Viagem”* e *“Vida que não pára”*, que apresentam importantes aspectos que dizem respeito aos grupos sociais citados. No segundo grupo, tratamos do amor que não se tinha coragem de cantar: canções que trazem situações amorosas de traição, desejos de vingança, amor por uma prostituta, relações íntimas

em locais públicos, iniciação sexual dos jovens, entre outros dilemas amorosos que, até então, não tinham sido tratados de modo tão explícito e objetivo. São exemplos de canções nesse grupo: *“Noite de Desejos”*, *“Vou tirar você desse lugar”*, *“Revista proibida”* e *“A noite mais linda do mundo”*. O terceiro e último grupo aborda canções que discutiam diversos valores morais da sociedade vigente e que acabaram por ter como alvo principal as discussões em torno da religião e das igrejas. Questionamentos e provocações a vários critérios formais estabelecidos pelas instituições religiosas são as tônicas das músicas *“Cristo quem é você”*, *“O divórcio”* e *“Amantes”*.

2.1 DE FIGURANTES A PROTAGONISTAS

O pensamento cotidiano orienta-se para a realização de atividades cotidianas e, nessa medida, é possível falar de unidade imediata de pensamento e ação na cotidianidade (HELLER, 1985).

Ao discutirmos, no primeiro capítulo, que o momento artístico no Brasil era de certa polarização entre os que eram contra o regime e, portanto, faziam arte engajada de protesto pelo fim da ditadura e os que estavam do lado dos militares e usavam o discurso ufânico de progresso, do país que ia para frente daquela forma, observamos que o campo musical parecia às vezes limitado e que o artista ou se colocava ou era colocado como partícipe dessas possibilidades. As duas vias aparecem como as principais e às vezes como únicas possíveis. Nossa concepção é que os artistas que foram classificados de ‘bregas’ não seguiam nenhum desses rótulos e que criaram uma ‘terceira via’ para o caminho da música popular brasileira. Não explicitavam que eram contra o regime, não criavam metáforas ou sequer revelavam que queriam a deposição do governo. Tal postura era o centro de grandes críticas da esquerda a esse grupo de cantores.

Por sua vez, em várias canções, incitavam transgressões morais, como adultério, uso de drogas, amor ao ar livre e até contra algumas campanhas de saúde e educação do governo. A crítica também vinha do lado dos que defendiam o governo, acusando-os de subversivos e destruidores da moral e da família. Ou seja, a obra desses artistas era criticada pelo núcleo político e artístico da direita e da esquerda. Mas eis que observamos que tais artistas, como o próprio Odair José, não tinham ligações estreitas com as concepções ideológicas de um lado ou de outro. As aproximações desses artistas eram com os dilemas cotidianos, com as práticas do dia a dia. Em suas canções, encontramos praticamente crônicas do que se passava no

mundo das classes sociais mais baixas e discursos que essas usavam como estratégias para a sobrevivência. Talvez esse elemento da ‘terceira via’ tenha sido o motivo para duas consequências em torno desses cantores: a crítica de ‘cafona’ pela imprensa e o grande sucesso justamente entre os grupos sociais que retratavam (muitas vezes os mesmos dos artistas).

Os grupos sociais de baixa renda, as profissões marginalizadas, os problemas sociais e os conflitos domésticos não foram cantados e apresentados pela primeira vez por Odair José ou sequer dentro do movimento romântico ‘cafona’ de que tratamos no primeiro capítulo. Estavam presentes já nas canções brasileiras desde as primeiras gravações, como vimos também na primeira parte desta dissertação. Porém, neste momento de nosso trabalho, apresentamos parte daquilo que julgamos como essencial na obra do cantor goiano que escolhemos para ser protagonista nesta nossa análise.

Apesar do não ineditismo das questões sociais nas canções brasileiras, essas sempre apareciam como a descrição de alguma situação envolvendo relações de poder entre governo e população civil, inconformismo por questões de saúde, protestos pelos baixos salários. Mas o protagonismo das canções compostas até o início dos anos 60 como o teor crítico não discutia ou cutucava as grandes polêmicas em sua maioria (como, por exemplo, questões morais ou religiosas) que seu tempo histórico vivenciava e sim criticava os problemas sociais que historicamente assolavam o nosso país e que eram comuns em praticamente todos os centros urbanos como violência policial, êxodo rural, traições amorosas e altas jornadas de trabalho.

O cantar diferencial sobre as classes assalariadas, com menores instruções educacionais formais e que viviam em subúrbios com diversos problemas sociais dentro daquele momento ‘politicamente tenso’ que a sociedade brasileira enfrentava foi substancialmente o grande fator para que Odair José conseguisse alavancar sua carreira e logo no início dela ficar conhecido como o ‘terror das empregadas’ devido a canção “*Arrombou a festa*” composta por Rita Lee e Paulo Coelho, quando foi citada com tal denominação. Não hesitou em escrever em suas letras questões que envolviam debates não tão simples e fervorosos em torno de polêmicas religiosas, morais e políticas. Pontuamos que dentro da história o ineditismo é sempre revisto e redescoberto e por esse nosso caminho entendemos que esse cantor foi pioneiro na questão de se incluir nas ‘polêmicas’ urbanas e narrá-las de maneira crítica, mas com letras que geralmente envolviam situações românticas, amorosas e

muitas vezes trágicas. As temáticas que acabaram por trazer micronúcleos sociais nos ajudam a compreender o inconformismo que existiu em certos setores da população que pareciam não serem ouvidos pelo governo e pela imprensa mesmo sendo a grande maioria numérica de pessoas.

Em nossa análise a seguir das canções optamos por, em cada uma delas, fazer uma breve contextualização do momento histórico em que a canção foi produzida para o leitor entenda como a mesma pode ser classificada como uma pertinente observação cronista, de situações cotidianas. Outra importante observação é que Odair José sempre se apresenta nas letras como um narrador partícipe, ou seja, alguém que indiretamente está envolvido no dilema cantado; as vezes como vítima da situação, as vezes como conselheiro.

Deixa essa vergonha de lado

A profissão de empregada doméstica nos parece algo tão simples e corriqueiro que dificilmente concebemos que até 1974, essa forma empregatícia nas questões legais e jurídicas que regem a CLT não existia. Condicionada muitas vezes como a profissional onde remanescem vários resíduos escravistas, tais como jornadas de trabalhos bem maiores que as 44h, quartos sempre no fundo quentes e apertados, disposição a realizar qualquer tarefa dentro do ambiente doméstico desde o cuidar das crianças a limpeza das roupas de todos da casa, a empregada doméstica vem das classes baixas, dos subúrbios e boa parte dessa mão de obra que trabalhava nos anos 60 e 70 nas casas de classes médias e altas do Sudeste eram oriundas da região Nordeste (LUNA & KLEIN, 2014). Sobre isso Kieper (2011) nos traz uma importante reflexão que aproxima essas trabalhadoras em certo ponto do cronista que trazemos a este trabalho:

a associação da música popular romântica a uma cultura popularesca, que a desqualifica como autêntica, diz respeito à condição social de seu público e de seus principais artistas que, como grande parte de seus fãs, também vieram de classes trabalhadoras, também são migrantes em busca de uma vida melhor (KIEPER, 2011).

Classe marginalizada e estigmatizada como uma em que as pessoas liam e escreviam muito mal (isso quando não eram analfabetas), as empregadas domésticas recebiam baixos salários, tinham péssimas condições de moradia fora do ambiente de trabalho (no Rio de Janeiro, por exemplo, os morros) e passavam mais tempo com os filhos dos patrões do que propriamente com os seus, visto que a jornada de trabalho normalmente finalizada as 18h ainda incluía o

tempo e volta a sua casa que se distanciava do lócus laboral. Entre as ações dessa profissão como dissemos inclui a limpeza de quartos, banheiros, pratos, roupas, realizações das refeições (almoço, café da manhã e jantar), idas a mercado comprar o que falta e passeios com animais domésticos e é claro com os filhos dos patrões, seja para levar esses na escola ou para vê-los se divertir sobre patins, bicicletas e outras atividades. Ou seja, percebemos que tal classe trabalhista vê-se diante da eminente possibilidade de sofrer abusos morais, destratos e não possui, na prática uma função de trabalho, e sim diversas.

Dentro da própria residência a doméstica era separada em diversos momentos do resto da família. Carlos Lemos atenta: *“o Brasil tornou-se o primeiro e único país do mundo a possuir edifícios com essa precaução separadora de circulações”* (LEMOS apud ARAÚJO, 2002). O quarto da empregada era justamente aquele que estava ao lado da área de serviço, próximo ao tanque de lavar roupa. Segundo LEMOS apud ARAÚJO, temos dentro desse universo de convivência a Casa Grande e a Senzala.

Essa condição fez com que as próprias trabalhadoras muitas vezes em seus relacionamentos tivessem vergonha de revelar sua profissão, justamente por essa até hoje ser uma socialmente marginalizada. Além disso, por geralmente trabalhar em bairros que não pertenciam ‘a sua classe social’ a doméstica conhecia e se apaixonava por pessoas de condições financeiras melhores e ao começar o relacionamento escondia sua real profissão e/ou sua origem humilde, as vezes até onde morava com medo que a pessoa amada a largasse quando descobrisse. Sabemos que a vida cotidiana tem sempre uma hierarquia espontânea determinada pela época, e as empregas nessa situação eram inferiorizadas.

O lançamento da canção de Odair José sobre a temática nos apresenta um cronista atento aos problemas cotidianos das classes assalariadas e coincide com uma ampla discussão que vai permear os meios trabalhistas no ano de 1973. Isso devido as promulgações das leis que se referiam a este tipo de profissão e as pressões sociais sobre o governo para a normatização dessa prova desde o início dos anos 70. Uma delas foi a *LEI Nº 5.859, DE 11 DE DEZEMBRO DE 1972*. Nela o presidente Médici admitia os seguintes critérios:

Art. 1º Ao empregado doméstico, assim considerado aquele que presta serviços de natureza contínua e de finalidade não lucrativa à pessoa ou à família no âmbito residencial destas, aplica-se o disposto nesta lei.

Art. 3º O empregado doméstico terá direito a férias anuais remuneradas de 20 (vinte) dias úteis após cada período de 12 (doze) meses de trabalho, prestado à mesma pessoa ou família.

Observando esses dois artigos percebemos que o empregado doméstico era visto como um trabalhador que teria de cumprir suas funções sem atividades lucrativas e diferentemente da ampla classe trabalhista, amparada pela consolidação das leis trabalhistas, não teria direito aos habituais 30 dias de férias e sim apenas 20. A lei de 1972 ainda foi pouco alterada e republicada em 1973 em forma de decreto: *DECRETO Nº 71.885 - DE 9 DE MARÇO DE 1973 - DOU DE 9/3/73* não alcançado em praticamente nenhuma reivindicação a mais do que a anterior. A importância dessa canção na sociedade e na própria estrada musical de Odair José é difícil ser mensurada. Foi justamente após o lançamento dela e por ter como grande parcela de seu público essas trabalhadoras, (que realizavam tarefas diárias como limpar a casa, os pratos ouvindo rádio – e justamente o cantor goiano era um dos mais tocados e tinha essa aproximação temática das classes sociais mais baixas) que Odair José passou a ser mais conhecido como *‘terror das empregadas’*. Isso fez com que o próprio artista se engajasse na campanha pela regulamentação da profissão, participasse de várias passeatas a favor desse segmento trabalhista⁵¹ e em fosse convidado para se apresentar em data comemorativas como nos mostra o comunicado do jornal do Brasil de 05 de outubro de 1973:



Fonte: Hemeroteca Digital: Jornal do Brasil - 1970 a 1979 - PRC_SPR_00009_030015. Jornal do Brasil 1973, 05/10/1973 - Sexta Feira Rio de Janeiro.

Durante esse evento, segundo o Jornal da Tarde, ao fim do show diversas mulheres avançaram sobre o artista para ser agarrado e beijado. O cantor precisou ficar cerca de 30 minutos trancados no banheiro.

⁵¹ Segundo o artista Odair José em entrevista ao programa História da Música, do apresentador Ulysses Gaspar (Ceará) no ano de 2010.

A letra da canção se refere justamente a uma situação em que a empregada doméstica e um rapaz, provavelmente de classe financeiramente mais favorecida, se apaixonam mas ela insiste em esconder sua verdadeira origem e sua profissão. E ao descobrir, ele relata para ela que já sabe de toda a sua rotina, sua história mas que isso não modificará o amor dos dois e que toda a riqueza que ele precisa para ser feliz é o amor dela. “*Deixa essa vergonha de lado*” foi também umas das canções de Odair José que alcançou o número 1 nas paradas das rádios. Sobre essa temática o cantor mineiro Fernando Mendes, outro que citamos no primeiro capítulo e que compreendemos como grande cronista, também nessa mesma década lança (em 1977) a canção “*Menina do Subúrbio*” que possui elementos parecidos no que diz respeito a condição social, quando muitas mulheres e trabalhadoras tentavam esconder como vergonha de suas posições. Leiamos a duas letras:

Eu já sei que essa casa onde você diz morar / Onde todo dia no portão eu venho lhe esperar / não é a sua casa

Eu já sei que o seu quarto fica lá no fundo/ e se você pudesse fugir desse mundo e nunca mais voltava

Eu já sei que esse garoto que você leva para brincar / e que todo dia na escola você vai buscar não é o seu irmão

Ele é filho dessa gente importante / e às vezes também é seu por um instante apenas dentro do seu coração

Deixe essa vergonha de lado! / Pois nada disso tem valor / Por você ser uma simples empregada / não vai modificar o meu amor

Eu já sei porque você não me convida para entrar / e se falo nessas coisas, você procura disfarçar fingindo não entender

Eu já sei porque você não me apresenta seus pais / Eu entendo a razão de tudo isso que você faz: É medo de me perder

Eu já sei que na verdade nada disso você quis você simplesmente pensou em ser feliz / Aí, não quis dizer

Mas você tem uma coisa, pode ter certeza / O amor que você tem por mim é a maior riqueza / Que eu preciso ter

(Deixa essa vergonha de lado , Odair José - Polydor, 1973.)

Quando alguém se oferece para em casa a levar / Ela diz que tem seu carro, para não se preocupar. Pois não quer que ninguém saiba que ela mora muito além, finge que não quer carona vai pegar o trem.

(trecho de “Menina do Subúrbio”, Fernando Mendes – EMI, 1977)⁵²

A Viagem

A maconha foi uma erva utilizada naturalmente no Brasil até o início do século XIX, sendo receitada para asma, catarro, insônia, ronco, dificuldade de respirar, aspiração sibilante e flatulências através dos “cigarros índios Grimault”¹⁹.

Ao que parece, as cigarrilhas Grimault tiveram vida longa no Brasil, pois ainda em 1905 era publicada em nosso meio a propaganda indicando-as para, asthma, catarrhos, insomnia, roncadura, flatos. (CARLINI. Pág 316)

Na década de 1930, a maconha continuou a ser citada nos compêndios médicos e catálogos de produtos farmacêuticos⁵³. É só a partir de 1930 que a perseguição ao cultivo e aos usuários passa a ser mais profunda, muito em decorrência da II Conferência Internacional do Ópio, em 1924, ocorrida em Genebra, onde o delegado brasileiro Dr. Pernambuco fez uma afirmação categorizando a maconha como sendo mais perigosa do que o próprio ópio (que, supostamente, deveria ser o foco da Conferência).

Foi também na década de 1930 que a repressão ao uso da maconha ganhou força no Brasil. Possivelmente essa intensificação das medidas policiais surgiu, pelo menos em parte, devido à postura do delegado brasileiro na II conferência Internacional do Ópio, realizada em 1924, em Genebra, pela antiga Liga das Nações. Contava da agenda dessa conferência discussão apenas sobre o ópio e a coca (CARLINI, 2006, p. 2006)

A partir da década de 1930, a maconha passa de uma substância livremente comercializada a uma substância reprimida em vários estados da União, onde passam a ser registradas prisões em consequência do comércio e do uso, em consonância com a emergência de um estado não democrático. É em 1932 que a venda, a troca e o porte da maconha passam a ser proibidos e sujeitos a pena de um a cinco anos de prisão, de acordo com o decreto de nº20.930.

⁵² <http://www.vagalume.com.br/fernando-mendes/menina-do-suburbio.html#ixzz3bR2TLfCA>

⁵³ CARLINI, Elisaldo Araújo. “A história da maconha no Brasil”. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/jbpsiq/v55n4/a08v55n4.pdf>

Segundo Fonseca (1980), a proibição total da planta ocorre em 1938, em todos os âmbitos do território nacional *“A proibição total do plantio, cultura, colheita e exploração por particulares da maconha, em todo território nacional, ocorreu em 25/11/1938 pelo Decreto-Lei nº 891 do Governo Federal”* (FONSECA, 1980 apud CARLINI, 2006). Este decreto-lei dá início à legitimidade da política repressiva no Brasil.

Na década de 60, com a expansão das ideias da contracultura vindas de ares europeus e norte-americanos que entre várias reivindicações pregavam a paz, o amor livre e o uso livre de drogas, a juventude passou a ser mais vigiada pelas autoridades repressivas e os valores morais cada vez foram mais cobrados pelos tradicionalistas ao governo ditatorial. Entre as drogas mais consumidas no país e que se expandiu por diversas classes estava justamente a maconha, que agora além de condenada passava a ser associada também a utilização no meio artístico, principalmente nos segmentos musicais. Em 1968, seguindo a mesma lógica do governo Vargas, um novo decreto estabelece equivalência penal entre traficante e consumidor.

Associado a essa proibição pelo governo, existia também a necessidade deste criar no imaginário social uma condenação moral as pessoas que usassem tal substância. Portanto, vários anúncios em campanhas antidrogas associavam os usuários a pessoas que apresentam perigo a sociedade, manchavam as famílias e transgrediam até regras religiosas ‘por que saíam do estado de sã consciência’. Apesar da crescente repressão, a maconha passa a ser usada cada vez mais pelos jovens de classe média dos centros urbanos. Foi nesse universo de turbulência em torno do uso das drogas que Odair José lançou em 1975, pela Polyflor, a canção *“A Viagem”* no disco *“Odair José 1975”*.

Olha que a vida não para / Ela passa correndo/ E você está perdendo tempo demais

Olha que eu sou seu amigo/ E é por isso que eu digo/ Procure encontrar o seu mundo de paz

Venha comigo na minha viagem/ Não se preocupe eu tenho as passagens/ Venha comigo viver de verdade/ Para onde eu vou existe a felicidade

Sei que você tem vontade/ Mas de repente o medo lhe invade/ E você não vem

Olha você vai ver de perto o mundo aberto/Cheio de sonhos que aqui não tem

Quero colocar na sua mente uma luz / Acabar de uma vez com os tabus / que um dia inventaram pra gente

Quero que você seja livre de fato / Seja dona dos seus próprios atos/ O importante é viver simplesmente

(A Viagem, Odair José – Polyflor, 1975)

Em contato com a *Cannabis Sativa* durante os shows e os bastidores da música, Odair José observa que a maconha estava cada dia mais presente no seu meio social e que não trazia os males enunciados pelo governo. Ao contrário do que os ‘moralistas’ admitiam, o cronista na canção alega que tem as passagens para um universo de felicidade, cheio de sonhos; um mundo que tem uma luz. Para isso é necessário acabar com os tabus sociais, os preconceitos mesmo admitindo o medo – devido as observações repressivas. O discurso da canção se assemelha em muitos aspectos justamente com aqueles das culturais hippies e da contracultura “Sexo, Drogas e Rock’Roll”.(uma alusão a liberdade)

Curiosamente, após o lançamento da música, que passou pela censura sem que os responsáveis pelo corte percebessem que se tratava de uma alusão a maconha, o governo militar cerca de um ano depois engrossou o quadro repressivo em relação ao uso da maconha. A lei de nº 6.368/1976, legisla sobre o assunto e “*prevê prisão para a pessoa que tenha em poder qualquer quantidade de maconha, mesmo que para uso pessoal*” (CARLINI, **op. cit.**). Sendo assim, não se diferenciava o tráfico do uso pessoal e se categorizaram em mesma instância ambas as atividades.

Vida que não pára

O crescimento dos grandes núcleos urbanos e o aumento na velocidade das ações diárias, das muitas informações a partir da década de 50 e mais precisamente com a expansão da televisão nos anos 60, alterou bastante as relações sociais. Somemos isso a expansão no número de periferias no eixo-Rio-SP e ao aumento no número de subempregos e desempregados nessa região. Tais condições que tem o êxodo rural como uma de suas causas essenciais propiciaram que os anos pós desenvolvimentistas (JK) trouxessem grandes frustrações aos trabalhadores que haviam migrado em busca de boas condições de emprego, as pessoas que passaram a enfrentar além da dificuldade social, as truculências do regime militar.

Vida que não para é uma canção onde Odair José traz vários elementos de um Brasil que passava a pouco a ser um país majoritariamente urbano, que começava a ter no núcleo das cidades cercados de metrô, ônibus, o trânsito. Tudo isso associado a extensas jornadas de

trabalho, a desigualdade social e a insensibilidade que as pessoas acabam forçando no dia-dia devido a pressa, aos problemas pessoais.

A canção apresenta uma descrição justamente de uma transição demográfica e social que o autor acompanhou a partir de sua chegada no Rio de Janeiro e de sua convivência com as classes que mais passaram por tais problemas corriqueiros das cidades grandes brasileiras naqueles anos. Traz ainda elementos de crítica social “vida do povo da favela que não tem janela” fazendo uma alusão as moradias simples da favela, que essa época se expandia no Rio.

*“Vida que não para, máquina que voa quanta gente andando à toa coração
de ferro*

mente de metal nasceu no espaço sideral

conte comigo, sou seu amigo, pode confiar em mim

não tenha medo, não faça segredo pois a vida não é assim

*você que pensa que o mundo é quadrado, você que pensa que o amor não
existe*

você que acha que anda tudo errado por causa disso é que está sempre triste

*gente bem de vida povo da favela casa que não tem janela mundo sem
prazer*

noites de agonia quem levou minha alegria?”

(Vida que não para, 197, Odair José – Polydor)

2.2 “EU, VOCÊ E A PRAÇA”: O AMOR QUE ATÉ ENTÃO NÃO SE TINHA CORAGEM DE CANTAR.

A música popular romântica dos ‘artistas bregas’ se caracteriza por uma exposição pública em grau máximo da interioridade, da intimidade, do sentimento. Não é vergonha declarar-se traído ou infeliz, ou apaixonado, ou cheio de desejo. Ao contrário, nesse caso o sentimentalismo é a moda de troca corrente, o ponto de partida para a aventura artística (KIEPER, 2011).

Uma das maiores características do ‘movimento romântico/brega’ dos anos 70 foi colocar em canções situações amorosas que eram negligenciadas ou escondidas até então. Várias formas de amor, de sofrimento, de traições mesmo permeando o dia-dia, as conversas do cotidiano, as lembranças nos bares sempre foram ‘tabus’ a serem postas em gravações e

muitas delas envolviam o pudor e as cobranças de integridades morais. Como admitir em uma música que foi traído pela esposa e está sofrendo esperando que ela volte? Como dizer que tem vontade de fazer amor ao ar livre com sua amada? Como exprimir em uma canção a descrição da primeira noite de amor? Como confessar que se apaixonou por uma prostituta e está disposto a casar com ela? Sobre isso FAOUR faz uma pertinente observação:

De forma velada ou mais incisiva, o que se espera de relacionamento ainda reza eternamente na cartilha do ‘amor romântico’, idealizado. A separação, a traição e o ciúme ainda são vistos muitas vezes de forma unilateral e com um ranço inacreditavelmente grande; a monogamia, o mito da pessoa ideal, da ‘alma gêmea’, o não saber lidar com a solidão, o excesso de posse, dominação e tirania em relação ao outro e, por consequência, o preconceito sobre os que ousam transgredir este terreno em relacionamentos mais abertos são uma constante (FAOUR, 2006)

Vou tirar você desse lugar

Apontada por alguns como a profissão mais antiga da humanidade, a prostituição no Brasil faz parte de uma complexa rede social que envolve condutas morais, valores machistas e situações religiosas conservadoras. A prostituta, dentro de uma sociedade marcada por traços religiosos e que prega o discurso da ‘moralidade’ civil, foi e é alvo constante de preconceitos, apontamentos negativos e vista como uma denegridora de famílias e de bons costumes. Segundo Souza, no imaginário social percebe-se a prostituta como *“uma pessoa sem caráter, perdida na vida, sem nenhuma qualificação moral, espiritual ou profissional”* (SOUZA, 18; 2008). Essas concepções sobre essa profissional apontam para ela como uma ‘portadora do pecado’ por se portar diferentemente das mulheres tradicionalmente casadas e ditas ‘honradas’, seja na forma de falar, pela forma de se vestir – muitas vezes de formas extravagantes, chamativas- e pelo seu pudor sexual (ou falta deste).

Nos anos 30 e 40, a associação entre o autoritarismo político e as idéias e ideais da eugenia fazia do corpo uma questão de Estado e o colocava na ordem do dia; segundo Alcir Lenharo, ‘sobre ele se voltam as atenções de médicos, educadores, engenheiros, professores e instituições como o exército, a Igreja, a escola, os hospitais. De repente, toma-se consciência de que repensar a sociedade para transformá-la passava necessariamente pelo trato do corpo como recurso de se alcançar toda a integridade do ser humano’ (FRANZINI, 2005)

Observamos na citação de Franzini, que o corpo era extremamente vigiado pela sociedade e que nele também deveriam ser preservados bons costumes e toda moralidade necessária.

Vários discursos médicos e jurídicos no nosso corpo social apontam para ela como grande mal, ameaça à saúde, ao casamento, às procriações sadias, ao corpo do homem e por extensão ao corpo da sociedade. Por outro lado, tal condenação a essas trabalhadoras se torna contraditória quando aparecerem discursos que afirmam que a prostituta muitas vezes traz um ‘bem’ na constituição das famílias estando sempre disposta a realizar todas as fantasias dos homens casados que não podiam fazer com suas esposas e teria a habilidade especial de iniciar, muitas vezes, o jovem na vida sexual.

A temática apareceu em várias canções da década de 40 e 50, principalmente nas composições de Adelino Moreira (“*Bibelot*”, “*A volta do Boêmio*”, “*Doidivana*”), Lúcio Cardim (“*Matriz ou Filial*”), Herivelton Martins e Ataulfo Alves (“*Infidelidade*”) devido à semelhança do *lugar social* desses com a prostituta. Tais sambistas, que moravam em bairros pobres, estavam inseridos no universo da malandragem, aquele onde bebidas, prostitutas e diversões se misturavam muitas vezes às dificuldades financeiras. Esse universo era o qual também estava inserido o cantor cronista que analisamos nesse trabalho, visto que desde sua chegada ao Rio de Janeiro se apresentou em diversas casas noturnas e ‘inferninhos’ da cidade. Há, não apenas nas canções, como na sociedade dos anos 60, uma perspectiva patriarcalista, onde as mulheres (não as prostitutas e sim as que eram casadas e seguiam as normas ‘ditas morais’ do período) tinham o papel de serem resignadas, cuidar da casa e dos filhos, aprenderem bons modos e respeitar o marido. Então nas canções que tratam ou retratam o cotidiano dos bordeis e das prostitutas, o homem aparece como aquele que trabalhou, vem cansado do emprego e merece ter o prazer, o descanso. Merece saciar todos os seus desejos, visto que era o ‘papel principal’ da prostituta para esse.

É importante ressaltar como no diz Heller, que os juízos provisórios que se enraízam na particularidade e, por conseguinte, se baseiam na fé são pré-juízos e preconceitos (HELLER, 1985. P.35).

Portanto, precisamos pontuar três aspectos sobre o que apresentaremos a seguir:

1. A sociedade após o golpe militar de 1964, que já tinha princípios conservadores em sua maioria passou a exercê-los agora cada vez com apoio do governo e suas normas de condutas morais.
2. A Institucionalização da ditadura fez com que várias temáticas outrora recorrentes na música brasileira começaram a desaparecer do universo das canções devido a pressões

do governo, via departamento de censura. Temas como *prostituição, malandragem, aborto, drogas, adultérios* foram considerados ‘subversivos a ordem, a moral, a união da família e a cívica brasileira’. Sem contar com as principais proibições que eram imediatamente as políticas (muito comuns em músicas de Chico Buarque, Zé Ketí e em peças de Augusto Boal e Zé Celso Martinez).

3. No meio artístico, como discutimos no primeiro capítulo, houve uma divisão política nas produções. Ou se era contra o governo, ou se era a favor. Essa observação é muito comum nos discursos opressor x oprimido, esquerda x direita nas discussões historiográficas sobre o período. Contudo ela não nos cabe nesse momento, até discordamos em certo ponto dessa visão, conforme discutimos acima sobre a ‘possibilidade da terceira via’ no meio artístico. De qualquer forma era nessa perspectiva que os militares olhavam para sociedade; os do seu lado e os do lado da oposição.

Lançada em 1972, em um compacto simples pela CBS, a canção *Vou Tirar Você lugar* passou pelos censores⁵⁴ e rapidamente se tornou o maior sucesso do cantor Odair José até então. Com o teor distante das canções engajadas da esquerda e também das ufânicas a favor dos militares, mais uma vez o cronista trazia à tona uma latente circunstância social. A produção de Odair José continuava cada vez mais autêntica pela ‘terceira via’ das canções no país. Dessa vez o tema da canção era justamente sobre uma situação envolvendo uma prostituta, que como dissemos, socialmente era marginalizada e esse processo de exclusão se dava também nas canções.

Olha, na primeira vez que eu estive aqui / foi só pra me distrair / eu vim em busca de amor / Olha, foi então que eu te conheci / naquela noite fria, nos seus braços / os problemas esqueci

Olha, na segunda vez que eu estive aqui / Já não foi pra distrair / Eu senti saudade de você / Olha, eu precisei dos seus carinhos / eu me sentia tão sozinho / e já não podia mais te esquecer

Eu vou tirar você desse lugar/ eu vou levar você pra ficar comigo / e não me/ interessa o que os outros vão pensar **(Refrão)**

Eu sei que você tem medo de não dar certo / acha que o passado vai estar sempre perto/ E que um dia eu vou me arrepender e eu quero que você não pense em nada triste / Porque quando o amor existe / o que não existe é tempo pra sofrer

(Vou tirar você desse lugar, Odair José – CBS, 1972)

⁵⁴ Em anexo documento de 1972 da letra quando aprovada pelos censores.

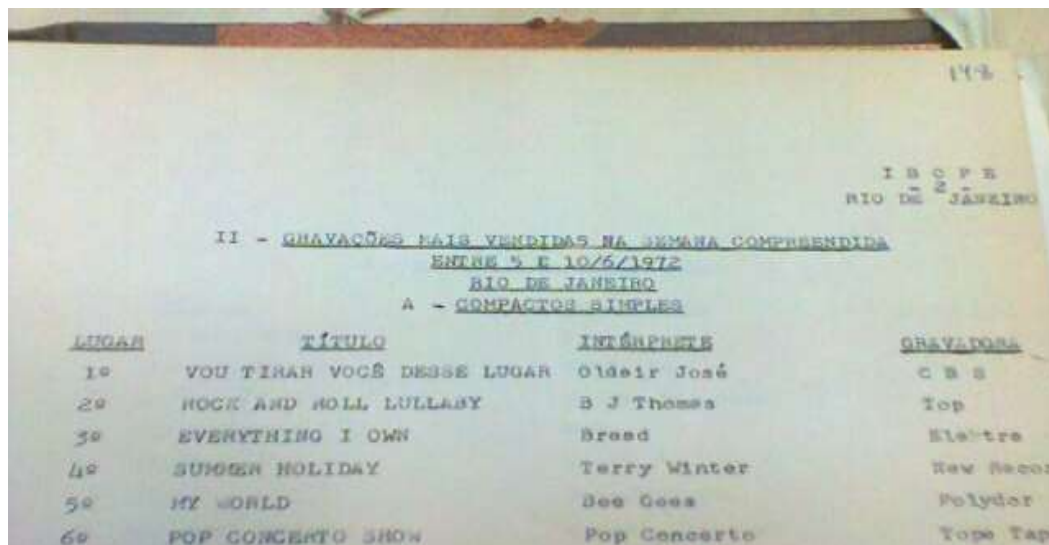
Essa canção narra a ida de um homem a uma casa de prostituição para encontrar distração e amor. Após a primeira noite ele retorna ao ambiente e na segunda vez diz a ‘profissional do sexo’ que o atendeu que não está mais ali apenas por distração e sim por estar apaixonado por ela, que não consegue mais viver sem seus carinhos e que já não pode mais a esquecer. No refrão, avisa que vai tirá-la daquele lugar sem se interessar o que os outros irão pensar. Por fim, na última parte da música, o homem apaixonado diz a amada que ela não deve se preocupar, esquecer o passado e aceitar viver o amor oferecido ‘sem tempo para sofrer’

Essa narrativa envolve uma pertinente crônica de algo que substancialmente existia no país, uma prática cotidiana corriqueira, mas quem nem por isso poderia ser esquecida, visto que a prostituição envolve justamente um grupo social marginalizado em um determinado momento da história. A maioria das garotas que passavam a trabalhar nesta profissão eram de classe baixa e a família geralmente tinha péssimas condições financeiras. Aceitavam o trabalho e acabavam sendo socialmente (segundo as condutas morais principalmente ditadas por instituições religiosas e políticas de caráter conservador) excluídas. Outro dilema presente na canção se refere a percepção que as pessoas teriam do homem e da mulher que decidiram se juntar; ele pelo fato de aceitar casar-se com uma prostituta; ela pelo fato de achar que para sempre vai ser socialmente discriminada e apontada como algoz da sociedade e da moralidade.

Por trazer algo tão latente dos grupos sociais que mais consumiam sua música (e de onde ele era oriundo), o cantor Odair José com essa observação de crônica cotidiana e de costume atingiu os primeiros lugares das vendas daquele tipo de fonograma.

É importante explicar que até fins dos anos 70 as gravadoras antes que o artista lançasse um novo *Long Playng*, testavam a chamada ‘música de trabalho’ do disco em um compacto simples ou duplo. Funcionava da seguinte forma: Um artista tinha um ou duas músicas em que a gravadora julgava que seriam sucessos radiofônicos na certa. Inicialmente se lançava essa(s) música em um pequeno compacto com uma ou duas canções (que seria logicamente mais barato) para que as pessoas conhecessem um pouco proposta que viria no trabalho completo e consequentemente comprasse o disco LP inteiro.

Essa canção foi o último grande sucesso de Odair José na gravadora CBS, pois poucos meses depois do estrondoso êxito deste compacto o cantor seria contratado pela Phonogram para gravar pelo selo *Polyflor* (Polydor), que começava a investir em artistas mais populares.



143

I B O P E
- 2 -
RIO DE JANEIRO

II - GRAVAÇÕES MAIS VENDIDAS NA SEMANA COMPREENDIDA
ENTRE 5 E 10/5/1972
RIO DE JANEIRO
A - COMPACTOS SIMPLES

<u>LUGAR</u>	<u>TÍTULO</u>	<u>INTÉRPRETE</u>	<u>GRAVADORA</u>
1º	VOU TIRAR VOCÊ DESSE LUGAR	Odair José	C B S
2º	ROCK AND ROLL LULLABY	B J Thomas	Top
3º	EVERYTHING I OWN	Bread	Eletra
4º	SUMMER HOLIDAY	Terry Winter	New Recor
5º	MY WORLD	Bee Gees	Polydor
6º	POP CONCERTO SHOW	Pop Concerto	Topo Tap

Fonte: IBOPE – AEL

Esse documento do IBOPE, mostra “*Vou tirar você desse lugar*” como o compacto simples mais vendido no Estado do Rio de Janeiro na segunda semana de maio de 1972. A canção esteve entre as mais tocadas do ano e ficou entre os compactos mais vendidos⁵⁵ do país durante 4 meses, algo muito difícil na vendagem dos singles já que vários eram lançados no país semanalmente. Observe abaixo a lista:

⁵⁵ Segundo o artista Odair José em entrevista ao programa História da Música, do apresentador Ulysses Gaspar (Ceará) no ano de 2010, esse compacto foi o mais vendido do ano de 1972 e atingiu a meta de 1 milhão de vendidos. Ainda segundo a mesma entrevista existiam apenas 400 mil radiolas e 1 milhão de discos tinham sido vendidos. Muitos populares alegaram que compraram o compacto pra que quando tivessem a radiola esse fosse o primeiro compacto a ser vendido.

<u>CLASS</u>	<u>TITULO</u>	<u>INTERPRETE</u>	<u>RECORDADORA</u>
19	ROCK AND ROLL LULLABY	B.J. Thomas	Top Taps
20	SUMMER HOLIDAY	Terry Winter	New Records
30	EVERYTHING I CAN	Bread	Electra
40	YOU TALK VOCE DESSE LUGAR	Odair José	CBS
50	MY WORLD	See Gees	Young
60	WITHOUT YOU	Nelson	Polygram
70	OH GUEX MEL BLO	Roberto Carlos	Capitola
80	POP CONCERTO SHOW	Pop Concerto	CBS
90	CASA E COMIDA	Nadia Lafaleiro	Top Taps
100	LONG AGO TOMORROW	B.J. Thomas	CBS
<u>CLASS</u>			<u>RECORDADORA</u>
19	ROCK AND ROLL LULLABY	B.J. Thomas	Top Taps
20	EVERYTHING I CAN	Bread	Electra
30	YOU TALK VOCE DESSE LUGAR	Odair José	CBS
40	WITHOUT YOU	Nelson	Young
50	CASA E COMIDA	Nadia Lafaleiro	Polygram
60	SYLVIA	Elvis Presley	Capitola
70	MY WORLD	See Gees	CBS
80	LONG AGO TOMORROW	B.J. Thomas	Top Taps
90	SUMMER HOLIDAY	Terry Winter	New Records
100	SONG SONG BLUE	Nail Diamond	Continental
<u>CLASS</u>			<u>RECORDADORA</u>
19	ROCK AND ROLL LULLABY	B.J. Thomas	Top Taps
20	EVERYTHING I CAN	Bread	Electra
30	WITHOUT YOU	Nelson	CBS
40	ROCKET MAN	Elton John	Young
50	MY WORLD	See Gees	Polygram
60	FALE BALCONHO	Mandrelley Cardoso	Capitola
70	YOU TALK VOCE DESSE LUGAR	Odair José	CBS
80	SYLVIA	Elvis Presley	CBS
90	SONG SONG BLUE	Nail Diamond	Continental
100	CASA E COMIDA	Nadia Lafaleiro	CBS
<u>CLASS</u>			<u>RECORDADORA</u>
19	ALONE AGAIN	Gilbert O'Sullivan	NW
20	CONCERTO PARA UM VERAO	Alain Patrick	Top Taps
30	ROCK AND ROLL LULLABY	B.J. Thomas	Top Taps
40	EVERYTHING I CAN	Bread	Electra
50	HEIN AMER, MEU REM, NA HINHE	Rogivaldo Rossi	CBS
60	WITHOUT YOU	Nelson	Young
70	ROCKET MAN	Elton John	CBS
80	SYLVIA	Elvis Presley	Capitola
90	FALE BALCONHO	Mandrelley Cardoso	CBS
100	POE AMER	Roberto Carlos	

Fonte: IBOPE - AEL

O expressivo consumo dessa canção tanto nas rádios como nas lojas de discos teve uma grande repercussão justamente devido à temática a qual a música se referia. Houve mais uma vez uma evidente identificação popular com a temática e com o artista.

As observações do artista sobre esse tema não se esgotam na canção acima discutida. Dois anos após o grande sucesso com a história do homem que se apaixona pela prostituta, Odair José lançou, já pela Polyflor, a canção *'A noite mais linda do mundo'*. Essa, de maneira menos explícita, comenta sobre a fugacidade do amor no bordel, da relação tão momentânea existente entre cliente e profissional e traz o pessimismo em relação a felicidade, discordando desta como essência plena e sim como momentos furtivos em nossa vida:

*“Vamos viver nessa noite a vida inteira num segundo / felicidade não existe, o que existe na vida são momentos felizes [...] Não me pergunte se amanhã o nosso amor vai existir, não me pergunte pois não sei”*⁵⁶

(trecho de *“A noite mais linda do mundo”*, 1974 – Phonogram)

⁵⁶ Em anexo documento de 1972 da letra quando aprovada pelos censores.

“Revista Proibida”

Se a repercussão de uma música em que o autor se declarava apaixonado por uma prostituta foi imensa e bastante criticada pelos segmentos mais conservadores da sociedade, outra canção que expusesse a paixão de um homem pela foto de uma mulher que ele nunca sequer viu, sem roupas, estampada numa capa de revista seria mais um alvo de críticas por parte daquele núcleo social e envolveria questões ligadas ao machismo, a Igreja, incidindo, com seus arsenais de censura, sobre a interpretação produzida por Odair José acerca das relações afetivas.

A canção *Revista Proibida* foi lançada em 1973 e logo se tornou mais um sucesso estrondoso do artista. Mas, antes de falarmos sobre a canção, comentemos que a nudez era bastante condenada por amplos setores da sociedade: governo, Igreja e outros que viam no corpo o espaço do íntimo, restrito às intimidades domésticas. Essa visão sobre o corpo começou a ser alterada a partir do fim da década de 60 com os movimentos Híppies, as manifestações de contracultura e as libertações sexuais.

Um ano antes do lançamento da música, houve no meio artístico, em torno do elemento nudez, uma grande perseguição e inúmeros cortes ao filme *“Toda nudez será castigada”*, de Arnaldo Jabor (baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues, de 1965). O filme fala da hipocrisia das famílias tradicionais brasileira e apresenta o protagonista com um apaixonado por uma prostituta, além de várias cenas de nudez. O filme foi veementemente combatido pelos moralistas e censurado pelo DCDP, em 20 de junho de 1973, como nos mostra o anexo X.

O lançamento da canção coincide com a chegada de algumas publicações estrangeiras no Brasil, principalmente da Revista Playboy americana criada, em 1953 por Hugh Hefner, sucesso de vendagem nas terras norte americanas. O impacto desses primeiros exemplares no Brasil foi tão significativo que um ano depois surgiu a primeira revista genuinamente brasileira voltada para o público masculino com a apresentação de ‘nus’ femininos. A revista *Status*, da Editora Três, chegou às bancas em agosto de 1974 e se tornou uma das mais vendidas a partir de então.



Imagem 03: Primeira Edição da Revista Status, 1974.

<http://www.revistastatus.com.br/2011/05/05/as-heroinas-da-resistencia/>

É importante observar que partir de abril de 1973, com a Portaria 219, qualquer publicação do gênero deveria ter seu registro aprovado pela censura. Além de vendidas em sacos “hermeticamente fechados”, as revistas deveriam trazer na capa o número de registro, nome da portaria, da editora e o endereço, apenas para facilitar a fiscalização e prisão de alguém.

Gonçalo Júnior (2014) nos conta sobre os seguintes periódicos:

Antes de a Status estrear, José Madeira, chefe da censura em São Paulo, mandou um ofício à Editora Três com uma lista de proibições quanto às fotos de mulheres com qualquer conotação sensual que já era aplicada em Ele Ela, revista da carioca Bloch Editores. O regulamento, dividido em quatro partes, determinava que só seria permitida foto com a exposição de “um seio apenas”, “estando o outro não visível, mediante qualquer recurso técnico (tecido, espuma de sabão, flanco, corte, escurecimento etc.). A exposição de “ambos os seios está totalmente PROIBIDA pelo Ministério da Justiça, que já forneceu instruções ao Diretor Geral do DPF/Brasília (para fazer a censura prévia da revista)”.

Nas chamadas “partes genitais” das mulheres fotografadas ou desenhadas, era “totalmente proibida qualquer forma de exposição, mesmo em sombra”. E as nádegas? “A exposição deve ser diluída através dos recursos técnicos supracitados ou outros equivalentes.” O regulamento da censura também incluía o uso de palavras nos textos, legendas e cartuns: “Está merecendo atenção especial do Ministério da Justiça. Portanto, deve ser eliminado, mesmo que, aparentemente, haja ‘encaixe’ dentro da situação focalizada.”

Mesmo com todas essas proibições esse tipo de revista acabou sendo uma grande atração para o público masculino e passou a fazer parte do diálogo entre homens em mesa de

bar, bancas de revistas como vitrines que vendiam desejos, inclusive inspirando idealizações das modelos fotografadas como encarnações de belas e sensuais mulheres livres, despojadas dos limites impostos pela moral conservadora que marcava as demais mulheres: as irmãs, esposas e mães, por exemplo. Apesar de ‘nus’ ingênuos comparados aos atuais, essas fotos foram veementemente criticadas ao passo que tiveram um grande impacto na sociedade, e mais importante frisar, em todos os segmentos sociais.

Devido ao veloz sucesso desse tipo de revista a *Playboy* americana também lançou sua versão no mercado brasileiro em 1975. A revista passou a se chamar ‘*A Revista do Homem*’ até 1978 quando passou a ter o nome *Playboy*.

Mais uma vez atento as minúcias cotidianas, Odair José ao lançar a canção enfrentou a crítica conservadora e se aproximou das práticas do dia-dia, das discussões e dos anseios cotidianos ao escrever a canção “*Revista Proibida*”:

*Eu comprei uma revista proibida, uma revista só para homens
Eu não pensei em nada, eu só comprei para ver
Uma revista que falava tantas coisas sobre coisas de mulheres
E na primeira página eu encontrei você
Eu encontrei você eu encontrei você
Uma foto simplesmente toda nua, deitada a beira da piscina
Seu corpo estava exposto para quem quisesse ver
De repente uma saudade tão antiga trouxe de volta o meu passado
Momentos de ternuras vividos com você
Momentos com você, momentos com você momentos com você
Quando você foi embora não quis me dizer
Vendo você na revista eu começo a entender*

(Revista Proibida, 1973, Odair José – Polydor)

Na canção, o personagem diz reconhecer a amada sem roupas, numa revista para homens e relembra momentos com essa mulher. As primeiras mulheres fotografadas nesse tipo de revista foram atrizes de televisão e filmes justamente porque faziam com que o comprador de tal periódico se sentisse mais próximo da pessoa retratada. Poderia vê-la na TV, no cinema com roupas e na revista com mais intimidade. Despertava a esperança de muitos rapazes de que um dia tivesse um romance com a mesma ou alguns apontavam, como o autor, que já tinham se relacionado com ela; mera ilusão. Nessa canção, portanto, também é de bastante relevância a observação sobre uma situação que ocorreu no Brasil e que foi criticamente registrada por Odair José em forma de canção.

“Formas de Sentir”

Mais uma vez em 1978, Odair José polemizou em suas gravações ao lançar no seu nono disco uma canção que era uma clara manifestação a favor da liberdade sexual e da relação amorosa entre dois homens. “Formas de sentir” foi lançada seguindo o pensamento das liberdades propostas pelos admiradores da revolução sexual dos anos 70 e tangenciava as palavras de Caetano Veloso “é proibido proibir”.

A temática gay nas canções era algo bastante raro e criticado também pelos elementos moralistas da sociedade. Se as discussões a favor dos direitos LGBTs até hoje são difíceis e ainda precisam conquistar uma boa parcela da opinião pública, imaginemos então como era em 1978 em uma sociedade de recessão e com o AI-5 e outros atos em vigor. Apesar de não envolvido diretamente com as reuniões do movimento na época, Odair José trazia mais uma vez a sua obra elementos cronistas e principalmente ligadas a setores da sociedade marginalizados, leiamos a seguir:

*“Sei que és entendida e vai entender
Que eu entendo e aceito a tua forma de amor...
Ame, assumo e consuma
O teu verdadeiro sentido do sentir
E nem penses que eu vou proibir...
O dobro do verso, o dobro da flor / O dobro do corpo, o dobro do amor / O
beijo no beijo, o igual do igual
Trocando, entregando, buscando, chegando / Ao delírio final...
Eu vi o teu verdadeiro sentido do sentir / E nem penses que eu vou proibir...
É proibido proibir / É proibido proibir / É proibido proibir / É proibido
proibir.*

(Formas de Sentir, 1978, Odair José – RCA)

“Noite de Desejos”

A insinuação em uma canção da primeira relação sexual de um homem é um tema bastante inesperado ainda mais se a mesma descrever minuciosamente tal evento. Pois foi com o título inicial de “*A Primeira noite de um homem*” que Odair José tentou lançar a canção em 1974 foi vetado pela censura por motivos óbvios aqui já citados.

Segundo ARAÚJO, a canção foi inspirada no filme homônimo e que contava a participação do ator Dustin Hoffman. A canção, bem como o filme, descrevia a ansiedade, o nervosismo e o desejo que envolvem um jovem antes de sua primeira relação sexual.

Por mais que a questão sexual paulatinamente estivesse sendo mais difundida pela imprensa, mais bem encarada por uma parcela das famílias, a grande maioria da sociedade ainda desdenhava em torno das práticas amorosas, do corpo e da moralidade com concepções extremamente machistas, conservadoras e obsoletas. Dentro do universo masculino (machista) dos anos 70 a virgindade quanto mais cedo fosse perdida (pelo homem), mais cedo o jovem se intitularia adulto, homem.

Tais situações como vimos poderia estar relacionada ao encontro do jovem com uma prostituta (que para muitos tinha esse papel), com a empregada doméstica (ainda com reminiscências de um passado escravista e oprimido) ou com a sua esposa diante de um casamento precoce, visto que a idade dos homens e mulheres era próxima dos 24 anos (homens) e 18 (Mulheres), respectivamente. (BERQUÓ, 2002).

Certamente para o momento pelo qual o país passava a canção era vista como algo transgressor e excedia os limites das proposições artísticas por “tratar de um assunto totalmente inconveniente para um público menor”. Para algumas observações públicas, a música incitava a juventude à prática comum do sexo sem associação a família, ao casamento.

A letra foi encaminhada para o DCDP no início de março e no dia 26 sofreu a primeira negativa. Abaixo a primeira versão da canção ainda com o título “*A Primeira noite de um homem*”:



Fonte: Arquivo Nacional Base de dados: Letras Musicais. Referência: PH.0.TXT.5893

Ao ser dirigida aos censores, a canção foi imediatamente censurada pelos mesmos motivos que Odair José era constantemente vetado: Assinado por três técnicas de censura, o parecer da DCDP afirma que a música seria “consumida” pelo público jovem e por isso “torna-se ainda mais contra-indicada sua liberação”. Como de praxe, no último parágrafo (folha 3), as censoras mencionam a questão da moral como explicação ao veto.⁵⁷

⁵⁷ Documento com o processo completo de censura: Anexo

M. J. - DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

TÍTULO: A PRIMEIRA NOITE
ESPÉCIE: LETRAMUSICAL
CLASSIFICAÇÃO : NÃO LIBERAÇÃO

*Liberação pela DG
em 25/07/79*

*RIGERIO NUNES
Diretor da DCDP*

PARECER 14648/44

A presente letra musical trata de um assunto totalmente inconveniente para um público menor. O autor descreve suas experiências de uma primeira noite de amor, expressando com detalhes as emoções por que passa e todo o condicionamento físico experimentado.

Como a música é de índole popularesca e seria consumida por público jovem, principalmente, torna-se ainda mais contraindicada sua liberação.

Portanto, sugerimos seja não liberada, pois o modo pelo qual o assunto é exposto, torna a letra musical moralmente imprópria para público jovem.

Fonte: Arquivo Nacional Base de dados: Letras Musicais. Referência: PH.0.TXT.5893

Essa proibição em cima da hora deixou a direção da gravadora Polydor em estado de alerta porque os discos estavam praticamente prontos e a canção seria justamente o 'carro-chefe' do LP. A própria gravadora solicitou que o artista fosse a Brasília conversar com os censores e assim ele o fez. Porém não adiantou e a canção precisou ser retirada do disco.

Meses depois utilizando a mesma melodia, alterando o título e mexendo em alguns trechos da mesma canção, Odair José encaixou a música Noite de Desejos no LP e ela foi aprovada sem cortes pelos militares. Notemos que o teor da música permaneceu o mesmo, mas a alteração do título e de alguns trechos fez com que a música fosse liberada. Leiamos:

A primeira vez que eu te amei eu sinceramente não pensei ficasse tão apaixonado

Eu não queria me prender eu só tentava esquecer um romance do passado.

E foi então que aconteceu, mais uma vez o amor nasceu eu tinha medo e não queria

Mas meu desejo foi maior e eu que andava sempre só fiz de você minha alegria

De repente você diz que vai embora e eu tenho que aceitar

Foi esse nosso trato, amor sem compromisso e sem hora pra acabar.

Noites de desejos, noites de mil beijos momentos que eu também vivi.

Foi naquela noite a primeira vez e eu nunca esqueci

Foi com você, meu bem que tanta coisa eu aprendi.

Meu desejo era tanto que eu nem sabia nem mesmo o que falar

O meu corpo esquentava, eu tremia de tanto me guardar

Tanto tempo a gente fica esperando um amor assim nascer

Mas quando ele chega a gente sente medo e nem sabe o que fazer

Noites de desejos, Noites de mil beijos momentos que eu também vivi.

Foi naquela noite, a primeira vez e eu nunca esqueci

(Noite de Desejos, 1974, Odair José – Polydor)

2.3 “Cristo, quem é você?” : discussões e questionamentos religiosos nas canções

Muitas músicas bregas apresentavam uma tensão entre o moralismo conservador e a liberdade de seguir um desejo que muitas vezes ia de encontro às normas sociais estabelecidas (KIEPER, 2011).

Se optamos por discutir a produção de um cronista do meio musical quando apontamos sobre suas escolhas temáticas, seus sucessos de vendagem e as ressalvas a sua obra feita pela censura, dificilmente estamos passando longe os caminhos do ‘moralismo’ social, visto que os anos trabalhados nessa dissertação são anos em que há uma censura não só política mas

principalmente moral baseada em princípios e condutas religiosas, associadas aos bons costumes cristãos e as atitudes tradicionalmente corretas.

Os enfrentamentos aos valores eclesiásticos em muitas ocasiões, percebidos em letras, não foram necessariamente direcionados a instituição Igreja e sim a alguns preceitos que essa socialmente defendia. Odair José direcionou suas observações e críticas principalmente as formalidades do casamento, questionando a real necessidade deste, as relações amorosas extraconjugais, veementemente condenadas por esta instituição por boa parcela da sociedade civil e a algumas situações sociais em que os pobres se viam ‘descrentes em Deus ou Jesus Cristo’ visto que esses deveriam olhar por eles e ajuda-los a superar a injustiça social que passavam.

Cristo quem é você?!

Escrever uma canção com um título indagando sobre quem é Jesus Cristo hoje em dia pode até parecer simples, porém no ano de 1972 não era. A força das Igrejas e o controle moral associado à religiosidade fez com que a canção de Odair José tivesse uma repercussão imensa ao ponto de ela ter ficado de fora da primeira tiragem do Lp lançado pelo artista em 1972. Inicialmente, a música lançada em compacto meses antes do disco, traria essa letra como carro-chefe mas diante das pressões de opiniões públicas e certas indicações dentro da própria gravadora, o artista resolveu abdicar da trilha nesse disco. A canção traz alguns elementos que se misturam entre situações de desespero das pessoas mais pobres que são constantemente injustiças por questões jurídicas, sociais e até políticas e ações bem contraditórias de uma maioria civil que se dizia cristã e solidária mas não colocava os princípios do cristianismo, segundo o autor, em prática no dia-dia.

Na sexta-feira Santa, eu lhe procurei / Fui na sua casa, mas lá não lhe encontrei / Saindo pela rua, falei com tanta gente / E dentro desse povo, você vive presente.

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? - Pra onde você foi? Cadê a sua cruz? / Venha me dizer, quem é você Jesus?

No outro dia eu vi um velho pedindo ajuda / encontrei no meu caminho, uma criança cega e surda.

Todo mundo fala que o amor é importante / mas ninguém faz nada pra ajudar seu semelhante.

(“Cristo quem é você?”, 1972, Odair José– CBS)

O questionamento da canção atinge diretamente os falsos moralismos e a hipocrisia de várias pessoas que se diziam fazer parte de um mundo com amor e solidariedade mas que nem sequer se importam com seu semelhante. Tal observação (na canção) ocorre justamente em um período que as cidades estão começando a passar por um processo de explosão demográfica, justamente devido ao recente fenômeno do êxodo rural (vinda de muitos migrantes para as cidades) e a ‘revolução médico-sanitária’ ocorrida na década de 60, diminuindo a morte por natalidades (portanto as famílias tinham mais filhos que viveriam mais e melhor) e aumentando em quase uma década a expectativa de vida dos brasileiros (LUNA & KLEIN, 2014).

O Divórcio

A Instituição do casamento no quadro de entidades da Igreja é algo que aconteceu entre os séculos XII e XIII, progressivamente unificando vários costumes muito diferentes. Em torno dele muitos discursos, amparados pela Bíblia e pelo Antigo Testamento apontam essa tradição do matrimônio como sagrada e segundo Santo Agostinho, “ *é um bem pois foi instituído por Deus desde o início do mundo e elevado por Jesus Cristo ao papel sublime de representar sua própria união com a Igreja*” (AGOSTINHO, SANTO Apud, DEL PRIORI, 2001).

No Brasil, as concepções do casamento foram rigorosamente compreendidas como aquela instituição em que reside um dos berços da moralidade, o seio da família correta e onde homem e mulher admitiam diante do padre e de toda liturgia do direito canônico a fidelidade conjugal (ou seja baseada no princípio da monogamia, o marido só se relacionaria com a mulher e vice-e-versa) e amor eterno (dentro da Igreja e no instante do casamento era proferidas as seguidas palavras orientadas pelo padre: - juntos até que a morte nos separe). Tanto é que até 1870 o vínculo religioso era indissolúvel, através da Igreja e com o apoio do Estado.

Apenas com a lei nº 1829, de 1870 foi instituído o casamento civil, que passou a ser independente do religioso. Apesar das distinções estabelecidas pela constituição de 1891 o casamento religioso era extremamente valorizado e respeitado. Mesmo com casamento civil legalmente formalizado a separação ou anulação do matrimônio era algo raro e praticamente impossível de se realizar por meios legais até 1942, quando foi introduzido no código Civil o artigo 315, que estabeleceu a separação sem dissolução de vínculo, ou seja, o desquite. Ainda

nesse ano, a lei nº 4529, de 30 de julho, regulamentou a anulação do casamento (BERQUÓ, 2002).

É importante explicarmos que o desquite permita a separação entre os casais na prática, porém no âmbito jurídico a pessoa desquitada não poderia contrair um novo matrimônio. Isso nos mostra que mesmo com certo avanço na constituição a lei que regulamentava as uniões entre casais ainda sofria uma influência significativa da Igreja no sentido de não desfazer totalmente o casamento. Segundo Berquó (2002), a partir dos anos 60 e da urbanização, das interações maiores entre muitas pessoas distintas e de regiões diversas que se encontravam nos grandes centros urbanos, as taxas de ‘casamentos formais’ foram aos poucos diminuindo e novas formas de arranjos familiares foram sendo criadas. Isso se devia entre outros fatores a impossibilidade futura de separação que era imposta pelo casamento tanto religioso quanto civil. Devemos observar que as próprias pessoas casadas que pretendiam se divorciar e iniciar um novo casamento começaram a questionar não só as proibições religiosas (que não se alteraram até hoje nesse sentido) mas principalmente as restrições civis. Muitas vezes pelas dificuldades de se romper oficialmente com a relação, as pessoas preferiam continuar o casamento devido a opinião pública, a proibição da lei, e as críticas que sofreriam no âmbito religioso. Essas condições foram observadas por Odair José, em 1975, na canção “Na minha Opinião”:

“Na minha opinião, pra gente ser feliz, pra que fique tudo bem, o importante é se entender.

É preciso ter coragem e acabar com esta besteira fazer festa na esperança que o amor dure a vida inteira.

Na minha opinião o importante é se querer, assinar papel pra que? Isso não vai prender ninguém,

Eu conheço tanta gente, que pelas leis estão casados, na verdade nem se falam, dormem em quartos separados,

Olha eu te quero, eu te adoro eu te gosto, você vai ser minha eu aposto, não adianta você se esquivar, olha, você vai ser a mãe dos meus filhos, você vai aturar os meus grilos até a morte chegar, até a morte chegar.

Quero que o mundo se dane se você me quiser, quero que você não me engane sendo minha mulher”

(Na minha opinião, 1975, Odair José – Polydor)

Na canção, Odair José descreve uma situação em que o personagem está apaixonado por uma mulher e quer juntar-se a ela sem a instituição formal do casamento. Nas palavras dele, esta é algo apenas socialmente formal que não serve de termômetro para o relacionamento “*Eu conheço tanta gente, que pelas leis estão casados, na verdade nem se falam, dormem em quartos separados*” Pede que ela o acompanhe, case com ele alegando que mesmo com algumas críticas que poderão sofrer (não estabelecendo esse laço matrimonial) a quer como sua esposa. A música alega justamente o que nos sugeriu Berquó sobre a tendência nos anos 60 e 70 de os casais se juntarem além da ‘instituição casamento’. Na mesma música podemos, por exemplo, imaginar que o personagem fosse um homem desquitado (ou vice e versa) e por força de lei era impossibilitado e ter nova relação ‘matrimonial’ perante a justiça.

Em torno desse tema a sociedade se dividia em relação as opiniões: Parte com uma maior proximidade a Igreja era contrária à instituição do divórcio na constituição federal, alegando que o casamento era algo que moralmente ajudava a sociedade, algo sacralizado por Deus e que os deputados deveriam prezar pela moralidade e bons costumes negando a possibilidade de uma pessoa se divorciar e se casar outra vez. Outra parcela das pessoas, como o próprio Odair José, era a favor do divórcio e argumentavam que as relações deveriam ser desfeitas a partir do momento que não houvesse mais entendimento ao casal e que o novo casamento era um direito civil que as pessoas deveriam ter. Atento mais uma vez a essas circunstâncias latentes da sociedade de sua época, o cantor lançou a canção O Divórcio⁵⁸ em 1978:

“Tudo agora ficou bem mais fácil, pois já tenho divórcio

Pode aceitar os meus abraços sem sentir remorsos

Se você quiser o meu amor, ninguém vai falar mal

Pois eu sou livre, livre pro que der e vier

Não precisa mais ter medo da palavra amante

Pois a vida já não tem segredo, nada é mais como antes

Se você quiser o meu amor, ninguém vai falar mal

Pois eu sou livre, livre pro que der e vier”

⁵⁸ No disco Odair José de 1978 (RCA), O título da canção foi alterado e constou na contracapa do Lp na seguinte forma: Agora estou livre (O Divórcio)

A Canção foi lançada cerca de seis meses após a promulgação da lei de 1977 que aprovava o divórcio no Brasil e permitia agora as pessoas que tinham terminado um casamento, realizar outro de forma legal no âmbito civil. Na canção, o personagem diz que a com o divórcio tudo ficou mais fácil e que agora as pessoas não terão motivo de condenar uma mulher que se relaciona com um homem que terminou o casamento porque esse, agora poderá diante da lei está divorciado. Essas duas músicas nos mostram como é elementar tratarmos essas canções como crônicas e como elas nos dizem sobre o momento social em que foram elaboradas. Na primeira, 2 anos antes da promulgação da lei do divórcio, o compositor se posiciona a favor do divórcio mesmo sabendo que havia a restrição e as condenações morais. Na segunda canção, o autor já comemora e explica que o divórcio veio a contribuir a partir daquele momento para o bem social.

Amantes

Uma música que se aproxima bastante da temática acima discutida envolvendo casamentos e relacionamentos além do ambiente doméstico, é a canção *Amantes*. Essa música deu título ao terceiro disco do cronista goiano da gravadora *Polydor* e também foi uma das mais tocadas no ano de 1974.⁵⁹

A temática das relações extraconjugais é algo que dificilmente se comentava publicamente, fosse na TV, nas revistas e muito menos nas canções brasileiras. Além dos comentários na canção de Odair José, ela também traz uma defesa as pessoas que ocupam a posição de ‘Amantes’ em relacionamentos. Como discutiremos sobre a censura das canções mais adiante não nos deteremos no assunto ‘proibição’, o nosso comentário aqui é exatamente avaliar que tal letra incitava a transgressão do casamento, ou seja, para a Igreja e para os defensores do ‘matrimônio sagrado’ o casamento e a moralidade deveriam se afastar dessas situações e as pessoas que estavam dispostas a ter um relacionamento além do casamento escondendo do seu cônjuge, seriam socialmente condenadas.

Escrever sobre uma amante ou sobre um relacionamento extraconjugal não foi pioneirismo de Odair José. Podemos citar, por exemplo, a canção *Eu sou a outra* de Ricardo Galeno, lançada em 1963 por Carmem Silva. A letra aponta uma confissão da amante onde

⁵⁹ Fonte: IBOPE - AEL

ela alega que sabe que é a outra, que é condenada socialmente como mulher perdida mas que tem muita classe e que a esposa também tem culpa pois não soube prender o marido:

“Ele é casado e eu sou a outra

Na vida dele

Que vive qual uma brasa

Por lhe faltar tudo em casa.

*Ele é casado e eu sou a outra que o mundo difama que a vida, ingrata,
maltrata e , sem dó, cobre de lama*

Quem me condena como se condena uma mulher perdida

Só me veem na vida dele mas não o vêem, na minha vida

Não tenho lar, trago o coração ferido mas tenho muito mais classe

Do que quem não soube prender o marido”

(Eu sou a outra, 1963, Ricardo Galeno)

Mas precisamos observar que a música acima foi lançada ainda em um momento em que o país vivia um momento político, instável, mas democrático. Ainda dessa forma já havia uma incisiva negativa a essa temática principalmente pelos críticos musicais e por parcela da sociedade. Já dentro de um regime com uma grande repressão política (e moral) os pilares dos bons costumes devem ser preservados e quem ousa abalar essa ordem tende a ser socialmente marginalizado, condenado e até punido por suas conclusões.

A grande preocupação está na luta contra o comunismo, os protestantes, os espíritas e a mentalidade laicizante. Toda linguagem religiosa está direcionada pela preservação da ordem moral, pelo respeito às autoridades constituídas e pelos valores religiosos católicos (DELGADO & PASSOS, 2012)

A seguir lemos a canção de Odair José, lançada em 1974:

“Pensei que o nosso caso terminasse

Simplesmente num adeus ou qualquer coisa assim

Pensei que fosse apenas aventura mas pra minha desventura você se prende a mim

Pensei que um romance simplesmente

Não prendesse tanto a gente fazendo quase enlouquecer

Pensei em só matar os meus desejos
No seu corpo com os meus beijos mas eu amei você
Agora eu vou ter que ir embora
Você sabe tanto quanto eu que já não posso mais ficar aqui
Modere um pouco seus desejos, não marque meu corpo com seus beijos
Pois tenho que voltar pra casa e ela vai querer saber por onde eu andava”

(Amantes, 1974, Odair José – Polydor)

Na canção o personagem fala para a sua amante que ela não pode deixar marcas no corpo dele porque senão sua esposa pode desconfiar de que ele a traia. Descreve que para ele a relação dos dois seria apenas uma aventura, mas que ela não consegue se desvencilhar dele. Tais descrições são situações corriqueiras que atingem todas as classes sociais e que fazem parte do cotidiano de um mundo que passou a se tornar cada vez mais ligados a propagandas que estimulem os fugazes relacionamentos, a valorização do corpo, o desejo pela forma mais do que pelo conteúdo. Isso tem profunda relação com a ampliação das propagandas e ações midiáticas em torno da sensualidade e do corpo, principalmente no universo feminino.

CAPÍTULO 03

Durante os anos 70 vários segmentos do meio artístico, senão todos foram alvos de censura realizada pelo regime militar no país. No meio musical essa inspeção na produção por parte dos militares atuou rigidamente ao ponto de proibir lançamentos de músicas, trechos e às vezes até discos completos. A censura política foi bastante utilizada nas canções engajadas, mas atentamos para a recusa dos ‘donos do poder’ às músicas do movimento denominado cafona e principalmente a de Odair José que acabou sendo o artista desse grupo que sofreu negativas quanto a sua produção e distribuição pelos censores.

Contra essas músicas recaía a acusação de incitarem ações imorais em suas canções, aludirem a atos levianos e perversos, que transgrediam os bons costumes e a moral da família além da tradicional ordem brasileira. Essa censura atuava com uma repressão a amplos assuntos sociais que passavam desde a religião, crenças populares até um simples namoro em local público ou roupas menos compostas usadas pelas ‘pessoas comuns’.

A discussão para este capítulo é entender como funcionaram os mecanismos de coerção e censura militar (portanto, da censura moral, que é política embora não partidária) em torno desse artista e de suas canções, analisando os temas, expressões mais censuradas e seus motivos, e ao mesmo tempo observar que esse cantor teve uma grande aceitabilidade do público brasileiro e foi um dos mais executados nas rádios de todo o Brasil, chegando a ter em 1973 o disco mais vendido do ano. Concorre também a esse derradeiro capítulo da dissertação tentar explicar como motivado pelo estrondoso sucesso da década de 70, Odair resolveu desafiar os mais conservadores, a igreja e até as gravadoras, fato que o afastou das rádios por algum tempo, lançado disco experimentais e até uma “Ópera Rock”.

3.1 PERDI O MEDO: PRIMEIRO LUGAR NAS PARADAS DOS CENSORES

Cinquenta anos depois do golpe militar e da instituição das inúmeras teias de censura na sociedade, os brasileiros ainda têm bastante a investigar sobre uma das ditaduras mais violentas implantadas em um país no cone sul. A partir de 1964 a grande maioria dos mecanismos sociais e as diversões públicas sofreram influência direta dos generais e soldados nacionais. Jornais, Revistas e outros veículos de informação foram constantemente censurados (a não ser que fossem favoráveis ao regime implantado pelos oficiais e mesmo assim passavam pela censura) já desde 1964 e não apenas a partir da instituição do AI-5 em dezembro de 1969. Essa maneira de tolher não teve tanto a preocupação de se desfazer dos

manuscritos oposicionistas ou de mandar incinerar jornais como fez o personagem Winston Smith, no famoso romance de George Orwell⁶⁰. A forma prévia de censura prevalecia na ameaça do ‘terror’ e de forma prática nos ambientes em que se fazia material textual, artístico (em vários jornais, revistas e nas gravadoras eram colocados censores que liam o material produzido antes desse ser liberado publicamente).

Vários autores hoje concordam que o golpe de 1964 não foi apenas uma pretensão militar. Bastante foi a participação civil no golpe e principalmente na manutenção do regime autoritário, através da participação de grupos econômicos e do auxílio com a censura. É importante ressaltarmos a participação civil na atuação da censura do país através de cartas destinadas ao DOI-CODI, aos ministérios e a demais serviços de informação. O conteúdo dessas cartas estava muitas vezes relacionado às denúncias de pessoas que se sentiam ‘moralmente’ atingidas por transgressões morais que viam em letras de canções, imagens de TV, caricaturas e diversões públicas. Notamos, dessa forma, que essa parte da sociedade participava mesmo indiretamente das ações de censura moral.⁶¹

Se considerarmos que os três pilares da ditadura se constituíam de espionagem, polícia política e censura⁶² escolheremos então o terceiro pilar relacionado às canções nacionais para aqui apresentar pequenas discussões sobre o mecanismo de censura na música, principalmente mantendo como foco a produção musical brasileira que julgamos densa, importante e reveladora.

Antes propriamente de se argumentar sobre a censura ou sobre formas de repressão no país pós 1964 é necessário lembrar que aquela não foi inaugurada com este regime. As questões ligadas à censura no país (para não se alongar no tempo até o império) foram amplamente existentes desde o início do período republicano. Ainda no governo Floriano Peixoto era proibido manifestar-se em público contra seu governo ou escrever sobre suas ações e decisões. Adiante, no governo Vargas (1930-1945) foram instaurados métodos de censura nos meios de comunicação como também nas ações e intervenções sociais. A censura nesse

⁶⁰ Winston Smith é personagem do livro ‘1984’ romance escrito por George Orwell criticando as ações de um estado ditatorial e a necessidade de controle da informação. Esse personagem era responsável por incinerar jornais e outras mídias que tivessem informações não interessantes ao governo.

⁶¹ Uma análise mais ampla dessas cartas em: *Prezada Censura: Cartas ao regime militar*. Disponível em http://www.ifcs.ufrj.br/~ppghis/pdf/fico_prezada_censura.pdf acessado em 27-03-2014

⁶² FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In *O Brasil Republicano: O Tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.) 5ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

governo possuía como prioridade o elemento político e pra isso foi implantado o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). Sobre isso, nos apresenta um relevante comentário o professor Carlos Fico, em seu artigo intitulado *Prezada Censura*:

[...] censura prévia das diversões públicas sempre existiu, sendo inteiramente admitida pelo regime militar, que persistiu usando o formato instituído em 1946, apenas fazendo adaptações, como as que o Decreto-lei nº 1.077 discriminava, isto é, o controle da TV (que não existia em 1946) e das revistas e livros que se multiplicavam na época abordando questões comportamentais (sexo, drogas etc.) e que, na ótica que vigorava, afrontavam os “bons costumes”. O Decreto-lei falava em “publicações”, mas isso não incluía a censura de temas estritamente políticos nos órgãos de imprensa.⁶³

Preservação dos bons costumes e da moralidade eram requisitos exigidos em documentos, textos e divulgações de qualquer mensagem pública para que fossem liberados pelos vetos varguistas. Percebendo isso, notamos que grande parcela da sociedade brasileira durante o século XX aderiu a princípios conservadores, muitas vezes herdados de ideias governistas, e implantou ao longo deste período, no seu seio, um modo particular de censura moral, independente de ações dos censores oficiais. Essa perspectiva segue as observações do sociólogo inglês Guindaste Brinton, que ao analisar fenômenos ditatoriais de direita e de esquerda afirmou que a repressão política vem acompanhada da repressão moral⁶⁴.

Homossexualismo, promiscuidade, traição, prostitutas, embriaguez; todos esses termos durante o Brasil republicano acabaram sendo bastante censurados sob qualquer espectro por grande parte da população. Tal condenação provinha além de manutenções sociais conservadoras, de uma influência no discurso governista de ‘bons costumes’ e ‘moralidade’. O elemento religioso e principalmente católico foi fundamental para ajudar a cristalização desses pré-conceitos sobre qualquer desses temas.

Nos anos 1960 e 1970 vivenciamos uma “certa revolução comportamental” com e efervescência dos movimentos feministas, hippies, negros e LGBT. Logo ela se tornou algo de atenção do militar e certamente influenciou na criação de normas e procedimentos mais rígidos que visavam regulamentar a censura tanto na imprensa, como no meio das artes

⁶³ FICO, Carlos. *Prezada Censura: Cartas ao regime militar*. In Revista Topoi. Ano 5, vol. 03, 2002.

⁶⁴ ARAÚJO, Paulo Cesar de. O Amor e o poder: Sensação das classes populares, música cafona enfrentou a ditadura com críticas à desigualdade e ao moralismo. In Revista de história da biblioteca nacional. Ano 9, nº 100, janeiro de 2014. Pág. 94

(música, livros, teatro), pelo menos no que se referia à abordagem de temas que afrontassem a moralidade.

Então, apesar da afirmação de alguns estudiosos sobre o assunto que afirmam que a vigilância moral era apenas uma estratégia da ditadura para encobrir uma censura realmente política, afirmamos baseado nas documentações apresentadas por Carlos Fico em seu texto *“Prezada Censura”* e nas concepções de KUSHNIR (2004) que existia um real interesse em controlar a circulação de temas políticos como também de comportamentais (morais); para os primeiros com uma forma envergonhada e para o segundo de forma orgulhosamente assumida, visto que desde a constituição de 1946 a censura moral era algo que tinha o próprio apoio social, como atestam as cartas no artigo de FICO.

Como citado nesse capítulo acima, a censura estabelecida a partir do golpe de 64 ampliou-se a vários segmentos de comunicação e principalmente o que norteia nossa discussão neste trabalho, a música popular brasileira. Ao falarmos de música e suas limitações de execução, cortes em melodias e vetos, não nos deteremos naquelas.

A censura moral estabelecida pelos censores militares durante a ditadura atingiu uma grande parcela dos cantores mais populares do Brasil: Os cantores da chamada música ‘Cafona’ romântica e como já vimos poucos são os estudos sobre esse grupo de cantores que, a partir de suas experiências cotidianas foram responsáveis por analisar aspectos das relações de sociabilidade através de letras/crônicas relacionadas às experiências culturais do país nos anos 70, e menos ainda sobre as incidências de censura na obra desses.

Essa vertente musical, como já citamos nesse trabalho, foi um grande fenômeno nas rádios, nas vendas de discos⁶⁵ e nas realizações de shows (mesmo que em lugares pequenos) nos anos 70. Observamos a relevância de discutir a censura em um movimento que teve em seu ‘cerne’ cantores tão populares e a partir de nossa análise podemos perceber a presença maciça de denúncias sociais além de posicionamentos transgressores em relação aos padrões culturais vigentes à época, dando visibilidade às tensões e às contradições com o regime disciplinador. Argumentamos que a censura agiu sobre esse grupo de artistas visando à preservação dos ‘bons costumes e da moral cívica’.

⁶⁵<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/EduardoVicente.pdf> -Os dados do Nopem e o cenário da música brasileira de 1965 a 19991 (acesso em 26/03/2014)

Os cortes em letras de músicas, as proibições de temáticas e até vigilância nos shows, diferentemente do que se imagina acerca dos anos 70, atingiu não apenas cantores tradicionalmente lembrados como fieis opositores ao regime como Chico Buarque, Vandr  e Gilberto Gil, mas também maciçamente aos chamados cantores ‘cafonas’. Essa afirmação nos parece pertinente principalmente após a disponibilidade dos documentos relacionados às músicas no Brasil do período militar no Arquivo Nacional. Nessa documentação podemos encontrar vários processos de canções censuradas ao longo dos anos 70 e suas tentativas de defesa pelos autores.

A partir do contato com vários processos de censura e vetos sobre canções dos anos setenta escolhemos apresentar aqui algumas das canções que foram censuradas devido a diversos motivos e predominantemente as questões morais para nortear como se dava o corte ou proibições nessas canções, salientando as justificativas dos censores e as réplicas (muitas vezes) dos autores na tentativa de liberar suas músicas.

A seguir apresentaremos três canções de Odair José, que acabou sendo um, senão o principal, alvo da censura moral nesse segmento musical. Nessas canções o autor apresenta problemas cotidianos que mais uma vez ainda não tinham sido escritos em formas de música, como por exemplo, a incitação   transgressão no casamento; a instituição da pílula anticoncepcional e o questionamento do matrim nio.

Com base nesses documentos resolvemos inicialmente comentar, por exemplo, sobre as canções “*Pare de tomar a pílula*” (1972 – CBS) e “*Amantes*” (1974- POLYDOR) para exemplificar o que argumentamos acima.

Abaixo a letra da primeira canção que antes de ser lançada no disco *Odair* 1973 foi submetida à censura e recusada:

Já nem sei há quanto tempo/ Nossa vida   uma vida s /E nada mais / Nossos dias v o passando/ E você sempre deixando/ Tudo pra depois

Todo dia a gente ama/ Mais você não quer deixar nascer/ O fruto desse amor / Não entende que é preciso/ Ter alguém em nossa vida/ Seja como for

Você diz que me adora/ Que tudo nessa vida sou eu/ Então eu quero ver você/ Esperando um filho meu/ Então eu quero ver você/ Esperando um filho meu

Pare de tomar a pílula/ Pare de tomar a pílula/ Pare de tomar a pílula/ Porque ela não deixa o nosso filho nascer

(Pare de Tomar a Pílula, Odair José, Polydor - 1973)

Essa canção acabou tendo uma grande repercussão quando lançada devido a um fervoroso debate social que acontecia em torno do uso ou não da pílula anticoncepcional. Vários setores conservadores eram contra o uso e muito se falava sobre os danos que tal medicamento poderia trazer. Ao passo que o governo militar (nesse período estávamos sob o rígido governo Médici) lançava pouco antes uma campanha a favor do uso anticoncepcional como uma das estratégias do governo de controle do crescimento populacional, considerado desordenado e relacionado, especificamente, aos grupos sociais de baixa renda.

A campanha criada pela BEMFAM (Sociedade Civil de Bem-Estar da família no Brasil) orientava as mulheres de família de baixa renda e se empenhava na farta de distribuição dos chamados DIU (dispositivo Ultra-Interino⁶⁶). Acerca dessas canções tivemos acesso a alguns documentos que mostram a relação de censura em torno da música. Os documentos apresentados abaixo da canção que discutimos mostram que a mesma foi censurada pelo motivo da ‘ordem moral’.

Abaixo notamos o trecho do Jornal do Brasil e o documento no qual o cantor faz a defesa de sua canção para que ela fosse liberada. Importante à ressalva de que o documento de proibição dessa música não consta nos arquivos em que pesquisamos. Mas em 14 de julho de 1973 o Jornal do Brasil noticiava a censura da canção. No trecho do periódico fica claro que a venda dos discos com a canção não foi proibida para uso doméstico, mas qualquer execução pública em rádio, TV ou locais público da trilha é vedada. Sobre o documento oficial dos mecanismos de censura, localizamos apenas parte do documento onde há um corte de um trecho da canção. Segundo ARAÚJO (2005), esta canção foi censurada meses antes do documento que apresenta a defesa do autor:

⁶⁶ARAÚJO, Paulo Cesar de. Op.cit, 64

Censura proíbe duas músicas

Brasília (Sucursal) — As músicas **Comportamento Geral**, de Luis Gonzaga Jr., e **Pare de Tomar a Pilula**, de **Odair José**, não mais poderão ser transmitidas pelas rádios e televisões de todo o país, nem tampouco em serviços de alto-falantes e bailes.

A determinação é do Departamento de Polícia Federal, cujo porta-voz esclareceu que não há proibição para que discos e fitas das composições continuem a circular comercialmente, para serem ouvidas em ambientes domésticos. O órgão já ordenou às Delegacias Regionais do Serviço de Censura que recolham das bancas qualquer uma das 88 publicações que, recentemente, tiveram o registro negado.

Fonte: Hemeroteca Digital: Jornal do Brasil - 1970 a 1979 - PRC_SPR_00009_030015. Jornal do Brasil em 14/07/1973, Rio de Janeiro.

UMA VIDA SÓ

De.: Odair José
Graf.: Odair José

JÁ NEM SEI A QUANTO TEMPO
HOSSA VIDA É UMA VIDA SÓ
E NADA MAIS...

HOSSOS DIAS VÃO PASSANDO
E VOCÊ ENTRA REIZANDO
TUDO ENÁ CHUOTA...

TODOS DIA A GENTE AÍ
MAS VOCÊ NÔ QUEI DEIXAR NAQUELA
O PUNTO ENEM ADOR...

NÔ ENTENDE QUE É PRATICO
VER ALGUEM DE HOSSA VIDA
~~HOSSA VIDA É UMA VIDA SÓ~~

VOCÊ DIZ QUE DE AGORA
QUE TUDO NEMSA VIDA SÓ EU
ENTÃO EU QUEMI VER VOCÊ
REIZANDO DE FILHO MEU

PARA DE TOMAR A PILULA)
PARA DE TOMAR A PILULA)
PARA DE TOMAR A PILULA)
PORQUE)
ELA NÔ DEIXA O HOSSO FILHO NAQUELA)

APROVO

de de 10

Fonte: Arquivo Nacional Base de dados: Letras Musicais. Referência: PH.0.TXT.5893



Fonte: Arquivo Nacional Base de dados: Letras Musicais. Referência: PH.0.TXT.5893

Ao analisar o documento acima, notamos que o autor Odair José argumenta usando um discurso moralista/religioso para tentar conseguir a liberação de sua canção. Omite (ou realmente desconhecia) qualquer referência a campanha realizada pela BENFAM e observa que sua letra é a favor da moralidade, da constituição da família e naturalmente, do nascimento de criança, que consolidava o núcleo familiar.

Explicitando a presença do elemento moralista cristão na sociedade brasileira a canção "Amantes" foi submetida à censura militar no ano de 1974 e foi veementemente proibida. Sua letra apresenta uma relação extraconjugal. Na letra o autor se diz disposto a matar o desejo e amar a amante, mas que esta tenha cuidado para não deixar marcas em seu corpo para que sua esposa, ao chegar em casa, não desconfie da traição. Segue abaixo o documento oficial (com a letra) de veto assinado pelo censor no ano de criação da música:

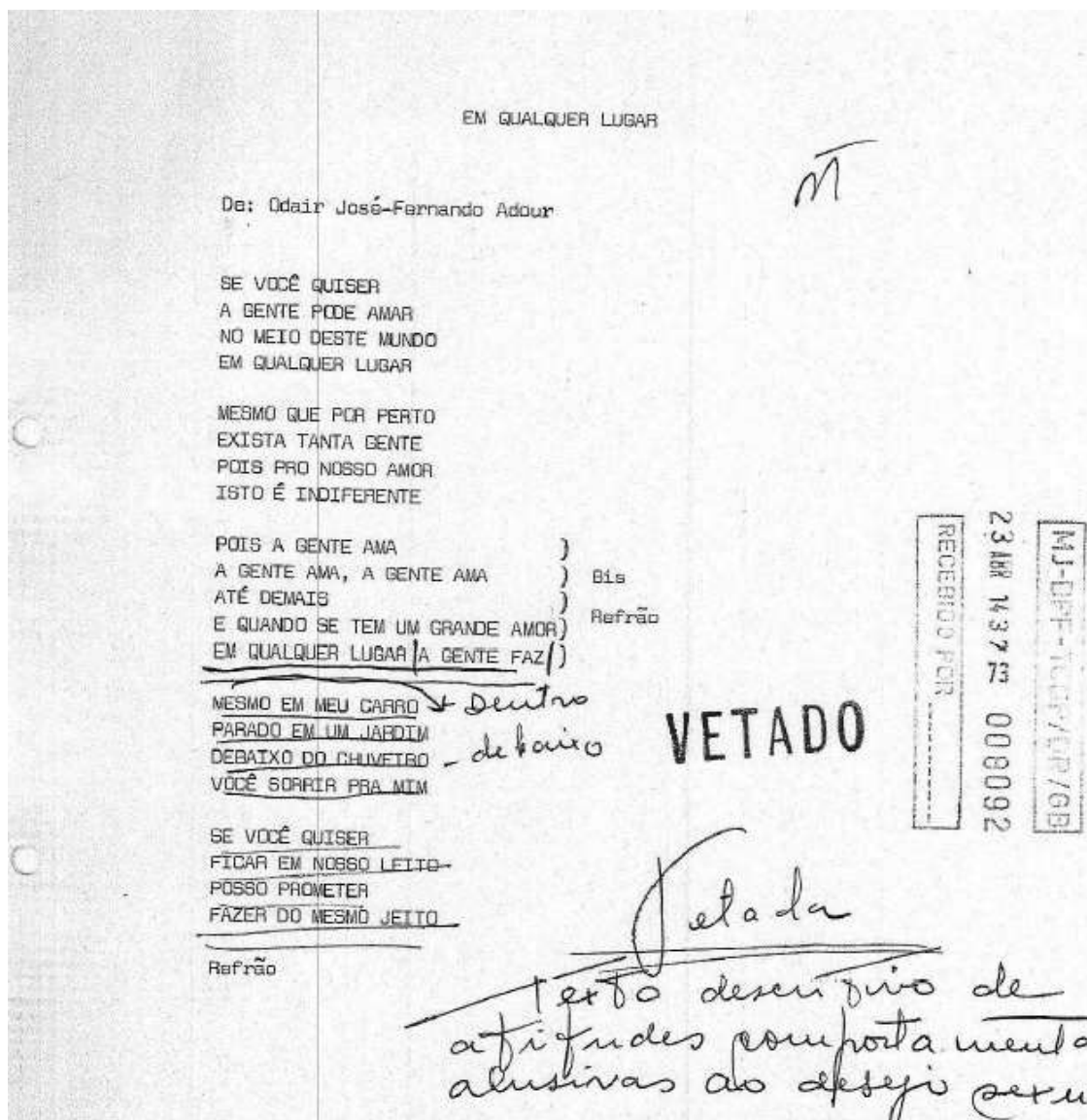
No documento observamos a seguinte justificativa ao veto: “Ligação Amorosa Irregular e comentários pouco convenientes”. Essas argumentações dos censores evidenciam a censura ao que fosse moralmente condenável. O casamento como instituição é atribuído como algo que não podia ser arranhado. As ações estatais propõem uma ‘intervenção’ ainda que indireta nas relações dos casados. A relação de infidelidade era moralmente condenada e não podia ser apresentada numa canção, pois estaria estimulando novos casos de adultério.

⁶⁷ Para mais informações sobre o divórcio no país: BERQUÓ, Elza. “Arranjos familiares no Brasil: uma visão demográfica”. In: NOVAIS, Fernando A.. (Dir.). *História da Vida Privada no Brasil. Volume 4: Contrastes da Intimidade Contemporânea*. (Org. por Lilia Moritz SCHWARCZ). São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 411-438

Parte dos censores viam nas transgressões morais e na afronta a família brasileira perigos até maiores do que as propriamente políticas, porque aquelas eram os embriões para todos os males da sociedade inclusive o pior deles: o comunismo:

A “desagregação” da “família brasileira” era o objetivo inicial da subversão, afinal “o comunismo começa não é pela subversão política. Primeiro, ele deteriora as forças morais, para que, enfraquecidas estas, possam dar o seu golpe assassino”. Desse modo, a censura era instada a não esquecer, jamais, “que vivemos uma ‘guerra total, global e permanente’, e o inimigo se vale do recurso da corrupção dos costumes para desmoralizar a juventude do país e tornar o Brasil um país sem moral e respeito” (FICO, 2002; Pág.261)

Na maioria das vezes as letras apresentadas por Odair e inicialmente censuradas pelos militares passava por um ajuste na letra e no título e mais tarde acaba sendo liberada como dissemos em algumas canções apresentadas neste trabalho. Mas algumas letras como temáticas polêmicas, mesmo com a interpelação do advogado da gravadora e com diversas ‘costuras e remendos’ nas letras, não foram liberadas pelos censures. Em 1973, com quase todo o repertório daquele que seria o disco mais vendido do Brasil naquele ano, Odair José escreveu juntos com Fernando Adour a canção “*Em qualquer lugar*”. A canção explicitava que qualquer lugar poderia ser indicado para a realização da pratica sexual: no chuveiro, na praça ou no carro. Duas observações facilmente seriam feitas pelo militares afim de vetá-la: a alusão a prática sexual e o fato de instiga-la a realiza-la sem puder em ambientes públicos como o carro e a praça. Leiamos a canção



Fonte: Arquivo Nacional / www.censuramusical.com.br acesso em 13/03/2012.

Já no primeiro envio a divisão de censura, em 29.04.1973, a música foi vetada por tratar de atitudes alusivas ao desejo sexual. E com o primeiro veto a gravadora pediu que Odair José fizesse algumas alterações e entrou com um recurso em 25.05.1973 para liberá-la:

Ilmo. Sr.
Diretor da Divisão de Censura de
Diversões Públicas do
Departamento de Polícia Federal
Brasília - DF

Senhor Diretor:

A COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS PHONOGRAM, inscrita no SCDP-GB sob o nº 001, por seu representante que esta subscrive e através do SCDP-GB, vem, respeitosamente, requerer se digne V.S. de mandar liberar, para gravação, o anexo texto literário da obra 'poético-musical "EM QUALQUER LUGAR", de Fernando Adour e Odair José.

Esclarece a Suplicante que o referido texto não fôra liberado, na Guanabara, em decisão objeto de recurso na qual foi a mesma confirmada. O texto ora anexado a presente em três vias foi modificado por seus autores, de forma a poder ser liberado.

Confiante no deferimento do pleiteado, a requerente aproveita o ensejo para renovar a V.S. seus protestos de alto apreço e consideração.

Atenciosamente,

Fonte: Arquivo Nacional / www.censuramusical.com.br acesso em 13/03/2012.

Mesmo com o recurso do advogado da Phonogram, J. C. Muller Chaves, a canção não foi liberada pelos censores:



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

Processo 3688/73

Brasília, 6 de Junho de 1973

Senhor: Chefe,

*Aprovo o parecer.
da quantidade a interdição
de letra, pelo SCD/SPR/195, e
refaço providente ao num.
interessado - SM 0806/73*

A letra musical "Em qualquer lugar", da autoria de Odair José, examinada em grau de recurso, dada sua proibição anterior, volta a este Serviço, com alguma modificação. A alteração foi considerada por nós irrelevante, face a permanência do atentado ao pudor e exaltação ao amor livre. Assim sendo, sugerimos a não liberação da mesma, com base no Decreto 20.493/46, artigo 41, letra a.

ROBERTO NUNES
Diretor do DCDP



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Parecer Nº

3985/73

Título: EM QUALQUER LUGAR (letra musical)

Classificação Etária: NÃO LIBERAÇÃO

Espécie: letra musical Com cortes: não

Boa Qualidade: -X- Livre P/Exportação: -X-

Dublado: -X- Legendado: -X-

Vedada a Exploração Comercial: Sim.

Cenas: - - -

Época: Presente. Gênero: - - -

Linguagem: Insinuante.

Tema: Ato sexual

Personagem: Licencioso

Mensagem: Negativa - prega a prática do ato sexual em qualquer local.

Enredo: O indivíduo convidando a sua amada para a prática do sexo em lugares vários, como no jardim, no carro e na própria cama, em desconhecimento do decoro público.

1 - Cortes: - - -

Mais uma vez encaminhada à Censura, em grau de recurso, a presente letra musical, continua atentando flagrantemente contra disposições censórias, como o art. 1º do Dec.-lei nº 1.077, art. 41, alínea a, do Dec. 20.493/46. Ante o exposto, só temos a nos manifestar contra a liberação da letra musical em epígrafe.

Brasília, 15 de junho de 1973

(V. verso)

L

Em 15 de junho de 1973, o DPDC deu o parecer definitivo na canção e a enquadrou como proibida de gravação e execução. “Em qualquer lugar” recebeu sucessivos vetos, e o

compositor não conseguiu gravá-la na época. Para os censores a letra apresentava mensagem negativa, sugerindo a prática sexual em qualquer lugar. Os censores insistiram que sua mensagem era um atentado ao pudor e exaltava o amor livre. A letra passou pela análise de doze censores em quatro processos distintos.

Novamente os cortes miravam nas questões morais. Para muitos militares e até ‘pessoas comuns’ essas transgressões eram as mais graves e elas eram as maiores responsáveis pela degradação do país: Esses argumentos são reforçados por carta enviada ao comando da polícia em 1975:

Essa é a tática dos inimigos da Pátria, solapar a família, corromper a juventude, disseminar o amor livre, a prostituição e toda sorte de degradação do povo. Feito isso, nada mais precisa ser feito para se dominar um País. (Carta ao Comandante da Polícia Federal em São Paulo, encaminhada à DCDP, de 1o de agosto de 1975, Caixa 1. Apud FICO, 2002; Pág.262)

Com a negativa da canção “Em qualquer lugar”, o artista rapidamente tratou de compor uma canção que tinha uma temática parecida mas não fazia uma alusão tão clara a prática sexual e ao amor em qualquer lugar. A canção *Eu, você e a praça* foi lançada no disco de 1973 com versos que insinuavam a prática amorosa na praça e se tornou uma das canções mais famosas e executadas do disco.

Encostei o meu carro na praça e você, um tanto sem graça, sorriu pra mim

Sem querer eu olhei em seus olhos, sem saber segurei suas mãos e comecei assim

Um longo silêncio entre nós, a sua presença calou minha voz

Tanta coisa eu tinha guardado pra lhe dizer mas não disse nada

Encostei o meu corpo no seu e um novo desejo nasceu entre nós dois

Seus carinhos me deixavam louco, nosso tempo era curto e tão pouco e deixamos pra depois

Um longo silêncio entre nós, a sua presença calou minha voz

tanta coisa eu tinha guardado pra lhe dizer mas não disse nada

Preciso rever seu sorriso um tanto sem graça

Preciso voltar mais uma vez com você lá na praça pra falar mais um pouco de mim

Encostar o meu corpo em seu corpo e adormecer assim

(Eu, você e praça, 1973- Odair José, Polydor)

3.2 DOS VETOS AOS DISCOS MAIS VENDIDOS

Ao analisarmos essa densa produção de Odair José na década de 70, mais especificadamente entre os anos de 1972 até 1979, percebemos que o nome desse artista esteve presente em duas listas bem significativas: a dos cantores mais vendidos e executados dessa década e a dos mais censurados pelos mecanismos de censura da ditadura militar.⁶⁸

Como já dito neste trabalho o mercado fonográfico brasileiro estava nesses anos entre os 5 maiores do mundo então observemos que estar entre os maiores vendedores de discos de um país com mais de 100 milhões de habitantes e ser uma artista popular durante vários anos consecutivos não era tão simples, ainda mais quando os meios de comunicação ‘especializados em música popular’ o chamavam de ‘brega ou cafona’.

Em 1972, Odair teve o compacto mais vendido do Brasil⁶⁹ e em 1973 teve o disco também no topo das vendas onde das 11 canções no disco, 9 figuraram entre as mais tocadas do ano. Tais êxitos fonográficos não foram efêmeros, como alguns cantores que apareciam com uma canção e sumiam, ou sustentados por uma ampla rede de propaganda. Pelo contrário, as vendas desse artista e as execuções de suas composições nas rádios continuaram entre os primeiros lugares de 1973 até 1975 sem sair do grupo dos 20 primeiros. O Jornal do Brasil trouxe dezembro de 1972 uma manchete no qual destaca o cantor goiano como o maior vendedor de compactos daquele ano e em maio de 1976 o balanço das arrecadações dos artistas no segmento musical do ano de 1975 e Odair José aparece em 6º lugar a frente de artistas muito populares e aclamados pela imprensa na época como Chico Buarque, Gilberto Gil e Roberto Carlos.

⁶⁸ Ver lista NOPEM, citada nesse trabalho.

⁶⁹ Como citamos, *Vou tirar você desse lugar*, CBS- 1972.



Fonte: Hemeroteca Digital: Jornal do Brasil - 1970 a 1979 - PRC_SPR_00009_030015. Jornal do Brasil em 17/12/1972, Rio de Janeiro.

EM AÇÃO

ormas. Para cada entados 11 temas, o depoimento e a memória, gênero, disco, rádio e TV, profissão. Cada oimento do músi- questão; b) proje- c) poemas e tra- o tema em ques- sico intervindo na umento; e) o mu- a de suas compo-

ação e Iluminação fotografia de Le- e trabalhos gráfi- de Cicero, a série a seguinte escala- Macalé; 24/5, ner; 14/6, Moraes io da Viola; 28/6, Sérgio Ricardo; ... 7, Suely Costa.

io é ampla e pre- primeira série, com compositores, co- Luis Melodia. Ruy

res, Beth Carvalho, Clara Nunes e Pau- linho da Viola. Casaca, casaca.

- A Phonogram, dirigida por Coelho Ribeiro assinou mais uma representação internacional. Agora distribui a 20th Century Records, que antes era repre- sentada pela CID. Astros do selo: Barry White, Love Unlimited, Maureen McGo- vern, Sammy Davis Jr., Rain & Fire. Em compensação perde breve o produtor Mazzola, que o ex-diretor da empresa, André Midani, leva para a Warner Bro- thers.
- Arthur Moreira Lima, acompanhado pela OSB, regida por Isaac Karabiche- vsky abre o Projeto Aquarius dia 12 de julho no Parque da Cidade, incluindo num programa de eruditos o fronteiriço Ernesto Nazareth. Em novembro, o Pro- jeto é encerrado pelo conjunto inglês Genesis, que veio ao Brasil acertar deta- lhes do espetáculo, além de promover seu último LP A Trick of the Tail. O mesmo Aquarius já anuncia datas para as apresentações de Egberto Gismonti (22/8) e Milton Nascimento (21/11).
- Termina hoje a temporada de Rober- to Carlos no Canecão, seis meses. 215 mil

Direito Autoral) — Cr\$ 75 774 354,78; SICAM (Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais) — Cr\$ 33 813 904,77 e a SBAT (Sociedade Brasi- leira de Autores Teatrais) — Cr\$ 10 840 055,38. Na mesma publicação, um anúncio da SICAM (a que expulsou al- guns compositores que lhe pediram con- tas) informa "os que mais receberam di- reitos autorais em 75" em um ano de arrecadação:

1º Benito di Paula	Cr\$ 661 472,74
2º Jocaí	Cr\$ 410 667,28
3º Antonio Carlos	Cr\$ 404 162,54
4º Caetano Veloso	Cr\$ 338 719,66
5º Morris Albert	Cr\$ 294 564,25
6º Odaíre José	Cr\$ 261 558,49
7º Gilberto Gil	Cr\$ 256 988,90
8º Mercedes Maria Di Airão (Luis Airão?)	Cr\$ 232 754,26
9º Dave MacLean	Cr\$ 251 298,02
10º Raul Seixas	Cr\$ 244 244,08

• Ainda a Business Club Show relacio- na a cotação de shows da maioria dos artistas brasileiros e quantas passagens cada um deles solicita habitualmente em suas excursões. Por exemplo, o modesto

Fonte: Hemeroteca Digital: Jornal do Brasil - 1970 a 1979 - PRC_SPR_00009_030015. Jornal do Brasil em 16/05/1976, Rio de Janeiro.

Em 1975, pouco antes do lançamento do disco desse ano, a gravadora mais uma vez lançou o compacto para testar a música do trabalho do LP que estava por vir. Novamente um single de Odair chegava ao topo das vendas mesmo antes do lançamento oficial do Long Playng. A canção “*Na Minha Opinião*”, discutida no capítulo 2 e que criticava a obrigatoriedade do casamento, rapidamente atingiu um largo número de vendas segundos os dados abaixo do AEL-IBOPE.

<u>RELACÃO DOS 15 PROGRAMAS NACIONAIS MAIS</u> <u>EXECUTADOS DURANTE O MÊS DE ABRIL</u> <u>SÃO PAULO - 1975</u>		
I - <u>COMPACTOS SIMPLES</u>		
<u>LUGAR</u>	<u>TÍTULO</u>	<u>INTERPRETE</u>
1º	PAROPA-PÁ	- MAURO GILSO
2º	NA MINHA OPINIÃO	- ODAIR JOSÉ
3º	A NOITE É A DESPEDIDA	- ANGELA MARIA

Arquivo AEL – IBOPE

O compacto lançado no início de abril figurou em segundo lugar naquele mês entre os mais vendidos no Estado de São Paulo (maior mercado consumidor de discos do país segundo IBOPE) e no mês de Maio atingiu a 1ª colocação nas vendas.

<u>RELACÃO DOS 15 PROGRAMAS NACIONAIS MAIS</u> <u>EXECUTADOS DURANTE O MÊS DE MAIO</u> <u>SÃO PAULO - 1975</u>			
I - <u>COMPACTOS SIMPLES</u>			
<u>LUGAR</u>	<u>TÍTULO</u>	<u>INTERPRETE</u>	<u>GRAVADORA</u>
1º	NA MINHA OPINIÃO	- ODAIR JOSÉ	POLYOR
2º	MORO ONDE NÃO MORA NINGUÉM	- AGNÊ	CONTINENTAL
3º	O FILHO DA VELA	- LUIZ AMÉRICO	GRAN DISCO
		- ANGELA MARIA	COPACABANA

Arquivo AEL – IBOPE

Vale ressaltar que durante o início de sua carreira, o compositor goiano não apenas escrevia e cantava suas canções como também cedia várias composições a outros artistas como as cantoras Rosemary e sua ex-esposa Diana. No caso dessa última, vale ressaltar dois grandes sucessos compostos por Odair que durante a década de 70 ocuparam as primeiras colocações em vendas e que a colocaram como uma das cantoras mais populares também dessa década. *Porque Brigamos* e *Foi tudo culpa do amor* foram grandes sucessos e ambos chegaram ao topo de vendagem em várias cidades do país. Observemos:

RELATÓRIO DO 1º SEMANÁRIO NACIONAL MAIS
REPRODUÇÃO DURANTE O MÊS DE MAIO
SÃO PAULO - 1975

II - COMPACTOS DUPLOS

<u>LUGAR</u>	<u>TÍTULO</u>	<u>INTERPRETE</u>	<u>GRATIFICAÇÃO</u>
1º	FOI TUDO CULPA DO AMOR	- DIANA	POLYGRAM
2º	CHARLIE BROWN	- RENATO DE PAULA	COMICADORA
3º	ALEGRIA TRISTE	- ODAIR JOSÉ	POLYGRAM
4º	EU QUERO APENAS	- ROBERTO CARLOS	C.B.S.
5º	1000 OCEANOS	- BETE CARVALHO	TAPFAR
6º	NORO ONDE NÃO HÁ NINGUÉM	- ADELÉ	CONTINENTAL
		- GAL COSTA	PHILIPS

Arquivo AEL – IBOPE

O documento acima mostra o quadro de vendas na cidade de São Paulo no mês de maio de 1975. Apesar de se referir ao mesmo período citado do documento*, essa lista se refere aos compactos duplos, ou seja, aqueles que tinham duas músicas em cada lado não apenas uma como o simples. No documento observamos que a canção *Foi tudo culpa do amor*, interpretado pela cantora Diana, na época esposa de Odair, ocupa a primeira colocação e *Alegria Triste* composta e interpreta por Odair José ocupa a 3ª posição.

Os altos índices de vendas e execução em rádio desse artista como já mencionamos em algumas partes desse trabalho merecem algumas observações, afinal para um cantor despontar como grande vendedor de discos e se manter no topo dessa lista de vendas isso não é tarefa fácil e ainda mais comum.

O sucesso de Odair José com as vendas e com a censura não se restringiu a terras brasileiras. Já no seu segundo disco, o cantor iniciou um processo de versões de suas músicas em língua espanhola e até de discos completos. A carreira na América latina também acabou sendo marcada por sucessos de vendas e execuções em países como Uruguai, Venezuela, Argentina e Colômbia. Nos documentos abaixo do Jornal do Brasil de 1972, 1973 e 1974 notamos que Odair José em 1972 representou o Brasil no festival da Canção em Mar Del Plata; em outra edição do mesmo jornal em 1973 lemos a grande encomenda de discos de Odair José feito pelas lojas Argentinas. No último dos documentos abaixo apresentados vemos que a canção versão castelhana para a música Esta noite você vai ter que minha, estava em 1ª lugar das canções mais tocadas naquela semana na Colômbia.

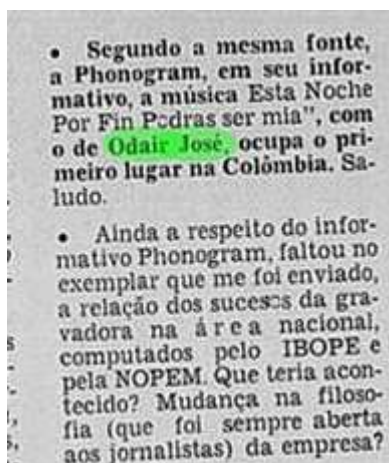


19 de novembro de 1972



26 de agosto de 1973

Fonte: Hemeroteca Digital: Jornal do Brasil - 1970 a 1979 - PRC_SPR_00009_030015. Jornal do Brasil - Rio de Janeiro.



20 de setembro de 1974

Fonte: Hemeroteca Digital: Jornal do Brasil - 1970 a 1979 - PRC_SPR_00009_030015. Jornal do Brasil - Rio de Janeiro.

A censura não agiu sobre as canções do cantor só no Brasil. Desde as suas primeiras turnês e já conhecido pelo sucesso “*La Pílula*” (versão castelhana da música Pare de tomar a pílula), foi proibido de cantar a música em diversos países da América Latina. Isso deve-se justamente ao período de ditaduras que o continente enfrentava naquele momento e tínhamos uma força dos laboratórios multinacionais além dimensão daquele ‘reinado’ de terror e virtude. Atentamos para nosso argumento na parte inicial desse trabalho de que qualquer ditadura política traz consigo uma repressiva censura moral e o zelo pelos ‘bons’ costumes. Mesmo com esses empecilhos também fora do país, Odair José acabou sendo um dos grandes nomes de vendas da América Latina e curiosamente uma famosa boate em Caracas depois do sucesso da música mudou seu nome para “*La Pílula*” em homenagem a canção.

Em 1976 após o disco lançado ainda pela *Polydor-Phonogram* (que seria o seu último nessa gravadora), Odair José começava a se preparar para uma mudança estética na sonoridade do seu trabalho, nas criações de letras e a temática religiosa (de crítica e contestação a valores clericais) viria a ser o centro das atenções dos seus próximos trabalho além de ser o pivô de sua saída da gravadora em que ele tinha feito uma sólida carreira musical.

Nesse último disco (*Histórias e Pensamentos*, 1976) o artista ainda emplacou algumas canções nas rádios como a música *O Parto* (canção que narrava a descrição de um parto e a emoção do pai ao ver a criança recém-nascida). Mas o direcionamento de Odair José para sua própria carreira era bem diferente do que a gravadora e até seus ouvintes esperavam.

A saída da Phonogram (Polydor) onde o artista tinha feito basicamente sua trajetória de amplo sucesso e tinha alcançado os maiores números de vendas de toda a década de setenta não foi algo simples e de acordo mútuo. Ao propor lançar uma Ópera-Rock com o título “*O Filho de José e Maria*” em disco, com opções de letras que criticavam a atuação das igrejas em relação a cobrança do dízimo, em posturas diante do casamento e até incitava alusões de pessoas comuns a semelhanças com personagens bíblicos, Odair José comprava uma briga interna que a gravadora depois de tanto desgaste com os militares ao longo de anos de censura e problemas na justiça não estava a pagar.

Dentro da própria gravadora, comandada na época por André Midani e assessorada Guilherme Araújo (pai de Cazuzza), as opiniões eram contrárias a proposta de Odair. A gravadora preferia que os discos do cantor continuassem a ter o formato que vingara até então: as crônicas em formas de romance, mas com certas limitações temáticas e também melódicas, já que a proposta também incluía alterar drasticamente as melodias e arranjos os quais eram habituais de se ouvir nos discos anteriores.

Mesmo com toda a oposição de seus produtores e da gravadora, Odair José insistiu no lançamento do disco e teve que deixar a gravadora que não aceitou financiar a obra. Em 1977 assinou contrato com a RCA para fazer o lançamento do tão aguardado Long Playng. Nas faixas eram visíveis as críticas e observações do artista as Igrejas e ao funcionamento do ‘mercado’ da fé no interior dessas. Na faixa-título do disco o autor apresenta os seguintes versos:

*Maria e José se amaram e um lindo menino nasceu Depois
eles dois brigaram e o menino sofreu Maria seguiu seu caminho, José
voltou pra Belém E o pobre menino sozinho sofreu mais que ninguém
Seis meses na casa da mãe, seis meses na casa do pai E nessa roda da
vida, a vida vai*

(trecho de *O Filho de José e Maria*, 1977 – Odair José – RCA)

Simples observar que Cristo é apresentado como um menino pobre comum, nascido do relacionamento de duas pessoas que brigam e que enfrentou caminhos de pobreza como o de muitas crianças de hoje em dia. A alusão inclusive é feita a separação do casal e a partilha da guarda da criança. Dentro do universo cristão, as críticas foram imediatas e a crítica apontou Odair José como alguém que estava se distanciando e atentando contra a Igreja. Essas críticas já eram provenientes de discos anteriores mas agora ela se tornava mais enfática ao ponto de o cantor ser ameaçado de excomunhão por essa obra. Esta canção apresentada a seguir foi talvez o alvo de maior crítica do disco,

“Sacristão....

O que essas pessoas querem sacristão?

A Igreja é minha, eu tenho que saber

Vamos, diga-me

O que eles querem?

[...]

José nasceu em Belém e é carpinteiro

Maria é uma simples moça caseira

E hoje vão se casar

Olhe bem seu vigário

há razões demais

pois não demora eles vão ser pais

e isso não pode esperar, não é?”

(trecho de “O Casamento” , 1977 – Odair José – RCA)

Nessa canção existem duas críticas contundentes a práticas tradicionais no meio religioso. A necessidade do casamento a partir da gravidez, algo que fez com que muitas mulheres fossem obrigadas a se casar com o marido em nome da honra e da moralidade. A maior observação nessa canção combatida pela Igreja e pela imprensa foi a alusão de Odair ao ‘vigário’ como o dono de tal lugar. Tais palavras soaram bastante ofensivas ao clero que imediatamente solicitou a retirada dos discos de circulação. Apesar de não aprovada tal privação de circulação, o disco de 1977 lançado por Odair José foi um dos maiores fracassos

de vendagem de sua carreira ao ponto de acontecer um fenômeno bastante inusitado nas vendas.

O fracasso de um disco não era algo incomum no mercado musical visto as diversas produções musicais lançadas no país semanalmente na década de 70. Mas dois discos chamaram atenção para a forma como foram bastante negligenciados pelo público nessa década. O primeiro foi *Aracá Azul* (1972, Philips), o 1º disco do baiano Caetano Veloso desde que voltara do exílio. Com sonoridade experimental, sons de animais, ruídos e poucos composições no segmento pop o disco foi extremamente criticado e pôde ser devolvido nas lojas após a sua compra e a sua ‘objeção’ sonora. Ou seja, a pessoa depois de ter comprado e ouvido o disco podia voltar a loja e devolvê-lo recebendo seu dinheiro de volta, tamanho o fracasso comercial da obra. Curiosamente, isso voltaria a acontecer com o parceiro de Caetano na Phono 1973.

O Tal esperado disco experimental de Odair José que espalhava crítica também experimentou o mesmo processo. *O filho de José e Maria* (1977, RCA) se tornava em 8 anos de gravações o primeiro fracasso de vendas do compositor. Justamente o disco pelo qual Odair tinha apostado muito e até saído de sua posição de grande vendedor de discos da Polydor. A banda foi basicamente liderada por Hyldon (na época já muito famoso pela parceria com Tim Maia e pela música “na rua, na chuva, na fazenda”) e José Bertrami (Azymuth) e as canções tinham uma sonoridade pop contagiante com grande influência da Black Music (americana). Era Rock com críticas a Igreja elaboradas por um cantor que outrora compunha músicas em forma de baladas e com temáticas ainda não tão incisivas ‘contra a fé’. A devolução do disco de Odair certamente não foi pela estranheza sonora e sim por uma rede de propagandas contra a obra. Se falou em revistas, jornais e até em missas que aquela obra era um atentado contra a fé, começando pela capa⁷⁰ e título do disco.

⁷⁰ Todas as capas de discos (e suas respectivas faixas) analisadas nesse trabalho estão em anexo ao fim dele.
Anexos 1 - 10

3.3 “E NINGUÉM LIGA PRA MIM”: ODAIR JOSÉ E A MEMÓRIA NA MÚSICA BRASILEIRA

A possibilidade de construção de uma versão unívoca do passado repousa no poder de decidir sobre o que será ou não preservado enquanto registro à disposição da posteridade. (DA SILVA, 1992, Pág. 11)

Já dissemos ao longo deste trabalho que a música ‘cafona’ no Brasil nos anos setenta não costuma ser objeto de densas pesquisas ou debates; muitas vezes sua lembrança se resume a botequins ou conversas informais de pessoas que rememoram um ou outro daqueles sucessos. Essa produção ainda é considerada como figurada, como aquela que conta anedotas e que nada tem a nos informar sobre o Brasil dessa geração, que não possui reflexões válidas e os nomes de Odair José, Fernando Mendes e de tantos outros artistas desse movimento são suprimidos e os mais lembrados são apenas cantores que enfatizaram as temáticas político-ideológicas e/ou escreveram com erudições metafóricas as canções naquele período como Gonzaguinha, Chico Buarque e Geraldo Vandré.

O que buscamos em torno dessas apresentações em torno de documentos censurados e grandes execuções em vendagem é também:

“(...) uma abordagem mais democrática das manifestações culturais, produzindo uma reflexão sobre suas relações com a sociedade, de forma similar ao que esta busca quando ouve música, toca, canta ou dança” (ARAÚJO, PAZ E CAMBRIA, 2008; 10)

Se a perspectiva da pesquisa histórica é ‘navegar por mares nunca dantes navegados’, essa também é a desse trabalho. Enfatizar as manifestações populares, principalmente daquela história que ao longo de tantos séculos foi esquecida e que felizmente com a pesquisa histórica pulverizada no século XX ela pôde ser resgatada, é essencial para a compreensão da formação e do funcionamento da mesma. Sejam nos aspectos de organização social ou nos afetivos, emocionais. E isso certamente não pode fugir a realidade social do Brasil. Não podemos conceber e entender o universo artístico, social e até romântico do país sem estudarmos sobre o tipo de música analisado nessa dissertação. Como esquecer os fenômenos mercadológicos, os enfrentamentos à censura, as lembranças e memórias das classes baixas brasileiras que ainda relembram e continuam a consumir tal tipo de canção?

É importante que reflitamos sobre o estabelecimento do dito ‘certo’ dos padrões estéticos, artísticos, científicos e sociais. É preciso notar as forças que atuam na constituição e no funcionamento da sociedade: qual decide se uma música deve é considerada boa e bem elaborada ou ruim, qual modelo de roupa é o correto e qual é o errado, quais parâmetros devem se estabelecer dentro de uma relação amorosa e os que devem ser evitados, quais palavras devem ser ditas em alguma situação específica ou as que não devem. Esses mecanismos e a reflexão em torno deles talvez nos mostrem que a memória de uma maioria foi desprezada no momento da produção da história ou dos jornais (textos científicos) durante vários períodos, inclusive da década de setenta no Brasil. Essa condição vem, paulatinamente, se modificando na história da música Brasileira mas ainda está longe do que consideramos adequada, visto a importância demonstrada ao longo dos textos e documentos deste trabalho.

Em seu mais conhecido livro publicado no Brasil que enfatiza a temática da memória, o francês Halbwachs aponta para a relação direta que existe entre as recordações de cada indivíduo e as experiências vividas no grupo social, desenvolvendo um conceito de memória que, para além do fenômeno individual e psicológico, a privilegia como um fenômeno coletivo e social.

Nossas lembranças permanecem coletivas, e elas são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, na realidade nunca, estamos sós (HALBWACHS, 1990; 26)

A partir da observação acima, podemos concluir que as recordações de cada pessoa dependem do seu relacionamento com o grupo social, os grupos de convívio e os de referência peculiares a este indivíduo. É o meio onde estamos inseridos que determina o desempenho de nossa memória e fornece as categorias com as quais cada um de nós elabora o seu pensamento. O caráter social das memórias individuais é justamente a soma dos valores que compartilhamos com os membros do grupo social, junto ao entendimento dos símbolos e dos significados.

Ainda para Halbwachs, na sociedade existe uma pluralidade de memórias coletivas, que representam o passado de maneira diversa e construída por diferentes grupos sociais. É este o ponto que os leva nesse trabalho, bem como uma parte hoje dos estudiosos das ciências sociais, a ressaltar a importância das “memórias subterrâneas (emergentes)”, que como parte

integrante das culturas dominadas, se opõem ao caráter opressor e uniformizador da memória coletiva nacional. (HALBWACKS apud ARAÚJO, 2007; 339)

Acerca da memória coletiva Le Goff também atenta essa não é uma conquista apenas, sim um instrumento de poder, sendo um dos grandes pilares da dominação de um grupo sobre outro. Da mesma maneira como alguns fatos são conservados e festejados, diz o autor, “*os esquecimentos e os silêncios da História são reveladores desde mecanismo de manipulação da memória coletiva*”. (LE, GOFF, 2003; 426). Percebemos assim que o ato de esquecer não é apenas natural e voluntário e harmônico; há possibilidade de ele ser originário de conflitos e discordâncias, de manipulação exercida por grupos que dominam e os que são dominados; vencedores e vencidos. Com mostra a epígrafe desse tópico de trabalho escrita por DA SILVA (1992): “*possibilidade de construção de uma versão unívoca do passado repousa no poder de decidir sobre o que será ou não preservado enquanto registro à disposição da posteridade*”.

A análise breve sobre a memória nos direciona aos caminhos das ‘preferências musicais’ que aparecem nos livros sobre música e sobre a história da mesma no Brasil. É essencial perceber que o público de classe média universitária constrói ‘enquadramentos’ da memória não só em torno da música, mas em vários segmentos da cultura popular e na construção de parte do conhecimento. É deste lugar que saem os historiadores, sociólogos, musicólogos e jornalistas que escreverão sobre a música, o teatro, a poesia. Em seus ensaios, suas biografias, coleções e fascículos notamos que as publicações sempre se direcionam aos artistas da “tradição”, da modernidade, do caminho intelectual.

Nos próprios ambientes escolares e nos livros didáticos atuais quando tem sido cada vez mais comum a inserção de conteúdos como história da música brasileira, do teatro e da fotografia, Araújo faz uma importante observação:

Consultei 15 livros didáticos de História publicados entre 1992 e 1999, e em todos eles, nas páginas referentes ao período militar, só aparecem músicas e músicas identificados à MPB: Chico Buarque, Geraldo Vandré e Caetano Veloso, os mais frequentemente citados. É como se os cantores populares como Waldik Soriano e canções como eu não sou cachorro, não e Para de Tomar e Pílula não tivessem existido na História do Brasil (ARAÚJO, 2007; Pág. 247)

Essa observação corrobora com nossos argumentos em torno dos esquecimentos sobre esses cantores. Aquilo que grande parte da população brasileira (que era majoritariamente

pobre) ouvia simplesmente é ignorado ou simplesmente não é considerado digno de pesquisa ou de sequer menções. Nos livros didáticos e nos acadêmicos sobre o período da ditadura militar, é lembrada somente aquela produção musical que atingia o público universitário e a classe média brasileira.

Nossa atenção deve se voltar ainda (no ambiente de revisão sobre história da música no Brasil) para os estudos de outros movimentos musicais e artistas que também foram bastante significativos na construção da canção, mas que também foram/são excluídos por não serem enquadrados como pertencentes a tradição, ao ‘moderno’. Casos como o dos cantores Aldemar Dutra, Taiguara, Evaldo Braga e das cantoras Nora Ney e Dircinha Batista. Todos esses foram grandes vendedores e nomes do rádio entre as décadas de 40 e 70 mas são ‘subitamente’ esquecidos em textos musicais.

O momento presente da sociedade também deve ser encarado com muita cautela pelos intelectuais e meios de comunicação. A separação e essa dicotomia entre bom e ruim certamente continuará a existir mas deve ser transgredida e cuidadosamente analisada principalmente pelo trabalho do historiador preocupado em expor as diversas possibilidades de análise (constantemente revisionadas) sobre o mesmo tema. Os hábitos de consumo e de gostos das classes sociais mais pobres devem ser atentados pelos estudiosos das ciências humanas e incluídos em suas discussões para que não aconteça erro semelhante ao discutido nessas linhas precedentes.

No Brasil, a concepção de música de qualidade X música brega converteu-se numa quase obsessão entre os críticos musicais do país. Os melhores trabalhos musicais são aqueles em que os ‘críticos’ percebem tradição e modernidade; qualidade do passado com projeções estéticas/intelectuais de futuro da arte. Enquanto os que não se enquadram nesses padrões são pormenorizados ou classificados de brega. Essa vertente de interpretação que deveria tender a se dissolver valorizando a alteridade e as produções nos mais variados segmentos, continua a existir e os conceitos parecem se renovar em torno dessas concepções preconceituosas. Isso ocorre porque a atual geração musical da MPB e seu próprio público cresceu sob influência daqueles críticos, pesquisadores e divulgadores que criaram inclusive a expressão MPB (como vimos no primeiro capítulo dessa dissertação).

E recentemente a partir de algumas regravações dos chamados ‘cantores’ cafonas como Fernando Mendes e do próprio Odair José, alguns cantores da ‘moderna’ MPB recebem

do público o mérito dessas canções como se fossem os compositores ou estivesse trazendo algo moderno para a música brasileira. Expliquemos melhor com dois exemplos:

Lançada em 1973, a canção *Cadê Você* de Odair José atingiu durante algumas semanas desse ano o número 1 entre as mais tocadas nas rádios de São Paulo e Rio de Janeiro. Porém com o passar dos anos, das produções sobre música e lembranças do período a canção foi ‘subitamente’ esquecida. Em 1992 a dupla Sertaneja, Leandro e Leonardo financiados por um grande gravadora (Chantecler / Warner Music Group) relançaram a mesma música do cantor goiano e ficou entre as canções mais tocadas daquele ano. É constantemente associada a dupla e executada pelo cantor Leonardo em seus shows.

A canção *Você não me ensinou a te esquecer*, do cantor Fernando Mendes lançada em meados dos anos 70 foi um grande sucesso radiofônico mas não mereceu sequer menções em livros ou revistas especializadas em música. E esse artista era constantemente alvo das críticas pela temática ‘da dor de cotovelo’. A mesma canção foi regrava no ano de 2003 pelo baiano Caetano Veloso para a trilha do filme “*Lisbela e o prisioneiro*” (direção: Guel de Arraes - Globo Filmes). A canção foi ovacionada pela crítica e pelo público e deu a Caetano Veloso duas indicações ao Grammy Latino de 2004 (também dando a Fernando Mendes a indicação de melhor composição praticamente 30 anos de a música ter sido lançada).

Tais fatos atestam que a crítica a alguns cantores bregas tanto naquele período como no atual não são necessariamente ligadas a música (por essência – a beleza e estética da canção em si) e sim ao que ela pode acarretar caso faça sucesso, ao grupo social que ela foi produzida e ao grupo ao qual ela se destina. O preconceito para com grupos sociais e a necessidade de dominação permanente são responsáveis pela insistente invisibilidade desses artistas marginalizados (cafonas).

Mas devido a alguns trabalhos que seguem na contramão da maioria dessas concepções conservadoras sobre história e música popular, alguns movimentos musicais e artistas vem sendo aos poucos lembrados como foi recentemente o caso de Nelson Gonçalves, Maysa (com até minissérie televisiva) e Wilson Simonal (biografia e filmes lançados). Essas pesquisas aos profundos grotões da canção brasileira também têm resgatados cantores da música que trabalhamos nessa dissertação.

Dois filmes lançados recentemente e com boa divulgação pelo país (apresentações em festivais, lançamentos da película em DVD e exibição em canais de TV) ajudam um pouco a

difundir um pouco do universo desses cantores nos anos 70 e desconstruir em parte a ideia jocosa e pejorativa criada. *Vou rifar meu coração*, lançado em 2012 pela Geógrafa Ana Kieper é um filme que trata do imaginário romântico, erótico e afetivo brasileiro a partir da obra dos principais nomes da música popular romântica da década de 70, onde os temas de suas músicas se relacionam com as histórias da vida amorosa de pessoas comuns, enfrentando o desafio de falar sobre a intimidade de pessoas reais, em situações reais. Já é um documentário de 2007, dirigido pela atriz Patrícia Pillar sobre o cantor Waldick Soriano. O filme mostra a trajetória de Waldick Soriano, desde sua saída da cidade natal Caetité, a vida dura como lavrador, garimpeiro e engraxate até o estrelato em São Paulo, como um dos mais populares cantores e compositores brasileiros.

Odair José

Na atualidade o artista aos poucos vem sendo lembrado e especialmente em 2006 quando foi lançado um CD comemorativo em homenagem a obra do artista, seu nome voltou a ganhar força novamente no meio musical ‘teen’. O A obra intitulada “*Vou tirar você desse lugar – Um tributo a Odair José*”⁷¹ trouxe diversos artistas da música contemporânea como Pato Fu, Mombojó, Titãs, Zeca Baleiro e Mundo Livre S/A regravando grandes sucessos que marcaram a trajetória de Odair. Em 2012, o cantor Pernambucano Otto também incluiu uma regravação da música “*A noite mais linda do mundo*” no seu disco *Moon 1111 (Deckdisc)* e convidou o cantor goiano para várias participações em seus shows.

Ainda no ano de 2012, Odair José se apresentou no Festival *Rec Beat*, um tradicional polo carnavalesco de Recife lembrado pela sonoridade Roqueira e a banda pernambucana “*Mombojó*” também o acompanhou uma série de shows pelo sistema SESC em São Paulo, o que aproximou do público. Em 2013 a prefeitura de São Paulo o convidou para se apresentar na virada cultural Paulista, evento artístico tradicional da cidade onde durante 24 horas vários renomados artistas se apresentam em palcos espalhados por São Paulo. O convite para o show era justamente para se apresentar no Teatro Municipal, palco emblemático da Semana de Arte Moderna, realizada em 1922 e símbolo do movimento de arte modernista. Curiosamente um

⁷¹ “Vou tirar você desse lugar – Um tributo a Odair José (Allegro Discos, 2006)”⁷¹ - Capa em Anexo 12

artista popular, que cantava músicas sobre as temáticas mencionadas neste trabalho e que foi tão criticado nos anos 1970 (e erroneamente classificado como artista de arte menor) nesse show se apresentaria em um palco que é lembrado pelo refino artístico, pelas inovações de Arte Contemporânea e berço da erudição musical de, por exemplo, Heitor Villa-Lobos.

Na ocasião o Canal Brasil (que tem como sócia majoritária a TV Globo) convidou Odair José para nesse show realizar a gravação de programa para sua grade de horário e que se transformaria também em um CD e DVD. Odair aceitou com seguinte condição: apresentaria justamente o disco que rompeu em 1977 sua relação com a gravadora Phonogram e aquele que seria a obra mais experimental e mais polêmica de sua trajetória. *O Filho de José e Maria ao vivo (Coqueiro Verde, 2014)* foi gravado em maio de 2013 no Teatro Municipal de São Paulo com lotação máxima e apenas com o repertório do disco homônimo lançado na década de setenta. Outra peculiar informação é que o show tem uma sonoridade roqueira e a banda que acompanha Odair é majoritariamente de jovens entre 25 e 35 anos (Adriano Mago, Junior Freitas, Conrado Ruther e Adão Rosa).

De 2010 pra cá o artista tem como um de seus produtores o cantor maranhense Zeca Baleiro e já lançou dois discos pelo selo Saravá Discos do próprio Baleiro (*Odair José, Praça Tiradentes, 2013*) e (*Odair José dia 16, 2015*). Em outubro de 2013 parte importantíssima da obra do artista foi relançada na série '*Quatro Tons*'. Os quatro primeiros discos na Polydor (*Assim sou eu... 1972, Odair José 1973, Lembranças 1974 e Odair 1975*) foram relançados com edições remasterizadas, encartes e um breve relato biográfico. Fato bastante relevante visto que a Universal Musica (hoje detentora dos direitos da Polydor-Brasil) vem fazendo esses relançamentos de tradicionais nomes da MPB como Edu Lobo, Rita Lee e Alceu Valença.

Além disso tem sido revisitado constantemente pela nova juventude devido além desses resgates sonoros citados, ao livro "*Eu não sou cachorro, não*" (Record, 2002) do historiador carioca Paulo César Araújo, o mesmo autor da biografia censurada de Roberto Carlos. O livro, pioneiro na temática do universo cafona dos anos 70, traz uma respeitada análise de vários cantores desse universo musical que apesar de terem sido famosos nomes e terem suas canções assiduamente executadas nos anos setenta não são encontrados nos livros com temáticas referentes a música brasileira. Essa revisitação feita por Araújo foi essencial para que esse grupo tivesse certa visibilidade nos caminhos da discussão e da pesquisa científica e/ou jornalística. O livro nos traz grandes possibilidades de trabalho ao mencionar

várias canções, análises e comentários de artistas deste segmento brega, suas relações com o público, com censura e até o universo de sua vida particular. Como dito, optamos por Odair José, mas ainda existem diversos outros que merecem uma pesquisa mais apurada como Fernando Mendes, José Augusto e Nelson Ned.

Conclusão

Parte significativa da história do Brasil tem relação direta com a música, ou seja, a História da MPB tem grande importância para a compreensão do nosso país. Obras sobre ela existem desde longa data e a partir dos diversos movimentos musicais surgidos e divulgados nos anos 50, 60 e 70 a produção sobre a mesma saltou nas livrarias e bancas de revista, além de ganhar proporções largas nas redes de rádio e TV. A grande questão reside em observar que os conhecimentos sobre essa música e o período tem lacunas largas; os movimentos musicais ligados à classe média jovem (como a Jovem Guarda) e a música engajada (Tropicalismo, por exemplo) praticamente dominam as produções e são classificadas como arte moderna que se adequa a tradição brasileira em detrimento de outros também foram populares mas não foram enfatizados pela imprensa. Esse trabalho não tentou desviar o olhar, porque essa produção tão essencial ‘moderna’ não deve ser também esquecida, e sim multiplicar os olhares sobre a produção de musical brasileira no século XX discutindo um dos movimentos musicais populares que continua sendo negligenciado pelos estudos sobre essa temática.

Os estudos sobre a música cafona, investigações sobre a indústria fonográfica, mecanismos de censura sobre elas, questões de gênero, corpo, sexualidade e classe foram alguns temas que abordamos nessa dissertação. Em alguns momentos tentamos ressaltar a contradição entre a indústria cultural e seu público consumidor, compreendendo este como parte ativa do processo de criação, ainda que de forma limitada.

Mesmo que na maioria dos momentos desse trabalho fique nítida a nossa empatia pelos cantores e o movimento cafona nossa preocupação não foi de estabelecer hierarquias estéticas ou mesmo defender apenas um lugar ao sol para a produção cafona dentro do universo na Música popular brasileira. A legitimidade de tal música já é um fato para milhões de fruidores e para os artistas que a e expressaram por meio dela. Preferimos enfatizar a análise na música como prática social expressiva, capaz de relatar afetos, valores e visões de mundo “dos de baixo”, de dar embalo a sociabilidade pouco vistos nos meios de comunicação, de definir critérios mais dinâmicos de beleza e sensualidade e de, na contramão do racionalismo iluminista, transbordar sentimentos e dores que são parte das experiências de vida de todas as classes, principalmente das mais populares.

O nosso trabalho pretende acrescentar a historiografia da música brasileira, não apenas Odair José mas todo o movimento musical que ele fez parte, apontando novas

perspectivas para a historiografia acerca da nossa História do Brasil e mais estritamente da nossa música popular que durante o século XX acabou sendo um dos principais veículos de reivindicações sociais, criações artísticas, crônicas urbanas e de declarações de amor.

Como não citar nas obras sobre História da música popular brasileira um cantor que ocupou durante vários anos os primeiros lugares em vendas de discos, em execuções em rádio e foi veementemente censurado pelos militares justamente em um período de profusão e ebulição cultural no país? Como não mencionar as temáticas e canções tão importantes em torno dos debates da sociedade de escritos como por exemplo sobre o divórcio, As drogas e o caso da empregada doméstica?

Não há como negar que essas músicas são patrimônio afetivo da maioria da população brasileira e que mesmo afastados da TV, das rádios e da grande mídia, esses cantores ainda embalam comunidades e famílias em todo o país e fazem diversos shows.

Com os documentos apresentados em relação a censura, as vendas e as opiniões de jornais do país na época acreditamos que este trabalho tem uma relevância argumentativa e documental para a discussão tanto da música do regime militar, tanto para as próprias discussões políticas e sociais.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Ronaldo Conde. *Almanaque da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houass ilustrado: Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1985)*. Bauru, SP: Edusc, 2005.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou Cachorro, não: Música Popular Cafona e Ditadura Militar*. 5ª. edição. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *O Amor e o poder: Sensação das classes populares, música cafona enfrentou a ditadura com críticas à desigualdade e ao moralismo*. In Revista de História da Biblioteca Nacional. Ano 9, nº 100, janeiro de 2014.

ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (orgs.). *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X/FAPERJ, 2008.

BERQUÓ, Elza. “Arranjos familiares no Brasil: uma visão demográfica”. In: NOVAIS, Fernando A. (Dir.). *História da Vida Privada no Brasil*. Volume 4: Contrastes da Intimidade Contemporânea. (Org. por Lilia Moritz SCHWARCZ). São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 411-438.

BORDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo, Edusp, 2007.

BORDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Cia das Letras, 1996.

BORDIEU, Pierre. *O Poder simbólico*. 12ª edição. Tradução Fernando Tomaz. São Paulo Bertrand Brasil: 2009.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* . 2ª edição. Tradução Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CARDOSO, Silvia Oliveira. Música Romântica, indústria fonográfica e crítica musical no Brasil dos anos 1970 in *Vou fazer você gostar de mim: debates sobre a música brega*. FACINA, Adriana (org.).Rio de Janeiro:Multifoco, 2011.

CARLINI, Elisaldo Araújo. “*A história da maconha no Brasil*”. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/jbpsiq/v55n4/a08v55n4.pdf>

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano - 1 Artes de Fazer*. São Paulo: Ed. Vozes. 15 ed.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. 2ª Edição. Tradução Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 2002.

DA SILVA, Olga Brites. “Memória, preservação e tradições populares”. In *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: SMC/DPH, 1992.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias do Cotidiano*. São Paulo: Contexto, 2001.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves & PASSOS, Mauro. Catolicismo: direitos sociais e direitos humanos (1960-1970) In *O Brasil Republicano: O Tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.) 5ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

FAOUR, Rodrigo. *História Sexual* da MPB: A evolução do amor e do sexo na canção brasileira. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In *O Brasil Republicano: O Tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.) 5ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

FICO, Carlos. *Prezada Censura: Cartas ao regime militar*. In Revista Topoi. Ano 5, vol. 03, 2002.

FONSECA G. *A maconha, a cocaína e o ópio em outros tempo*. Arq Polic Civ, 34:122-145, 1980.

FRANZINI, Fábio. “Futebol é “coisa para macho”? Pequeno esboço para uma história das mulheres no país do futebol”. Revista Brasileira de História, vol.25 no. 50 São Paulo July/Dec. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php>

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. Tradução: Maria Betânia Amoroso.. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012

HALBWACHS, Maurice. *A Memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HELLER, Agnes. *O Cotidiano e a História*. 7ª Edição. Tradução Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro; Objetiva, 2009.

KIEPER, Ana. Amor, Sexualidade e sociedade na música Brega. in *Vou fazer você gostar de mim: debates sobre a música brega*. FACINA, Adriana (org.). Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

KUSHNIR, Beatriz. Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004; AQUINO, M.^a Aparecida. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência - O Estado de S. Paulo e Movimento*. 1. ed. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1999;

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003

LEITÃO, Luiz Ricardo. *Noel Rosa: poeta da vila, cronista do Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

LUNA, Francisco Vidal e KLEIN, Herbert S. Mudanças Sociais no período militar (1964-1985) In *A Ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do Golpe de 1964*. REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo, MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Rio de Janeiro: Zahar, 2014

MARQUES, Edmilson. *O rádio em Goiás na década de 1950 (UFGO)*

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2006.

MELO, José Marques de. A crônica. In: *Jornalismo e Literatura. A sedução da palavra*. CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (orgs.). São Paulo, Editora: Escrituras 2002

MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: Uma Parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e Música: canção popular e conhecimento histórico*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.20, nº 39, 2000.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: Solos, Improvisos e Memórias Musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

NAPOLITANO, Marcos “Os Festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro” In *O Golpe e a ditadura Militar: 40 anos depois 1964-2004*. REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo, SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (Orgs.) São Paulo: EDUSC, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: História Cultural da Música Popular*. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

RODRIGUES, Marly. *A década de 50: populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil*. São Paulo: Ática, 1992.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SÁ, JORGE DE. *A Crônica*. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1985.

SOUZA, Antônio Clarindo Barbosa de. *Por um real de amor: Representações da prostituição na MPB*. Campina Grande: EDUFPG, 2008.

SIEBERT, Silvânia. *A crônica brasileira tecida pela história, pelo jornalismo e pela literatura*. Ling. (dis)curso [online]. 2014, vol.14, n.3, pp. 675-685. Epub Sep 2014. ISSN 1518-7632.

SILVA, Kalina & SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. 3ª edição - São Paulo: Contexto, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VICENTE, Eduardo. *Os dados no nopen e o cenário da música brasileira de 1965 a 1999*. IASPM – VII Congresso de la Rama Latinoamericana del IASPM – Havana/ Cuba – 2006. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/EduardoVicente.pdf>; acesso em 28/06/2013

Arquivos

ARQUIVO NACIONAL Base de dados: Letras Musicais. Referência: PH.0.TXT.5893

ARQUIVO IBOPE (1969-1977) AEL (Instituto Edgar Leuonh – Unicamp – SP)

Jornais e Periódicos

Diário da Noite, Ano XLIX nº 14.552 4 de maio de 1973, São Paulo.

Jornal do Brasil, 19 de novembro de 1972 - Rio de Janeiro. Hemeroteca Digital – Acervo Digital: PRC_SPR_00009_030015.

Jornal do Brasil, 19 de novembro de 1972 - Rio de Janeiro. Hemeroteca Digital – Acervo Digital: PRC_SPR_00009_030015.

Jornal do Brasil, 14 de julho 1973 - Rio de Janeiro. Hemeroteca Digital – Acervo Digital: PRC_SPR_00009_030015.

Jornal do Brasil, 26 de agosto de 1973 - Rio de Janeiro. Hemeroteca Digital – Acervo Digital: PRC_SPR_00009_030015.

Jornal do Brasil, 05 de outubro 1973 - Rio de Janeiro. Hemeroteca Digital – Acervo Digital: PRC_SPR_00009_030015.

Jornal do Brasil, 26 de agosto de 1973 - Rio de Janeiro. Hemeroteca Digital – Acervo Digital: PRC_SPR_00009_030015.

Jornal do Brasil, 16 de maio de 1976 - Rio de Janeiro. Hemeroteca Digital – Acervo Digital: PRC_SPR_00009_030015.

Jornal do Brasil, 20 de setembro de 1974 - Rio de Janeiro. Hemeroteca Digital – Acervo Digital: PRC_SPR_00009_030015.

OBS: O Acervo digital do Jornal do Brasil disponibilizado na Hemeroteca Digital (on line) em vários volumes não dispõe da primeira página do periódico onde contém o número da edição e o ano de circulação do jornal. Por esse motivo as documentações utilizadas nesse trabalho com esse Jornal não apresentam tais características.

Sites:

<http://www.censuramusical.com.br>. Acessado em 10/03/2012

<http://www.letras.com.br>

<http://www.fernandomendes.com.br> Acessado em 12.10.2014

<http://www.chicobuarque.com.br> Acessado em 13/09/2014

<http://www.galcosta.com.br>

Discografia analisada:

1970 - Odair José (CBS)

1971 - Meu grande amor (CBS)

1972 - Assim sou eu... (POLYDOR)

1973 - Odair José (POLYDOR)

1974 – Lembranças (POLYDOR)

1974 – Amantes (POLYDOR)

1975 - Odair (POLYDOR)

1976 - Histórias e Pensamentos (POLYDOR)

1977 - O Filho de José e Maria (RCA)

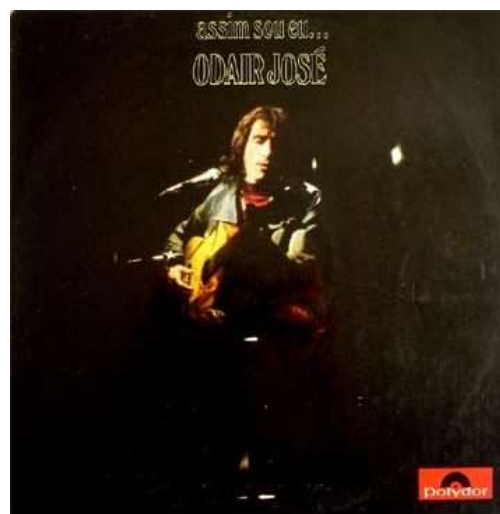
1978 - Coisas Simples (RCA)

1979 - Odair José (RCA)

Anexos



Anexo 01: *Minhas Coisas*, 1969, CBS-
Odair José.



Anexo 03: *Assim sou eu...*, 1972,
POLYDOR- Odair José.



Anexo 02: *Meu grande amor*, 1971, CBS-
Odair José.



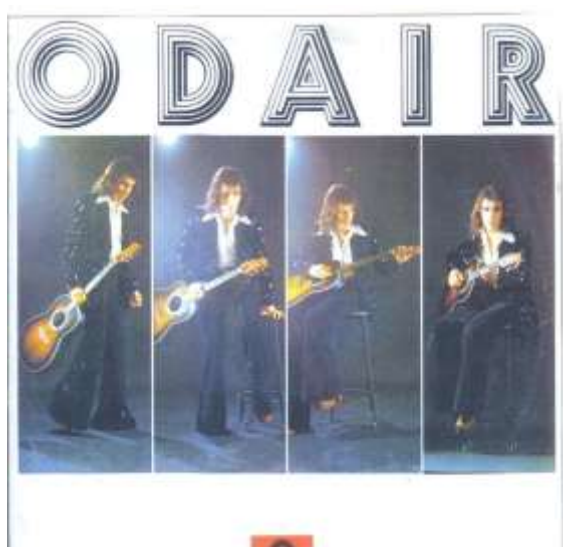
Anexo 04: *Odair José*, 1973, POLYDOR-
Odair José.



Anexo 05: *Lembranças*, 1974, POLYDOR- Odair José.



Anexo 07: *Histórias e Pensamentos*, 1976, POLYDOR- Odair José.



Anexo 06: *Odair*, 1975, POLYDOR- Odair José.



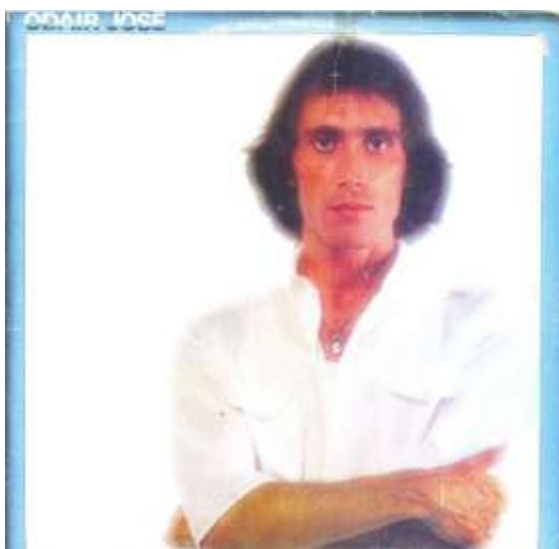
Anexo 08: *O Filho de José e Maria*, 1977, RCA- Odair José.



Anexo 09: *Coisas Simples*, 1978, RCA- Odair José.



Anexo 11: *Vou tirar você desse lugar*, 1972, CBS- Odair José. (Compacto Simples)



Anexo 10: *Odair José*, 1979, RCA- Odair José.



Anexo 12: “*Vou tirar você desse lugar* – Um tributo a Odair José. Allegro Discos, 2006”