

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
CAMPUS PROFESSOR ALEXANDRE ALVES DE OLIVEIRA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA

ANTONIO CÉSAR DA SILVA PINHEIRO

**EU VOU TIRAR VOCÊ DESSE LUGAR: um estudo sobre as relações de
gênero na música de Odair José**

Parnaíba - PI
2013

ANTONIO CÉSAR DA SILVA PINHEIRO

EU VOU TIRAR VOCÊ DESSE LUGAR: um estudo sobre as relações de gênero na música de Odair José

Trabalho de conclusão de curso apresentado a Universidade Estadual do Piauí como um dos pré-requisitos para a conclusão do curso de Licenciatura Plena em História, sob a orientação do prof. M.s. Idelmar Gomes Cavalcante Júnior.

Parnaíba – PI

2013

ANTONIO CÉSAR DA SILVA PINHEIRO

EU VOU TIRAR VOCÊ DESSE LUGAR: um estudo sobre as relações de gênero na música de Odair José

Trabalho de conclusão de curso apresentado como exigência parcial para a conclusão do curso de Licenciatura Plena em História, à banca examinadora da Universidade Estadual do Piauí.

Aprovada em 08 de fevereiro de 2013

Banca Examinadora

Prof. M.s. Idelmar Gomes Cavalcante Júnior

Prof. M.s. Sérgio Luiz da Silva Mendes

Prof. Francisco José Leandro Araújo de Castro

AGRADECIMENTOS

A Ícaro e Cristiano, meus filhos, por me motivarem sempre a procurar novos desafios, à minha esposa Silvana, companheira e grande conhecedora de música brega, a meus pais, D. Maria e Seu Pinheiro, por me proporcionarem uma boa lembrança musical, aos amigos e amigas e nossas conversas nos bares sobre música. Aos professores da graduação por me apresentarem textos que, certamente, não tomaria conhecimento não fossem eles, aos estudiosos do tema e aos divulgadores de música em seus sites e blogs, enchendo de fontes de pesquisa o vasto mundo da internet.

Não precisa mais mentir
Quero você mesmo assim
Diga sempre que me ama
Vá fazer o seu programa
E depois volte pra mim

Odair José em “Depois volte pra mim”

RESUMO

Esse estudo trata da conexão entre a música de Odair José e o período de vigência do AI-5 (1968-1978), marcado pela repressão e censura. As relações entre suas personagens compõem um perfil da moral vigente na sociedade; as mulheres ordinárias cantadas por um artista que trata de assuntos inconvenientes à ditadura embora reproduza o comportamento de homens e mulheres observados por ele no espaço em que habita, sendo, ao mesmo tempo, alvo da censura e cronista desse cotidiano. A música cafona, como chamada na época descrita, tachada de alienada por, ao invés de assumir uma postura de confronto com o regime, fala de amores e relações individuais e torna-se, hoje, fonte de pesquisa histórica.

PALAVRAS-CHAVE: Odair José, ditadura, mulheres, música.

ABSTRACT

This study deals with the connection between music and Odair José during the AI-5 (1968-1978), marked by repression and censorship. The relationships between his characters composing a profile of the moral force in society; ordinary women sung by an artist who deals with issues drawbacks though the dictatorship reproduce the behavior of men and women observed by him who dwells in space, while at the same time , target of censorship and chronicler of everyday life. The cheesy music, described as then called, branded as alienated by, rather than assuming a posture of confrontation with the regime, speaks of love and relationships and individual becomes today a source of historical research.

KEYWORDS: Odair José, dictatorship, women, music.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	09
2. AS TENSÕES MUSICAIS NO BRASIL SOB DITADURA.....	15
3. A PRODUÇÃO MUSICAL NO COTIDIANO DOS INDIVÍDUOS.....	20
4. AS MULHERES DE ODAIR JOSÉ.....	27
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	39
6. ANEXOS.....	41
7. REFERÊNCIAS	46

1. INTRODUÇÃO

Considerando que, ao cursar História, percebi, ao longo de minha graduação, que as histórias ganham novo significado dependendo da visão de quem a escreve - devido o seu manancial de informações e percepções sobre estas - resolvi dedicar meu trabalho de conclusão de curso a essa vertente da música popular, silenciada, jogada à margem, relegada a um nível abaixo do considerado de bom gosto, mesmo tendo – e talvez por isso mesmo - seus artistas se empenhado em reproduzir em suas canções a vida simples de homens e mulheres que, sujeitos históricos, agora estão sendo reabilitados pela nossa história cultural.

As personagens criadas por esses artistas populares são nossos conhecidos, “o homem ordinário, o herói comum, personagem disseminada, caminhante inumerável”¹, nas palavras de Michel de Certeau, pessoas que vemos no nosso dia-a-dia, com suas histórias que se repetem tantas vezes, e não observamos. O artista, então, tem a sacada de transformar essa vida simples em música, aí sim, a história é observada e ganha a identificação de muitos.

Creio que, ao abordar as pessoas, sobretudo as mulheres como personagens das músicas, como é o caso desse trabalho, estudamos as sensibilidades, as formas de pensar e sentir dos homens do período estudado, 1968-78, onde o Brasil passou pelo momento de maior endurecimento da ditadura militar que se instalara em 1964. Esse trabalho focará o acentuado papel feminino na obra do cantor e compositor popular Odair José, onde notamos várias canções com letras que tratam do universo da mulher trabalhadora e marginalizada, em ocupações mal-vistas ou desprezadas pela sociedade, como a prostituta e a empregada doméstica. Não existe uma resposta categórica a ser dada, e a nova História não se propõe a isso², mas analisando essas composições, esperamos que, ao final, possamos entender a conexão entre a música de Odair José, um compositor fora do círculo preferencial da produção historiográfica que discute a música brasileira, embora um jovem nos anos de chumbo, com o comportamento da época, marcado pelas mudanças tanto comportamentais, sistematicamente policiadas pelo Estado, como também pelas mudanças tecnológicas. Um novo mundo, de deslumbramento e susto³, em que um músico do interior, recém-chegado na

¹ Michel de Certeau, *A Invenção do Cotidiano*, p. 57

² Como defende Margareth Rago, citando Foucault em *O efeito-Foucault na historiografia brasileira*, p. 78.

³ Edwar Castelo Branco trabalha esse tema no primeiro capítulo de *Todos os Dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*.

cidade do Rio de Janeiro canta o seu submundo, e que, mesmo assim, não escapa do sistema vigilante e opressor do Estado.

Canções serviram e servem tanto para estimular pessoas a aderirem a certas causas, irem às ruas questionando e lutando por mudanças sócio-políticas ou causando mudanças comportamentais. O *blues*, o *rock*, o *folk*, o *Hip-Hop*, as nossas MPBs.

(...) as canções absorvem frações do momento histórico, os gestos e o imaginário, as pulsões latentes e as contradições, das quais ficam impregnadas, e que poderão ser moduladas em novos momentos, por novas interpretações. (WISNIK, 1989, p. 214)⁴

A música como forma de denúncia é muito estudada, mas encontramos um vácuo onde o estudo não se aprofunda que é na música popular, popularmente denominada música “brega”. Uma forma de expressão artística que chega às camadas mais pobres, nos subúrbios, nos lugares menos elogiados, ou como sentença Cabrera, uma música de “rimas fáceis e palavras simples, num arranjo musical sem grandes elaborações”⁵ (2007, p. 08).

Exatamente por chegar a esse público, seus expoentes cantam a vida ordinária desse povo: seus amores, suas ocupações, seus dilemas, seu cotidiano. Não raro percebemos músicas que tratam de cachaça, traição, trabalho, “mulher de vida fácil”, mulher ingrata, enfim, a vida simples do povo humilde, cantada por artistas que, em sua maioria, também são originários dessa camada mais simples da sociedade. Alfaiates, engraxates, motoristas, empregadas domésticas. Paulo Sérgio, Agnaldo Timóteo, Waldik Soriano e Carmem Silva são exemplos.

A palavra “brega”, usada para definir essa música, inclusive, só começou a ser utilizada no início dos anos 80, quando Eduardo Dusek lança sua música Brega e Chique (também dando nome a uma novela). “Ao longo da década de 1970, a expressão utilizada é ainda “cafona”, palavra de origem italiana, *cafóne*, que significa indivíduo humilde, vilão, tolo. Divulgada no Brasil pelo jornalista e compositor Carlos Imperial, a expressão “cafona” subsiste hoje como sinônimo de “brega”, que, segundo a Enciclopédia da Música Brasileira, é um termo utilizado para designar “coisa barata, descuidada e malfeita” e a “música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários”, conforme escreveu o historiador Paulo César de Araújo em seu

⁴ WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

⁵ CABRERA, Antônio Carlos. *Almanaque da música brega*. São Paulo: Matrix, 2007.

livro “Eu não sou cachorro não: Música popular cafona e ditadura militar”, fonte indispensável para a produção deste trabalho⁶. Segundo este autor, a música cafona “se pronunciou através de sambas, boleros e, principalmente, baladas”.⁷

“Como intérpretes de bolero se destacam naquele período os cantores Waldik Soriano, Nelson Ned, Lindomar Castilho e Cláudia Barroso, que seguem a tradição da influência hispânica (...). Um outro grupo vai trilhar a linha do samba, ou “samba-joião”, como pejorativamente eram tachados na época: Benito di Paula, Luiz Ayrão, e Wando (...). E um terceiro grupo, que engloba a maior parte destes cantores populares, vai se expressar através do ritmo da balada, e tem entre os seus principais representantes Paulo Sérgio, Odair José, Evaldo Braga, Agnaldo Timóteo e outros, que são continuadores de um estilo romântico consagrado por Roberto Carlos e sua turma da jovem guarda nos anos 60.” (ARAÚJO, 2007. p.19)

Embora esses artistas vendessem muito⁸, aos olhos da crítica tinham um repertório de “gosto duvidoso”, e uma interpretação “cafona”. Uma música deixada de lado pela elite mais culta, desprezada ao se escrever sobre música popular brasileira, porque desinteressante, como diz Edgar Morin “aquilo que se despreza não merece ser estudado e pensado”⁹.

O recorte histórico será os das décadas de 60 e 70, sobretudo do ano 1968 a 1978, período de vigência do Ato Institucional nº 5 - AI-5, período em que a repressão política se acentuou, marcando os anos mais duros do regime militar, justamente o momento em que Odair José chegou ao Rio de Janeiro para tentar a vida de artista, escreveu suas principais canções e teve, inclusive, várias delas censuradas pelo regime por atentar contra a moral da sociedade brasileira. Por essas, foi detido e exilado, tal como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Raul Seixas...

Ao falarmos em música, censura e regime militar, nos vem a lembrança as canções de protesto¹⁰, mas as músicas que serão abordadas e analisadas nesse trabalho não são consideradas assim, tampouco denominadas elegantemente de MPB, “uma verdadeira instituição, dotada de reconhecimento cultural e de lugar social bem determinado” conforme Marcos Napolitano¹¹

⁶ Livro de 2007, versão revista e ampliada de sua dissertação de mestrado na UNIRIO, onde o historiador Paulo César Araújo mostra que muitos músicos considerados alienados e adesistas também foram censurados, presos e exilados pelo regime.

⁷ ARAÚJO, p. 19

⁸ A vendagem da época, no Brasil, separada por estilos musicais, será apresentada posteriormente.

⁹ Edgar Morin. “Não se conhece a canção”. In. Linguagem de cultura de massa. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 144

¹⁰ Músicas que apresentavam, de maneira implícita ou explícita, críticas à política e fatos sociais.

¹¹ NAPOLITANO. p. 227

Essa MPB à qual se refere Napolitano seria um gênero de letras mais bem elaboradas, feitas para chegarem a um público mais elitizado, chique, contrapondo o brega. Apesar de serem líderes em vendas de discos, lotarem espaços, tocarem intensamente nas programações musicais das rádios, estarem “na boca do povo”¹², ficam também, como suas personagens, à margem. Alguns discos de música cafona venderam tanto que garantiram o lançamento de discos de cantores cultuados, mas que vendiam pouco, como Edu Lobo, tanto que as gravadoras tinham a “faixa de prestígio” e a “faixa comercial”. Para a gravadora era interessante manter um nome prestigiado, embora não vendesse bem.

Esses artistas, ao se referirem à mulher, em vez de escreverem “Olha que coisa mais linda mais cheia de graça...”¹³, “Fonte de mel nos olhos de gueixa...”, “Você era a mais bonita das cabrochas dessa ala...”, preferem “Eu vou tirar você desse lugar, eu vou levar você pra ficar comigo”. Que lugar seria esse? Seria um lugar indigno, onde essa mulher luta pra sobreviver, e onde fica afastada da sociedade, humilhada, proscrita. Todos falam dela, mas para o amante “não interessa o que os outros vão falar”.

A vida da “secretária da beira do cais” era duríssima, em contradição à expressão popular “mulher de fida fácil”. Uma vida de realidade brutal e sonhos, como bem diz Assis Brasil, em seu livro *Beira-Rio, Beira-Vida*:

“Tivera as primeiras ilusões, entusiasmos – estranho como podia partilhar da vida daqueles desconhecidos – de repente estavam na maior intimidade, os corpos nus sem nenhum receio, sem nenhuma vergonha – o carinho passageiro em seus rostos, as palavras forjadas, para nunca mais voltar a ver as mesmas feições – outras caras, outros dentes, outros cheiros, outros queixos, lisos e barbados, as promessas ingênuas – tiro você daqui dessa miséria, dou casa, uma vida melhor, você não merece isso, essa vida à toa – tão nova e já desgraçada.

Qual deles teria sido sincero?”(BRASIL.2008. pág. 103)

Sucesso de uma ponta à outra do Brasil, essas canções que fazem parte da memória coletiva de um povo, patrimônio afetivo de uma grande camada de nossa sociedade, são desconsideradas pela historiografia que trata da música popular brasileira. Tal como suas personagens, tem um lugar reservado para elas, que não podem misturar-se.

¹² Bordão de Bolinha, codinome de Edson Cury, apresentador do programa Clube do Bolinha na TV Bandeirantes, entre os anos 70 e 90, onde muitos dos artistas aqui citados se apresentavam. Um programa considerado “brega” pela crítica que também assim rotulavam os programas do Chacrinha, Sílvio Santos e Flávio Cavalcanti, campeões de audiência nos anos 70 e espaços abertos para essa música.

¹³ Todas as canções citadas, total ou parcialmente, serão devidamente creditadas ao final do trabalho.

Pesquisando alguns autores reconhecidos como estudiosos da música brasileira no período, vi que estes não tratam dessa música popular. Tratam da música como instrumento político capaz de conscientizar a massa *versus* uma música que serve apenas para entreter o povo, fazendo-os manter afastados dos temas importantes. Essa música, portanto, não está em suas produções. Apenas tratam da outra música popular, que elegeram como a verdadeira, autêntica e que cumpre uma função social, como a que enfrentou o regime através de sua “linguagem de fresta”, expressão cunhada por Gilberto Vasconcelos¹⁴. Linguagem de fresta seria aquela em que o compositor usa de artifícios para ludibriar os censores e sua música ser aprovada para execução. Então, não usarei como fonte alguns dos principais estudiosos da música brasileira, como Tinhorão e Nelson Motta, a não ser quando falo do silêncio destes em relação ao tema. José Ramos Tinhorão ficou conhecido como o mais temido crítico musical do país, mordaz ao denunciar a “desnacionalização” da música brasileira. Segundo ele “a trajetória da música popular no Brasil era o maior exemplo de “expropriação cultural” das classes populares (rurais e urbanas) pelas elites, representadas pela classe média “branca e americanizada”¹⁵. Tinhorão, em seu livro *Música Popular: Um Tema em Debate*, um livro que tem a pretensão de “abordar as origens e o desenvolvimento da música brasileira do século XX, principalmente a produzida pelas camadas mais pobres da população”, trabalha em cima do samba e do choro, tidos como uma espécie de “mito fundador de nossa identidade cultural”, segundo Marcos Napolitano. Já Nelson Motta, que viveu intensamente ao lado de grandes ícones de nossa música, se atém, em seus livros, como *O Som e a Fúria e Noites Tropicais*, a narrar episódios vividos pelos nomes consagrados, que não são objetos de estudo desse trabalho. Silêncio.

Para a realização desse trabalho, além do já citado Paulo César Araújo, que escreve sobre a música cafonca, foi fundamental a obra de Marcos Napolitano, que estuda a música brasileira, seus movimentos e a indústria que se formou em torno da MPB. Sandra Jatahy Pesavento e Michel de Certeau contribuem com sua obra na referência acerca da discussão sobre a nova forma de perceber a História, a primeira com seu estudo sobre a História Cultural e a possibilidade de apropriação de diversos novos tipos de fontes pelo historiador, e Certeau, ao definir o homem ordinário, sujeito histórico que dribla o sistema, subvertendo a ordem vigente em seu cotidiano.

¹⁴ Em seu livro *Música Popular: de olho na fresta*, de 1977.

¹⁵ José Ramos Tinhorão: *História Social da Música Popular Brasileira*

Além das leituras citadas no parágrafo anterior, serão utilizadas outras leituras de livros e trabalhos acadêmicos que tratam da mulher e da relação entre História e música; dos estudos sobre a juventude dos anos 60, sobretudo a obra do historiador piauiense, professor Edwar Castelo Branco, consultas a sites e blogs, entrevistas em programas de televisão e audição e análise de vasta produção musical e estará assim dividido:

Capítulo 1º - Brasil 1968-78. Será apresentada uma contextualização do momento histórico, do recrudescimento do regime, as transformações comportamentais e tecnológicas, as disputas entre gêneros musicais, intensos nos anos 60, e as relações dos artistas com o regime, entre o conflito e o ufanismo.

Capítulo 2º - O perfil da sociedade brasileira, a moralidade civil- militar. O rádio saindo da sala para a cozinha. Num ambiente de virtude e terror, os compositores tratando do cotidiano.

Capítulo 3º - As mulheres de Odair José – As origens do cantor e a análise de suas composições. Ousado ou sustentador do discurso da mulher fragilizada que espera pelo homem para salvá-la?

2. AS TENSÕES MUSICAIS NO BRASIL SOB DITADURA

O regime militar instaurado em 1964 foi um regime que perseguiu atividades políticas consideradas subversivas, ao mesmo tempo em que tentava impor a moral e a virtude, para combater a desordem social, assim compreendidas as atividades políticas de contestação e os comportamentos tidos como antisociais, inadequados à sociedade. Em contraste à desordem, a ordem, a estabilidade, a tranqüilidade e a obediência foram sublinhadas como virtudes: “as virtudes patrióticas do nosso povo generoso e ordeiro.”¹⁶ (GEISEL, 1974, p.61). Em um momento de afirmação, a ditadura implanta, inclusive, no currículo escolar a disciplina de Educação Moral e Cívica¹⁷ que tinha como finalidade, o culto à Pátria, às instituições, “o aprimoramento do caráter, com apoio na moral, na dedicação à família e à comunidade”¹⁸.

De 1964 a 1968, a preocupação inicial, logo após o golpe militar foram os partidos políticos, a Central Geral dos Trabalhadores - CGT e os sindicatos, a União Nacional dos Estudantes (UNE), as Ligas Camponesas e grupos católicos como a Juventude Universitária Católica (JUC) e a Ação Popular (AP), deixando os artistas livres em sua criação. Os militares subestimaram o poder da classe artística em insuflar na população uma idéia de rebeldia. Nesses anos de negligência aconteceram o Show Opinião, a Tropicália, os Festivais, Deus e o Diabo na Terra do Sol, Terra em Transe, Pra não dizer que não falei das flores, as peças teatrais Rei da Vela, Roda Viva... enfim, uma profusão de atos políticos que passaram despercebidos pelo Estado censor. No entanto, nem tudo eram flores. O espetáculo Roda Viva, escrito por Chico Buarque foi alvo de ataque do grupo Comando de Caça aos Comunistas, antevendo a tensão que crescia, culminando no AI-5¹⁹ e o fim das liberdades individuais no Brasil.

A situação ganhou uma nova configuração. Agora era necessário tomar uma posição radical, colocando-se ao lado povo, ou de conformidade. As armas foram escolhas de uns. Os artistas lançavam manifestos em versos e melodias, correndo o risco de terem suas carreiras interrompidas ou suas músicas censuradas, vetadas, rabiscadas até que perdessem o sentido original. A saída foi o que chama Vasconcelos (1997) de linguagem de fresta, uma letra inteligente, um discurso malandro, que esconde em seu interior o que o artista quer dizer,

¹⁶ GEISEL, E. Discursos, I. Brasília, Assessoria de Imprensa e Relações Públicas da Presidência da República, 1974.

¹⁷ DECRETO-LEI Nº 869, de 12 de Setembro de 1969.

¹⁸ DECRETO-LEI Nº 869, de 12 de Setembro de 1969, artigo 2º.

¹⁹ 13 de dezembro de 1968

que lhe permitia “pronunciar tudo aquilo que o otário silencia”, uma trampolinagem²⁰, para usar uma expressão de Michel de Certeau.

É importante ressaltar que tanto os censores quanto os compositores tinham plena consciência do poder das palavras, e esses faziam uso delas de forma a recriar o que estava posto, enquanto aqueles cortavam usando critérios questionáveis como no caso da canção Tortura de Amor, de Waldik Soriano, censurada por conter a palavra “tortura”. O escritor Rubem Fonseca afirma que “nada temos a temer, exceto as palavras”²¹, pois elas estão sempre “grávidas” de sentidos. Chico Buarque foi mestre nesta arte do desvio, juntamente a Gonzaguinha, Gilberto Gil, Ivan Lins, todos esses censurados, mas que tiveram algumas aprovadas, usando o recurso da linguagem de fresta, contendo críticas ferozes ao regime, que não percebia, como o próprio Chico Buarque fez, ao assumir o pseudônimo de Julinho da Adelaide. Com esse nome escreveu três músicas que passaram sem problemas pela censura: Milagre Brasileiro, Acorda Amor e Jorge Maravilha. Até mesmo Roberto Carlos escreveu uma que poderia muito bem ter sido censurada, Debaixo dos caracóis de seus cabelos, feita em homenagem a Caetano Veloso, na época exilado em Londres. De letras simples e características românticas, os censores não perceberam que se tratava de um protesto de um amigo solidário.

Por outro lado, o regime para ganhar a simpatia da população, iniciou uma série de campanhas ufanistas²², enaltecendo as belezas do país, seu potencial e fortalecer o caráter nacional, onde a música estava sempre presente, alguns artistas sendo considerados ainda hoje como queridinhos do regime e recebendo o desprezo da historiografia musical, como a dupla Dom e Ravel, autora do grande sucesso “Eu te amo, meu Brasil, eu te amo! Ninguém segura a juventude do Brasil!”, entre outros, como a banda Os Incríveis e mesmo o hino da copa do mundo de 1970, com a seleção brasileira tetracampeã, no México, foram usados nessa campanha ufanista. Dom e Ravel foram além, compondo a música usada pela campanha do Mobral, Movimento Brasileiro de Alfabetização. A dupla cantava “Eu sou brasileiro, anseio um lugar/ Suplico que parem, pra ouvir meu cantar/ Você também é responsável/ Então me ensine a escrever/ Eu tenho a minha mão domável/ Eu sinto a sede do saber.”

²⁰ “Palavra que um jogo de palavras associa à acrobacia do saltimbanco e à sua arte de saltar no trampolim, e como trapaçaria, astúcia e esperteza no modo de utilizar ou de driblar os termos dos contratos sociais.” (p.79).

²¹ O Caso Morel, 1973.

²² Ufanismo é uma expressão utilizada no Brasil em alusão a uma obra escrita pelo conde Afonso Celso cujo título é *Porque me Ufano do Meu País*

Lembrando que os anos 1960 foram muito férteis no campo musical, começando pela Bossa Nova, surgida na virada da década na zona sul do Rio de Janeiro, fortemente influenciada pelo *jazz* e de grande penetração nos EUA, que chegou aos anos 60 já com um rompimento em seu meio, onde artistas como Edu Lobo, Carlos Lyra e Nara Leão, inspirados em uma visão popular e nacionalista, estimulados pelo Centro Popular de Cultura da UNE, que tinha entre seus objetivos²³ tirar o povo da alienação e da submissão através de uma “arte popular revolucionária”, se aproximaram de artistas do samba, como Zé Ketí e dos ritmos nordestinos como João do Vale. De música associada ao “entreguismo”, pela associação aos EUA, cai nas graças da juventude elitizada, pelo trabalho junto à música brasileira mais tradicional. O inimigo então seria outro: o rock que chegara ao Brasil com a Jovem Guarda, ou “iê-iê-iê”, uma menção aos Beatles, causando euforia nos jovens e ganhando os espaços na televisão.

“O movimento Jovem Guarda era relacionado aos efeitos de “entreguismo” cultural e “alienação” política no seio da juventude e, neste sentido, a ponta de lança dos militares na guerrilha cultural que o país parecia vivenciar.” (NAPOLITANO. 2001.p. 72)

É nessa época de debate em relação à música, à cultura brasileira e à identidade nacional, em uma época onde muitos artistas tomavam posição contrária ao regime, acreditando que sua arte poderia levar à transformação da sociedade, surge ainda a Tropicália, movimento em torno de um grupo²⁴ que pretendia mais chocar esteticamente que produzir manifestos políticos. O Tropicalismo “defendia que a experiência estética vale por si mesma e ela própria já era um instrumento de mudança social”²⁵

Então, num período de grande tensão, não se admitia ficar indiferente, como já alertava o programa político do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o CPC da UNE, de março de 1962, onde o artista deveria ser um militante político capaz de promover as transformações sociais na sociedade, “em prol da libertação material e cultural de nosso povo”²⁶. O artista despolitizado seria, portanto, um ser docilizado, instrumento da classe dominante para manter o *status quo*.

²³ Definidos no "Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura" redigido pelo seu primeiro diretor, o sociólogo Carlos Estevam Martins, em março de 1962

²⁴ A Tropicália se manifestou, principalmente, na música, com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Tom Zé e os Mutantes; nas artes plásticas, com o trabalho de Hélio Oiticica, na poesia de Wally Salomão e no teatro de José Celso Martinez Correa.

²⁵ CALADO, Carlos. Tropicália: A História de uma Revolução Musical. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 198.

²⁶ Manifesto do CPC, p. 69

A arte produzida na década de 1960, como vimos, foi alvo de enquadramentos e, como reflexo das inquietações juvenis urbanas diante de um mundo que sofria transformações maravilhosas²⁷, nos prepara para compreendermos os anos 1970, de uma produção artística menos radical e mais comercial, ou seja, deixando de lado o ativismo político (abalado com o endurecimento do regime) e partindo para a consolidação da indústria musical.

A arte, portanto, deve ter alguma função social? Aristóteles, em sua obra *A Política*, já alertava sobre os efeitos da música sobre a alma humana. Segundo o filósofo, a arte pode servir para a educação, catarse ou repouso. Para Aristóteles, a música contribui para a constituição do senso moral, auxilia na aquisição da virtude e habitua o homem a gozar prazeres justos porque a música é, por natureza, agradável. Desta forma, a música alimenta a alma!²⁸ Conforta-nos, ou nos faz lutar, serve ao conformismo ou à mudança.

Alguns artistas passaram à história como ferrenhos defensores da liberdade, da luta pela redemocratização, sendo perseguidos, exilados, sendo proibidos de terem suas músicas executadas, de fazerem shows, outros ficaram como medrosos, cúmplices do regime, escrevendo canções que de nada serviam para o momento político, tachados de alienados, música alienada para um povo que precisava se libertar, por isso, precisava de música militante que pudesse influir no modo de pensar do povo, preparando-o para a sublevação. A Tropicália, inclusive, que assumidamente não tinha preocupações com a transformação política, foi reabilitada e hoje é considerada revolucionária.

No entanto, alguns desses artistas considerados alienados e que, sequer, até pouco tempo, era objeto da historiografia musical, também sofreram nas mãos do regime, por terem suas músicas colocadas no mesmo cesto de canções inadequadas pelos censores. Tanto sofreram o escárnio de uma juventude universitária, elitizada, como tiveram que suportar o peso das canetadas e carimbos de vetado, pelos militares. Odair José, Waldik Soriano, Fernando Mendes, Agnaldo Timóteo. Obviamente, devido suas origens humildes, pouca instrução e nenhuma militância política, não escreveram libelos antiditatoriais, mas crônicas do dia-a-dia, falando da vida corriqueira, que se passava nos lugares onde habitavam os homens ordinários, com seus amores, fantasias e crises. Músicas como *Tortura de Amor*, de Waldik Soriano foram censuradas apenas pelo título conter uma palavra que não devia ser

²⁷ Segundo Edwar Castelo Branco

²⁸ HOURDAKIS, Antoine. *Aristóteles e a Educação*, Editora Loyola, 1998

dita, já que o próprio General Humberto de Alencar Castello Branco dizia que “Não existe tortura no Brasil”²⁹.

A idéia de um novo país, “um país que vai pra frente” não comportava relaxamento quanto à arte produzida. Com ou sem critério, foram censuradas milhares de trabalhos, dentre os quais aqueles que não obtiveram reconhecimento, pelo seu valor estético, ridicularizados ou largados num limbo que uma nova preocupação historiográfica pretende trazer à discussão.

²⁹ O primeiro caso de tortura que se tem conhecimento ocorreu ainda em 1964, tendo como vítima o líder comunista Gregório Bezerra, que foi arrastado pelas ruas de Pernambuco, além das torturas sofridas na prisão. Na época, esse e outros casos foram denunciados pela imprensa – que ainda não havia sido tocada pela pena da censura – e o General Humberto de Alencar Castello Branco, após uma breve e parcial investigação veio a público e afirmou: “Não existe tortura no Brasil”.

3. A PRODUÇÃO MUSICAL NO COTIDIANO DOS INDIVÍDUOS

A História no Brasil, agora no século XXI, tem vendido muito, vários autores, vários lançamentos estão entre os livros mais vendidos do país, alguns recebendo a crítica por não serem historiadores, fazendo uma “história da fofoca”, como criticam uns. “A História está em alta sim, e isso se deve, em grande parte, às suas novas tendências de abordagem do real passado (PESAVENTO, p. 14). A História Cultural trouxe para a discussão o indivíduo e suas relações no cotidiano, em contraponto à História tradicional, dos grandes feitos, grandes personagens, e ainda a historiografia marxista, que entende as relações numa sociedade como sendo um confronto entre diferentes classes sociais, de um lado o opressor, do outro o oprimido. Levavam em consideração apenas o coletivo, não os indivíduos em suas vidas construídas aos retalhos. Com o esfacelamento das utopias e da fragmentação do campo historiográfico, surgem outras facetas da Clio, dialogando com áreas como a Arte e a Psicologia e ampliando o arsenal de fontes, como o cinema, a literatura e a música.

A música, como companheira cotidiana dos indivíduos, contendo relatos poéticos, dramáticos ou subliminares, tem-nos servido como ótima fonte de estudos. A relação da música com o homem é bastante remota, sempre esteve presente nas sociedades, sendo um elemento de expressão social, religiosa, artística. Sandra Jatahy Pesavento, afirma que “uma das características da História Cultural foi trazer à tona o indivíduo, como sujeito da História, recompondo histórias de vida, particularmente daqueles egressos das camadas populares. (p. 118)”. É exatamente isso o que queremos com nosso trabalho, analisando as composições, o contexto e por quem foram produzidas, tratando de elementos populares, em canções simples, de um compositor não pertencente à elite musical da época, no entanto, perseguido pelo regime militar, em sua fase mais dura, por entenderem que ali, em sua música, estavam ideias contrárias ao que o regime defendia e ideias imorais, que não poderiam ser permitidas que fossem levadas aos lares, por intermédio do rádio ou televisão.

Com a entrada em cena dessas novas preocupações no estudo da História, temos agora um grande número de publicações que tratam de temas encobertos pelas grandes narrativas. Para compreendermos as produções culturais, faz-se necessário ir ao encontro das histórias dos autores, seus lugares de origem e de memória. Saber da origem do compositor nos ajuda a compreender o processo de criação de suas personagens, pois de seu cotidiano o artista extrai subsídios para sua produção, não de forma determinante mas complementar. O sambista Zé Keti fala do morro, o garotão Cazuzza fala da boemia da zona sul carioca, o sertanejo Almir Sater escreve sobre sua visão paradisíaca da vida no campo.

Odair José veio do meio rural, assim como tantos outros artistas silenciados vieram das classes menos favorecidas, verdadeiros proletários, quando não moradores da rua, como Evaldo Braga. Mesmo Odair José habitou a rua, quando chegou no Rio de Janeiro, na Praça Tiradentes³⁰, reduto de prostitutas e malandros. Como podemos ver, é uma música produzida por quem vive as experiências mais ordinárias.

Odair José chegou ao Rio de Janeiro no final da década de 1960, vindo de Goiânia, embora nascido no interior goiano, em Morrinhos, um retirante com uma mala e um violão, *sem dinheiro no bolso, sem parentes importantes e vindo do interior*. Arranjou logo de ficar na Praça Tiradentes, ponto de baixo meretrício. Ali começou a tocar em boates e circos, compondo suas primeiras músicas, observando as personagens que conhecia e via passar e das histórias que ouvia. Paulo Sérgio e Roberto Carlos dominavam as paradas, samba e a companhia dos tropicalistas ao longe, e para outro público. As rádios ditavam o que era sucesso, embora o que comumente chamamos de Era do Rádio³¹ já havia passado, nas décadas de 40 e 50, sofrendo declínio com o surgimento da televisão. O glamour do rádio já passara, os grandes ídolos e seus programas, migrado para a televisão, o rádio passa a ser o objeto símbolo da classe trabalhadora, deixando o lugar de destaque na sala e ocupando a cozinha ou o quarto da empregada.

As transformações pelas quais o mundo e o país passavam³² afetavam a identidade dos jovens da época, principalmente os habitantes da cidade que surge

“(…) não apenas como o centro das atividades humanas, mas também como destacado objeto de desejo e de reflexão. É na década de sessenta, em razão da rápida incorporação de novidades técnicas ao espaço urbano, que a cidade assumirá a condição de coisa ideal e desejável, algo semelhante a um imã de luzes piscantes que seduz e atrai as pessoas (CASTELO BRANCO, p. 58)

No período denominado Milagre Brasileiro – denominação ufanista para o período de crescimento econômico registrado entre 1967 e 1973.– houve uma explosão de consumo, associada à urbanização do país, resultando em muitos novos ouvintes de rádio,

³⁰ Em 2012, Odair José, depois de 10 anos sem gravar, voltou a gravar um álbum. Com o título “Praça Tiradentes”, foi produzido por Zeca Baleiro e contém, além de composições próprias, outras assinadas por Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Chico César. Continua com a mesma temática.

³¹ Época dos programas de auditório que lançaram Ângela Maria, Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Emilinha Borba e Marlene.

³² Novidades tecnológicas, como a ascensão da TV, movimentos contestatórios juvenis, a “conquista da Lua”, a píflula, movimento hippie, o país se tornando mais urbano que rural.

apesar da concorrência com a televisão e consumidores de discos. O toca-discos passou a ser um bem muito procurado na época. Faz-se necessário lembrar que as diferenças regionais e sociais eram imensas. Televisão não era um bem comum em todos os lares; rádio sim. O rádio penetrava em todos os lares, em todas as regiões, urbano e rural, cidades pequenas e grandes.

O rádio, além de apresentar canções, poderia muito bem servir como disseminador de ideias perigosas. Foi instrumento importante nas revoluções, guerrilhas e em outros momentos de grande conflito pelo mundo. O regime militar mantinha um forte controle sobre tudo o que era veiculado, desde recados, notícias e músicas. Antes de ir ao ar, o *script* deveria ser mostrado ao censor que poderia cortar notícias ou uma música indevida. Os censores negavam autorização a qualquer coisa que pusesse em risco a moralidade do governo ou que vissem ali algum código.

Na época, onde a mulher não raramente ficava em casa cuidando dos afazeres domésticos, era a ouvinte principal das rádios AM, poderosos veículos que chegavam a maiores distâncias. Programas que falavam diretamente com o ouvinte, liam resumo das novelas, horóscopos, receitas e tocavam músicas populares, no jargão radiofônico: músicas comerciais. Levando-se em conta que essa música popular “aparecia nas listas das mais altas vendas do mercado fonográfico e seus discos batiam recordes de execução em rádios” (ARAÚJO, 2003, 15), porque é considerado um gênero musical tão desimportante? Para respondermos a isso, precisamos recorrer a uma outra indagação: qual o público consumidor dessa música? A empregada doméstica também era ouvinte cativa das rádios, pois permitia a mobilidade pela casa. Enquanto trabalhavam nas “casas de família”, ligavam o rádio, para ouvir suas canções preferidas enquanto executava seu trabalho. Sabedores disso, os programadores das emissoras direcionavam a sua grade musical apelando para a sensibilidade desse(a) ouvinte, majoritariamente mulher, suburbano e de baixa escolaridade³³. Os cantores populares, que cantavam o romantismo e as práticas cotidianas eram os preferidos. Músicas como Para o diabo os conselhos de vocês, de Paulo Sérgio (1968), A Cruz que Carrego, de Evaldo Braga (1972), Secretária da Beira do Cais, de César Sampaio (1975), Erro de Matrimônio, de José Ribeiro (1975) e Menina do Subúrbio³⁴ de Fernando Mendes (1977), foram grandes sucessos do período abrangido por este trabalho. Compostas por cantores oriundos das classes populares, cantando a vida dessa gente.

³³ As pesquisas do Ibope, de 1973, mostravam que entre 70% e 80% dos ouvintes eram das classes C e D, que 70% eram mulheres e entre 70% e 75% tinham instrução equivalente ao ensino fundamental.

³⁴ *Trabalhou o dia inteiro / Sem tempo pra sonhar. / A menina do subúrbio / Espera encontrar / O seu príncipe encantado / E entregar seu coração / E faria qualquer coisa / Pela sua ilusão.*

A tese de doutorado de Eduardo Vicente, professor de Rádio da USP, defendida em 2002, utilizando os dados do Nopem (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado) sobre o mercado fonográfico, nos mostra a vendagem de discos no Brasil, dividida por segmentos³⁵. Nessa pesquisa, o segmento “Romântico” lidera com ampla vantagem o mercado brasileiro, seguido da MPB e do Samba. O rádio e os *Long-Plays* eram os grandes veículos da música nacional e estes eram dominados pela música romântica, cafona. A década de 1970 iniciava com um enorme crescimento na vendagem de toca-discos e, conseqüentemente de LPs.

“As taxas de crescimento da produção fonográfica foram ininterruptamente positivas até 1979, quando o país alcançou o quinto lugar no mercado mundial de discos. De acordo com Ortiz (1991: 127 – 128), em seis anos, de 1970 a 1976, o setor fonográfico cresceu em faturamento 1.375%. nessa época, tantos os suportes quanto os equipamentos fonográficos alcançaram vendas expressivas. A venda de LPs e compactos passou de 25 milhões de unidades por ano para 66 milhões de unidades. E o consumo de toca-discos, entre 1967 a 1980, aumentou 813%”³⁶.

A indústria musical crescia e criava novos ídolos, usando uma linguagem de fácil acesso e que, num período de forte vigilância do Estado, com a censura abafando as vozes discordantes, o disco é o produto material desse mercado que chega ao maior número de lares e torna-se “ponto inicial do processo de comunicação da canção com o público”. Nos discos da época, encontramos facilmente a frase “Proibida a radiodifusão e a execução pública da música”, apontando para determinada faixa censurada. O disco poderia ser gravado com ela, mas essa música não seria executada no radio, nem poderia ser executada em shows, como aconteceu com Uma Vida Só (Pare de Tomar a Pílula), de Odair José.

A música em ascensão nos anos 1970 ganhava uma nova linguagem, mais afastada dos temas recorrentes da década passada, mas próximas dos temas do cotidiano. Se na década passada os artistas tinham preocupações sociais ou estéticas, agora tinham por objetivo escrever canções que chegassem de forma mais imediata ao ouvinte, falando de temas bem corriqueiros. No entanto, mesmo sem uma preocupação política de transformação, alguns compositores tocaram em assuntos indelicados ao governo, como o uso da pílula, a prostituição, o erotismo, ou meso a vida difícil enfrentada pelo povo, longe, portanto, das canções desejadas, nas campanhas ufanistas. O AI-5 tornou muito difícil uma música mais engajada, pois o regime a tudo censurava. Hoje, com o alargamento da compreensão sobre o

³⁵ Anexo I – Também disponível em Os dados do nopem e o cenário da música brasileira de 1965 a 1999. <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/EduardoVicente.pdf>

³⁶ ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1994)

conceito de política, percebemos que o que estavam fazendo também era política, mas eles se preocupavam mais em compor metáforas da vida cotidiana urbana do Brasil dos anos 1960-1970.

Os militares haviam implantado não só um governo onde a atividade política era cerceada, mas havia uma intenção muito forte de controlar o comportamento das pessoas, valendo-se de uma política de moralidade e bons costumes. “No período, os jovens tendiam a ser cercados, nomeados e pretensamente controlados” (CASTELO BRANCO, p. 69). Havia um comportamento adequado, uma disciplina escolar onde se ensinava os valores a serem seguidos, uma adoração à Pátria. Desde o iê-iê-iê, com os jovens aderindo a um visual importado, passando pela Tropicália, onde o corpo desbundado, “escrachado”, “em danação” é logo associado negativamente ao uso de drogas e excessos sexuais, esse comportamento é tido como inaceitável pelo regime, sendo inclusive motivo de vigilância pelos militares e civis, que incorporaram o modo de vida desejado pelo regime, como conta Torquato Neto em uma passagem de seu livro *Os Últimos dias de Paupéria*³⁷.

- Polícia.

ora, eu agradeci, mostrei meus documentos, o cara conferiu que tudo era legal e estava em ordem e em seguida iluminou-se:

- olha, bicho, esse teu cabelo está muito grande.

ai eu saí na rua, primeiro na tijuca, onde as pessoas se divertem olhando. depois na cidade, onde as pessoas me cercaram na rua da assembleia e gritavam: corta o cabelo dele e tal. a gente pensa: vou tomar muita pancada dessa gente. eles olham com ódio para o meu troféu. meu cabelo grande e bonito espanta. espanta não, agride. e eu me garanto que eu não corto. um cara suado e de gravata, cara de ódio, passa por mim na conde de bonfim, cara de uns quarenta anos, cara de pai de família classe média típico nacional, passa no seu fusquinhazinho e quando me vê dá um berro: - cachorro cabeludo! desci do ônibus e saí andando pela gomes freire. vinha uma senhora gorda fazendo compras com um garoto pequeno e um tipo – filho com jeito d funcionário sei lá de quê. de longe, enquanto eu vinha, eles já sorriam e cochichavam tramando. eu vi. bem na minha frente os três pararam e a vanguarda do movimento adiantou-se – era o garotinho. – é homem ou mulher? eu respondi: - mulher. o rapazinho, o outro, gritou. atenção: gritou. – cala a boca, cabeludo desgraçado! a mulher deu uma gargalhada e eu passei. inteiramente malucos, doidos varridos, doidos de pedra. ai, crianças, a gente declara novamente: são uns malucos. são uns loucos. são uns totalitaristas: cabeludo não entra. São uns chatos. São uns loucos, totalmente loucos e perigosos. ou não?” (TORQUATO NETO, 1982, p.199)

A vigilância era total, no comportamento, nas atividades, e agora sim, ao contrário do primeiro momento da ditadura, entre 1964 e 1968, nas artes. O temido Serviço de Censura

³⁷ Considerando a importância da palavra para Torquato Neto, reproduzo a mesma grafia utilizada por Edwar Castelo Branco, em *Todos os dias de Paupéria*.

de Diversões Públicas (SCDP), órgão responsável pela análise das atividades artísticas, por onde passavam todas as canções antes de executadas nos meios públicos, vetava ou mutilava qualquer canção que fazia referência a alguma atitude um pouco mais ousada. Não só de artistas nacionais. A canção de Serge Gainsbourg, *Je T'aime mon non plus*, famosa pelos seus sussurros e gemidos, onde narra o ato sexual de um casal, teve sua execução proibida no país e o Exército chegou até mesmo a ocupar a fábrica da gravadora Philips, recolhendo exemplares do álbum. Na época costureiro, Clodovil foi retirado do júri do programa Hora da Buzina, apresentado por Chacrinha, na TV Globo, em 1972, em um acordo entre o governo e a direção do programa³⁸, enquadrado na regra para a TV que determinava a proibição de programas que “exaltem, direta ou indiretamente, o erotismo, o alcoolismo, e as inversões sexuais”³⁹. Enfim, o regime preocupava-se em vigiar e disciplinar o corpo “que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” ((FOUCAULT, 1999, p. 163). A vigilância dos corpos e o controle do indivíduo são, segundo Foucault, estratégias utilizadas pelo poder para garantir a docilização do indivíduo e torná-lo útil à sociedade⁴⁰. A ditadura sentia-se na obrigação, portanto, de controlar qualquer ameaça à moral da sociedade dominante e amiga do regime desde 1964.

A música, isso já sabido há décadas, não era um instrumento inofensivo. Nesse contexto, era entendida pelos censores como um veículo que atentava contra a moral. Ouvidas em lares de uma ponta a outra do país, por domésticas, donas-de-casa, em bares, nos prostíbulos, a música cafonas era a trilha sonora da classe trabalhadora do período, sem militância direta. Roberto Carlos, o artista de maior vendagem de discos da época também compunha músicas que tinha essa temática, como *Rotina* (1973), *O Divã* (1972), *Falando Sério* (1978), que chegavam a esses ouvintes, obviamente. Muito distante das preocupações político-militantes de Chico Buarque e companheiros da arte engajada, a preocupação desses artistas era, prioritariamente, o sucesso, pois a música era o seu sustento. Perguntado sobre onde estava durante a Passeata dos Cem Mil, Odair José responde: “Não participei, estava trabalhando” (Araújo, 2003, 38)

³⁸ Em troca do afastamento, foi solicitado ao governo que ajudasse na importação dos equipamentos de videotape, estimados em 600 mil cruzeiros (cerca de 350 mil reais), como havia feito no caso dos equipamentos geradores de imagens em cores. Informação colhida do livro *Bordado da Fama: Uma Biografia de Denner*, de Carlos Alberto Dória, de 1998.

³⁹ As normas da boa conduta. Veja 17.05.1972.

⁴⁰ Objeto de estudo de Foucault em *Vigiar e Punir*.

(...) o artista faz parte de uma sociedade determinada, sendo obrigado a criar e a subsistir no marco das possibilidades que lhe oferece. Para não desviar suas forças essenciais de sua verdadeira direção, a arte deverá ser, para ele, meio de desenvolvimento de sua personalidade, mas também meio de subsistência. (JAMBEIRO, 1975, p. 45)

O primeiro sucesso de Odair José foi justamente *Eu Vou tirar você desse lugar*, lançada em 1972, num compacto que chegou a vender 800 mil cópias! O compacto, feito para testar a vendagem imediata, aceitação de determinada música, era instrumento das gravadoras para verificar a viabilidade de certo artista. Duas músicas, lado A, lado B. Odair obteve uma vendagem astronômica, o que é impossível nos dias de hoje no Brasil, onde um cd não chega ao milhão de cópias vendidas. É lógico que um retirante que tenta a vida na cidade grande, no meio artístico, se submete aos ditames das gravadoras, que exigem alta vendagem.

Portanto, na década de 70 qualquer compositor que tivesse a pretensão de popularizar suas canções ou de as tornarem conhecidas teria que recorrer às gravadoras. Era através do disco que se atingia um público maior. Segundo Othon Jambeiro (1975, p. 138), “por intermédio do disco é possível ao autor tornar conhecida sua mensagem, como também porque esta é a única maneira de converter-se num profissional da canção”.

As músicas deveriam ser de fácil assimilação, para um público alvo não-elitista e que não corresse o risco de esbarrar no crivo do censor, pois o investimento empregado em gravar um disco era alto. Além disso, tinha a correria atrás das rádios para que sua música tocasse, o que ficou conhecido como “jabá”, prêmios a radialistas e emissoras de rádio que tocassem aquela música, para torná-la sucesso.

Odair José surge nesse espaço/tempo com composições que retratam o amor do homem pela prostituta, na verdade, uma crônica do que ele tanto viu nas suas noites de cantor de cabaré, na zona boêmia do Rio de Janeiro. Trata também de drogas, relações homossexuais, divórcio, igreja, pílula anticoncepcional.

4. AS MULHERES DE ODAIR JOSÉ

Observar o que um artista diz em suas canções é procurar significados explícitos ou ocultos. O trabalho do historiador cultural, com a profusão de fontes que tem sido geradas e absorvidas pelo estudo é garimpar nas diversas manifestações culturais, entendidas como toda produção humana, as sensibilidades de uma época, “as imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo”. (PESAVENTO. p.43).

A música de Odair José é marcante, nesse sentido, por ora tocar em assuntos indiscretos à sociedade moralista, sensível a um problema social ou polemizar com o regime militar e ao mesmo tempo com o movimento feminista, gerando censura ou mutilações em suas canções. Não só isso. O polêmico compositor também foi alvo da Igreja Católica ao lançar o disco *O Filho de José e Maria*, com músicas que questionam o casamento, a Igreja e a divindade de Cristo e que renderam sua excomunhão. Para completar o ciclo rock’n’roll desse artista popular, escreveu “A Viagem”, uma alusão ao uso de drogas, e ainda várias outras falando sobre o amor livre. O conjunto dessa obra lhe rendeu muitos dissabores, dentre elas visitas aos generais, prisão e exílio.

Tudo isso vindo de um compositor jovem, em 1968 com 20 anos, mas que não integrava o time dos compositores considerados pela historiografia musical, representante de nenhum movimento, sem militância política, sem ligação com o meio universitário nem com a vanguarda da música brasileira⁴¹. Um cronista do cotidiano, sendo ele mesmo um homem comum, ordinário, no sentido dado por Certeau, exercitando sua criatividade, driblando a imposição de uma ordem social, compondo o que via no seu dia-a-dia, numa linguagem repleta de sentimentalismo, sem grandes malabarismos verbais, mas que, em alguns momentos usa da linguagem de fresta e em outras vezes toca, intencionalmente, em pontos que causam insatisfação à ditadura militar. Se por um lado, Odair José não se ligava à arte engajada, por outro não se ligava à corrente da música “cafona” que cantava as lamúrias do amor desfeito, geralmente pondo a culpa na “mulher ingrata”, a “infel”, a “que não tem coração”, a “que não entende o homem”, “leviana”⁴². No trabalho sobre a obra de Lupicínio Rodrigues e o mundo boêmio dos anos 1940 e 1950, os autores analisam essas canções e encontram músicas que apresentam “marcas de misoginia, sendo a mulher considerada

⁴¹ Movimentos experimentais ou inovadores, como foram a Bossa Nova e a Tropicália.

⁴² Conforme cita Rodrigo Faour, em seu livro *A História Sexual da MPB*, de 2006.

culpada por todos os males. Dissimulada, possui atributos de poder, que usa para muitos fins.”

⁴³, como na letra de Nervos de Aço, de Lupicínio:

“Você sabe o que é ter um amor, meu senhor?
Ter loucura por uma mulher
E depois encontrar esse amor, meu senhor,
Ao lado de um tipo qualquer?”⁴⁴

Essa não é a mulher de Odair José. Em suas canções, a mulher está numa posição de fragilidade ou incômoda, e eis que o homem surge, um *Deus Ex-Machina*⁴⁵ que, de repente aparece com uma saída para a dada situação.

Em 1972, ao lançar *Eu vou tirar você desse lugar*⁴⁶, Odair José escreve a história do homem que, ao chegar ao prostíbulo, se encanta por uma prostituta e retorna no dia seguinte. Logo em seguida já faz juras de amor, dizendo que vai tirá-la daquele lugar pra morar com ele, mesmo que a sociedade recrimine. É o homem fazendo uma declaração à prostituta amada:

Olha... A primeira vez que eu estive aqui
Foi só pra me distrair
Eu vim em busca do amor
Olha..
Foi então que eu te conheci
Naquela noite fria
Em seus braços
meus problemas esqueci
Olha..
A segunda vez que eu estive aqui
Já não foi pra distrair
Eu senti saudade de você
Olha..
Eu precisei do seu carinho
Pois eu me sentia tão sozinho
Já não podia mais lhe esquecer

Eu vou tirar você desse lugar
Eu vou levar você pra ficar comigo
E não interessa
O que os outros vão pensar
Eu vou tirar você desse lugar
Eu vou levar você pra ficar comigo

⁴³ Maria Izilda Matos e Fernando Faria – *Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações* (1996)

⁴⁴ *Nervos de Aço*, Lupicínio Rodrigues, 1947

⁴⁵ "Deus surgido da máquina", expressão que tem origem no teatro grego para designar uma inesperada aparição de alguém para a solução de uma trama.

⁴⁶ *Eu vou tirar você desse lugar* (Odair José). Gravação de Odair José. Compacto Simples "Odair José". CBS. P. 1972.

E não interessa
O que os outros vão pensar

Eu sei...
Que você tem medo de não dar certo
Pensa que o passado vai estar sempre perto
E que um dia eu posso me arrepender
Eu quero
Que você não pense nada triste
Pois quando o amor existe
Não existe tempo pra sofrer

Eu vou tirar você desse lugar
Eu vou levar você pra ficar comigo
E não interessa
O que os outros vão pensar.

Fato comum, principalmente naqueles anos, onde as prostitutas não atendiam nas casas nem tinham *sites* para marcar encontro. Eram nos cabarés onde o homem ia beber, e lá acabavam a noite nos braços da profissional do sexo, uma mulher que podia muito bem estar lá por ter sido expulsa de casa, por necessidade financeira ou por desejo, como o caso de Gabriela Silva Leite, que cursava Ciências Sociais na USP, nos final dos anos 60, quando decidiu ser prostituta, criadora da ONG Davida e da grife Daspu, autora do livro *Filha, Mãe, Avó e Puta*:

"O maior preconceito é porque trabalhamos com sexo. Sexo é o grande problema, é o grande interdito das pessoas. E nós trabalhamos, fundamentalmente, com fantasia sexual, esse é o verdadeiro motivo da existência da prostituição. É um campo imenso. É uma babaquice dizer que só puta vende o corpo! E vender sua cabeça, quanto custa? O operário vender seu braço, quanto custa? Todo mundo vende sua força de trabalho, que está com seu corpo. Existe uma tendência de alguns estudiosos de se declararem a favor das prostitutas e contra a prostituição. Um contra-senso geral e total"⁴⁷.

Gabriela é contra a ideia da vitimização da puta, como sendo uma saída desonrosa para sua vida sem perspectiva. O sujeito da canção a vê assim: a mulher que, sem meios, encontrou no cabaré uma morada, onde comer e onde é desejada, mesmo com as relações forçadas com sujeitos nojentos, drogas, fantasias sexuais as mais diversas, a cafetinagem, as brigas e abusos. Um lugar indigno, onde ele exausto do esforço diário ou em fuga de um lar castrador, paga para ter o que deseja. O homem não a vê como uma trabalhadora, ali como um local de trabalho ou “como um espaço efetivo de resistência ao ideal da mulher frágil e

⁴⁷ Entrevista de Gabriela Leite no programa Roda Viva.
http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/723/entrevistados/gabriela_leite_2009.htm

submissa" (ENGEL, 1989. p.27). Se ele paga e goza, gosta e volta, os sentimentos vão se potencializando ao ponto de fazer promessas – nem sempre cumpridas. A música fotografou esse momento, onde ele faz a promessa à sua amada, consciente, inclusive das implicações. Numa sociedade moralista, viver um caso de amor com uma prostituta, no “ambiente” é perfeitamente compreensível. Levá-la pra casa é que gera comentários maldosos. Uma série de preocupações moralistas e, muitas as vezes, hipócritas, que ele mesmo levanta ao sugerir que ela possa temer o relacionamento pelo fato de “o passado vai estar sempre perto”. Mas o amor, segundo o homem, é maior e não importa nada mais além disso.

Analisando a composição surge a preocupação se esse discurso do personagem, de salvador da mulher que vive em ambiente indigno não reproduz a moral do tempo. Afinal, segundo a proposta do homem, ela é convidada a sair de um lugar de subordinação para outro, o lar onde o homem é o senhor.

A entrega de seu corpo, por ela, daria direito à posse por aquele, o que gera questionamentos já que um fantasma que ronda o pensamento do homem é a infidelidade, são todos os homens que já foram pra cama com sua mulher. O ciúme pode ganhar terreno podendo chegar ao extremo de um ato criminoso. O filósofo Nietzsche, em sua visão trágica sobre o amor, escreveu em seu livro *Gaia Ciência*

Quando vemos sofrer uma pessoa aproveitamos de bom grado essa ocasião que se oferece de nos apoderarmos dela; é o que faz o homem caridoso, o indivíduo complacente; chama também «amor» a este desejo de uma nova posse que despertou na sua alma e tem prazer nisso como diante do apelo de uma nova conquista. Mas é o amor de sexo para sexo que se revela mais nitidamente como um desejo de posse: aquele que ama quer ser possuidor exclusivo da pessoa que deseja, quer ter um poder absoluto tanto sobre a sua alma como sobre o seu corpo, quer ser amado unicamente, instalar-se e reinar na outra alma como o mais alto e o mais desejável.

Teorizar sobre o amor de um homem por uma puta pode nos levar a vários desdobramentos que certamente fugia a Odair José quando compôs sua música, mais preocupado em lançar uma canção de sucesso, mas o trabalho científico, apoiando-se numa fonte dessa natureza, onde as sensibilidades de um período estão sendo observadas, pode ganhar uma nova leitura, como se refere Sandra Jatahy Pesavento à obra de Gilberto Freyre que

por longo período, foi relegada a um segundo plano pela intelectualidade brasileira, uma vez que se colocava contra uma análise marxista das relações sociais vigentes no período escravocrata. Foi preciso que a História Cultural desabrochasse no país, ao longo dos anos 90, para que sua obra fosse retomada e submetida a uma nova leitura”. (PESAVENTO, 2003, P.102)

O próprio Odair José, em entrevistas recentes, como a concedida ao programa Agora é Tarde⁴⁸, na Band, reconhece que está dando muito mais valor à sua obra agora: “Passei a ter mais respeito e mais afeto pela minha própria obra.” Agora, com as novas possibilidades de interpretação, de forma mais ampla, de forma mais madura, o próprio artista se dá conta da importância do seu trabalho, desprestigiado em um momento pelos enquadramentos de memória, “representados por críticos, pesquisadores, historiadores e musicólogos, que determinam quais canções ou compositores devem ser preservados ou esquecidos pela memória nacional”. (ARAÚJO, 2007)

Eu vou tirar você desse lugar seria registrada no ano seguinte, em dueto com Caetano Veloso, no LP Phono 73⁴⁹. Odair José foi convidado por Caetano para o dueto. Odair, no princípio reticente devido o receio pelo público que encontraria ali, acabou por aceitar. O público que, no início vaiou Odair José, terminou a apresentação aplaudindo-o. Não seria a última vez que Caetano Veloso se uniria a um artista cafona. Recentemente regravou Você não me ensinou a te esquecer, de Fernando Mendes. Vemos aí como uma canção em um momento, ou dependendo de quem a canta, pode ser rotulada como “brega” ou “chique”. Fernando Mendes ou Odair José são considerados bregas num momento, e quando regravados por um artista do *mainstream*⁵⁰ fica elegante. Odair José, agora depois do reconhecimento que vem obtido, teve um álbum lançado com vários artistas da moderna música brasileira cantando suas canções⁵¹. Uma música como Negue, de 1960, do compositor português Adelino Moreira, foi duramente criticada pelos críticos musicais, tachada de “mau gosto” e bastante elogiada depois quando regravada por Maria Bethânia.

Na década de 1970, num país que passava a ser mais urbano que rural, mais precisamente 56,8%⁵², sob o impacto do “milagre brasileiro”, crescia a demanda por

⁴⁸ 22/06/2012

⁴⁹ LP registro do festival Phono 73, reunindo o elenco da gravadora Phonogram nos dias 11,12,e 13 de maio de 1973.

⁵⁰ Termo em inglês que significa “corrente principal”, que designa o pensamento ou gosto corrente da maioria da população. É muito utilizado atualmente referindo-se às artes em geral (música, literatura, etc).

⁵¹ Eu vou tirar você desse lugar, com participações de Zeca Baleiro, Pato Fu, Paulo Miklos, Mombojó, mundo livre s/a.

⁵² Anexo II - Fonte: Santos, Milton. A urbanização brasileira. São Paulo, Hucitec, 1993.

ocupações que não necessitavam de uma mão de obra muito especializada. Operários da construção civil e empregadas domésticas formavam uma imensa massa de trabalhadores nas grandes cidades, dividindo espaço com engraxates e motoristas, mecânicos, ambulantes e alfaiates. Para exemplificar, Jair Rodrigues, Carmem Silva, Agnaldo Timóteo, Waldik Soriano, Wando, Paulo Sérgio e Evaldo Braga trabalharam nessas ocupações antes de fazerem sucesso. Ocupações pouco valorizadas, mas que formavam boa parte dos trabalhadores brasileiros que formavam os cantados “90 milhões em ação”. Na maioria, sub-empregados, sem nenhum registro formal em suas carteiras de trabalho, portanto, sem direitos respeitados.

Na canção "Deixa Essa Vergonha De Lado"⁵³, Odair José deu seu total apoio à empregada doméstica, função que no início da década de 1970 não era legalizada, e a música de Odair ajudou em muito para que essa profissão fosse o que é hoje, respeitada em seus direitos, por isso, Odair ficou com a alcunha de "o terror das empregadas"⁵⁴. O artista foi também um grande defensor da criação do dia da empregada doméstica⁵⁵, sendo homenageado pela classe, no primeiro show comemorativo⁵⁶. A barreira social no relacionamento com um rapaz de classe média e o espaço reservado para a empregada é cantada nos versos:

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
voltar

Eu já sei que esse garoto que você leva pra 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 pra entrar
E se falo nessas coisas, você procura disfarçar
Fingindo não entender

⁵³ Deixa essa vergonha de lado (Odair José – Andreia Teixeira) Gravação de Odair José. LP “Odair José” – Polydor. P. 1973.

⁵⁴ Epíteto criado por Rita Lee, em sua música Arrombou a Festa, em parceria com Paulo Coelho.

⁵⁵ Comemorado a 27 de abril

⁵⁶ Jornal da Tarde, 8/11/1973

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

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

A empregada doméstica é aquela pessoa que presta serviços no lar, de natureza contínua, sob as ordens de uma família, podendo ser cozinheira, babá, faxineira. Em muitos casos, essa trabalhadora cria vínculos além do trabalhista com a família, tendo sido muito comum a figura da adolescente que vai morar na casa de família, em outra cidade, pra cuidar das crianças e manter a casa arrumada. Ela mora lá, numa relação muitas vezes pessoal e de caráter familiar, como estabelece Gilberto Freyre em sua obra *Casa Grande & Senzala*.

A moça retratada na canção é uma dessas trabalhadoras que reside na casa dos patrões, cuida da casa, leva o filho pra escola e pra passear. Num período de crescimento e que a mulher começa a ganhar espaço no mercado de trabalho, é preciso uma pessoa que faça o serviço outrora realizado pela mulher, dona-de-casa. Um dos símbolos da classe média seria, inclusive, o quarto da empregada, o local diminuto nos fundos da casa que dava *status* à residência com “dependência de empregada”. A ocupação era estigmatizada, na época, por ser claramente destinada às meninas de vida simples, vindas do interior, em sua maioria negras, reproduzindo a barreira social existente no país desde o período escravocrata com as mães-pretas e as mucamas. No livro *A Paixão Segundo GH*, de 1964, Clarisse Linspector se refere assim ao quarto de empregada

“E havia também o guarda-roupa estreito: era de uma porta só, e da altura de uma pessoa, de minha altura. A madeira continuamente ressecada pelo sol abria-se em gretas e farpas. Aquela Janair nunca, pois, havia fechado a janela? Aproveitara mais do que eu da vista que se tinha da cobertura. O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como se eu antes tivesse saído de minha casa e batido a porta. O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspás, das aspás que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio.” (p.28)

Havia ainda o componente sexual, onde o filho do patrão ou este mesmo insinuava-se e era incentivado por uma prática cotidiana a assediar a doméstica, fragilizada em sua posição, sob a ameaça de perder o emprego. Essa imagem da empregada da época foi muito utilizada no cinema, como no filme *Romance da Empregada*, de Bruno Barreto (1988) e *Domésticas – O Filme*, de Fernando Meirelles (2001), e nas novelas que, de papéis pouco significativos nos anos 1970, passaram a protagonistas.

Odair José, sensibilizado pela luta das domésticas, após tomar conhecimento de sua luta numa entrevista de rádio⁵⁷ onde o locutor leu um texto com as principais reivindicações da classe, escreveu a balada *Deixe essa vergonha de lado*, onde o rapaz, apaixonado, sabendo que a moça escondia que era doméstica, levanta sua autoestima. A música caiu no gosto popular, servindo como som da campanha pelos direitos da empregada doméstica. Logo em 1973, o Presidente Médici baixou o decreto nº 71.885, de 9 de Março de 1973 que garantiu o registro na carteira de trabalho e o recolhimento à Previdência Social.

Odair José, assumindo a militância na luta das empregadas domésticas, traz para a vida real o papel do homem que ele cria em suas composições. O salvador da mulher, em sua fragilizada posição.

Ainda no ano de 1973 muitas canções de Odair José seriam vetadas, parcialmente ou totalmente pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas. O argumento: a erotização evidente em suas composições. Entra em cena o Estado controlador, orientador do comportamento, uma vez que a sexualidade brasileira é um incômodo aos setores mais conservadores e aos ouvidos mais sensíveis, embora permeie “o cotidiano dos brasileiros, de norte a sul, das piadas aos jogos de sedução, das roupas aos comportamentos, nos escritórios, nas praças ou nos bares”⁵⁸ O carimbo de “vetada” o obrigava a recolher a canção ou modificá-la, retirando a palavra, frase ou sentido obsceno. A música poderia ser lançada no disco, mas proibida sua execução nos rádios ou em shows. Músicas como *Em qualquer lugar*: “Se você quiser / a gente pode amar / no meio desse mundo / em qualquer lugar / dentro do meu carro / parado em um jardim / debaixo do chuveiro / você sorri pra mim.../ a gente ama até demais / e quando se tem um grande amor / em qualquer lugar a gente faz.” foi vetada totalmente em

⁵⁷ Programa Luiz Aguiar, Rádio Tupi, São Paulo, 1973 (ARAÚJO, 2007, 321)

⁵⁸ Margareth Rago. *Sexualidade e identidade na historiografia brasileira*. P. 7.

1973, podendo ser gravada somente 12 anos depois, com o título de Quando a gente ama⁵⁹. A justificativa seria “a descrição de atitudes comportamentais alusivas ao desejo sexual”⁶⁰

Outra música que causaria problemas a Odair José foi *A primeira noite de um homem*, inspirada em filme de mesmo nome, tendo Dustin Hoffman no papel principal: “A primeira noite de um homem / é uma noite tão confusa / é uma noite tão estranha.../ meu desejo era tanto / que eu nem sabia por onde começar / o meu corpo esquentava / eu tremia / não conseguia nem falar...”. Vetada por tratar-se de “assunto altamente inconveniente e como a música é de uma índole popularesca e seria consumida por público jovem, torna-se ainda mais contra-indicada sua liberação.”⁶¹ Com a proibição da música, foi decidido então que o próprio autor iria a Brasília tentar resolver o impasse:

“A empresa pensou assim: ‘Vai lá, e o que eles apontarem de errado na letra, você muda alguma coisa.’ Eu fui com essa intenção”. E, segundo Odair José, ele conversou com algumas autoridades do governo, até mesmo com o todo-poderoso chefe do Gabinete Civil, general Golbery do Couto e Silva. “Encontro com general você sabe como é que é, né? Eu fui acompanhado de um advogado e me lembro que no avião, durante a viagem, ele ia me orientando: ‘Não responda nada, não questione nada, aceite tudo o que o general disser.’ Chegando lá eu falei com o Golbery e expliquei que a intenção da música não era corromper a juventude, que eu até poderia mudar alguma coisa na letra e tal, mas ele me disse: ‘Não! Está proibida a idéia!’” (ARAÚJO, 2007: 59)

Essa música seria muito importante para o LP prestes a ser lançado, então arriscaram por conta própria alterar a letra e conservar a melodia, mas mantendo o sentido e deu certo. A música passou pela peneira dos militares com o título *Noite de Desejos*⁶² e os versos: “E foi então que aconteceu.../...eu tinha medo e não queria / mas meu desejo era maior.../...foi naquela noite a primeira vez / e eu nunca esqueci.../...o meu corpo esquentava / eu tremia...”. Os corpos de homens e mulheres mantidos sob vigilância e cuidado pelo regime disciplinador que lhe impõe “limitações, proibições ou obrigações”⁶³ Em outra canção Odair José seria mais explícito, dadas as condições da época, ao relatar o amor bissexual. Apaixonado, aceitaria a condição de sua mulher lésbica: “Sei que és entendida e vai entender / Que eu entendo e aceito a tua forma de amor.../... Ame, assumo e consuma / O teu

⁵⁹ Quando a gente ama (Odair José) Gravação de Odair José. LP “Odair José”. EMI-Odeon. P. 1985

⁶⁰ Parecer datado de 29 de abril de 1973, do Serviço de Censura de Diversões Públicas da Guanabara

⁶¹ Parecer datado de 26 de março de 1974, do Serviço de Censura de Diversões Públicas da Guanabara

⁶² Noite de Desejos (Odair José) Gravação de Odair José. LP “Lembranças”. Polydor. P. 1974

⁶³ “(...) em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 1999, p. 163)

verdadeiro sentido do sentir / E nem penses que eu vou proibir.../ O beijo no beijo / o igual no igual/ trocando, entregando, buscando / chegando ao delírio final/... É proibido proibir.”

Dez anos depois de maio de 1968, das manifestações juvenis e pichações em Paris, Odair José na canção Forma de Sentir⁶⁴, trazia a frase que Caetano já cantara: É proibido proibir. Desta vez, falando do amor, que deveria ser livre, vivido de qualquer maneira. Qualquer maneira de amar vale a pena, como escrevera Milton Nascimento e Fernando Brandt na canção Paula e Beбето. Era um momento de embates. Enquanto a libertação do corpo era a tônica, enfrentávamos um regime totalitário, numa sociedade já reconhecidamente católico-moralista. Tais composições feriam os ouvidos sensíveis de militares e civis partidários do Estado controlador.

No entanto, o disco de 1973 ainda traria outra canção emblemática, que atrairia o ódio do regime: Uma Vida só (Pare de tomar a pílula).

Já nem sei há quanto tempo
Nossa vida é uma vida só
E nada mais

Nossos dias vão 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

⁶⁴ Forma de Sentir (Odair José). Gravação de Odair José. LP “Coisas Simples”. RCA-Victor. P. 1978

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

Em 1973 seria proposto ao compositor, pela sua gravadora, escrever uma canção sobre a pílula. A idéia era compor algo onde o namorado propusesse a sua namorada o uso da pílula para aproveitarem melhor o sexo, sem medo da gravidez. O mundo passava por uma revolução sexual, iniciada nos anos 60, com as pessoas defendendo o direito ao prazer. Os jovens queriam construir um novo mundo com novas ideias, contrárias à sisudez e desfaçatez da sociedade de seus pais. Além de proporcionar a possibilidade do sexo fora do casamento com menor risco de engravidar, garantia à mulher o domínio sobre o seu corpo, decidindo a hora de gerar o filho, num momento mais adequado financeira ou psicologicamente.

“Para a maior parte das mulheres, ao longo da história e em quase todas as culturas, o prazer sexual, quando possível, estava sempre ligado ao medo – medo de gestações repetidas e da morte no parto.(...)Numa época em que era comum ver mulheres conceberem sete, dez até doze filhos, obedecendo ao ‘crescei e multiplicai-vos’, a pílula revolucionou os hábitos sexuais” (DEL PRIORE, 2011, 194)

Nos anos 60 mesmo, antes até que na revolucionária França, a pílula começou a ser testada e disseminada na América Latina, continente onde se mostrava um enorme crescimento populacional. Não seria leviano afirmar que está aí o motivo de ter sido o primeiro lugar onde as mulheres começaram a usá-la. 19% das brasileiras já a usavam como método contraceptivo em 1967.⁶⁵ Embora fizessem uso, era um tema tabu. “A pílula já existia, mas nem se falava”.⁶⁶

Desde os anos 60 já existia no Brasil a Bemfam (Sociedade Civil de Bem-Estar Familiar no Brasil), uma entidade que desenvolvia campanha de controle de natalidade, principalmente no Norte-Nordeste e nas favelas cariocas, onde distribuía folhetos com a

⁶⁵ Revista Realidade, artigo “A mulher brasileira hoje”, edição nº 10, de janeiro de 1967

⁶⁶ A Raposa e as Uvas, de Reginaldo Rossi.

frase “Tome a pílula com muito amor”. Ou seja, com o temor do crescimento populacional em áreas mais pobres, resolveram colocar em prática o que defendia o economista Thomas Malthus. Para ele, a humanidade sempre iria se defrontar com escassez de alimentos. Em "Um ensaio sobre o princípio da população", ele defendia a tese de que a população cresce em progressão geométrica enquanto a produção de alimentos cresce em progressão aritmética, um descompasso que provoca a fome e estimula a disputa entre os homens. Com base em sua teoria, Malthus concluiu que, de maneira inevitável, a fome seria uma realidade caso não houvesse um controle imediato da natalidade. Os pobres seriam os responsáveis pela sua pobreza, proliferando-se.

Em 1971 a Bemfam é reconhecida pelo governo como entidade de utilidade pública e a partir daí o governo intensifica suas ações em prol do planejamento familiar, mesmo contrariando a Igreja Católica.

No Brasil, é bom que se diga, a contracepção não foi uma conquista do movimento feminista pelo direito do uso de seu corpo, como na França. A pílula não foi alardeada como uma libertação feminina. O enfoque era o populacional. O medo e o inconveniente das gestações era real.

O personagem da música de Odair José está casado há um bom tempo com sua esposa e quer um filho, mas esta insiste em tomar a pílula. Diferente dos casos de famílias enormes, esta mulher decidiu que não havia chegado o momento de engravidar, senhora do seu corpo, muito semelhante às defesas feministas. A visão masculina de Odair José pode ser encarada como machista, pois usa o imperativo e joga a responsabilidade para a mulher que não deixa o filho nascer. Mas a família tradicional, principalmente antes do século XXI, era a família composta pelos pais e filhos. Nada mais natural que o personagem desejasse seu herdeiro. Dessa vez, na composição, Odair cria um personagem cheio de autoridade que já se mostra insatisfeito com a decisão de sua mulher, diferente do amante insaciável, do homem provedor e compreensível. Com essa atitude não percebia que estava contrariando o desejo dos militares, defensores do controle de natalidade.

Uma vida só ou Pare de tomar a pílula⁶⁷ foi um sucesso avassalador. Lançada num dia, no outro já era primeiro lugar na parada. Tocava de norte a sul. Mas logo veio a

⁶⁷ Uma vida só (Pare de tomar a pílula) (Odair José – Ana Maria) Gravação de Odair José. LP “Odair José”. Polydor P. 1973.

repressão. A música foi proibida. Não só no Brasil. “Eu fiz alguns trabalhos na América Latina, e onde eu chegava, Deixa de Tomar a Pílula era proibida”, diz Odair José⁶⁸.

No documento em que a gravadora encaminha aos censores, subscrito por Odair José, explicam assim a letra:

“A letra refere-se a um casal, em que um marido quer filhos e a mulher os evita. Parece-me perfeitamente enquadrada na moral vigente, inclusive a cristão (sic), a aspiração à prole como realização final do matrimônio. Não sendo proibida a venda da pílula, e expressando o texto o desejo da constituição da família plena, parece-me excessiva a preocupação da autoridade local, nada havendo de imoral, no caso, muito ao contrário: a idéia geral exprime mesmo a política geral do país, cuja preocupação não é, de modo algum, a limitação da natalidade.”⁶⁹

Proibida a execução, não retirada do disco, mas nos shows o público pedia a música. Agentes da Polícia Federal faziam plantões em frentes aos locais dos shows para alertá-lo da proibição e, se cantasse, estariam ali para prendê-lo. Num desses shows⁷⁰, lotado o ginásio, cantou depois de pedidos insistentes. Cantou como que fosse a última vez. No fim do show os agentes já estavam de prontidão para levá-lo preso. Detido e admoestado, seus produtores viram que era hora de sair do país. Como Caetano Veloso e Gilberto Gil, Londres foi a cidade escolhida para o exílio. A música só sairia da clandestinidade em 1979, no mesmo decreto assinado por João Figueiredo, onde também foram liberadas Cálice, Apesar de Você e Pra não dizer que não falei das flores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao invés de alienada, em contraponto à arte engajada, a música de Odair José pode ser incluída na vertente da produção artística que registrou o comportamento da época (1968-78), numa forma de afronta ao regime militar, tocando em temas considerados fora do padrão de moralidade que esperavam vigorar no Brasil. A astúcia revelando uma resistência. A mulher, pobre, excluída ou amada, protagoniza momentos de erotização em um ambiente político altamente controlador. Na música cafona de Odair José encontramos, aqui, oposição à

⁶⁸ Em entrevista ao programa Agora é Tarde, Na Band.

⁶⁹ Anexo III

⁷⁰ Colatina, Espírito Santo

tentativa de disciplinamento dos corpos pelo regime, todavia tangenciando a moralidade do macho. O cantor e compositor criou, nas principais músicas analisadas, personagens mulheres em posições de fragilidade e um homem salvador num momento, e num outro o homem que lhe impõe a sua vontade. Vendo assim, o artista pode estar reproduzindo a moral vigente, da mulher sempre em posição de submissão. Homem vindo do meio rural goiano, aportando no Rio de Janeiro, num ambiente de baixo meretrício, tornou-se cronista de seu espaço/tempo, portanto, trazendo para a composição de seus personagens, a complexidade de sentimentos que envolvem a relação homem/mulher. Artista do cotidiano, Odair José homem comum, um artista em busca do sucesso, usa sua palavra para, mesmo sem intenção, subverter a ordem que vigorou nos tempos de AI-5.

“Canções revelam sentimentos”, diz Sandra Jatahy Pesavento em seu livro *História e História Cultural* e, numa História onde surgem diversos tipos de fonte para análise, onde as histórias do dia-a-dia ganham força e as interpretações se multiplicam, a música de um homem do povo, falando de práticas de homens e mulheres de seu povo, em suas relações cotidianas, nos permite a possibilidade de entendermos, no caso, a moral e a sociedade de um tempo e lugar.

ANEXO I

Tabela I – Distribuição por Segmento dos 50 Álbuns Mais Vendidos Anualmente (Eixo Rio/São Paulo): 1965/1979

Ano	Inter-nacio-nal	Trilhas de Novela (int/nac)	Pop. Romântico	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	-

ANEXO II

Evolução do índice de urbanização no Brasil entre 1940 e 1991

Ano	População total	População urbana	Índice de urbanização
1940	41.326.000	10.891.000	26,35
1950	51.944.000	18.783.000	36,16
1960	70.944.000	31.956.000	45,52
1970	93.139.000	52.905.000	56,80
1980	119.099.000	82.013.000	68,86
1990	150.400.000	115.700.000	77,13

Fonte: Santos, Milton. A urbanização brasileira. São Paulo, Hucitec, 1993.

ANEXO III

Documentos do Arquivo Nacional, onde hoje estão sendo estudados os documentos do período militar, sob a coordenação da Comissão da Verdade. Nesses, podemos ver o pedido de reconsideração de Odair José e Polygram e o parecer do censor com a ordem de corte e posterior liberação para gravação. A música continuaria proibida a execução em público.

414

phonogram
COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS PHONOGRAM

OFICINA DE LICENCIAMENTO Nº 107/13
Rio de Janeiro, 24 de Novembro de 1973.

Ilmo. Sr.
Chefe do
Departamento de Censura de Diversões Públicas
Polícia Federal
Brasília

Senhor Chefe:

*As Sr. Censor,
11 músicas et seq.
em 08/2/73*

A COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS PHONOGRAM, inscrita no SCDP-GE sob o nº 001, por seu representante ao final assinado, vem, respeitosamente, requerer se digne V. Sa de, em grau de recurso, liberar para gravação o texto da obra lítero-musical "UMA VIDA-80", de autoria de Odair José (e não de Erasmo e Roberto Carlos, como equivocadamente constou do pedido formulado na Guanabara). É o próprio autor, que também subscreve a presente, quem explica o sentido do texto:

M. I. DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE
DIVERSÕES PÚBLICAS

APROVO

de _____ de 19__

"A letra refere-se a um casal, em que o marido quer filhos e a mulher os evita. Parece-me perfeitamente enquadrada na moral vigente, inclusive a cristã, a aspiração à prole como realização final do

ARQUIVO NACIONAL

Av. Rio Branco, 311-A - Rio de Janeiro - P.O. Box nº 15093/06 - Cable address: PHONOGRAM - Tels 242-2895 - 252-6195-242-0964

MI-DEF - SRA/BSB
phonogram

COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS PHONOGRAM

007113

GERENTE GERAL

RECEBIDO POR

.2.

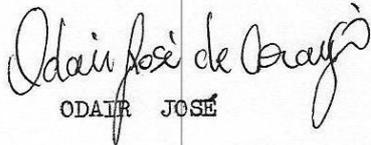
matrimônio. Não sendo proibida a venda da pílula, e expressando o texto o desejo da constituição da família plena, parece-me excessiva a preocupação da autoridade local, nada havendo de imoral, no caso, muito ao contrário: a idéia geral exprime mesmo a política geral do país, cuja preocupação não é, de modo algum, a limitação da natalidade".

Confiando no deferimento do pleiteado a requerente aproveita o ensejo, Senhor Chefe, para renovar seus protestos de alto apreço e consideração.

Atenciosamente,


J.C. Muller Chaves

Gerente de Atividades Paralelas


ODAIR JOSÉ





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

TÍTULO UMA VIDA SÓ

PARECER Nº 789/73

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: Livre

ESPÉCIE Letra musical
 COM CORTES? SIM
 BOA QUALIDADE -X-
 LIV P/ EXPORTAR? -X-
 DUBLADO? -X-
 LEGENDADO? -X-
 VED EXPL COMERCIAL? -X-

*Libere-se, as forças
do parecer.
Su 080873*

CENAS -X-X-X-

ENREDO O autor sentindo-se só pede a sua amada um filho, justificando o pedido, e insiste que deixe o uso de anti-concepcionais-ÉPOCA atual

GÊNERO letra musical

LINGUAGEM simples

MENSAGEM positiva

PERSONAGEM -X-X-

TEMA psico-social

OBS: 1. CORTES. No quarto verso a letra diz "Seja como for..." na gravação diz "feita por nós dois" Sugerimos o corte da letra...vire
 2. CONCLUSÃO. Desde que obedecido o corte acima, entendemos que a mensagem é positiva; um libelo contra a limitação de filhos contrário à moral e a igreja, que terá grande penetração entre os jovens que mais praticam o uso da pílula para poderem usarem e abusarem de suas experiências sexuais muito em moda hoje em dia, experiências extra-matrimoniais. Além de atingir os casais menos preparados. SOMOS PELA SUA LITERAÇÃO.

Brasília, 8 de fevereiro de 1973

[Handwritten signature]
 J. Ferraz - Insp. Cens.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro não – Música popular cafona e ditadura militar**. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2008
- BRASIL, Assis. **Tetralogia Piauiense – Beira Rio Beira Vida**. Teresina: FUNDAP, 2008
- CALADO, Carlos. **Tropicália: A História de uma Revolução Musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 198.
- CABRERA, Antônio Carlos. **Almanaque da música brega**. São Paulo: Matrix, 2007
- CASTELO BRANCO, Edwar. **Todos os Dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália**. Brasil: Annablume, 2005. 1ª Ed.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 3 ed.
- DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas – sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Ed Planeta do Brasil, 2011
- ENGEL, Magali. **Meretrizes e Doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)**. Editora Brasiliense, São Paulo: 1989, 1ª edição
- FAOUR, Rodrigo. **História Sexual da MPB**. São Paulo: Record. 2006
- FONSECA, Rubem. **O Caso Morel**. São Paulo: Companhia das Letras. 1995, 2ª Ed.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1999. 20ª Ed.
- GEISEL, E. **Discursos**, I. Brasília, Assessoria de Imprensa e Relações Públicas da Presidência da República, 1974.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde**. São Paulo: Aeroplano, 2004, 5. ed.
- HOURDAKIS, Antoine - **Aristóteles e a Educação** – Editora Loyola, 1998
- JAMBEIRO, Othon. **Canção de massa: as condições de produção**. São Paulo: Editora Pioneira, 1975
- LINSPECTOR, Clarisse. **A Paixão Segundo G.H.** Editora Rocco. 1964
- MALTHUS, Thomas Robert. **Economia. Ensaio sobre o princípio da população**. São Paulo: Editora Ática, 1982
- MATOS, Maria Izilda S. de; FARIA, Fernando A. **Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações**. São Paulo: Bertrand-Brasil, 1996

- MORIN, Edgar. **“Não se conhece a canção”**. In. **Linguagem de cultura de massa**. Petrópolis: Vozes, 1973
- NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2006
- NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural da MPB (1959 – 1969)**. São Paulo: Annablume, 2001
- Nietzsche, Friedrich. **A Gaia Ciência** (tradução de Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 1ª ed. 2001.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e industria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1994
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Ed. Autentica. 2ª Ed. 2003
- RAGO, Margareth. **O efeito-Foucault na historiografia brasileira**. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 7(1-2): 67-82, outubro de 1995.
- RAGO, Margareth. **Sexualidade e identidade na historiografia brasileira**. Publicado em Revista Aulas Dossiê Identidades Nacionais. N. 2 – outubro/novembro 2006 Organização: Glaydson José da Silva
- SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. São Paulo, Hucitec, 1993.
- TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998
- VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

Consultas a sites e blogs:

BRASIL. Decreto-Lei nº. 869, 12 de setembro de 1969. **Dispõe sobre a inclusão da Educação Moral e Cívica como disciplina obrigatória, nas escolas de todos os graus e modalidades, dos sistemas de ensino no País, e dá outras providências.** Disponível em: <http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=19581>. Acessado em 01.02.2013

Censura no regime militar: <http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/miliandreGarcia.pdf>

Acessado em 28.12.2013

Pesquisa Ibope sobre audiência de rádios em 1973: http://www.memoriallandelldemoura.com.br/radiod_artigos_radio_itai_am_fm.html

Acessado em 03.02.2013

Entrevista Gabriela Leite:

http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/723/entrevistados/gabriela_leite_2009.htm

Acessado em 15.12.2012

Thomas Malthus e o descompasso entre alimento e população:

<http://redeglobo.globo.com/globoecologia/noticia/2012/09/thomas-malthus-entenda-o-descompasso-entre-alimento-e-populacao.html>, por Alicia Ivanissevich. Acessado em 04.11.2012

Documentos Comissão da Verdade - Arquivo Nacional: <http://www.censuramusical.com.br/documentos.php?inicio=32>

Acessado em 20.12.2012

Vídeos:

Roda Viva entrevista Gabriela Leite: <http://www.youtube.com/watch?v=Rnaf81eyIZA> Exibido originalmente em 02.06.2009, no canal TV Cultura.

Phono 73: <http://www.youtube.com/watch?v=3GBZO30zzlg> Festival de música realizado no Centro de Convenções do Anhembi, em São Paulo, de 11 a 13 de Maio de 1973. O evento foi promovido pela gravadora Phonogram, atual Universal, e contou com quase todo o seu elenco.

Odair José no Agora é Tarde: <http://www.youtube.com/watch?v=fez92VujRLU> Exibido originalmente em 22.06.2012

ÍNDICE DAS MÚSICAS UTILIZADAS, EM PARTE OU TOTALMENTE, NESSE TRABALHO

Músicas de Odair José:

Deixa essa vergonha de lado (Odair José – Andreia Teixeira) Gravação de Odair José. LP “Odair José” – Polydor. 1973

Eu vou tirar você desse lugar (Odair José). Gravação de Odair José. Compacto Simples “Odair José”. CBS. 1972.

Forma de Sentir (Odair José). Gravação de Odair José. LP “Coisas Simples”. RCA-Victor. 1978

Noite de Desejos (Odair José) Gravação de Odair José. LP “Lembranças”. Polydor. 1974

Quando a gente ama (Odair José) Gravação de Odair José. LP “Odair José”. EMI-Odeon. 1985

Uma vida só (Pare de tomar a pílula) (Odair José – Ana Maria) Gravação de Odair José. LP “Odair José”. Polydor 1973.

Viagem (Odair José) Gravação de Odair José. LP “Odair”. Polydor. 1975

Músicas de outros artistas:

A cruz que carrego (Isaiás Souza) Gravação de Evaldo Braga. LP “O Ídolo Negro”. Polydor 1971

A Raposa e as Uvas (Reginaldo Rossi) Gravação de Reginaldo Rossi. LP “A raposa e as uvas”. EMI. 1982

Acorda Amor (Julinho da Adelaide – Leonel Paiva) Gravação de Chico Buarque. LP “Sinal Fechado”. Philips. 1974

Apenas um rapaz latino-americano (Belchior) Gravação de Belchior. LP “Alucinação”. Polygram. 1976

Apesar de você (Chico Buarque) Gravação de Chico Buarque. LP Compacto Simples “Chico Buarque”. Philips. 1970.

Arrombou a Festa (Rita Lee – Paulo Coelho) Gravação de Rita Lee. Compacto Simples “Rita Lee”. Som Livre. 1977

Brega e Chique (Doméstica) (Eduardo Dusek) Gravação de Eduardo Dusek. LP “Brega Chique”. Polydor. 1984

Cálice (Chico Buarque – Gilberto Gil) Gravação de Chico Buarque. LP “Chico Buarque”. Philips. 1978

Debaixo dos caracóis dos seus cabelos (Roberto Carlos – Erasmo Carlos) Gravação de Roberto Carlos. LP “Roberto Carlos”. CBS. 1971

Erro de Matrimônio (Dames Santana – Hellen Patricia) Gravação de José Ribeiro. Compacto “Simplesmente, José Ribeiro”. RCA. 1972

Eu te amo, meu Brasil (Dom) Gravação de Os Incríveis. Compacto Simples “Os Incríveis” RCA Victor. 1970

Festa imodesta (Caetano Veloso) Gravação de Chico Buarque. LP “Sinal Fechado”. Philips. 1974

Garota de Ipanema (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) Gravação de João Gilberto. LP “Getz/Gilberto”. Verve. 1964

Falando Sério (Roberto Carlos – Erasmo Carlos) Gravação de Roberto Carlos. LP “Roberto Carlos” CBS. 1977

Je t’aime...moi non plus (Serge Gainsbourg) Gravação de Serge Gainsbourg e Jane Birkin. Compacto Simples “Serge Gainsbourg e Jane Birkin”. Philips. 1969

Jorge Maravilha (Julinho da Adelaide) Gravação de Chico Buarque. LP “Palco, corpo e alma”. Philips. 1976

Menina do Subúrbio (Moacir – Miguel – Paulo Coelho) Gravação de Fernando Mendes. LP “Fernando Mendes”. EMI-Odeon. 1977

Negue (Adelino Moreira – Enzo de Almeida Passos). Gravação de Maria Bethânia. LP “Álibi”. Universal Music. 1977

Nervos de Aço (Lupicínio Rodrigues) Gravação de Francisco Alves. LP “Francisco Alves” Odeon. 1947

O Divã (Roberto Carlos – Erasmo Carlos) Gravação de Roberto Carlos. LP “Roberto Carlos” CBS. 1972

Para o diabo os conselhos de vocês (Carlos Imperial – Nenéo) Gravação de Paulo Sérgio. LP “Volume 1”. Caravelle. 1968

Paula e Bebeto (Milton Nascimento – Fernando Brandt). Gravação de Milton Nascimento. LP “Minas” EMI-Odeon. 1975

Pra não dizer que não falei das flores (Geraldo Vandré). Gravação de Geraldo Vandré. LP “Geraldo Vandré”. Som Maior. 1979

Você é Linda (Caetano Veloso) Gravação de Caetano Veloso. LP “Uns”. Polygram. 1982

Quem te viu, quem te vê (Chico Buarque de Hollanda). Gravação de Chico Buarque. LP “Volume 2”. RGE. 1967

Rotina (Roberto Carlos – Erasmo Carlos) Gravação de Roberto Carlos. LP “Roberto Carlos” CBS. 1973

Secretaria da Beira do Cais (Chico Xavier - Nem) Gravação de César Sampaio. LP “César Sampaio”. Polydor. 1976

Tortura de amor (Waldik Soriano) Gravação de Waldik Soriano. LP “Sucessos de Waldik Soriano”. RCA Victor. 1974

Você também é responsável (Dom – Ravel) Gravação de Dom & Ravel. LP “Terra Boa”. RCA Victor. 1972

Você não me ensinou a te esquecer (Fernando Mendes – Hugo Bellard) Gravação de Fernando Mendes. LP “Fernando Mendes”. EMI-Odeon 1979