Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC/SP

Eder Aparecido Ferreira Sedano

Sucesso, resistência e censura: amor e politização popular através da trajetória e obra de Odair José (década de 1970)

Doutorado em História Social

São Paulo
2023

Eder Aparecido Ferreira Sedano

Sucesso, resistência e censura: amor e politização popular através da trajetória e obra de Odair José (década de 1970)

Doutorado em História Social

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em História Social, sob orientação da Professora Doutora Maria Izilda Santos de Matos.

São Paulo

2023

Banca Examinadora

Para Silvanda Elisabete Ferreira Sedano (in memoriam). A mãe mais linda, amorosa e dedicada, que me gestou exercendo a profissão de empregada doméstica (chegando a desmaiar nos trens lotados do subúrbio paulistano), me criou e faleceu trabalhando nos serviços domésticos e sobrecarregada pelos afazeres do lar. Me perdoe, e obrigado por tudo mãezinha, inclusive por me apresentar as músicas de Odair José. Te amarei eternamente!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 (Processo nº88887.313512/2019-00).

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001 (Processo nº 88887.313512/2019-00).

Sincero agradecimento à CAPES e à FUNDASP. O apoio das duas instituições foi fundamental para a realização deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho simboliza a realização de um grande sonho, iniciado ainda antes da graduação, quando exercia a função de office boy no bairro de Perdizes e sem condições financeiras de ingressar no ensino superior, olhava triste para o prédio da PUC-SP, acreditando que nunca teria a oportunidade de lá estudar. Futuramente, ainda distante da PUC, consegui iniciar o curso de História em outra instituição, mas jamais tirei o sonho de entrar na PUC da cabeça, cheguei a usar sua biblioteca como visitante para redigir o TCC.

Depois que me formei, enfrentei muitas dificuldades, mas não desisti do meu sonho, até que consegui me matricular na PUC, inicialmente para cursar o Lato sensu "História, Sociedade e Cultura", e depois o mestrado e o doutorado em História. Apesar de sonhar, aquele office boy desesperançado não acreditava que iria chegar tão longe em uma instituição tão importante quanto a PUC-SP.

Quero agradecer primeiramente a Deus (ser acima de qualquer nomenclatura e versão religiosa), por me abençoar com coragem e saúde para concluir esta etapa, por oportunizar que as portas do Programa de Pós-Graduação em História da PUC-SP me fossem abertas e por colocar em meu caminho pessoas que contribuíram no desenvolvimento deste trabalho e no incentivo em continuá-lo.

Quero agradecer à minha querida orientadora, Professora Doutora Maria Izilda Santos de Matos, a quem sempre admirei pela competência, erudição, qualidade das pesquisas e obras publicadas. Tê-la como professora no curso de Lato sensu "História, Sociedade e Cultura", como orientadora do TCC, da Dissertação de Mestrado e da Tese de Doutorado é um grande privilégio e um sonho realizado. Além de orientar o trabalho de forma exímia, com grande zelo, competência e paciência, foi a Professora Maria Izilda quem me encorajou a apresentar o projeto e participar do processo seletivo do mestrado e do doutorado. Ela acreditou mais em mim do que eu próprio acreditava.

Quero agradecer à CAPES pela cessão da bolsa, fundamental para o desenvolvimento deste trabalho. Sem o apoio da CAPES eu não teria condições de arcar com as mensalidades do curso. Também agradeço à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e seus funcionários, por disponibilizar suas instalações (salas de aula, biblioteca, laboratórios, departamentos), fornecer seus serviços e apoio. Amo a PUC-SP de coração, vou honrar seu nome por onde estiver e sonho algum dia ver meu filho estudando nessa universidade.

Agradeço ao Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC-SP, seus funcionários (ao amigo William Fernando) e aos queridos professores, por todo o aprendizado em disciplinas e seminários: Prof. Dr. Luiz Antonio Dias, Profa. Dra. Denise Bernuzzi de Sant'Anna, Profa. Dra. Maria do Rosário Cunha Peixoto, Profa. Dra. Yvone Dias Avelino, Profa. Dra. Olga Brites, Profa. Dra. Estefânia Knotz Canguçu Fraga, Prof. Dr. Antonio Rago Filho e Profa. Dra. Carla Reis Longhi.

Meus sinceros agradecimentos aos queridos professores que participaram da banca de qualificação e auxiliaram nas correções e reformulações do trabalho, Profa. Dra. Ana Bárbara Aparecida Pederiva e Prof. Dr. Paulo dos Santos, e aos professores da graduação, que, além do ensinamento, intensificaram meu amor pela História e fizeram com que acreditasse em meu potencial, em especial o Prof. Dr. Fábio Franzini, Profa. Dra. Elaine Lourenço, Prof. Dr. Éber Ferreira Silveira Lima, Prof. Dr. José Lúcio Menezes, Prof. Geraldo José Alves e Profa. Katia Cristina Kenez.

Agradeço com muito amor ao meu filho Paolo, que precisou lidar com minha ausência e falta de atenção em alguns momentos de estudo e pesquisa (me perdoe filho, o pai te ama muito), à minha amada esposa, Kelly Cristine, por todo o apoio, carinho e compreensão, te amo muito. À minha mãe Silvanda (in memoriam), por ter trabalhado duro como empregada doméstica e diarista, sofrido para me sustentar e possibilitar meus estudos, me fazer forte, ter me apresentado as músicas de Odair José e, do plano espiritual, ter me dado forças nos momentos difíceis, te amarei eternamente; ao meu pai Santo e irmão (e melhor amigo) William, muito obrigado pelo apoio financeiro, encorajamento e carinho, vocês são minha base, amo vocês; ao meus sogros Nelson e Wilma, cunhados Nelson, Cristiane e Glauce; meu afilhado João Vitor, meus sobrinhos Igor, Maria Clara e ao recém-chegado Luca (o padrinho e tio ama vocês), aos meus tios, tias, primos e primas, muito obrigado a todos pelo apoio incondicional e pela compreensão do afastamento social com vistas a concluir este estudo.

Um agradecimento especial à minha grande amiga, incentivadora e conselheira, que me ajudou a me descobrir como sujeito, a acreditar no meu potencial, encontrar paz e concentração para esta tese, obrigado Dra. Valeria Teresa de Oliveira Pereira, você mora no meu coração. Agradeço aos colegas e amigos de Pós-Graduação da PUC-SP, com quem partilhei experiências, conhecimentos e companheirismo. Também agradeço imensamente ao cantor e compositor Odair José e a seu produtor Rafael, pela atenção, confiança e carinho no momento da entrevista.

[...]
Quem grita somos nós,
Os sem educação, os sem hospitais e sem segurança.
Somos nós, órfãos de pátria
Os filhos bastardos da nação.

Somos nós, os pretos, os pobres,
Os brancos indignados e os índios
Cansados do cachimbo da paz.
Essa voz que brada que atordoa seu sono
Vem dos calos das mãos, que vão cerrando os punhos
Até que a noite venha
E as canções de ninar vão se tornando hinos
Na boca suja dos revoltados.

Tenham medo sim,
Somos nós, os famintos,
Os que dormem nas calçadas frias,
Os escravos dos ônibus negreiros,
Os assalariados esmagados no trem,
Os que na tua opinião,
Não deviam ter nascido.

Teu medo faz sentido,
Em tua direção, vai as mães dos filhos mortos
O pai dos filhos tortos
Te devolverem todos os crimes
Causados pelo descaso da sua consciência

Quem marcha em tua direção?
Somos nós, os brasileiros
Que nunca dormiram
E os que estão acordando agora.
Antes tarde do que nunca.
E para aqueles que acharam que era nunca,
Agora é tarde.[1]

[1] VAZ, Sérgio. **Flores de alvenaria**. 1ª ed. digital. São Paulo: Global, 2016, p. 103-104.

RESUMO

SEDANO, Eder Aparecido Ferreira. **Sucesso, resistência e censura:** amor e politização popular através da trajetória e obra de Odair José (década de 1970). Tese (Doutorado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2023.

A presente tese tem como objetivo recuperar e discutir a trajetória e obra do cantor e compositor Odair José, assim como as representações do cotidiano e dos setores populares nelas presente. Pretende-se também questionar o impacto da indústria fonográfica e dos órgãos de censura no repertório do artista, além de se problematizar as formas de engajamento e politização em sua produção. A princípio, serão pesquisadas a trajetória de vida, a carreira e a produção artística de Odair, além do impacto causado pelas tendências mercadológicas e institucionais repressivas, observando-se as representações do cotidiano popular nelas contidas – a experiência de sujeitos comuns ainda pouco focalizados pela historiografia, entre eles empregadas domésticas, prostitutas, filhos de pais separados, mulheres desquitadas, homossexuais, entre outros atores sociais. Para Odair, ao narrar o cotidiano desses protagonistas, sua atividade como compositor se assemelhava à de um narrador musical. A década de 1970 se constituiu como um momento meteórico de sua carreira, quando ele se consolidou como um dos maiores vendedores de discos do país e, em contraponto, foi considerado imoral e subversivo por setores conservadores e pela Censura do governo militar, constando entre os músicos mais censurados do período. Além da marcação cerrada da Censura, Odair teve de enfrentar o preconceito das elites intelectuais, de alguns artistas e do público das canções engajadas da MPB, que utilizavam os termos "brega" e "cafona" para inferiorizar sua produção. Utilizando um corpo documental variado, que inclui documentos da censura, letras de canções, fontes jornalísticas e orais, busca-se contribuir para o desenvolvimento dos campos de estudo História e Música e História do Cotidiano, que se inserem no arcabouço mais amplo da História Cultural. Além disso, pretende-se colaborar para o processo de descentralização dos sujeitos históricos, recuperando experiências cotidianas de setores populares excluídos e marginalizados.

Palavras-chave: Odair José, música brega, censura, cotidiano, engajamento, classes populares, resistência, subjetividade criativa.

ABSTRACT

SEDANO, Eder Aparecido Ferreira. **Success, resistance and censorship:** love and popular politicization through the trajectory and work of Odair José (1970s). Thesis (PhD in Social History), PUC-SP, São Paulo, 2023.

The purpose of this Thesis is to recover and discuss the career and work of singer-songwriter Odair José, as well as the representations of everyday life and the popular sectors present in them. It is also intended to question the impact of the recording industry and censorship bodies on the artist's repertoire, as well as to problematize the forms of engagement and politicization in his production. At first, Odair's life trajectory, career, and artistic production will be researched, as well as the impact caused by repressive market and institutional trends, observing the representations of popular daily life contained therein (the experience of common subjects still little focused on by historiography, including domestic workers, prostitutes, children of separated parents, divorced women, homosexuals, among other social agents). For Odair, in narrating the daily lives of these protagonists, his activity as a composer resembled that of a musical narrator. The 1970s was a meteoric moment in his career when he established himself as one of the biggest record sellers in the country, but at the same time he was considered immoral and subversive by conservative sectors, and the military government's Censorship, and was among the most censored musicians of the period. In addition to the Censorship's tight grip, Odair had to face the prejudice of the intellectual elites, some artists, and the public of the MPB's (Popular Brazilian Music) engaged songs, who used the terms "tacky" and "corny" to inferiorize his production. Using a varied body of documentation, including censorship documents, song lyrics, and journalistic and oral sources, the purpose is to contribute to the development of the History and Music and History of Everyday Life fields of study, which are part of the broader framework of Cultural History. In addition, the purpose is to contribute to the process of decentralization of historical individuals, recovering the everyday life experiences of excluded and marginalized popular sectors.

Keywords: Odair José, brega music, censorship, everyday life, engagement, popular classes, resistance, creative subjectivity.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....15

CAPÍTULO I – TRAJETÓRIAS, MIGRAÇÕES E INFLUÊNCIAS MUSICAIS..... 18

1.1 MIGRAÇÕES: O BERÇO GOIANO E A BUSCA PELO SUCESSO.....19
1.2 "*EU QUERIA SER JOHN LENNON*": A INFLUÊNCIA DO RÁDIO, DO ROCK AND ROLL E DA JOVEM GUARDA NA OBRA DE ODAIR.....34
1.3 ODAIR E O ROMANTISMO: UM HERDEIRO DA DOR DE AMOR.....58
1.4 O BREGA E O CHIQUE: MARGINALIZAÇÃO SOCIAL E MUSICAL NO BRASIL.....69
1.5 ROMPENDO COM O MERCADO: RESISTÊNCIA CRIATIVA EM "O FILHO DE JOSÉ E MARIA".....88

CAPÍTULO II – SEXO, DROGAS, ROCK AND ROLL E EXCOMUNHÃO: ODAIR, CONTRACULTURA E PERSEGUIÇÃO RELIGIOSA..... 110
2.1 REBELDIA, PAZ E AMOR: ODAIR ENTRE A CONTRACULTURA E A ESTRUTURA DE SENTIMENTOS.....112
2.2 NINGUÉM MAIS NAMORA NO PORTÃO: O SEXO COMO TEMÁTICA MUSICAL.....125
2.3 CASAR PRA QUÊ? A DEFESA A DEFESA DO DIVÓRCIO E DO AMASIO..... 142
2.4 FORMAS DE SENTIR: DROGAS E HOMOSSEXUALIDADE NA TRAJETÓRIA E OBRA DE ODAIR JOSÉ.....155
2.5 ODAIR, O INIMIGO DA MORAL E DOS BONS COSTUMES: DA PERSEGUIÇÃO RELIGIOSA À AMEAÇA DE EXCOMUNHÃO.....167

CAPÍTULO III - FLERTANDO COM A SUBVERSÃO: A CENSURA MORAL E AS CAUSAS POPULARES NA OBRA DE ODAIR JOSÉ..... 184
3.1 A AMEAÇA "COMUNISTA": O VIÉS IDEOLÓGICO DA CENSURA MORAL.....185
3.2 "PARE DE TOMAR A PÍLULA": CENSURA E CONTROLE DE NATALIDADE EM "UMA VIDA SÓ".....209
3.3 "VOU TIRAR VOCÊ DESSE LUGAR": MARGINALIZAÇÃO E REINSERÇÃO SOCIAL DA PROSTITUTA.....224

3.4 “DEIXE ESSA VERGONHA DE LADO”: DE ÍDOLO A DEFENSOR DAS EMPREGADAS..... 239
3.5 CAUSAS POPULARES: MÚSICA, ENGAJAMENTO E POLITIZAÇÃO ATRAVÉS DA OBRA DE ODAIR JOSÉ..... 251

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 264

FONTES.....266

BIBLIOGRAFIA..... 275

ANEXOS..... 296

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Gráfico da taxa de urbanização do Brasil – 1940-2010..... 22
Figura 2 - Discos mais vendidos, coluna “A Grande Parada” da revista Intervalo..... 31
Figura 3 - Capa do LP “O Filho de José e Maria, 1977.....113
Figura 4 - Contracapa do LP “O Filho de José e Maria, 1977.....113
Figura 5 - LP “The Best of the Doors”, 1976..... 115
Figura 6 - Letra da canção “A primeira noite” apresentada à Divisão de Censura de Diversões Públicas e vetada, 1974.....128
Figura 7 - Parecer da Divisão de Censura de Diversões Públicas sobre a canção “A primeira noite”, 1974.....129
Figura 8 - Letra da canção “Cristo, quem é você?” apresentada à Divisão de Censura de Diversões Públicas e vetada, 1972.....172
Figura 9 - Letra da canção “Cristo, quem é você?” apresentada à Divisão de Censura de Diversões Públicas e vetada, 1972.....173
Figura 10 - Nota sobre Odair José publicada no jornal *Tribuna da Imprensa*, 1974.....174
Figura 11 - Documento da Força Aérea para os seus quartéis subordinados sobre palestra realizada em repúdio às teorias de Herbert Marcuse - parte 1.....190
Figura 12 - Documento da Força Aérea para os seus quartéis subordinados sobre palestra realizada em repúdio às teorias de Herbert Marcuse - parte 2.....191
Figura 13 - Documento da Força Aérea para os seus quartéis subordinados sobre palestra realizada em repúdio às teorias de Herbert Marcuse - parte 3.....192
Figura 14 - Letra da canção “Em qualquer lugar” apresentada à Divisão de Censura de Diversões Públicas e vetada, 1973..... 200
Figura 15 - Letra da canção “Desespero” apresentada à Divisão de Censura de Diversões Públicas e vetada, 1974.....201
Figura 16 - Letra da canção “Desespero” apresentada à Divisão de Censura de Diversões Públicas e vetada, 1974.....202
Figura 17 - Letra da canção “Desespero” apresentada à Divisão de Censura de Diversões Públicas e vetada, 1974.....204
Figura 18 - Letra da canção “A primeira lição” apresentada à Divisão de Censura de Diversões Públicas e vetada, 1983.....206

Figura 19 - Letra da canção “A primeira lição” apresentada à Divisão de Censura de Diversões Públicas e vetada, 1983.....207
Figura 20 - Letra da canção “A primeira lição” apresentada à Divisão de Censura de Diversões Públicas e vetada, 1983.....208
Figura 21 - Reportagem d’*O Jornal* sobre Odair José e o sucesso de “Um mundo só”, 1973.....218
Figura 22 - Charge do cartunista Lan no *Jornal do Brasil*, 1973..... 220
Figura 23 - Letra da canção “Vou tirar você desse lugar” apresentada à Divisão de Censura de Diversões Públicas e aprovada, 1971.....230
Figura 24 - Capa do CD “Vou tirar desse lugar: tributo a Odair José”, 2005.....239

Figura 25 - Nota no *Jornal do Brasil* para divulgação de show de Odair José, 1973..... 243
Figura 26 - Anúncio de um dos shows do Festival Lula Livre destacando participação de Odair José, 2019.....259
Figura 27 - Anúncio de um dos shows do Festival Lula Livre com participação de Odair José, 2019.....259
Figura 28 - Odair José em show se manifestando a favor da soltura de Lula, 2019.....260
Figura 29 - Anúncio de participação de Odair José no programa online Pé na Terra em Movimento, ligado ao MST, 2019.....262
Figura 30 - Odair José se apresentando na 18ª Jornada de Agroecologia do MST, em Curitiba, 2019.....262

Quadro 1 - Discos de Odair José – 1969-1980..... 59

APRESENTAÇÃO

A presente tese tem como objetivo recuperar e discutir a trajetória e a obra do cantor e compositor Odair José, vinculadas a questões do cotidiano dos setores populares. Pretende-se também questionar o impacto da indústria fonográfica e dos órgãos de censura no repertório do artista, assim como discutir sobre formas de engajamento e politização da sua produção.

O interesse pelo tema em questão surgiu durante os anos dedicados a pesquisas acadêmicas ligadas ao campo História e Música, durante a especialização e o mestrado. Nesse período me vinculei a essa área de estudo, ainda pouco explorada e com diversas possibilidades de pesquisa. Visando o aproveitamento do repertório bibliográfico, optou-se por uma temática relacionada aos cantores populares, como ocorreu nas formações acadêmicas anteriores. Mesmo com algumas semelhanças, houve mudanças em relação ao gênero musical pesquisado: partiu-se do samba (Bezerra da Silva e o sambandido) para o gênero definido como brega, campo carente de pesquisas historiográficas.

A princípio, serão pesquisadas a trajetória de vida, a carreira e a produção artística de Odair, além do impacto causado pelas tendências mercadológicas e institucionais repressivas, observando-se as representações do cotidiano popular nelas contidas – a experiência de sujeitos comuns ainda pouco focalizados pela historiografia, entre eles empregadas domésticas, prostitutas, filhos de pais separados, mulheres desquitadas, homossexuais, entre outros atores sociais. Para Odair, ao narrar o cotidiano desses protagonistas, sua atividade como compositor se assemelhava à de um narrador musical.

Durante a década de 1970, Odair José vivenciou momentos distintos na carreira: alcançou o sucesso, transformando-se em um dos maiores vendedores de discos do país, mas também se tornou um dos artistas mais censurados pelos órgãos de repressão. O talento permitiu que Odair se mantivesse no estrelato por quase toda a década de 1970; o pontapé inicial do sucesso foi dado com o lançamento, em 1972, do compacto “Vou tirar você desse lugar”, que se posicionou entre os mais vendidos, alcançando mais de 800 mil cópias comercializadas. A canção com o mesmo título esteve entre as mais tocadas do rádio. Na canção o narrador dirigia-se a uma prostituta, pela qual se apaixonou, e por isso iria tirá-la do prostíbulo e assumir uma relação conjugal com ela, mesmo enfrentando preconceitos e as críticas de familiares e amigos.

Além da prostituição, Odair abordou diversas temáticas em seu repertório, tendo predominância as canções de cunho romântico, nas quais tratou de relacionamentos amorosos, sexualidade, infidelidade e amores não correspondidos. As sensibilidades românticas presentes em sua obra devem-se, entre outros fatores, à influência de gêneros musicais que ouvia no rádio

durante a infância e a juventude (como o samba-canção e o bolero). Assim como Odair, deram ênfase às sensibilidades românticas os cantores chamados de "bregas" ou "cafonas", aos quais Odair era comparado. Para eles, o sucesso comercial não veio acompanhado de prestígio social, já que parte dos críticos e do público classificavam essa produção como alienada/alienante e "cafona", devido às temáticas eleitas e aos clichês vistos como melodramáticos, considerando-a distante da situação política vigente no país.

Para Odair, o termo "brega" era preconceituoso, utilizado na tentativa de enquadrá-lo num estilo/gênero marginal. Em sua opinião, essa generalização tentava desqualificar a elevada vendagem de discos desses músicos, que, ao contrário do que era apontado, além dos temas românticos, trataram de questões sociais e políticas presentes no cotidiano, como leis trabalhistas, desigualdades sociais, sexualidade, sendo por isso perseguidos e censurados, o que geralmente é ignorado por boa parte dos pesquisadores e historiadores, que privilegiaram outros movimentos, gêneros e expressões musicais, como a MPB.

Este trabalho tem o intuito de colaborar para o processo de descentralização dos sujeitos históricos, recuperando experiências cotidianas de setores excluídos e marginalizados, que possuem pouco espaço de expressão e mínimos registros do seu processo histórico. Pautado pelo referencial da História Cultural, questionam-se esquemas teóricos generalizantes, incorporando abordagens do cotidiano, de gênero, das minorias étnicas, além de hábitos e costumes, que ampliaram metodologias de forma interdisciplinar.[2]

As questões problematizadas nesta tese buscam trazer contribuições para a historiografia, já que a bibliografia sobre a obra de Odair José é restrita e não existem trabalhos sobre as representações do cotidiano popular e as ações da Censura. A trajetória da pesquisa foi marcada pelo período da pandemia da Covid, mas, mesmo diante dos desafios impostos, buscou-se um corpo documental variado, merecendo destaque os documentos da censura (oriundos do arquivo da Divisão de Censura de Diversões Públicas - DCDP), letras de canções (provenientes do levantamento da discografia de Odair), fontes jornalísticas (reportagens, entrevistas e depoimentos do cantor/compositor Odair José e seus produtores musicais) e fontes orais (provenientes de entrevistas e depoimentos do cantor/compositor Odair José).

A tese está organizada em três capítulos. No primeiro capítulo, *"Trajetórias, migrações e influências musicais"*, será discutida a trajetória de vida e artística de Odair José. Cabe notar que esta não se trata de uma obra biográfica, o que se busca é articular determinados temas e problemáticas sociais com as fases de sua vida e carreira, questionando-se como o

[2] BURKE, Peter. **O que é história cultural?** 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

repertório de Odair esteve em consonância com as demandas e questões sociais, sobretudo dos populares e excluídos.

O Capítulo II, intitulado *"Sexo, drogas, rock and roll e excomunhão": Odair, Contracultura e perseguição religiosa"*, foca as transformações culturais ocorridas no contexto da década de 1960, problematizando os impactos e as influências da Contracultura nas manifestações artísticas e culturais, particularizando a obra de Odair.

O Capítulo III - *"Flertando com a subversão: a censura moral e as causas populares na obra de Odair José"* discute os impactos da instauração do AI-5 na sociedade e na produção cultural, bem como as ações da censura atuando em diferentes manifestações culturais, incluindo a obra de Odair José.

A análise da trajetória e das composições permitem questionar sobre o engajamento e a politização dessa produção. Mesmo não sendo diretamente ligado a partidos políticos, organizações estudantis e movimentos de resistência ao governo militar, nem tendo militado em prol de algum ideal ou ideologia de esquerda, o artista teve contato com as ideias dos movimentos democráticos e com as dificuldades cotidianas enfrentadas pelos populares. Dessa forma, sua obra, pelos temas abordados, politiza as experiências da cotidianidade.

CAPÍTULO I – TRAJETÓRIAS, MIGRAÇÕES E INFLUÊNCIAS MUSICAIS

No primeiro capítulo será discutida a trajetória do cantor e compositor Odair José, a partir da problematização das diversas fases de sua carreira, de sua vida pessoal e da complexidade de sua obra. Ressalta-se que a presente tese não se caracteriza como uma obra biográfica, ao contrário, pretende articular a análise dos temas tratados com as problemáticas sociais que os envolvem, frisando que seu repertório sempre se voltou para o cotidiano do povo brasileiro, oferecendo representações críticas sobre ele.

Na primeira parte, o capítulo discute o impacto que a primeira migração de Odair (de uma pequena cidade rural do interior de Goiás para a capital do estado, Goiânia) teve em sua vida, no seu gosto musical e, consequentemente, na produção de sua obra. No decorrer do capítulo, expande-se a problematização para as demais migrações vivenciadas pelo artista, vinculando-as com as ondas migratórias que impulsionaram o êxodo rural e o processo de urbanização do país, destacando-se a superlotação das grandes cidades da região Sudeste.

Na segunda parte, faz-se uma reflexão sobre o papel do rádio, do rock and roll e do movimento conhecido como Jovem Guarda na formação musical e na obra de Odair. Outro aspecto problematizado nesse subitem é a influência do mercado fonográfico, que, na tentativa de repetir fórmulas de sucesso, interferiu como pôde no repertório desse artista.

A terceira parte apresenta dados relacionados à análise documental de toda a discografia de Odair. Essa investigação permite verificar que seu repertório é majoritariamente formado por canções de temática romântico-amorosa, mas não se limita a esse assunto, dividindo espaço com temas políticos e sociais que foram vetados pela Censura e incomodaram as autoridades militares em pleno governo militar. A predileção pela temática romântica se associa à influência do rádio na formação do gosto musical de Odair e sua geração, que cresceu acompanhando as programações radiofônicas em que os ícones da chamada Dor de Amor se destacavam.

A quarta parte focaliza a dicotomia existente entre os termos brega e chique, tanto na música como na cultura popular. Os dois termos estão envoltos em estereótipos hierárquicos, sendo que o chique foi associado à cultura erudita, consumida em sua maior parte pelas elites sociais e econômicas, enquanto o brega passou a simbolizar as variantes culturais produzidas e destinadas às camadas populares. O objetivo desse tópico é desconstruir essa visão preconceituosa, utilizando-se do princípio do hibridismo social e da interpenetração entre esses dois tipos de cultura.

1.1 MIGRAÇÕES: O BERÇO GOIANO E A BUSCA PELO SUCESSO

Andei sem parar
Por tantos caminhos
Até encontrar
A direção pra Morrinhos

De onde saí
Mas quero voltar
O que eu perdi
De novo encontrar

Os velhos amigos
Com novas histórias
Eu trago comigo
Boas memórias

Trocar a tristeza
Por felicidade
Com toda certeza
Vai passar a saudade
Vai passar

Morrinhos me encanta
Com tantas lembranças
Morrinhos protege
Meu lado criança
Me leva para um mundo de sonhos
Na minha infância
Nos seus quintais

Ei, Morrinhos
O meu lugar em Goiás
Ei, Morrinhos
O meu lugar em Goiás

Morrinhos me encanta
Com tantas lembranças
Morrinhos protege
Meu lado criança
Me leva para um mundo de sonhos
Na minha infância
Nos seus quintais

Ei, Morrinhos
O meu lugar em Goiás
Ei, Morrinhos
O meu lugar em Goiás

> Ei, Morrinhos
> O meu lugar em Goiás
> Ei, Morrinhos
> O meu lugar em Goiás[3]

Através da canção "Morrinhos", Odair homenageia o estado de Goiás e a cidade de Morrinhos, sua terra natal. Além da homenagem, percebe-se certo tom de saudosismo em relação à sua infância. As memórias e saudades se entrelaçam com a esperança de algum dia retornar ao local de nascimento. Memórias individuais se entrecruzam com a memória coletiva e são reproduzidas tanto no âmbito subjetivo como no cotidiano familiar e comunitário:

> No mais, se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apoiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas de natureza social.[4]

O compositor Odair José de Araújo nasceu em 16 de agosto de 1948 na cidade de Morrinhos, interior de Goiás. É filho do agricultor Antônio Rodrigues de Araújo e de Dona Conceição José de Araújo, que possuíam uma pequena fazenda e, com muito esforço, criaram Odair e seus quatro irmãos – Luiz Gerci, Maria Alice, Lurdes e o caçula Donizete – de forma tranquila, "sem muito luxo, mas também sem privações", fornecendo o necessário para que crescessem fortes e saudáveis, dispondo inclusive de uma boa educação.

O que mais se aproximou de Odair no campo musical foi o caçula Donizete[5], que, além de ser formado em Jornalismo, desde cedo manifestou aptidão artística, tendo compartilhado a autoria de algumas canções com o irmão. Dono de um repertório variado, em algumas canções

---

[3] Odair José (Comp.). **Morrinhos**. Odair José. São Paulo: Freak, 2020. Disponível em: <https://www.kboing.com.br/odair-jose/morrinhos>. Acesso em: 12/05/2021. Obs.: A canção Morrinhos ainda não consta em nenhum LP de Odair, ele a gravou e disponibilizou apenas em plataformas digitais. A canção foi lançada recentemente, em 2020.

[4] HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vertice, 1990, p. 51.

[5] Além do dom artístico, Odair também possui proximidade de idade com o irmão Donizete, sendo os dois os irmãos mais novos.

Odair revela um forte laço familiar, sobretudo com os pais, traço que pode ser percebido nos versos da canção “Morrinhos”.

Em “Morrinhos” Odair expressa o vínculo com a terra natal, associando suas memórias de infância no local de origem com a verdadeira felicidade. Diversos motivos, como as condições financeiras e a falta de oportunidades profissionais na terra natal, inviabilizaram o sonho de retorno do migrante. Nesses casos, a arte, a cultura, os grupos e associações regionais acabam por preencher parte desse vácuo identitário. Através das manifestações culturais, o migrante interage “com sua memória corporal, tátil, olfativa, auditiva e entra em contato com as recordações da terra de origem e seus códigos natais”. Desse modo, “por intermédio da dança, da música e dos cheiros, o migrante tem acesso à memória de forma fantástica, como se fosse possível montar um cavalo russo imaginário e, de repente, ir parar no sertão, em uma viagem virtual em que tudo é possível”.[6]

A exemplo de inúmeros brasileiros, Odair José vivenciou alguns processos de migração. O primeiro deles foi ainda bem pequeno, com 4 anos de idade, quando se deslocou da zona rural de Morrinhos (da fazenda onde nasceu) para a parte urbana da cidade. Já o segundo deslocamento ocorreu quando tinha 11 anos: junto de sua família, deixou Morrinhos com destino à capital do estado, Goiânia, onde viveu até os 18 anos de idade.

> *Eu nasci no estado de Goiás, numa cidade chamada Morrinhos, fica ali, 100 km da capital, Goiânia, sentido São Paulo, onde tem as águas quentes das Caldas Novas. A minha infância foi assim, eu nasci, eu sou filho de um agricultor, né, meu pai e minha mãe eram agricultores, como todo mundo lá em Goiás mexe com negócio de terra, né, criação de gado, terra...*
> *E eu nasci, na verdade, numa fazenda muito próxima à cidade de Morrinhos, a gente morava nessa cidade, coisa assim de três quilômetros, quase dentro da cidade, uma cidade muito pequena, nós estamos falando de 71 anos atrás, né. Então, eu nasci e fiquei nessa casa da fazenda até os 4 anos, por aí. Aí então, eu e meus irmãos mais velhos, nós fomos também morar na cidade, Morrinhos, na Avenida Couto Magalhães, aliás, a casa existe até hoje, onde eu passei a minha infância, por conta de escola e tal, pra ficar mais dentro da cidade para estudar.*
> *Eu sou o quarto filho de cinco, aliás, de seis, porque o primeiro não conheci, porque morreu. Abaixo de mim só tem mais um que é o Donizete. E eu fiquei... a minha infância, o que que era? Ali na Avenida Couto Magalhães, era a escola, eu estudava logo próximo, Grupo Escolar Coronel Pedro Nunes. Então, eu desde 7 anos me interessei*

[6] PAES, Jurema Mascarenhas. **São Paulo em Noite de Festa:** experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990). Tese (Doutorado em História Social), PUC/SP, São Paulo, 2009, p. 109.

> *por música, e também, como infância, estudava e batia aquelas peladas de rua, jogava bola, então essa era minha infância. Fiquei em Morrinhos até meus 11 anos para 12, aí meus pais mudaram para Goiânia, e em Goiânia fiquei até os 18, e fui para o Rio.*[7]

Os processos migratórios enfrentados por Odair trouxeram marcas inclusive para sua formação escolar, iniciada no Ginásio Educacional Coronel Pedro Nunes, em Morrinhos, e sequenciada no colégio Tomás de Aquino, após sua mudança para Goiânia.

Como ocorreu com a família de Odair, durante todo o século XX, o Brasil vivenciou uma migração massiva das zonas rurais para os centros urbanos. Em poucas décadas, a maior parte da população brasileira se urbanizou. Dados do IBGE informam que na década de 1940 apenas 31% da população brasileira habitava em cidades; com o passar dos anos, essa porcentagem só aumentou, com crescimento de 5% na década de 1950, 9% na década de 1960, tendo alcançado 56% na década de 1970.[8]

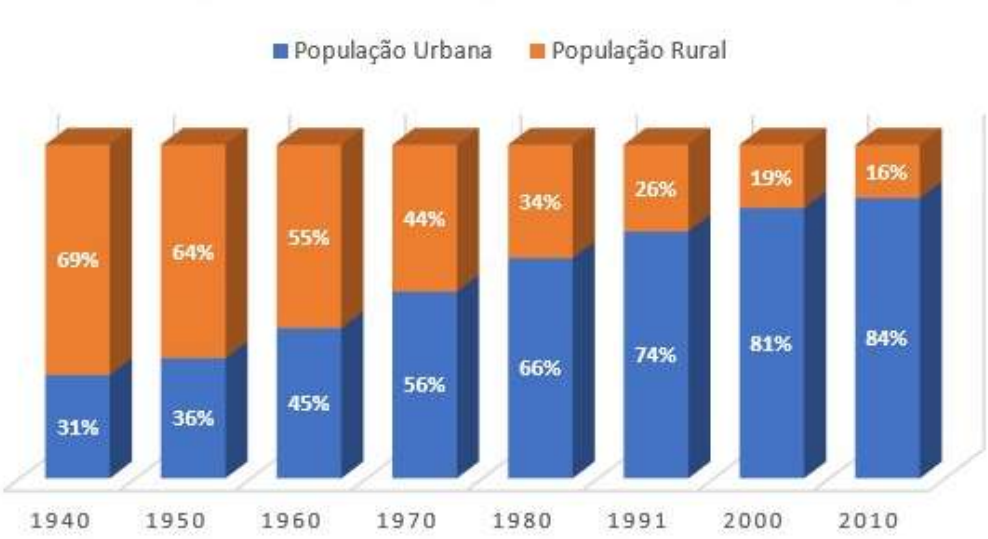


Figura 1 - Gráfico da taxa de urbanização do Brasil – 1940-2010.[9]

Através do gráfico pode-se perceber o aumento expressivo da urbanização brasileira. Além da criação de novas cidades e do crescimento dos pequenos centros urbanos, esse fenômeno está associado ao intenso processo de migração das zonas rurais para as zonas urbanas e aos fluxos migratórios das regiões Norte e Nordeste para as metrópoles da região

[7] Depoimento de Odair José, em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.
[8] FAUSTINO, Jean Carlo. **O êxodo cantado:** a formação do caipira para a modernidade. Tese (Doutorado em Sociologia), PPGS/UFSCar, São Carlos, 2014, p. 20.
[9] IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/>. Acesso em: 12/10/2021.

Sudeste, sobretudo São Paulo e Rio de Janeiro, que atingiram recordes de crescimento populacional entre as décadas de 1950 e 1990.[10]

Para além da quantificação, o processo urbanizador brasileiro se caracterizou como traumático para a maior parte dos migrantes, entre eles os "caipiras"[11], que se deslocaram das zonas rurais para o meio urbano e precisaram se adaptar aos modos de vida característicos das cidades. Viver na cidade significava mudança do modo de vida e da visão de mundo. Entre as maiores dificuldades enfrentadas pelos migrantes rurais nas grandes cidades estava a abrupta ruptura com o modelo de sociabilidade coletiva, baseado na troca de favores, empréstimos gratuitos (sem cobrança de juros ou taxas) e na ajuda mútua, que relativizava o racionalismo econômico e o individualismo presente nas grandes cidades.[12]

Outra dificuldade encontrada pelo migrante rural no meio urbano era a falta de opções de lazer, recreação e festividades. Depois do auxílio mútuo em forma de mutirões, era comum a organização de festas após as colheitas, nas quais havia partilha de alimentos e bebidas, além de danças e cantorias. Frequentemente essas reuniões eram atreladas à religiosidade católica, visto que a recreação e a religião se fundiam no desenvolvimento da sociabilidade[13], cenário que o migrante dificilmente encontrava nas grandes cidades.

Tanto o avanço da urbanização como a migração em massa para as grandes cidades se constituíram como processos traumáticos. De forma abrupta, os habitantes das áreas rurais passaram de uma economia autossuficiente de subsistência para a economia capitalista, o que lhes acarretou uma crise social, cultural e ambiental, somada por vezes a desequilíbrios na esfera psíquica.[14]

Com a mudança, o caipira viu-se diante da necessidade de vender a sua força de trabalho para sustentar sua família, precisando se adaptar aos códigos urbanos em uma

---

[10] BRITO, Fausto. O deslocamento da população brasileira para as metrópoles. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 20, n. 57, p. 221-236, mai./ago. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/ybD6Zn3KWKf3kffYcmSPRMh/?lang=pt>. Acesso em: 20/08/2022.

[11] A definição do "caipira" pelo antropólogo Antônio Candido não se refere a um tipo racial, mas aos aspectos culturais comuns aos habitantes de uma região do Brasil. Segundo o autor, o caipira se caracteriza como o habitante da "Paulistânia", capitania que em 1720 cobria um vasto território. Se existisse nos dias atuais, a Paulistânia seria formada pelas regiões do interior de São Paulo, o Leste de Minas Gerais, o estado do Mato Grosso, além de Goiás e da região do Jalapão. A Paulistânia também se estenderia para o estado de Santa Catarina e parte do Rio Grande do Sul. Para uma melhor compreensão do caipira e da Paulistânia, ver: CANDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito:** estudo sobre o caipira paulista e a transformação do seu meio de vida. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 27. FAVARETO, Arilson. A culinária caipira da Paulistânia: a história e as receitas de um modo antigo de comer, de Carlos Alberto Dória e Marcelo Corrêa Bastos. **Estudos Sociedade e Agricultura**. Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, UFRRJ, 2019, p. 208. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=599962753010>. Acesso em: 12/05/2021.

[12] CANDIDO, op. cit., p. 81.

[13] Ibidem, p. 86-87.

[14] Ibidem, p. 186-187.

sociedade voltada para o acúmulo de capital, que não dá importância às relações sociais.[15] A migração do campo para as cidades pequenas (caso do primeiro deslocamento de Odair) era mais tranquila do que a mudança das áreas rurais para as cidades maiores (caso da segunda migração do artista).

Como ocorreu na migração das zonas rurais para os centros urbanos, o acelerado processo de urbanização também foi traumático para a população envolvida. A urbanização brasileira não deve ser compreendida apenas pelo viés do crescimento das cidades, ela se constituiu como um fenômeno amplo que agregou elementos como a evolução dos meios de comunicação. As transformações sociais pertinentes à urbanização resultaram em desequilíbrios sociais e culturais ainda não superados, incluindo fatores como a emergência de novas relações afetivas, alterações nos padrões de consumo e transformações da cultura rural sertaneja.[16]

Uma análise mais apurada demonstra que o período entre a década de 1930 e a década de 1950 foi marcado por desequilíbrios diversos (políticos, sociais, culturais, econômicos, tecnológicos, entre outros). Como descrito anteriormente, o aumento exponencial de migrantes interioranos fez o número de habitantes das cidades crescer rapidamente, porém, esses novos habitantes vindos das zonas rurais traziam consigo marcas da sua cultura, como o gosto pela música caipira ou sertaneja.

Cientes do filão de mercado produzido pela migração rural, as gravadoras e os meios de comunicação investiram forte nos músicos caipiras e sertanejos, o que resultou na rápida expansão do número de artistas semiprofissionais e profissionais ligados a esse gênero. O saudosismo e a saudade dos familiares e da vida no campo tornaram-se inspiração para composições e temas recorrentes do repertório caipira/sertanejo. Além de servir como forma de dar vazão à saudade e aos sofrimentos do processo de migração, a música sertaneja se sobressaía como um facilitador da transição da cultura rural para a urbana.[17]

Após os dois deslocamentos dentro do estado de Goiás, aos 18 anos Odair realizou uma terceira migração, para a cidade do Rio de Janeiro, para onde foi em busca de oportunidades de produtores musicais e gravadoras (a migração para o Rio de Janeiro será retomada ainda neste texto). Para Odair, a mudança para o Rio representava um desafio: mesmo

---

[15] FAUSTINO, Jean Carlo. **O êxodo cantado:** a formação do caipira para a modernidade. Tese (Doutorado em Sociologia), PPGS/UFSCar, São Carlos, 2014, p. 21.
[16] HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 1975, p. 105. Apud: MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia:** história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 248.
[17] Ibidem, p. 248.

enfrentando dificuldades como a carestia e a falta de recursos, tinha de manter de pé o sonho de sucesso na carreira musical.

Entre as dificuldades, Odair precisou superar a timidez característica de muitos habitantes do interior. Somava-se à introspecção um certo tom de tristeza, resultante do cotidiano sofrido na metrópole, como atesta a fala da ex-mulher e também cantora Diana:

> "Quando conheci Odair achava que ele era um clone de Jesus Cristo. Pra mim ele era um Cristo em tudo. No cabelo, na simplicidade, na introspecção, na tristeza. Era uma pessoa com uma história de vida muito sofrida. Tinha vindo lá do interior de Goiás, passou fome, frio, humilhações. Eu sou uma mulher muito maternal e gostei daquele cara coitadinho, carente, sofrido. Mas depois veio o sucesso, o deslumbramento, o desbunde... e tudo se transformou."[18]

No caso de Odair, a introspecção e o sentimentalismo presentes em sua personalidade contribuiriam no processo de composição musical, sobretudo nas canções com temática romântico-amorosa. O artista começou a compor cedo, aos 7 anos pediu um violão de presente para o pai, mas o patriarca não soube distingui-lo de um cavaquinho. Devido à pequena estatura, o pai achou mais apropriado presentear o filho com um instrumento menor, por isso comprou o cavaquinho, mas em pouco tempo corrigiu o erro e também comprou o violão. Quando ganhou o cavaquinho, Odair não gostou, mas com o tempo passou a ter um sentimento especial pelo instrumento, que simbolizava o gesto carinhoso do pai. Mesmo ganhando o violão que tanto desejava, jamais se desfez do cavaquinho, que está em sua posse até os dias atuais:

> *[...] eu ainda criança participei da fanfarra, toquei tarol naqueles desfiles de 7 de setembro, essas coisas. Eu aos 7 anos de idade pedi um violão ao meu pai, e ele me deu um cavaquinho, ele achou que era proporcional ao meu tamanho.*
> *Eu tenho esse cavaquinho até hoje, bem pequenininho, que minha mãe guardou e, antes dela falecer, ela me entregou ele. E depois eu expliquei que cavaquinho não era violão, e aí ganhei um violão.*
> *Então, eu desde 7 anos me interessei por música [...].*[19]

Odair não entrou em escola de música para aprender os primeiros acordes; depois de o pai insistir, um músico da banda da pequena cidade passou a lhe ensinar os primeiros acordes.

---

[18] ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não:** música popular cafona e ditadura militar. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 160.
[19] Depoimento de Odair José, em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.

Dono de um talento excepcional, aliado a muito treino, logo Odair conseguiu dominar o instrumento e compor as primeiras canções.

> *[...] meu pai dizia que, quando mais jovem, tocava sanfona, essas coisas, mas, pelas conversas que eu tive com ele, acho que não era bem por aí, acho que ele mais gostava, mas não foi músico, eu não sou de família de músico.*
> *[...] quem me ensinou a tocar, fazer os primeiros acordes do cavaquinho, foi um senhor que trabalhava na prefeitura, que tocava na banda da cidade, a banda da prefeitura, aquelas bandas de coreto, ele tocava lá. Ele morava mais pra cima, descia todo dia para trabalhar de manhã e me ensinava um acorde, me ensinou a afinar. Quando ele voltava, eu mostrava pra ele, ele me ensinava outra coisa, e foi assim que começou.*[20]

Através das falas de Odair sobre sua infância, percebe-se nostalgia e saudosismo, sobretudo quando se refere aos seus pais. Esse mesmo saudosismo pode ser observado nos versos da canção "Lembranças", gravada no ano de 1974:

> Eu me sento na varanda do quintal
> Pra lembrar do tempo que passou
> Uma vida onde sonhos eu vivi
> Tanta coisa que eu ainda não esqueci
>
> Eu agora vejo tudo diferente
> Eu agora simplesmente posso recordar
> Esse mundo é passado, não mais existe
> Eu fico triste que vontade de chorar
>
> Outras crianças estão correndo
> Pelo caminho onde eu corria
> Estão brincando, fazendo coisas que eu fazia
> A minha infância está distante desse mundo
> Que eu perdi
> Felicidade existia e eu nem vi
> Minha mãe agora está mais velha
> Meu pai cansado já não procura por ela
>
> Desejo morto
> De um grande amor que não tem fim
> Tudo isso são lembranças
> De um passado que existe em mim[21]

[20] Depoimento de Odair José, em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.
[21] Odair José (Comp.). **Lembranças**. LP "Lembranças", Odair José. Lado 1, Faixa 1. São Paulo: Polydor, 1974.

Na canção, Odair enfatiza que "seu mundo de criança se acabou", existe apenas em suas memórias. O mundo infantil, apresentado de forma lúdica como um paraíso perdido, materializa-se em sua terra natal, a zona rural de Morrinhos, onde viveu do nascimento até se mudar para a parte urbana da mesma cidade, quando se tornou adolescente. A composição permite vislumbrar representações das memórias infantis do artista, entre elas os impactos emocionais dos deslocamentos.

Existe uma estreita ligação entre as vivências infantis e as localidades. A formação da personalidade infantil se dá também mediante as práticas culturais desenvolvidas pelos seus grupos sociais nos espaços de habitação e convivência. As interações que se estabelecem entre os sujeitos e os lugares não se restringem ao aspecto físico, trata-se de uma relação carregada de sentido e mediada pelos demais sujeitos que os ocupam. No processo de apropriação e constituição do território, mesclam-se as dimensões simbólicas, verificando-se uma tensão entre a singularidade dos indivíduos que nele habitam e os arranjos sociais da coletividade, somada a uma racionalidade cartesiana presente no processo de apropriação.[22]

Além das migrações realizadas na infância, em 1966, então com 18 anos, Odair decidiu viajar para o Rio de Janeiro. Esse deslocamento foi marcado por percalços, sofrimentos, o próprio artista relata que passou necessidades e chegou a morar na rua. A situação só melhorou a partir do momento em que o compositor Ataulfo Alves lhe estendeu a mão:

> "Minha mulher e minha mãe não gostam que eu fale isso, mas eu fui garoto de rua no Rio de Janeiro. Dormi debaixo de ponte, dormi em marquise, em escadarias de teatro, essas coisas todas." Numa de suas andanças pelo centro da cidade, Odair cruzou com a figura esguia e elegante do compositor Ataulfo Alves e falou-lhe do seu desejo de se tornar um artista do rádio. O autor de Ai que saudades da Amélia simpatizou com aquele garoto franzino, com cara de fome, que dizia não ter onde morar, e o alojou num pequeno apartamento que ele usava para eventuais encontros com alguma cabrocha. "Mas raramente Ataulfo aparecia ali; o Viagra ainda não tinha sido inventado", observa Odair.[23]

O gesto nobre de Ataulfo aliviou as dificuldades iniciais de Odair no Rio de Janeiro. Com a garantia de um local para dormir, o artista pôde seguir com seus planos, o principal era

---

[22] LOPES, Jader. Infância migrante: lugar, identidade e educação. **Anais da 26ª Reunião anual da ANPED**. Caxambu, 2003b, p. 42. Disponível em: <http://26reuniao.anped.org.br/trabalhos/jaderjanermoreiralopes.rtf>. Acesso em: 12/05/2021.

[23] ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não:** música popular cafona e ditadura militar. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

encontrar produtores influentes no mercado musical. Para que esse objetivo se concretizasse, Odair elaborou uma lista com telefone e endereço das gravadoras e produtores de sucesso que atuavam no eixo Rio-São Paulo, produzida a partir dos dados disponíveis nas capas de LPs dos músicos de sucesso. Suas observações discográficas revelaram que as gravadoras e os produtores acabavam se repetindo entre os músicos de maior sucesso, o que lhe trouxe impressão de que esses nomes seriam porta de acesso ao estrelato musical. O principal nome visado por Odair era o do produtor Rossini Pinto, um dos condutores do movimento Jovem Guarda, que agenciava o maior nome da música popular brasileira, Roberto Carlos.

> *Na verdade, eu fui para o Rio com a intenção de fazer um trabalho musical, o sucesso é consequência daquilo que você faz bem feito ou não bem feito [...]*
> *Eu fui para o Rio na esperança de que, eu já tinha várias músicas compostas, já tinha, lá em Goiânia eu já conhecia muita gente do meio, lá já tinha televisão, tinha rádio, tinha pessoas que levavam artistas lá para fazer show. Eu, por eu estar no meio, eu tocava e estava com banda, conheci muita gente em shows, artistas famosos e tal, e às vezes tinha a oportunidade de conversar com eles, para saber como a coisa funcionava, e a resposta era sempre assim: "Vai para o Rio" ou "Vem para São Paulo". Mas, na verdade, eles falavam para o Rio, por que o Rio na verdade? Porque as pessoas com as quais eu tinha identificação musical, e as pessoas que produziam em gravadora, dirigiam gravadoras, eram do Rio, todos do Rio.*
> *São Paulo tinha, mas não era bem aquilo que eu queria, que eu buscava. Em São Paulo eles trabalhavam muito com negócio de dupla sertaneja e tal, e não era o meu negócio, meu negócio era mais, como eu te falei antes, de Beatles, de banda, de Rolling Stones, e uma música mais popular, porque muito brasileiro é ligado à MPB, o samba e tal. Tinha também o pessoal que todo mundo fala, o negócio de Jovem Guarda, que era o programa de televisão do Roberto Carlos, mas eu nem era muito focado nisso, meu foco era mais o negócio da gravadora, por isso eu fui para o Rio, com essa esperança de encontrar pessoas.*
> *O Rossini Pinto não foi por acaso, como eu te falei, eu pegava nas contracapas dos LP's as referências de produtores, de compositores, de diretores de gravadoras, e o Rossini Pinto estava em tudo quanto era disco, ou como versonista, ou como compositor, ou como produtor. Então, eu sabia que ele seria um dos canais a serem procurados, no caso, quando eu chegasse no Rio, como tinha outros, eu tinha uma lista de umas 20 pessoas, e eu, por ter tido conversas com artistas que iam fazer show em Goiânia, eu percebi desde cedo que o caminho não era procurar artista.*
> *Às vezes, hoje em dia, depois que eu me tornei conhecido, acontece muito isso. Você chega num lugar, o cara às vezes é compositor, ou ele é cantor, e procura você, como se através de você ele pudesse chegar.*

> *Hoje em dia nem tanto, porque as pessoas gravam tudo, botam tudo na internet, mas naquela época achavam que através de você poderiam chegar à gravadora, e não é! Você chega à gravadora através de quem trabalha na gravadora, cantor não trabalha em gravadora, só grava na gravadora.*
> *E eu percebi isso muito cedo, por isso que eu fui para o Rio atrás das pessoas ligadas às gravadoras, e o Rossini Pinto era com certeza um desses, como outros. Eu cheguei lá e fui procurar tanto o Rossini quanto outros, demorei uns dois anos, até que através do Rossini eu tive meu contrato com a CBS, que era a maior gravadora do Brasil naquele momento, hoje ela se tornou a Sony, né? Mas foi assim, não foi "por acaso", o Rossini Pinto já era uma pessoa que eu tinha que achar ele, ele era um dos caras que eu sabia que podia me ajudar.*[24]

Odair passou a seguir os passos de Rossini, mas a tarefa de encontrá-lo e conquistar sua confiança não era fácil. Rossini tinha fama de ser uma pessoa sisuda e pouco carismática, a simpatia passava longe de sua personalidade. Depois que Odair o encontrou, só depois de muita insistência o produtor resolveu ouvir suas músicas e lhe conceder uma oportunidade na gravadora CBS.

A oportunidade agarrada com unhas e dentes foi a de lançar um compacto simples, com apenas duas músicas (o que era comum para músicos em início de carreira), no ano de 1969. Com o título "Uma lágrima"[25], o disco fez parte do selo "Genial", criado e gerido pelo próprio Rossini. Já no primeiro compacto, Odair alcançou bons números de vendagem[26], mesmo dividindo os holofotes da gravadora com artistas renomados, como Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. Carro-chefe desse compacto, a canção homônima, "Uma lágrima"[27], esteve entre as mais executadas das rádios brasileiras no ano de 1969.[28] O sucesso de "Uma lágrima" foi retratado pel'*O Jornal*, no ano de 1969, em uma coluna em que Rossini Pinto avaliava os discos recém-lançados:

> Odair José de Araújo nasceu em Goiânia no dia 16 de agosto de 1948. Desde criança demonstrou pendores para o canto. Quando fez sete anos, seu pai lhe deu de presente um cavaquinho. Aí então, sua aptidão pela arte foi crescendo e ele não pensava em mais nada senão cantar.

[24] Depoimento de Odair José, em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.
[25] Odair José. **Uma lágrima**. CPS - Compacto Simples, Selo Genial. Rio de Janeiro: CBS, 1969.
[26] CAVALCANTI, Ivan Luis Lima. **"Ame, assuma e consuma":** canções, censura e crônicas sociais no Brasil de Odair José (1972- 1979). Dissertação (Mestrado em História), PPGH/ UFPB, João Pessoa, 2015, p. 33.
[27] Odair José/Francisco Lara (Comp.). **Uma Lágrima**. CPS - Compacto Simples "Uma lágrima", Selo Genial. Odair José. Lado 1, Faixa 1. Rio de Janeiro: CBS, 1969.
[28] CAVALCANTI, op. cit., p. 33.

> Enquanto outras crianças procuravam seus brinquedos, Odair passava horas e horas a dedilhar seu pequeno instrumento.
> Há três anos que está no Rio. Aqui chegando procurou fazer amigos no meio artístico, o que não foi muito difícil, graças à imensa simpatia que inspira a todos que o conhecem. Mostrando suas composições a um e outro conseguiu gravar algumas com Getúlio Lorran, Oswaldo Nunes e Denise Barreto.
> Sua oportunidade de gravar como cantor se deu quando Rossini Pinto, que é dono de uma editora de músicas (Genial), resolveu também lançar alguns discos a título de experiência, mas com gente inteiramente desconhecida do grande público. Odair José teve sua vez gravando "Uma Lágrima", que ele mesmo compôs, de parceria com Francisco Lara.
> Tão logo foi lançada, a gravação começou a despertar a atenção de todos os programadores de rádio e televisão, e os pedidos para atuar em "shows" e programas de TV choveram em cima do moço que veio de Goiás, enquanto a música "Uma Lágrima" era cantada por todo mundo na rua.
> Agora Odair José, para quem as atenções do mundo do disco estão voltadas, já está mais tranquilo e começa a pensar com mais seriedade na sua carreira, ainda no começo, mas de grande futuro. Seu produtor já está selecionando novas músicas para serem gravadas.[29]

Como prêmio, Odair recebeu convite para gravar mais dois discos pela CBS no ano de 1970, um compacto simples, intitulado "Minhas coisas"[30], e o primeiro Long Play (LP)[31], "Odair José"[32]. Como ocorreu com o primeiro compacto, esses dois discos também alcançaram

---

[29] PINTO, Rossini. Odair é a nova sensação do disco. **O Jornal**, Discos. Rio de Janeiro, Ano L, 3 set. 1969. JORNAL DO BRASIL. Caderno. Rio de Janeiro, 23 jan. 1977.

[30] Odair José. **Minhas coisas**. CPS - Compacto Simples. Rio de Janeiro: CBS, 1970.

[31] A história da gravação de discos no Brasil teve o seu desenvolvimento atrelado à evolução tecnológica do século XX. Os primeiros discos utilizavam como material a goma-laca e tinham apenas 78 rotações por minuto (RPM). A partir de 1948, a matéria-prima utilizada foi progressivamente substituída pelo vinil (um tipo de plástico derivado do petróleo), que era mais leve, maleável, resistente a choques, quedas e ao manuseio, apresentava maior qualidade sonora, de reprodução e capacidade de armazenamento de músicas. Os discos foram fabricados no Brasil com os seguintes formatos: - **Single:** Conhecido como CPS (compacto simples), apresentava-se no formato de disco com 17 cm de diâmetro, tocado usualmente a 45 rotações por minuto. A sua capacidade normal rodava os 4 minutos por lado. O single era geralmente empregado para a divulgação das músicas de trabalho de um álbum completo a ser posteriormente lançado. - **LP (Long Play em inglês):** Apresentava-se no formato de 31 cm de diâmetro tocado a 33 1/3 rotações por minuto, possuindo uma capacidade normal de cerca de 20 minutos por lado. - **EP (abreviatura do inglês Extended Play):** Também com 10 polegadas (25 cm), era tocado a 45 rotações por minuto (RPM), tinha capacidade de armazenar 8 minutos de gravação em cada lado (em geral continha duas faixas por lado). - **Máxi (Maxi single):** Com 31 cm de diâmetro, era tocado a 45 rotações por minuto (RPM), tendo capacidade de armazenamento de 12 minutos de gravação em cada lado. ALMEIDA, Angela Teixeira de. **Música, Gênero e dor de amor:** as composições de Dolores Duran e Maysa (1950-1974). Dissertação (Mestrado em História), FCL/UNESP, Assis, 2017, p. 69.

[32] Odair José. **Odair José**. LP. Rio de Janeiro: CBS, 1970.

ótima vendagem e execução nas rádios[33], como se pode observar através da coluna A Grande Parada da revista *Intervalo*:

A GRANDE PARADA

TOP HIT NACIONAL
QUERO VOLTAR PRA BAHIA
Paulo Diniz — Odeon

Os três discos mais vendidos na semana, em todo o país, e entre êles o favorito do público, de acôrdo com a "Grande Parada Brasil", Rádio Tupi (SP), no ar aos sábados, das 12 às 14 horas, produção de Waldyr Santos e apresentação do disc-jóquei Enzo de Almeida Passos.

BRASILIA (Edson Vitorino, Rádio Planalto)
3.º MARIE JOLIE — Aphrodite's Child — Philips
2.º QUERO VOLTAR PRA BAHIA — Paulo Diniz — Odeon
3.º AIRPORT LOVE THEME — Vincent Bell — Chantecler

UBERABA (Fernando Braz, Rádio Sete Colinas)
1.º REFLECTIONS OF MY LIFE — The Marmalades — Odeon
2.º QUERO VOLTAR PRA BAHIA — Paulo Diniz — Odeon
3.º SPILL THE WINE — Eric Burdon and War — Philips

RECIFE (Norma Pontes, Rádio Tamandaré)
1.º YELLOW RIVER — Christie — Epic
2.º HOJE — Taiguara — Odeon
1.º YELLOW RIVER — Christie — Epic
2.º QUERO VOLTAR PRA BAHIA — Paulo Diniz — Odeon
3.º MINHAS COISAS — Odair José — CBS

FLORIANÓPOLIS (Silveira Lopes, Rádio Diário da Manhã)
1.º QUERO VOLTAR PRA BAHIA — Paulo Diniz — Odeon
2.º YELLOW RIVER — Christie — Epic
3.º REFLECTIONS OF MY LIFE — The Marmalades — Odeon

BELO HORIZONTE (Hamilton Macedo, Rádio Guarani)
1.º QUERO VOLTAR PRA BAHIA — Paulo Diniz — Odeon
2.º YELLOW RIVER — Christie — Epic
1.º YELLOW RIVER — Christie — Epic
2.º QUERO VOLTAR PRA BAHIA — Paulo Diniz — Odeon
3.º MENINA — Tony & Frankie — CBS

CAMPO GRANDE (Eduardo Volpe, Rádio Cultura)
1.º QUERO VOLTAR PRA BAHIA — Paulo Diniz — Odeon
2.º A ÚLTIMA VEZ QUE CHOREI — Moacyr Franco — Copacabana
3.º AIRPORT LOVE THEME — Vincent Bell — Chantecler

GUANABARA (Odayr Marzazano, Rádio Tupi)
1.º QUERO VOLTAR PRA BAHIA — Paulo Diniz — Odeon

Figura 2 - Discos mais vendidos, coluna "A Grande Parada" da revista Intervalo.[34]

Os primeiros discos gravados por Odair marcam a fase de sua carreira que teve influência direta do movimento Jovem Guarda. A inspiração musical dessa fase veio do rock and roll dançante, que desde a década de 1950 contagiava a sociedade norte-americana[35], tendo como principal conteúdo a representação do cotidiano dos jovens urbanos. O vínculo com a Jovem Guarda nessa fase da carreira já era esperado, levando em conta que o produtor dos seus discos, Rossini Pinto, também produzia os discos dos ícones da Jovem Guarda.[36]

Nos primeiros LPs, além de atuar na produção, Rossini teve participação na composição de algumas canções, fato que pode ser observado através do primeiro sucesso gravado por Odair, a canção "Minhas coisas[37]", que teve Rossini como compositor individual.

[33] CAVALCANTI, Ivan Luis Lima. **"Ame, assuma e consuma":** canções, censura e crônicas sociais no Brasil de Odair José (1972- 1979). Dissertação (Mestrado em História), PPGH/ UFPB, João Pessoa, 2015, p. 33.
[34] INTERVALO. Coluna "A Grande Parada". Rio de Janeiro, n. 404, 1970, p. 3.
[35] Fica evidente a proximidade do movimento "Jovem Guarda" brasileiro – que também se iniciou de um programa televisivo juvenil na TV Record, que era comandado por jovens músicos de sucesso (Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa) e exibia apresentações musicais de jovens músicos na década de 60 – com o programa American Bandstand, que era exibido nos Estados Unidos em rede nacional desde 1957, e consistia em um show musical em que intérpretes dublavam suas próprias canções e jovens brancos se punham a dançar hits de rock and roll. Esse programa criou uma matriz sonora e um modelo de cultura jovem que foi exportado para todo o mundo, inclusive para o Brasil. PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda:** a construção social da juventude na indústria cultural. Tese (Doutorado em Sociologia), PPGDS/FFLCH/ USP, São Paulo, 2015, p. 77.
[36] CAVALCANTI, op. cit., p. 33.
[37] Odair José. **Minhas Coisas**. CPS - Compacto Simples. Rio de Janeiro: CBS, 1970.

Já a segunda canção do disco, "Meu céu é você"[38], trata-se de uma entre outras parcerias que Rossini teve com Odair no ano de 1970, quando lançou o LP "Odair José"[39], contendo, entre as 12 canções gravadas, três compostas individualmente por Rossini, "Eu tenho"[40], "Sua cartinha"[41] e "Minhas coisas"[42], e uma composta pela parceria entre Rossini e Odair, "Um ano depois"[43].

No ano seguinte, em 1971, houve o lançamento do LP "Meu grande amor", nesse disco Odair e Rossini deram continuidade à parceria autoral, compondo juntos as canções "Minha juventude" e "Vou morar com ela"; além delas, Rossini compôs individualmente a faixa "O intruso", e gravou a parceria com o compositor Álvaro Menezes, "Meu coração ainda é seu". Já em 1972, quando lançou o compacto "CPS", Odair gravou a última composição de Rossini que aparece em seus discos, foi a canção "Você nasceu pra mim", trata-se de uma composição individual do produtor. Coincidentemente, foi o último disco que Odair lançou pela gravadora CBS, a mudança de gravadora pode ter distanciado Odair e Rossini, o produtor que lhe deu a primeira oportunidade no mercado fonográfico, sobretudo porque Rossini Pinto continuou como produtor da CBS.

Além de Rossini, no LP "Minhas coisas", gravado em 1970, Odair teve "Raulzito" (nome artístico adotado por Raul Seixas no início da carreira) como parceiro. Raul, que até então atuava no ramo musical como produtor vinculado à gravadora CBS, ainda não era um artista conhecido do público. Raul dividiu com Odair a autoria da canção "Tudo acabado"[44]. Para além do trabalho em conjunto e do compartilhamento de ideias musicais, Raul e Odair construíram uma amizade duradoura:

> "Bom, eu conheci o Raul em 69, né. Eu tinha chegado no Rio de 67 pra 8, e ele veio da Bahia, trazido pelo cantor Jerry Adriani. Ele foi tocar lá, tinha uma banda, tocou com o Jerry, o Jerry gostou, trouxe ele pra ser guitarrista. Aí ele ficou ali pela CBS, e eu também ficava na CBS, CBS era a gravadora.
> E eu fui fazer o meu primeiro disco na CBS em 1970, fui contratado em 1969, gravei em 1970 o meu primeiro LP, e nesse primeiro LP eu gravei

[38] Rossini Pinto/Odair José (Comp.). **Meu céu é você**. CPS - Compacto Simples "Minhas coisas". Odair José. Lado 2, Faixa 2. Rio de Janeiro: CBS, 1970.
[39] Odair José. **Odair José**. LP. Rio de Janeiro: CBS, 1970.
[40] Rossini Pinto (Comp.). **Eu Tenho**. LP "Odair José", Odair José. Lado 1, Faixa 2. Rio de Janeiro: CBS, 1970.
[41] Rossini Pinto (Comp.). **Sua Cartinha**. LP "Odair José", Odair José. Lado 1, Faixa 3. Rio de Janeiro: CBS, 1970.
[42] Rossini Pinto (Comp.). **Minhas Coisas**. CPS - Compacto Simples "Minhas coisas". Odair José. Lado 1, Faixa 1. Rio de Janeiro: CBS, 1970.
[43] Rossini Pinto/ Odair José (Comp.). **Um ano depois**. LP "Odair José", Odair José. Lado 2, Faixa 8. Rio de Janeiro: CBS, 1970.
[44] Raulzito (Comp.). **Tudo acabado**. LP "Odair José", Odair José. Lado 1, Faixa 4. Rio de Janeiro: CBS, 1970.

> uma música do Raulzito, ele inclusive toca violão, toca guitarra, é muito legal, chama 'Tudo acabado'. Nessa época ele não tinha parceiro, era ele mesmo ali, a música inclusive é assinada por Raulzito, não é nem Raul Seixas.
> Eu fui contratado, gravei esse disco, cheguei a fazer sucesso logo no primeiro disco, ele continuou lá, depois o Raul virou produtor da CBS. Com a saída de um diretor lá, criaram núcleos de produção, então eram cinco núcleos, e o Raul deram esse núcleo pra ele, porque o Raul realmente era aquele negócio, ele tinha que dar certo, porque era um cara muito competente, isso todo mundo percebia. Então, rapidinho ele virou produtor, e cada núcleo desse tinha cinco artistas, eu não era do núcleo dele, eu era do núcleo do Rossini Pinto.
> Eu convivi muito tempo com ele ali, depois mesmo lá na CBS ele gravou um disco muito interessante, já mostrando aquele lado que o Brasil aprendeu a curtir dele, que era 'Sessão das dez'[45], que era um disco, ele, Miriam Batucada, Edy Star e Sérgio Sampaio. Aí depois o Raul foi pra... eu saí da CBS também, fui pra PolyGram, que era Philips, esse negócio, e o Raul também apareceu por lá, parece que ele foi mostrar uma música ao Mazzola[46], que era o produtor da Elis Regina, uma coisa assim, e falou para o Mazzola das pretensões dele de ser cantor e tal, mostrou os trabalhos para o Mazzola, ele achou interessante e contratou, essa é a história que eu conheço do Raul [...]"[47]
> *[...] no meu caso, eu sou um cantor popular, um compositor popular, por exemplo, eu em 69, no Rio de Janeiro, eu convivi muito, fui muito amigo do Raulzito, o Raul Seixas, até no meu primeiro disco em 1970, meu primeiro disco na CBS em 1970, no LP ele toca comigo no disco, tem música dele e tal.*
> *[...] e a gente pensava do mesmo jeito, e qual era o jeito que a gente pensava? Escrever músicas sobre as pessoas, sobre o povo, com melodia, letra e refrãos do gosto do povo, para o povo cantar*.[48]

Odair atingiu o sucesso artístico almejado em um curto espaço de tempo. Chegou ao Rio de Janeiro no final do ano de 1966, e em 1969 (apenas três anos) já estava assinando contrato com a gravadora CBS. As dificuldades enfrentadas por Odair na sua chegada ao Rio influenciaram sua produção artística, a busca por moradia barata o levou a cortiços próximos

[45] Raul Seixas, Sergio Sampaio, Míriam Batucada e Edy Star. **Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das 10**. LP. Rio de Janeiro: CBS, 1971.
[46] Marco Aurélio da Silva Mazzola foi produtor de diversos músicos consagrados no Brasil, além de Elis Regina, podem-se citar Gal Costa, João Bosco, Milton Nascimento, Ney Matogrosso, Djavan, Gilberto Gil, Chico Buarque e Caetano Veloso. INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Mazzola (2). Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/personalidade/mazzola-2/>. Acesso em: 10/04/2021.
[47] ITAÚ CULTURAL. **Odair José homenageia Raul Seixas**. Entrevista do artista Odair José ao Projeto "Estéreo Saci", do Instituto Itaú Cultural. São Paulo, 14 jun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=48wWY_JFiKI>. Acesso em: 21/08/2021.
[48] Depoimento de Odair José, em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.

do Centro, assim como o custeio de seu sustento o forçou a se empregar em prostíbulos e inferninhos, lugares onde se apresentava musicalmente.[49] Nesses locais, Odair também conviveu com pessoas dos setores populares, alguns marginalizados socialmente, entre eles bandidos, viciados, prostitutas e trabalhadores com baixa qualificação (como pedreiros e empregadas domésticas). O cotidiano dessas pessoas, com as quais Odair não tinha contato em Goiás, chamou-lhe a atenção, passando a ser explorado em suas composições e a dividir espaço com outras temáticas, como a romântica.

Nesse momento, ocorre uma mudança significativa na obra de Odair, em conjunto com a mudança de gravadora, da CBS para a Polydor. Foi nessa nova fase da carreira que ele decidiu deixar de lado a inspiração da Jovem Guarda, para assumir a persona artística de cronista musical[50] das classes populares: "*Eu sou um cronista. Eu não afirmo, as pessoas começaram a falar que eu era um cronista e eu fui observando, eu falei 'Sou mesmo', eu faço reportagens, eu faço crônicas...*"[51]

Ao contrário do que ocorria com a maior parte dos habitantes do interior de Goiás, Odair nunca se interessou por música sertaneja, sentiu-se atraído desde cedo por outros gêneros musicais, principalmente o rock and roll. Além de ouvi-lo, à medida que o artista tinha domínio dos instrumentos musicais, mais tentava reproduzir o som rebelde que sacudia a Europa e os Estados Unidos da América nas décadas de 1950 e 1960. Nesse processo de reelaboração cultural, um equipamento eletrônico teve papel fundamental, "o rádio", que, além da produção local, transmitia os sucessos estrangeiros pelos quatro cantos do país. A influência do rádio no gosto musical, na produção e na obra de Odair será problematizada no próximo item.

1.2 "*EU QUERIA SER JOHN LENNON*": A INFLUÊNCIA DO RÁDIO, DO ROCK AND ROLL E DA JOVEM GUARDA NA OBRA DE ODAIR

> Eu queria ser John Lennon um minuto só
> Pra ficar no toca-discos e você me ouvir
> Eu queria ser aquele espelho do seu quarto
> Pois nele você sempre olha antes de dormir

[49] Curiosamente, quase a totalidade dos músicos classificados como bregas iniciaram a carreira musical cantando nas zonas do meretrício das grandes cidades. Ver: ASSUNÇÃO, Ana Karolina Cavalcante; BONFIM, Síria Mapurunga. Vou tirar você desse patamar: temática social na canção de Odair José. **Anais do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste - Intercom**. Maceió, 15 a 17 jun. 2011, p. 7. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/ nordeste2011/resumos/R28-0406-1.pdf>. Acesso em: 05/04/2021.
[50] Ver item 1.4.
[51] Depoimento de Odair José, em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.

Eu queria ser a chuva que molhou seu rosto
Pra saber o gosto que você sentiu
Quando um pingo frio no seu corpo caiu

Eu queria ser a razão dessa sua alegria
Pois até mesmo dormindo o seu nome eu chamo
Eu queria ser a verdade dos seus sonhos perdidos
Assim eu teria coragem pra dizer que te amo

Eu queria ter você sempre no meu caminho
Pra não ser mais triste nem andar sozinho
E nem ficar jogado por aí

Eu queria ser o dono do seu pensamento
E acabar com esse sofrimento
Que nunca mais me deixou ser feliz

Eu queria ser John Lennon um minuto só
Pra ficar no toca-discos e você me ouvir
Eu queria ser aquele espelho do seu quarto
Pois nele você sempre olha antes de dormir

Eu queria ser a chuva que molhou seu rosto
Pra saber o gosto que você sentiu
Quando um pingo frio no seu corpo caiu[52]

A canção "Eu queria ser John Lennon", além de expor a declaração amorosa de um rapaz a uma garota, exibe representações sobre os jovens brasileiros da década de 1970. Entre esses jovens se incluía Odair José, que a compôs quando tinha 24 anos de idade. A canção também expõe a penetração da música estrangeira entre os jovens brasileiros das décadas de 1960 e 1970, ao fazer referência ao cantor e compositor inglês Jonh Lennon[53], que, assim como a banda "Os Beatles", da qual fez parte na década de 1960, alcançou estrelato a nível global.

Logo no início, a letra da canção evidencia uma das principais formas como a música estrangeira chegava ao Brasil nas décadas de 1960 e 1970, que era através do disco de vinil. Mas nem todos os fãs d'Os Beatles ou de Lennon tinham condições de comprar vitrola ou discos internacionais, precisando recorrer à variada programação das rádios. Entre os jovens que

[52] Odair José/ J. Pereira Júnior (Comp.). **Eu queria ser John Lennon**. LP "Assim sou eu", Odair José. Lado 2, Faixa 7. São Paulo: Polydor, 1972.
[53] Jhon Lennon foi um dos fundadores, além de atuar como vocalista da banda inglesa "The Beatles" em sua fase áurea, durante a década de 1960. Lennon deixou "Os Beatles" em 1969 para inicialmente participar da banda "Plastic Ono Band", com sua segunda esposa, Yoko Ono, e a partir de 1970 seguir carreira solo. TURNER, Steve. **The Beatles:** a história por trás de todas as canções. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

precisavam do rádio para ter acesso às canções de John Lennon e d'Os Beatles estava o cantor e compositor Odair José:

> *Eu me interessei pela música, como te falei, desde que tinha 7 anos de idade, já vinha ouvindo música, minha formação musical é a de rádio, ouvia muito rádio do Rio de Janeiro, São Paulo, aquelas rádios AM que eram muito possantes [...]*
> *Então, eu mudei para Goiânia tinha 12 anos, fui estudar e tal e continuei com esse negócio de uma peladinha de futebol aqui, como todo moleque gosta, e tocar, meu negócio era fazer música, já comecei a fazer música e tocar. Sou de uma época ali em Goiânia, do setor Aeroporto, morei muitos anos, o tempo que eu morei em Goiânia, não muitos anos, morei seis anos, dos 12 aos 18, morei na rua 28 A, número 172, era uma casa que meus pais venderam para uma construtora, que construiu alguns prédios no local, e a família tem apartamento nesses prédios até hoje. Então, sempre foi do setor Aeroporto, que é hoje em dia praticamente centro de Goiânia. Mas eu fiquei pouco tempo lá e, nesse período, toda rua, todo bairro tinha uma banda. Nós estávamos entrando naquele processo quando apareceu Os Beatles, quando apareceu o Rolling Stones, e, além das músicas brasileiras, tinha muita música americana também, música italiana. Como eu te falei, a gente ouvia música pelo rádio, e o rádio tocava de tudo, você acabava de ouvir Beatles e ouvia Luiz Gonzaga, você ouvia Luiz Gonzaga, você ouvia Ataulfo Alves, que era um samba, ouvia-se então, era o que tocava no rádio. E toda rua tinha, todo grupo, toda escola, toda rua, todo bairro tinha uma banda, e eu participei de algumas bandas, tivemos algumas com colegas de rua*.[54]

O rádio foi um instrumento essencial na formação musical de Odair. Durante sua infância e adolescência, vividas nas décadas de 1950 e 1960, o rádio era o principal meio de comunicação no Brasil e no mundo.[55] O surgimento do rádio esteve atrelado ao desenvolvimento tecnológico do século XX, tendo os Estados Unidos como precursores da radiodifusão, iniciada em 1920 com a inauguração da KDKA, a primeira emissora do mundo, que utilizava equipamentos fabricados pela empresa Westinghouse.

De início, a programação era limitada a coberturas jornalísticas e apresentação de noticiários, sendo diversificada com o tempo. Assim como o surgimento do rádio transformou a sociedade estadunidense, o setor comercial precisou se adaptar para atender à crescente demanda pelo aparelho; as relações familiares e domésticas não foram mais as mesmas, visto

[54] Depoimento de Odair José, em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.
[55] AZEVEDO, Lia Calabre de. **No tempo do rádio:** radiodifusão e cotidiano no Brasil. 1923-1960. Tese (Doutorado em História), DH/UFF, Niterói, 2002.

que as famílias passaram cada vez mais a se reunir em frente ao rádio para consumir sua produção cultural, fenômeno que se repetiria em décadas posteriores com o surgimento da televisão.[56]

O Brasil realizou a primeira transmissão oficial de rádio em meio à Exposição Nacional comemorativa do Centenário da Independência, no ano de 1922. A intenção dos organizadores da exposição era apresentar o equipamento tecnológico que encantava o mundo para a população brasileira. A empresa norte-americana Westinghouse Electric Corporation instalou seus equipamentos em uma estação transmissora construída no alto do Corcovado.[57]

O sinal dessa transmissão pôde ser captado nos pavilhões da Exposição Nacional, nas cidades de São Paulo, Petrópolis e Niterói, localidades onde foram instalados alguns aparelhos. No dia da abertura do evento, quando se deu a primeira exibição, foram transmitidos a Ópera "O Guarany", de Carlos Gomes, que estava sendo apresentada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e o discurso do então presidente da República, Epitácio Pessoa. Com o sucesso das primeiras apresentações, não demorou para que a primeira rádio brasileira aparecesse. Com o nome Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, foi fundada por Roquette-Pinto e Henrique Morize.[58]

Os ouvintes brasileiros tiveram dificuldades para acessar os primeiros conteúdos radiofônicos. Como não existiam empresas nacionais fabricantes de aparelhos, foi necessário recorrer aos produtos importados, que eram caros. A tecnologia rudimentar, sempre atrasada em relação aos norte-americanos e europeus, prejudicava a sintonização do pequeno número de emissoras que existiam. As programações não eram exibidas durante todo o dia e não possuíam regularidade, o que tornou o aparelho pouco atrativo em terras tupiniquins.

---

[56] AZEVEDO, Lia Calabre de. **No tempo do rádio:** radiodifusão e cotidiano no Brasil. 1923-1960. Tese (Doutorado em História), DH/UFF, Niterói, p. 49.

[57] Ibidem, p. 46-48.

[58] Edgard Roquette Pinto (Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1884 — 18 de outubro de 1954) foi um médico legista, professor, escritor, antropólogo, etnólogo e ensaísta brasileiro. Foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras, e é considerado o pai da radiodifusão no Brasil, por ter liderado a criação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, com o intuito de difundir a educação pela mídia radiofônica, por volta de 1923. Já Henri Charles Morize ou Henrique Morize (Beaune, 31 de dezembro de 1860 – Rio de Janeiro, 19 de março de 1930) foi um engenheiro industrial, geógrafo e engenheiro civil, francês, naturalizado brasileiro. Morize foi o primeiro presidente da Academia Brasileira de Ciências, além de fundador da física experimental brasileira e diretor do Observatório Nacional (ON), entre 1908 e 1929. Radicado no Brasil em 1874, foi designado por Luiz Cruls a chefiar o grupo científico que demarcou o vértice S.E. do Distrito Federal. Como membro do Ministério das Relações Exteriores, Henrique foi 2º Comissário da Comissão da República Argentina (1902-1904). Mais informações, consultar: FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. CPDOC. Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. **Atlas Histórico do Brasil**. s/d. Disponível em: <https://atlas.fgv.br/verbetes/radio-sociedade-do-rio-de-janeiro>. Acesso em: 12/04/2021. ROCHA, Mariana Vieira da. **A Rádio Sociedade e a educação para Roquete Pinto**. Dissertação (Mestrado em Educação), PPGE, UFMG, Belo Horizonte, 2010.

A consolidação do rádio no Brasil ocorreu por etapas, de início a compra do aparelho ficou restrita às elites, único setor social que possuía condições financeiras para adquiri-lo. Além do aspecto financeiro, a programação era voltada para os consumidores de música erudita, pouco atrativa aos setores populares. Com o passar dos anos, as emissoras de rádio compreenderam a necessidade da popularização, para atingir esse objetivo investiram em programações que cativassem a família como um todo, oferecendo conteúdos que agradariam gostos variados, inclusive o infantil.[59] Esse processo ocasionou reformulações no espaço doméstico brasileiro, onde o rádio passou a ser o núcleo centralizador da família.

Ao final da década de 1920, o rádio se consolidou em território nacional. No ano de 1929 a população da cidade de São Paulo já possuía 60 mil aparelhos em seus lares. Devido ao potencial de comunicação massiva, o rádio foi utilizado nas eleições de 1930 para presidente da república, momento em que a Rádio Educadora Paulista promoveu a campanha do então candidato Júlio Prestes, que, além de paulista de nascimento, era filiado ao clube vinculado a essa rádio. Durante a campanha, os funcionários e convidados da Rádio Educadora foram proibidos de mencionar o nome de Getúlio Vargas e da Aliança Liberal, que eram os principais concorrentes de Prestes.[60]

Na década de 1930, houve um crescimento nas vendas de aparelhos de rádio. Nesse período teve início a instalação de montadoras de rádio no país e, com a produção nacional, a importação foi reduzida, junto com a queda do preço de produção e comercialização do aparelho, acelerando o processo de popularização.[61]

No desenrolar da década de 1940, o rádio passou a fazer parte do cotidiano das famílias brasileiras. As reuniões familiares passaram a ocorrer no cômodo em que o rádio estava instalado, chegando inclusive aos lares dos setores populares.[62] O intervalo entre 1945 e os últimos anos da década de 1950 ficou conhecido como o período áureo ou a "Era do Rádio" no Brasil, nesse momento o aparelho alcançou o status de veículo de comunicação de massa, oferecendo informação jornalística e entretenimento.

A Rádio Nacional do Rio de Janeiro tornou-se a maior emissora do país, conquistando a audiência dos ouvintes. Participar do elenco artístico das rádios do Rio ou de São Paulo (como

[59] TOTA, Antonio Pedro. **A locomotiva no ar:** Rádio e modernidade em São Paulo. 1924-1934. São Paulo: PW-Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 37-38.
[60] AZEVEDO, Lia Calabre de. **No tempo do rádio:** radiodifusão e cotidiano no Brasil. 1923-1960. Tese (Doutorado em História), DH/UFF, Niterói, 2002, p. 59-62.
[61] Ibidem, p. 68.
[62] Ibidem, p. 70-74.

ator ou cantor) era sinônimo de sucesso, garantindo visibilidade midiática, além de convites para eventos promovidos por membros das elites.[63]

Com o crescimento do público e, consequentemente, de anunciantes, no período entre 1945 e 1950, as emissoras de rádio passaram a receber maiores aportes financeiros, que geralmente eram reinvestidos em tecnologia e em estações de transmissão, que permitiriam operar em ondas curtas, alcançando a audiência de outros estados. Em 1948, 91% dos lares cariocas já possuíam aparelho de rádio, em São Paulo a porcentagem chegava a 88% das residências. O aumento do acesso foi consequência da redução nos preços e da diversificação dos modelos oferecidos pelo comércio. O consumidor podia encontrar desde modelos simples e baratos aos caros e sofisticados. Nesse período, as emissoras que atingiam maiores níveis de audiência eram aquelas que voltavam sua programação para conteúdos populares, visando conquistar a massa de ouvintes. Entre as mais ouvidas estavam a Rádio Nacional, a Tupi, a Tamoio e a Mayrink Veiga.[64]

Durante a década de 1960, o rádio atingiu um estágio de plena difusão em território nacional, e a hegemonia como veículo de comunicação e entretenimento durou algumas décadas. Apesar de ter surgido na década de 1950, a TV só o igualou e o superou no decorrer da década de 1970, mas, mesmo superado, o rádio jamais perdeu espaço junto ao público brasileiro.[65]

A programação radiofônica nacional durante as décadas de 1950 e 1960 (quando se deu a formação musical de Odair José) era variada, incorporando em seus conteúdos a mescla de traços culturais urbanos e rurais, nacionais e estrangeiros.[66] Para atender o público diversificado, as emissoras passaram a oferecer programações apropriadas para a faixa etária e o perfil cultural dos espectadores. Uma faixa etária passou a receber atenção especial das emissoras de rádio, a que correspondia ao público jovem, que nos Estados Unidos tinha se tornado a base da audiência radiofônica.

A formação de uma audiência radiofônica jovem fez parte do desenvolvimento de uma nova concepção de juventude das sociedades modernas, atrelada a uma segmentação de consumo a partir do desenvolvimento de uma "cultura jovem"[67]. Conscientes desse nicho de

---

[63] AZEVEDO, Lia Calabre de. **No tempo do rádio:** radiodifusão e cotidiano no Brasil. 1923-1960. Tese (Doutorado em História), DH/UFF, Niterói, 2002, p. 80.
[64] Ibidem, p. 94.
[65] MOREIRA, Sonia Virgínia. Rádio@Internet. In: BIANCO, Nélia R. Del; MOREIRA, Sonia Virgínia (Orgs.). **Rádio no Brasil:** tendências e perspectivas. Rio de Janeiro: EdUERJ; Brasília: UnB, 1999, p. 185-204.
[66] AZEVEDO, op. cit., p. 30.
[67] Usualmente, o termo "juventude" define o período da vida humana marcado pela completude do desenvolvimento físico, além de profundas inquietações psicológicas e sociais, situado entre o fim da infância e a entrada na vida adulta. Apesar de esclarecedora, essa definição se caracteriza rasa, visto que historicamente as

mercado, as indústrias da moda, da cultura e entretenimento (incluindo as gravadoras de discos) concentraram seus esforços para explorá-la. Entre as vertentes mais promissoras estava o mercado voltado ao rock and roll, gênero que conquistava jovens do mundo todo (inclusive brasileiros) e difundia um segmento cultural próprio.

Para agradar ao público juvenil brasileiro, as rádios apostaram no ritmo que havia virado febre entre os jovens europeus e norte-americanos, o rock and roll estadunidense e inglês. O gênero conhecido como rock and roll vincula-se a duas matrizes culturais da população norte-americana: a raiz cultural branca (da qual se originam o folk e o country), proveniente das regiões rurais do interior dos Estados Unidos; e a raiz cultural negra (vinculada ao blues, ao jazz e à música gospel), produzida pela população afro-americana urbana.[68] Para além da questão melódica, da cultura branca interiorana o rock herdou o conservadorismo e o "modo de vida americano" (*American way of life*), enquanto da cultura negra urbana vieram a rebeldia contestadora, a sensualidade, o ritmo acelerado e o improviso criativo.[69]

Assim como ocorreu com a indústria da moda, a indústria fonográfica foi amplamente beneficiada pelo aumento do consumo juvenil, fator decisivo para os novos rumos que o mercado musical iria tomar. De 1955 (quando nasceu o rock and roll) até 1959, as vendas de discos cresceram 36% ao ano nos Estados Unidos. Com a ascensão das bandas britânicas, a partir de 1963, liderada pel'Os Beatles, o crescimento foi ainda maior: as vendas de discos, que tinham aumentado de US$ 227 milhões em 1955 para US$ 600 milhões em 1959, ultrapassaram os US$ 2 bilhões em 1973 (esses dados já incluíam as fitas cassete). Entre 75% e 80% desses discos comercializados eram de rock e gêneros afins. Em nenhum momento da história a indústria fonográfica havia lucrado tanto com um único gênero musical, consumido por uma faixa etária específica.

Rapidamente o rock se tornou a forma musical de expressão de desejos, instintos, sentimentos e aspirações do público jovem. Através desse gênero musical, as gerações mais

---

variadas sociedades compreenderam essa fase de forma diversa. Algumas sociedades chegam a ignorá-la, limitando a periodização a apenas duas etapas: infância e idade adulta. Nas sociedades modernas, a juventude é entendida como uma etapa de transição para a idade adulta, visão que não deixa de ser problemática, devido à complexidade do conceito. Na atualidade, dificuldades na formação identitária e das redes de solidariedade entre os jovens ocidentais acabam prejudicando a passagem da juventude para a idade adulta. Nas sociedades modernas, as escolas são utilizadas como instituições preparatórias dessa transição. Mas, ao mesmo tempo que prepara, acaba por retardar o amadurecimento. ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis:** punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: ANPOCS/ Scritta, 1994, p. 3.

[68] GUIMARÃES, Felipe Flávio Fonseca. **Do surgimento do rock à sua difusão pelo mundo:** a apropriação do rock no Brasil através das versões, de meados da década de 1950 a meados da década de 1960. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Social), PPGDS, UEMC, Unimontes, Montes Claros, 2013, p. 38.

[69] ALVES, Luciano Carneiro. **Flores no deserto** – a Legião Urbana em seu próprio tempo. Dissertação (Mestrado em História), PPH, UFU, Uberlândia, 2002, p. 30.

jovens puderam constituir sua própria cultura (definida como cultura jovem), seu modo de falar, se vestir e agir, fora da padronização das sociedades industriais modernas. Embora o rock tenha se difundido de forma diversa, a partir de caracteres regionais, nacionais, sociais e ideológicos, sua essência é invariável, o linguajar jovem, a vestimenta vulgar-populista (tendo o jeans como símbolo) e a atitude rebelde e contestadora atravessaram todas as fronteiras.[70]

Além dos milhares de jovens que adotaram caracteres do rock em seu dia a dia, um personagem acabou assumindo o papel de símbolo do rock de toda uma geração, trata-se de Elvis Presley[71], considerado o responsável pela confluência das duas raízes rítmicas que tiveram o "*rockabilly*" (um dos estilos clássicos de rock) como produto[72]. Além dos recordes de discos vendidos, características como a voz grave e o vestuário glamoroso lhe renderam o título de "rei do rock" e ídolo dos jovens norte-americanos. No início da carreira, a admiração que os jovens tinham por Elvis contrastava com a antipatia de seus pais para com o ídolo, devido à associação de sua imagem à rebeldia juvenil, tão temida nos núcleos familiares tradicionais.[73]

Além de Elvis, outro artista que teve um papel fundamental na popularização do rock foi Bill Haley, que também não gozava da simpatia dos pais norte-americanos, mas, apesar do sobrepeso e da idade avançada, contava com a admiração do público jovem.[74] Acompanhado pela banda The Plunderers e pelo DJ Alan Freed, Bill Haley e seus Cometas conquistaram inúmeros fãs e popularidade, que renderam a alta procura de seus discos e shows, além do

---

[70] HOBSBAWM, Eric J. **História social do Jazz**. Tradução de Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 16-17.

[71] Em duas décadas de carreira musical, Elvis Presley recebeu diversos apelidos e classificações, entre elas a que ficou mais conhecida foi a de "rei do rock". As origens desse título são incertas, uma das primeiras pessoas a defini-lo dessa forma foi a jornalista Bea Ramirez. Em um texto publicado no jornal *Waco News - Tribuna* em 19 de abril de 1956, a repórter definiu o cantor como "o rei do rock 'n' roll da nação". Nessa época, Elvis tinha apenas 21 anos de idade. No mês seguinte, o jornal *Memphis Press - Scimitar* se referiu a Elvis como "o novato rei do rock 'n' roll". É de conhecimento público que Elvis Presley não foi inventor ou pioneiro do rock, o título é atribuído ao artista por outras questões, a primeira está associada à sua fama, ele foi o primeiro a conquistar enorme popularidade dentro do gênero, superando seus antecessores. Estima-se que Elvis tenha vendido 500 milhões de cópias, entre singles e álbuns, em todo o planeta. Apesar do sucesso, ele não aceitava o título, tendo o recusado diante do seu público. Em 1969, ao realizar uma temporada de apresentações no Las Vegas International Hotel, ao ser entrevistado (via National Post), Presley foi citado como "o rei". Mas, em um ato de humildade, apontou para Fats Domino, lendário cantor e pianista, reconhecido como um dos pioneiros do rock and roll e presente na ocasião, para declarar na sequência: "Não, este é o verdadeiro rei do rock 'n' roll." MIRANDA, Igor. Por que Elvis Presley não aceitava ser chamado de rei do rock? **RollingStone Brasil**. São Paulo, 4 mar. 2023. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/musica/por-que-elvis-presley-nao-aceitava-ser-chamado-de-rei-do-rock/>. Acesso em: 15/03/2023.

[72] GUIMARÃES, Felipe Flávio Fonseca. **Do surgimento do rock à sua difusão pelo mundo:** a apropriação do rock no Brasil através das versões, de meados da década de 1950 a meados da década de 1960. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Social), PPGDS, UEMC, Unimontes, Montes Claros, 2013, p. 43-44.

[73] Ibidem, p. 44.

[74] PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda:** a construção social da juventude na indústria cultural. Tese (Doutorado em Sociologia), DS, FFLCH, USP, São Paulo, 2015, p. 12.

convite para protagonizar a parte musical do filme "Ao balanço das horas"[75] (*Rock around the clock*), que promoveu a difusão do rock pelos Estados Unidos e por todo o mundo.[76]

No período de expansão do rock, durante a década de 1950, os estadunidenses assistiram ao crescimento vertiginoso da criminalidade e da delinquência juvenil, associado à disseminação das "gangues" juvenis nos centros urbanos dos Estados Unidos. Os estudos de criminologia definem as gangues juvenis como subgrupos ou microssociedades dentro das sociedades, por, entre outros fatores, partilharem a mesma "subcultura" (cultura própria), através de elementos como a crença, modos de agir e hábitos sociais.

Ao final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, os Estados Unidos já haviam superado a grave crise econômica que os assolara a partir da Queda da Bolsa de Nova Yorque. Mas apenas o aproveitamento das benesses da recuperação econômica não adiantava para consolidar o projeto norte-americano de se tornar potência mundial. Havia a necessidade de expor uma imagem de imponência e poder para o mundo, exibindo, além aparato militar, também o financeiro. Com esse propósito, passou a difundir através da cultura (cinema, música, moda, entre outros) o "*American way of life*" (o modo de vida americano), vinculado ao alto consumo, à padronização da moda, da cultura, da beleza, ao luxo e ao alto requinte.[77]

Apesar de difundir a maximização do consumo para toda a população, nem todos os cidadãos norte-americanos conseguiam acompanhar o "*American way of life*". Mesmo conscientes das desigualdades econômicas que vetavam o acesso de parte da população aos bens de consumo, as corporações investiram na propagação do ideal consumista, fator decisivo para o desenvolvimento das "subculturas delinquentes" entre os jovens.[78] Isso porque, ao se verem excluídos do *American way of life*, os jovens passaram a buscar nas gangues o meio de acesso ao consumo.

As gangues juvenis também contestavam o sistema dominante, adeptas da autonomia grupal, rejeitavam as pressões externas, a regulação escolar, familiar e de outras instituições. Estimulavam a criação de padrões culturais autônomos, novos modos de falar, se vestir, ouvir música e festejar. De forma contraditória, apesar de terem a rebeldia como um dos principais lemas, as subculturas delinquentes acabavam reproduzindo nas gangues a hierarquia e a

---

[75] SEARS, Fred F. (Dir.). **Rock Around the Clock** (Ao Balanço das Horas). Ficção, Romance, Musical (77 min). Los Angeles: Sony Pictures, 1956.
[76] O filme exibia apresentações de músicos como Bill Halley e seus Cometas, The Platters e DJ Alan Freed. PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda:** a construção social da juventude na indústria cultural. Tese (Doutorado em Sociologia), DS, FFLCH, USP, São Paulo, 2015, p. 12.
[77] COHEN, Albert K. **Delinquent boys:** the culture of the gang. New York: The Free Press, 1955, p. 26.
[78] Ibidem, p. 26.

integração das sociedades comuns. Eles se reuniam com frequência e adotavam critérios próprios para a admissão de novos membros.

As atividades desenvolvidas pelas gangues juvenis não tinham motivações utilitárias, isso significa dizer que os delitos cometidos por seus membros não visavam vantagens materiais ou enriquecimento. A principal motivação pautava-se por atributos psicológicos e simbólicos, relacionados ao inconscientemente desejado e ao proibido, sem nenhuma justificativa racional ou utilitária. Uma parte dos membros encarava os delitos como atividades de recreação, diversão ou esporte, enquanto outros já objetivavam reconhecimento social, status e o respeito dos companheiros de subgrupo. Nos anos 1950, a variedade de gangues juvenis era tão grande nos Estados Unidos que era possível encontrar jovens de todas as classes sociais em seus quadros. Em sua maior parte, jovens trabalhadores oriundos dos setores populares, mas também havia jovens abastados, das classes dominantes, chamados popularmente de "*bad boys*"[79].

A proliferação das gangues e o crescimento da violência geraram pânico na população norte-americana, os congressistas então viram-se obrigados a intensificar os debates sobre o tema. A exposição midiática somada ao medo da violência e de mudanças sociais constituíram um cenário propício para o aparecimento de grupos conservadores, que apontavam as novas vertentes culturais como culpadas pelo surgimento das gangues e pelo aumento da criminalidade. No pós-Guerra assistiu-se a uma mudança em relação à imagem juvenil nos meios midiáticos: a ideia consolidada durante os anos 1950, conhecidos como "anos dourados", baseada na figura do jovem ingênuo, tranquilo e repleto de romantismo foi aos poucos substituída pela representação do jovem rebelde e questionador. O cinema teve o seu papel nessa transformação, a geração jovem e rebelde emergiu como tema de diversos filmes nas décadas de 1950 e 1960, partindo de estereótipos como o do "delinquente juvenil" (o rapaz bem-intencionado, de boa família, que foi desviado do bom caminho) e o da "jovem recatada" que se apaixona por um "jovem rebelde".

Mais do que um provedor de estereótipos, nesse momento o cinema e o rock and roll se constituíram como espaço de difusão e fixação da cultura jovem. Visando atrair os consumidores das gerações jovens, desenvolveu-se inicialmente nos Estados Unidos um mercado cultural que, aliado aos veículos midiáticos, como o rádio, o cinema, a indústria fonográfica e a televisão, passou a propagar modos de vida e padrões de comportamento. Uma cultura de consumo voltada para as massas jovens foi sendo difundida pelo mundo, alicerçada em um processo de produção e comercialização de mercadorias culturais que garantia a

[79] COHEN, Albert K. **Delinquent boys:** the culture of the gang. New York: The Free Press, 1955, p. 26.

reprodução internacional do capital. Contudo, cabe ressaltar que o consumo cultural não ocorre de forma passiva, tendo o consumidor a capacidade de rejeitar, reinterpretar e, sobretudo, ressignificar seus símbolos:

> [...] corta verticalmente todos os estratos da sociedade e cresce mais significativamente no interior das classes médias, levando o povo a assimila-la a seu modo, traduzindo os significantes no seu sistema de significados, isto é, há um filtro, com rejeições e adaptações.[80]

Nas décadas de 1950 e 1960, o cinema tornou-se um local de sociabilidade e de liberdade, onde os jovens se reuniam e namoravam. O rock chegou ao Brasil através do cinema americano, emergindo como um estilo musical juvenil, e o comportamento dos jovens roqueiros revelava uma nova linguagem, influenciando alguns movimentos musicais. Com sua nova linguagem, o rock apresentou demandas juvenis como independência, prazeres, resistência aos compromissos e à ordem social estabelecida.[81]

Entre as referências do rock americano, um ator em especial tornou-se representante da transgressão juvenil: ao representar papéis de jovens transviados no cinema, James Dean tornou-se símbolo de rebeldia. Vestindo jaqueta de couro e calça jeans apertada, através de seus personagens Dean influenciou os jovens a assumirem atitudes rebeldes contra a sociedade adulta, entregando-se à violência, às drogas, a experiências sexuais consideradas prematuras, ao som do rock and roll. Tornou-se mito para uma geração ao viver intensamente e morrer jovem.[82]

A ideia de que a rebeldia juvenil era um padrão a ser copiado foi explorada pelo mercado, que passou a utilizar a imagem de jovens astros e estrelas do cinema para fins comerciais. Jovens de todo o mundo se esforçavam para imitar os traços estéticos (como o cabelo, as roupas e os gestos) que os artistas utilizavam. Essa moda jovem, seguida a cada dia por mais adeptos, acabou se constituindo como elemento embrionário da cultura jovem e de um estilo de vida a ela associado.

Ante a pressão popular, o Congresso norte-americano acabou aprovando o veto à difusão do rock and roll nas redes de rádio e TV do país. Mas o que fazer com a alta lucratividade do mercado voltado à "*cultura teenager*" construída a partir do rock? A solução

---

[80] PEDERIVA, Ana Barbara Aparecida. **Anos dourados ou rebeldes:** juventude, territórios, movimentos e canções nos anos 60. São Paulo: e-Manuscrito, 2020, p. 203.
[81] Ibidem, p. 199-200.
[82] Ibidem, p. 200.

encontrada foi promover um novo tipo de cultura jovem, que estimulasse o comportamento ordeiro e disciplinado.[83]

Cita-se como marco do fim do "rock raiz" (rebelde e transgressor) o ano de 1959. O ícone do rock brasileiro, Raul Seixas, defendia que a data de 3 de fevereiro de 1959 teria sido o "Dia em que o Rock and Roll morreu"[84], em alusão à morte dos jovens e promissores roqueiros Buddy Holly, Ritchie Valens e Big Bopper. Segundo Raul, depois dessa tragédia irrecuperável, e da ida de Elvis Presley para o exército, um ano antes, em 1958, "o rock jamais foi o mesmo"[85].

Raul afirmava isso porque, até o ano de 1959, para um artista ser aceito no circuito do rock and roll, além de saber compor e tocar as músicas do gênero, ter boa fisionomia ou talento, precisava demonstrar atitudes de roqueiro. Com a explosão midiática do rock a nível global, seja através dos shows, dos discos, das programações de rádio ou do cinema, os ídolos do rock dos anos 1950 transmitiam ao mundo, além do ritmo musical pulsante, suas atitudes transgressivas, arrogantes e ao mesmo tempo melancólicas. Utilizavam símbolos estéticos, como a camiseta aberta, o olhar sério, o cigarro no canto da boca, o gel e o topete no cabelo, acompanhados da calça jeans e da jaqueta de couro. Para completar, os roqueiros exibiam os sonhos de consumo e maiores símbolos de status da juventude ocidental: a motocicleta veloz e o automóvel possante.

Para Raul, as pressões do mercado cultural afastaram os roqueiros da essência do gênero, como ocorreu com Elvis, que passou a se dedicar mais à indústria cinematográfica de Hollywood do que à composição e à carreira musical. Com essa ruptura, emergiram outras vertentes do rock, como o "*twist*", além de novas bandas e artistas de sucesso, como Os Beatles e Bob Dylan. Raul explicou que a "morte" do rock o fez parar de seguir Elvis como fã, a partir desse momento passou a admirar outros artistas, como John Lennon e Bob Dylan. Nesse ínterim, todo o simbolismo que envolvia o rock and roll passou por uma transição, aos poucos a figura do roqueiro rebelde e aventureiro foi sendo substituída pela do bom moço, ordeiro e disciplinado.

---

[83] PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda:** a construção social da juventude na indústria cultural. Tese (Doutorado em Sociologia), DS, FFLCH, USP, São Paulo, 2015, p. 76.

[84] Com essa afirmação, Raul não quis dizer que o gênero rock and roll acabou, mas que o rock original, da forma como foi concebido, rebelde, contestador, sensual e símbolo da juventude e da liberdade, jamais seria o mesmo, a partir dessa data o rock teria se transformado e se distanciado de sua essência.

[85] SANTOS, Paulo dos. **Trajetórias e memórias em Raul Seixas:** matrizes e formação da construção poético-musical da Metamorfose Ambulante (1957 a 1972). Tese (Doutorado em História Social), PEPGH /PUC-SP, São Paulo, 2021, p. 70.

Apesar de ter sido gestado em solo norte-americano, o rock teve desenvolvimento e difusão ligados a dois centros principais: além dos Estados Unidos, a Inglaterra se caracterizou como solo fértil para a evolução desse gênero musical. Uma banda em especial teve papel decisivo no processo de constituição da Inglaterra como celeiro do rock, trata-se d'Os Beatles.[86] A história da banda acaba por se vincular com a chegada do rock na Inglaterra durante a década de 1950, através das ondas de rádio e de discos importados dos Estados Unidos. O ritmo rapidamente se espalhou pelo país, principalmente nas regiões onde se localizavam as grandes cidades, como Londres, Manchester e Liverpool. Em Liverpool, grupos de jovens encantados com a nova onda musical formavam novos conjuntos e tentavam a todo custo copiar o som produzido em território norte-americano. E, mesmo quando não podiam comprar os instrumentos musicais (guitarras, baixos e baterias), os improvisavam com materiais domésticos, imitando o gênero norte-americano "*skiffle*" [87].

No Brasil, os sucessos d'Os Beatles começaram a aparecer no decorrer da década de 1960, momento em que suas canções passaram a ser tocadas nas boates das grandes cidades, assim como seu vestuário e seus cortes de cabelo eram copiados por jovens de várias regiões, sendo inclusive proibidos em colégios tradicionais conservadores. Foi ainda na primeira metade da década de 1960 que a gravadora Odeon lançou o primeiro single da banda no Brasil, com o título "The Beatles Again".[88] Esse álbum somado ao lançamento dos filmes "Os reis do iê iê iê" (*A hard day's night*) e "Socorro" (*Help*), protagonizados pela banda, serviram para

[86] Depois de 1959, o incipiente rock and roll norte-americano apresenta sinais de desgaste. Mas, ao mesmo tempo que a indústria fonográfica dos Estados Unidos se depara com uma queda nas vendas de discos de rock, na Grã-Bretanha, onde o rock ganhava espaço desde 1956, a popularidade do gênero só aumentava. Nesse contexto, a Inglaterra ainda enfrentava os impactos do fim da Segunda Guerra Mundial, questões como a pobreza, a falta de perspectiva e a desilusão faziam parte do cotidiano da juventude. O rock acabou tornando-se algo em que podiam se agarrar. Mas a TV, então estatal, controlada pela BBC, assim como o rádio controlavam a programação que iria ser exibida, e o rock era rejeitado por ser considerado ofensivo e imoral. Só existiam quatro gravadoras de discos, que inicialmente também rejeitaram o rock. Todas as características apresentadas fizeram do rock inglês um movimento inicialmente subversivo e marginal, que a partir de 1960 se firma como um forte movimento musical, liderado pela banda Os Beatles. Originário de Liverpool, cidade pobre do Norte do país, o grupo precisou enfrentar o preconceito do Sul para se consolidar, o que ocorreu com o lançamento do primeiro LP, em 1962. A partir desse momento, Os Beatles se tornam um sucesso em todo o país, e não demoram para alcançar fama internacional. O sucesso d'Os Beatles abriu as portas das gravadoras para outras bandas de Liverpool, como Garry and the Peacemakers, Billy J. Kramer and the Dakotas, The Fourmost, Cilla Black e The Hollies, além de bandas da capital, Londres, como foi o caso de The Animals, The Rolling Stones, The Yardbirds e The Manfred Mann. STOKES, Geoffrey. **The Beatles**. Tradução de F. Nuno e S. Salerno. São Paulo: Melhoramentos, 1982. TURNER, Steve. **The Beatles, a história por trás de todas as canções**. Tradução de Alyne Azuma. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

[87] O skiffle é estilo musical nascido nos Estados Unidos que transita entre o folk, o country e o blues, caracterizado pelo uso de violões, uma seção rítmica com tábuas de lavar louça, uma corda amarrada a uma caixa de madeira rítmica e outros objetos domésticos improvisados. ALVES, Miguel Fabrício de Oliveira. **Um chute no balde:** o rock experimental e a vanguarda na música dos Beatles. Dissertação (Mestrado em História). PPGH, PUC-GO, Goiânia, 2018, p. 48.

[88] PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda:** a construção social da juventude na indústria cultural. Tese (Doutorado em Sociologia), DS, FFLCH, USP, São Paulo, 2015, p. 112.

consolidar a beatlemania no Brasil, representando o momento em que o fenômeno "Os Beatles" conquistou os meios de comunicação, como o rádio, a TV, os jornais e as revistas. Com a ampla divulgação, não demorou para que a banda inglesa se popularizasse entre os jovens – os rapazes tentavam copiá-los, e as moças se apaixonavam pelos jovens de Liverpool, que ganhavam o mundo.

Ao se comparar as trajetórias de Elvis e d'Os Beatles, percebe-se um movimento inverso no que tange ao conteúdo musical e ao perfil de comportamento. Elvis inicialmente incorporou um perfil de jovem rebelde e transviado, mas, com o tempo e o sucesso, acabou mudando radicalmente suas características, assumindo a representação de superstar midiático e comercial, o foco do seu repertório passou a ser a temática romântica amorosa. Em uma jornada inversa, Os Beatles, nos anos iniciais da carreira (de 1957 a 1965), voltaram-se para o mercado, vinculando sua imagem a uma postura comportada e disciplinada, característica que mudou entre 1966 e 1968, quando a banda passou a adotar um viés contestador e rebelde, inspirada nos movimentos de Contracultura. Os Beatles incorporaram então traços oriundos de outras vertentes musicais, com forte influência da cultura hippie. Nesse momento, os integrantes da banda adotaram o uso de drogas sintéticas, como o LSD, e direcionaram o repertório para o experimentalismo e o vanguardismo.[89]

As duas principais fases que marcaram a trajetória d'Os Beatles (a comportada e a rebelde) se alinhavam com os padrões de comportamento adotados pela juventude entre os anos de 1950 e 1970. Tanto os interesses mercadológicos da banda e de seus produtores como a visão de mundo própria de seus componentes influenciavam o processo de composição musical, resultando em representações e na identificação de jovens de todo o mundo.

> As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem a universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade a custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações tem tanta importância como as

[89] ALVES, Miguel Fabrício de Oliveira. **Um chute no balde:** o rock experimental e a vanguarda na música dos Beatles. Dissertação (Mestrado em História). PPGH, PUC-GO, Goiânia, 2018, p. 47.

> lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio.[90]

Pode-se afirmar que Os Beatles prepararam terreno para o surgimento da Jovem Guarda, a banda inspirou a maior parte dos artistas que participaram do movimento. O Programa Jovem Guarda estreou na TV Record de São Paulo em 22 de agosto de 1965, aproveitando-se do sucesso alavancado pel'Os Beatles e da expansão da cultura jovem. O roteiro do programa consistia em performances musicais apresentadas ao vivo por três jovens artistas oriundos das classes populares: Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos. Durante aproximadamente uma hora, o trio de apresentadores cantava seus sucessos e recebia convidados com afinidades rítmicas e performáticas. Faziam parte do grupo de convidados artistas como Ronnie Von, Martinha, Celly Campello, Leno & Lílian, Jerry Adriani e Rosemary, além das bandas Golden Boys, Renato e seus Blues Caps, The Fevers e Os Vips, entre outros nomes que se revezavam.

Nesse processo de transformação, a TV foi grande aliada, construindo um padrão de "cultura jovem" que se difundiu pelo mundo. O programa televisivo American Bandstand teve um papel crucial no projeto de transformar o rock and roll rebelde em uma música jovem adequada aos padrões de comportamento conservadores. Uma nova geração de roqueiros, formada por artistas como Paul Anka, Neil Sedaka, Bobby Darin, Connie Francis e Frankie Avalon, encabeçou um movimento que retirou do rock and roll algumas marcas originárias: a herança melódica do country, do jazz e do blues e o característico comportamento contestador e rebelde. Vestindo terninho alinhado, que agradava aos pais conservadores, eles passaram a produzir um tipo de música sem a agitação do rockabilly, as baladas românticas tornaram-se a tendência do mercado.

As letras das canções passaram a apresentar temas como a descoberta do amor e o sofrimento amoroso, partindo da óptica adolescente, mas vinculada ao cotidiano adulto. Os enredos musicais assumiram o papel de "cartilha de boa conduta", que deveria ser seguida pelos jovens, apresentando mensagens de respeito à religião, à família e à escola. O mercado fonográfico buscava se estabelecer como um colaborador social, adequando as novas gerações à cadeia de produção e ao mercado de trabalho. As elites perceberam que a cultura e a música

---

[90] CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial, 1988, p. 17.

podiam servir como instrumentos de conversão dos jovens rebeldes em trabalhadores e consumidores conformados com o seu papel na sociedade.[91]

Até o fim da década de 1950, as novidades relacionadas à música e à cultura norte-americana, como os sucessos de Elvis Presley e Bill Haley, chegavam de maneira vagarosa ao mercado brasileiro. Com poucas referências, poucos artistas brasileiros voltavam-se para o rock and roll, e os que encaravam o desafio viam o gênero apenas como uma moda passageira, uma oportunidade de lucrar com a novidade, sem a pretensão de vincular sua identidade a ele. Artistas de renome como Nora Ney, Cauby Peixoto (que gravou "Rock and Roll em Copacabana") e Agostinho dos Santos foram alguns casos de vínculo passageiro com o rock nesse período. Ao final da década de 1950, alguns jovens brasileiros decidiram mudar a situação e se dedicar ao rock, entre eles estavam os irmãos Tony e Celly Campello e a banda Golden Boys. A falta de composições de rock em português somada à admiração pela cultura estrangeira fizeram com que o casal de irmãos iniciasse a carreira cantando em inglês.

Apesar do sucesso embrionário do rock, com o adentrar da década de 1960, o carioca Sérgio Murilo e a paulista Celly Campello passaram a incluir o rock na programação das rádios brasileiras, recebendo por isso os títulos de Rei e Rainha do Rock.[92] Esse primeiro grupo de roqueiros brasileiros fez parte da fase considerada como "Pré-História" do rock nacional. Assim como as músicas, os nomes artísticos adotados vinham da língua inglesa: além dos Golden Boys, Ronaldo Cordovil passou a se chamar "Ronnie Cord", Moacyr Franco adotou "Johnny Johnson", Paulo Silvino se transformou em "Dixon Savannah", Ronaldo Antonucci mudou para "Ronald Read" e Márcio Antonucci se transformou em "Jet Willians". A adoção de nomes americanizados funcionava como estímulo para os jovens roqueiros, além de promovê-los entre o público e os apresentadores do rádio e da TV.

O ano de 1959 é considerado o marco do rock brasileiro, foi nesse ano que Celly Campello gravou a canção "Estúpido cupido" (*Stupid cupid*). Com o sucesso dessa canção, algumas canções em inglês passaram a ganhar versões em português, com destaque para alguns compositores, entre eles Fred Jorge, Rossini Pinto, Carlos Imperial, Baby Santiago, Romeu Nunes, Erasmo Carlos, entre outros que posteriormente se vincularam à Jovem Guarda.[93]

---

[91] PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda:** a construção social da juventude na indústria cultural. Tese (Doutorado em Sociologia), DS, FFLCH, USP, São Paulo, 2015, p. 78.

[92] GARSON, Marcelo. Imprensa de nicho e música jovem no Brasil: O Mundo é dos Brotos e Revista do Rock (1960 - 1965). **Antínteses** (UEL), Londrina, v. 10, n. 19, 2017. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1933/193351879010.pdf>. Acesso em: 22/05/2022.

[93] PEDERIVA, Ana Barbara Aparecida. **Anos dourados ou rebeldes:** juventude, territórios, movimentos e canções nos anos 60. São Paulo: e-Manuscrito, 2020, p. 208-209.

O novo padrão roqueiro, "ordeiro e disciplinado", seguido por parte dos jovens norte-americanos e ingleses espalhou-se pelo mundo, chegando ao Brasil. Dois nomes foram essenciais para o desenvolvimento da música jovem no país: Carlos Imperial e Jair de Taumaturgo, que atuaram na divulgação desse gênero musical desde a década de 1950. Imperial e Taumaturgo também foram responsáveis pela descoberta de novos músicos oriundos dos subúrbios cariocas, que vislumbravam na música uma forma de ascensão social.

Imperial promoveu a música jovem através da televisão, tendo trabalhado nas principais emissoras, como a Tupi, a Continental, a TV Rio e a Excelsior. O primeiro passo nesse sentido foi dado através de um quadro no programa de variedades Meio-Dia, na TV Excelsior. O quadro recebeu o nome "Clube do Rock", nele os integrantes dançavam e dublavam estrelas do rock and roll. O sucesso alcançado pelo grupo de artistas que fazia parte do programa possibilitou que eles extrapolassem os limites da TV, alcançando os palcos dos subúrbios cariocas e a atuação em alguns filmes.[94]

Carlos Imperial conciliava o trabalho na TV com a divulgação do rock na *Revista do Rádio*[95]. No início, a revista produzia matérias informativas sobre o Clube do Rock, noticiando suas atividades. A partir de 1961, Imperial ampliou seu espaço na publicação, assumindo uma página inteira, intitulada "O Mundo é dos Brotos", que fazia um intercâmbio de informações atualizadas de revistas estrangeiras, como *Cash Box*, *Billboard*, *Screen Album* e *DIG*, para o público brasileiro. Em seu conteúdo, a página apresentava informações sobre o cenário da música jovem no Brasil e no mundo.

Até esse momento, informações sobre música estrangeira eram privilégio de quem compreendia textos em inglês e podia pagar assinaturas em dólar.[96] Além de divulgar as tendências internacionais do mercado musical jovem, a *Revista do Rádio* promovia artistas e eventos vinculados ao produtor Carlos Imperial, através da publicação de letras das canções de sucesso e uma seção de cartas, que intermediava o contato entre fãs e artistas. Fora o

[94] PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda:** a construção social da juventude na indústria cultural. Tese (Doutorado em Sociologia), DS, FFLCH, USP, São Paulo, 2015, p. 81.
[95] Criada pelo jornalista Anselmo Domingos, a *Revista do Rádio* surgiu em 1948, período de ascensão do rádio no Brasil, também conhecido como a "Era do Rádio". Por 22 anos (de 1948 a 1970), a *Revista do Rádio* circulou por todo o território nacional, tornando-se uma ferramenta de promoção e divulgação cultural. Em forma de textos e fotografias, a revista revelava aos brasileiros a vida profissional e íntima dos artistas do rádio, transformando-os em "ídolos populares", "astros" e "estrelas". Com o passar do tempo, o cinema e o teatro também passaram a ser assuntos da revista. Para maiores esclarecimentos, ver: BNDigital. **Revista do Rádio**. 7 abr. 2015. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/revista-do-radio/>. Acesso em: 14/05/2021.
[96] PINTO, op. cit., p. 81-82.

entretenimento oferecido, essas revistas desempenharam um importante papel no recrutamento e na profissionalização de novos músicos.[97]

No Brasil, ao contrário do que ocorreu nos Estados Unidos, a constituição de um novo nicho mercadológico foi impulsionada, entre outros meios, pela imprensa escrita. Veículos de informação como *O Mundo é dos Brotos* e a *Revista do Rádio* deram visibilidade e identidade ao circuito cultural jovem, que envolvia a indústria fonográfica, as emissoras de rádio, TVs e os espaços de shows e apresentações.[98] Além da imprensa escrita especializada em cultura jovem e de alguns programas de rádio e TV, certos veículos impressos generalistas tiveram papel importante no processo de popularização midiática da cultura e da moda jovem durante as décadas de 1950 e 1960. Destacam-se os casos das revistas *Intervalo*, *Manchete* e *O Cruzeiro*, que, através de suas páginas, apresentavam variedades, com seções informativas relacionadas à música popular, ao mundo dos espetáculos, à vida de glamour dos artistas de sucesso e aos padrões de moda que deveriam ser seguidos.

As matérias e reportagens sobre as celebridades tinham como foco expor suas vidas íntimas, revelando seus amores, rivalidades, relações com a família, comidas preferidas, vestuário, penteados e cortes de cabelo. Revistas como a *Intervalo* e *Contigo* acabavam por misturar a representação e a realidade vivenciada pelos artistas, encenando uma "performance pública da vida privada" que os leitores queriam para si, tornando os artistas personagens de si mesmos, que deviam ser copiados.

Além de exercerem o papel de difusoras da cultura jovem, essas publicações utilizavam-se de sensacionalismo midiático para maximizar a venda de revistas. Para alcançar tal objetivo, nada melhor do que promover e divulgar conflitos ou bate-bocas entre artistas famosos. Nesse sentido que, já conscientes das rusgas existentes entre os músicos da MPB e os da Jovem Guarda, as revistas *Intervalo* e *O Cruzeiro* publicavam matérias que acirravam ainda mais as rivalidades entre as duas partes.[99]

Considera-se o período entre os anos de 1960 e 1965 o momento em que o rock and roll penetrou todo território brasileiro, mas ainda sem atingir um público massivo, o que só iria ocorrer no início de 1965, com a estreia do programa Jovem Guarda, que rapidamente tornou-se líder de audiência. Os fãs continuamente lotavam as dependências do Teatro Record, na rua da Consolação, em São Paulo, para prestigiá-lo. A atração distinguia-se dos programas musicais

---

[97] GARSON, Marcelo. Imprensa de nicho e música jovem no Brasil: O Mundo é dos Brotos e Revista do Rock (1960 - 1965). **Antínteses** (UEL). Londrina, v. 10, n. 19, 2017. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1933/193351879010.pdf>. Acesso em: 22/05/2022.
[98] Ibidem.
[99] Ibidem.

concorrentes por ter toda uma linguagem dirigida aos jovens, além de um aporte musical moderno, com bandas jovens, instrumentos eletrificados e amplificadores, que substituíam as antigas orquestras com maestros e instrumentos acústicos.

Um tipo de rock instrumental teve forte influência sobre os artistas vinculados à Jovem Guarda, a "*surf music*"[100], que se propagou pelos Estados Unidos e pela Inglaterra durante a década de 1960. Algumas bandas brasileiras, como The Avalons, The Jordans e The Jet Black's, aderiram às inovações da *surf music*, seja adotando o tom metálico dos instrumentos musicais eletrificados, seja copiando a performance inovadora que abandonava a rigidez dos roteiros e das orquestras profissionais para dar vasão à liberdade nas apresentações.[101]

Outra marca que diferenciava o grupo de artistas que se apresentava no programa Jovem Guarda eram as temáticas de suas canções. Embora conservassem o romantismo, vastamente explorado por diversos antecessores da música popular, eles atualizaram a temática, com os namoros, paixões, conquistas, decepções e disputas amorosas sendo transmutados para novos cenários, como festas, cinema, colégio e praia, geralmente em localidades urbanas frequentadas pelos jovens de classe média.[102]

> Um playboy apaixonado e solitário (Quero que vá tudo para o inferno), um jovem transviado com seu carro em disparada (Rua Augusta), ou uma moça que queria impedir o casamento do rapaz amado (Pare o casamento), são alguns dos temas que povoaram a narrativa fragmentada de canções que abusavam de gírias, humor e efeitos sonoros.
>
> No palco do programa desfilavam duplas, trios e conjuntos, anunciados com um vocabulário todo especial: "Vem aí o boa pinta Tony Campello", "a brasa romântica da Jovem Guarda: Ari Sanches", "Ela é

[100] Conhecido como "surf rock" ou "surf music", esse gênero musical é basicamente um subgênero do rock and roll. Sua origem se associa à cultura do surfe constituída no Sul da Califórnia, nos Estados Unidos. O surf music teve seu auge de popularidade entre os anos de 1962 a 1964, apresentando-se de duas formas principais. Seu primeiro formato se caracterizou como uma variação do "rock instrumental", elaborado a partir de guitarras elétricas e amplificadores. O surf rock instrumental teve como principais nomes Dick Dale e Del-Tones. O segundo formato inseria a parte vocal, sendo liderado pela banda Beach Boys. O formato vocal do surf music teve maior popularidade no Brasil, onde grupos vocais como os Beach Boys e Jan and Dean alcançaram um enorme sucesso. Sobre surf music, ver: KAMPION, Drew; BROWN, Bruce. **Stoked:** uma história da cultura surfe. Los Angeles, 1998. WOODWARD, Alberto. História da Surf Music. **Alma Surf**. São Paulo, ed. 6, set./out. 2001.

[101] PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda:** a construção social da juventude na indústria cultural. Tese (Doutorado em Sociologia), DS, FFLCH, USP, São Paulo, 2015, p. 103.

[102] O contexto musical apresentado nas composições da Jovem Guarda passa a se alinhar à cultura desenvolvimentista, que se implantava no Brasil desde a década de 1950 e do governo JK, com seu discurso de progresso, baseado na superação do modelo agrário de produção, onde o campo deveria se subordinar à cidade. Nesse cenário, inicia-se um processo de vinculação da figura juvenil ao mercado de consumo, seja nas propagandas ou nas produções artísticas, o jovem passa a representar o estilo de vida americano, pautado pelo hedonismo e pelas relações de consumo. Multiplicavam-se os anúncios em que os jovens apareciam em praias, parques e piqueniques, de jeans e camiseta, tomando Coca-Cola. Ibidem, p. 106.

> uma boneca e ele um barra limpa: Leno e Lilian", "a minha maninha, Wanderléa", "mais lenha, com os Beatniks".[103]

O grupo de artistas identificado com o movimento Jovem Guarda enfrentou alguns detratores, entre eles artistas ligados à bossa-nova consagrados pela mídia e pelo público durante a década de 1960. Uma parte considerável dos músicos ligados à bossa-nova era de classe média e oriunda da zona Sul carioca, a música que produziam vinha da junção entre elementos do samba e do jazz norte-americano, com tons melódicos sofisticados, que acompanhavam letras com poesia rebuscada. Esse grupo considerava a qualidade musical da Jovem Guarda muito baixa, sem variações melódicas.

Além dos bossa-novistas, intelectuais e artistas de esquerda fizeram críticas à Jovem Guarda, pautando-se por um discurso equivocado de que as canções e o comportamento do grupo seriam alienados, difundindo sua alienação entre o público. Esse tipo de definição se baseava na ideia de que os músicos da Jovem Guarda se abstinham de incluir temáticas políticas e sociais do cenário internacional (como a Guerra Fria e a Guerra do Vietnã) e do nacional (como os terrores da repressão militar) [104] no seu repertório.

Em um momento de polarização política, vivenciada em amplos setores da sociedade brasileira (com discussões acaloradas no meio artístico), a Jovem Guarda praticamente ignorou a situação:

> 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.
> [...] o impacto do Jovem Guarda e de Roberto Carlos sobre a MPB são reveladores das lutas culturais que começavam a se acirrar no cenário musical brasileiro. Interessante notar que, por volta de 1966 e 1967, aqueles que desenvolviam um projeto diferente da MPB procuravam no tratamento musical das canções da Jovem Guarda, mais do que no seu

[103] PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda:** a construção social da juventude na indústria cultural. Tese (Doutorado em Sociologia), DS, FFLCH, USP, São Paulo, 2015, p. 117.

[104] Segundo Marcos Napolitano, a Jovem Guarda passou a ser vista como uma espécie de trilha sonora das estratégias de alienação e despolitização da juventude, uma verdadeira ameaça à MPB na virada de 1965 para 1966. Mas a tese que via na gênese da Jovem Guarda uma manipulação do sistema ideológico dominante, comandado pelos novos donos do poder pós-64, contra o projeto de "conscientização" da MPB, deve ser vista com cuidado, assim como a "ameaça" da Jovem Guarda à MPB deve ser vista na sua ambiguidade. Estas ideias estão relacionadas com a efetiva disputa, entre as duas correntes por franjas de público comuns, segmentos difusos, sociologicamente falando, que gravitavam em torno da nova mídia televisiva. NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção:** engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969). São Paulo: Annablume; FAPESP, 2001, p. 77.

> conteúdo "alienado" ou no seu material musical, uma referência alternativa aos "nacionalistas".[105]

O artista destaque do movimento, Roberto Carlos, acabou taxado de alienado e até de cooperador do regime militar, sobretudo por preferir falar de carrões e de romances juvenis do que tratar de temas políticos contemporâneos.

As músicas "Quero que tudo vá para o Inferno" e "As curvas da estrada de Santos", que representam o período de ascensão de Roberto no mercado fonográfico, explicitam as perspectivas dos artistas e do público da Jovem Guarda, que tinham como objetivos de vida conquistas vinculadas ao mercado de consumo. Os temas prediletos desse público envolviam amor juvenil, carros, praia, velocidade e individualismo, notando-se por vezes um desinteresse por acontecimentos políticos e sociais, além de certo comodismo e apatia.[106]

A classificação do repertório da Jovem Guarda como alienado deve ser questionado. Atrás do viés ideológico das discussões, escondia-se o preconceito ligado à classe social dos artistas, na maior parte pertencentes às classes populares e originários de regiões suburbanas.[107]

> "[...] porque tinha aqueles programas de rock à tarde na televisão, de Carlos Imperial, Jair de Taumatugo e começou... e começaram a fazer sucesso na zona norte do Rio, no subúrbio do Rio de Janeiro... e pô... a gente ali, em Copacabana, ouvindo cool jazz, Miles Davis, e discutindo... pô, cinema novo, a revolução cubana, e todas essas coisas, uma ebulição cultural e política pra caralho... então tinha o desprezo daquilo ali, a gente ria, achava ridículo o cabelo, as roupas, imitando aquele... quer dizer, tinha mímica, tinha dublagem... era... era patético... era tão patético quanto o preconceito ali de suburbano, entendeu?"[108]

> "[...] Então, eu acho que em todas as profissões, em todas as classes sociais, em todos os lugares existem as pessoas que tem a cabeça mais aberta, outras mais fechadas, outras são mais preconceituosas, outras menos preconceituosas, e no caso ali, do pessoal da MPB, eles tinham um preconceito contra a Jovem Guarda, muito grande, e isso foi passado pra mídia, foi passado pros intelectuais, e criou um mal-estar que não deveria existir."[109]

---

[105] NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção:** engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969). São Paulo: Annablume: FAPESP, 2001a, p. 72.
[106] CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. São Paulo: Ática, 1985.
[107] PEDERIVA, Ana Barbara Aparecida. **Anos dourados ou rebeldes:** juventude, territórios, movimentos e canções nos anos 60. São Paulo: e-Manuscrito, 2020, p. 229-233.
[108] Depoimento de Nelson Motta, em entrevista concedida à historiadora Ana Bárbara Aparecida Pederiva, em 03/07/2000, na cidade do Rio de Janeiro. Ibidem, p. 230.
[109] Depoimento de Marcio Antonucci (d'Os Vips), em entrevista à historiadora Ana Bárbara Aparecida Pederiva, em 15/05/2000, na cidade de São Paulo. PEDERIVA, Ana Barbara Aparecida. **Anos dourados ou rebeldes:** juventude, territórios, movimentos e canções nos anos 60. São Paulo: e-Manuscrito, 2020, p. 231.

O aumento do consumo de aparelhos de TV permitiu que um novo perfil de público tivesse acesso à programação televisiva, entre os novos telespectadores, uma parte já não se sentia atraída pelo formato dos programas existentes. Quadros de sucesso passaram a dar sinais de esgotamento, tendo significativas quedas no número de espectadores. No início de 1968, pesquisas apresentadas pelo IBOPE revelaram uma redução abrupta de audiência do programa Jovem Guarda, em meio a esse cenário, Roberto Carlos resolveu se afastar do programa e anunciar seu casamento.[110]

Depois de decretar a saída do programa Jovem Guarda, Roberto recebeu o convite para competir como intérprete no Festival Musical de San Remo, na Itália, defendendo a composição de Sergio Endrigo, "Canzone per te". A apresentação de Roberto em solo italiano mostrou o rumo que deveria seguir em sua carreira, a partir desse momento Roberto foi abandonando o rock e a temática juvenil, aderindo a um tipo de romantismo voltado para as massas.[111]

Com a mudança de ritmo e temáticas, Roberto Carlos retomou o alto número de discos comercializados. O sucesso no gênero romântico tornou o artista referência de um novo mercado, futuramente explorado por novos intérpretes populares à procura de retorno comercial rápido e a baixo custo. Roberto iniciou um processo de entrecruzamento entre a Jovem Guarda e o bolero, o produto dessa mistura acabou resultando em um tipo de música romântica que posteriormente ficou conhecido, de forma depreciativa, como "música brega" (que será discutida na parte final deste capítulo).[112]

O ideal juvenil do "bom moço comportado", adotado pelos músicos da Jovem Guarda, continuou a influenciar alguns artistas. Foi o que ocorreu com Odair José no início de sua carreira, quando, em parceria com o produtor Rossini Pinto (antigo produtor musical da gravadora CBS e dos principais artistas da Jovem Guarda, como Roberto Carlos[113]), conseguiu a oportunidade de gravar seus primeiros discos e se destacar no mercado fonográfico com esse tipo de repertório, o que pode ser observado através da canção "Sua cartinha":

---

[110] NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção:** engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969). São Paulo: Annablume: FAPESP, 2001a, p. 77.
[111] ZAN, José Roberto. Jovem guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. **Música Popular em Revista**. Campinas, v. 2, n. 1, p. 99-124, 2013. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12970>. Acesso em: 02/07/2021.
[112] NAPOLITANO, op. cit., p. 269.
[113] CAVALCANTI, Ivan Luis Lima. **"Ame, assuma e consuma":** canções, censura e crônicas sociais no Brasil de Odair José (1972- 1979). Dissertação (Mestrado em História), PPGH/ UFPB, João Pessoa, 2015, p. 33.

Recebi sua carta
E ali fiquei triste
Português bem coordenado
Numa frase o explicado
Nosso amor não mais existe

Aqui vai minha resposta
Com a foto que pediu
Saiba que sua cartinha
Muito embora bonitinha
O meu coração partiu
O meu coração partiu

Mas como você disse
Com o tempo a gente esquece
Ainda somos jovens
Outro amor logo aparece

Lembrança aos seus pais
Um abraço na maninha
A você felicidade
Findo aqui minha cartinha
Findo aqui minha cartinha

Foi adeus
Tu dizia que era adeus
Não faz mal
Aprenda com seus erros
Isso nasce com você

Mas como você disse
Com o tempo a gente esquece
Ainda somos jovens
Outro amor logo aparece

Lembrança aos seus pais
Um abraço na maninha
A você felicidade
Findo aqui minha cartinha
Findo aqui minha cartinha

Lô-lô-rô-ô
Lô-lô-rô-lô
Findo aqui minha cartinha[114]

[114] Rossini Pinto (Comp.). **Sua Cartinha**. LP "Odair José", Odair José. Lado 1, Faixa 3. Rio de Janeiro: CBS, 1970.

A canção “Sua cartinha” possui muitos pontos em comum com o repertório difundido pelos artistas da Jovem Guarda. Primeiro, por se tratar de uma balada romântica, linha melódica usual entre os participantes; pode-se também perceber que há uma proximidade em termos poéticos. O principal personagem da canção é um jovem adolescente que, depois de receber uma carta em que a namorada decreta o fim do relacionamento, envia uma carta-resposta. O personagem é apresentado com um perfil de “bom rapaz”, estudioso (conhecedor de regras gramaticais), tendo vínculos afetivos e sendo querido pela família da namorada (indicativo de que namoravam em casa, o que era visto como moralmente adequado). As características do namorado se alinhavam com o estereótipo desejável de jovem ordeiro, trabalhador, estudioso, disciplinado, enfim, adequado ao modo de produção capitalista, que em parte era difundido pela Jovem Guarda.

Assumindo o papel de líder e símbolo da Jovem Guarda, Roberto Carlos sintetizava dois perfis opostos atribuídos aos jovens do período. De um lado, apresentava-se como rebelde, irreverente e romântico (características expostas através de canções como “Parei na contramão”, “É proibido fumar”, “Lobo mau”, entre outras); de outro, a rebeldia contrastava com o bom-mocismo da sua vida privada, a imagem de filho atencioso e carinhoso com sua mãe, o engajamento em campanhas filantrópicas, aspectos constantemente explorados pela imprensa da época.[115]

De 1969 a 1972, Odair seguiria musicalmente próximo da Jovem Guarda, lembrando que esse foi o período em que ele permaneceu na gravadora CBS, tendo Rossini Pinto como produtor. Ao final de 1972, ao assinar contrato com a PolyGram, o artista iniciou um processo de transformação do seu perfil artístico, seguindo a mesma linha de Roberto Carlos, ao eleger a temática romântica (adulta) como principal eixo do seu repertório.

Diversos fatores estão relacionados à mudança rítmica e temática do repertório de Odair, além do objetivo de lucro financeiro (o exemplo de Roberto demonstrava que o mercado de canções românticas era promissor). Assim como Roberto, Odair pertence a uma geração formada musicalmente pelo rádio. Como o próprio artista afirma em entrevista, a programação radiofônica lhe proporcionou contato com estilos musicais variados, desde o rock d’Os Beatles e dos Rolling Stones até a música romântica italiana, sem esquecer dos sucessos das chamadas “estrelas do rádio”, intérpretes da “dor de amor”, que em seus repertórios cantavam temáticas românticas muito próximas daquelas que ele passou a cantar.

---

[115] ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. **Música Popular em Revista**. Campinas, v. 2, n. 1, p. 99-124, 2013. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12970>. Acesso em: 02/07/2021.

Não se deve esquecer que, mesmo elegendo a temática romântica como mote central de suas canções, Odair jamais abandonou o rock and roll, sempre o incluindo na hibridização musical de sua obra. Ao contrário do que afirmam aqueles que o consideram produtor de uma arte alienada (como ocorreu anteriormente com os artistas da Jovem Guarda), Odair conseguiu tratar de questões políticas e realizar críticas sociais em suas canções.

1.3 ODAIR E O ROMANTISMO: UM HERDEIRO DA DOR DE AMOR

> Já faz tanto tempo
> Já faz mais de um ano
> Que você foi embora
> Mas eu ainda espero
> Seu amor ainda quero
> Minha alma ainda chora
>
> Tudo está tão triste
> Para mim mais nada existe
> Penso em você o dia inteiro
> Sentindo solidão
> Eu fico no portão
> Esperando o carteiro
>
> Mande nem que seja um telegrama
> Dizendo que me ama
> E que um dia vai voltar
> Basta escrever uma palavra
> Fazendo uma promessa
> Pra que eu possa lhe esperar [...] [116]

O tema do sofrimento amoroso, desenvolvido por Odair na letra da canção "Mande nem que seja um telegrama", estava entre os pilares da nova fase de sua carreira, inaugurada com o disco "Assim sou eu", lançado em 1972, quando o artista rompeu com a gravadora CBS/Sony Music e assinou contrato com a Polydor/Universal Music. Entre outros pontos, a mudança de gravadora foi decisiva para o redirecionamento do seu repertório, que a partir de então assumiu uma roupagem madura.

Ao romper com a CBS, Odair também se afastou de Rossini Pinto, que, além de produtor, foi seu parceiro de composição nos primeiros discos. Coincidentemente, no mesmo momento em que Odair rompeu a parceria com Rossini, ele também afastou qualquer vínculo

[116] Odair José/ Arnaldo Silva (Comp.). **Mande nem que seja um telegrama**. LP "Assim sou eu", Odair José. Lado 2, Faixa 7. São Paulo: Polydor, 1972.

e inspiração da Jovem Guarda das novas canções. É perceptível que a partir do terceiro disco (o primeiro gravado pela Polydor, sem Rossini na produção) seu repertório abandona os vínculos com o universo cultural jovem para se voltar às questões do cotidiano adulto. É nesse momento que o romantismo amoroso se torna a principal temática de suas composições.

A análise do repertório de Odair no período entre 1970 e 1980 (recorte desta pesquisa) demonstra que, apesar de variar em relação ao conteúdo, no geral há a predominância da temática romântico-amorosa em sua obra, o que pode ser observado no quadro apresentado a seguir:

Quadro 1 - Discos de Odair José – 1969-1980.

Título do disco/ ano de gravação/ gravadora	**Total de canções gravadas**	**Canções com temática romântica**
Compacto "Uma lágrima", 1969, CBS	2	2
Compacto "Minhas coisas", 1970, CBS	2	2
LP "Odair José", 1970, CBS	12	11
LP "Meu grande amor", 1971, CBS	12	11
Compacto "CPS", 1972, CBS	2	2
LP "Assim sou eu...", 1972, Polydor	12	10
LP "Odair José", 1973, Polydor	12	6
LP "Lembranças", 1974, Polydor	12	7
LP "Odair", 1975, Polydor	12	6
LP "Histórias e pensamentos", 1976, Polydor	12	10
LP "O filho de José e Maria", 1977, RCA	10	3
LP "Coisas simples", 1978, RCA	12	7
LP "Odair José", 1979, Continental	10	7
LP "Odair José", 1980, Continental	12	8

Mesmo sendo evidente o predomínio da temática romântico-amorosa em seu repertório, Odair não aceita ser rotulado como cantor romântico:

> *Eu fui conhecido mais como um cantor popular romântico, não sei o quê... Também não gosto disso, acho que o romantismo não tem nada a ver com música. Você pode fazer uma música lenta e falar de algum romance, mas não quer dizer que você seja "um cantor romântico". Às vezes até quem faz música romântica nem romântico é, é um grosso de marca maior, e às vezes quem faz um heavy metal é um cara romântico*.[117]

[117] Depoimento de Odair José, em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.

A observação da discografia permite perceber três fases em sua carreira, que se diferenciam pela predominância temática. A primeira fase, intitulada "romântico-amorosa", ocorreu entre 1969 e 1972, quando houve uma primazia da temática romântica. Já na segunda, definida como "híbrida", entre 1973 e 1978, ocorre uma mescla entre a temática romântica e outras temáticas (com destaque para críticas sociais, comportamentais e reflexões existenciais). Na terceira fase, a da "retomada romântica", que ocorre entre 1979 e 1980, como o próprio nome diz, foi o momento em que se retornou ao predomínio da temática romântico-amorosa.

A retomada se deu depois que Odair frustrou-se na tentativa de se desvencilhar da temática romântica, quando vivenciou a fase híbrida. Os desdobramentos envolvendo o lançamento do LP "O filho de José e Maria" (em que, entre as dez canções gravadas, apenas três se voltavam para a temática romântico-amorosa) fizeram com que o artista mudasse os planos de sua carreira. Gravado em forma de ópera-rock, o disco apresentava personagens da "Sagrada Família" (como Jesus, José e Maria) com atributos terrenos e pecaminosos.

O LP foi muito criticado, porque os personagens, considerados sagrados pelos cristãos, foram apresentados ligados a vícios, desarranjos e conflitos familiares. Separação de casais, homossexualidade, rebeldia e crises existenciais juvenis foram assuntos explorados no enredo do disco. O perfil mundano e pecaminoso dos personagens com nomes evangélicos gerou revolta em setores conservadores da sociedade, entre eles a Igreja Católica e alguns núcleos protestantes. O disco também sofreu ataques da mídia, resultando em um fracasso de vendas.

Com o revés comercial de "O filho de José e Maria", Odair decidiu retomar a temática romântica aos poucos. No LP seguinte, "Coisas simples"[118], lançado em 1978, apenas sete das 12 canções voltam-se para a temática romântico-amorosa, atestando permanência do conteúdo crítico. Mas a substituição imediata não aconteceu porque Odair foi impedido de lançar algumas músicas no LP "O filho de José e Maria"[119], e canções como "Formas de sentir[120]" (que defende a causa LGBT) acabaram sendo lançadas no disco posterior.

Mesmo com a crítica social ainda se fazendo presente entre as temáticas, o título do LP, "Coisas simples", já expressa a tendência de simplificar e evitar inovações. Em conjunto com a gravadora e os produtores, Odair iniciou uma estratégia para reconquistar seu público, para isso decidiu retomar a temática romântica que tanto lhe rendera sucesso. Apesar do esforço, esse movimento não obteve êxito, mesmo atingindo números regulares de venda, o artista não conseguiu atingir os recordes do passado.

---

[118] Odair José. **Coisas simples**. LP. São Paulo: RCA, 1978.
[119] Odair José. **O Filho de José e Maria**. LP. Rio de Janeiro: RCA, 1977.
[120] José Messias/ Donizete (Comp.). **Forma de sentir**. LP "Coisas simples", Odair José. São Paulo: RCA, 1978.

Deve-se destacar que existe uma evidente assimetria em relação aos conteúdos românticos apresentados nos três períodos da carreira de Odair. A análise de sua discografia revela que na década de 1970 o artista gravou um total de 134 canções, 92 delas voltadas à temática romântico-amorosa (totalizando 75%). Das 42 canções restantes, 15% voltam-se a reflexões existenciais, 9% a críticas sociais e apenas 1% a assuntos religiosos, ao machismo e a relações familiares. Em linhas gerais, no período pesquisado há uma prevalência da temática romântico-amorosa em sua obra.

Mesmo com a evidência documental da predominância da temática romântico-amorosa em seu repertório, o artista deixa claro em entrevista que rejeita o rótulo de cantor romântico. Essa rejeição não deve ser confundida com desqualificação ou preconceito com a música e os músicos românticos. Odair apenas reivindica o reconhecimento de uma pluralidade musical em sua obra. O artista sempre buscou se desvincular de rotulações, como a inclusão no grupo de artistas conhecidos como "bregas"[121].

Odair não aceita ser identificado como brega, fato que não ocorre por preconceito contra nenhum segmento ou gênero musical ou menosprezo, mas porque esse termo foi erroneamente utilizado para estereotipar artistas com características plurais como se eles reproduzissem um único gênero musical. Além de suas obras terem sido erroneamente generalizadas, também foram consideradas de qualidade inferior por críticos musicais e jornalistas especializados. Não se ignora que existam proximidades sonoras e poéticas entre alguns músicos citados como bregas, fatores como a predominância de canções românticas nos repertórios e a origem social nos setores populares são comuns para a maioria. Mesmo que as afinidades entre esses músicos sejam patentes, não se deve generalizá-los nem ignorar suas subjetividades.

Desde o surgimento, as canções gravadas pelo grupo de artistas considerados bregas foram classificadas como despolitizadas e alienadas por alguns intelectuais, jornalistas especializados e críticos musicais[122], tema que será problematizado no decorrer desta tese. Já em relação à forte influência do romantismo amoroso, já se fazia presente no meio musical brasileiro antes de esses músicos aparecerem.[123]

---

[121] Para uma discussão mais aprofundada sobre a música brega, ver item 1.4 "O brega e o chique: marginalização social e musical no Brasil".

[122] ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não:** música popular cafona e ditadura militar. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

[123] A publicação da obra "Suspiros poéticos" em 1836 é considerada o ponto inicial do Romantismo no Brasil. Seu autor, o poeta Gonçalves de Magalhães, passou a ser considerado o patrono do romantismo brasileiro. O período romântico brasileiro rendeu frutos na poesia, na prosa e no teatro. A poesia se alinhava com os ideais revolucionários burgueses, opostos à perspectiva clássica, que defendia o domínio social e político da aristocracia. Os escritores e poetas românticos não se prenderam a formas fixas, apesar disso, reconhece-se entre eles certa

O sentimento amoroso se insere culturalmente, sendo compreendido de forma diversa em cada sociedade. O ser humano, como sujeito histórico, não se desvincula da produção de sentidos intrínsecos à sociedade da qual faz parte, ou do inconsciente social que orienta as atividades do seu dia a dia. No imaginário ligado a cada cultura se inserem concepções de amor, sujeitos amorosos e objetos que se constituem como "verdade". O ideal romântico presente nas canções parte do social e acaba por reforçar o imaginário amoroso de cada época.[124]

Não se deve ignorar que, apesar da dimensão social, e para além da significação teórica, o amor se constitui como sentimento e, como tal, possui caráter subjetivo. Os valores, desejos afetivos e eróticos, expectativas e frustrações podem ser vividos, apreendidos, compreendidos e manipulados no processo de subjetivação dos sentimentos de amor/ dor, sendo definidos, percebidos, sentidos e discutidos de forma diversa por cada sujeito. No processo de subjetivação dos sentimentos amor/ dor há diferenciações/ especificidades entre os gêneros, caracterizando-se múltiplos e se diferenciando para homens e mulheres. Os sentimentos não podem ser vistos como universais e naturais, eles são múltiplos, o que faz com que os sentimentos e as sensibilidades de homens e mulheres sejam irrelativizáveis.[125]

As canções consistem em um tipo de documentação com grande potencial de expressão dos sentimentos, mas não só do autor e do intérprete. O público também expõe seus sentimentos íntimos quando canta e reinterpreta. Se, por um lado, o compositor extrai, reproduz e explora representações das experiências sociais vividas, por outro, o público incorpora ou

---

padronização poética. Gonçalves de Magalhães foi um dos líderes da primeira etapa romântica nacional, conhecida como "nacionalista", devido ao forte patriotismo e ao ufanismo. O uso da simplicidade, da melancolia e o forte vínculo com o amor romântico foram marcas do romantismo brasileiro. Mas, até alcançar a concepção atual, a ideia de amor romântico passou por muitas transformações. As primeiras representações do amor romântico como o conhecemos hoje surgiram na Europa moderna. Além das paixões, do amor puro e eterno, elas se vinculavam às demandas sociais do contexto, em que a procura da felicidade e da "cara-metade" passaram a conflitar com alguns costumes tradicionais, como os casamentos por encomenda e os interesses financeiros. FERREIRA, Júlio Flávio Vanderlan. Romantismo: a formação da literatura brasileira. **Vozes dos Vales**. Diamantina, n. 2, p. 2, out. 2012. Disponível em: <http://site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/files/2011/09/ROMANTISMO-A-FORMA%C3%87%C3%83-DA-LITERATURA-BRASILEIRA_j%C3%BAlio-fl%C3%A1vio.pdf>. Acesso em: 03/05/2021. SILVA, Luciene Helena da. **A construção discursiva da noção de amor pelo posicionamento romântico em canções brasileiras da década de 1970**. Dissertação (Mestrado em Linguística), CH-DLV/ UFC, Fortaleza, 2014.

[124] COUTTO, Isabel Osório T. O amor em palavras: o discurso amoroso em questão. Curitiba: Honoris Causa, 2011, p. 20. Apud: SILVA, Luciene Helena da. **A construção discursiva da noção de amor pelo posicionamento romântico em canções brasileiras da década de 1970**. Dissertação (Mestrado em Linguística), CH-DLV/ UFC, Fortaleza, 2014.

[125] MATOS, Maria Izilda Santos de. Por uma História das sensibilidades em foco - a masculinidade. **História: Questões & Debates**. Curitiba, n. 34, p. 45-63, 2001, p. 52. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2658/2195>. Acesso em: 10/05/2022.

rejeita, resiste a certas ideias, sentimentos e ressentimentos expressos pelo compositor. O cantar estabelece trocas, cumplicidades e sintonias melódicas entre o público e o compositor.[126]

Ressalta-se que o termo "canção romântica" não se trata de um gênero musical próprio, na realidade a temática romântica está presente em diversas sonoridades, como a balada, o blues, a valsa, o bolero e as resultantes do processo de suavização de gêneros ligeiros, como o samba-canção (advindo do samba) e o pop rock (do rock and roll).

Ao contrário da ideia que se popularizou, o elemento textual das letras não define o caráter romântico da canção. Em sua integralidade a canção romântica é constituída de alguns aspectos, entre os principais pode-se citar o plano musical, o plano textual, investimento ético e enunciativo. O primeiro aspecto revela o andamento ou a velocidade da canção, que nos diversos gêneros tende a ser lenta ou mesmo suavização de gêneros ligeiros.

A composição melódica romântica utiliza como instrumental principal o baixo elétrico, a guitarra ou violão elétrico, a bateria e/ou percussão, os teclados, além dos equipamentos de sopro. Frequentemente utilizam-se orquestras clássicas (de cordas e metais) em apresentações ou gravações.[127] A canção romântica se constitui a partir da simplicidade harmônica, geralmente é iniciada em acordes menores, que retornam depois de momentos marcados por tonalidades maiores.[128]

O elemento textual desenvolvido na canção romântica comumente apresenta pedidos de reconciliação, relatos de traições e sofrimentos amorosos, abandono de pessoas amadas, além de declarações de amor, temas comuns também no movimento romântico do século XIX.[129]

---

[126] MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran:** experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

[127] COSTA, Nelson Barros da. Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro. Curitiba: Appris, 2012, p. 205. Apud: SILVA, Luciene Helena da. **A construção discursiva da noção de amor pelo posicionamento romântico em canções brasileiras da década de 1970**. Dissertação (Mestrado em Linguística), CH-DLV/ UFC, Fortaleza, 2014.

[128] TATIT, Luiz. O século da canção. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. Apud: SILVA, Luciene Helena da. **A construção discursiva da noção de amor pelo posicionamento romântico em canções brasileiras da década de 1970**. Dissertação (Mestrado em Linguística), CH-DLV/ UFC, Fortaleza, 2014.

[129] A canção romântica moderna possui afinidade temática com o movimento Romântico do século XIX, com destaque para a livre expressão dos sentimentos. O início de uma produção nacional romântica ocorre apenas no século XIX, prioritariamente concentrada no campo musical e poético. Traços do Romantismo aparecem na música nacional a partir das modinhas, produzidas na maior parte por artistas anônimos. Além da modinha, outro gênero musical presente nos primórdios da música popular brasileira que concentrou seu discurso na temática romântica foi o maxixe. Devido à forte ascendência cultural africana, o maxixe sofreu com o preconceito e a perseguição de parte da elite e da classe média brasileira; em um movimento contrário, as classes populares renderam-se ao ritmo dançante e sensual. Com a evolução do rádio e das vitrolas, a música romântica se espalhou pelo país, nesse processo o samba teve papel crucial. Além do samba malandro, outra variedade de samba adotou o romantismo amoroso como temática principal, o samba-canção, gênero musical que teve seu desenvolvimento ligado ao rádio. COSTA, Nelson Barros da. Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro. Curitiba: Appris, 2012, p. 205. Apud: SILVA, op. cit., 2014.

Entre os gêneros musicais que exploraram a temática romântica e alcançaram maior popularidade em território nacional destaca-se o samba-canção, que teve seu desenvolvimento associado à evolução do rádio no país. Durante as décadas de 1930 a 1950, as rádios brasileiras possuíam programações musicais diversificadas, que incluíam, além do samba-canção (gênero com maior popularidade), músicas estrangeiras e ritmos regionais. O samba-canção tinha como características principais a substituição da cadência por um ritmo lento e abolerado, traços inspirados em ritmos estrangeiros (sobretudo norte-americanos)[130] e a definição da dor de cotovelo[131] como temática principal das letras:

> Nos anos 40 e 50, amar era sinônimo de sofrer, cantado num estilo musical, em voga nesse período − o samba-canção −, que falava de amores impossíveis, paixões proibidas, infidelidades e esperas sem fim. A maioria das canções aqui analisadas tinha como rima predileta: amor e dor, entremeados com mágoa, ciúme, saudade, despeito, ressentimento, vingança, remorso − estes sentimentos eram geralmente abrigados no coração, centro da produção poética e das emoções. A voz do coração deveria se opor à da razão masculina, e é no coração e com ele que se está em constante disputa, num intenso conflito entre a paixão e a razão. Dessa forma, o sofrimento aparece como uma imposição indiscutível do destino, estando a paixão associada ao martírio. A prova mais clara dessa dor é o pranto, mas chorando por amor estava-se infringindo uma regra do comportamento masculino − "homem que é homem não chora" −, sob o estigma da covardia e sob a pena de ser ridicularizado. Todavia, é através do pranto que deixa explícita a sinceridade dos seus sentimentos, tendo sua imagem enaltecida pelo sofrimento posto a público.[132]

Também conhecido como "samba de meio de ano", o samba-canção era o ritmo predileto dos que sofriam por amor e "curtiam a fossa" (ou seja, procuravam afogar suas mágoas e desilusões amorosas buscando o entretenimento oferecido por boates, bares e casas noturnas). Esses ambientes eram frequentados por todas as camadas da sociedade, fato que colaborava para a propagação do samba-canção em todos os setores sociais.

---

[130] A partir da década de 1940, os circuitos internacionais da música interligavam cada vez mais intensamente as diferentes partes do mundo. Todo um mercado se abre particularmente à penetração da música internacional, em particular a norte-americana e, com ela, o jazz. PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos (tradição e contemporaneidade na MPB). História & Perspectivas. Uberlândia, n. 3, 1990, p. 13. Apud. MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran:** experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p. 64.

[131] Ibidem, p. 65.

[132] MATOS, Maria Izilda Santos de. Por uma História das sensibilidades: em foco - a masculinidade. **História: Questões & Debates**. Curitiba, n. 34, p. 45-63, 2001, p. 53. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2658/2195>. Acesso em: 10/05/2022.

A partir da década de 1950, com as composições de Lupicínio Rodrigues, Herivelto Martins, Antônio Maria, entre outros, o samba-canção iniciou a ampliação de sua órbita musical ao incorporar elementos dos boleros latinos. Com esse novo prisma, os músicos que reproduziam esse gênero passaram a focar as temáticas em flagrantes de traição, dramas amorosos, entre outros fragmentos do cotidiano que expunham a crise dos valores e costumes conservadores até então hegemônicos. Deve-se mencionar que as letras de samba-canção também evidenciavam um posicionamento machista e misógino sobre as relações de gênero, seguindo a lógica discriminatória, socialmente aceita nesse contexto.

Com as mudanças adotadas, o samba-canção passou a interessar a outros setores sociais, além da classe média urbana que tradicionalmente o ouvia, alcançando inclusive os setores populares.[133] No mesmo contexto da década de 1950 despontaram figuras femininas ligadas ao samba-canção, como Dolores Duran, cronista da fossa, que interpretava com maestria o cotidiano e o sofrimento ligado a relacionamentos e decepções amorosas.

> Dolores Duran enveredava pelo scat singing, que interpretava de forma intimista, contribuindo assim para uma virada significativa na forma de cantar e, em certa medida, prenunciando o estilo bossa-novista. Alguns compositores se queixavam, com certo despeito, de que a interpretação de Dolores de suas músicas tornava-se uma verdadeira recomposição, ela as interpretava com muita personalidade, adequada às letras, e não aceitava a orientação de ninguém.[134]

Além de Dolores Duran, outro nome feminino ligado ao samba-canção e à dor de amor que alcançou destaque durante a década de 1950 foi Maysa. Tanto Dolores como Maysa contribuíram para o desenvolvimento da música no Brasil. Sendo pioneiras como compositoras, elas abriram caminho para que outras mulheres recebessem oportunidades no mercado de composições.

Dolores e Maysa interpretaram os sofrimentos amorosos de maneira singular, através de uma linguagem poética ligada à dor de amor e aos sentimentos femininos, temas centrais de suas músicas. A forma de interpretar de Dolores e Maysa foi precursora do gênero sucessor do samba-canção, a bossa-nova, que alcançaria o posto de maior audiência no rádio, expressando o amor de forma reflexiva, intimista e coloquial, revelando o surgimento de um tipo de angústia existencial contemporânea. As composições bossa-novistas expressavam o fenômeno da

---

[133] MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran:** experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p. 66.
[134] Ibidem, p. 67.

incessante busca por identidade e liberdade, somada ao rompimento com a opressão social e os padrões de submissão.[135]

Além de Dolores Duran e Maysa, outros nomes ligados ao rádio e ao universo musical feminino destacaram-se na década de 1950, foram as chamadas "rainhas do rádio", grupo formado por cantoras de samba-canção e outros gêneros difusores da temática romântico-amorosa que alcançavam o estrelato através de apresentações radiofônicas. O título de "rainha do rádio" era a premiação do concurso beneficente criado pela Associação Brasileira de Rádio, cujo maior objetivo era arrecadar fundos para a Associação e para a construção do Hospital dos Radialistas.[136]

Mesmo não sendo contemporâneo dos tradicionais nomes da dor de amor, o músico Odair José elegeu a temática como a preferida de seu repertório. Como o próprio Odair afirmou, seu gosto musical foi formado durante o período de sua infância e juventude (nas décadas de 1950 e 1960), tendo o rádio como principal influência. No contexto citado, a programação radiofônica se dividia entre o repertório internacional (com destaque para o rock and roll norte-americano e inglês e as canções românticas italianas) e o repertório nacional, num momento em que os gêneros românticos (como o samba-canção) e os ritmos regionais (como a música sertaneja do Sudeste e do Centro-Oeste e o baião e o forró do Nordeste) passaram a conquistar o gosto do público brasileiro.

Os gêneros musicais assimilados nas diferentes fases de sua vida colaboraram no processo de constituição do seu capital cultural[137], de sua visão de mundo e mentalidade, reproduzidos de forma consciente e inconsciente em seu repertório:

> [...] a arte faz apelo a um olhar histórico; ela exige ser referida não a este referente exterior que é a "realidade" representada ou designada, mas ao universo das obras de arte do passado e do presente. À semelhança da produção artística enquanto ela se engendra em um

[135] MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran:** experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p. 67-68.
[136] FREITAS, Jaqueline Maria. **Rainhas do rádio e rainhas do lar:** representações femininas na era do rádio. Dissertação (Mestrado em Letras em Ciências Humanas), PPGLCH, UNIGRANRIO, Rio de Janeiro, 2013.
[137] Segundo Bourdieu, o capital cultural pode se apresentar de três formas: estado incorporado, estado objetivado e estado institucionalizado. O estado incorporado ocorre através da interiorização pelo organismo, demandando tempo para sua interiorização por parte do indivíduo, ocorrendo de forma espontânea através das vivências. Segundo Odair, em sua casa o rádio era ouvido em família, constituindo uma estética musical familiar que formaria sua identidade musical. Esse fato está em consonância com o pensamento de Bourdieu sobre o papel preponderante da família na incorporação do capital cultural. Segundo o autor, a família atua como mediadora entre o indivíduo e a cultura, através de uma dinâmica cognitiva, afetiva e social que emerge de bases históricas, materiais e culturais relacionadas a diferentes grupos sociais. As famílias se constituem como matrizes da aprendizagem, a partir delas surgem modelos individuais e coletivos, o que é aprendido passa a ser incorporado gradativamente com o passar do tempo. BOURDIEU, Pierre. **A Distinção:** crítica social do julgamento. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

> campo, a percepção estética, enquanto é diferencial, relacional e atenta as diferenças entre estilos, é necessariamente histórica [...]
> [...] esta cultura histórica funciona como um princípio de pertinência que permite identificar, entre os elementos propostos ao olhar, todos os traços distintivos, e somente estes, referindo-os, de modo mais ou menos consciente, ao universo das possibilidades substituíveis. Adquirida, no essencial, pela simples frequência das obras, ou seja, por uma aprendizagem implícita análoga àquela que permite reconhecer, sem regras nem critérios explícitos, rostos familiares, este controle que, na maior parte das vezes, permanece no estado prático, permite identificar estilos, ou seja, modos de expressão característicos de uma época, civilização ou escola, sem que os traços constitutivos da originalidade de cada um deles sejam claramente distinguidas e explicitamente enunciados. Tudo parece indicar que, mesmo entre os profissionais da atribuição, os critérios que definem as propriedades estilísticas das obras-testemunho nas quais se apoiam todos os julgamentos permanecem, quase sempre, no estado implícito.[138]

Além do rádio, deve-se destacar a influência do mercado fonográfico no desenvolvimento da obra de Odair. Essa influência pode ser percebida através da relação do artista com a Jovem Guarda e com o cantor e compositor Roberto Carlos no início de sua carreira, que coincidiu com o auge do movimento Jovem Guarda. Além disso, seu perfil jovem era parecido com o dos outros artistas do movimento. Visando acompanhar o mercado, seu produtor, Rossini Pinto (também produtor de alguns nomes da Jovem Guarda), adaptou seu repertório ao modelo melódico e temático do movimento, alcançando sucesso imediato.

Com a mudança melódica, Roberto Carlos conseguiu atrair uma faixa de público concentrada nos setores populares. A notoriedade na música lhe rendeu alguns convites de pequenos trabalhos no cinema, que, além do ganho econômico, ampliaram a divulgação do seu trabalho. Vivendo um período de experimentação e abertura a mudanças, Roberto resolveu se aventurar pela *soul music*, gravando canções como “Quando”, “Se você pensa” e “Não há dinheiro que pague”, que se aproximavam melodicamente de Tim Maia, Cassiano, Sandra de Sá e Carlos Dafé. Apesar das inovações, a temática romântico-amorosa continuou predominante em seu repertório.

A partir desse momento, Roberto também decidiu instituir as simplificações melódica e poética como características principais de sua obra. As letras passaram a abordar temáticas sentimentais e amorosas do cotidiano popular, com as quais um amplo público se identificava. O sucesso estrondoso foi prova de que o artista acertou nas escolhas, a guinada na carreira

[138] BOURDIEU, Pierre. **A Distinção:** crítica social do julgamento. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 11-12.

permitiu que alcançasse a condição de campeão de vendas para o público adulto, com números equivalentes aos de estrelas internacionais.[139]

Roberto se tornou referência para uma nova geração de cantores e compositores românticos, que pouco a pouco conquistaram o público dos setores populares. Nesse grupo de jovens artistas constavam figuras como Paulo Sérgio, Reginaldo Rossi, Amado Batista e Odair José, que, entre outras características, inspiravam-se no modo de vestir, no corte de cabelo, na performance e sobretudo na obra musical de Roberto, elegendo o romantismo amoroso como temática principal a ser explorada.

Seguindo a tendência de sua geração, Odair também passou a privilegiar a temática romântica. Através da análise de sua discografia pode-se perceber que, mesmo não havendo exclusividade, seu repertório é majoritariamente romântico. Entre as principais motivações que levaram o artista a eleger a temática romântico-amorosa podem-se citar:

• a reprodução do seu capital cultural, principalmente o assimilado no consumo musical do rádio, em sua infância e adolescência – nas programações radiofônicas desse período se destacavam diversos artistas voltados para a temática romântico-amorosa;
• o interesse comercial, observado na reprodução de características particulares ao maior vendedor de discos do período, Roberto Carlos, que, depois de se desligar do movimento Jovem Guarda, passa a adotar a temática romântico-amorosa como carro-chefe do seu repertório.

Deve-se compreender que Roberto Carlos tornou-se referência para uma geração de músicos que incluía Odair José e outros artistas originários dos setores populares. Mas, apesar de compartilharem algumas características, como a origem social, o público popular e a inspiração em Roberto Carlos, os nomes ligados a esse grupo possuíam particularidades muitas vezes ignoradas por jornalistas, críticos musicais e artistas da MPB.

A falsa uniformidade musical desse grupo de artistas fez com que ele fosse caracterizado de forma preconceituosa como "brega"[140], assunto que será mais explorado no próximo item deste capítulo.

---

[139] NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção:** engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969). São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2001a, p. 77.
[140] ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. **Música Popular em Revista**. Campinas, v. 2, n. 1, p. 99-124, 2013. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12970>. Acesso em: 02/07/2021.

1.4 O BREGA E O CHIQUE: MARGINALIZAÇÃO SOCIAL E MUSICAL NO BRASIL

> Faça, o que você fizer
> Pensa, o que você pensar
> Diga, o que você disser, que eu não vou deixar, de te amar
>
> Por você, sou capaz de qualquer loucura
> Andei tanto tempo a procura, de alguém, igual a você
>
> E agora, você pode ser brega ou chique
> Quero mais que esse amor se multiplique
> Quero apenas gostar de você
> Sabe meu amor, por você eu sou mesmo capaz de fazer qualquer loucura viu
> Olha que realmente, não é fácil encontrar uma pessoa assim do seu jeito, e pra mim
> Pra mim pouco importa sabe se você é brega se você é chique, o importante
> O importante é você ser assim, assim do jeito que você é
> E é assim que eu gosto de você
>
> Por você, sou capaz de qualquer loucura
> Andei tanto tempo a procura de alguém igual a você
> E agora pra te amar, não tenho limites
> Talvez ninguém acredite, o quanto eu gosto
> De você
> (De você)[141]

A canção "Brega ou Chique", apesar de não ter sido gravada por Odair José, foi escolhida como elemento introdutório por expressar a oposição entre os significados das palavras "brega e chique", assunto que será problematizado neste tópico da tese.

Deve-se notar que só recentemente a palavra "brega" foi inserida no vocabulário brasileiro, antes dela, o termo "cafona" era utilizado com a mesma conotação. A palavra cafona tem origem italiana, derivando da palavra "cafoné", que significa indivíduo humilde, vilão ou tolo. Já a expressão "brega" só foi difundida no Brasil a partir da década de 1980, através da gravação da canção "Brega e Chique" pelo intérprete Eduardo Dusek, e posteriormente através da exibição da novela Brega & Chique pela Rede Globo de Televisão, no ano de 1987.[142]

---

[141] João Viola/Cilinha (Comp.). **Brega ou Chique**. LP "João Viola - Vol. 7", João Viola. Lado 2, Faixa 7. São Paulo: Alvorada Chantecler, 1987.

[142] A novela "Brega e Chique" foi produzida pela Rede Globo de Televisão, tendo sido exibida em 173 capítulos entre 20 de abril e 7 de novembro de 1987. Ambientada na cidade de São Paulo, a trama da novela gira em torno de duas personagens centrais, Rosemere e Rafaela. A origem social diversa das personagens problematiza o contraste entre os modos de vida e consumo das elites e dos setores populares. A novela revela o preconceito das

No processo de popularização do termo, o jornalista Carlos Imperial teve papel fundamental, ele foi o responsável por torná-lo sinônimo de “cafona”, divulgando-o na mídia como “coisa barata, descuidada e malfeita”. Assim como “brega” passou a ser sinônimo de mau gosto por estar associado a referências culturais tidas como inferiores, oriundas dos setores populares, o termo “chique” passou a definir o padrão estético associado às elites culturais e econômicas, que ditavam a moda, seguindo as tendências europeias e norte-americanas.

Deve-se explicitar que esses termos que anteriormente se opunham passaram a ser utilizados de forma adicional. Atualmente, não se fala mais “brega ou chique”, mas “brega e chique”, essa troca de conectivo está ligada à expansão da globalização comercial e, sobretudo, cultural a partir da década de 1990, momento em que os produtos importados passaram a chegar em maior quantidade no mercado brasileiro. Através da publicidade e dos meios de comunicação de massa, foi sendo propagada a ideia de que a moda e os produtos estrangeiros seriam de melhor qualidade e bom gosto (classificados como chiques) do que os nacionais. Detentores de um poder econômico maior, os membros das elites nacionais foram os primeiros a ter acesso aos produtos importados, mas o ideal de consumo estritamente massificado chega também aos setores populares, que em sua maior parte não dispõem de recursos para consumir os produtos desejados.[143]

Os produtos da moda estrangeira global (definidos como chiques) passam a simbolizar status e distinção social, pessoas de todas as classes almejam consumi-los para serem bem vistas e reforçarem a autoestima. A maior mobilidade possibilitou que entre os setores populares surgisse a figura do “emergente”, o sujeito que transpôs barreiras sociais e ascendeu economicamente. Nesse segmento encontram-se as celebridades populares, que, no intuito de vivenciar uma vida glamorosa, esforçam-se por reproduzir os padrões das elites. Apesar de perseguirem o padrão de consumo chique, o restrito capital cultural e o desconhecimento dos códigos culturais das elites fazem com que tanto os membros dos setores populares como os emergentes (com condições de consumir chique), na tentativa de reproduzir a moda das elites, acabem se excedendo e apresentando cópias malfeitas do chique, que preconceituosamente são classificadas como bregas.[144]

Para além da nomenclatura, o contraste entre o brega e o chique se insere na desigualdade que restringe o acesso aos bens de consumo para parte da sociedade brasileira.

---

elites em relação à cultura popular, classificada como “brega” e inferior, sendo associada ao mau gosto. XAVIER, Nilson. 30 anos de "Brega e Chique": 10 curiosidades sobre a novela. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 20 abr. 2017.

[143] JOSÉ, Carmen Lucia. **Do brega ao emergente**. São Paulo: Nobel, 2002, p. 37.

[144] Ibidem, p. 36.

Dentro do sistema capitalista, algumas mercadorias consideradas de luxo, entre elas alguns bens culturais, são acessíveis apenas a setores privilegiados economicamente. O livre consumo está associado à hierarquia social, enquanto a elite econômica pode selecionar os produtos pela qualidade e pela estética, os setores populares condicionam sua escolha ao seu orçamento limitado. Tomando como exemplo um supermercado, enquanto as elites podem fazer valer o gosto e exercer a liberdade de consumo, as classes populares precisam aceitar o que sua renda pode comprar, abrindo mão do gosto e, muitas vezes, da qualidade.

Pode-se concluir que a condição social acaba por incidir sobre a liberdade de consumo. Enquanto as elites podem escolher entre o brega e o chique, apesar de aspirarem o consumo do que é considerado chique, os setores populares são condicionados ao que é considerado brega, incluindo as cópias do chique. Uma falsa democracia do consumo, que só acontece na superfície, acaba por encobrir a evidente desigualdade. Em sua essência, o consumo se desenvolve de forma estratificada, reproduzindo as bases de funcionamento do sistema capitalista.[145]

Em termos culturais e musicais, não é fácil definir o que é brega, há variações em relação ao seu significado mesmo nos dicionários. Explicações teóricas e descrições populares tentam delimitar o termo, entre as versões que circulam incluem-se as de alguns nomes famosos:

> [...] Wando, cantor apontado como o melhor exemplo da tendência brega, conta que, numa cidade do Norte ou do Nordeste havia uma boate que se chamava Manoel da Nóbrega e apresentava artistas do gênero Waldick Soriano. Um dia roubaram o Nó e ficou apenas Manoel brega na tabuleta: as pessoas começaram a dizer "vamos ao brega" e, de repetição, nasceu a palavra. O cantor Moraes Moreira endossa a explicação, contando uma variante: Manoel da Nóbrega seria uma rua "da pesada" na Bahia e a chuva teria desbotado o Nó.[146]

> [...] apenas o significado, para o Nordeste, da expressão "zona brega" como o local onde está instalado o meretrício. Aurélio Buarque de Holanda.
> [...] Entre os anos 20 e 50, corria no Rio de Janeiro a palavra esbregue, como sinônimo de algo mal feito, confuso, ordinário, servindo tanto para objetos como para pessoas. Antonio Houaiss.
> [...] Breguice é não combinar bem os elementos da roupa, um estilo mais utilizado pelos jovens que precisam se mostrar e aparecer. Hugo Castellana.

[145] JOSÉ, Carmen Lucia. **Do brega ao emergente**. São Paulo: Nobel, 2002, p. 40-41.
[146] Ibidem, p. 11.

> [...] Não se trata, porém, de uma mera oposição entre o "mau gosto" e o "bom gosto" em termos exclusivamente individuais. É, antes, um comportamento massificado, portanto sujeito a apelos e padrões de consumo, que se opõe a outro, mais personalizado. José Guilherme Magnani.[147]

Não existe um consenso em relação à origem, nem mesmo em relação à definição do termo "brega". Em linhas gerais, as explicações acabam o relacionando à massificação cultural, à padronização do consumo e dos costumes. A associação do brega com a indústria cultural de massa, sobretudo a partir do crescimento do mercado fonográfico no Brasil, é condizente com o processo de massificação cultural, que, apesar de ter contribuído para a democratização da cultura, fez com que alguns artistas perdessem sua liberdade criativa, sua essência e sua aura.[148]

A ideia de que a arte reproduzida de maneira industrial para o consumo das massas perde sua essência e possui qualidade estética reduzida foi amplamente difundida. A partir dessa definição, a arte passou a ser dividida em dois polos distintos: o da arte erudita e o da arte popular. A arte erudita é considerada com maior qualidade estética, sendo tradicionalmente produzida e consumida pelas elites sociais e intelectuais. Já a arte popular, ou a cultura de massa, é erroneamente considerada inferior e voltada ao consumo dos setores médios e populares.

Segundo esse viés, ao assimilar elementos da cultura erudita e reelaborá-los a partir de seus próprios padrões, a cultura popular nada mais seria do que uma cópia malfeita da cultura das elites.[149] Essa visão dicotômica acerca de cultura superior (da elite) e cultura inferior (popular) acompanhou a história da música popular brasileira desde a sua origem e chega atualmente aos debates em torno da música brega.

O conceito de "cultura" passou por transformações ao longo de toda a história.[150] Apesar da dimensão polimórfica, existe um consenso atual nos estudos culturais que refuta a

---

[147] VISÃO. São Paulo, 27 jul. 1988, p. 26. Apud: JOSÉ, Carmen Lucia. **Do brega ao emergente**. São Paulo: Nobel, 2002, p. 12-13.

[148] O conceito de "aura" foi desenvolvido por Walter Benjamin. Sem possuir um caráter estático, o termo assumiu algumas conotações ao longo do tempo. Em certo momento, vinculou-se a uma imagem onírica, associada ao transe provocado pelo haxixe. Em outro, associou-se às obras de arte tradicionais e à natureza inanimada, que perderam força com a implantação das técnicas de reprodução industrial no âmbito artístico. Em um outro momento, Benjamin definiu a aura como uma característica das imagens fotográficas, posteriormente a própria fotografia se transformou em obstáculo da experiência aurática, tornando-se uma "forma de comunicação" das massas. Segundo o autor, o enfraquecimento da aura está associado ao impacto da reprodutibilidade técnica e à perca da qualidade estética das obras de arte. AVELAR, Sylvia Maria Marteleto. **O desaparecimento da aura em Benjamin**. Dissertação (Mestrado em Filosofia), PPGF/FFCH/UFMG, Belo Horizonte, 2010, p. 10-11.

[149] JOSÉ, Carmen Lucia. **Do brega ao emergente**. São Paulo: Nobel, 2002, p. 22-23.

[150] A palavra "cultura" possui a mesma origem semântica que "culto" e "colonização", são termos que derivam do verbo latino "colo", que, conjugado no passado, torna-se cultus e, no futuro, culturus. Do verbo "cultus" deriva-se cultura, mas ainda sem o significado atual. Em sua origem, o adjetivo cultus representava, além da ação de colo

ideia de contradição entre cultura superior e cultura inferior. Esses estudos definem a cultura como maneira de os sujeitos inseridos no mundo atribuírem significados às suas práticas, através de manifestações verbais, símbolos, textos e artefatos de vários tipos.[151] Um sistema formado por múltiplas culturas que se entrecruzam através de um circuito metabólico, que procura no saber das humanidades os padrões e normas que alimentam o imaginário social e nutrem a cultura erudita através de reinterpretações dos indivíduos.

Compreende-se que o consumo cultural nas sociedades industriais ocorre de forma assimétrica, pautado pelo gosto hegemônico das classes dominantes, que é transmitido através de instituições governamentais como a escola e que atinge de forma diversa as populações como um todo. Esse gosto cultural padronizador se impõe desde o século XIX, valorizando a cultura erudita, como as obras de arte, a literatura e a música clássica.

Partindo-se dessa ideia, a liberdade de consumo se constituiria como um privilégio dos setores sociais dominantes, com o restante das classes sociais sendo obrigado a se sujeitar à padronização da cultura dominante, difundida pelas mídias e pelos meios de comunicação (meros instrumentos dos setores dominantes). Deve-se ressaltar que esse tipo de análise se caracteriza como simplista, ignora o processo de interpenetração cultural entre o erudito e a cultura de massa.[152] Lembrando que essa interpenetração é uma via de mão dupla, ela não é exercida apenas de cima para baixo (das elites para os setores populares), mas, à medida que a cultura popular recebe elementos, ela compartilha outros, através de um processo de circularidade cultural:

> A circulação dos modelos de comportamento reprodutora das distancias culturais no próprio interior de um processo de imitação e de difusão social deve ser pensada no mesmo horizonte conceptual de circulação de condicionamentos [...]
> Também aqui se trata de evitar rodas as noções -por exemplo, a de poder [Herrschaft] ou de autoridade [Autoritat] - que possam levar a supor

(cultivar o campo através dos séculos), a qualidade do trabalho na terra que se lavrou. A convergência entre os dois significados de cultura (o de substantivo e o de verbo) possibilitou que os grupos humanos vinculassem o passado e o presente. Através da elaboração de símbolos culturais, os povos arcaicos puderam manifestar sua religiosidade (a conexão com o sagrado, com os antepassados e com a natureza), formar comunidades e laços identitários. Apesar da variação de significados, atualmente o conceito de cultura pode ser compreendido como o conjunto de práticas, técnicas, símbolos e valores a serem transmitidos às novas gerações através da educação, como garantia de reprodução do modelo social vigente. O vínculo com as propostas de evolução social reaproximou o conceito de sua raiz semântica "colo", ou trabalho, distanciando-o de "cultus", acentuando o sentido de produtividade, domínio sobre a matéria e outros homens. Aculturar um povo passou a significar "sujeitá-lo" ou, no melhor das hipóteses, adaptá-lo a um padrão cultural dominante, como as potências econômicas e militares fizeram com os países periféricos em outros momentos. BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 10-17

[151] THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 165.

[152] ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 65.

> que o condicionamento social não existe senão no sentido de cima para baixo. Do mesmo modo que a atracção exercida pela civilização de corte sobre as camadas inferiores da sociedade não deixa de tornar mais exigente essa mesma civilização, os condicionamentos que os grupos dominantes fazem pesar sobre o resto do corpo social não deixam de produzir efeitos de retorno, que reforçam nos poderosos os mecanismos de autocondicionamento.[153]

A dualidade entre o erudito e o popular se relaciona com questões sociais profundas, representando, para além da estética, diversidades culturais, históricas e sociais. A classificação de uma obra ou conjunto de obras ou do estilo de um compositor pode variar através do tempo e ser reconsiderada à luz de novas perspectivas.

O mercado possui papel fundamental nessa classificação, no sentido de colocar a música ou a figura do compositor/intérprete em um circuito ou outro para ser comercializada. Em alguns momentos, essa classificação ocorre devido a aproximações existentes na produção, na experimentação ou nas relações com outros tipos de músicas. Também se levam em consideração fatores como a localização geográfica e o status social e intelectual do artista em sua classificação. Atribuem-se pesos totalmente diversos entre artistas europeus e de outros centros, assim como a distribuição musical não é igual no centro e na periferia.[154]

Em relação à MPB, o próprio termo está inserido em um cenário de conflitos e disputas culturais. Ele não contempla todos os gêneros musicais produzidos no Brasil, os desdobramentos históricos fizeram com que a sigla passasse a representar um grupo de artistas com características em comum. Mais especificamente, a partir de 1965, essa nomenclatura passou a simbolizar uma vertente musical popular e urbana, com público consumidor concentrado nas classes médias.[155]

Nesse momento, houve uma redefinição do que se entendia como música popular brasileira, foram agrupados alguns estilos musicais que tinham o objetivo de iniciar uma transformação musical no país, que ocorreria a partir da junção de elementos tradicionais com técnicas e estilos da bossa-nova, surgida em 1959. Esse processo de reciclagem da música nacional acabou por determinar o significado da sigla MPB (Música Popular Brasileira), que se ligou ao processo de resolução de impasses em torno do conceito de nacional-popular,

---

[153] CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial, 1988, p. 115.
[154] PERRONE, Marcela. Música de fronteiras. **Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós- Graduação** (ANPPOM). Salvador, 2008.
[155] ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não:** música popular cafona e ditadura militar. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 32.

entendido como uma cultura política.[156] Deve-se frisar que o termo MPB só assumiu a concepção atual a partir dos Festivais da Canção organizados pelas emissoras de TV de São Paulo e do Rio de Janeiro.[157]

Os músicos que participaram do desenvolvimento inicial da MPB tinham a "ida ao povo" como postura norteadora. Em meio a uma disputa de forças, de um lado, os músicos da MPB tentavam manter as convicções políticas e o seu idealismo, de outro, a indústria fonográfica agia para impedir a consolidação de uma contra-hegemonia musical.[158] A MPB não se define pelas características estéticas ou pelos traços musicais, os aspectos que caracterizam o movimento estão mais vinculados a demandas sociológicas, ideológicas e sociais do que à música em si. Ao longo de sua trajetória, a sigla MPB se transformou em uma instituição legitimadora de hierarquias na música brasileira, o vínculo com o movimento passou a ser sinônimo de qualidade musical. Para manter o caráter estético e político, a MPB começou a recrutar elementos que originalmente lhe eram estranhos, como o rock and roll e o jazz.[159]

Ao fim da década de 1950 e no decorrer da década de 1960, além de disputarem o domínio mercadológico no país, os músicos vinculados à bossa-nova e à MPB entraram em um embate em busca da legitimação da autenticidade musical brasileira. Sob a liderança de nomes como Elis Regina, Gilberto Gil, Geraldo Vandré e Edu Lobo, organizou-se uma passeata nacionalista que protestava contra a influência da música "alienígena" estrangeira e o uso dos seus instrumentos, como as guitarras elétricas (usadas por músicos da Jovem Guarda), na música brasileira.[160]

---

[156] Citando Gramsci sobre o nacional-popular, Marcos Napolitano explica que "[...] o 'nacional-popular' estava situado num nível intermediário das expressões culturais de uma coletividade, entre o 'provincial-dialetal-folclórico' e os elementos comuns à civilização à qual pertencia a formação social específica. Gramsci pressupunha um 'contínuo intercâmbio' entre a 'língua popular' e a das 'classes cultas', ponto de apoio da cultura nacional-popular que visava, no limite, fundamentar a contra-hegemonia e selar uma aliança de classes progressista. Conforme suas palavras: 'Todo movimento intelectual se torna ou volta a se tornar nacional se se verificou uma 'ida ao povo', se ocorreu uma fase de 'reforma' e não apenas de 'renascimento' (cultural).'" NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção:** engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969). São Paulo: Annablume: FAPESP, 2001a, p. 5-7.

[157] Ibidem, p. 5-7.

[158] O projeto da arte engajada proposto pelos artistas da MPB tinha como base teórica o pensamento gramsciano. Tentava-se implementar a estratégia de frentismo cultural e aliança de classes, adotada pelo PCB a partir de 1958. Elas objetivavam despertar a consciência nacional de emancipação no povo, carente de recursos materiais, identidade cultural e ideológica. Artistas e intelectuais de esquerda, mesmo os que não militavam em partidos como o PCB, assumiram a missão de conscientizar os setores populares política e ideologicamente através da cultura e do entretenimento, seguindo as orientações do Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE), de 1962. Nos anos 1960, a MPB se configurou como o núcleo de um amplo debate estético-ideológico, que além de lhe firmar como gênero musical ou movimento artístico, a transformou em uma instituição de difusão cultural. Ibidem, p. 6-8.

[159] Ibidem, p. 5-7.

[160] ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não:** música popular cafona e ditadur a militar. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 32.

Essa luta parou de fazer sentido a partir de 1967, quando movimentos musicais como o tropicalismo (no qual figuravam artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Rita Lee, a banda Os Mutantes, entre outros) decidiram utilizar a aparelhagem estrangeira, além de adotar traços do rock, do blues e do soul em suas canções. Tal fato também ocorreu com representantes da própria MPB, como Gal Costa, Elis Regina e Wilson Simonal.[161]

Com a instauração do AI-5 em 1968, iniciou-se um período de intensa repressão cultural e violência estatal, que resultou em eventos brutais como a invasão da Universidade de Brasília (UNB) pela polícia do Exército e a morte do estudante Edson Luiz, após confronto com militares no Rio de Janeiro. Em reação ao cenário truculento, eclodiram diversos círculos de resistência, formados prioritariamente por estudantes, intelectuais e artistas de esquerda (alguns desses eram músicos), que, além da luta armada (precocemente desmobilizada), travaram embates no campo cultural.[162]

A repressão violenta alimentava o imaginário da população, alguns temiam o início de uma revolução, enquanto universitários ligados aos movimentos estudantis, ao PCB e aos grupos radicais de esquerda se preparavam para uma guerrilha armada, como a que resultou na Revolução Cubana.[163] No ano de 1966 aconteceu um debate sobre os rumos da música brasileira, e o sucesso alcançado por Roberto Carlos e pela Jovem Guarda fez com que os artistas engajados refletissem sobre o papel da música como produto cultural. A reflexão resultou em críticas agressivas ao movimento, para os músicos da MPB, a Jovem Guarda nada mais era do que uma fórmula musical mercadológica, na qual padrões comportamentais conservadores ligados ao bom mocismo e ao sentimentalismo eram difundidos. Segundo os críticos do movimento, como os músicos seguiam padrões de criação, o público sabia antecipadamente o que iria consumir.[164]

---

[161] NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção:** engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969). São Paulo: Annablume: FAPESP, 2001a, p. 32.

[162] O movimento de resistência não seguia um único referencial teórico. Os grupos de esquerda que fizeram oposição ao regime militar seguiam variadas correntes políticas e ideológicas. Entre os grupos, organizações e partidos mais combativos, podem-se citar: os comunistas (PCB e PCdoB), o movimento operário (POLOP), a Ação Popular (AP) e o movimento trotskista (que era representado desde 1950 pelo Partido Operário Revolucionário e a partir de 1968 passou a se dividir entre Fração Bolchevique Trotskista - FBT e o Movimento Estudantil 1° de Maio). Com o decorrer dos anos, a unidade da maior parte desses grupos acabou sendo dissolvida, disputas internas e crises políticas transformaram-nos em pequenas organizações fragmentadas. OLIVEIRA, Tiago de. **Entre a crítica das armas e as armas da crítica:** trotskistas na ditadura militar (1968-1973). Uma contribuição à história do trotskismo no Brasil. Tese (Doutorado em História), PPGH-UFF, Niterói, 2018.

[163] Sobre as influências da Revolução Cubana no Brasil, ver: SALES, Jean Rodrigues. **O impacto da revolução cubana sobre as organizações comunistas brasileiras** (1959-1974). Tese (Doutorado em História), DH, IFCH-UNICAMP, Campinas, 2005.

[164] NAPOLITANO, op. cit., p. 120.

A ideia de que a Jovem Guarda era despolitizada passou a ser refutada. Embora o movimento não privilegiasse os temas políticos a partir do viés partidário ou ideológico, ele contestou padrões sociais e de comportamento. A forma de se vestir, de falar, se portar no palco, aliada ao conteúdo irresponsável e aventureiro de algumas letras vincularam a Jovem Guarda à rebeldia:

> Apesar da aparente inocência e ingenuidade presente nas canções, a rebeldia dos primeiros roqueiros brasileiros aparece na vestimenta, na forma de cantar, de colocar a voz, de comportar-se no palco, na dança. Atitudes opostas às dos artistas da Velha Guarda e, principalmente da Bossa Nova, que se destacavam pelo intimismo e introspecção.[165]

> Percebe-se que a Jovem Guarda mostrou certo distanciamento do debate que vinha ocorrendo na Música Popular Brasileira nos anos 60 e deteve-se em outra "sublevação", isto é, uma "mudança comportamental" que utilizava armas como os sentimentos puros e a ingenuidade para tocar o coração de parte dos jovens, levando à frente uma bandeira com os principais lemas do movimento, isto é, diversão, irreverência, descompromisso e, principalmente, o amor, dizendo à sociedade da época que eles queriam somente seguir em alta velocidade atrás do desejo de amor e do sonho de liberdade.[166]

O principal conflito em torno do engajamento musical ocorreu entre os músicos da bossa-nova (que pretendiam atualizar as técnicas de composição e interpretação) e a Jovem Guarda (que buscava atualizar as tecnologias instrumentais, além de espelhar e reproduzir, de forma padronizada, as inovações da música pop internacional). Apesar dos conflitos e de uma falsa hierarquia de qualidade, não havia um público fixo para cada um, eles acabavam por disputar o mesmo público, que alternava o consumo dos dois gêneros. A proximidade entre os dois era tamanha que, entre 1966 e 1967, alguns músicos se desvincularam da MPB e aderiram ao conteúdo e à linha melódica da Jovem Guarda.[167]

Na passagem da década de 1960 para a década de 1970, o cenário musical brasileiro passou por transformações. Depois que Roberto Carlos se desligou oficialmente da Jovem Guarda, em 1968, o programa televisivo entrou em um processo de derrocada, e os principais nomes do movimento se dispersaram. Alguns continuaram a alcançar altos números de venda de discos (como foi o caso do cantor Ronnie Von), mas não como na fase áurea do movimento.

---

[165] PEDERIVA, Ana Barbara Aparecida. **Anos dourados ou rebeldes:** juventude, territórios, movimentos e canções nos anos 60. São Paulo: e-Manuscrito, 2020, p. 213.
[166] Ibidem, p. 243.
[167] NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção:** engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969). São Paulo: Annablume, FAPESP, 2001a, p. 75-77.

A explosão da música popular brasileira, pós-bossa-nova, levou a iniciarem os Festivais de Música, deixando de lado o acervo musical importado.[168] A realização do I Festival de Música Popular Brasileira, no Guarujá, fez parte dessa primeira tentativa de lançar um programa focado em música brasileira. Os festivais de MPB seguiram o caminho de sucesso trilhado por outros gêneros musicais, como a bossa-nova, dos programas "Fino da Bossa" e "Bossaudade", apresentados por Elisete Cardoso e Ciro Monteiro, e a Jovem Guarda, com o programa homônimo apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. Todos esses musicais foram líderes de audiência no seu horário de apresentação.[169]

O programa Jovem Guarda enfrentou uma forte crise antes de ser extinto, em janeiro de 1968. Entre outros fatores, a crise foi provocada por mudanças nos padrões de audiência e pelo surgimento de novos tipos de programas, somados ao salto no consumo de aparelhos de TV em 1967. Nesse processo, o consumo de aparelhos de TV pelos setores populares cresceu, sobretudo por parte da classe D (cerca de 4%) – o ano de 1968 foi o de consumo mais elevado entre esse setor social.

Refutando a ideia de que a Jovem Guarda era a preferida dos setores populares, o aumento no consumo de aparelhos de TV não beneficiou o movimento, mas sim a MPB, e os Festivais da Canção tinham como destaque os músicos dessa vertente musical. Esse fenômeno deve ter sido provocado pela migração do público popular do rádio, que era acostumado aos programas de auditório e a competições musicais e acabou se identificando com a estrutura dos festivais.

O crescimento do público da MPB foi tamanho que, em fins de 1966, Chico Buarque de Hollanda dividiu a liderança na vendagem de discos com Roberto Carlos. Em 1967, duas novas fórmulas televisivas começaram a se destacar: as competições musicais na forma de quiz-show (cujo grande programa era o "Esta noite se improvisa", maior índice de audiência do ano) e na forma de festivais. Foi num momento de crise de dois programas até então líderes de audiência, "O Fino da Bossa" e "Jovem Guarda", que a disputa cultural se acirrou.[170]

---

[168] A Jovem Guarda não foi o único movimento musical de destaque no Brasil durante a década de 1960. Da mesma forma que a TV foi crucial para a popularização da Jovem Guarda, ela também foi responsável pelo desenvolvimento da MPB ao promover os "Festivais da Canção", que atingiram o auge na segunda metade dos anos 60. Esses eventos musicais contagiavam públicos de todas idades e origens sociais, havia torcida por cantores ou pelas músicas preferidas. MELLO, José Eduardo (Zuza) Homem de. **A Era dos Festivais:** uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003. MUSICA BRASILIS. **Festivais da Canção**. s/d. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/temas/festivais-da-cancao>. Acesso em: 17/04/2022.

[169] NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção:** engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969). São Paulo: Annablume, FAPESP, 2001a, p. 59.

[170] Ibidem, p. 79-80.

O primeiro festival de MPB ocorreu em abril de 1965, em São Paulo, sendo transmitido pela TV Excelsior. O sucesso alcançado fez com que a emissora promovesse a segunda edição no ano seguinte, atingindo marcas de audiência ainda maiores. A repercussão foi tanta que a TV Record (SP) decidiu copiar o modelo, criando seu próprio festival, no ano de 1966. Já o III Festival de Música Popular Brasileira foi realizado pela TV Excelsior em 1967, tornando-se o mais conceituado entre os festivais. A importância desse evento vincula-se à revelação de diversos artistas que fizeram história na MPB, entre eles Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e Elis Regina.

Como também aconteceu com a Record, a recém-inaugurada TV Globo do Rio de Janeiro resolveu copiar as emissoras paulistas, criando seu festival, batizado de Festival Internacional da Canção (FIC). A fase eliminatória brasileira teve a proeza de promover nomes badalados de nossa música popular, como Raul Seixas, Beth Carvalho, Milton Nascimento, Ivan Lins, entre outros. No contexto musical brasileiro da década de 1960, destacavam-se quatro gêneros musicais: a bossa-nova, a Jovem Guarda, a Tropicália e a MPB.[171]

Nesse período, enquanto alguns artistas tinham como único objetivo a adequação de seu trabalho ao mercado fonográfico, outros acompanhavam e participavam de discussões acadêmicas e intelectuais sobre os rumos da cultura brasileira. Entre os artistas conhecedores dos debates culturais do Brasil e do mundo, um grupo em especial teve destaque midiático. Na tentativa de transmutar a base ideológica e o referencial contracultural do continente europeu e dos Estados Unidos para a realidade "tropical" da sociedade brasileira, esse grupo de artistas criou o movimento "tropicalista". Entre os traços principais do movimento estava a crítica ao intelectualismo da esquerda tradicional e o vínculo com as mídias de massa (rádio e televisão). Como padrão estético, os tropicalistas se aproximavam do movimento hippie internacional, utilizando cabelo longo, roupas coloridas, se recusando a seguir os ideais burgueses de bom comportamento, acúmulo de capital e consumismo exacerbado.[172]

Além das preocupações estéticas, os artistas vinculados ao tropicalismo acreditavam ter a missão de "atualizar a cultura brasileira", juntado os traços da cultura popular nacional às inovações trazidas pela Contracultura. Na música essas inovações se fizeram sentir através da

[171] MELLO, José Eduardo (Zuza) Homem de. **A Era dos Festivais: u**ma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003. MUSICA BRASILIS. **Festivais da Canção**. s/d. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/temas/festivais-da-cancao>. Acesso em: 17/04/2022.
[172] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem:** CPC, vanguarda e desbunde - 1960/70. 5ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 61.

incorporação da guitarra e de instrumentos elétricos, de efeitos sonoros artificiais e do uso de amplificadores, além, é claro, dos temas alinhados com os ideais da Contracultura.[173]

O tropicalismo foi tão impactante para a cultura brasileira que, mesmo com o seu fim (ao final da década de 1960 e início da década de 1970), iniciando-se o período conhecido como "pós-tropicalismo", o ideal que ele propagava ainda continuou vigente. Entre os traços que o pós-tropicalismo herdou do tropicalismo estava a estética alegórica da modernidade, que se configurava como a perda do horizonte do futuro, ou a "linguagem do desespero", em um momento em que os problemas da industrialização e da modernização do país (debatidos desde a década de 1950) se acentuavam.

Nesse sentido, ao mesmo tempo que o tropicalismo e o pós-tropicalismo criticavam o capitalismo brasileiro, não indicavam as formas de superá-lo. Isso ocorria porque entre os tropicalistas vigorava a descrença em relação ao ideal marxista-leninista de tomada de poder, que nos modelos soviético, chinês e cubano se apresentava autoritário e burocrático. Afastando-se das discussões ideológicas tradicionais, os tropicalistas passam a se preocupar com o aqui e o agora, em vez de fazer a revolução armada, eles propõem a revolução do corpo e dos costumes.[174]

Por preferirem ignorar os embates políticos e acadêmicos relacionados aos polos conflitantes da Guerra Fria e do regime militar no Brasil, os artistas vinculados ao tropicalismo e, mais à frente, ao pós-tropicalismo foram criticados pelos artistas engajados ligados aos partidos e movimentos de esquerda. Em suas canções, preferiam tratar de temas como a liberação sexual, as tradições místicas, as experiências com as drogas psicodélicas e a rejeição à sociedade de consumo, que os aproximavam do modelo de vida hippie e comunitário. Devido a esse posicionamento, o movimento artístico brasileiro, alinhado com a Contracultura (que vigorou entre 1969 e 1974), foi apelidado de "Desbunde"[175]. Caetano Veloso, um dos precursores do tropicalismo no Brasil, explicou o sentido pejorativo do termo:

---

[173] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem:** CPC, vanguarda e desbunde - 1960/70. 5ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 63-64.
[174] Ibidem, p. 65-70.
[175] O termo "desbunde" (que acabou se tornando sinônimo de divertimento e falta de seriedade) foi utilizado por críticos dos artistas brasileiros que reproduziam a Contracultura, para depreciar seu trabalho e ocultar seu potencial contestador. Além dos setores conservadores de direita, alguns grupos de esquerda menosprezavam o movimento e, para justificar a postura, acusavam os participantes de agirem de forma individualista. Nesse contexto, qualquer artista ou intelectual não que assumisse posicionamento contrário aos militares era taxado de "desbundado", alienado e até traidor. O desbunde acabou intensificando os questionamentos do tropicalismo (até por isso são conhecidos como pós-tropicalistas), que incluíam preocupações com a modernidade e desconfianças com a esquerda ortodoxa. O principal alvo de críticas do movimento era o padrão comportamental da sociedade, mesmo sem ter vínculo teórico, seu discurso acabava assumindo um viés anarquista, regado à claras influências da Contracultura, entre elas a difusão de drogas psicotrópicas, a psicanálise, o rock and roll e os circuitos alternativos, como os jornais underground e os discos piratas. Por rejeitar sua teoria e projeto político, o desbunde iniciou um

> Esse nome que a Contracultura ganhou entre nós – a bunda tornada ação com o prefixo "des" a indicar antes soltura e desgoverno do que ausência – deixava o hip – quadril – dos hippies na condição de metáfora leve demais. Desbundar significava deixar-se levar pela bunda, tomando-se aqui como sinédoque para "corpo" a palavra afro-brasileira que designa essa parte avizinhada das funções excrementícias e do sexo.[176]

Como já mencionado neste capítulo, em meio à turbulência política das décadas de 1960 e 1970, toda arte, incluindo os gêneros musicais, passou a ser classificada e dividida em dois grupos. Um grupo dos artistas considerados "alienados" ou apolíticos (músicos da Jovem Guarda e da bossa-nova), e outro grupo dos artistas considerados "engajados" ou politizados (que continha os músicos da MPB). Enquanto o repertório dos alienados voltava-se para temas do cotidiano, como brigas de casais, romances e aventuras juvenis, corridas automobilísticas, o sol e o mar das praias cariocas, o dos "engajados" fazia críticas sociais e políticas, além de valorizar as culturas regionais populares.[177]

A violência e as ameaças da Censura no regime militar foram as principais motivações para o fim dos festivais. Para continuarem a incluir temáticas políticas em suas letras, os artistas precisaram abusar de metáforas para fugir do veto dos censores, isso até o AI-5. A partir do AI-5 a violência foi exacerbada, com o "golpe dentro do golpe" que autorizava a prisão arbitrária, a tortura e a morte de opositores políticos. Caetano Veloso e Gilberto Gil foram encarcerados, até conseguirem exílio em Londres. No dia 4 de janeiro de 1969, Chico Buarque de Hollanda partiu em viagem previamente marcada à Itália e, temendo ser preso na volta, decidiu se estabelecer no país.

---

atrito com a esquerda tradicional, que a longo prazo desencadearia um desinteresse político entre as massas. O ideal libertário do rock, a identificação com a modernidade e com a marginalidade entram em sintonia com a crítica pós-tropicalista, sua subversão social, linguística e comportamento, que são simultâneos às desilusões políticas e à segunda derrota para o regime militar (com o decreto do AI-5). FAVARETTO, Celso Fernando. **Moderno, pós-moderno, contemporâneo:** na educação e na arte. Tese (Livre-docência em Educação Comparada), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem:** CPC, vanguarda e desbunde - 1960/70. 5ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

[176] VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia de Letras, 1997, p. 469.

[177] Durante o III Festival da Canção, de 1968, o músico Caetano Veloso vivenciou um fato inusitado envolvendo o conflito existente entre os músicos considerados alienados e os considerados engajados. Ao apresentar a canção "É proibido proibir", acabou sendo vaiado pelo público, que considerou a letra alienada. Mas o público se equivocou na vaia, o título e o refrão da canção tinham um conteúdo explicitamente crítico, chegando a reproduzir uma frase clássica dos movimentos estudantis parisienses de maio de 1968. Consciente da má interpretação, Caetano fez um discurso inflamado para se defender das acusações e rebater as críticas. MELLO, José Eduardo (Zuza) Homem de. **A Era dos Festivais:** uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003. MUSICA BRASILIS. **Festivais da Canção**. s/d. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/temas/festivais-da-cancao>. Acesso em: 17/04/2022. O discurso de revolta de Caetano Veloso no III Festival da Canção de 1968 pode ser visualizado em: TROPICÁLIA. **É proibido proibir**. s/d. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>. Acesso em: 23/10/2022.

Já Raul Seixas, depois de ser preso por cantar "Metamorfose ambulante"[178] e "Sociedade Alternativa"[179] (que, entre outras questões, contestavam os padrões comportamentais e a hierarquia social) em uma apresentação em Brasília no ano de 1974, resolveu partir com o seu parceiro de composição, Paulo Coelho, para um autoexílio nos Estados Unidos, depois de ser torturado e "aconselhado" pelos militares a deixar o país.[180] Raul acabou retornando ao Brasil no final de 1974, graças ao recorde de vendas alcançado pelo seu LP "Gita"[181].

O espaço deixado pela Jovem Guarda em meio ao público juvenil passou a ser ocupado por artistas que mesclavam traços da *pop music* com MPB, que alcançaram sucesso a partir de 1972. Nesse grupo estavam nomes como a banda Secos & Molhados, o cantor e compositor Raul Seixas, além de Sá, Rodrix & Guarabira, entre outros. Havia ainda o grupo de artistas responsáveis pelas primeiras manifestações do rock and roll brasileiro, nesse grupo "Os Mutantes" eram o principal representante. Deve-se frisar que somente nos anos 1980 o pop rock conseguiu ocupar lugar de destaque no mercado fonográfico brasileiro.

Alguns artistas da MPB continuaram a se sobressair junto ao público jovem (sobretudo o público com nível universitário), como Milton Nascimento e Gal Costa, outros partiram para a carreira internacional (como foi o caso de Elis Regina). Apesar do acirramento da repressão, na década de 1970 o circuito musical universitário se ampliou, em parte graças a grupos como o MAU (Movimento Artístico Universitário). Desse grupo surgiram artistas como Ivan Lins e Luiz Gonzaga Júnior. Não obstante o engajamento, artistas vinculados ao MAU acabaram sendo recrutados pela indústria televisiva para participar de atrações como o programa "Som Livre Exportação", da TV Globo.

O enfrentamento da repressão por parte dos artistas da MPB produziu um imaginário em torno do gênero, que passou a ser sinônimo da resistência cultural e política artística durante os regimes militares. Os artistas inseridos no movimento também passaram a ser vistos como os únicos e verdadeiros "músicos engajados" do período. Até os músicos que faziam parte do movimento tropicalista, que inicialmente foram considerados "alienados" pelos artistas e militantes da esquerda, acabaram reclassificados. São exemplos claros desse fato os casos de

[178] Raul Seixas (Comp.). Metamorfose ambulante. LP "Ouro de Tolo", Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips, 1973.
[179] Raul Seixas/ Paulo Coelho (Comp.). Sociedade Alternativa. LP "Gita", Raul Seixas. Rio de Janeiro: Philips, 1974.
[180] SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas:** a mosca na sopa da Ditadura Militar - Censura, tortura e exílio (1973-1974). São Paulo: Scortecci, 2014.
[181] Raul Seixas. Gita. LP. Rio de Janeiro: Philips, 1974.

Caetano Veloso e Gilberto Gil, integrantes do tropicalismo que, ao retornarem do exílio, por volta de 1972, conquistaram um enorme prestígio entre os músicos e o público da MPB.[182]

Mas, nesse período, os gêneros musicais que elegeram o romântico amoroso como tema principal das canções acabaram dominando o mercado fonográfico e o público consumidor adulto. Roberto Carlos, em sua nova fase, pós-Jovem Guarda, tornou-se o principal expoente desses gêneros. Para além da manutenção do estrelato, ele se transformou em referência para os novos intérpretes de música romântica voltada para o público popular.[183] Aos poucos, o público desse grupo de artistas foi constituindo um segmento de mercado altamente lucrativo, mas classificado de forma preconceituosa, como "brega"[184].

O sucesso comercial alcançado pelas canções com temática romântica liga-se a heranças históricas e culturais do povo brasileiro – fatores como a valorização do convívio familiar, da intimidade e das relações sociais apoiadas em um tipo de "ética emotiva", comuns entre os povos latino-americanos, que também exaltam o gênero melodramático.[185] Esse fenômeno está ligado à capacidade do melodrama de expor representações cotidianas através de arquétipos[186] com os quais o público se identifica. Tanto o grupo de artistas que participou do movimento Jovem Guarda na década de 1960 como a geração de artistas românticos que lhes sucederam na década de 1970 exploravam conteúdo emotivo, mas, além disso, tinham em comum a origem nos setores populares:

> Roberto Carlos pode ser tomado como um paradigma, nesse sentido. Consagrado pela mídia como rei, passou a materializar os próprios destinos da música jovem. O que Roberto e seus pares ofereciam era uma história de sucesso na sociedade moderna, cujo ponto de partida fundamental encontrava-se em sua origem social. O fato de serem interioranos, filhos de migrantes estrangeiros ou suburbanos foi decisivo para justificar o seu êxito. Como representantes das classes populares, eles encarnavam o drama vivido por milhares de brasileiros em sua busca cotidiana pela ascensão social. O que simbolizavam é que a riqueza e a pujança da sociedade capitalista estavam ao alcance de

[182] NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção:** engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969). São Paulo: Annablume, FAPESP, 2001a, p. 269-272.
[183] Ibidem, p. 228.
[184] ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. **Música Popular em Revista**. Campinas, v. 2, n. 1, p. 99-124, 2013. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12970>. Acesso em: 02/07/2021.
[185] Nos países latino-americanos (incluindo Brasil, México, Argentina, Paraguai, entre outros), além da canção romântica, diversas manifestações culturais, como o cinema, radionovelas e telenovelas com alta popularidade, reproduzem enredos melodramáticos. Ibidem.
[186] MARTÍN-BARBERO, Jesús. Memória narrativa e indústria cultural. Comunicación y Cultura. México, ago. de 1983. Apud: Ibidem.

> todos, o "trabalho duro" e o esforço individual eram a medida do sucesso.[187]

A exemplo de outros músicos da Jovem Guarda, seu maior ícone, Roberto Carlos, também teve uma origem humilde[188], o que, somado à trajetória de ascensão social através da música, transformou-se em fator de identificação para os artistas bregas. Se comparadas as trajetórias de vida, enxergam-se proximidades entre Roberto, Odair José e os demais nomes associados ao brega, como Agnaldo Timóteo, Waldick Soriano, Nelson Ned e Dom & Ravel.

O cantor e compositor Agnaldo Timóteo trabalhou como engraxate, vendedor de pastéis, lavador de automóveis e, com 9 anos, assumiu a profissão de torneiro mecânico. Agnaldo revelou que as condições financeiras de sua família o fizeram deixar os estudos ainda na infância para trabalhar, por isso não completou nem o ensino primário. Caso parecido com o de Waldick Soriano, que, da mesma forma que os irmãos, deixou os estudos para trabalhar na lavoura ainda criança. E mesmo na cidade, antes de iniciar a carreira artística, Waldick exerceu profissões como a de garimpeiro, faxineiro, engraxate, servente de pedreiro e camelô.

O cantor e compositor Nelson Ned também não fugiu à regra, precisou largar os estudos para trabalhar em uma fábrica de chocolates, como também ocorreu com Paulo Sérgio, que ainda novo exerceu a atividade de aprendiz de alfaiate e, a partir dos 12 anos, passou a ser considerado um profissional já formado, atuando na alfaiataria até as vésperas da gravação do seu primeiro disco. Os irmãos Dom (Eustáquio Gomes de Farias) e Ravel (Eduardo Gomes de Farias) seguiram trajetória parecida, migrando ainda pequenos do Ceará para o Sudeste brasileiro, afastaram-se cedo da escola para exercer o trabalho infantil. Para auxiliar no sustento do lar, trabalharam como engraxate, vendedor de picolé e office boy nas ruas de São Paulo.[189]

Um dos objetivos deste trabalho é problematizar a definição de "música brega" no cenário cultural brasileiro, questionando os critérios usados para definir os artistas considerados bregas. Conforme discutido em outra parte da tese, ao se popularizar, o termo se tornou

---

[187] PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda:** a construção social da juventude na indústria cultural. Tese (Doutorado em Sociologia), DS, FFLCH, USP, São Paulo, 2015, p. 121.

[188] Roberto Carlos nasceu na cidade de Cachoeiro do Itapemirim, interior do Espírito Santo, no ano de 1941. A mãe, Laura Moreira Braga, era costureira, e seu pai, Bernardino Braga, era relojoeiro. Migrou para o Rio de Janeiro em 1956, e morou com a tia em Niterói, até a chegada dos pais, quando se mudou com eles para a região suburbana de Lins de Vasconcelos. Com a aquisição de habilidades musicais (violão com a mãe e piano em um conservatório), passou a procurar oportunidades nas rádios cariocas. Roberto não teve acesso ao ensino superior, mas, estudando à noite, conseguiu se formar no ensino básico, também conquistou uma qualificação profissional (importante nesse período), o curso de datilografia, que lhe dava vantagem em relação à concorrência nas funções administrativas. Apesar de possuir uma pequena superioridade educacional em relação aos cantores bregas, socialmente Roberto se aproximava mais deles do que dos membros da elite. Ibidem, p. 124.

[189] ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não:** música popular cafona e ditadura militar. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 17.

sinônimo de "cafona", coisa sem qualidade, pouco refinada e mal elaborada. A partir desse momento, tudo o que não estava ligado à alta cultura, à moda e a marcas famosas, incluindo o que era produzido pelas classes populares e para o seu consumo, passou a ser identificado como brega, incluindo a música.

Cabe recordar que, uma década antes de essa geração de músicos populares aparecer, os artistas da Jovem Guarda, também oriundos das classes populares, sofreram rejeição e críticas por parte das elites, dos críticos musicais e dos artistas engajados.[190] Coincidentemente, os dois grupos de artistas tiveram os conteúdos de seus repertórios considerados triviais e de qualidade inferior. Por serem originários dos setores populares, e por suas canções explorarem representações do cotidiano desta mesma classe, a obra dos artistas conhecidos como bregas foi considerada tosca, ingênua e atrasada.[191] Esse tipo de análise esteve diretamente ligado ao preconceito social presente no meio cultural e na sociedade brasileira.

O domínio cultural se constituiu como uma poderosa tática de controle social ao longo de toda a História da humanidade. Com a ascensão burguesa na Europa do século XIX, o domínio da cultura erudita, até então privilégio da nobreza, tornou-se uma obsessão da nova classe hegemônica. A burguesia queria mostrar para o mundo sua superioridade cultural, através de sua nova forma de explicá-la (a ciência) e de admirá-la (a arte renascentista), realocando o homem como senhor de sua história. Essa concepção passou a definir a cultura popular como um conjunto de práticas inferiores, próprias dos setores subalternos, sem autoconsciência e capacidade de emancipação.[192]

A superioridade cultural se associa à condição de se autoavaliar e ser autoconsciente. A parte da elite que inferioriza os setores populares os julga irracionalizados, indisciplinados e desorganizados. Associa sua pretensa superioridade cultural a uma iluminação espiritual e a um papel missionário redentor.[193] Os estudos decoloniais desconstroem esse tipo de viés

---

[190] A partir de 1966, assim como os demais artistas do movimento Jovem Guarda, Roberto Carlos sofreu críticas e perseguições por parte dos músicos da MPB considerados engajados. Roberto foi taxado de alienado e cooperador do regime militar, por posar para fotos com autoridades militares e por eleger temáticas ligadas a romances juvenis, ao consumo e ao estilo de vida da juventude de classe média, relacionado a carros, praia, velocidade e individualismo, fatores somados ao total desinteresse por acontecimentos políticos e sociais contemporâneos em canções como "Quero que tudo vá para o inferno" e "As curvas da estrada de Santos". Mas, segundo Marcos Napolitano, essa questão deve ser problematizada, por estar relacionada a uma intensa disputa midiática entre a MPB e a Jovem Guarda, que possuíam públicos comuns, segmentos difusos, sociologicamente falando, que gravitavam em torno da nova mídia televisiva. Ver: CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. São Paulo: Ática, 1985. NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção:** engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969). São Paulo: Annablume, FAPESP, 2001a, p. 77-78.

[191] ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não:** música popular cafona e ditadura militar. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 18.

[192] BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 32.

[193] MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p. 36.

etnocêntrico, ao ressignificar a cultura popular, a transforma em um espaço de subversão. A revalorização da cultura popular a torna independente da cultura dominante, transformando-a em lugar de inversão de valores, negociação e resistência. A resistência da cultura popular desconstrói os falsos valores e as velhas hierarquias sociais.[194]

Através dos estudos culturais é possível perceber que qualquer preconceito cultural e mesmo a nomenclatura depreciativa "brega" são equivocados, sobretudo quando se leva em conta que jamais existiu uma "cultura pura" ou cultura superior e inferior. Na realidade, a cultura humana sempre foi produto de hibridismos, misturas e miscigenações, algo intensificado em uma sociedade multiétnica como a brasileira em pleno processo de globalização econômica e cultural.

> Do lado latino-americano, a euforia do hibridismo está bem representada em Néstor García Canclini, para quem, na realidade de hoje, não haveria mais dominação. A antiga imposição, pelo centro, de formas de vida e de produção cultural é substituída pela renegociação. Os intercâmbios e os contatos possibilitados pela globalização são "progressistas e saudáveis" e dão impulso à proliferação de novas culturas. As ideias de dominação e imposição não se aplicariam nesse novo quadro: "a densa rede de decisões culturais e econômicas leva a assimetrias entre os produtores e os consumidores e entre os diversos públicos. Mas essas desigualdades não são quase nunca impostas de cima para baixo como pretendem os que estabelecem oposições maniqueístas entre classes dominantes e dominadas, ou entre países do centro e da periferia". A tentação de contrapor essa visão otimista de hibridismo cultural à realidade brasileira é irresistível: não é preciso defender uma cultura pretensamente nacional para ficar horrorizado com certos desastres culturais da globalização que vão desde a importação de reality shows — que realizam, entre outros, o prodígio de transformar as novelas melosas que eles substituem em um produto cultural interessante — a intelectuais que evocam a desconstrução filosófica das oposições binárias como forma de cancelar as diferenças reais que ainda separam, como todos, maniqueístas ou não, vivemos em nosso cotidiano, os horrores do centro dos horrores da periferia.[195]

A relativização do preconceito sobre os músicos bregas pode ser percebida quando se toma como exemplo a carreira de Odair José, que por muito tempo foi definido como brega, mas, a partir de sua aparição na Virada Cultural de São Paulo em 2013, recuperou o prestígio entre os mais jovens, teve canções gravadas por artistas das novas gerações, considerados modernos, passando a ser classificado como um artista "*cult*":

---

[194] HALL, Stuart. **Da diáspora**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
[195] CEVASCO, Maria Elisa. Hibridismo cultural e globalização. **Artcultura: Revista de História**. Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 131-138, jan./jun. 2006, p. 134-135.

> Não é de hoje que o valor da obra de Odair José, 61 anos, está sendo reavaliado.
> Quando, em 2006, o compositor foi homenageado com o tributo "Eu Vou Tirar Você Desse Lugar", no qual artistas pop como Pato Fu, Paulo Miklos, Mundo Livre S/A e Mombojó regravaram suas canções, algumas pedras foram arrancadas do muro que o separa dos "sérios" compositores de MPB.
> Agora, a cantora prepara um álbum de músicas inéditas que podem contribuir com esse movimento agregador.
> Com previsão de chegar às lojas no primeiro trimestre de 2011, "Praça Tiradentes" tem produção de Zeca Baleiro e terá repertório especialmente composto para Odair por artistas como Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Chico César.
> Baleiro conta que a lista de candidatos para colocar uma música na voz de Odair era grande, mas a ideia é que o próprio compositor colocasse suas canções na roda.
> "Achava que não gravaria mais nenhum disco, já tinha feito tudo", diz o produtor. "Isso é pela procura. Nos shows, as pessoas querem ouvir aquelas mesmas músicas – tanto os antigos fãs quanto a nova geração que veio acompanhá-lo."
>
> **"ADULTER"**
> A nova geração a que Baleiro se refere tem dedicado especial atenção à obra de Odair, sobretudo na década de 1970 – sucessos como "Vou Tirar Você Desse Lugar" e "Uma Lágrima".
> Artistas mais jovens, como Marcelo Jeneci, Tatá Aeroplano (da banda Cérebro Eletrônico) e China, não hesitam em colocar Odair entre as referências.
> Mas é no trabalho da banda cearense Cidadão Instigado, comandada por Fernando Catatau, que ecos do velho Odair ressoam com os resultados mais surpreendentes.
> "O que me interessa no Odair é a forma simples e direta como ele chega às pessoas", diz Catatau. "É exatamente a mesma verdade que sinto quando ouço Raul Seixas, Black Sabbath."
> O cantor Otto, outro admirador de Odair, traça um paralelo entre o compositor goiano e outro, nascido em Cachoeiro de Itapemirim, com a mesma vocação popular.
> "Odair e Roberto Carlos fizeram basicamente o mesmo caminho, mas em estradas paralelas", diz. "O Roberto é da família, do meu pai e da minha mãe. O Odair é do cabaré, ele é só do meu pai, do homem adúltero. Ele é o verdadeiro rebelde."[196]

A reclassificação da obra de Odair, de brega para cult, demonstra que as fronteiras e classificações culturais são frágeis e relativas. Mais do que isso, elas estão inseridas em disputas políticas, ideológicas e comerciais. Atendem aos interesses das classes dominantes, que controlam o mercado fonográfico. A criação e a recriação de tendências culturais determinam o que tem e o que não tem qualidade, o que é de bom e mau gosto, o que é brega ou chique e, sobretudo, o que está na moda e o que está ultrapassado.

---

[196] PRETO, Marcus. Odair José, agora cult, grava discos inéditos. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada. São Paulo, 21 nov. 2010.

1.5 ROMPENDO COM O MERCADO: RESISTÊNCIA CRIATIVA EM "O FILHO DE JOSÉ E MARIA"

> Maria e José se amaram e um lindo menino nasceu
> Depois eles dois brigaram e o menino sofreu
> Maria seguiu seu caminho, José voltou para Belém
> E o pobre menino sozinho sofreu mais que ninguém
>
> Maria e José se amaram e um lindo menino nasceu
> Depois eles dois brigaram e o menino sofreu
> Maria seguiu seu caminho, José voltou para Belém
> E o pobre menino sozinho sofreu mais que ninguém
>
> Seis meses na casa da mãe, seis meses na casa do pai
> E nessa roda da vida, a vida vai
> Seis meses na casa da mãe, seis meses na casa do pai
> E nessa roda da vida, a vida vai
> Seis meses na casa da mãe, seis meses na casa do pai
> E nessa roda da vida, a vida vai[197]

A canção "O Filho de José e Maria", assim como o LP homônimo (considerado o LP mais polêmico de toda a trajetória de Odair José), chocou os setores conservadores da sociedade brasileira em seu lançamento. A faixa expõe o sofrimento de um personagem adolescente, filho de pais separados, que, mesmo não tendo o nome citado, foi identificado pelos ouvintes como Jesus Cristo. Esse tipo de consideração ocorre porque o roteiro apresenta o rapaz como fruto do amor de um casal de personagens com nomes de José e Maria. No enredo, as brigas acabam resultando na separação dos pais, gerando traumas e sofrimentos ao menino, que precisou se adequar à moradia compartilhada, vivendo seis meses com o pai e seis meses com a mãe.

Além de problematizar questões sociais contemporâneas, como o divórcio, conflitos juvenis e geracionais, tanto o disco como a canção "O Filho de José e Maria" representam uma transformação drástica na carreira de Odair. Isso porque, até o momento do lançamento de "O Filho de José e Maria", ele se inseria entre os principais vendedores de discos do país e, depois do LP em questão, nunca mais se aproximou do número comercial de outrora. Odair tinha a expectativa de que esse trabalho representaria uma ruptura sonora em seu repertório: a partir desse momento, abandonaria as baladas românticas e elegeria o rock progressivo como gênero principal. Acabou frustrado, tanto na parte comercial como na musical, sendo execrado por

[197] Odair José (Comp.). **O Filho de José e Maria**. LP "O filho de José e Maria", Odair José. Rio de Janeiro: RCA, 1977.

setores religiosos e conservadores, que consideravam as canções do LP blasfêmias pecaminosas.[198]

A gravação do LP "O Filho de José e Maria" materializava a liberdade criativa e a realização de Odair como músico. Por esse motivo, resolveu enfrentar os executivos do mercado fonográfico e produzir o que considerava sua "obra-prima":

> *[Eder] Agora eu queria que você falasse um pouco sobre o álbum "O Filho de José e Maria", nesse álbum você se realizou como músico? Era aquilo que você queria produzir em toda a sua carreira? Você pode afirmar isso? E qual foi a sua inspiração? Ele tem uma veia meio psicodélica, meio progressiva, do rock progressivo?*
> *[Odair] Então, Eder, eu, quando fiz... eu fiquei de 70 a 76 fazendo crônicas, músicas específicas como "Vou tirar você desse lugar", "Pare de tomar a pílula", falando das empregadas domésticas, que não era uma profissão, só virou profissão no governo da Dilma Roussef, já chamou a atenção disso em 73, falei da maconha, falei da opção sexual... Tem música minha de 74 proibido pela Censura porque eu falava, eles achavam que era sobre o homossexualismo, que não podia. Eu sempre defendi essas coisas, eu tenho uma música chamada "Viagem", de 74, que fala de maconha.*
> *"O Filho de José e Maria" foi um projeto que eu pensei porque eu tinha que oferecer ao público uma coisa nova. "Você, quando fez o disco, você desrespeitou o público?" Não, eu respeitei, eu acho que você desrespeita o público quando você fica repetindo sempre a mesma coisa, que é o que eu te falei lá no início: quem repete fórmulas, não faz arte, faz negócio. O cara faz sucesso com um estilo, não muda nunca mais, fica 100 anos fazendo aquilo, eu fiz "O Filho de José e Maria" na esperança de que ele fosse um álbum que ele fizesse muito sucesso. Eu era um artista que vendia um milhão todo ano, achava que "O Filho de José e Maria" fosse vender dez, porque eu achava que era um projeto muito bom.*
> *A inspiração veio em cima também dessa hipocrisia, essa coisa de religião querer ser intermediária junto a Deus, as pessoas hipócritas. No filho de José e Maria tem tudo isso, tem hipocrisia, tem o cara que se envolve com droga, tem o cara, o personagem, é um personagem! Falei "Vou escrever isso em forma de ópera", "O Filho de José e Maria". Eu começo casando um casal que a mulher está grávida, ela corre porque vai nascer uma criança, e essa criança, depois os pais se*

[198] O repertório de Odair foi formado em sua maior parte por baladas românticas, nesse disco em especial, Odair decide explorar linhas melódicas vinculadas ao rock progressivo, inspirado nos trabalhos do astro Peter Frampton, que estava no auge. O rock progressivo se caracteriza como uma variante do rock psicodélico, tendo em comum o desenvolvimento de modulações melódicas e harmônicas, como complexos solos de guitarra e variações tonais. As duas vertentes utilizam-se de efeitos instrumentais com distorções sonoras, reproduzindo estados alterados de consciência, como a embriaguez alcoólica e o efeito alucinógeno de algumas drogas. ARAÚJO, Tamyris Gomes. **O legado de Edgar Allan Poe e o rock em seus estilos e subestilos**. Dissertação (Mestrado em Letras), PPGLLCL/PUC-GO, Goiânia, 2020, p. 31.

> *separam, e ela fica por aí. Essa criança, em determinado momento, se vicia em drogas, em determinado momento ela não sabe que opção sexual é a dela, se ela gosta de homem, se ela gosta de mulher... E vai contando a vida da pessoa através de música em música.*
> *O álbum tinha 18 canções, oito foram proibidas pela Censura, por isso que só tem dez, então ficou muito mutilado. Mas a minha inspiração veio de contar a vida de uma pessoa. Aí o cara disse "Isso é uma ópera", mas eu não escrevi lá que é uma ópera, eu só escrevi "é o Filho de José e Maria".*
> *[...] Mas, sobre realização, na época que fiz, eu achei que fiquei devendo, ele ia ser um álbum duplo, o fato de ter tirado oito músicas me quebrou um pouco as pernas, mas de qualquer forma eu queria que ele fosse melhor ainda. Hoje, eu escuto, eu sei que ele está muito bom, mas a gente quer sempre fazer uma coisa melhor*.[199]

Percebe-se que o principal objetivo de Odair era inovar o cenário musical brasileiro, apresentar coisas novas. O interesse comercial não deve ser ignorado, mas fica claro que não era isso que o movia. Para conseguir gravar o álbum, Odair precisou ser corajoso, enfrentar a tudo e a todos, a começar pela gravadora Phonogram (Polydor), sua parceira em toda a trajetória de sucesso. A mudança drástica de sonoridade foi retratada pela imprensa do período, como se pode observar nesta matéria do *Jornal do Brasil*, de 1977:

> Odair José também está gravando. O LP chama-se O Filho de José e Maria. Como os temas das músicas do disco são todas baseadas no título, espera-se um trabalho conceitual. Uma ópera- rock bíblica ao estilo Jesus Cristo Superstar. Tanto que ele já pensa até em fazer uma montagem para teatro. Além do mais, Odair descobriu a guitarra Gibson Lees Paul e trocou os seus discos do Romântico de Cuba por Lps do Led Zeppelin.[200]

Os diretores da Phonogram foram contra a proposta inovadora do disco, preferiam que o artista continuasse a gravar crônicas românticas acompanhadas da padronização melódica, mas Odair já estava decidido, recusou as sugestões e rompeu com a gravadora.[201] Para seguir com o projeto, precisava de uma gravadora que o aceitasse, encontrou a RCA, mas desde o início ela impôs ressalvas. Devido à pressão da Censura, seus diretores só aceitaram gravar o

---

[199] Depoimento de Odair José, em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.
[200] JORNAL DO BRASIL. Caderno. Rio de Janeiro, 23 jan. 1977.
[201] CAVALCANTI, Ivan Luis Lima. **"Ame, assuma e consuma":** canções, censura e crônicas sociais no Brasil de Odair José (1972- 1979). Dissertação (Mestrado em História), PPGH/ UFPB, João Pessoa, 2015, p. 120.

disco se faixas com risco de veto fossem excluídas, evitando maiores problemas com os órgãos de repressão[202]:

> **Monkey Buzz:** E aí começou seu problema com a censura e a Igreja.
> **Odair José:** É, esse projeto, na verdade, teria de 18 para 20 músicas. Ele seria um álbum duplo e não foi porque a censura, de cara, me proibiu oito músicas. Eu era um cara que a censura me olhava muito de perto, minhas músicas, não podia gravar disco sem mandar para eles.
> **Monkey Buzz:** Então, de cara, caíram oito? Eu sabia de duas.
> **Odair:** Eu já tinha o projeto todo, era como um musical. Ia ser levado ao teatro, tinha que ter estrutura teatral. Meu produtor na época era o Guilherme Araújo. Nós íamos fazer uma estreia com convidados no Teatro Carlos Gomes, ali na Praça Tiradentes. Já tinha até reservado tudo. Esse show teria orquestra, personagens, como eu imaginei a história. Já tinha um corpo de balé, eu já tinha convidado alguns atores amigos meus. A gente ia montar ali uma produção para mostrar o que que era o projeto, mas isso não foi possível por vários motivos. Não financeiros, mas porque houve muita gente batendo no disco. O disco, antes de ser lançado, já tinha apanhado da censura.[203]

Odair não deu ouvidos às gravadoras e aos experientes produtores, o resultado foi o maior fracasso de vendas de sua carreira. O descontentamento do público foi tamanho que a gravadora RCA aceitou a devolução dos discos comprados, fato similar ao que ocorreu com o disco "Araçá azul"[204], gravado por Caetano Veloso em 1972.[205]

Além de Odair e Caetano, Ronnie Von foi outro ícone musical do período que decidiu romper com a fórmula do sucesso fonográfico em prol da liberdade criativa. Durante a década de 1960, momento em que fez parte da Jovem Guarda, Ronnie Von alcançou um posicionamento entre os maiores vendedores de discos do país. Mas, no ano de 1966, em pleno auge da carreira, decidiu seguir por outros rumos, preferiu assumir um viés vanguardista alinhado com a Contracultura:

---

[202] A atuação da Censura sobre a obra de Odair José será problematizada mais detidamente no terceiro capítulo da presente tese.
[203] TEIXEIRA, Lucas Borges. **Revisitando Meus Clássicos:** Odair José – O Filho de José e Maria (1977). 25 mai. 2020. Disponível em: <https://monkeybuzz.com.br/materias/revisitando-meus-classicos-o-filho-de-jose-e-maria-1977/>. Acesso em: 12/10/2021.
[204] Caetano Veloso. **Araçá azul**. LP. São Paulo: Philips, 1973.
[205] "Araçá azul" foi um projeto experimental de Caetano, nele o artista gravou canções com características diversas das tradicionais. Entre os pontos marcantes, houve a junção de efeitos musicais psicodélicos com sons da natureza e de animais. CAVALCANTI, Ivan Luis Lima. **"Ame, assuma e consuma":** canções, censura e crônicas sociais no Brasil de Odair José (1972- 1979). Dissertação (Mestrado em História), PPGH/ UFPB, João Pessoa, 2015, p. 122.

> "Eu queria me livrar disso *(ser associado à Jovem Guarda)* de qualquer maneira, poder fazer aquilo que queria", lembra o Ronnie, em entrevista que pode ser conferida no documentário "Ronnie Von: Quando Éramos Príncipes".[206]

Esse alinhamento com a Contracultura entrou em seus trabalhos a partir de 1968, momento em que o cantor e compositor resolveu aderir ao psicodelismo musical, influenciado pelo disco clássico d'Os Beatles "Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band", lançado um ano antes. A guinada psicodélica se materializou com o lançamento de dois LPs: "A misteriosa luta do Reino de Passatempo contra o Império de Nuncamais"[207], em 1969, e "A máquina voadora"[208], em 1970.[209]

Devido à qualidade, além da relevância artística e social, os LPs de Caetano e Ronnie Von demandam estudos individuais, mais aprofundados. Da mesma forma que "O Filho de José e Maria", eles representam as tensões existentes entre a liberdade criativa dos artistas e as padronizações impostas pela indústria fonográfica. Caetano era um artista consagrado de MPB quando gravou "Araçá azul"; Ronnie Von e Odair lideravam o mercado fonográfico de música romântica quando gravaram seus discos polêmicos. Mesmo no auge midiático, os três desafiaram o mercado tentando expor o ideal artístico subjetivo, até então reprimido:

> *[Odair] [...] eu sempre andei pelo Brasil tocando guitarra, eu e mais três caras, porque é a forma que eu achei para trabalhar, eu nunca andei por aí com orquestra, então mesmo que a gente usasse os violinos, os sopros, todas essas coisas em gravadoras, na estrada, nos*

---

[206] ALEXANDRE, Ricardo; SOUZA, Caco (Dir.). Ronnie Von: Quando éramos príncipes. Documentário (50 min.). Tudo Certo Conteúdo Editorial; Vira lata Filmes; Canal Brasil, 2013. Apud: JORNAL METAMORFOSE. **A Psicodelia de Ronnie Von**. 26 fev. 2020. Disponível em: <https://www.jornalmetamorfose.com/single-post/a-psicodelia-de-ronnie-von>. Acesso em: 14/03/2022.

[207] Ronnie Von. **A Misteriosa Luta do Reino de Passatempo Contra o Império de Nuncamais**. LP. Rio de Janeiro: Polydor, 1969.

[208] Ronnie Von. **A Máquina Voadora**. LP. Rio de Janeiro: Polydor, 1970.

[209] Para a produção, além d'Os Beatles, Ronnie se inspirou nos livros do autor francês Antoine de Saint-Exupéry, o mais conhecido entre eles foi "O Pequeno Príncipe". Alinhados ao universo contracultural brasileiro, os discos psicodélicos de Ronnie Von possuem traços tropicalistas, com letras conceituais, versos poéticos, musicalidade experimental, além de riffs ao estilo da banda The Big Brother Hold Company, de Janis Joplin. A exemplo do que ocorreu com "O Filho de José e Maria", de Odair José, os dois LPs inovadores de Ronnie, além de não terem sido bem recebidos pelo público, foram ignorados pelas rádios e ultrajados pelos críticos. Só no ano de 2011, depois de três décadas, o disco foi redescoberto e valorizado, em boa parte graças ao Canal Brasil, que dedicou uma edição inteira do programa Som do Vinil em sua homenagem. Dois anos depois, a Polysom reeditou "A Máquina Voadora", que recebeu elogios da crítica e boa receptividade entre o público, passando a ser considerado a obra-prima do músico. SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O Pequeno Príncipe**. Tradução de Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: Agir, 2009. SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **Piloto de guerra**. Tradução de Mônica Cristina Corrêa. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015. SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **Vôo Noturno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. JORNAL METAMORFOSE. A Psicodelia de Ronnie Von. 26 fev. 2020. Disponível em: <https://www.jornalmetamorfose.com/single-post/a-psicodelia-de-ronnie-von>. Acesso em: 14/03/2022.

shows, não era assim, era eu de guitarra, com um baixo, uma bateria, quando muito um teclado, ou então eu e duas guitarras. Então, eu sempre toquei assim, como eu toco ultimamente, inclusive nos discos que eu tenho feito.

Eu já fiz um disco em 77, estamos falando de 42 anos atrás, que é conhecido como "ópera rock", né, que é logo depois da "pílula", daqueles negócios todos. Na verdade, hoje, as pessoas estão dizendo que eu estou fazendo um trabalho mais rock, mas na verdade eu estou fazendo a mesma coisa, só que eu estou fazendo do jeito que eu toco no palco, que antigamente eu não podia fazer porque a gravadora não deixava. Quer dizer, hoje não, hoje não tem gravadora que manda em mim, eu vou para o estúdio e gravo, e gravo como? Gravo com duas guitarras, baixo e bateria, que é a forma que eu me apresento. Vou fazer um show aqui hoje no Casa de Francisca, do meu disco novo, o que está no disco será tocado nele, porque quem vai tocar aqui são as pessoas que tocaram no disco. Ah, tá, "é rock", mas na verdade a função é só essa, você pode reproduzir no palco aquilo que você faz no disco.

[Eder] Então, você comentou agora que muitas vezes a gravadora impunha um tipo de música?

[Odair] Não é impor, não falei bem no sentido de imposição. É bem verdade que a gravadora ela tem mania, tem a produção, os produtores, eles estão ali para tentar fazer um disco comercial. A gravadora era, ainda é hoje, um negócio, é um comércio. Tanto é que eu costumo dizer que quem faz a mesmice, quem repete fórmulas, não faz arte, faz negócio, que é o que a gravadora faz.

A gravadora não gosta de arriscar, não gostava, eu estou falando do passado, que hoje gravadora nem tem muita importância na vida das pessoas, as gravadoras não vendem mais discos, elas vendem artistas. Esses artistas que você vê muito na televisão, no rádio tocando, eles hoje são empresariados pelas gravadoras. Gravadora como Sony, Som Livre, EMI, Universal, eles não contratam mais artistas para fazer disco para vender, eles contratam artistas para ganhar o que eles ganham nos shows, por isso que eles ficam massificando nas rádios, na televisão, porque quem ganha? Os empresários dos artistas que você vê muito na mídia são as gravadoras. Então se você não é empresariado pela gravadora, você vai pouco à mídia, o que não é o meu caso, que não vou à mídia porque não tenho interesse mesmo, já passei dessa fase. Agora a gravadora não é que ela impõe, mas ela tem... se você deixar, você vai fazer o que ela quer. Eu falei com respeito à forma de gravação, você podia chegar com um rock na gravadora que ele ia virar uma balada, porque você ia gravar com a orquestra da gravadora, que estava ali, aqueles estúdios gigantes. E era legal, você tinha tudo aquilo à sua disposição, depois você tinha 80 músicas para você fazer uma faixa. Hoje não, eu só gravo com quatro

> *músicas, eu não tenho dinheiro para ficar botando 80 músicas (risos).*[210]

O depoimento de Odair revela a atuação limitadora do mercado em sua liberdade artística. Depois de um século da invenção do fonógrafo, no século XIX, a indústria fonográfica conquistou o domínio do mercado musical, passando a ditar as tendências que deveriam ou não ser consumidas pelas massas.[211] No caso específico do Brasil, o desenvolvimento da indústria fonográfica se associou ao projeto de expansão dos meios de comunicação do governo militar, que atingiu o ápice de desenvolvimento durante a década de 1970. A importância que os militares atribuíam ao setor de comunicações vinculava-se ao ideal de modernização conservadora, tendo como lema principal o "desenvolvimento com segurança". Preocupado com a segurança nacional, o governo militar via o setor de telecomunicações como essencial para a defesa da soberania nacional, passando a investir forte no desenvolvimento de sua infraestrutura. Em 1965 criou a Embratel (Sistema Brasileiro de Telecomunicações), e a partir de acordos internacionais conseguiu vinculá-la à Intelsat (sistema internacional de satélites). Já em 1968, o governo inaugurou um sistema de comunicação por micro-ondas, que facilitava a vigilância e a aproximação de todas as regiões do país, incluindo as mais longínquas e desabitadas.[212]

O principal interesse do governo militar com a modernização das telecomunicações era o de integrar a nação. Mas, além do governo, outros setores foram beneficiados com esse desenvolvimento, entre eles o editorial, o publicitário, o televisivo e o fonográfico. O desenvolvimento das telecomunicações e a integração nacional beneficiaram esses setores ao

---

[210] Depoimento de Odair José, em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.

[211] A origem da indústria fonográfica se associa ao desenvolvimento científico e tecnológico ocidental. A invenção do fonógrafo por Thomas Edison em 1877 foi o primeiro passo para a difusão musical em larga escala, sua criação possibilitou a gravação e a reprodução de sons através de um cilindro metálico. O aparelho foi usado inicialmente em escritórios e empresas para registro de cartas e contratos. Com a evolução tecnológica, o fonógrafo e o gramofone foram adaptados para reprodução musical em ambiente doméstico. A invenção do disco foi fundamental para a democratização musical, antes de seu aparecimento, o consumo musical ficava restrito aos teatros e concertos. O disco, utilizado em fonógrafos, gramofones e, posteriormente, nas vitrolas elétricas, transformou a música em um produto industrial massificado, permitindo que, além das elites, os setores médios e populares pudessem consumir música. Uma inovação tecnológica, o disco de vinil foi responsável pelo surgimento das grandes gravadoras. A produção de discos em larga só foi consolidada na década de 1950, condicionada pela padronização fonográfica. Para que os discos fossem produzidos em escala industrial, eles precisaram ser padronizados, partilhando características comuns, como as tonalidades musicais e a duração das canções. A primeira metade do século XX é considerada o marco inicial da indústria fonográfica mundial, já a segunda metade marca sua exploração pelas corporações multinacionais. DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz:** indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 41-52. FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew. **On the record:** rock, pop and written word. Londres: Taylor & Francis e-Library, 2005.

[212] DIAS, op. cit., p.51-52.

possibilitarem a expansão da propaganda e do mercado consumidor em todas as regiões do país, objetivos alcançados ao final da década de 1960 e no desenrolar da década de 1970.

Para que a expansão da indústria fonográfica se consolidasse, era necessário um aumento na demanda por discos, o que ocorreu só ao final da década de 1960, acompanhado da alta na comercialização de toca-discos. Através de dados estatísticos, é possível perceber que, entre 1967 e 1980, a venda de toca-discos cresceu 813% no Brasil, crescimento similar ao do comércio de discos, em torno de 400%, entre 1965 e 1972. O aumento no consumo de bens eletrônicos só foi possível devido à conjuntura econômica favorável do chamado "milagre econômico"[213].

A demanda reprimida durante os anos de 1974 e 1975, devido à crise do petróleo, resultou em uma explosão no consumo de discos no ano de 1976.[214] Seguindo o fluxo de crescimento, o Brasil alcançou a quinta posição entre os maiores consumidores de discos entre os anos de 1978 e 1979. Além do cenário econômico favorável, outros fatores contribuíram para o crescimento da indústria fonográfica nacional. Foi nesse período que o mercado de música popular brasileira se consolidou, contando com um campo fértil e criativo de artistas que, devido ao talento, alcançaram a consagração, entre os principais nomes constavam Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, entre outros.

Apesar da alta qualidade musical dos artistas de MPB, no contexto citado eles eram superados comercialmente pelos músicos da Jovem Guarda.[215] Roberto Carlos, considerado o maior ícone, mesmo depois de se afastar do movimento, consolidou-se como um dos maiores vendedores de discos do país, tornando-se modelo e inspiração para músicos de outras vertentes

---

[213] O período entre o final dos anos 1960 e o início da década de 1970 ficou conhecido como o "milagre econômico brasileiro". Nesse contexto, o Brasil vivenciou um crescimento econômico sem precedentes em sua história, atingindo taxas de crescimento anuais na ordem de 11,1%, entre os anos 1968 e 1973. Um fator foi crucial para esse crescimento: as políticas de investimento e financiamento norte-americanas e europeias, que, apesar de financiá-lo, aumentaram vertiginosamente o endividamento externo brasileiro. Na década de 1960 (antes do milagre econômico), a dívida externa brasileira estava entre 3 e 4 bilhões de dólares. Com o "milagre econômico", entretanto, o valor aumentou de aproximadamente 3,5 bilhões para 12,6 bilhões de dólares, um aumento de 8 bilhões de dólares na dívida externa nacional. BATISTA JR., Paulo Nogueira: Fluxos financeiros internacionais para o Brasil desde o final da década de 60. In: BATISTA JR., Paulo Nogueira (Org.). **Novos ensaios sobre o setor externo da economia brasileira**. Ed. Estudos Especiais IBRE 6. Rio de Janeiro: FGV, 1988. DIAS, op. cit., p. 52-53.

[214] O crescimento do mercado fonográfico sofreu uma pausa entre 1974 e 1975, devido à falta de matéria-prima para o vinil, ocasionada pela crise mundial do petróleo; quando acabou a crise, o mercado se recuperou facilmente. DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz:** indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2000.

[215] Para um aprofundamento sobre o movimento Jovem Guarda e o seu papel no desenvolvimento do rock and roll no Brasil, ver item 1.2 "'*Eu queria ser John Lennon*': a influência do rádio, do rock and roll e da Jovem Guarda na obra de Odair".

românticas que, como ele, tinham público oriundo em maior parte dos setores populares, como os cantores sertanejos e os músicos chamados de forma preconceituosa de "bregas".[216]

A padronização imposta pela indústria fonográfica para facilitar a comercialização dos discos pode ser visualizada na entrevista de Odair. O artista declara que os produtores e as gravadoras interferiam em seu trabalho, na tentativa de enquadra-lo em fórmulas musicais de sucesso. Nesse processo, o mercado restringia sua autonomia criativa.

Embora a indústria fonográfica tenha conquistado um evidente domínio do mercado musical ao longo do século XX, a presente tese questiona o imobilismo e a pretensa passividade de artistas e consumidores pregada pelos defensores do conceito de indústria cultural, que, entre outras lacunas, ignoram o protagonismo do consumidor na recepção e seleção dos produtos culturais, que, depois de pré-selecionados, chegariam ao consumidor através de sugestões culturais inconscientes.[217] Não se nega que o produto cultural tenha se constituído como mercadoria, detentora de aspectos econômicos e simbólicos voltados para o lucro. Por outro lado, os sujeitos envolvidos no processo de produção, comercialização e consumo cultural podem os assimilar de forma diferenciada, de acordo com o nível de conhecimento (capital cultural) que acumularam em suas trajetórias.[218]

> A maioria das propriedades do capital cultural pode ser deduzida do fato de que, em seu estado fundamental, ele está ligado ao corpo e pressupõe incorporação. A acumulação do capital cultural em estado incorporado, ou seja, na forma daquilo que se chama cultura,

[216] DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz:** indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 53-54. Sobre esse tema, ver também: ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. **Música Popular em Revista**. Campinas, v. 2, n. 1, p. 99-124, 2013. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12970>. Acesso em: 02/07/2021.

[217] Entre os estudiosos ligados à Escola de Frankfurt que concentraram suas pesquisas na teoria crítica e na ideia de que um arcabouço cultural se constituía como sustentáculo do sistema capitalista estavam Theodor Adorno e Max Horkheimer. Na obra "Dialética do esclarecimento", Adorno e Horkheimer debatem a ideia de que o estágio alcançado pelo sistema capitalista na década de 1940 (chamado por eles de capitalismo avançado) tinha como suas bases teóricas a racionalidade técnica e a racionalidade instrumental. Segundo os autores, o intuito das elites intelectuais burguesas era que o pensamento racional atingisse as massas, moldando suas ideias. Para que isso ocorresse era necessário inseri-lo em mercadorias culturais que impusessem um sistema mental. Esse processo se configuraria como uma forma de programação mental que agiria visando reforçar o domínio das elites. Da mesma forma que ocorria com outros produtos, Adorno e Horkheimer compreendiam que, para serem lucrativas e atingirem o maior número de consumidores, as mercadorias culturais também precisavam ser produzidas a nível industrial, para isso, as subjetividades precisavam ser esquecidas. Em relação à indústria fonográfica e a música gravada, para Adorno e Horkheimer a indústria cultural atuaria como mediadora seja estimulando a padronização do gosto, seja disciplinando o comportamento do consumidor. A audição contínua dos produtos musicais atingiria os processos de socialização, influenciando a formação das individualidades. Através de um processo de alienação, a indústria cultural cercearia a liberdade de consumo, transformando o lucro no objetivo principal da produção cultural. ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 100-123.

[218] BORDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Int., org. e sel. Sérgio Miceli. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 100-103.

> cultivação, Bildung, pressupõe um processo de incorporação, que, por envolver um trabalho de insinuação e assimilação, custa tempo, tempo esse que precisa ser investido pessoalmente pelo investidor.[219]

Deve-se superar a visão determinista de que a produção e o consumo cultural se realizam apenas de forma inconsciente. Alguns exemplos (como a gravação de "O Filho de José e Maria" por Odair José) evidenciam que artistas e consumidores podem resistir à padronização cultural. A hierarquia econômica entre as classes sociais acarreta um acesso desigual à cultura, nesse sentido, os produtos culturais com maior qualidade foram transformados em privilégio das elites, restando aos setores populares um produto massificado considerado de qualidade inferior.

A distribuição desigual de recursos e produtos (incluindo os culturais) funciona como um motor de competitividade e concorrência. A busca constante por esses recursos (também conhecidos como capitais) se dá porque seu acúmulo ou falta determinam as posições e os papéis dos sujeitos na sociedade.[220] A distribuição desigual dos capitais culturais liga-se a interesses coletivos distintos. Os códigos e bens simbólicos de cada grupo social formam o *habitus* desse grupo. Um princípio gerador de condutas que, apesar de influenciar decisões e comportamentos, não determina as escolhas coletivas, ou mesmo subjetivas.[221]

> [...] os condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência produzem habitus, sistemas de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, ou seja, como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas ao seu objetivo sem supor a intenção consciente de fins e o domínio expresso das operações necessárias para alcança-los.[222]

Os conceitos de capital cultural e *habitus* favorecem a compreensão sobre a formação do gosto musical e as preferências artísticas e estéticas, que estão associadas a disputas por campos de poder. O gosto se caracteriza como elemento de distinção e posicionamento dos indivíduos na hierarquia social. Ao contrário do que afirma o viés determinista, a ideia de um

---

[219] BORDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 244.
[220] SETTON, Maria da Graça. Indústria cultural: Bourdieu e a teoria clássica. **Comunicação & Educação**. São Paulo, v. 22, set./dez. 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36993/ 39715>. Acesso em: 14/03/2021.
[221] Ibidem.
[222] BORDIEU, Pierre. **O senso prático**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 87.

consumo uniforme e padronizado a partir da homogeneização do gosto não se viabiliza.[223] "[...] o gosto é o princípio de tudo o que temos (pessoas e coisas), de tudo o que somos para os outros e é através dele que classificamos e somos classificados."[224]

O fato de músicos consagrados, como Caetano Veloso, Ronnie Von e Odair José, tentarem abandonar as fórmulas de sucesso do mercado na tentativa de se realizarem musicalmente revela que, apesar da pressão das gravadoras, empresários e de parte do público, eles não foram passivos. No caso de Odair, ele sempre resistiu às imposições. Como o próprio afirmou, no momento de produzir os discos, as gravadoras alteravam a sonoridade original das canções, incorporando instrumentos e efeitos sonoros que não eram utilizados nos shows da banda que o acompanhava. Mas, como os produtores e as gravadoras não controlavam as apresentações ao vivo, nelas o artista e sua banda podiam resistir e se expressar integralmente.

A análise da discografia de Odair também permite visualizar outras formas de resistência. Em todos os LPs, além do gênero musical predominante (no início da carreira, baladas românticas inspiradas nos artistas da Jovem Guarda, depois, baladas românticas mais lentas, próximas do bolero), Odair sempre incluiu canções inteiras ou trechos de rock, como também incluiu temas reflexivos e críticas sociais em discos com temática romântica predominante.

Para além desses casos de resistência velada, o episódio mais emblemático de resistência criativa da carreira de Odair ocorreu com a gravação do LP "O Filho de José e Maria", momento em que o músico precisou enfrentar empresários e produtores, rompeu com a gravadora parceira de sucesso e quase foi excomungado por um bispo da Igreja Católica[225]:

> O E SP: É verdade que você foi excomungado pela Igreja?
> Odair: Dizem que foi um bispo de Campo Grande. Você só pode ser excomungado se tiver sido batizado... Quando o João Gordo tinha um programa na MTV, ele me anunciou e, de princípio, eu não entendi aquela empolgação. Ele disse assim: "Eu vou chamar um cara aqui que conseguiu uma coisa que eu nunca consegui. Ele foi excomungado pela

[223] SETTON, Maria da Graça. Industria cultural: Bourdieu e a teoria clássica. **Comunicação & Educação**. São Paulo, v. 22, set./dez. 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36993/39715>. Acesso em: 14/03/2021.
[224] BORDIEU, Pierre. **La distinction:** critique sociale dujugement. Paris: Minuit, 1979, p. 59.
[225] No item 2.5 "Odair, o inimigo da moral e dos bons costumes: da perseguição religiosa à ameaça de excomunhão", a questão da pressão da Igreja Católica e de setores religiosos sobre a obra de Odair José será problematizada com maior ênfase. Nesta parte do trabalho, o tema é brevemente discutido para melhor compreensão sobre as pressões e críticas relacionadas ao disco "O Filho de José e Maria".

> Igreja.” Depois ele me perguntou: “Você se sentiu diferente depois de ser excomungado?” E eu: “De jeito nenhum.”[226]

Apesar da mudança sonora repentina, o fracasso comercial de “O Filho de José e Maria” não é atribuído ao estranhamento do público, mas à forma como alguns temas religiosos foram introduzidos. Ao descrever a Sagrada Família (Jesus, Maria e José) com atributos humanos e pecaminosos, Odair acabou incomodando os setores conservadores da Igreja e da sociedade.

Um exemplo de como a temática religiosa foi introduzida de forma polêmica nesse LP pode ser visualizado na letra da canção “O casamento”, que iniciava o roteiro da ópera rock:

> Sacristão...
> Quem são essas pessoas sacristão?
> O que elas querem aqui na minha igreja?
> Vamos, diga-me
> Já passa da meia noite
> Vamos, diga-me
>
> Sacristão....
> O que essas pessoas querem sacristão?
> A Igreja é minha, eu tenho que saber
> Vamos, diga-me
> O que eles querem?
>
> Olhe bem seu Vigário, é gente boa
> Todas casadas, boas pessoas
> E hoje são seus convidados
> Olhe bem seu vigário, é um casamento
> Que segundo eles e mais importante
> Pois dizem que é a vontade de Deus.
>
> Como vontade de Deus?
> Ninguém se casa só com isso
> Tem que haver outras razões
> Vamos diga-me, diga-me
> Você tem de saber sacristão
> Quem são essas pessoas
> De onde vêm? Vamos diga-me
> A Igreja é minha
> Afinal de contas o padre sou eu
> Tenho de saber

[226] BOMFIM, Emanuel. Cantado “por crianças de 10 anos e adultos de 80”, Odair contesta as divisões na MPB. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2. São Paulo, 7 abr. 2012.

José nasceu em Belém e é carpinteiro
Maria é uma simples moça caseira
E hoje vão se casar
Olhe bem seu vigário
Há razões demais
Pois não demora eles vão ser pais
e isso não pode esperar, não é?

É claro que não
E já que é assim me tragam logo os noivos
Vamos, andem logo com isso
Que venham os noivos, logo

Senhor, nos perdoe
Mas não foi nossa culpa não
Em nome pai, do filho e do espírito
Eu caso vocês, eu vos bem digo
Agora respondam comigo eu quero e acredito
Agora respondam comigo eu quero e acredito

Eu quero e acredito na felicidade
Eu quero e acredito no reino do céu
Agora vocês já estão casados em feliz lua de mel
Agora vocês já estão casados em feliz lua de mel

Meus parabéns
Meus parabéns
Meus parabéns
Meus parabéns
Meus parabéns
Meus parabéns
Meus parabéns[227]

Tendo como cenário uma igreja católica, a canção apresenta o diálogo entre dois personagens, um padre conservador e autoritário e um sacristão tolerante e paciente. Nas duas primeiras estrofes, o padre perguntou ao sacristão quem eram as pessoas que estavam "em sua igreja", revelando uma postura autoritária em relação ao templo religioso. Nesse trecho, Odair utiliza a composição como crítica à postura dominante e conservadora da Igreja Católica e do governo brasileiro, então regido por um governo militar repressivo.

Na terceira estrofe, o sacristão tolerante tenta acalmar o padre, dizendo que os visitantes representados pelos personagens José e Maria eram "boas pessoas" que queriam se

[227] Odair José (Comp.). **O Casamento**. LP "O filho de José e Maria", Odair José. Lado 1, Faixa 6. Rio de Janeiro: RCA, 1977.

casar e cumprir a vontade de Deus. O sacerdote responde de forma dura, questionando novamente de onde eles vieram. E, para reafirmar a atitude possessiva, repete a frase "A igreja é minha". Já na quarta estrofe aparecem as características que identificam os personagens Maria e José à Sagrada Família (que motivaram as perseguições e críticas ao disco):

> José nasceu em Belém e é carpinteiro
> Maria é uma simples moça caseira
> E hoje vão se casar
> Olhe bem seu vigário
> Há razões demais
> Pois não demora eles vão ser pais
> e isso não pode esperar, não é?

Ao afirmar que o personagem José tinha nascido em Belém e era carpinteiro, o compositor o associava à figura do José bíblico, identificado no Evangelho como marido de Maria (mãe de Jesus) e pai de criação de Jesus Cristo.[228] Em seguida, o compositor faz outra crítica à Igreja e aos dogmas religiosos, associando-os à hipocrisia, quando o sacristão explica que a personagem Maria estava grávida (antes de se casar) e por isso o casamento não poderia esperar. Diante da situação considerada imoral e pecaminosa, o padre aceita de pronto realizar o casamento, agilizando o processo:

> É claro que não
> E já que é assim me tragam logo os noivos
> Vamos, andem logo com isso
> Que venham os noivos, logo

No trecho, Odair critica o moralismo da Igreja em relação ao sexo antes do casamento. A instituição pregava que o sexo só deveria ser praticado após o casamento, mas, ao contrário do que pregava, e do que as famílias tradicionais e conservadoras tentavam encobrir, sob influência da Contracultura e dos movimentos de liberação sexual pós-1965, houve um aumento exponencial do número de jovens grávidas antes do casamento e de casamentos de mulheres já grávidas. Embora fosse oficialmente proibido pela Igreja, o casamento de mulheres grávidas era aceito de forma velada pelos padres, que as casavam com pressa, para que o crescimento da

[228] Passagens do Evangelho apresentam Jesus Cristo como filho unigênito de Deus, concebido sem o ato sexual de Maria, que o teria gestado e parido sendo ainda virgem. ("O Evangelho segundo Matheus", Capítulo 1, Versículos 20-25)

barriga não expusesse a gravidez e "manchasse a honra" das moças e das famílias tradicionais.[229]

Além de "O casamento", outras canções do LP "O Filho de José e Maria" incomodaram os setores religiosos conservadores. Em conjunto com a rebeldia, algumas faixas insinuavam que o personagem Jesus (o filho de José e Maria) era homossexual, ideia exposta em "Nunca mais" e "O sonho terminou".

> Eu agora sou bem diferente
> Não se assustem e nem se preocupem
> Sou o mesmo de antigamente
> Só que agora nada mais me encuca
>
> Encontrei uma pessoa amiga
> Ensinando as coisas boas da vida
> E os meus traumas fui deixando para trás
> E o meu passado não me assusta mais
>
> Nunca mais!
> Nunca mais!
>
> Sou o filho de José e Maria
> Morri de tristeza para viver de alegria
> Sou o que resta de uma noite esquecida
> Noite de festa e razão dessa vida
>
> Encontrei uma pessoa amiga
> Ensinando as coisas boas da vida
> E os meus traumas fui deixando para trás
> E o meu passado não me assusta mais
>
> Nunca mais!
> Nunca mais!
> Nunca mais!
> Nunca mais![230]

Nessa canção, o compositor (Odair) interpreta o personagem do filho de José e Maria em primeira pessoa. Através dele, além de expor um discurso libertador, ao deixar traumas, o passado e a tristeza para trás, o personagem afirma que encontrou uma "pessoa amiga" (não

[229] BARROS, Patrícia Marcondes de. **Provocações brasileiras:** a imprensa contracultural Made in Brazil - coluna Underground (1969-1971), Flor do mal (1971) & a Rolling Stone brasileira (1972-1973). Tese (Doutorado em História), FCL - UNESP, Assis, 2007.
[230] Odair José (Comp.). **Nunca mais**. LP "O Filho de José e Maria", Odair José. Lado 1, Faixa 1. Rio de Janeiro: RCA/Sony Music, 1977.

revelando se ela é do sexo masculino ou feminino), que "lhe ensinou as coisas boas da vida". A canção não diz claramente que o personagem assumiu o homossexualismo, mas abre espaço para questionamentos nesse sentido. Na primeira estrofe ele diz que "agora é bem diferente", demonstrando uma mudança profunda de comportamento e personalidade.

A canção "O sonho terminou" apresenta informações referentes à homossexualidade do personagem com maior clareza:

> Todos nós já nascemos um pouquinho bandido
> Todos nós temos no corpo um segredinho escondido
> Pode ser que você não tenha ainda não vivido o bastante
> Para entender o meu amor
> Pode ser que você não tenha ainda não vivido o bastante
> Para ver que o sonho terminou
>
> Todos nós já nascemos com as asas partidas
> Todos nós estamos presos na gaiola da vida
> Pode ser que você não tenha ainda vivido o bastante
> Para entender o meu amor
> Pode ser que você não tenha ainda vivido o bastante
> Para ver que o sonho terminou
>
> Todos nós
> Todos nós
>
> As pessoas precisam saber da verdade
> Pois elas se enganam com o modo de ser
> Não sei porque razão
> Você não se assume para viver
>
> As pessoas precisam saber da verdade
> Pois elas se enganam com o modo de ser
> Não sei porque razão
> Você não se assume para viver[231]

A canção em si não especifica qual personagem faz o discurso, mas compreende-se que é o mesmo filho rebelde de José e Maria. Ele efetua um diálogo de uma única via, não tendo contrapartida ou resposta. No diálogo, o personagem diz que todas as pessoas escondem erros e segredos sobre o próprio corpo, também afirma que a falta de experiência de vida do interlocutor não lhe permite compreender a "sua forma de amor", que poderia ser a

[231] Odair José (Comp.). **O sonho terminou**. LP "O Filho de José e Maria", Odair José. Lado 2, Faixa 8. Rio de Janeiro: RCA/Sony Musica, 1977.

homossexual. Na continuidade, o personagem informa que todas as pessoas nascem com as asas partidas e vivem presas em gaiolas, em referência à questão da repressão social. Por fim, o personagem diz que as pessoas precisam saber a verdade e questiona o interlocutor: por que ele não se assume para viver?

Mesmo não citando de forma explícita que os segredos do corpo e o convite para o interlocutor se assumir estavam diretamente ligados à homossexualidade do personagem, a análise da letra dá a entender que é da opção sexual que o compositor está falando. A pretensa homossexualidade do personagem descrito como o filho de José e Maria foi confirmada por Odair, em entrevista concedida ainda no calor do lançamento do álbum, no ano de 1977:

> "Eu falo a verdade e trato os problemas das pessoas com uma linguagem mais honesta. Sem me preocupar com os resultados comerciais do trabalho, compus 50 músicas e selecionei 22 que contam a história de um homem comum, do nascimento à morte com 33 anos. Esse homem tem os mesmos problemas que qualquer um de nós. Esse trabalho se baseia no amor, pois o amor é a única liberdade possível. Assim, por exemplo, o personagem principal busca a relação homossexual com os amigos por pensar que esse tipo de amor encontraria a solução para a sua solidão e rejeição social. Escolhi a morte do personagem, 33 anos, porque acredito ser essa época em que as pessoas estão realmente certas do que fazer. A morte é a única solução para os seus problemas, pois não a encara como um pesadelo, mas como um alivio."[232]

Ao questionar a sexualidade de um personagem identificado com a figura de Jesus Cristo, Odair ou ignorou o conservadorismo religioso de uma parte significativa da população, ou quis agir de forma polêmica, pouco se importando com a recepção do público e com o retorno comercial do LP. Outro questionamento em relação ao disco diz respeito ao seu conteúdo político e ideológico. Os traços humanos e pecaminosos dos personagens iam de encontro à imagem de Jesus e da Sagrada Família difundida por uma ala da Igreja Católica latino-americana conhecida como Teologia da Libertação. Esse movimento progressista e libertário associava as ideias socialistas com os ensinamentos deixados por Jesus Cristo no Evangelho.[233]

---

[232] JORNAL DE CAXIAS. Música. Caxias do Sul, 9 jul. 1977, p. 36.

[233] A partir do Concílio Vaticano II (1962- 1965), durante o papado de João XXIII, a Igreja Católica iniciou um movimento de aproximação com as massas. Nesse contexto, mais especificamente entre as décadas de 60 e 70, dá-se início a uma divisão político-ideológica dentro da instituição, setores conservadores passaram a disputar espaço com os grupos libertários alinhados com os ideais de esquerda, como a Teologia da Libertação, movimento de teólogos latino-americanos que defendiam a renovação no pensamento teológico, a partir das perspectivas de transformação social e de ruptura dos laços de dependência com os países de capitalismo avançado, tomando por

> O vago formalismo com que se descreve o Libertador desaparece logo que Boff principia com a descrição da figura de Jesus, ou seja: a sua humanidade. Com visível alegria de descobridor, Boff haure do material da tradição sinótica; os termos alienação-libertação se tornam supérfluos. Segundo o testemunho dos evangelhos, Jesus é o representante do autêntico humano. Tudo o que é autenticamente humano aparece em Jesus: ira e ódio, bondade e dureza, a amizade, a tristeza e a tentação. Um frescor sem analogias pervade tudo o que faz e diz. Com genial independência ele diz e faz o que é racional. Por querer um entendimento das cousas e não uma submissão cega, "ele apela à nossa sã razão humana". Ele se mostra convincente através de sua singular fantasia criadora — "Fantasia é um a forma de liberdade". Jesus é alguém que tem a coragem de dizer "eu". Ele não pergunta pela "ordem"; nunca usou a palavra "obediência". Ele não possui um esquema pré-fabricado de orientação, mas age com espontaneidade e criatividade: Ele derruba as barreiras erigidas pela religião, pela cultura e pelas situações existenciais, os muros da convenção e do legalismo, os muros entre o sacro e o profano, entre os homens e os sexos, entre o homem e Deus. Ele abre o caminho para a liberdade. Exatamente assim é o homem original. Ecce homo — isto é, "o homem por excelência". A singularidade de Jesus está na sua humanidade autêntica, não-fingida.[234]

A pressão de conservadores e religiosos, a ação da Censura, o interesse comercial das gravadoras e dos empresários, além da brusca mudança de sonoridade podem ser elencados como fatores que contribuíram para o fracasso comercial do LP "O Filho de José e Maria". Em relação à pressão religiosa, padres, bispos e fiéis conservadores fizeram propaganda negativa do disco nas missas, jornais e revistas especializadas.[235]

Já a Censura prejudicou o álbum antes do seu lançamento. Na versão original, ele teria 18 canções, mas, ao receberem o material antes do lançamento (para evitar que depois de um árduo trabalho de gravação as canções pudessem ser vetadas, gerando prejuízo e frustração para artistas e produtores), os censores informaram o veto, proibindo a gravação de oito faixas.

---

base a realidade social da América Latina. Ver: LÖWY, M. Marxismo e cristianismo na América Latina. **Lua Nova**. São Paulo, n. 19, p. 5-21, 1989. ALVES, M. M. **A Igreja e a política no Brasil**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1979. GUTIERREZ, G. **Teologia da Libertação:** perspectivas. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

[234] BRANDT, Hermann. Jesus Cristo Libertador: quanto à compreensão da "cristologia crítica" em Leonardo Boff. **Estudos Teológicos**. São Leopoldo - RS, v. 14, n. 2, 1974, p. 47. Disponível em: <http://est.com.br/periodicos/index.php/estudos_teologicos/article/view/1438/1388>. Acesso em: 05/03/2022.

[235] CAVALCANTI, Ivan Luis Lima. **"Ame, assuma e consuma":** canções, censura e crônicas sociais no Brasil de Odair José (1972- 1979). Dissertação (Mestrado em História), PPGH/ UFPB, João Pessoa, 2015, p. 122.

Algumas reaparecem modificadas em discos seguintes, como "Quando você decidir"[236] e "Formas de sentir"[237], que tratam de homossexualidade.

> [Eder] Outra, a "Formas de sentir", que fala da relação homossexual, ela também não chegou a ser censurada?
> [Odair] Também teve que ser mexida, é do disco seguinte ao "Filho de José e Maria", que das músicas que restaram, ela foi censurada, ela fazia parte das 18. Eu repeti no disco, eu consegui no próximo disco mexer nas letras, que é o disco "Coisas simples", e gravei duas músicas que eram das 18, que é "Quando você decidir", que eu mudei bastante a letra, que é a faixa 1, que até o Arnaldo Antunes regravou ela, e o "Formas de sentir", que eu também mudei, mas sempre, quando você toca nessas coisas, sempre tem problema. Às vezes o cara gosta de veado e, se você fazer uma coisa falando de veado, ele proíbe.[238]

A junção dos fatores elencados resultou no primeiro fracasso comercial de Odair como artista. Os shows e óperas rock para promover o álbum não atraíram público, os discos encalharam nas prateleiras das lojas, a gravadora RCA então resolveu aceitar a devolução dos álbuns, recolhendo-os. Mais do que o prejuízo financeiro, o fracasso representou a primeira derrota na queda de braço contra o mercado fonográfico, motivo que fez Odair retomar a temática romântica em seu repertório**.** Depois da frustração em "O Filho de José e Maria", o título do álbum sequencial já indicava os rumos de sua carreira.

Em 1978, Odair evitou inovar, preferindo "simplificar as coisas", com a gravação do álbum "Coisas simples", que, apesar de aproveitar duas canções vetadas pela Censura no álbum anterior (que, para serem lançadas, tiveram de ser modificadas), teve o romantismo amoroso como eixo temático preponderante. Alguns jornais da época retrataram a retomada de Odair à temática romântica com certo menosprezo, como no caso do crítico musical Tárik de Souza:

> Definitivamente curado da ambição de tornar-se artista universitário, o popularesco Odair José titulou para que não haja dúvidas – seu novo LP: Novelas. E sai-se com faixa Motel, Viola Violentada, Frenéticas, etc.[239]
>
> Mal sucedido no modelito cultural, Odair José resolveu voltar as mãos (e voz) à massa. Compôs duas músicas de imediata identificação nas

[236] Odair José (Comp.). **Quando você decidir**. LP "Coisas simples", Odair José. Lado 1, Faixa 1. Rio de Janeiro: RCA/Sony Musica, 1978.
[237] José Messias/Donizete (Comp.). **Formas de sentir**. LP "Coisas simples", Odair José. Lado 2, Faixa 7. Rio de Janeiro: RCA/Sony Musica, 1978.
[238] Depoimento de Odair José, em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.
[239] JORNAL DO BRASIL. Caderno. Rio de Janeiro, 10 mar. 1978.

> manchetes: Crime da Barra e Divórcio. Revogadas as óperas-rock em contrário.[240]

Dentro das mídias tradicionais circulou a ideia errônea de que, após o disco "O Filho de José e Maria", Odair teria sido ignorado pelo público, caindo no ostracismo. Essa hipótese é rejeitada no presente estudo, o músico não foi esquecido pelo público, continuou a ser ouvido pelas empregadas domésticas e por pessoas de todas as camadas sociais. De fato, ele se afastou das principais mídias, também não conseguiu alcançar o número de vendas dos discos anteriores, por outro lado, continuou gravando LPs anualmente, atingindo boas margens comerciais.

> *[Eder] As mídias dizem que depois de "O filho de José e Maria" você passou um tempo no ostracismo, isso foi verdade?*
> *[Odair] Não foi exatamente como eles falam, eu gravei sempre todo ano, eu tenho 37 discos com esse que eu estou lançando agora, em 50 anos você vê que eu gravei bastante. Eu lancei agora o "Hibernar na casa das moças ouvindo rádio", é o disco número 37.*
> *O que aconteceu foi o seguinte, é como eu te falei na parte anterior, bateram tanto n'O Filho de José e Maria, que era "uma coisa de doido", que era "coisa de maluco", que era um disco fora de qualquer propósito e tal, porque ficaram com medo do disco, porque, se aquele disco tivesse feito sucesso, todos os outros cantores e compositores iam ter que repensar suas carreiras, não ficar na mesmice. Então, houve uma torcida contra de todos, até os colegas cantores, músicos, todo mundo torceu contra, o povo não gostou, a Igreja não gostou, ninguém gostou, a Censura não gostou, a hipocrisia não gostou.*
> *O disco foi derrotado pela hipocrisia e pela inveja, então aí eu fiquei meio que "fazer o que agora?". Mas, no ano seguinte, eu ainda fiz o chamado "Coisas Simples", que é muito bom, e em 79 eu fiz um disco que foi sucesso pra caramba, vendeu pra caralho, eu tive duas músicas em novela da Globo, tem "Até parece um sonho", tem "Horóscopo"... Aí em 80 eu mudei para a EMI, fui fazer discos na Odeon, a EMI, aí eu fiz um período muito ruim, comecei a beber muito, usava muita droga, eu comecei fazer discos que não tinham relevância, mas mesmo assim eles vendiam.*
> *Meus discos sempre venderam bem, acima de 100 mil, sabe, sempre venderam. Hoje em dia as vendas são diferentes, você tá mais no YouTube, nas redes, e é diferente, mas sempre vendeu. Por que falam em ostracismo? Porque, na verdade, quando você não faz uma coisa relevante, ninguém percebe*.[241]

---

[240] SOUZA, Tárik de. Disco a disco. **Jornal do Brasil**, Caderno B. Rio de Janeiro, 26 nov. 1977, p. 4. BOMFIM, Emanuel. Cantado "por crianças de 10 anos e adultos de 80", Odair contesta as divisões na MPB. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2. São Paulo, 7 abr. 2012.
[241] Depoimento de Odair José, em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.

Nos discos seguintes, Odair voltou a se concentrar na temática romântica[242], mantendo esse modelo de composição durante quase quatro décadas. Até que, em 2013, ao se apresentar na Virada Cultural de São Paulo, deparou-se com a aclamação do público jovem presente. Percebendo o novo filão que atingira, e a demanda por inovações, Odair resolveu voltar a explorar as temáticas reflexivas e as críticas sociais nas composições, dando vasão à liberdade criativa reprimida:

> *[Eder] E aí, em 2013, a partir da Virada Cultural, você tem um ressurgimento, uma revalorização?*
> *[Odair] Na verdade, houve uma valorização, as pessoas fizeram uma releitura, como no próprio "O Filho de José e Maria", mas na verdade houve uma coisa minha também. Tá, eu parei com drogas, com bebida, eu virei um careta geral, já há alguns anos. Então, no que eu voltei a ter foco, eu mesmo levei a isso, eu comecei a tratar o meu trabalho, a dar ao meu trabalho uma dignidade que eu não estava dando. Mas o meu trabalho, ele foi tão forte que, mesmo eu fazendo um monte de merda, ele não acabou. Então o que aconteceu foi isso, fui eu mesmo que dei uma retomada como ser humano. Parei de fazer merda, você entende?* [243]

Mesmo não recuperando o estrelato da década de 1970, desde 2013 Odair vem retomando espaço nas mídias, recebendo convites para se apresentar em programas de rádio, TV, blogs e canais do YouTube, sendo entrevistado em podcasts, jornais e revistas, além de tornar-se objeto de pesquisas acadêmicas de diversas áreas, como é o caso da presente tese. De censurado, renegado e quase excomungado, Odair alcançou o status de *cult*, sendo admirado e ouvido por jovens, artistas e intelectuais, mas sem perder o título de "rei das empregadas".

> No passado ele foi o "terror das empregadas". Atualmente, é um ídolo cult. Aos 69 anos, o morrinhense Odair José será uma das grandes atrações de um dos maiores festivais de rock do País. O cantor sobe pela primeira vez ao palco do Goiânia Noise Festival no sábado, dia 19 de agosto, embalado pela boa receptividade de seus dois últimos trabalhos: Dia 16 (2015) e Gatos & Ratos (2016).
> Com 36 discos lançados e 50 anos de estrada, Odair José não precisa provar nada pra ninguém. Autor de grandes sucessos populares como Pare de Tomar a Pílula, Eu Vou Tirar Você Desse Lugar e Cadê Você, o cantor se reinventou e conquistou uma geração que nem era nascida

[242] Ressaltando que Odair não gravou apenas canções com temática romântica nesse período. Apesar de a maior parte de suas canções voltarem-se para esse assunto, o artista sempre diversificou seu repertório, incluindo temas reflexivos, atualidades e críticas sociais.
[243] Depoimento de Odair José, em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.

> quando ele estava estourado nas rádios de todo o País com discos carregados de riffs e calcados no tripé guitarra-baixo-bateria.
> Se no passado Odair José cantava músicas românticas, agora ele apresenta canções que atacam a onda neoconservadora do Brasil e fala de homofobia, drogas, exclusão social e corrupção. Mas engana-se quem pensa que isso é oportunismo. Odair José sempre teve um espírito "rebelde" e uma pegada rock and roll, com claras influências de Neil Young, Stones e Beatles. Tanto que, na década de 70, em plena ditadura militar, peitou a censura e mandou as mulheres pararem de tomar a pílula e também lançou, em 1977, uma das primeiras óperas-rock do Brasil: O Filho de José e Maria.[244]

Com a reavaliação do seu repertório, Odair recuperou o prestígio artístico perante o público e a mídia. O LP "O Filho de José e Maria", que foi hostilizado por diversas frentes, atualmente é avaliado como "à frente do seu tempo". Sem negar a imensa qualidade do disco, ele não estava "à frente de seu tempo", e sim perfeitamente inserido no seu contexto de produção. Tanto em relação à melodia (inspirada nos tons psicodélicos e progressivos que chegavam da Europa e dos Estados Unidos) como no que se refere à temática das letras, que questionavam os padrões morais e comportamentais da sociedade e das religiões oficiais, "O Filho de José e Maria" estava em sintonia com as estruturas de sentimentos compartilhadas por diversos artistas do período, e propagadas pelos movimentos ligados à Contracultura e ao maio de 1968.

[244] SANTOS, Altemar. Entre o brega e o cult, Odair se destaca nas atrações do Goiânia Noise Festival. **MaisGoiás**. Show. Goiânia, 17 jul. 2017. Disponível em: <https://www.maisgoias.com.br/divirta-se/shows/entre-o-brega-e-o-cult-odair-jose-se-destaca-naas-atracoes-do/>. Acesso em: 02/03/2022.

CAPÍTULO II – SEXO, DROGAS, ROCK AND ROLL E EXCOMUNHÃO: ODAIR, CONTRACULTURA E PERSEGUIÇÃO RELIGIOSA

Neste capítulo, a análise discográfica de Odair José permite perceber vínculos entre sua obra e os ideais e padrões de comportamento ligados à Contracultura e os demais movimentos de transformação cultural das décadas de 1960 e 1970. A defesa da liberdade sexual, da homossexualidade, do uso da maconha e a oposição ao casamento formal foram pautas da Contracultura e de suas canções.

Além da influência da Contracultura e das mudanças culturais e comportamentais na obra de Odair, o enfrentamento à censura e a perseguição de setores religiosos e conservadores marcaram sua trajetória, constando entre os temas deste capítulo, que está distribuído da seguinte maneira:

A primeira parte, "2.1 Rebeldia, paz e amor: Odair entre a Contracultura e a estrutura de sentimentos", traz reflexões sobre as transformações culturais que acompanharam a Contracultura no Brasil e no mundo. A análise do repertório de Odair nesse período permite perceber traços de rebeldia e contestação aos padrões moralizantes difundidos pelo cristianismo e por setores conservadores da sociedade. Mesmo pressionado a seguir os modelos de sucesso do mercado fonográfico, Odair conseguiu em partes resistir e expressar sua subjetividade, reproduzindo o que Raymond Williams definiu como a "estrutura de sentimentos" da Contracultura, conceito que será discutido nesse item em questão.

A segunda parte do capítulo**,** "2.2 Ninguém mais namora no portão: o sexo como temática musical", problematiza a inserção da temática sexual no universo musical brasileiro. Odair José defende a ideia de que foi pioneiro ao compor e gravar canções desse tipo no país, afirmando que os artistas precedentes não trataram de forma direta do tema, preferindo vincular os relacionamentos ao amor romântico e inocente de portão, evitando expor a realidade dos casais contemporâneos, que praticavam sexo desde o início do namoro. Nota-se que, ao naturalizar a sexualidade nas canções, Odair se aproximava da liberdade sexual defendida pelos movimentos contraculturais.

Para Odair, a representação do cotidiano juvenil é o diferencial do seu trabalho, sendo o sucesso de vendas e audiência resultado da identificação do público com a própria realidade. O vínculo com o público jovem, embora fosse apreciado pelas gravadoras, era encarado como ameaça pelos censores, que o enxergavam como um canal para a propagação de conteúdos subversivos e imorais.

A terceira parte, “2.3 Casar pra quê? A defesa do divórcio e do amasio”, privilegia a reflexão sobre dois temas explorados no repertório de Odair, “a crítica ao casamento formal e religioso” e a “defesa do divórcio e do amásio”, que estavam vinculados à Contracultura e aos ideais de amor e sexo livres. A difusão desse conteúdo resultou em críticas e advertências de setores religiosos e conservadores. Para se defender, Odair argumentava que as canções eram representações de um cotidiano marcado pelo aumento das uniões informais (amasiamentos) e da pressão popular pela legalização do divórcio (Odair inclusive participou da campanha, pressionando congressistas).

Na quarta parte do capítulo**,** “2.4 Formas de sentir: drogas e homossexualidade na trajetória e obra de Odair José”, a discussão parte de um momento obscuro na trajetória de Odair, no qual, segundo o artista, ele fez uso contínuo e abusivo do álcool e das drogas. Através de entrevista, o músico revela que o envolvimento com essas substâncias foi prejudicial à sua carreira e ao relacionamento familiar. Para contextualizar a discussão, problematiza-se a questão da difusão das drogas no meio artístico das décadas de 1960 e 1970, sobretudo entre os jovens artistas conectados aos ideais da Contracultura, que, entre outros pontos, associava o uso das drogas ao simbolismo de rebeldia, liberdade, transcendência espiritual, desenvolvimento criativo e resistência aos padrões sociais dominantes.

Além da questão das drogas, a quarta parte do capítulo aborda o tema da homossexualidade na música popular brasileira. De forma similar ao que ocorreu com outros assuntos considerados “tabus sociais”, os chamados músicos “bregas”, incluindo Odair José, tiveram a iniciativa de tratar dessa temática de forma livre, e não jocosa. No repertório desses artistas, a homossexualidade foi apresentada como uma condição comum ao ser humano, chegando a ser defendida por alguns (como no caso de Odair). O trabalho desses músicos contribuiu para dissociar a homossexualidade dos vínculos com o proibido e o pecaminoso, seguindo na contramão de outras vertentes, que evitavam tratar desse assunto, por medo da rejeição do público e do mercado.

A quinta parte, “2.5 Odair, o inimigo da moral e dos bons costumes: da perseguição religiosa à ameaça de excomunhão”, traz reflexões a respeito das críticas religiosas presentes na obra de Odair. As composições reflexivas sobre a religiosidade cristã, os questionamentos sobre a personalidade de Jesus Cristo e de outros personagens do Evangelho foram constantes no repertório do artista, o que resultou em vetos por parte da censura militar. O ápice do enfrentamento ao pensamento religioso ocorreu com a gravação do LP “O Filho de José e Maria”. Sob inspiração literária e musical estrangeira, Odair decidiu executar uma mudança radical na sonoridade e na temática de suas canções. Obstinado em expressar sua arte de forma

livre, o músico pouco se importou com as objeções dos produtores e gravadoras e, ao insinuar traços humanos e pecaminosos de um personagem que remetia a Jesus, acabou mudando os rumos de sua carreira. Além de perder o posto de estrela popular, Odair acabou ameaçado de excomunhão por um bispo da Igreja Católica.

2.1 REBELDIA, PAZ E AMOR: ODAIR ENTRE A CONTRACULTURA E A ESTRUTURA DE SENTIMENTOS

Deve ter alguém que entenda
O meu lado negativo
Vou fugir dos meus problemas
Em busca do desconhecido

É assim, é assim, é assim!
Oh, oh, oh!
É assim, é assim, é assim!

Acho que a maior loucura
É o estado de lucidez
Pois a gente não se assume
Com medo de tudo, talvez

É assim, é assim, é assim!
Oh, oh, oh!
É assim, é assim, é assim!

A última emoção na vida
Na certa tem que ser a morte
Morrer ainda não é proibido
Que tal a gente tentar a sorte?

É assim, é assim, é assim!
Oh, oh, oh!
É assim, é assim, é assim!

É, é, assiiim!
É, é, assiiim![245]

Apesar dos nove anos de diferença entre os movimentos estudantis franceses de 1968 e a gravação da canção "É assim", no ano de 1977, é possível perceber as afinidades com vários movimentos jovens emergentes. Essa afinidade se estende a todo o LP "O Filho de José e Maria", no qual "É assim" é uma das faixas. O disco apresenta claras referências às transformações culturais ligadas ao já citado contexto efervescente, a começar pela capa:

[245] Odair José/ Maxine (Comp.). **É assim**. LP "O Filho de José e Maria", Odair José. Lado 1, Faixa 4. Rio de Janeiro: RCA/ Sony Music, 1977.

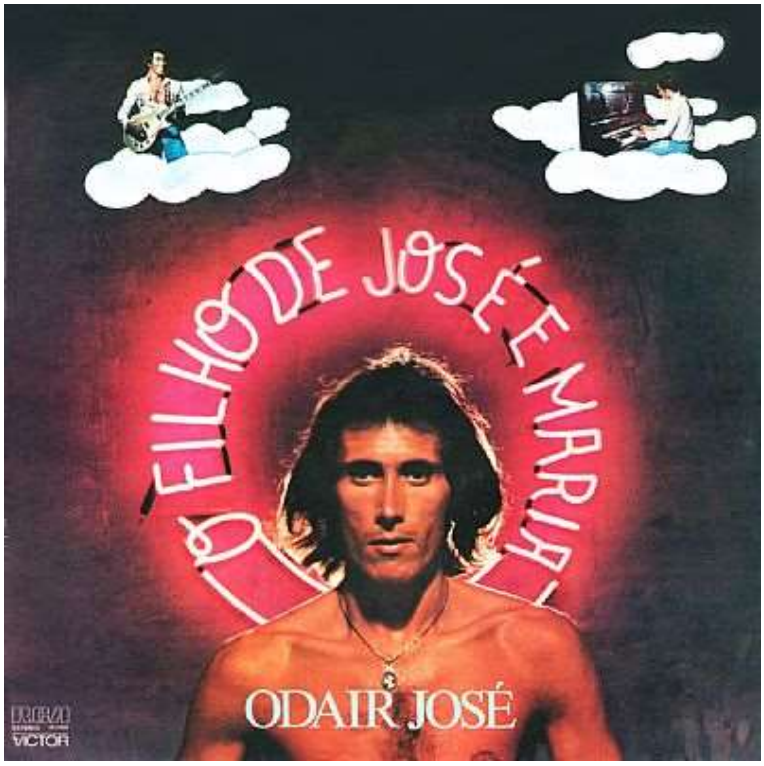


Figura 3 - Capa do LP “O Filho de José e Maria, 1977.

Figura 4 - Contracapa do LP “O Filho de José e Maria, 1977.

A capa do LP apresenta Odair José sem camisa, com os cabelos soltos (representando a busca por liberdade e a quebra dos padrões conservadores), acompanhado de dois músicos pairando sobre as nuvens (uma clara alusão à elevação musical) e um letreiro iluminado com o

título do disco (fazendo referência aos letreiros dos prostíbulos e inferninhos), insinuando uma pretensa humanidade do personagem principal, o filho de José e Maria. Já a contracapa traz a imagem de alguns instrumentos musicais espalhados sobre uma mesa, na qual Odair apoia seu cotovelo. A imagem da contracapa faz uma analogia à mesa da Santa Ceia, em que Jesus esteve com os apóstolos antes de ser crucificado:

> **Monkeybuzz:** A capa também causou rebuliço. O neon, com aquele título, remete à noite, né? Você falou que levaram dias para produzir.
> **Odair:** A capa é muito boa, né? Tem esse lance.
> **Monkeybuzz:** Sim, é muito bonita.
> **Odair:** Tanto a frente quanto a contracapa. A [ideia da] frente não é minha, a da contracapa é.
> **Monkeybuzz:** A da ceia de instrumentos? Meio provocadora, né?
> **Odair:** Exatamente. [*risos*] A da ceia eu tinha na cabeça. Na época, o Guilherme chamou o artista plástico Rodrigo Argolo. A frente é toda dele, deu muito trabalho. Foi alugado um estúdio gigante no Rio, aqueles estúdios de fotografia. Foi montado um cenário, foi montado tudo. Essas coisas dão trabalho. E a contracapa é provocadora porque a ideia era ter uma ceia. Jesus sonhou com os 12 apóstolos, eu vou sonhar com os instrumentos.[246]

Outro fator importante para ser observado é a semelhança entre a imagem de Odair na capa do disco e a imagem do cantor, compositor e poeta norte-americano Jim Morrison na capa do LP "The Best of the Doors"[247], lançado um ano antes, em 1976, pela banda The Doors. Da mesma forma que "O Filho de José e Maria", o disco do The Doors expõe a fotografia do cantor e compositor Jim Morrison[248] sem camisa, com os cabelos longos soltos, usando um colar e exibindo um olhar penetrante.

---

[246] TEIXEIRA, Lucas Borges. Revisitando meus clássicos: Odair José – O Filho de José e Maria (1977). **Monkeybuzz**, 25 mai. 2020. Disponível em: <https://monkeybuzz.com.br/materias/revisitando-meus-classicos-o-filho-de-jose-e-maria-1977/>. Acesso em: 12/10/2021.

[247] The Doors. **The best of The Doors**. LP. Gatefold: Elektra, 1976.

[248] Jim Morrison (1943-1971), nome artístico de James Douglas Morrison, foi cantor, compositor e poeta. Nasceu em Melbourne, Flórida, Estados Unidos, no dia 8 de dezembro de 1943. Era filho do almirante George Steplien Morrison e de Clara Clark Morrison, funcionários da Marinha americana. Atuou como vocalista da banda The Doors, faleceu precocemente com apenas 27 anos de idade. FRAZÃO, Dilva. Jim Morrison. **eBiografia**, 10 dez. 2020. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/jim_morrison/>. Acesso em: 14/03/2022.

Figura 5 - LP “The Best of the Doors”, 1976.

Pode-se observar que, mesmo inconscientemente, ele se inspira nessa imagem então em destaque. A ideia de produzir uma obra questionadora, que quebrasse paradigmas, padrões morais e sociais, o ligava aos The Doors, banda considerada símbolo de rebeldia e transformação social, que se alinhou com ideais da. No material publicitário que acompanhava uma das gravações do grupo, Jim Morrison escreveu:

> “Eu gosto de ideias sobre livrar-se da ordem estabelecida ou destitui-la. Estou interessado em qualquer coisa relacionada a revolta, desordem, caos, especialmente as atividades que parecem não ter nenhum sentido algum.”[249]

A conduta e o posicionamento do vocalista se alinhavam com a Contracultura, seja quando rejeitava os ideais consumistas seguidos nos Estados Unidos, ou quando defendia e seguia o lema do “sexo, drogas e rock’n’roll”, aderindo ao sexo livre (sem regras ou ditames morais), ao uso indiscriminado de drogas, ao gênero musical rock and roll[250] e ao estilo de vida que o acompanhava.

[249] HOPKINS, Jerry; SUGERMAN, Daniel. No one here gets out alive: the biography of Jim Morrison. New York: Barnes & Noble, 1997, p. 107. Apud: VILLATORE, Fernando. **Tanscanção:** versão e performance de seis canções do The Doors. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), SCH/ UFPR, Curitiba, 2018, p. 81.
[250] VILLATORE, op. cit., p. 80.

Como Jim Morrison, diversos jovens alinhados com os ideais da Contracultura[251] aderiram ao uso abusivo de álcool e drogas psicotrópicas. O uso frenético de tais substâncias funcionava como uma espécie de instrumento para demostrar ruptura com o *status quo*, uma forma de protesto e grito de revolta.[252] A busca por fontes de criatividade artística foi constante em toda a história humana, enquanto alguns povos a procuraram no sobrenatural, outros acreditavam que substâncias alteradoras da consciência, como o álcool e as drogas psicotrópicas, serviam como fontes de inspiração.[253]

O consumo de álcool e drogas acompanhou a espécie humana desde o seu aparecimento no planeta Terra. Porém, no século XIX, popularizou-se a ideia de que o uso dessas substâncias facilitaria a inspiração e a criatividade artística. Personagens ligados às artes e à literatura, como Baudelaire, Berlioz e De Quincey, foram vinculados à concepção romântica de que o álcool e o ópio, além dos efeitos inebriantes, promoveriam o transporte para o mundo metafísico. Acreditava-se que as substâncias alucinógenas podiam reproduzir as sensações das "viagens" para outras dimensões, e que o consumo de álcool e drogas promoveria a iluminação criativa nas artes e em outras áreas.

Dois fatores acompanharam o aumento do uso indiscriminado de álcool e drogas no meio artístico: o desenvolvimento do vício e o aumento de usuários, contando com alguns artistas de sucesso, como Hemingway, James Joyce, F. Scott Fitzgerald, Van Gogh, Modigliani, Francis Bacon, Berlioz, Charlie Parker, Jim Morrison, Camilo Pessanha, Fernando Pessoa, entre outros.[254] Uma parcela significativa dos artistas e do público consumidor inserido nos movimentos de Contracultura também simpatizavam com os ideais da "Grande Recusa", que rejeitava o modelo de "família tradicional", vinculado às religiões cristãs ocidentais. Para além

---

[251] O termo "Contracultura" foi utilizado pela primeira vez por Talcott Parsons em 1951, mas só posteriormente, na obra "The Making of a Counter-Culture", publicada por Theodore Roszak, em 1968, assumiria representatividade histórica, passando a designar o "*zeidgeist*", o espírito daquela época, como pretendia o próprio autor ao tentar analisar os movimentos contestatórios promovidos pela juventude em 1968. PARSONS, Talcott. **The Social System**. London: Routledge, 2005. ROSZAK, Theodore. **A Contracultura:** reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Vozes, 1972. Também: BRAUNSTEIN, Peter; DOYLE, Michael William. Historicizing the American counterculture of the 1960s and '70s. In: BRAUNSTEIN, Peter; DOYLE, Michael William (Eds.). Imagine Nation: The American counterculture of the 1960s and '70s. New York/London: Routledge, 2002. Apud: KAMINSKI, Leon Frederico. **Por entre a neblina:** o festival de inverno de Ouro Preto (1967-1979) e a experiência histórica dos anos setenta. Dissertação (Mestrado em História), PPH/ICHS/UFOP, Mariana, 2012, p. 29.

[252] MARTINS, Sebastião da Gama Castanheira. **A influência do álcool e do ópio na criatividade**. Dissertação (Mestrado Integrado em Medicina), CUPPM/FML/UL, Lisboa, 2019, p. 15.

[253] Durante toda a história, a humanidade esteve em uma constante busca por inspiração exógena. Na Grécia Antiga buscava-se a criatividade nas divindades, já Camões evocava suas ninfas, enquanto Baudelaire preferia beber da que considerava ser sua fonte inspiradora, o álcool, afirmando que "*Il faut être toujours ivre*" ("É necessário estar sempre bêbedo"). Ibidem, p. 4-5.

[254] Ibidem, p. 10-11.

do modelo familiar, esses jovens se opunham ao sistema capitalista, à exploração do trabalho e ao domínio econômico e cultural das elites.[255]

Entre os grupos e movimentos alinhados à Contracultura e adeptos do uso de drogas alucinógenas se incluíam os hippies[256]. As transformações culturais pautadas pela rebeldia, pela busca de autonomia e liberdade vinculadas ao maio de 1968 fizeram com que os jovens passassem a questionar os valores sociais baseados na família tradicional e na autoridade do patriarca.[257] O movimento de autonomia juvenil iniciado na literatura pelos autores ligados ao movimento Beat[258] teve continuidade na década seguinte através da música jovem e do enorme sucesso de vendagens e prestígio das bandas de rock and roll, como os Beatles e os Rolling Stones, que sempre reconheceram a influências da cultura beat em suas obras.

As canções do rock alternativo da década de 1960 apresentavam a mesma insatisfação, através do seu conteúdo rebelde e transgressor.[259] Alguns músicos ligados à Contracultura

---

[255] KAMINSKI, Leon Frederico. **Por entre a neblina:** o festival de inverno de Ouro Preto (1967-1979) e a experiência histórica dos anos setenta. Dissertação (Mestrado em História), PPH/ICHS/UFOP, Mariana, 2012, p. 33-35.

[256] A origem da palavra hippie vem do termo hipster, que na década de 1920 era utilizado nos Estados Unidos para fazer referência aos homens brancos de classe média que gostavam de jazz ou outros elementos originários da cultura negra. Nesse contexto, o contato entre alguns homens brancos e minorias étnicas, como o povo negro, deu origem a subculturas que passaram a contestar o status quo burguês na sociedade norte-americana. A partir de 1957, o sucesso da obra "On The Road", de Jack Kerouac, serviu para popularizar o termo hipster, que passou a ser associado à geração Beat (jovens brancos ligados ao jazz, à poesia, ao sexo livre e usuários de drogas recreativas). Esse grupo também se identificava com os intelectuais e artistas radicais, com os ideais políticos de esquerda, além de assimilar elementos de outras subculturas. A junção dos traços culturais dos hipsters com elementos de outros subgrupos e culturas originou o universo hippie. O movimento hippie em sua maioria foi formado por um contingente de jovens de classe média, etnia branca, marginalizados por rejeitarem a inclusão ao sistema capitalista e que mantinham acesa a "alma da rebelião", negando-se a seguir os padrões culturais ditados pelas elites burguesas, tanto na moda como no vestuário, na alimentação, nos relacionamentos, na religiosidade, nas práticas sexuais e em outros campos diversos. Cf.: SAVAGE, Jon. **A criação da juventude:** como o conceito de teenage revolucionou o século 20. São Paulo: Rocco, 2009.

[257] HOBSBAWM, Eric. Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Apud: SILVA JUNIOR, Sávio Augusto Lopes da. A relação da literatura Beatnik com a música de Contracultura. **VI Encontro de Música e Mídia**. São Paulo, Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid), 2010. Disponível em: <http://www.musimid.mus.br/6encontro/pdf/6%20Musimid%20(2010)%20-%20Savio%20Augusto%20Lopes%20da%20Silva%20Junior.pdf>. Acesso em: 05/07/2021.

[258] O movimento Beat foi um movimento de poetas, na maior parte norte-americanos, que nos anos 1950 produziram uma forma de literatura com linguagem informal, sem pausas (a divisão por capítulos praticamente não existia), através da qual relatavam o estilo de vida rebelde, exercendo forte influência sobre um amplo setor da juventude. A literatura Beat foi decisiva para a construção de um novo comportamento e de um imaginário jovem, através do qual as gerações jovens passaram a ser associadas à rebeldia e a um universo cultural independente (quando apareceram os primeiros traços do que se conhece atualmente como cultura jovem). Cf.: SILVA JUNIOR, op. cit., 2010. Os autores ligados à geração Beat tiveram como característica a interação com a sociedade. Ao contrário de outros grupos de intelectuais que se fechavam em núcleos acadêmicos, restritos às suas estéticas literárias e idealismos, os autores beats se colocavam em movimento, mantendo contato com o público em bares, cafés e eventos literários. Figuraram como principais nomes do movimento Beat os autores Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Neal Cassady, William Burroughs e Carl Solomon. Cf.: BUENO, André; GÓES, Fred. O que é a Geração Beat. São Paulo: Brasiliense, 1984. Apud: Ibidem.

[259] PINTO, Alan T. D. A. Lentes, subversão e rock: a música e a Contracultura dos anos 1960 e 1970 pela lente documentária do cinema direto. Uma análise dos filmes Don't Look Back, Monterey Pop, Woodstock e Gimme Shelter. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social), Uni-BH, Belo Horizonte, 2007. Apud: Ibidem.

reproduziram a postura desiludida e autodestrutiva dos poetas anteriores. Além de compor canções com conteúdo melancólicos, ao adotar modos de vida estritamente autodestrutivos, diversos ídolos do rock desse período morreram antes de completar 30 anos de idade, tendo como principal causa a overdose ou "suicídio inconsciente", atrelado ao uso abusivo de álcool e drogas, como aconteceu com Jim Morrisson, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Nick Drake, entre outros.

Da mesma forma que a Contracultura, essa postura desiludida e depressiva, que se associava a tendências suicidas conscientes e inconscientes, chegou a todos os lugares do mundo, incluindo o Brasil, onde o consumo de álcool e drogas cresceu abruptamente a partir das décadas de 1960 e 1970. O músico Odair José, embora não ligado diretamente à Contracultura, não se manteve isento de suas influências, tanto na postura desiludida perante a vida como no conteúdo de suas canções melancólicas e deprimidas ou no uso desenfreado de álcool e drogas:

> *[Eder] Na década de 1970, o Brasil recebeu forte influência dos movimentos de contracultura, como os hippies. Você de alguma forma foi inspirado ou recebeu influências de algum movimento?*
> *[Odair] Eu nunca recebi influências de movimento, embora eu sempre tenha visto todos eles com simpatia. Sempre vi com simpatia, conheci muita gente de todos os movimentos, eu sempre fui favorável a essa coisa meio alternativa mesmo. Eu sou meio alternativo, mas nunca tive uma ligação direta.*[260]

O envolvimento de Odair com as drogas psicotrópicas atingiu seu ápice durante a década de 1970, no momento de gravação do seu LP mais polêmico, "O Filho de José e Maria", no ano de 1977:

> *[Eder] Você chegou a afirmar que usou muitas drogas, né? No caso isso influenciou sua obra de alguma forma? Naquele disco "O filho de José e Maria", naquela época você estava usando muita droga, teve alguma influência ou não teve nada a ver?*
> *[Odair] A nível de criação, não. Eu usei muita droga, de repente a coisa foi acontecendo, eu comecei fumando maconha, depois fui para a cocaína e outras coisas, foi um período bem pesado, isso atrapalhava e muito a minha vida pessoal, eu como pessoa, porque você vai ficando meio fragilizado, você vai ficando meio sem foco, mas o trabalho não era feito pelas drogas. Até quando eu fiz o "Filho de José e Maria", as pessoas falavam "Ah, esse cara tá doidão e tal", mas você há de ver se você ouvir um disco daquele, feito há 42 anos atrás, você ouve ele hoje e vê a qualidade que ele tem. Aquilo não é coisa de doidão, aquilo é*

[260] Depoimento de Odair José, em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.

> *uma coisa de muita competência. A droga me atrapalhou muito como pessoa.*[261]

> [...] Eu usei droga, eu bebi muito. Então eu tive os meus segredos escondidos, eu tive tudo isso. Mas eu sempre soube que era uma pessoa boa, que eu nunca ia fazer mal a ninguém.
> **Você chegou a pensar em suicídio?**
> Eu não cheguei a pensar em suicídio, mas por várias vezes eu estive para morrer. Eu cheirei muita cocaína. Em determinado momento, uma cheirada a mais eu podia ter morrido. Uma vez eu cheguei a pensar até… Eles tinham acabado de fazer aquela ponte Rio-Niterói. Cheguei a pensar que talvez fosse legal eu parar o carro lá em cima, me jogo lá de cima e foda-se. Depois nego acha o carro e imagina… Pula de lá e acaba com isso. É, então cheguei a pensar, sim. É aquilo, falaram que o cara tá louco. Eles não tavam certos, mas também não estavam totalmente errados.[262]

Ao se analisar a canção "É assim", percebem-se referências sobre a cultura de desilusão, difundida entre alguns jovens no contexto da Contracultura. Através dos versos "Vou fugir dos meus problemas, em busca do desconhecido", o compositor demonstra a vã tentativa de fugir das adversidades da vida através do uso de álcool e drogas, prática comum entre os usuários dessas substâncias. Em outro trecho, "Acho que a maior loucura, é o estado de lucidez", o compositor segue a linha de pensamento atrelada à Contracultura, que defendia o uso das drogas como prática ideal partindo da ideia de que "os caretas" (como eram chamados os jovens que não usavam esse tipo de substâncias) eram os verdadeiros "loucos" por seguirem o modelo (visto como o errado) de padronização cultural imposto pela sociedade capitalista.

A estrofe final da canção traz os versos "A última emoção na vida, na certa tem que ser a morte. Morrer ainda não é proibido, que tal a gente tentar a sorte?", que reforça a tendência suicida, presente em parte da juventude ligada à Contracultura. Embora esse sentimento autodestrutivo estivesse associado ao uso indiscriminado de álcool e drogas e tenha resultado em diversos casos de overdose, essa não era a única motivação para o uso de substâncias psicotrópicas pela juventude.

Além da busca por inspiração e autodestruição, o uso indiscriminado do álcool e das drogas servia como facilitador de reflexões filosóficas, existenciais, metafisicas e religiosas para alguns grupos ligados à Contracultura, como o movimento Beat. Entre as drogas psicotrópicas mais usadas nesse contexto estavam a maconha e o ácido lisérgico (LSD), que,

---

[261] Depoimento de Odair José, em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.
[262] TEIXEIRA, Lucas Borges. Revisitando meus clássicos: Odair José – O Filho de José e Maria (1977). **Monkeybuzz**, 25 mai. 2020. Disponível em: <https://monkeybuzz.com.br/materias/revisitando-meus-classicos-o-filho-de-jose-e-maria-1977/>. Acesso em: 12/10/2021.

além de servir como objeto de prazer e diversão, eram vistos como instrumento para expansão da consciência dentro de práticas místicas e religiosas oriundas de povos nativos americanos e orientais, tendo sido adotados por hippies e grupos alternativos.[263]

A maior parte dos hippies era adepta da chamada "revolução das mochilas", viajavam pelo mundo, sem emprego nem moradia fixa, preferiam trabalhar com artesanato e viver em comunidades alternativas (quando não estavam viajando), rejeitavam o modelo familiar tradicional burguês e o sistema capitalista. Apesar de conseguir incomodar os setores conservadores, alcançaram baixa repercussão no plano político, com fortes desdobramentos nos planos social e cultural, servindo de inspiração para futuros movimentos voltados à liberdade sexual, ao pacifismo, ao ambientalismo, à promoção da equidade de gênero e à defesa dos direitos das minorias.[264]

Ao final da década de 1960, o movimento hippie se transformou em expressão de "contracultura", através do vestuário, do visual estético (cabelos e barbas compridas, roupas coloridas e/ou velhas, uso de colares etc.) e, sobretudo, pela atitude rebelde de seus adeptos, que expressavam o estilo de vida libertário e alternativo. Havia crítica ao racionalismo e sua utilização no controle social, também faziam oposição às organizações de esquerda e ao modelo de socialismo soviético, voltando-se para a promoção de grupos marginais e excluídos. Em sua análise crítica acerca do racionalismo, destacavam seu caráter irracional, que se associava ao progresso, à destruição do meio ambiente e à exploração humana, temáticas correntes nos debates intelectuais iniciados em 1968.

Ao contrário do que se consolidou no imaginário sobre a década de 1960 e o maio de 1968, não havia consenso entre os diversos movimentos em relação a propostas políticas, estéticas, visões de mundo, padrões comportamentais e paradigmas teóricos. Para além das diferenças regionais, movimentos de um mesmo país podiam ter características e propostas diversas – no Brasil havia organizações vinculadas à esquerda, adeptos e críticos do Partido Comunista, além de movimentos como o Tropicalismo, que propunham revoluções no âmbito artístico e linguístico, rejeitando a ideia da arte como ferramenta de conscientização, proposta por alguns intelectuais e grupos de esquerda.[265]

---

[263] KAMINSKI, Leon Frederico. **Por entre a neblina:** o festival de inverno de Ouro Preto (1967-1979) e a experiência histórica dos anos setenta. Dissertação (Mestrado em História), PPH/ICHS/UFOP, Mariana, 2012, p. 43-54.
[264] Ibidem, p. 43-54.
[265] ARAUJO, Maria Paula. A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000. Apud: Ibidem.

Ao final da década de 1960, o Brasil vivenciou alguns eventos de alto impacto social, entre eles o ápice das manifestações juvenis de contestação e o recrudescimento do autoritarismo através do AI-5. A partir de 1968, o povo brasileiro, de um lado, enfrentou a opressão da censura militar e, de outro, recebeu influências dos grupos de contestação que se espalhavam pelo mundo.[266] Mesmo com a forte repressão, uma parte da juventude foi aos poucos incorporando aspectos da Contracultura, a partir da influência de movimentos como o "desbunde" (a versão hippie brasileira), uma manifestação da Contracultura de automarginalização, que adotava o livre uso de substâncias alteradoras da consciência (como a maconha e o LSD), a prática do sexo livre, somada à flexibilização dos costumes tradicionais.

Para além das necessidades materiais, a Contracultura propunha transformações culturais e sociais. Necessitava-se de novas formas de comunicação que denunciassem a realidade e difundissem o ideal de liberdade.[267] Dando continuidade às mudanças sociais iniciadas na década de 1950, a passagem da década de 1960 para a de 1970 ocasionou mudanças em todo o mundo. Nesse período consolidou-se um imaginário de que a juventude era a força motriz para as transformações sociais. Acompanhando o imaginário, os jovens buscavam assumir o protagonismo das mudanças políticas, sociais e culturais.

Muitas eram as inspirações da juventude mundial, entre elas os movimentos de resistência da América Latina, como a Revolução Cubana (com destaque para o imaginário libertário associado a Che Guevara e a Fidel Castro), a Revolução Cultural na China, as lutas de resistência contra a guerra do Vietnã nos Estados Unidos e as frentes de libertação nacionais. Todos esses exemplos concretos de luta e resistência serviam para reforçar as esperanças de transformação social para a juventude e o restante da população dos países periféricos.[268]

O ano de 1968 foi sintetizado como o "ano que não terminou", em referência à sua relação com fatos antecessores e consequências futuras.[269] Um exemplo nesse sentido foi a crise de 1968, um produto do pós-guerra posterior à fase de expansão econômica, que alcançou taxas de 3% de crescimento anual, permitindo o aumento do consumo entre o operariado dos países centrais. Apesar do alto crescimento e aumento do consumo, deve-se evitar a ideia de que os 30 anos do pós-guerra foram "gloriosos", isso porque boa parte dos avanços decorreu da

---

[266] KAMINSKI, Leon Frederico. **Por entre a neblina:** o festival de inverno de Ouro Preto (1967-1979) e a experiência histórica dos anos setenta. Dissertação (Mestrado em História), PPH/ICHS/UFOP, Mariana, 2012, p. 20.
[267] Ibidem, p. 33-35.
[268] Ibidem, p. 26.
[269] RIDENTI, Marcelo. 1968: rebeliões e utopias. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste (Orgs.). **O Século XX:** O tempo das dúvidas - do declínio das utopias às globalizações. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 135.

exploração de trabalhadores e do acúmulo de capital por parte da alta burguesia, fatos que desencadearam a crise financeira da década de 1980.[270]

Os movimentos ligados à Contracultura tinham como pautas principais as lutas pelas minorias, a defesa dos direitos humanos, além de causas ecológicas e antiautoritárias, que foram assimiladas pelos grupos de esquerda. Na virada da década de 1960, as pautas citadas circularam nos principais núcleos intelectuais e centros universitários, onde se tornaram temas de reflexões. Os movimentos da década de 1960 incorporaram as temáticas defendidas pela Contracultura, na defesa de pontos como a liberação sexual, o modo de vida boêmio e a ação revolucionária contra o autoritarismo e a exploração do trabalho.

Apesar de transformadores, os movimentos libertários de 1968 em maior parte vincularam seus ideais a teorias alternativas ao marxismo e ao modelo socialista soviético, mas também se opuseram às guerras coloniais imperialistas, à sociedade de consumo e ao capitalismo norte-americano, sendo os precursores de uma proposta alternativa de sociedade, ligada a movimentos pacifistas, ecológicos, antimanicomiais, feministas, homossexuais e de minorias étnicas. Mesmo sendo heterogêneas, as pautas atreladas aos movimentos da década de 1960 faziam parte de um mesmo sentimento de transformação e resistência, que ficou conhecido no meio acadêmico como "romantismo revolucionário"[271].

Os inúmeros movimentos de contestação ligados ao maio de 1968 produziram um imaginário mítico sobre o período, que se tornou sinônimo de rebeldia juvenil. Os principais responsáveis pela formação desse imaginário foram a mídia e a literatura, que, ao relatarem esses eventos que ocorreram ao redor do mundo, optaram por minimizar as suas diferenças e reforçar as semelhanças. A construção da imagem unitária, no entanto, tende a minimizar as disputas políticas e estéticas que se deram em seu interior, transformando 1968 em um ano

---

[270] COGGIOLA, Osvaldo. 1968: a grande virada mundial. In: REIS FILHO, Daniel Aarão (Org.). **1968:** Reflexos e reflexões. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

[271] Inicialmente, o conceito de "romantismo revolucionário" foi apresentado por Michael Löwi, através do artigo "*Le romantisme révolutionnaire de Mai 68*", publicado na revista *Margem Esquerda* em 2008. Em trabalhos posteriores, Marcelo Ridenti passou a retrabalhar o conceito. Löwi define o romantismo revolucionário como uma revolta contra a sociedade capitalista moderna, somada à busca pela recuperação de valores sociais e culturais do passado pré-moderno. Segundo Löwi, o romantismo revolucionário se constitui como uma forma de protesto contra o desencantamento do mundo moderno, contra a dissolução individualista das comunidades humanas, contra o triunfo da mecanização, da mercantilização, da reificação e da quantificação. Uma espécie de nostalgia do passado conjunta a sonhos de futuro, que buscam o retorno a formas de vida pré-capitalistas, de maneira revolucionária ou utópica. Ao se desviar do passado, o romantismo revolucionário segue em direção ao futuro, uma forma de nostalgia do paraíso perdido, somada à esperança de um novo tipo de sociedade. LÖWY, Michael. O romantismo revolucionário de Maio de 68. Revista Espaço Acadêmico, ano 7, n. 84, mai. 2008. Apud: KAMINSKI, Leon Frederico. **Por entre a neblina:** o festival de inverno de Ouro Preto (1967-1979) e a experiência histórica dos anos setenta. Dissertação (Mestrado em História), PPH/ICHS/UFOP, Mariana, 2012, p. 27.

mágico que teria aglutinado todos os movimentos libertários.[272] Todavia, as transformações culturais propostas com o maio de 68 não tinham o apoio de toda a sociedade, sendo combatidas pelos setores conservadores.

Durante a década de 1970, independentemente do grupo a que se pertencia, havia uma tendência à congregação humana amistosa e festiva, percebida como um evento de força política, em contraposição ao contexto repressivo e desagregador dos governos miliares.[273] Eventos coletivos como happenings e festivais foram comuns no Brasil e no restante do mundo.

A análise da canção "É assim", em conjunto com a capa do LP "O Filho de José e Maria", os trechos de entrevistas de Odair José e as discussões até aqui apresentadas permitem perceber que, mesmo que de forma inconsciente ou não intencional, houve uma influência da Contracultura em sua obra, observada através dos pontos em comum com os outros músicos contemporâneos ligados ao movimento. Verifica-se que Odair conseguiu captar e reproduzir a estrutura de sentimentos musical e social da Contracultura.

A noção de "estrutura de sentimentos" liga-se à ideia de "experiência histórica compartilhada". Trata-se de uma hipótese cultural que define "o pensado como sentido e o sentido como o pensado"[274], referindo-se tanto ao afinco da estrutura como à subjetividade do sentimento. Essas duas características vinculam-se às experiências que envolvem as gerações de artistas de determinados períodos históricos:

> [...] movimentos e tendências efetivos, na vida intelectual e artística, que tem influência significativa e por vezes decisiva no desenvolvimento ativo de uma cultura, e que tem uma relação variável, e com frequência oblíqua, com as instituições formais.[275]

A produção artística faz parte das "experiências sociais", são estruturas formadas enquanto práticas vividas, emergentes ou pré-emergentes que não esperaram "ou dependeram" de definições, classificações ou racionalizações. Essas estruturas não são produtos de pressões palpáveis, elas são fixadas através de limites efetivos à experiência e à ação"[276].

---

[272]ARAUJO, Maria Paula. A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000. Apud: KAMINSKI, Leon Frederico. **Por entre a neblina:** o festival de inverno de Ouro Preto (1967-1979) e a experiência histórica dos anos setenta. Dissertação (Mestrado em História), PPH/ICHS/UFOP, Mariana, 2012.

[273] VIEIRA, Beatriz de Moraes. A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007. Apud: Ibidem.

[274] WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 135.

[275] Ibidem, p. 120.

[276] Ibidem, p. 134.

O conceito de "estrutura de sentimentos" permite visualizar os processos pelos quais os sujeitos tomam posições e também são posicionados, não somente quando se definem como representantes de um gênero musical, mas por sua própria produção. Trata-se de analisar as tensões que constituem o universo musical e identificar em torno de quais temas os agentes buscam legitimidade e prestígio:

> [...] não se baseia na participação formal de associados nem qualquer manifestação pública coletiva continuada, mas nas quais existe associação consciente ou identificação grupal, manifestada de modo informal ou ocasional, ou, por vezes, limitada ao trabalho em conjunto ou relações de caráter mais geral.[277]

Nesse sentido, o conceito de estrutura de sentimento possibilita repensar a experiência como algo material e social, portanto, histórica, cristalizada em obras de artistas que compõem determinadas gerações. Uma nova estrutura de sentimento prefigura a ascensão de uma nova classe social, ela também pode se constituir através do rompimento ou da mutação dentro dessa mesma classe, "[...] quando uma formação parece distanciar-se de suas normas de classe, embora conserve sua filiação substancial, e a tensão é imediatamente vivida e articulada em novas figuras semânticas radicalmente novas"[278].

Odair José viveu sua adolescência e juventude entre as décadas de 1950 e 1960, momento em que existia um elo entre uma parte da população brasileira, esse elo é definido como "uma estrutura de sentimento de brasilidade revolucionária". Nesse período se consolidou um sentimento de pertença a uma comunidade imaginada, principalmente nos meios intelectuais e artísticos de esquerda. Diversos artistas compartilhavam ideias e sentimentos de que estaria em curso uma revolução brasileira, na qual artistas e intelectuais deveriam se engajar.[279]

Odair é herdeiro dessa geração de artistas e esteve inserido em todo o contexto de Contracultura, essa inserção levou-o a compartilhar da estrutura de sentimentos desse período. Além do declarado abuso de álcool e drogas, comum ao meio artístico, em suas canções Odair expressou críticas aos costumes moralistas e hipócritas ligados à família tradicional

---

[277] WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 68.
[278] Idem. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 137.
[279] RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária:** um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNIESP, 2010, p. 87.

conservadora, ao consumismo capitalista e aos dogmas religiosos ditados pela Igreja Católica, tudo em sintonia com o que faziam outros artistas da cena contracultural, entre tantos outros.

2.2 NINGUÉM MAIS NAMORA NO PORTÃO: O SEXO COMO TEMÁTICA MUSICAL

A primeira noite de um homem
É uma noite tão confusa
É uma noite tão estranha
Ele não sabe o que fazer
Ele tem medo de querer
Ele morre de vergonha

Na primeira noite de um homem
É preciso que a mulher
Tenha bastante paciência
Ele não sabe como é
Ele nem sabe o que quer
É a primeira experiência

Tanto tempo ele fica esperando
Na esperança de saber
E quando chega a hora
O homem se apavora
E nem sabe o que fazer

Noite de desejos, noite de mil beijos
Momentos que eu também vivi
A primeira noite, meu primeiro amor
Eu nunca esqueci

Foi com você meu bem
Que tudo tudo eu aprendi
Meu desejo era tanto
Que eu nem sabia
Por onde começar
O meu corpo esquentava
Eu tremia
Não conseguia nem falar

Noite de desejos, noite de mil beijos
Momentos que eu também vivi
A primeira noite, meu primeiro amor
Eu nunca esqueci[280]

[280] Odair José (Comp.). **A primeira noite**. Inédita. 1974.

Durante a década de 1970, o cantor e compositor Odair José chegou ao auge de popularidade e alcançou cifras altíssimas de discos vendidos. Seus LPs continham repertórios com temáticas variadas, algumas delas consideradas ousadas, o que desagradava os redutos conservadores, como a Igreja e o governo militar. Entre os temas, alguns questionavam o modelo tradicional de família, algo considerado inaceitável pelos censores, que acabaram tornando Odair um dos artistas mais censurados do momento. Entre as várias canções que foram censuradas destaca-se "Noite de desejos", composta inicialmente com o título "A primeira noite". Ela foi considerada imoral, os censores se justificaram afirmando que a composição incitava a juventude à prática do sexo livre fora do casamento, sem o objetivo de formação familiar. Alguns meses depois da proibição, o título e alguns trechos foram alterados e a canção foi liberada.[281]

A canção supracitada, "A Primeira noite", apresenta uma temática constantemente trabalhada por Odair José em sua obra, a prática sexual. Odair é considerado um pioneiro em tratar desse assunto de forma aberta em composições musicais[282], primeiro porque se considerava um tabu, e também levando em conta que a composição dessa letra ocorreu em 1974, em pleno governo militar, quando todos os tipos de manifestações artísticas passavam pelo crivo da Censura, que, sob controle da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), liberava ou vetava a difusão das diversas artes, entre elas as canções.

No ano anterior, em 1973, Odair vivenciara a primeira experiência de ter uma canção totalmente vetada pelos censores. Com o título de "Em qualquer lugar", a canção expunha a seguinte letra:

> Se você quiser, a gente pode amar
> No meio desse mundo, em qualquer lugar
> Mesmo que por perto, exista tanta gente
> Pois pro nosso amor, isso é indiferente
>
> Pois a gente ama, a gente ama
> Muito mais do que a gente diz
> E quando se tem um grande amor
> Em qualquer lugar a gente é feliz (2X)

[281] CAVALCANTI, Ivan Luis Lima. **"Ame, assuma e consuma":** canções, censura e crônicas sociais no Brasil de Odair José (1972- 1979). Dissertação (Mestrado em História), PPGH/ UFPB, João Pessoa, 2015, p. 88-89.
[282] ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não:** música popular cafona e ditadura militar. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 57.

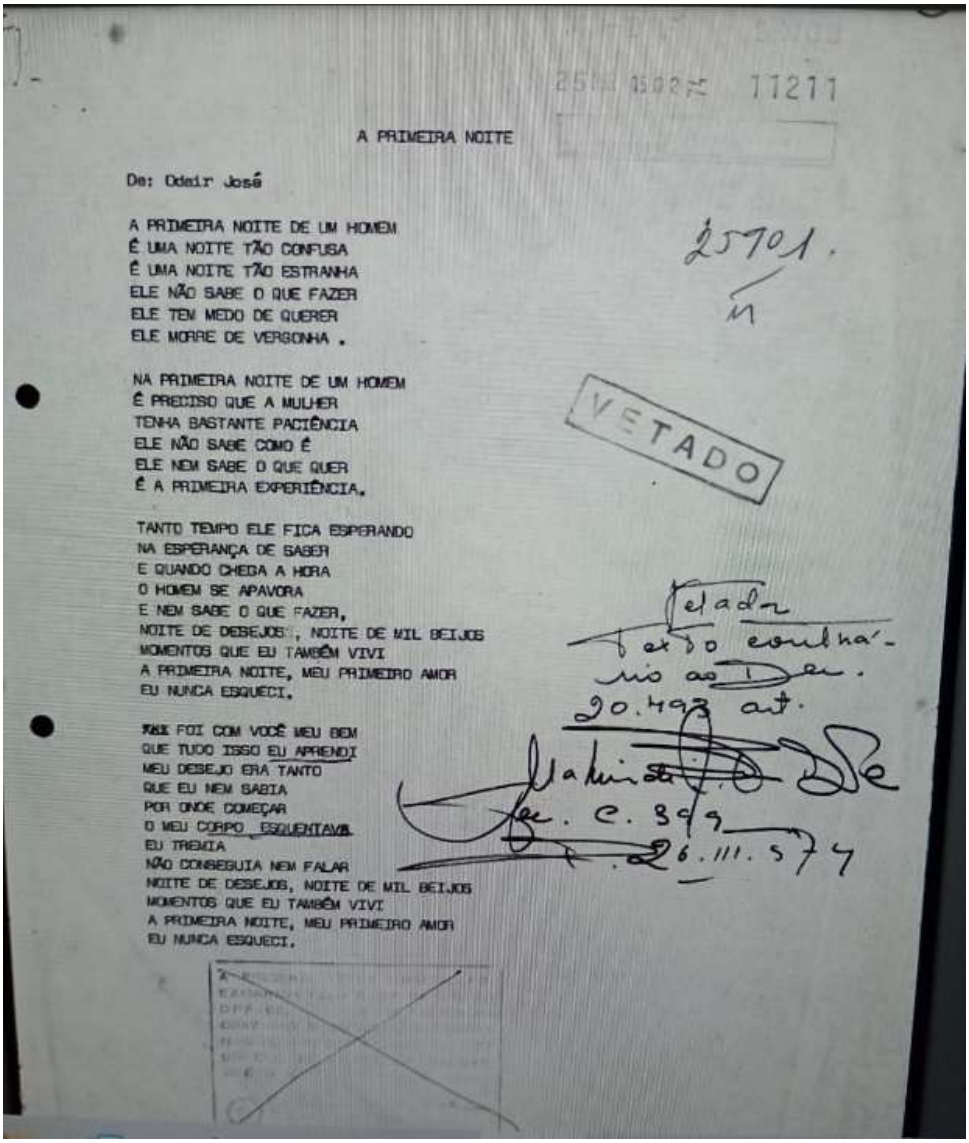
Dentro do meu carro, parado no jardim
Debaixo do chuveiro, você sorri pra mim
Se você quiser, ficar em nosso leito
Posso prometer, amar do mesmo jeito

Pois a gente ama, a gente ama
Muito mais do que a gente diz
E quando se tem um grande amor
Em qualquer lugar a gente é feliz[283]

O veto a essa canção por parte da Censura ocorreu em 29 de abril de 1973. Como justificativa para a proibição, o diretor do Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP) informou que o texto era "descritivo de atitudes comportamentais alusivas ao desejo sexual". E, mesmo com os advogados da gravadora Phonogran, entre eles João Carlos Muller, tendo entrado em uma batalha jurídica com o DCDP pela liberação da canção, Odair só conseguiu gravar essa canção doze anos depois, com o título "Quando a gente ama", e mais adiante, na íntegra, no CD "Eu não sou cachorro não"[284].

Nesse caso específico, Odair precisou realizar alterações na canção "A Primeira noite" para que ela pudesse ser gravada. Além de mexer na letra, o próprio título da canção precisou ser modificado para "Noite de desejos"[285]. Através do documento com o veto da canção, pode-se observar que o motivo descrito pelo censor foi que o texto seria contrário ao Decreto 20.493[286], que, a partir de 24 de janeiro de 1946, delegava poderes ao Departamento Federal de Segurança Pública para aprovar e regulamentar o Serviço de Censura de Diversões Públicas (no qual incluíam-se a arte e a música) no Brasil.

[283] Odair José/Fernando Adour (Comp.). **Em qualquer lugar**. CD "Eu não sou cachorro, não", Artistas Diversos. Faixa 2. Rio de Janeiro: Universal Music, 2004.
[284] Artistas Diversos. CD "Eu não sou cachorro, não". Rio de Janeiro: Universal Music, 2004.
[285] Odair José (Comp.). **Noite de desejos**. LP "Lembranças", Odair José. Lado 1, Faixa 2. Rio de Janeiro: Polydor, 1974.
[286] O Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, aprovava a Regulamentação do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública.



A PRIMEIRA NOITE

De: Odair José

A PRIMEIRA NOITE DE UM HOMEM
É UMA NOITE TÃO CONFUSA
É UMA NOITE TÃO ESTRANHA
ELE NÃO SABE O QUE FAZER
ELE TEM MEDO DE QUERER
ELE MORRE DE VERGONHA .

NA PRIMEIRA NOITE DE UM HOMEM
É PRECISO QUE A MULHER
TENHA BASTANTE PACIÊNCIA
ELE NÃO SABE COMO É
ELE NEM SABE O QUE QUER
É A PRIMEIRA EXPERIÊNCIA.

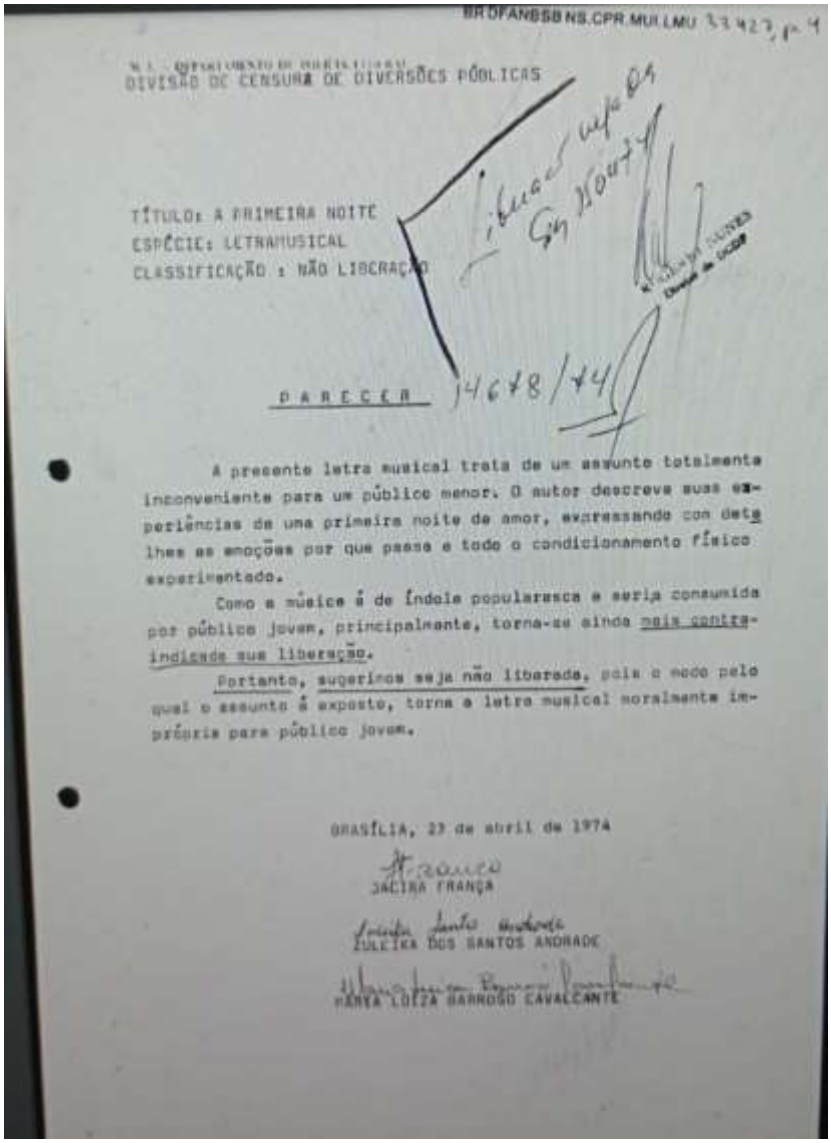
TANTO TEMPO ELE FICA ESPERANDO
NA ESPERANÇA DE SABER
E QUANDO CHEGA A HORA
O HOMEM SE APAVORA
E NEM SABE O QUE FAZER,
NOITE DE DESEJOS , NOITE DE MIL BEIJOS
MOMENTOS QUE EU TAMBÉM VIVI
A PRIMEIRA NOITE, MEU PRIMEIRO AMOR
EU NUNCA ESQUECI.

FOI COM VOCÊ MEU BEM
QUE TUDO ISSO EU APRENDI
MEU DESEJO ERA TANTO
QUE EU NEM SABIA
POR ONDE COMEÇAR
O MEU CORPO ESQUENTAVA
EU TREMIA
NÃO CONSEGUIA NEM FALAR
NOITE DE DESEJOS, NOITE DE MIL BEIJOS
MOMENTOS QUE EU TAMBÉM VIVI
A PRIMEIRA NOITE, MEU PRIMEIRO AMOR
EU NUNCA ESQUECI.

VETADO

Figura 6 - Letra da canção “A primeira noite” apresentada à Divisão de Censura de Diversões Públicas e vetada, 1974.[287]

[287] Requerimento da gravadora Companhia Brasileira de Discos Phonogram (Polydor) para aprovação da letra: “A primeira noite”. Cf.: BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Código de Referência: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.33427. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=3095288&v_aba=1>. Acesso em: 14/07/2021.



BR DFANBSB NS.CPR.MUI.LMU 33427,p.4

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

TÍTULO: A PRIMEIRA NOITE
ESPÉCIE: LETRA MUSICAL
CLASSIFICAÇÃO : NÃO LIBERAÇÃO

PARECER 14678/74

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

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

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

BRASÍLIA, 23 de abril de 1974

JACIRA FRANÇA

JULIETA DOS SANTOS ANDRADE

MARIA LUIZA BARROSO CAVALCANTE

Figura 7 - Parecer da Divisão de Censura de Diversões Públicas sobre a canção "A primeira noite", 1974.[288]

A questão da atuação da Censura na música brasileira e na obra de Odair José receberá atenção especial em outro capítulo desta tese, mas é possível adiantar que os vetos ocorriam por diversos motivos. O principal era o conteúdo político, que incomodava o governo militar, sendo considerado subversivo dentro dos padrões morais de então. Além dele, temas considerados moralmente inapropriados também eram visados, por conterem menções à sexualidade, ao uso de álcool e drogas e o questionamento da família tradicional.

[288] Requerimento da gravadora Companhia Brasileira de Discos Phonogram (Polydor) para aprovação da letra: "A primeira noite". Cf.: BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Código de Referência: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.33427. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=3095288&v_aba=1>. Acesso em: 14/07/2021.

Ser contrário ao decreto que autorizava a censura no país implicava não respeitar os padrões estabelecidos por esse órgão, que, além de não tolerar temas subversivos, derivados de pensamentos à esquerda com inspirações socialistas, comunistas ou anarquistas, não admitir oposições ou críticas aos governos militares, também dizia defender o pensamento conservador e moralizante. Nesse cenário, produções artísticas que de alguma forma expressassem conteúdos com conotação sexual eram censuradas, como ocorreu com inúmeros músicos românticos, que ficaram conhecidos como bregas, entre eles Odair José.

Observa-se que, para ser liberada pelos censores, Odair precisou dissimular e suavizar as conotações sexuais mais explícitas em “A primeira noite”, diferentemente do que se vê em sua segunda versão, “Noite de desejos”:

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

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

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

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

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

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

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

Foi naquela noite
a primeira vez
e eu nunca esqueci (Bis)

Foi com você,
meu bem
que tanta coisa eu aprendi (bis)

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

O meu corpo esquentava,
eu tremia
de tanto me guardar

Tanto tempo
a gente fica esperando
um amor assim nascer

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

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

Foi naquela noite
a primeira vez
e eu nunca esqueci (Bis) [289]

Percebe-se que em "Noite de desejos" Odair prefere aproximar a temática do amor romântico, enquanto em "A primeira vez de um homem" tentou descrever o ato sexual e as dificuldades enfrentadas pelos homens no momento de perder a virgindade. Deve-se ressaltar que uma parte significativa do repertório de Odair vinculou-se à temática sexual, esse foi, aliás, o motivo da censura em suas canções (tema que será problematizado em partes vindouras deste trabalho).

Pelo vínculo com a temática sexual, Odair recebeu alguns rótulos, sendo chamado de "inimigo da moral e dos bons costumes", "depravado", entre outros. Só que o que seus detratores não sabiam é que, ao contrário do que aparentava, Odair era um rapaz tímido, com poucos relacionamentos e envolvimento sexual. O que explica esse alto número de canções com temática sexual é a sua alta capacidade de observação e, principalmente, de descrição dos fatos observados. O próprio Odair equiparava o seu trabalho ao de um narrador, um cronista do cotidiano popular. E, como seu início de carreira foi desenvolvido na noite carioca, principalmente em inferninhos e prostíbulos, ele viu, ouviu e sentiu tudo o que era possível em matéria de sexo informal.

[289] Odair José (Comp.). **Noite de desejos**. LP "Lembranças", Odair José. Lado 1, Faixa 2. Rio de Janeiro: Polydor, 1974.

[Eder] Desculpe eu tocar nesse assunto, é que tem uma das suas canções que é "A primeira noite de um homem". Você poderia falar sobre a sua primeira vez, tem relação? Essa música foi inspirada na sua primeira vez?
[Odair] Você até perguntou aí negócio de namorada, eu nunca fui de namorar muito não, eu sempre fui mais tímido e tal. E namorar, todo mundo sempre tem interesse numa garota, mas, lá em Goiânia mesmo, não me lembro, uma coisa ou outra, mas nada de namoro sério não. Eu na verdade tava namorando esse negócio de ir para o Rio de Janeiro para ser músico, para ser cantor, fazia minhas músicas. E, na verdade, "A primeira noite de um homem", que é a música que não pôde ser lançada com esse título, eu contava na letra a primeira vez que o homem teve relação sexual com uma mulher, a primeira vez que ele tem essa possibilidade, e a dificuldade dele administrar isso, de lidar com isso, com a emoção disso, porque me parece que para o homem não é tão fácil, para a mulher talvez seja até mais fácil, ela lida melhor com isso do que o homem.
Com respeito às minhas músicas, eu nunca fiz músicas baseadas em experiências próprias minhas, eu sempre fui um compositor de observações, eu observo as coisas, talvez a minha melhor qualidade é isso, eu sou um ser humano muito observador. Eu observo, eu tô na vida observando as coisas há muitos anos. Então, as minhas canções, elas são feitas sobre as minhas observações do dia a dia, observações das relações das pessoas. Muito pouco, Eder, eu falei de mim mesmo nas minhas canções, muito embora pudesse parecer para o público, às vezes que parece que aquela música é uma história do compositor, e na verdade eu sempre fiz música para as pessoas, falando de pessoas, de relações. A minha primeira vez foi ainda em Goiânia, foi no... lá aquele hábito que as pessoas tinham, tem uma casa de prostituição, tem uma prostituta, e eu tive relação lá, devia ter de 16 para 17 anos, mas a tentativa de escrever a música não foi baseada exatamente nisso, foi baseada nessa relação das pessoas.
Em 1968, na [gravadora] CBS, conheci vários colegas. Um deles foi o Raulzito, o Raul Seixas, que tinha chegado da Bahia e estava trabalhando lá. A gente conversava nos bastidores sobre de que forma poderíamos nos colocar no mercado e falava sempre sobre a observação do cotidiano. Nós tínhamos essa visão. Eu mais escrevi sobre o que vi do que sobre o que senti. Se você analisar, meus grandes sucessos são de observações [...]
Em um depoimento em 1975, o Caetano [Veloso] me definiu como um "romântico realista". Pode ser contraditório, mas é o que sou.[290]

[...] Eu sou a favor do amor livre, da liberdade no sentimento. Comecei em 1972, mais precisamente, quando vi que era isso que eu queria cutucar. Eu forcei os compositores a serem mais atrevidos. Eu era atrevido e fazia sucesso, então eles saíram da zona de conforto, do namoro de portão, para ir para o namoro da cama, que eu já falava.
[...] Eu tinha vivido aquilo dentro da boate. Eu tocava nos barzinhos, eu via aquilo, via as pessoas irem lá para tomar uma cachaça e se apaixonarem, ficarem loucas por aquelas mulheres. Muitos, ou

[290] O POVO ONLINE. **"A pior censura é a da hipocrisia"**. Notícias. Fortaleza, 13 jun. 2018. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/jornal/especiais/festivalvidaearte/2018/06/a-pior-censura-e-a-da-hipocrisia.html>. Acesso em: 12/04/2021.

> alguns, chegaram até a largar a família para ficar ali com elas, era uma realidade, e Rossini não queria, já era uma mudança, porque eu descobri que não adiantava eu ficar falando daquilo que Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Jerry Adriani e outros já tinham falado, eu tinha que falar de uma coisa nova, você tem que trazer uma coisa nova.
> [...] descobri também que, por exemplo, Roberto Carlos cantava "Eu te darei o céu, meu bem, e o meu amor também", era perfeito, só que as pessoas já estavam indo para o motel, para a cama, o namoro das pessoas já não era mais o namoro do portão, nem de olhar estrelas no céu. Era também isso, mas na verdade as pessoas já estavam transando, o relacionamento do namoro já era sexo mesmo, as pessoas estavam praticando sexo antes do casamento, no namoro. Não estavam mais se apaixonando apenas por pegar na mão, como se falava nas músicas, negócio de cordão, anel, beijo na boca, não, já estavam transando, e eu observei aquilo, e fui eu que comecei a fazer minhas letras nesse sentido.
> **P.S.:** fazer isso também era uma forma de você se diferenciar do Roberto?
> **Odair:** Diferenciar e ser mais direto, por exemplo, tenho uma música depois do "Vou tirar você desse lugar", que é "Esta noite você vai ter que ser minha" [*de 1972*], que para a época foi um palavrão: "Esta noite você vai ter que ser minha", quer dizer, você vai transar. Era um absurdo, então achavam que as minhas músicas eram obscenas, sei lá. Cansei de ouvir "pô, mas você não tem outro assunto? Só fala de cama". Tem até uma música minha que Paulo Cesar de Araújo achou num baú da Universal, que é "Em qualquer lugar", que a censura proibiu e não deixou sair, como outras. Você escuta hoje, a letra não tem nada, para a época era um absurdo, porque não se falava em transar, nesse negócio de coxas, pernas, esse envolvimento do corpo, não podia falar. Roberto Carlos não falava, ele veio falar disso depois.[291]

Com suas canções, Odair iniciou um processo de desconstrução da ideia do sexo como tabu ou pecado.[292] Temas como a traição conjugal, o relacionamento entre o chefe e sua secretária, ambos casados, o caso amoroso entre a comadre e o compadre, entre outros assuntos que incomodavam as camadas mais conservadoras, foram amplamente explorados em seu repertório. Mas, como o próprio Odair relatou, embora os temas fossem considerados imorais ou pecaminosos, era aquilo que boa parte das pessoas estava fazendo, muitos de forma hipócrita, expondo uma falsa moral cristã perante a sociedade, enquanto no âmbito privado vivenciavam relações extraconjugais, com um ou mais parceiros(as).[293]

---

[291] SANCHES, Pedro Alexandre. Por causa disso é que estás sempre triste? **Farofafá**, 1º jun. 2006. Disponível em: <https://farofafa.com.br/2006/06/01/por-causa-disso-e-que-estas-sempre-triste/>. Acesso em: 14/03/2021.
[292] ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não:** música popular cafona e ditadura militar. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 57.
[293] Ibidem, p. 57.

Através da canção "Amor de secretária", percebe-se a problematização de um tema vulgar do imaginário popular[294], "os relacionamentos extraconjugais entre as secretárias e seus superiores" (chefes ou patrões).

Aconteceu dentro do meu escritório
A secretária seu problema me falou
O seu marido que tem a mesma idade dela
Não procura mais por ela
Nem se interessa por amor (2X)

No dia a dia fomos nos aproximando
Eu sempre ouvindo suas reclamações
Os meus conselhos já não resolviam nada
Ela estava precisando
Sentir novas emoções (2X)

Foi assim que de repente
Sem eu mesmo perceber
Ela estava em meus braços
Me fazendo enlouquecer
Meu desejo foi mais forte
Não deu mesmo para evitar
Me entreguei de corpo e alma
Sem vontade de parar

Dentro do meu escritório
Nosso grande amor nasceu
Hoje ela está comigo
E é mãe de um filho meu (2X)

Foi assim que de repente
Sem eu mesmo perceber
Ela estava em meus braços
Me fazendo enlouquecer
Meu desejo foi mais forte
Não deu mesmo para evitar
Me entreguei de corpo e alma
Sem vontade de parar

Dentro do meu escritório
Nosso grande amor nasceu
Hoje ela está comigo
E é mãe de um filho meu (2X) [295]

[294] REIS, Ana Carolina Gonçalves. **Imagens e imaginários das secretárias em Mad Men:** uma análise retórico-discursiva das personagens Peggy Olson e Joan Holloway. Tese (Doutorado em Linguística do Texto e do Discurso), PPEL, FL, UFMG, Belo Horizonte, 2020.
[295] Odair José/ Rubenito (Comp.). **Amor de Secretária**. LP "Odair José", Odair José. Lado 2, Faixa 8. São Paulo: Jangada/EMI-Odeon, 1985.

Ao longo da década de 1970, a temática sexual passou a ter presença constante no repertório de Odair. É possível citar algumas canções como exemplo: "Vou tirar você desse lugar"[296], "Esta noite você vai ter que ser minha"[297], "As noites que você passou comigo"[298], "Eu sinto pena e nada mais"[299], "A noite mais linda do mundo"[300], "Noite de desejos"[301], "Amantes"[302], entre outras. Um tema recorrente nas canções é a dissociação entre o sexo e o casamento, consequentemente, as canções de Odair passam a desatrelar a ideia do sexo como reprodução humana, como pregavam as religiões cristãs e a maior vertente delas no Brasil, o catolicismo (o embate entre Odair e a Igreja Católica receberá maior atenção em partes vindouras desta pesquisa).

Outro elemento que Odair passou a dissociar do sexo foi o amor romântico, trazendo a ideia do sexo casual, por prazer. Uma canção em especial tornou-se símbolo desse discurso, evidenciando mudanças no comportamento sexual desse período: "Esta noite você vai ter que ser minha".

Quero ver no seu rosto o meu sorriso alegre
Quero esquecer da vida pra viver o amor
Lá fora a chuva está caindo e não vai parar
Minha vida pode ter fim quando o dia chegar

Não precisa dizer nada pra não se arrepender
Tem certos momentos na vida que o silêncio é melhor
Esqueça que a chuva lá fora ainda não parou
Peça pra que o dia não chegue pois você me encontrou

Esta noite você vai ter que ser minha
Esta noite vai ser feita pra nós dois
Nem que seja dessa vez e nunca mais
Só não quero deixar nada pra depois (4X)

---

296 Odair José (Comp.). **Vou tirar você desse lugar**. LP "CPS", Odair José. Lado 1, Faixa 1. Rio de Janeiro: CBS, 1972.

297 José Pereira Júnior/ Pisca (Comp.). **Esta noite você vai ter que ser minha**. LP "Assim sou eu", Odair José. Lado 1, Faixa 1. Rio de Janeiro: Polydor/ Universal Music, 1972.

298 Donizete/ Jean Pierre (Comp.). **As noites que você passou comigo**. LP "Odair José", Odair José. Lado 2, Faixa 9. Rio de Janeiro: Polydor/ Universal Music, 1973.

299 Pinga/ Lula/ Evaldo José (Comp.). **Eu sinto pena e nada mais**. LP "Odair José", Odair José. Lado 2, Faixa 8. Rio de Janeiro: Polydor/ Universal Music, 1973.

300 Donizette (Comp.). **A noite mais linda do mundo**. LP "Lembranças", Odair José. Lado 2, Faixa 12. Rio de Janeiro: Polydor/ Universal Music, 1974.

301 Odair José (Comp.). **Noite de desejos**. LP "Lembranças", Odair José. Lado 1, Faixa 2. Rio de Janeiro: Polydor, 1974.

302 Odair José/ Gil (Comp.). **Amantes**. LP "Lembranças", Odair José. Lado 1, Faixa 5. Rio de Janeiro: Polydor, 1974.

Só não quero deixar nada pra depois
Só não quero deixar nada pra depois
Só não quero deixar nada pra depois
Só não quero deixar nada pra depois[303]

Nesta canção, que está em primeira pessoa, o personagem-narrador, além de afirmar que durante apenas aquela noite a mulher desejada "precisa ser dele"[304], também destaca que não faz questão de estabelecer um relacionamento com ela, sendo aquele encontro apenas uma relação sexual descompromissada; seu intuito é aproveitar o momento da melhor forma, não importando se aquela seria a única vez que os dois se relacionariam. Esses versos atestam a ideia de Odair defender o sexo casual, fora do casamento, sem fins reprodutivos ou vinculado a relacionamentos oficiais, estando em sintonia com os ideais de sexo livre da Contracultura e dos movimentos libertários que a acompanhavam.

Deve-se ressaltar que o ano de 1968 e as transformações culturais ocorridas foram marcos comportamentais. Até a segunda metade do século XX, a maior parte da humanidade partilhava certos padrões culturais em variadas áreas, como o casamento formal, relações sexuais associadas ao casamento, a condenação e criminalização do adultério, a suposta superioridade do marido sobre a esposa e os filhos, a autoridade dos homens mais velhos sobre os mais novos (associada ao patriarcado), o modelo de "família tradicional nuclear" (constituída por pai, mãe e filhos), entre outros. Mas, a partir da segunda metade do século XX, essa padronização passou a ser questionada através de um processo de transformação incluindo movimentos culturais e a luta pela liberdade sexual, que atingiram pontos como a relação entre os gêneros e as gerações, além dos laços familiares e comunitários.[305]

Com as transformações sociais da segunda metade do século XX, preceitos estabelecidos ancestralmente passaram a ser rejeitados, nunca em nome de novos padrões de ordenação, mas em nome do desejo humano. Essas transformações se constituíram como eventos específicos do século XX, marcado não só pela liberalização e pelo desenvolvimento econômico, industrial e tecnológico, mas também pela crise do modelo familiar, por alterações

[303] José Pereira Júnior/ Pisca (Comp.). **Esta noite você vai ter que ser minha**. LP "Assim sou eu", Odair José. Lado 1, Faixa 1. Rio de Janeiro: Polydor/ Universal Music, 1972.
[304] Percebe-se nesse discurso um tom machista e, de certo modo, violento, como se a mulher não tivesse direito de escolha e o homem fosse dominante e impusesse sua vontade, ignorando os receios da mulher. A questão do machismo presente na obra de Odair José será trabalhada em partes vindouras desta pesquisa.
[305] HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos:** o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

nas relações entre os gêneros e entre as gerações e pela pressão do individualismo sobre o ideal de coletividade.[306]

As manifestações contrárias à estrutura familiar e doméstica tradicional ocorreram com maior ênfase entre as décadas de 1960 e 1970. Entre outros fatores, elas expunham uma crise dos modelos de casamento e de família do Ocidente, e estavam relacionadas a mudanças na conduta sexual e na parceria para procriação. Essas mudanças eram atestadas pelo aumento dos números de separações matrimoniais, de filhos ilegítimos e de famílias constituídas fora dos padrões ideais de "família nuclear", que indicavam uma "crise da família" e das relações entre os gêneros.[307]

Os movimentos jovens, que tiveram o seu apogeu em maio de 1968, nas ruas de Paris, não foram unanimidade entre a população, ao contrário disso, dividiram a opinião da sociedade em relação a questões como a liberdade sexual e o casamento, colocando de um lado os "tradicionalistas", ansiosos pela permanência dos valores e dos padrões sociais vigentes, e de outro os ditos "revolucionários", que apostavam na conquista da liberdade e relegavam a união a dois a um plano inferior.

As transformações culturais que acompanharam o maio de 68 iniciaram um processo de questionamento sobre o modelo familiar e o poder pátrio exercido pelo marido, que subjugava a esposa e os filhos, colocando-os em situação de dependência, sem direito a vida privada. Apesar das transformações a partir de 1968, movimentos feministas e juvenis até hoje resistem e lutam por igualdade jurídica, social e pela liberdade individual.[308]

Os movimentos culturais da segunda metade da década de 1960 tiveram um importante papel na disseminação da liberdade sexual no Ocidente. Antes deles, o sexo era visto como um tabu, apenas como meio de reprodução. Os prazeres sexuais eram considerados pecaminosos, principalmente para moças e mulheres. Já os homens, desde cedo eram encorajados a iniciar a vida sexual, para chegarem experientes ao casamento.[309]

Para que os jovens do gênero masculino pudessem gozar do privilégio da iniciação sexual, tinham de recorrer a meretrizes e recintos como bordéis e prostíbulos, visto que as mulheres de família só poderiam aceitar perder a virgindade e iniciar-se sexualmente através do casamento, e a mulher que se entregasse a um homem fora do matrimônio era marginalizada

---

[306] HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos:** o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
[307] Ibidem.
[308] ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. **História da vida privada**. Vol. 5 - Da Primeira Guerra aos nossos dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 60-70.
[309] DEL PRIORE, Mary. **Histórias e conversas de Mulher**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2013.

e excluída socialmente, por não respeitar os valores baseados no moralismo cristão e social. A virgindade era vista como algo sagrado, sendo o sexo vetado para os namorados ou noivos e obrigatório para os cônjuges, com vistas à procriação. O sexo então se caracterizava como uma dupla condenação, vetado para as mulheres solteiras, mas obrigatório para as mulheres casadas, sem que a vontade destas fosse levada em consideração.[310]

De acordo com as normas sociais, após o casamento o homem tinha um papel propositivo nas atividades sexuais diárias, enquanto a mulher assumia o compromisso de demonstrar subserviência, estando sempre disposta a aceitar as investidas masculinas. Além das novas influências filosóficas e intelectuais, o processo de liberalização sexual, um dos pilares das transformações culturais da segunda metade da década de 1960 e da Contracultura, foi favorecido pela descoberta da pílula, que reduziu o medo da gravidez indesejada, liberou o corpo feminino. A pílula anticoncepcional teve a mídia como principal aliada (o rádio e a TV, que ganhava força nos lares pelo mundo) para popularizá-la.

Além das mulheres, que a partir de 1968 intensificaram as lutas feministas[311], outro segmento social foi favorecido pelo processo de liberalização sexual: a comunidade LGBTQIA+, também representada no repertório de Odair. A homossexualidade como tema musical será problematizada na próxima parte deste capítulo, mas é possível adiantar que algumas canções, como "Desespero" (através da qual o personagem narrador conta o drama de conviver com desconfianças da namorada sobre sua masculinidade) e "Forma de sentir" (uma defesa explicita à liberdade de escolha sexual e ao relacionamento homoafetivo)[312], estavam em consonância com os ideais libertários defendidos na efervescência cultual de 1968.

Devido à vivência na noite, nos inferninhos (onde iniciou a carreira na música) e à capacidade de percepção do cotidiano, Odair José, assim como outros cantores classificados como "bregas", conseguia perceber as mudanças sociais ocasionadas pela maior liberdade sexual que acompanhava as transformações culturais da segunda metade da década de 1960. Como o próprio Odair afirmou, nesse contexto, o tradicional namoro de portão (ou de sofá, ao lado dos pais) já era obsoleto, da mesma forma que os jovens já não restringiam seus relacionamentos a beijos, abraços e carícias inocentes. Mesmo contrariando os padrões de comportamento social, os conselhos dos pais, familiares e os dogmas religiosos, os jovens

---

[310] MILAN, Betty. O amor tem um pavio apagador. Veja, jun. 2010. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/especial/mulher/amor/-tem-pavio-apagador-p-038.html>. Apud: DEL PRIORE, Mary. **Histórias e conversas de Mulher**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2013, p. 61.

[311] PEDRO, Joana Maria. Os feminismos e os muros de 1968, no Cone Sul. **Clio -** Série Revista de Pesquisa Histórica, v. 26, n. 1, 2008, p. 60.

[312] ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não:** música popular cafona e ditadura militar. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 140-148.

estavam iniciando a vida sexual cada vez mais cedo, perdendo a virgindade antes do casamento. Alguns mais radicais, por inspiração de movimentos libertários como o hippie, chegavam ao ponto de aderir ao sexo livre, sem parceria fixa ou preferência de gênero. Reduzia-se o controle da família sobre a moral das moças e o namoro.

Odair José conseguiu captar essas mudanças comportamentais e expressá-las em suas canções, algo que não era difícil devido a seu talento artístico e sua mente libertária, que inclusive vivenciava aquele processo juvenil por liberdade:

> Eu acho que sou meio louco, minha mente não vai envelhecer nunca. Quando a censura pegava muito no meu pé, fizeram uma carta recomendando que não me gravassem, não me ouvissem, porque eu era uma péssima influência para os jovens. As pessoas devem me ver hoje assim também (risos). Há a idade física, eu tenho a minha, mas a que vale é a da cabeça. Eu sou um eterno rebelde, bem Woodstock, sou pelo "tudo pode", desde que você queira fazer. A loucura é legal.[313]

Apesar de expor posições em diversas frentes, como a liberdade sexual, Odair deve ser compreendido como um sujeito de seu tempo, multifacetado e passível de variadas influências, como a familiar, a profissional, a midiática, que de forma conjunta formaram sua visão de mundo. Essa visão permite compreender a obra e o repertório de Odair como produto que marca sua subjetividade e, como tal, sujeito a variadas influências, que muitas vezes podem soar contraditórias. Nesse sentido, algumas canções compostas e gravadas por Odair repelem ideias avançadas, a exemplo de certas composições com teor machista, como "Cotidiano nº 3"[314], em que o cantor assume o personagem-narrador de um marido que culpa a esposa que não se cuida ou não se embeleza pelo esfriamento do relacionamento e pela sua falta de interesse na esposa.

Em outra canção, "Lua de mel"[315], Odair narra o personagem de um homem recém-casado que se diz decepcionado com a noiva, por tê-lo enganado dizendo que era virgem, mas na lua de mel, quando foram ter a primeira relação sexual, descobriu que não era verdade. Contudo, a canção mais emblemática acerca da oposição aos ideais de liberdade sexual foi "Eu sinto pena e nada mais":

---

[313] O POVO ONLINE. **"A pior censura é a da hipocrisia"**. Notícias. Fortaleza, 13 jun. 2018. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/jornal/especiais/festivalvidaearte/2018/06/a-pior-censura-e-a-da-hipocrisia.html>. Acesso em: 12/04/2021.

[314] Odair José (Comp.). **Cotidiano nº 3**. LP "Lembranças", Odair José. Lado 2, Faixa 7. Rio de Janeiro: Polydor, 1974.

[315] Odair José/ Joper (Comp.). **Lua de mel**. LP "Odair José", Odair José. Lado 1, Faixa 2. São Paulo: Continental, 1979.

Eu sinto pena e nada mais
Quando alguém vem me falar
Dos seus romances por aí
Pois só você não é capaz
De entender que essas coisas
Só vão lhe destruir

Seu nome já está vulgar
Em bate-papo de esquinas
Por onde eu sempre ando
Tem sempre alguém pra comentar
Que já foi dono do seu corpo
Tem sempre alguém falando

Eu sinto pena e nada mais
Quando alguém vem me dizer
Que você vive assim
Fazendo coisas que não deve
Se entregando aos meus amigos
Só para vingar de mim (2X)

Eu sinto pena e nada mais
Pois eu sei que na verdade
Você não é feliz
Vai procurando em outros braços
O amor que um dia eu lhe dei
Mas que você não quis

Um certo alguém já me contou
Que às vezes você fala meu nome sem querer
Que quando isso acontece
Você sem jeito aborrece
Fingindo não sofrer

Eu sinto pena e nada mais
Quando alguém vem me dizer
Que você vive assim
Fazendo coisas que não deve
Se entregando aos meus amigos
Só para vingar de mim (2X)

Só para vingar de mim
Só para vingar de mim[316]

Através da canção "Eu sinto pena e nada mais", verifica-se um discurso sexista tradicional de valorização da virgindade e contrário à liberdade sexual difundida pela Contracultura. No enredo, o intérprete assume o papel de um homem que critica a ex-namorada por ela manter uma vida sexual aberta, tendo vários parceiros, incluindo alguns amigos dele. O

[316] Pinga/ Lula/ Evaldo José (Comp.). **Eu sinto pena e nada mais**. LP "Odair José", Odair José. Lado 2, Faixa 8. Rio de Janeiro: Polydor/ Universal Music, 1973.

ex-namorado a repreende, dizendo que o nome dela está vulgar nos bate-papos de esquina, todos falam dela, e conclui o raciocínio afirmando que ela só age dessa forma para se vingar dele, como se a mulher não tivesse vontade própria.

O discurso sexista pode ser visualizado na obra de outros diversos artistas da MPB e entre os classificados como brega, que possuem discursos frequentemente associados a ideais libertários e de liberdade sexual. Nomes como Waldick Soriano, Lindomar Castilho, Herivelto Martins e o próprio Odair José apresentaram marcas do pensamento machista e misógino em suas obras, além de terem sido acusados de praticar violência contra as suas próprias mulheres.[317]

Não se pode afirmar que Odair tenha de fato praticado agressão contra uma mulher, o que consta na mídia é a acusação de sua então esposa e também cantora Diana de que, em meio a uma briga do casal, Odair teria tentado estrangulá-la. Diana afirmou isso como defesa da acusação de que teria atacado Odair com uma faca. O cantor, que era casado há apenas quatro meses, foi parar em um hospital para cuidar dos ferimentos que apresentava na testa, nos braços e nas pernas. Alguns dias após o incidente, Odair disse à imprensa que o casamento estava acabado e não tinha mais volta. As motivações desse grave desentendimento nunca foram expostas pelas partes[318]:

> *[Eder] Vou tocar em um assunto que, se você não quiser responder, porque é parte da sua vida pessoal, fique à vontade. Mas eu gostaria que você falasse um pouco sobre o seu casamento com a Diana, do período em que você foi casado com ela. Vocês tinham uma relação um pouco tumultuada, né?*
> *[Odair] Bom, eu não tenho o porquê não falar do casamento, eu fui casado com ela, isso é um fato. Eu conheci a Diana eu tinha 20 anos, 21 anos, e ela tinha 19, ela é dois anos mais nova do que eu. Nos envolvemos ali no ano de 1970, eu é que apresentei ela ao Raulzito, ao Raul Seixas, para que ele contratasse ela, foi ele quem contratou ela como produtor, o Raulzito era produtor da CBS, o primeiro disco que ela gravou foi produção dele, os primeiros discos dela na CBS, ele era o produtor dela. Eu tive uma relação com a Diana de ficarmos juntos quatro anos casados, fomos casados mesmo, e nos desquitamos e nos divorciamos. Era tumultuado? Era, porque éramos jovens, ela tinha o temperamento dela e eu tinha o meu, mas em determinado momento a*

[317] No caso de Lindomar Castilho, a violência chegou ao ápice, resultando no trágico assassinato de sua esposa, a também cantora Eliane de Grammont. Segundo testemunhas, Lindomar chegou bêbado em uma boate e, por não aceitar o fim de seu relacionamento, desferiu três tiros contra o peito de Eliane. Após o ocorrido, Lindomar foi encaminhado para a Casa de Detenção de São Paulo, onde permaneceu recluso até o momento de seu julgamento. ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não:** música popular cafona e ditadura militar. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 158-159.
[318] Ibidem, p. 168-169.

> *gente fazia muito sucesso, a gente virou bola da vez, quando você vira bola da vez, qualquer coisa fica maior do que é, até as confusões.*[319]

Odair se casou novamente e não se tem nenhuma notícia de que ele tenha agredido sua esposa (o que serve como defesa do cantor), ao contrário disso, o casal vive junto há mais de 30 anos e forma com os filhos uma família unida e feliz:

> *[Eder] Atualmente você é casado, teve quantos filhos?*
> *[Odair] Então, eu fui casado com a Diana, como você perguntou, de 1970 a 74, aí nós desquitamos, aí apareceu o divórcio e eu me divorciei dela. Eu sou casado com a Jane, a minha esposa Jane, há 35 anos, então vai para 36 o ano que vem. Então, quer dizer, um casamento que deu certo, ela aturou todas as minhas loucuras, me ajudou muito, me ajuda até hoje, uma mulher maravilhosa, então eu sou casado há 35 para 36 anos, e tenho três filhos, uma filha que é com a Diana, que mora no Rio, e tenho dois filhos com a Jane, em nome desses 36 anos de casamento, um filho de 34 e um de 27.*
> *[Eder] E nenhum deles quis seguir a carreira artística?*
> *[Odair] Tem um que é músico, toca comigo, é formado em Relações Internacionais, mas não seguiu isso, ele prefere música, ele toca vários instrumentos, mas é só músico, é o Junior Freitas, e o outro que é meu produtor, que é o Rafael, que é jornalista. E a Clarice, que é a filha do Rio de Janeiro, é professora do ensino público, e eu tenho uma neta chamada Ághata, filha dela. Ághata, em homenagem à escritora, está com 13 anos, mora no Rio de Janeiro. Essa é a família.*[320]

2.3 CASAR PRA QUÊ? A DEFESA DO DIVÓRCIO E DO AMASIO

> O meu amor
> Foi aumentando
> Cresceu demais
> E uma hora por dia
> Já não resolve mais
> E uma hora por dia
> Já não resolve mais
>
> Quando fico sozinho
> Me desligo de tudo
> Não sei o que faço
> Só me sinto feliz
> Quando estou em seus braços
> Só me sinto feliz
> Quando estou em seus braços
>
> Não suporto mais viver longe dela
> Não aguento mais, eu vou morar com ela
> Não suporto mais viver longe dela

[319] Depoimento de Odair José, em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.
[320] Depoimento de Odair José, em entrevista concedida em 25/09/2019.

Não aguento mais, eu vou morar com ela
Não suporto mais viver longe dela
Não aguento mais, eu vou morar com ela
Não suporto mais viver longe dela
Não aguento mais, eu vou morar com ela
Todo mundo acha que eu não devo ir
Minha família pensa até que eu enlouqueci
Que eu enlouqueci
Mas agora eu sei
Que mais nada adianta
Estou muito na dela

E por mais que me esforce
Eu não vivo sem ela
E por mais que me esforce
Eu não vivo sem ela

Não suporto mais viver longe dela
Não aguento mais, eu vou morar com ela
Não suporto mais viver longe dela
Não aguento mais, eu vou morar com ela
Não suporto mais viver longe dela
Não aguento mais, eu vou morar com ela
Não suporto mais viver longe dela
Não aguento mais, eu vou morar com ela[321]

Na canção "Eu vou morar com ela", o cantor e compositor Odair José narra o personagem de um jovem que se apaixona pela namorada, mas o namoro restrito a uma hora por dia já não satisfazia o intenso amor do casal. A restrição de tempo mencionada condizia com os padrões de comportamento difundidos até a segunda metade da década de 1960, através dos quais eram disseminados valores moralistas ligados à família e à religião, sobretudo às vertentes do cristianismo conservador, que reprimiam o sexo (visto apenas como um meio de procriação), além de regularem os namoros. No enredo da canção, o jovem personagem contraria sua família tradicional e a sociedade repressora, decidindo morar com a namorada, sem se casar.

Até o início do século XX, o casamento oficial na esfera civil era imposto constitucionalmente, sendo divulgado em jornais e cobrado dos setores populares, que não tinham condição de arcar financeiramente com os seus gastos. Mesmo sendo ilegal, a maior parte dessa população decidia "amasiar-se", o que na visão dessa mesma população equivalia ao casamento, enquanto pelo aparato estatal, jurídico-policial, era ignorado.[322] Apesar de

[321] Odair José, Rossini Pinto (Comp.). **Vou morar com ela**. LP "As 14 Mais, Vol. XXV", Odair José. Lado 2, Faixa 13. CBS, 1971.
[322] PEDRO, Joana Maria. Mulheres do sul. In: PRIORE, Mary Del (Org.); BASSANEZI, Carla (Coord. de textos). **Histórias das mulheres no Brasil**. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2004, p. 522-523.

atualmente o amasio[323] soar como algo comum, quando a canção foi gravada, na década de 1970, havia um preconceito, sendo considerada uma prática imoral, contrária aos bons costumes.

Os setores conservadores da Igreja Católica, as demais religiões cristãs, além das famílias e dos militares (que estavam no poder desde 1964) se opunham à prática do amasio. No contexto citado, gravar canções com esse tipo de temática significava sofrer repressão, ter algumas faixas ou mesmo todo o disco vetado pelo Departamento de Censura de Diversões Públicas, além de ser criticado e perseguido pela mídia e pelas instituições conservadoras. Temas como a defesa do divórcio e a banalização do casamento, pautas de algumas canções de Odair, eram os que mais motivavam perseguições. Para os segmentos conservadores, os assuntos "moralmente indesejáveis" ameaçavam os parâmetros tradicionais do casamento, como instituição para formação da família, da fidelidade conjugal e do ideal divino de "amor eterno"[324].

O casamento formal, efetivado nas esferas civil e religiosa, era a única forma de se estabelecer o relacionamento conjugal. Difundia-se o ideal de usar véu e grinalda entre as mulheres e moças, elas o internalizavam e o reproduziam, junto ao estereótipo que associava a mulher que se casava à condição de "moça de família". Mas, para que o sonho do casamento se concretizasse, não poderia faltar o vestido branco, e para usá-lo era necessário se manter virgem.

O casamento formal era um sonho difundido, mas nem todos os casais podiam pagar por ele. Apesar de o censo de 1960 informar que 60,5% (mais da metade) da população adulta brasileira afirmava-se casada tanto na esfera civil como na religiosa[325], quando os números se voltam para as classes populares, a proporção de pessoas casadas oficialmente muda bruscamente:

> [...] censos do século XX revelam, em certas cidades, uma proporção surpreendente de mulheres chefes de família – até 40%. Quanto àquelas que viviam em casal, não é possível saber muito sobre o tipo de união: se tinha sido legalizada ou não, se era um primeiro, segundo ou terceiro "casamento". Na falta de registros que nos deem um perfil longitudinal, acompanhando os mesmos indivíduos no decorrer do tempo, é

[323] Chama-se de amasio o relacionamento em que o casal vive junto, de forma conjugal, sem se casar oficialmente. A partir de 10 de janeiro de 2002, o Artigo 1.723 da Lei nº 10.406 passou a reconhecer como entidade familiar a união estável entre o homem e a mulher, configurada na convivência pública, contínua e duradoura e estabelecida com o objetivo de constituição de família. BRASIL. Senado Federal. **Código Civil e Normas Correlatas**. 5ª ed. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2014. DEL PRIORE, Mary. **Histórias do Cotidiano**. São Paulo: Contexto, 2001.

[324] Ibidem.

[325] Idem. **História do Amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.

> extremamente difícil quantificar as práticas familiares de outrora. Muitos casais dispensavam o casamento legal; divórcios eram raros. Já que, em certos contextos, menos da metade da população adulta passava diante do padre para formalizar sua união conjugal, podemos perguntar quão fielmente os registros legais espelhavam a realidade desse povo. Será que separações conjugais não eram comuns? Com o exame cuidadoso dos processos jurídicos, vislumbramos uma sociedade de pessoas que se esquivavam aos controles legais: juntavam-se sem casar, pariam filhos sem fazer certidão de nascimento, separavam-se sem fazer divórcio.[326]

Da mesma forma que as dificuldades econômicas constituíam um obstáculo para certos setores aderirem ao casamento formal, no decorrer do século XX as referências intelectuais ligadas à Contracultura enchiam estudantes e jovens de classe média de questionamentos em relação ao matrimônio. Os temas discutidos por esses autores[327] não problematizavam apenas questões individuais, culturais ou em relação aos costumes, os debates revelavam uma profunda dimensão social e política. Eles trouxeram discussões sobre temas alinhados à Contracultura, como a revolução sexual e a transformação do modelo de "família tradicional", entendida como uma fábrica de ideologias autoritárias, principal baluarte reprodutor da sociedade tecnocrática (e autoritária). Tanto a questão financeira das classes populares como a influência da Contracultura sobre os jovens foram fatores determinantes para o início do questionamento do modelo tradicional de família e para a queda do número de casamentos formais no Brasil.[328]

O século XX foi marcado por transformações sociais, entre elas as comportamentais, a partir da segunda metade da década de 1960 essas mudanças se aceleraram, ocasionando maiores impactos.[329] Mesmo não tendo surgido nesse período, alguns movimentos com pautas libertárias, como a igualdade de gênero, a liberalização sexual e a naturalização da homossexualidade, alcançaram maior visibilidade. Mas, apesar dos avanços, os objetivos dessas lutas ainda estão por se consolidar.

As transformações culturais da segunda metade da década de 1960, entre as quais se incluía a Contracultura, tinham entre as pautas principais a luta por liberdade sexual. No intervalo entre 1968 e 1971, cerca de duas mil comunidades alternativas se espalhavam pelos Estados Unidos, esses grupos eram formados principalmente por hippies, que em sua maior

---

[326] FONSECA, Cláudia. Ser mulher, mãe e pobre. In: PRIORE, Mary Del (Org.); BASSANEZI, Carla (Coord. De textos). **Histórias das mulheres no Brasil**. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2004, p. 522-523.
[327] Herbert Marcuse e Wilhelm Reich, entre tantos outros, através de suas obras, difundiram a ideia da "revolução compartilhada" entre a juventude contracultural das décadas de 1960 e 1970.
[328] LIMA, Alexandre Siqueira. **Primavera nos dentes:** desbunde, anticomunismo e repressão na cidade em quadrinhos (1972-1973). Dissertação (Mestrado em História), PPH/UNB, Brasília, 2017, p. 53-134.
[329] HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos:** o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

parte adotavam e difundiam o sexo livre. O prazer sexual livre era elemento de destaque dessas localidades, a nudez não era obrigatória, mas estimulada, tratando-se de um passo necessário à autodescoberta. A troca de parceiros conjugais era constante, assim como a aceitação do adultério consentido entre os cônjuges.[330]

Ao final dos anos 1960, o padrão familiar regido pelo casamento tradicional passa a ser questionado. Uma parcela significativa dos jovens ansiava por mudanças e novas experiências, inclusive sexuais, estimulados sobretudo pela disseminação da pílula. Entre uma geração aberta a novas experiências, que não fazia planos e não se importava com o futuro, gradativamente difundia-se o entendimento de que o modelo burguês de família deveria ser rejeitado.

Nesse contexto, se por um lado os jovens brasileiros sofriam o impacto repressor do AI-5, por outro aspiravam à liberdade das revoltas estudantis francesas, ao sucesso das bandas de rock britânicas Beatles e Rolling Stones e ao desempenho dos movimentos norte-americanos de contestação à guerra do Vietnã. Influenciados pelos movimentos europeus, uma parte dos jovens brasileiros passou a nutrir o sonho de transformar a sociedade, vista como ultrapassada e retrógrada, como ocorreu com os grupos que reproduziram uma versão da Contracultura, o "desbunde", que vivenciaram na prática (como foi o caso dos hippies) um tipo de vida comunitária sem responsabilidades, voltada para filosofias místicas e para o uso de diversas drogas, que, além do intuito recreativo, servia como estímulo à criatividade artística. Todas as características apresentadas fizeram parte do imaginário de grupos que romanticamente aspiravam a uma nova sociedade libertária, feliz, porém utópica.[331]

Os grupos ligados à Contracultura procuraram reinterpretar um conjunto de ideias que contrapunham o *status quo* hegemônico, voltando-se para um pensamento natural e intuitivo, através do qual diversas drogas passaram a proporcionar, além de liberdade mental, a liberação do corpo à sexualidade, um combate explícito à repressão sexual e ao conservadorismo. Nesse cenário, atribuiu-se à nudez um simbolismo de liberdade, tornando-se um meio de despir-se das roupas, mas também das máscaras sociais, constituindo oportunidade de revelação da personalidade.

O corpo tornou-se instrumento para o alcance da liberdade. O amor livre, a contestação dos relacionamentos formais e do ciúme, o estímulo à experimentação erótica contrária ao ideal

---

[330] FONTOURA JÚNIOR, Antonio J. **Pornotopias conjugais:** subjetividades e sexualidades no surgimento do swing no Brasil. Dissertação (Mestrado em História), PPH/SCH/UFPR, Curitiba, 2015, p. 124. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/37607/R%20-%20D%20-%20ANTONIO%20FONTOURA%20JR..pdf?sequence=3>. Acesso em: 14/07/2021.

[331] Ibidem, p. 124-125.

da virgindade acabaram por se configurar como meios de questionamento ao padrão cultural conservador que regia a vida dos jovens. Experimentava-se em todas as áreas, quase sempre pelo simples prazer da descoberta, e isso incluía o campo sexual, a barreira entre os gêneros foi sendo reduzida.[332]

Os grupos alinhados à Contracultura fantasiavam a existência de uma conspiração voltada para a repressão ao sexo, nesse cenário, as lutas por liberdade sexual assumiam um caráter político. O arcabouço de inspiração vinha do existencialismo, que, para além da teoria, apresentava o exemplo do relacionamento aberto vivido por Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir. Com o questionamento dos valores sociais que sustentavam o casamento burguês monogâmico, a prática do casamento aberto ganhou força entre os jovens casais.

O modelo de "casamento aberto" se difundiu no país na década de 70.[333] Argumentava-se que o ciúme não era um sentimento inevitável, defendia-se que o modelo de casamento tradicional, fechado, acabava por limitar a potencialidade dos cônjuges, estimulando a desconfiança e a ideia de propriedade. Para os adeptos da liberdade sexual, a monogamia presente na cultura ocidental, ao impor a exclusividade sexual, acaba por contrariar a natureza humana, desperdiçando as potencialidades dos cônjuges, além de inverter o significado do ciúme, transformado em um bem ilusório.[334]

As transformações nas relações sexuais e no casamento se difundiram e acabaram por ocasionar o crescimento dos relacionamentos e dos casamentos não formais. O casamento religioso e o casamento oficial, registrado em cartório, foram sendo colocados em segundo plano, sobretudo pelas gerações mais jovens de classe média, que tinham contato com a Contracultura, mas também entre os setores populares, que, além de não ter condições de arcar com os gastos financeiros do casamento, ao ignorarem o conservadorismo religioso, foram percebendo que outras formas de relacionamento se tornavam viáveis.

---

[332] FONTOURA JÚNIOR, Antonio J. **Pornotopias conjugais:** subjetividades e sexualidades no surgimento do swing no Brasil. Dissertação (Mestrado em História), PPH/SCH/UFPR, Curitiba, 2015, p. 126. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/37607/R%20-%20D%20-%20ANTONIO%20FONTOURA%20JR..pdf?sequence=3>. Acesso em: 14/07/2021.

[333] Isso se deu a partir da publicação do livro de Nena O'Neill e George O'Neill com o mesmo título. Vendido em formato popular nas bancas de jornais, tornou-se um dos livros mais vendidos nacionalmente. Em todo o mundo foram mais de 35 milhões de cópias vendidas, segundo os autores. O livro tinha o objetivo de salvar casais que sofriam com o tédio em casamentos de conveniência ou de aparência, mantendo-se casados no papel, mas sem amor e contatos íntimos. Para os autores, o casamento ideal deveria ser aberto, com comunicação franca entre o casal, alternância dos papéis masculino e feminino, igualdade e confiança mútua. O foco não estava na sexualidade, embora a envolvesse. Cf.: O'NEILL, Nena; O'NEILL, George. **Casamento aberto**. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

[334] FONTOURA JÚNIOR, op. cit., p. 103.

Nesse contexto, o número de amasiamentos crescia no Brasil. O termo "amasiamento" refere-se à não oficialização estatal e religiosa do relacionamento conjugal. Mesmo diante de uma imprecisão da origem morfológica, a palavra passou a ser amplamente utilizada para indicar relações amorosas de casais que vivem sobre o mesmo teto sem a legitimação do casamento.[335]

Entre os setores populares, o amasiamento muitas vezes representava a única possibilidade de conjugalidade e formação de família, mesmo que para as elites e para as classes médias essas famílias representassem desordem, desvio e sexualidade desregrada.[336] Por estar associado a relações extraconjugais, passou a ser visto como disseminador da prostituição, de maus costumes e de relacionamentos superficiais, de efêmera duração. Até a década de 1960, o amasiamento era visto como uma ameaça ao modelo desejado e higiênico de casamento. Ao longo dos anos, os casais amasiados tentaram a todo custo equipará-lo ao matrimônio de papel passado, afirmando que a assinatura de um "papel" não seria determinante para o relacionamento conjugal.[337]

Deve-se salientar que não existia apenas uma forma de amasio, assim como também não havia um único modelo de família formada a partir do matrimônio civil e religioso. Em alguns tipos de amasiamentos, a companheira era apenas uma amante que satisfazia os desejos sexuais do parceiro; em certas ocasiões esse tipo de relacionamento também envolvia filhos, eram conhecidos popularmente por "bastardos". O homem, nesses casos, assumia uma vida dupla, escondendo o amasiamento da família oficial, que contava com esposa e filhos. Além dessa configuração, existiam amasiamentos que funcionavam da mesma forma que o casamento sacramentado do religioso e de papel passado. Fontes documentais demonstram que os diversos tipos de amasios tinham duração equivalente aos matrimônios oficiais.

Eram recorrentes os casos de preconceito para com as amantes, também conhecidas como "amásias", elas eram depreciadas pelos setores conservadores, como se pode observar em uma matéria do jornal *A Palavra*, através da qual se perguntava:

> "A uma amasia pode-se chamar esposa?" A resposta foi: "De modo nenhum. Assim como ninguém que tenha juízo chama oiro ao latão, apezar de se parecer com elle, assim só um desatinado é que dará o doce nome de esposa áquella que não passa de uma réles amasia. A esposa

[335] CAMPOS, Ipojucan Dias. **Para além da tradição:** casamentos, famílias e relações conjugais em Belém nas décadas iniciais do século XX (1916/1940). Tese (Doutorado em História), PPGH/PUC-SP, São Paulo, 2009.
[336] Ibidem.
[337] Ibidem.

> tem direitos sagrados, direitos que lhe são reconhecidos por todas as leis divinas e humanas. Agora a amasia que direitos possue?"[338]

O preconceito que atingia os amasiados demandava personalidade dos casais, não era fácil sobreviver em uma sociedade que não respeitava a diversidade nos relacionamentos conjugais. Os casais que tinham coragem de assumir o amasiamento precisavam se munir de argumentos para se defender das críticas recebidas.[339]

Mesmo que boa parcela da população vivesse em meio a uniões consideradas ilegítimas, o matrimônio ainda se constituía como o tipo de união ideal, por isso, a busca pela legitimidade circulava entre os casais dos segmentos populares, embora, para esses, as dificuldades materiais tornassem o casamento um sonho distante, mas não impossível. Havia casos em que a melhora das condições financeiras possibilitava a oficialização da união, mesmo após longo tempo de convivência estável do casal e com filhos crescidos.

Como bom observador, Odair percebeu as mudanças latentes em relação às práticas sexuais e aos amasiamentos, mudanças essas reproduzidas em forma de crônicas musicais, que apresentavam o cotidiano de casais que já não se amavam e continuavam juntos para não sofrer pressão social. Em "Na minha opinião", o compositor interpreta o personagem de um homem apaixonado, que propunha à mulher amada que se amasiasse com ele. Para justificar seu pedido, afirmava que muitos cônjuges já não se amavam e continuavam juntos apenas para manter a aparência:

> Na minha opinião
> Pra gente ser feliz
> Pra que fique tudo bem
> O importante é se entender
>
> É preciso ter coragem
> Pra acabar com esta besteira
> Fazer festa na esperança
> Que o amor dure a vida inteira
>
> Na minha opinião
> O importante é se querer
> Assinar papel pra que
> Isso não vai prender ninguém

[338] A PALAVRA. Belém, 7 jan. 1917, p. 3. Apud: Ibidem.
[339] CAMPOS, Ipojucan Dias. **Para além da tradição:** casamentos, famílias e relações conjugais em Belém nas décadas iniciais do século XX (1916/1940). Tese (Doutorado em História), PPGH/PUC-SP, São Paulo, 2009, p. 128.

Eu conheço tanta gente
Que pelas leis estão casados
Na verdade nem se falam
Dormem em quartos separados

Olha eu te quero, eu te adoro, eu te gosto
Você vai ser minha eu aposto
Não adianta você se esquivar

Olha, você vai ser a mãe dos meus filhos
Você vai aturar os meus grilos
Até a morte chegar, até a morte chegar

Quero que o mundo se dane se você me quiser
Quero que você não me engane sendo minha mulher[340]

Ainda no esteio das relações não oficializadas, Odair trouxe em seu repertório a representação dos relacionamentos extraconjugais, que eram dissimulados de forma hipócrita por todos os estratos sociais, inclusive os tradicionais e conservadores, entre os quais se incluíam as elites nacionais. Em "Amantes", o artista traz representações de pessoas casadas oficialmente que mantinham relacionamentos extraconjugais:

Pensei que o nosso caso terminasse
Simplesmente num adeus
Ou qualquer coisa assim

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

Pensei que um romance simplesmente
Não prendesse tanto a gente
fazendo quase enlouquecer

Pensei em só matar os meus desejos
Por seu corpo por seus beijos
Mas eu amei você

Agora eu vou ter que ir embora
Você sabe tanto quanto eu
Que já não posso mais ficar aqui

Modere um pouco seus desejos
Não marque meu corpo com seus beijos
Pois tenho que voltar prá casa
e ela vai querer saber por onde eu andava[341]

[340] Odair José/ Maxine (Comp.). **Na minha opinião**. LP "Odair", Odair José. Lado 2, Faixa 12. Polydor, 1975.
[341] Odair José/Gil (Comp.). **Amantes**. LP "Lembranças", Odair José. Lado 1, Faixa 5. Rio de Janeiro: Polydor, 1974.

Na narrativa dessa canção, o cantor apresenta um homem que mantém um relacionamento extraconjugal. Como ele próprio declara, o objetivo da relação era apenas aventura, não passava pela cabeça dos dois assumirem um relacionamento oficial. Esse cenário acaba se desfazendo quando o personagem se apaixona pela amante. Mas, mesmo apaixonado, ele não oficializa o relacionamento, ainda pede à parceira que não marque o seu corpo durante o ato sexual, deixando claro que o caso amoroso entre os dois coexiste com o casamento oficial, o que era comum no cotidiano – casos de relacionamentos extraconjugais que duraram anos ou décadas e de homens que se desdobraram entre os cuidados de duas famílias eram habituais.

Atento aos assuntos vigentes na sociedade brasileira, Odair conseguia problematizá-los em suas canções. Outro tema alinhado aos movimentos por liberdade sexual intensamente explorado pelo artista era o divórcio. Ao perceber que o número de casais separados aumentava a cada ano, e que esses casais, mesmo separados fisicamente, não podiam se separar legalmente, porque a legislação brasileira não possibilitava, Odair saiu em defesa dos que ansiavam pela legalização do divórcio[342], acompanhando os calorosos debates políticos e sociais que resultaram no estabelecimento desse direito em 1977, além de ser um dos artistas que mais se expressou sobre o assunto, defendendo-o com afinco, como também fez em relação ao amasiamento.

[342] Em um breve histórico sobre a instituição do casamento e do próprio divórcio, é possível perceber a ânsia que a sociedade brasileira tinha por essa pauta. O casamento civil no Brasil surgiu com a Proclamação da República, mais especificamente com o Decreto nº. 181 de 24 de janeiro de 1890, instituído pelo então chefe do Governo Provisório, Marechal Deodoro da Fonseca. Desde sua institucionalização, o casamento civil sofreu transformações que acompanharam as mudanças sociais brasileiras. A primeira dessas mudanças foi a possibilidade de se dissolver o contrato. Inicialmente a lei aceitava apenas a "separação de corpos" se houvesse ocorrido adultério, injúria grave, abandono voluntário do domicílio conjugal por dois anos contínuos, ou então mútuo consentimento dos cônjuges, mas nesse caso o casamento em si não era desfeito. A legislação com esse propósito se consolidou aos poucos. O desquite chegou com o Código Civil em 1916, mas só era possível se o casal estivesse separado judicialmente há mais de cinco anos ou de fato há mais de sete anos. A legalização do divórcio no Brasil foi aprovada em 1977 pela Câmara dos Deputados, antes disso as pessoas que se separavam só podiam se desquitar e não tinham a possibilidade de se casar de novo via meios legais ou religiosos, por isso tinham que recorrer a relacionamentos não oficializados como o amasio. Com a Constituição de 1988, o conceito de família foi ampliado para além do clássico "pai, mãe e filhos", resultando em uma quebra de paradigma. Anteriormente, se um pai tivesse um filho fora do casamento, esse filho não tinha direito a herança após sua morte, somente os filhos considerados legítimos. A Constituição também reconheceu a existência de diferentes estruturas familiares, como as monoparentais (chefiadas somente pelo homem ou pela mulher) e as socioafetivas (quando a convivência social entre a criança e o adulto se transforma em uma relação entre pai e filho). Outro ponto inovador foi o reconhecimento das uniões estáveis e a possibilidade de convertê-las em casamento civil. Cf.: ARAÚJO, Maria de Fátima. Amor, casamento e sexualidade: velhas e novas configurações. **Psicologia: Ciência e Profissão**. Brasília, v. 22, n. 2, jun. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pcp/a/c994NrJ8VpydGdwZ9h4z4gw/?lang=pt>. Acesso em: 22/08/2021. BERQUÓ, Elza. Arranjos familiares no Brasil: uma visão demográfica. In: NOVAIS, Fernando A. (Dir.). **História da Vida Privada no Brasil**. Vol. 4 - Contrastes da Intimidade Contemporânea. Organizado por Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 410- 438.

Para celebrar a legalização do divórcio, em 1978, Odair lançou uma canção com o título "O Divórcio", que, por exigência dos censores, teve seu título trocado para "Agora sou livre":

> Tudo agora ficou bem mais fácil
> Pois já tenho o divórcio
> Pode aceitar os meus abraços
> Sem sentir remorsos
>
> Se você quiser o meu amor
> Ninguém vai falar mal
>
> Pois eu sou livre
> Livre pro que der e vier
> Pois eu sou livre
> Livre pro que der e vier
>
> Não precisa mais ter medo
> Da palavra amante
> Pois a vida já não tem segredo
> Nada é mais como antes
>
> Se você quiser o meu amor
> Ninguém vai falar mal
>
> Pois eu sou livre
> Livre pro que der e vier
> Pois eu sou livre
> Livre pro que der e vier
>
> Livre, livre pro que der e vier
> Livre, livre pro que der e vier[343]

O compositor interpreta um personagem que comemora com a namorada ou companheira (separada como ele) o fato de enfim eles poderem se casar novamente por vias legais, o que até então era proibido pela legislação. Na canção fica evidente o desconforto da companheira em relação ao novo relacionamento, mesmo separada – por não ser divorciada no papel, ela sentia remorso, além de receio de ser chamada de amante por setores conservadores, como a Igreja e a própria família tradicional.

Em seu repertório, Odair também problematizou outra questão relacionada ao divórcio: as novas configurações de família surgidas a partir de sua legalização. Deve-se ressaltar que a legalização do divórcio se vincula à crise envolvendo o modelo de família

[343] Odair José/ Maxine (Comp.). **Agora sou livre** (O Divórcio). LP "Coisas simples", Odair José. Lado 1, Faixa 6. RCA Victor, 1978.

tradicional. A partir da segunda metade da década de 1960, a cada quinquênio ampliava-se o número de estruturas familiares organizadas fora do considerado padrão (pai, mãe, filhos). A família passou a assumir diversas configurações, emergindo as chamadas "famílias pós-divórcio", nas quais juntavam-se os filhos de casamentos anteriores, com a aceitação dos ex-cônjuges.

Apesar das novas configurações, o modelo de família tradicional não era esquecido, buscava-se manter na medida do possível os traços tradicionais, adaptando-os à inclusão de novos sujeitos, entre eles padrastos, madrastas e meios-irmãos, havendo também a possibilidade de convivência com ex-familiares na mesma residência.[344] As novas configurações familiares, somadas às transformações sociais que as acompanhavam, se por um lado geravam benefícios, como o fim dos casamentos forçados, também podiam ser problemáticas, tornando-se comum a revolta de jovens e adolescentes com a separação de seus pais. Por vezes a rebeldia resultava em traumas, problemas psicológicos e psiquiátricos.

Atento às questões que acompanhavam a legalização do divórcio e a crise da família tradicional, no LP "O Filho de José e Maria", Odair interpreta o personagem de um jovem rebelde que não aceita a separação dos pais[345]:

Maria e José se amaram
E um lindo menino nasceu
Depois eles dois brigaram
E o menino sofreu, sofreu

Maria seguiu seu caminho
José voltou pra Belém
E o pobre menino, sozinho
Sofreu mais que ninguém

Seis meses na casa da mãe
Seis meses na casa do pai
E nessa roda da vida
A vida vai

[344] HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos:** o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

[345] O personagem mencionado recebe o nome de Jesus. Por ser um nome bíblico, reverenciado pelas denominações cristãs, a associação a um personagem mundano e pecaminoso foi alvo de críticas por parte de representantes da Igreja Católica e outras vertentes cristãs. Devido à sua relevância, a problematização desse LP foi realizada em subseção própria dedicada a essa obra. Ver: 1.5 - "Rompendo com o mercado: resistência criativa em "O Filho de José e Maria".

Seis meses na casa da mãe
Seis meses na casa do pai
E nessa roda da vida
A vida vai[346]

A canção "O Filho de José e Maria", além de retratar o sofrimento do filho com a separação dos pais, mostra a instabilidade familiar vivida pelo personagem adolescente, que precisa viver seis meses na casa do pai e seis meses na casa da mãe. Esse tipo de situação, além de gerar sofrimento, faz com que o jovem adquira traumas e medos, o que fica evidente em outra composição do mesmo LP, "Nunca mais"[347].

Contrariando o posicionamento de outras canções nas quais Odair defende o divórcio, em "O Filho de José e Maria" o cantor o critica por ser causador de sofrimento e traumas nos filhos. Odair não deve ser condenado pelo posicionamento aparentemente contraditório ou retrógrado, mas visto como um sujeito de seu tempo, suscetível a posicionamentos e influências diversas. Sua produção apresenta as contradições do seu tempo, pleno de questionamentos e de mudanças, ora traz a temática e expõe a público, problematiza, ora apresenta-se como conservador e sexista. Também não se deve ignorar a autoidentificação de Odair como um observador, que buscava expor em suas composições o produto dessas observações através de crônicas musicais.

Outra questão que envolve o personagem do LP "O Filho de José e Maria" é a homossexualidade[348]. A segunda metade do século XX, em especial as décadas de 1960 e 1970 corresponderam a uma "era de extraordinária liberalização". As transformações sociais, oficiais e não oficiais trouxeram consigo maior liberdade tanto para heterossexuais como para os homossexuais. Assim como as mulheres, que passaram a reivindicar liberdade e igualdade de gênero, os homossexuais iniciaram a luta contra o preconceito e busca por respeito e direitos.[349] A influência da Contracultura sobre a homossexualidade e a forma como esse tema aparece na obra de Odair José será o assunto do próximo subcapítulo.

---

[346] Odair José (Comp.). **O Filho de José e Maria**. LP "O Filho de José e Maria", Odair José. Lado 2, Faixa 7. RCA Victor, 1977.
[347] Odair José (Comp.). **Nunca mais**. LP "O Filho de José e Maria", Odair José. Lado 1, Faixa 1. RCA Victor, 1977.
[348] HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos:** o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
[349] Ibidem.

2.4 FORMAS DE SENTIR: DROGAS E HOMOSSEXUALIDADE NA TRAJETÓRIA E OBRA DE ODAIR JOSÉ

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

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

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

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

Olha você vai ver de perto o mundo aberto
Cheio de sonhos que aqui não tem
Quero colocar na sua mente uma luz
Acabar de uma vez com os tabus
que um dia inventaram pra gente
Quero que você seja livre de fato
Seja dona dos seus próprios atos
O importante é viver simplesmente[350]

Através da canção "Viagem", gravada em 1975, o cantor e compositor Odair José saiu em defesa da *Cannabis sativa*, nome científico da planta conhecida popularmente como "maconha"[351]. Mesmo com a redução do preconceito na sociedade, alguns setores religiosos e conservadores ainda recriminavam o uso e os usuários, quadro semelhante ao cenário atual. E em 1975, ano em que a canção foi gravada por Odair, além da rejeição da ala conservadora, os governos militares censuravam, perseguiam e torturavam todos que fossem considerados inimigos, entre eles artistas, intelectuais, professores e jornalistas que se opusessem ou criticassem o autoritarismo do governo.

[350] Odair José (Comp.). **Viagem**. LP "Odair", Odair José. Lado 1, Faixa 3. Polydor, 1975.

[351] Ao ser fumada ou ingerida, a maconha proporciona efeitos alucinógenos e alteradores de consciência. Nas últimas décadas, algumas nações do mundo, como Uruguai e Estados Unidos da América (dependendo do estado), resolveram legalizar o uso da cannabis, seja para fins medicinais, seja para recreativos. Recentes estudos científicos vêm comprovando sua eficácia terapêutica em diversas doenças. Para maior compreensão sobre os processos internacionais de legalização e as pesquisas sobre as potencialidades terapêuticas (comprovadas) da cannabis, ver: CHRISTOVÃO, Nanci Tortoreto. **A política para a cannabis no Brasil entre o direito penal e a saúde pública:** da construção do discurso proibicionista às possibilidades de legalização. Tese (Doutorado em Ciências), FSP/USP, São Paulo, 2021.

Além dos críticos e adversários do sistema, outro perfil tornou-se alvo da repressão: os artistas considerados "moralmente inapropriados", "inimigos da moral e dos costumes", como Odair foi chamado.[352] Apesar das variadas composições censuradas nesse período, a canção em questão passou pelos censores sem veto, graças à habilidade poética de Odair, que conseguiu esconder dos censores o real significado do termo "viagem", que se referia aos efeitos inebriantes da droga.

Na canção, o cantor assume a interpretação de um personagem usuário de cannabis, que convida um amigo para experimentar a droga. Para convencê-lo, o personagem diz que o consumo da erva proporciona paz, felicidade, iluminação e a oportunidade de enxergar um mundo colorido, desconhecido dos não usuários. O cantor e compositor Odair José confirmou em entrevista para a presente tese manter ainda hoje posicionamento favorável ao uso da *Cannabis sativa*, que, segundo ele (apoiado em diversas pesquisas científicas), seria a droga que "menos mal" ocasionaria ao ser humano:

> *[Eder] Só uma para fechar, você citou "A viagem", né? A música "A viagem", que fala da maconha. Nela você quis defender o uso da maconha?*
> *[Odair] Eu sempre defendo, eu defendo o uso de qualquer coisa, eu acho que as pessoas têm que ter liberdade de fazer o que elas quiserem. Eu disse para você antes que a droga me fez mal, porque eu usei em excesso, ninguém é proibido de fazer nada, o corpo é seu, você faz o que você quiser, você só tem que saber, se você não tiver limite, vai dar errado. Mas eu, com respeito a maconha especificamente... A cocaína eu acho muito pesada, eu acho que ela liquida o cara rapidinho, mas a maconha, a maconha faz menos mal do que bebida alcoólica, maconha não faz mal nenhum. O cara que fuma maconha não é agressivo, a maconha não é porta de nada, a maconha só não é liberada porque não interessa pra quem tem grana, porque a maconha, no fundo, quem domina esse negócio de mercado de droga são os poderosos, não são os fracos.*

O discurso adotado acompanhava a visão que os movimentos de Contracultura, como os hippies, tinham em relação à maconha, enxergando nela um dispositivo facilitador da expansão da consciência e da criatividade artística.[353]

Para além do caráter contestador, o uso de drogas como o LSD e a cannabis possuía um intuito espiritual e transcendente para os hippies e demais movimentos. Drogas psicodélicas

---

[352] ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não:** música popular cafona e ditadura militar. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.
[353] SANTOS, Tiago Xavier dos. **A representação do usuário de maconha no cinema contracultural das décadas de 1960/1970**. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura), PPGEAHC/UP Mackenzie, São Paulo, 2016, p. 49.

agiriam como uma chave que, uma vez ligada, levaria a consciência a acessar circuitos cerebrais não explorados, regiões inacessíveis aos estados considerados "normais". O consumo da cannabis era recorrente entre as bandas e músicos ligados à Contracultura, mas, apesar da intensificação nesse período, a ligação entre música e maconha é bem mais antiga. No início do século XX o uso de cannabis já era recorrente entre os músicos de jazz norte-americanos, mas o consumo acabou resultando em preconceito e perseguição – os brancos sulistas, que já se posicionavam contra o jazz, passaram a condenar os músicos pelo uso continuo de maconha. Outros gêneros musicais aderiram ao cannabismo, como aqueles vinculados ao "psicodelismo"[354], entre eles o rock psicodélico, que teve início em meados da década de 1960, no auge do movimento hippie e do uso de barbitúricos alucinógenos.[355] Os Beatles, por exemplo, uma das bandas mais populares da história, tiveram uma fase psicodélica, que se caracterizou pela sofisticação harmônica e melódica.

As referências psicodélicas chegaram ao Brasil em meio às turbulências provocadas pela repressão dos governos militares e à difusão do falso moralismo e dos "bons costumes". Enquanto uma parcela dos jovens contestadores da repressão voltou-se para a teoria marxista e para a luta armada, outra parte aderiu às inspirações da Contracultura internacional, como ocorreu com o movimento Tropicália.[356]

Outro ícone da música nacional que reproduziu as influências psicodélicas foi Raul Seixas, que chegou a ser produtor de Odair José e seu parceiro em composições. Além de adotar o estilo aventureiro e místico dos grupos alinhados à Contracultura, Raul usou e abusou das drogas psicotrópicas, para, além da recreação, obter experiências místicas e expansão da consciência. Ao firmar parceria com o intelectual Paulo Coelho, em 1972, Raul intensificou o contato com o universo místico da Contracultura. Paulo tinha vínculo com a literatura, havia estudado teatro, percorrido cidades nas Américas do Sul, Central e Europa e trabalhava como editor da revista *2001*, voltada para temáticas do movimento hippie, assuntos esotéricos e ufológicos. Paulo também era filiado à Sociedade Secreta "Besta do Apocalipse", que estudava,

---

[354] O termo "psicodélico" se refere às experiências sensitivas provocadas por substâncias psicoativas que alteram a percepção humana e intensificam a atividade sensorial. A expressão foi criada em 1957, pelo psiquiatra Humphry Osmond.

[355] SANTOS, Gabriel Barbosa dos. **Expirados e inspirados:** a influência da cena do rock psicodélico inglês e norte-americano na Contracultura nacional (1967-1971). Dissertação (Mestrado em História Social), PPGHSC/PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2013, p. 31.

[356] Tropicalismo foi um movimento que se caracterizou pela fusão entre o concretismo, o neoconcretismo, manifestações da cultura popular brasileira somadas a referências internacionais (europeias e norte-americanas). O Tropicalismo também foi influenciado pela antropofagia de Oswald de Andrade, através dele elementos da cultura nacional ganharam novos significados, enquanto traços estrangeiros foram adaptados à realidade tropical. Um exemplo do hibridismo musical tropicalista foi a junção da música popular brasileira com o rock psicodélico estrangeiro. Ibidem, p. 32; 89-90.

praticava e divulgava conteúdos ocultistas, tendo como base teórica o pensamento do mago inglês Aleister Crowley, que se autodenominava "Besta do Apocalipse".

Além de Raul e Paulo Coelho, as ideias de Crowley influenciaram artistas famosos de todo o mundo, como os integrantes dos Beatles.[357] Na capa do LP "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band", criação do artista Peter Blake, tendo sido lançado em 1967, são expostas as imagens de 62 pessoas que os Beatles admiravam, sendo que constam as figuras do guru hindu Swami Sri Yukteswar Giri, da atriz americana Mae West, além da imagem de Aleister Crowley.

Inseridos no universo esotérico, Raul e Paulo passaram a explorar substâncias alucinógenas, em busca da ampliação da consciência, como informou o amigo pessoal da dupla:

> Empapuçados de maconha e ácido, Paulo e Raul se tornavam cada vez mais audaciosos. Imaginavam ingenuamente, que suas músicas anárquicas e sua contraditória tentativa de "organização" da "sociedade alternativa" não eram levadas a sério pelo sistema repressivo, que eram vistas como coisas de "roqueiros americanizados". Mas foram presos, apertados em longos depoimentos e finalmente libertados, assustadíssimos [...]
> No desembarque, um pequeno suspense. Sem saber da fartura californiana e correndo sérios riscos, Raul tinha levado um cinto recheado de maconha, convenientemente envolvida em panos encharcados de perfume. Passou incólume pelos cachorros e pela alfandega, mas, quando chegou no hotel, se decepcionou: a preciosa carga estava inutilizada pelo perfume. Em Los Angeles, Raul ficou maravilhado com os "head shops", lojinhas hippies que vendiam tudo que servia para usar (e para esconder) maconha e cocaína [...][358]

Em relação à influência da Contracultura e da psicodelia na obra e na vida pessoal de Odair, apesar de não ser diretamente associado ao movimento hippie ou à Contracultura, o cantor declara que se identificava com seus ideais de liberdade e transformação social. Para além das questões ideológicas, ao defender o uso da cannabis em suas canções, Odair defendia algo que fez parte de sua vida, visto que jamais negou ter feito uso de maconha no passado:

> Famoso pelo seu passado boêmio, o cantor Odair José admite que já usou todos os tipos de drogas na juventude. "Tudo o que eu podia fazer, eu fazia. Foi uma época boa, mas percebi que não era o foco. Experimentava tudo o que aparecia: maconha, cocaína e outras drogas. Também bebia muito. Era jovem e louco. Perdi tempo com isso, mas me diverti bastante. Se eu não parasse, seria mais um para as estatísticas

[357] SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas:** a mosca na sopa da ditadura militar - Censura, tortura e exílio (1973-1974). Dissertação (Mestrado em História), PEPGH/PUC-SP, São Paulo, 2007, p. 44-45.
[358] MOTTA, Nelson. Noites Tropicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 273-277. Apud: SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas:** a mosca na sopa da ditadura militar-Censura, tortura e exílio (1973-1974). Dissertação (Mestrado em História), PEPGH/PUC-SP, São Paulo, 2007, p. 147-148.

> de morte de overdose", disse em entrevista ao "Programa do Jô" desta quinta-feira (13) [...] (UOL, 2015)[359]

> *[Eder] Na década de 1970 ainda estavam em voga aqui no Brasil os movimentos de Contracultura, como os hippies. Você de alguma forma foi inspirado ou recebeu influências do movimento hippie?*
> *[Odair] Eu nunca recebi influências de movimento, embora eu sempre tenha visto todos eles com simpatia. Sempre vi com simpatia, conheci muita gente de todos os movimentos, eu sempre fui favorável a essa coisa meio alternativa mesmo. Eu sou meio alternativo, mas nunca tive uma ligação direta.*
> *[Eder] Você chegou a afirmar que usou muitas drogas, né? No caso, isso influenciou sua obra de alguma forma? Naquele disco "O Filho de José e Maria", naquela época você estava usando muita droga, teve alguma influência ou não teve nada a ver?*
> *[Odair] A nível de criação, não. Eu usei muita droga, de repente a coisa foi acontecendo, eu comecei fumando maconha, depois fui para a cocaína e outras coisas, foi um período bem pesado, isso atrapalhava e muito a minha vida pessoal, eu como pessoa, porque você vai ficando meio fragilizado, você vai ficando meio sem foco. Mas o trabalho não era feito pelas drogas. Até quando eu fiz "O Filho de José e Maria", as pessoas falavam "Ah, esse cara tá doidão e tal", mas você há de ver, se você ouvir um disco daquele feito há 42 anos atrás, você ouve ele hoje e vê a qualidade que ele tem. Aquilo não é coisa de doidão, aquilo é uma coisa de muita competência. A droga me atrapalhou muito como pessoa.*
> *[Eder] Você foi amigo do Caetano, né? Do Caetano Veloso, chegou até fazer um show com ele. Vocês trocavam ideias musicais, um influenciou o outro de alguma forma? Porque naquele período ele fazia parte do tropicalismo, na década de 1970 ainda...*
> *[Odair] Olha, eu não cheguei a ser íntimo, muito íntimo do Caetano, eu convivi com o Caetano, o Caetano é antes de mim, então, se alguém influenciou alguém, ele teria me influenciado, não eu a ele. O Caetano, a primeira vez que eu ouvi "Alegria, alegria", quando eu ouvi aquilo tocando no rádio, eu tive que mudar todo meu conceito de música, porque o Caetano era muito moderno, o tropicalismo é um projeto muito moderno, moderno até hoje. O Caetano Veloso sempre foi um cara à frente do seu tempo, convivi com ele sim, conversei com ele, cantei com ele porque ele me convidou, porque ele gostava muito da música "Eu vou tirar você desse lugar" [...] cantamos outras coisas no show, mas essa ficou registrada no projeto. E o Caetano, pra mim, é um cara além da curva, já te falei dele antes, ele está entre os melhores compositores, melhores artistas brasileiros de todos os tempos, é por aí.*

Mesmo que Odair declare que sua obra não foi influenciada pela Contracultura, observam-se vestígios. A análise da discografia de Odair permite identificar a sonoridade própria das vertentes psicodélicas e do rock progressivo em diversas canções, mas na maior

[359] ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não:** música popular cafona e ditadura militar. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 75.

parte delas os traços não aparecem na música inteira, apenas em alguns trechos. Define-se o rock progressivo como uma variante do rock psicodélico, eles apresentam inúmeros pontos comuns, como os solos de guitarra, as modulações tonais, além das composições que, em geral, são bastante longas. As duas vertentes exploram efeitos de distorções sonoras, que passam sensação de embriaguez e alucinação. As modulações realizadas na harmonia e na melodia as tornam complexas.

O álbum de Odair em que as características do rock progressivo aparecem mais claras é "O Filho de José e Maria", o que era de se esperar, visto que Odair se inspirou no roqueiro Peter Frampton para compô-lo:

> **S&Y:** Voltando ao "Filho de José e Maria", tem duas coisas sobre ele que eu queria te perguntar. A primeira: você tinha uma ideia original para esse disco, que envolviam 24 canções, muitas das quais você nunca apresentou. Sei que você é um cara que gosta de andar para a frente, mas você nunca cogitou apresentar esse disco da maneira que você idealizou, resgatando inclusive as coisas que nunca foram lançadas?
> **Odair:** Sim, até teria vontade de fazer isso. Esse disco foi pensado como uma banda de rock, tá? Tem pessoas que falam do "Tommy", do The Who, até minha esposa já falou isso, mas eu nem ouvia The Who direito, as referências eram outras. Eu nunca disse que era uma ópera rock, disse que era uma ópera (risos). Depois que o Azymuth entrou na jogada, virou uma ópera soul (risos). Mas a ideia inicial era uma coisa de rock mesmo. Eu tinha visto aquele sucesso enorme do disco "Frampton Comes Alive", do Peter Frampton, um disco duplo que vendeu 20 milhões de cópias, e tinha as coisas de rock de guitarra de que sempre gostei muito, sempre segui muito os guitarristas ingleses. As pessoas estranham quando falo isso, mas eu gosto de tudo. Sempre gostei do James Gang, do Jimi Hendrix, gostava da guitarra do Jimmy Page e do Eric Clapton [...][360]

> **N/V:** Você queria ser esse cara da guitarra no pescoço então.
> **Odair:** O Peter Frampton tinha saído do Humble Pie e já tava tocando guitarra pelos Estados Unidos e tinha vendido 20 milhões de um disco que ele fez ao vivo. Eu estava vendo aquilo e falei: "vou fazer essa parte musical no Brasil. Eu vou ser o o Peter Frampton brasileiro [...]"
> **N/V:** Eles não acreditaram na proposta?
> **Odair:** Eles queriam algo mais comercial, mas não era isso que eu queria. Isso aqui pra mim é comercial. "Não me Venda Grilos", "O Casamento", "Nunca Mais", pra mim são as músicas fortes. É isso que o Odair José tinha que fazer. Essa mesmice não é o que vai me levar a ser o Peter Frampton, que vai me levar a ser o Eric Clapton e eu quero ir pra esse lado [...]
> **N/V:** E como você fechou a banda?

[360] VINHAS, Leonardo. Entrevista: "Quero ser uma pessoa melhor", diz Odair José, que rememora sucessos e fracassos enquanto pensa no futuro. **Scream & Yell**, 3 mar. 2023. Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2023/03/03/entrevista-na-decada-de-1970-eu-era-exatamente-isso-que-sou-hoje-diz-odair-jose-que-aqui-fala-de-passado-presente-e-futuro/>. Acesso em: 04/03/2023.

> **Odair:** Eu testei muita gente. Tinha o Antônio Pedro, que depois foi da Blitz, até o Robertinho de Recife foi testar guitarra. Só que ele era muito Jimi Hendrix. Me lembro que chegou um cara, o Ricky, que toca muito guitarra com o Erasmo Carlos. Ele fazia exatamente o que o Peter Frampton fazia, mas disse que se fosse pra tocar aquilo ele não queria, porque era só escala. Eu fiquei um tempão até achar os caras certos.[361]

Alinhado às questões vinculadas à Contracultura, Odair também explorou outro tema incômodo aos setores conservadores e aos governos militares: a homossexualidade. Em uma época em que a temática ainda era tratada como tabu, Odair e os outros cantores conhecidos como bregas saíram em defesa dos relacionamentos homoafetivos. Desde a década de 1960 os homossexuais se assumiam com mais frequência, inicialmente os homossexuais masculinos, caracterizando-se mais por uma escolha do objeto sexual do que em papéis de gênero. A urbanização, a expansão da classe média, as influências da Contracultura, as mudanças nas relações de gênero e as mobilizações gays pelo mundo contribuíram para a construção dessa nova identidade.[362]

Considera-se o intervalo entre o ano de 1969 e 1978 o mais repressivo dos governos militares, curiosamente foi nesse período que o espaço urbano se ampliou para os homossexuais, com bares, discotecas e saunas especializadas se proliferando nas grandes cidades. Esse avanço fez parte da expansão do consumo entre a classe média urbana. No campo cultural, cantores da MPB, como Ney Matogrosso e Caetano Veloso, defendiam os relacionamentos homossexuais a partir da música. A construção de um movimento político gay resultava também da consolidação de uma nova identidade "entendida".

As medidas repressivas tomadas pelos militares a fim de erradicar a "subversão" tiveram um efeito desalentador sobre a sociabilidade homossexual entre 1969 e 1972. Eram frequentes as abordagens policiais com o intuito de procurar criminosos, para tanto, conferiam os documentos, no caso de indivíduos suspeitos, eram levados para interrogatório e podiam ser detidos. Locais de frequentação maciça de homossexuais, como a Galeria Metrópole, eram alvos frequentes de blitz, nas quais suas portas eram fechadas, enquanto grupos de homossexuais considerados suspeitos eram levados para a delegacia em camburões.

Os locais de encontro gay continuaram a funcionar com relativa liberdade de 1972 em diante. As modernas saunas gays, como a For Friends, em São Paulo, e Ipanema, no Rio,

---

[361] ARAUJO, Peu. O Odair José contou pra gente tudo sobre seu disco clássico e proibidão 'O Filho de José e Maria'. **Noisey/Vice**, 27 ago. 2014. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/gy35zb/o-odair-jose-contou-pra-gente-tudo-sobre-seu-disco-classico-e-proibidao-o-filho-de-jose-e-maria/>. Acesso em: 04/08/2022.

[362] GREEN, James N. **Além do carnaval:** a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora UNESP, 2000, p. 27.

transformaram-se em pontos de encontro homoafetivos, mas para funcionar tinham de pagar propina às autoridades policiais. Apesar da repressão e das propinas, as saunas e os locais de encontro homossexual continuaram funcionando, isso porque os órgãos repressores tinham o objetivo político de manter a liberdade na esfera pública, contanto que não se realizassem atividades de crítica aos governos militares.[363]

As transformações culturais da segunda metade da década de 1960 iniciaram um processo de desestabilização dos códigos sexuais tradicionais. Exigências sociais como a virgindade feminina antes do casamento e a heterossexualidade para homens e mulheres passaram a ser questionadas no cotidiano das pessoas comuns e em algumas manifestações artísticas. O tropicalismo de Gil, Caetano, Maria Bethânia e Gal Costa difundiu a naturalização da sensualidade historicamente reprimida. Seus membros não se esforçavam em desmentir as especulações sobre suas homossexualidades.

Caetano, entre outros, escolheu difundir uma autoimagem "unissex", ou bissexual, como também ocorreu com o grupo de teatro Dzi Croquettes e o cantor Ney Matogrosso. Todos eles adotavam o desvio de gênero e a androginia para confrontar as representações padronizadas do masculino e do feminino. Criticada pelos setores conservadores, essa postura teve ampla aceitação do público de classe média. Em 1975, Ney Matogrosso deixou o Secos & Molhados e partiu para a carreira solo, fazia suas apresentações sem camisa, cheio de colares e com um cocar na cabeça, rebolava pelo palco e às vezes fazia *striptease*, não chegando à nudez total para evitar problemas com a Censura.[364]

No mesmo contexto, os músicos bregas voltavam suas obras para o cotidiano popular, questionando os rigores comportamentais, incomodando os censores e as elites nacionais. Além de expor o sentimentalismo e os dramas passionais dos setores populares, alguns deles, como Odair José, desempenharam papel de cronista musical, retratando e denunciando a exploração e o sofrimento de grupos marginalizados, como prostitutas, empregadas domésticas e homossexuais.

Ante as permanências conservadoras, falar abertamente sobre homossexualidade era um tabu. Dentro do universo musical, pouco se falava sobre essa questão, quando se tocava no assunto era em forma de mensagens cifradas ou anedóticas, em sambas ou marchas de carnaval.

---

[363] GREEN, James N. **Além do carnaval:** a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora UNESP, 2000, p. 396-398.
[364] Ibidem, p. 409-413.

O tom risível e gozador era frequente, como na famosa marchinha "Cabeleira do Zezé" (de João Roberto Kelly e Roberto Faissal), gravada para o carnaval de 1964.[365]

Para evitar o preconceito e as perseguições, alguns homossexuais preferiam se autorreprimir. No campo musical, as canções raramente falavam de maneira direta das relações homoafetivas, quando falavam buscavam termos dúbios para que a mensagem não incomodasse os setores conservadores e pudesse circular. Para fazer referência à temática homossexual, os artistas recorriam a termos como "entendidos" ou "diferente".

A partir da década de 1970, com as gradativas mudanças culturais, houve uma mudança paulatina nos costumes. Com o surgimento da pílula anticoncepcional e a popularização do seu uso, foi iniciado o processo cultural de dissociação entre sexo e procriação. Nesse momento, homossexuais da Europa e dos Estados Unidos organizaram os primeiros grupos LGBT para reivindicar respeito, justiça e igualdade, como consequência, passaram a ter maior visibilidade e a assumir a sexualidade. Lentamente, começaram a aparecer músicas sobre o amor gay e o amor lésbico representados de maneira direta. Contudo, para tratar desse e de outros assuntos polêmicos, os músicos e demais artistas e intelectuais brasileiros precisaram enfrentar a ameaça à livre expressão, representada pela forte censura dos governos militares após o AI-5.[366]

O cerceamento de liberdades artísticas atingiu também Odair José, que, entre outras canções censuradas, sofreu o veto de "Desespero". Na canção, o personagem narrador revela o sofrimento de ter a heterossexualidade questionada pela namorada[367]:

> Você diz a todo instante
> que eu não sou meu bem
> Aquilo que aparento ser
> Diz até que não sou homem bastante
> Pra conseguir do meu lado ter você

Sob a justificativa de que a letra "questionava a masculinidade de um indivíduo e despertava o público para a questão da homossexualidade", a Censura vetou a canção, que estava pronta para entrar no novo disco de Odair. O advogado da Phonogram recorreu a

---

[365] CARDOSO, Sílvia Oliveira; MACHADO, Heitor Leal. "A Galeria do Amor" - Cidade, corpo e emoções na música de Agnaldo Timóteo. **C-Legenda**, n. 33, 2015, p. 38. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36984/21558>. Acesso em: 05/06/2021.

[366] FAOUR, R. História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006. Apud: CARDOSO, Sílvia Oliveira; MACHADO, Heitor Leal. "A Galeria do Amor" - Cidade, corpo e emoções na música de Agnaldo Timóteo. **C-Legenda**, n. 33, 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36984/21558>. Acesso em: 05/06/2021.

[367] ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não:** música popular cafona e ditadura militar. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 141.

instâncias superiores da Divisão de Censura em Brasília, mas o veto foi mantido, em um texto confuso, que afirmava que a composição "era inconveniente pela razão óbvia, concludente e flagrante, de estar colaborando para a difusão da homossexualidade", prática considerada antissocial no período.

Mesmo enfrentando o preconceito social, as arbitrariedades da Censura e a homofobia, os músicos conhecidos como "bregas" abordaram a temática da homossexualidade de forma explícita. Foi o caso de Odair José, que expôs o amor romântico e os sentimentos entre pessoas do mesmo gênero em "Formas de Sentir", assim como Agnaldo Timóteo, que buscou revelar os segredos do universo homossexual no Rio de Janeiro (como frequentador desses locais) em canções como "A Galeria do Amor" (1975), "Perdido na noite" (1976), "Aventureiros" (1976), "Eu pecador" (1977) e "A bolsa do posto três" (1981), além de Wando, que tratou da atração sexual entre dois jovens do gênero masculino em "Emoções" (1978).[368]

Em "A Galeria do Amor", de Agnaldo Timóteo, percebe-se a referência ao cotidiano homossexual no Rio de Janeiro da década de 1970:

> Numa noite de insônia saí
> Procurando emoções diferentes
> E depois de algum tempo parei
> Curioso por certo ambiente
> Onde muitos tentavam encontrar
> O amor numa troca de olhar
>
> Na galeria do amor é assim
> Muita gente à procura de gente
> A galeria do amor é assim
> Um lugar de emoções diferentes
> Onde gente que é gente se entende
> Onde pode se amar livremente
>
> Numa noite de insônia saí
> E encontrei o lugar que buscava
> A galeria do amor me acolheu
> Bem melhor do que eu mesmo esperava
> Hoje eu tenho pra onde fugir
> Quando a insônia se apossa de mim[369]

[368] CARDOSO, Sílvia Oliveira; MACHADO, Heitor Leal. "A Galeria do Amor" - Cidade, corpo e emoções na música de Agnaldo Timóteo. **C-Legenda**, n. 33, 2015, p. 37. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36984/21558>. Acesso em: 05/06/2021.

[369] Agnaldo Timóteo (Comp.). **A Galeria do Amor**. LP "Galeria do Amor", Agnaldo Timóteo. Lado 1, Faixa 1. Odeon, 1975.

Gravada por Agnaldo Timóteo em 1975, a canção "A Galeria do Amor" descreve a Galeria Alaska, a primeira galeria do bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, inaugurada em 1951 com o intuito de abrigar lojas de alto padrão. Com o decorrer dos anos, a Galeria Alaska tornou-se um espaço de sociabilidade homoafetiva, altamente frequentado na década de 1970.

Já Odair José, mesmo se assumindo hétero, na canção "Forma de sentir" saiu em defesa dos homossexuais, ignorando o momento de repressão e censura imposto pelo governo militar, o que torna a gravação da canção um ato corajoso e louvável. Para explicar a escolha dessa temática, deve-se recordar como Odair autodefiniu sua obra, ele comparou o seu trabalho ao de um "cronista musical", por seu compromisso de retratar o cotidiano das pessoas comuns a partir de suas canções. Nessa atividade, Odair tem predileção por assuntos polêmicos e feridas sociais, priorizando temas voltados aos setores populares e aos marginalizados.

Odair planejava lançar a canção "Forma de sentir" no LP "O Filho de José e Maria", em 1977, mas a gravadora RCA só aceitava lançá-lo se o número de faixas fosse reduzido. O contrato com a RCA foi assinado após o rompimento com a Phonogram (Polydor) e o fim da parceria de enorme sucesso. O rompimento ocorreu porque a Phonogram não concordou com o conteúdo do disco "O Filho de José e Maria", que retratava personagens com nomes sagrados para os cristãos (como Jesus, José e Maria), com perfis profanos e pecaminosos. Uma das composições, com o mesmo nome do LP, "O Filho de José e Maria", descreve Jesus como um jovem rebelde, com problemas comportamentais ocasionados pela separação dos pais (representando uma situação comum a muitas famílias contemporâneas da gravação). Os diretores da Polydor sugeriram a Odair que esquecesse o novo projeto e voltasse a gravar crônicas românticas, evitando assuntos polêmicos, que poderiam ocasionar vetos da Censura e maiores desgastes. Odair rejeitou as sugestões e lançou o álbum pela RCA, promovendo o LP com um show no formato de ópera rock, tocando nas principais casas de espetáculo do país. A recepção, no entanto, foi negativa, o artista foi massacrado pelos críticos musicais e setores conservadores, além de ameaçado de excomunhão pela Igreja Católica.

Mesmo não conseguindo gravar a canção "Forma de sentir" no LP "O Filho de José e Maria", Odair não se esqueceu dela, conseguindo gravá-la no disco seguinte, "Coisas simples", de 1978:

> Sei que és entendida e vai entender
> Que eu entendo e aceito a tua forma de amor
> Que eu entendo e aceito a tua forma de amor
> Ame, assuma e consuma

> O teu verdadeiro sentido do sentir
> E nem penses que eu vou proibir
>
> O dobro do verso, o dobro da flor
> O dobro do corpo, o dobro do amor
> O beijo no beijo, o igual do igual
> Trocando, entregando, buscando, chegando
> Ao delírio final
>
> Eu vi o teu verdadeiro sentido do sentir
> E nem penses que eu vou proibir
>
> É proibido proibir
> É proibido proibir
> É proibido proibir
> É proibido proibir[370]

Em "Forma de sentir", Odair narra a relação homoafetiva em sintonia com ideias da Contracultura e as transformações culturais da segunda metade da década de 1960. Além de afirmar que entendia e aceitava a forma de amor homossexual, o personagem narrador concluía com a frase "E nem penses que eu vou proibir" e com o refrão "É proibido proibir", consagrado na voz de Caetano Veloso. Como ocorreu com sete das 18 músicas do disco "O Filho de José e Maria", "Forma de sentir" foi vetada pela Censura, pôde ser gravada só no ano seguinte. Odair falou sobre o veto dessa canção em entrevista:

> **Revista:** Achei que era só Forma de Sentir, que também foi tirada.
> **Odair:** Essa também tinha um pouco a ver com isso, um duplo sentido. Esse pessoal tinha um problema danado com esse negócio de sexo, principalmente se fosse mulher com mulher e homem com homem.
> **Revista: "**Forma de Sentir" fala "Ame, assuma e consuma; O teu verdadeiro sentido do sentir; E nem penses que eu vou proibir".
> **Odair:** É uma coisa muito louca porque, nesse determinado momento, que eles proibiram, eu vou mostrando que o personagem é perdido. Ele vai usar drogas, ele vai ter dúvidas, não sabe se é gay, se é hétero, o que que ele é. Ele não sabe. Ele faz essas experiências para chegar a uma conclusão. E nessas músicas essas experiências ficam bem claras. Mais pra frente, "O Sonho Terminou" resume isso um pouco também.[371]

Embora não tenha findado, a intolerância sexual foi parcialmente reduzida nos centros urbanos no final da década de 1960, resultado da influência contracultural vinda da Europa e dos Estados Unidos. Mesmo com o afrouxamento da intolerância, pouco se tratava da

---

[370] José Messias/ Donizete (Comp.). **Forma de sentir.** LP "Coisas simples", Odair José. Lado 2, Faixa 7. RCA Victor, 1978.

[371] TEIXEIRA, Lucas Borges. Revisitando meus clássicos: Odair José – O Filho de José e Maria (1977). **Monkeybuzz**, 25 mai. 2020. Disponível em: <https://monkeybuzz.com.br/materias/revisitando-meus-classicos-o-filho-de-jose-e-maria-1977/>. Acesso em: 12/10/2021.

homossexualidade na música popular brasileira. Esse quadro foi quebrado pelo grupo de artistas que foram inferiorizados e pejorativamente caracterizados como bregas. Contrariando o imaginário depreciativo em que surgiam como artistas sem formação, despolitizados e atrelados a um tipo de música inferior, acabaram por assumir o pioneirismo em falar abertamente sobre o assunto, enfrentando o tabu social e o conservadorismo de setores médios.

Falar abertamente de homossexualidade, de "diferentes formas de sentir amor e prazer" ou de "curar a solidão buscando por pessoas do mesmo gênero em uma galeria estigmatizada" era uma forma de resistência, acima de tudo, tratava-se de um ato político. Não era partidário ou ideológico, mas tratava da política do cotidiano, vivenciada pelas classes populares e pelos setores marginalizados, verdadeiros órfãos de representatividade política nas diversas instâncias e poderes. Pessoas que resistiam e viviam como podiam, sendo ignoradas pelos políticos profissionais, que lhes davam tapinhas nas costas e faziam promessas no período de eleição, mas lhes viravam as costas depois de eleitos.

2.5 ODAIR, O INIMIGO DA MORAL E DOS BONS COSTUMES: DA PERSEGUIÇÃO RELIGIOSA À AMEAÇA DE EXCOMUNHÃO

Os anjos estão voltando
Vem para dizer que Deus está chegando
Os anjos estão voltando
Vem para dizer que Deus está chegando

Eu vejo uma esperança no infinito
Um caminho tão bonito por aonde Ele vai passar
Eu escuto uma canção anunciando
Nosso Pai está chegando, Ele vem para conversar

Eu preciso estar presente nessa hora
Pois quando Ele for embora
Vou pedir para me levar
Pois quando Ele for embora
Vou pedir para me levar

Os anjos estão voltando
Vem para dizer que Deus está chegando
Os anjos estão voltando
Vem para dizer que Deus está chegando

Tanta gente falou que Ele não voltava
Mesmo assim eu esperava pois Ele prometeu voltar
Tanta coisa se falou na Sua ausência
Quero ver se na presença vão ter coragem de falar

Eu preciso estar presente nessa hora
Pois quando Ele for embora
Vou pedir para me levar
Eu preciso estar presente nessa hora
Pois quando Ele for embora
Vou pedir para me levar

Os anjos estão voltando
Vem para dizer que Deus está chegando
Os anjos estão voltando
Vem para dizer que Deus está chegando
Os anjos estão voltando
Vem para dizer que Deus está chegando[372]

Ao contrário das imagens que críticos e parte da mídia produziram sobre a obra de Odair José, seu repertório não apresenta apenas canções com tema romântico-amoroso. Reconhece-se que um número de canções tende para essa temática, mas a maior parte combina dois ou mais assuntos: a temática romântica e a reflexão existencial, a temática romântica e a liberação sexual etc. Através da análise e sistematização de sua discografia, percebe-se que a temática religiosa era uma das mais exploradas e polêmicas, através dela Odair apresentava reflexões ou críticas sobre as religiões e ensinamentos religiosos tradicionais.

No caso da canção "Os Anjos", a letra tem início com o refrão e a afirmação de que *"os anjos estão voltando [...] para dizer que Deus está chegando"*. Esse discurso, base do refrão, não possui fundamento bíblico, em nenhuma parte da Bíblia Cristã (formada pelo Antigo e pelo Novo Testamento) aparece qualquer menção sobre a vinda do Deus Criador, conhecido por judeus e cristãos pelos nomes de Jeová ou Javé. O compositor acaba confundindo os relatos sobre a volta de Jesus Cristo, considerado "o filho de Deus". As menções sobre a volta de Jesus aparecem de forma vasta tanto no Novo Testamento como no Antigo Testamento, a partir de relatos proféticos.[373]

Na sequência, o compositor apresenta um misto de sentimentos. Na segunda estrofe, mostra-se esperançoso com a vinda de Deus para a Terra, postura que contrasta com a da terceira estrofe, na qual Odair adota um tom deprimido, informando que precisa *"estar presente"* no momento da chegada de Deus, para que seja levado por Ele. Explicita desalento, vontade de morrer e ir para o céu, "junto de Deus". Depois de repetir o refrão na quarta estrofe, na quinta o autor demonstra um tom desafiador, dizendo que: *"Tanta gente falou que Ele não voltava / Mesmo assim eu esperava pois Ele prometeu voltar / Tanta coisa se falou na Sua*

[372] Odair José (Comp.). **Os Anjos**. LP "Odair José", Odair José. Faixa 2, Lado 1. Polydor/ Universal Music, 1973.
[373] VOS, Geerhardus. **Teologia Bíblica:** Antigo e Novo Testamentos. Tradução de Alberto Almeida de Paula. São Paulo: Cultura Cristã, 2010.

ausência / Quero ver se na presença vão ter coragem de falar". Primeiro, Odair ressalta a sua fé, mesmo diante daqueles que não acreditavam na vinda de Deus. Em seguida, Odair desafia os detratores de Deus, que falaram dele "*na Sua ausência*", se teriam coragem de repetir a fala em sua presença. Na sexta estrofe, o compositor volta a apresentar desalento, informando a sua ansiedade pela vinda de Deus, para ser levado junto dele, e na sequência o refrão de esperança é repetido.

Em linhas gerais, a canção "Os Anjos" apresenta a postura reflexiva e indagadora que Odair tinha perante as religiões cristãs e os personagens bíblicos, mas se deve salientar que em nenhum momento ofende essas religiões ou suas doutrinas. No decorrer de sua trajetória, os questionamentos de Odair vão se intensificando, e passam a incomodar as instituições conservadoras, resultando, além da perseguição, em um embate com os aparelhos de censura do regime militar, como se verifica no caso da canção "Cristo, quem é você", que, apesar de ter sido gravada em 1972, um ano antes de "Os Anjos", foi vetada pela Censura:

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

Minha mãe dizia, "Filho pode esperar
Ele um dia volta e o mundo vai salvar"
Pra onde você foi? Cadê a sua cruz?
Venha me dizer, quem é você Jesus?
Pra onde você foi? Cadê a sua cruz?
Venha me dizer, quem é você Jesus?
No outro dia eu vi um velho pedindo ajuda
Encontrei no meu caminho, uma criança cega e surda
Todo mundo fala que o amor é importante
Mas ninguém faz nada pra ajudar seu semelhante

Minha mãe dizia, "Filho pode esperar
Ele um dia volta e o mundo vai salvar"
Pra onde você foi? Cadê a sua cruz?
Venha me dizer, quem é você Jesus?
Pra onde você foi? Cadê a sua cruz?
Venha me dizer, quem é você Jesus?
Abre essas portas que lá já vem Jesus
Pobre e cansado com o peso da cruz
Abre essas portas que lá já vem Jesus
Pobre e cansado com o peso da cruz

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

> Venha me dizer, quem é você Jesus?
> Pra onde você foi? Cadê a sua cruz?
> Venha me dizer, quem é você Jesus? [374]

A letra dessa canção reforça a intensificação dos questionamentos religiosos por parte do compositor Odair, nesse caso, as reflexões se voltam para a figura central do cristianismo, "o próprio Jesus Cristo". Na canção, ao pedir a Jesus que se apresente, o autor questiona a representação de Jesus difundida pelas doutrinas cristãs tradicionais, como o catolicismo e o protestantismo.

O questionamento a essa representação pode ser visualizado já na primeira estrofe, quando o personagem-narrador explica que procurou Jesus na Sexta-Feira Santa e não o encontrou, como também não o encontrou quando o procurou *"na sua casa"* (o templo religioso é popularmente conhecido como "a casa de Deus e de Jesus"). Com essas frases, o compositor expressa a ideia de que o verdadeiro Jesus não está nos templos ou nas práticas religiosas tradicionais. Na continuidade dos versos, o compositor diz que só encontrou Jesus ao sair pela rua e falar com as pessoas, validando a noção de que Jesus estaria presente nas pessoas, e que, auxiliando alguém, estar-se-ia ajudando o próprio Cristo, conforme aparece em diversos pontos do Evangelho.[375]

No refrão, o personagem-narrador relembra um ensinamento de sua mãe, que lhe pedia calma com as inquietações, e que esperasse a volta de Jesus para salvar o mundo, trecho que se alinha a algumas passagens evangélicas.[376] Na continuidade da canção, o compositor retoma o refrão, questionando novamente onde estaria Jesus, demonstrando que as respostas religiosas não satisfaziam suas dúvidas.

A canção "Cristo, quem é você" explicita a relativização da religiosidade tradicional por parte do compositor, questão reforçada na entrevista concedida para subsidiar a presente tese:

> *[Eder] E religião, na década de 70 você seguia alguma? E hoje, atualmente, você é adepto de alguma religião?*
> *[Odair] Eu nunca tive religião, eu sou filho de uma mulher muito católica, uma família muito cristã, negócio de Igreja Católica. Fiz a primeira comunhão, porque minha mãe me levou para fazer, fiz aquele negócio do catecismo, aquelas coisas todas, mas eu sempre tive minha resistência com religiões. Eu não preciso de intermediário para chegar*

[374] Odair José/ Silva Santos (Comp.). **Cristo, quem é você?** LP "CPD", Odair José. Faixa 3. Polydor, 1972.
[375] BÍBLIA. O Evangelho segundo Mateus. Cap. 18, Vers. 6; Cap. 25, Vers. 1-3. In: **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Paulinas, 2011.
[376] BÍBLIA. O Evangelho segundo João. Cap. 14, Vers. 1-3. In: **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Paulinas, 2011. BÍBLIA. Livro do Apocalipse. Cap. 21, Vers. 4; Cap. 22, Vers. 20. In: **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Paulinas, 2011.

> *a Deus, eu acredito em Deus, mas não preciso de intermediário. Eu acho que as religiões, todas elas, também são um meio de manipulação, e muito feio, muito cruel. Então eu não tenho religião, eu tenho Deus, religião não.*[377]

Para além dessa entrevista, a rejeição ao cristianismo tradicional e à imagem de Jesus que ele propaga foi reiterada por Odair em entrevistas jornalísticas e na internet:

> **Odair:** [...] Eu sou um cristão, tenho minha fé, mas não preciso de intermediário para me comunicar com Deus. Não preciso de padre, pastor, de ninguém [...][378]

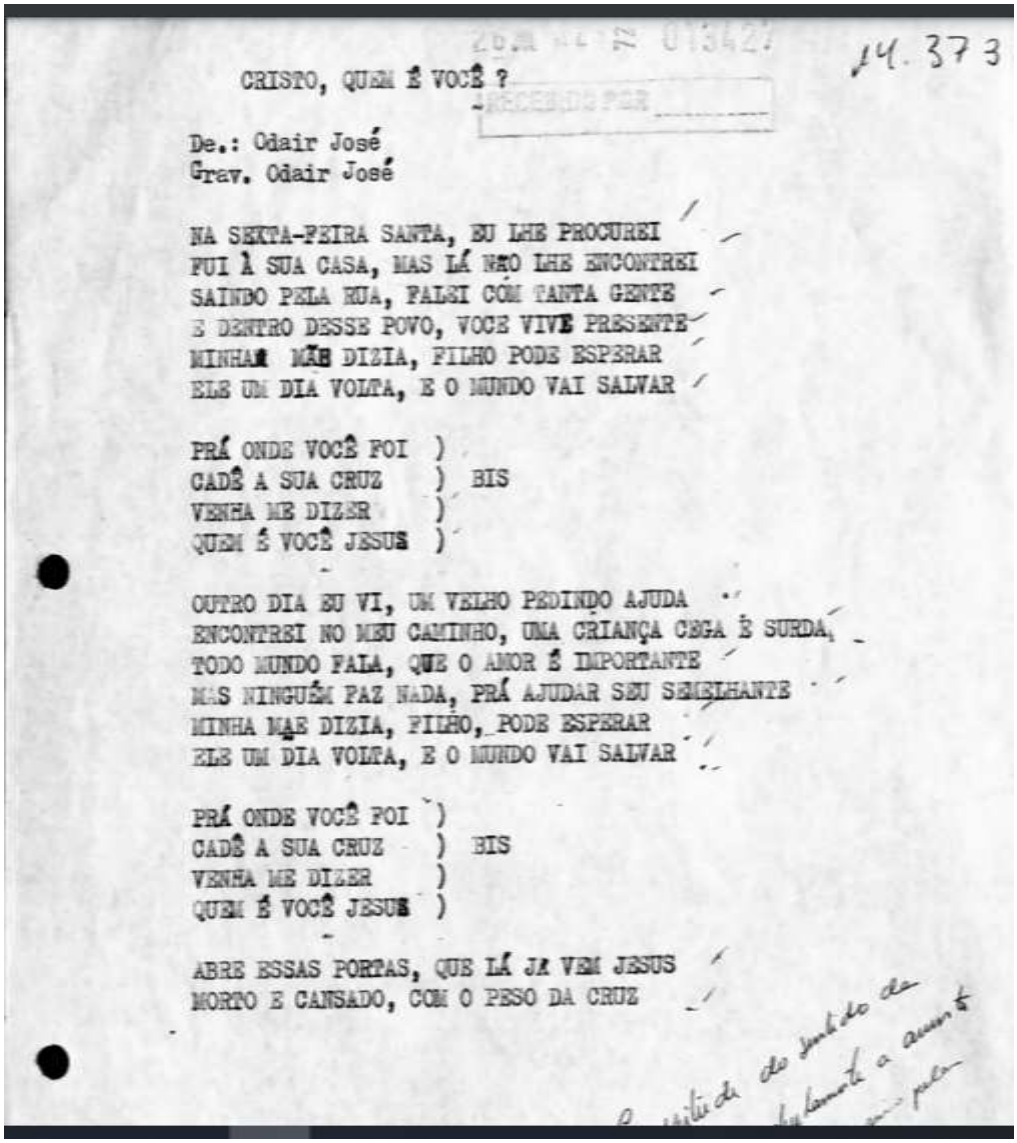
> **ESP:** Já que estamos na Semana Santa, você tem um disco cultuadíssimo e polêmico chamado o Filho de José e Maria. É uma história sobre Jesus Cristo?
> **Odair:** É sim, mas eu procuro colocar como eu vejo, como aprendi. A história de Cristo é muito fantasiada pela Igreja, seja ela católica ou evangélica. Na verdade, aquilo deve ter sido uma dureza, vivida por ele com vários tipos de emoções terrestres. As pessoas colocam num plano lá em cima, mas eu não vejo dessa forma. O que está ali é uma visão minha das coisas que eu li sobre Jesus Cristo, mas também me colocando, eu, você, qualquer outro.[379]

No momento em que a canção foi lançada, no ano de 1972, quando ainda vigorava o AI-5[380], além dos ataques midiáticos e dos setores conservadores, Odair teve de lidar com a perseguição dos órgãos censores do governo militar, que inicialmente vetaram a gravação e a divulgação da canção na mídia, como demonstra o documento com a letra da canção "Cristo quem é você" enviado pela gravadora Polydor, em 4 de agosto de 1972, para análise e liberação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão oficial de censura e fiscalização

---

[377] Depoimento de Odair José, em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.
[378] Cf.: PROVOCA. Odair José. Youtube, 11 mai. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/QGu0EewCQHo>. Acesso em: 17/07/2022.
[379] BOMFIM, Emanuel. Cantado "por crianças de 10 anos e adultos de 80", Odair contesta as divisões na MPB. **O Estado de S. Paulo**. Caderno 2. São Paulo, 7 abr. 2012.
[380] O Ato Institucional nº 5, popularmente conhecido pela sigla AI-5, foi decretado pelo governo militar (no poder desde o Golpe de 1964), durante o mandato do presidente Artur da Costa e Silva, em 13 de dezembro de 1968. A partir do AI-5 teve início o período mais duro e repressivo do governo militar, sem prazo de vigência, suas deliberações, ao darem liberdade ilimitada à policiais e militares que serviam ao governo, acabaram legitimando atrocidades como a censura, demissões e perseguições por motivação política e ideológica, prisões, torturas e assassinatos. Sua revogação ocorreu dez anos depois, através da Emenda Constitucional nº 11, de 13 de outubro de 1978, durante o governo do presidente Ernesto Geisel, mas só entrou em vigor em 1º de janeiro de 1979, quando teve início o processo de abertura política do governo Geisel. Para maiores informações sobre o AI-5, ver: NAPOLITANO, Marcos. **História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2016. GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

do Departamento de Polícia Federal do Brasil, como era de praxe antes do lançamento de qualquer música.[381]



14.373

CRISTO, QUEM É VOCÊ ?

De.: Odair José
Grav. Odair José

NA SEXTA-FEIRA SANTA, EU LHE PROCUREI
FUI À SUA CASA, MAS LÁ NÃO LHE ENCONTREI
SAINDO PELA RUA, FALEI COM TANTA GENTE
E DENTRO DESSE POVO, VOCÊ VIVE PRESENTE
MINHA MÃE DIZIA, FILHO PODE ESPERAR
ELE UM DIA VOLTA, E O MUNDO VAI SALVAR

PRÁ ONDE VOCÊ FOI)
CADÊ A SUA CRUZ) BIS
VENHA ME DIZER)
QUEM É VOCÊ JESUS)

OUTRO DIA EU VI, UM VELHO PEDINDO AJUDA
ENCONTREI NO MEU CAMINHO, UMA CRIANÇA CEGA E SURDA
TODO MUNDO FALA, QUE O AMOR É IMPORTANTE
MAS NINGUÉM FAZ NADA, PRÁ AJUDAR SEU SEMELHANTE
MINHA MÃE DIZIA, FILHO, PODE ESPERAR
ELE UM DIA VOLTA, E O MUNDO VAI SALVAR

PRÁ ONDE VOCÊ FOI)
CADÊ A SUA CRUZ) BIS
VENHA ME DIZER)
QUEM É VOCÊ JESUS)

ABRE ESSAS PORTAS, QUE LÁ JÁ VEM JESUS
MORTO E CANSADO, COM O PESO DA CRUZ

Figura 8 - Letra da canção “Cristo, quem é você?” apresentada à Divisão de Censura de Diversões Públicas e vetada, 1972.[382]

[381] As permanências conservadoras, somadas ao forte vínculo com as religiões cristãs tradicionais, fariam o posicionamento crítico de Odair ser novamente alvo de críticas, ataques e perseguições, até na contemporaneidade, conforme se pode constatar nas redes sociais.

[382] Requerimento da gravadora Companhia Brasileira de Discos Phonogram (Polydor) para aprovação da letra: “Cristo, quem é você?” BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Código de Referência: BR RJANRIO TN.CPR.LMU.3146/14. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1390379&v_aba=1>. Acesso em: 14/07/2021.

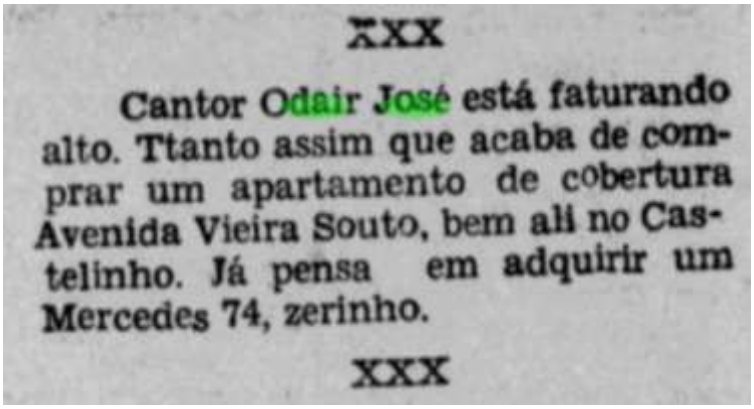
ABRE ESSAS PORTAS, QUE LÁ JÁ VEM JESUS
MORTO E CANSADO, COM O PESO DA CRUZ

Figura 9 - Letra da canção “Cristo, quem é você?” apresentada à Divisão de Censura de Diversões Públicas e vetada, 1972.[383]

Percebe-se através do documento que a canção foi vetada no dia 2 de agosto de 1972. A mensagem do censor dizia o seguinte: “Em virtude do sentido da letra afetar diretamente a assunto concernente a religião, opto pela sua não aprovação.” A justificativa do censor para o veto foi a crítica do compositor à religião, mas, como se pode perceber, Odair não foi ofensivo, intolerante ou preconceituoso. Na letra, o personagem apenas perguntava quem era Jesus. Porém, a obra que mencionava traços das religiões cristãs hegemônicas acabava por incomodar o aparato estatal.

[383] Requerimento da gravadora Companhia Brasileira de Discos Phonogram (Polydor) para aprovação da letra: “Cristo, quem é você?” BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Código de Referência: BR RJANRIO TN.CPR.LMU.3146/14. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1390379&v_aba=1>. Acesso em: 14/07/2021.

Em relação ao repertório de Odair, esse não foi um caso isolado de censura a uma canção com temática religiosa, o ápice do embate com as instituições religiosas e os setores conservadores ocorreu com o lançamento, no ano de 1977, do LP "O Filho de José e Maria"[384] (ver item 1.5 da presente tese), que marca uma drástica ruptura em sua carreira musical. As dificuldades na chegada ao Rio e no início da carreira haviam sido superadas quando ele conseguiu gravar o primeiro compacto simples, em 1972. A partir dali, Odair vivenciou uma carreira meteórica, com alta vendagem de discos, sucesso midiático e financeiro e popularidade, que lhe proporcionaram uma vida confortável e a conquista de bens materiais, como pode ser observado nesta menção de jornal:


XXX

Cantor Odair José está faturando alto. Ttanto assim que acaba de comprar um apartamento de cobertura Avenida Vieira Souto, bem ali no Castelinho. Já pensa em adquirir um Mercedes 74, zerinho.

XXX

Figura 10 - Nota sobre Odair José publicada no jornal *Tribuna da Imprensa*, 1974.[385]

Como pode ser observado, o sucesso de Odair no ano de 1974 era grande, a ponto de sua vida pessoal, amorosa e suas conquistas materiais serem temas recorrentes de fofocas na mídia. A nota veiculada em um jornal de grande circulação no Rio de Janeiro demonstra que a imagem do artista já era associada a *status*, fama e riqueza. O próprio artista afirmou recentemente em depoimento que ficou muito rico com a música, tendo comprado um terreno de 12.000 metros quadrados no valorizado bairro da Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, mas desperdiçou boa parte dessa fortuna no decorrer dos anos:

> **Repórter:** Você conseguiu ficar rico na sua profissão, com tantos discos que você vendeu, com tanto sucesso que você fez?
> **Odair:** Olha quando você toca nesse assunto, eu as vezes me cobro porque eu não fui um bom administrador. As coisas não deram mais certo pra mim, por culpa do Odair José mesmo.
> **Repórter:** O cantor admite que jogou muito dinheiro pelo ralo?

[384] Odair José. **"O Filho de José e Maria"**. LP. Rio de Janeiro: RCA/ Sony Music, 1977.
[385] MACHADO, Gilka Serzedello. Colunão. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 14 jan. 1974.

> **Odair:** Eu ganhei muito dinheiro, eu era para ser muito rico, mas eu fui um gastador, fui um cara que não ligou muito para isso.
> **Repórter:** E não ligou mesmo, Odair chegou a ter um terreno na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, com 12.000 metros quadrados.
> **Odair:** Eu usava para jogar bola, daqui a pouco eu vendi aquilo, hoje é o lugar mais caro do mundo.
> **Repórter:** Odair, a gente resolveu fazer as contas para você, tá? Hoje o seu campinho de futebol valeria perto de 50 milhões de reais.
> **Odair:** Mas estou satisfeito, minha vida tranquila, tenho meu patrimoniozinho. Tô com saúde, isso é o que importa.[386]

Surpreendentemente, a carreira de sucesso, conquistas artísticas e materiais se modificou bruscamente a partir do lançamento de "O Filho de José e Maria", projeto de realização artística de Odair. Ele considerava o álbum de alta qualidade musical, acreditava que o disco seria um sucesso comercial, mas, ao contrário disso, configurou-se como um fracasso. A exploração da temática religiosa foi a principal causa do fracasso, alguns discursos contidos nas canções foram considerados pecaminosos, desagradando os setores mais tradicionais da Igreja e outros núcleos conservadores.

Entre os discursos que mais incomodavam estava a representação da Sagrada Família (Jesus, Maria e José) com atributos, sentimentos e paixões humanas.[387] Os personagens narrados apresentavam vícios, desarranjos e conflitos familiares, representados através de temas como separação conjugal, rebeldia juvenil, homossexualidade e crises existenciais. Odair declara que não teve o intuito de ofender nenhuma vertente religiosa ou blasfemar contra os personagens evangélicos, apenas queria expressar suas inquietações religiosas e criticar a postura autoritária e conservadora de alguns setores da Igreja Católica e outras vertentes cristãs:

> [...] Naquela época eu estava lendo o livro do Kalil Gibran, "O Profeta", e acreditava em uma proposta musical que estourava no mundo inteiro, com Peter Frampton. Eu queria ser esse cara com a guitarra no pescoço, tocando com uma banda. Eu queria falar de algumas dúvidas minhas sobre a religião, não a religiosidade, mas sim a forma que a religião contava as coisas, que pra mim não batia, como não bate até hoje.
> [...]
> Eu acredito e acho a história de Jesus Cristo muito bonita, mas não vejo a história de Deus como a Igreja conta. Ainda não sabemos se existe

[386] Depoimento de Odair José, em entrevista ao programa televisivo "Domingo Espetacular", exibido pela Rede Record de Televisão em 5 jun. 2022. GUERREIRO, Antonio (Dir.); FERRAZ, Carolina; AGUIAR, Sérgio (Apres.). Odair José relembra censura e conta o que fez com a fortuna que ganhou. **Domingo Espetacular**. São Paulo: Rede Record de Televisão, 5 jun. 2022. Disponível em: <https://recordtv.r7.com/domingo-espetacular/videos/odair-jose-relembra-censura-e-conta-o-que-fez-com-a-fortuna-que-ganhou-29062022>. Acesso em: 18/07/2022.

[387] As letras das canções do LP "O Filho de José e Maria" não serão reexibidas neste capítulo, porque já foram expostas e analisadas no item 1.5 do primeiro capítulo. Nesta parte da tese, o LP é retomado de forma resumida, para melhor compreensão da temática religiosa. Para uma problematização aprofundada do LP "O Filho de José e Maria", ver item 1.5 ("Rompendo com o Mercado: resistência criativa em "O Filho de José e Maria") desta tese.

> nem que forma tem. Acho que a Igreja usa muito a fé e necessidade das pessoas para explorar isso aí. Sou batizado na Igreja Católica, mas, depois dos 18 anos, estou no mundo e tenho meu próprio conceito sobre isso. Na verdade, isso é um paralelo a todos cidadãos. O filho de José e Maria somos todos nós, não especificamente era Jesus Cristo. Mas aquilo, na época, foi tomado como blasfêmia [...][388]

Odair afirma em entrevista ao site UOL que a inspiração filosófica do LP foi o livro "O Profeta"[389] ("The Prophet"), de Khalil Gibran[390]. A crítica aos privilégios do clero, a riqueza da Igreja, o questionamento da religião institucionalizada e a apresentação de um Jesus humano, próximo do povo, são pautas comuns aos dois trabalhos. O falso moralismo da Igreja em relação ao sexo antes do casamento também consta como temática do LP "O Filho de José e Maria", podendo ser visualizada em canções como "O Casamento"[391]. Segundo Odair, ao contrário do

---

[388] DIAS, Tiago. Odair José se redescobre em novo público: "Quero os doidões ao meu lado". **UOL**, Música, 13 jun. 2014. Disponível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2014/06/13/odair-jose-se-redescobre-em-novo-publico-quero-os-doidoes-ao-meu-lado.htm>. Acesso em: 15/03/2022.

[389] GIBRAN, Khalil. **O Profeta**. Rio de Janeiro: ACIGI, 1980. Publicado originalmente em 1923, essa obra permitiu que Gibran alcançasse fama mundial – tornou-se a obra de ficção espiritual mais lida no mundo no século XX. Seu conteúdo vincula-se à experiência de imigração do autor, servindo como inspiração para outros migrantes. O enredo do livro gira em torno de um personagem, o "profeta Almustafá", que, depois de 12 anos exilado na cidade de Orphalese, decidiu retornar à sua terra natal em uma viagem de navio. A caminho do embarque, o profeta é interrompido por um grupo de pessoas que lhe pedem ensinamentos e o compartilhamento de sua vasta sabedoria. Generoso, Almustafá atende ao pedido do grupo e transmite seu conhecimento, a partir de 28 ensaios poéticos que, em forma de parábolas, apresentam profundas reflexões sobre temas humanos, como o amor, a dor, a amizade, a família, a beleza, a religião, a alegria, a tristeza e a morte. Através do livro, Gibran critica a desigualdade existente entre o clero enriquecido e a população com menor poder aquisitivo, que enfrenta sofrimentos diários para sobreviver. Para Gibran, a religião deve se caracterizar como uma prática cotidiana de busca ao sagrado, e por sagrado devem ser definidas as coisas que "realmente importam" na vida das pessoas, a brincadeira com os filhos, a contemplação do céu e da chuva, a prática do bem e o respeito ao próximo. Para o autor, o sagrado está o tempo todo ao nosso lado, mas não o enxergamos. Ver: LOPES, José Aperecido Ferreira. Da noção do sagrado, na obra O Profeta de Gibran Khalil Gibran. **Revista Pandora Brasil**, n. 53, abr. 2013. Na comunidade maronita onde nasceu, Gibran aprendeu algumas lições que levou para toda a vida, como considerar a montanha um refúgio espiritual, além vivenciar a religião no cotidiano a partir dos exemplos e ensinamentos de Jesus. Mas o autor sempre exerceu sua religiosidade a partir de um posicionamento crítico e uma crença cristã individualizada, sem ligação com nenhuma religião específica. Em outro livro de sua autoria, "Jesus, Filho do Homem", Gibran apresenta um Jesus que se fez homem para compreender o sofrimento humano. Segundo Gibran, o fato de Jesus ter se entregado em corpo e espírito demonstra a vontade de vivenciar as emoções humanas; para além desse fato, ao se tornar humano, Jesus oferece ao homem a oportunidade de se divinizar. Para o autor, Jesus não era um Deus, era um homem, mas, diferentemente dos outros homens, ele podia se conectar diretamente com os céus e com o próprio Deus. Cf.: GIBRAN, Khalil. **Jesus, Filho do Homem**. Sinodal, 2005. Ver também: HANANIA, Aida Ramezá. Um profeta em Nova Iorque. **International Studies on Law and Education**, n. 16, jan./abr. 2014. Disponível em: <http://www.hottopos.com/isle16/91-95Aida.pdf>. Acesso em: 10/05/2022.

[390] O escritor, ensaísta, prosador, poeta e pintor Gibran Khalil Gibran nasceu no Líbano, em 1883, na aldeia de Bsharri. Atuando como escritor, publicou em vida 16 livros (oito em árabe e oito em inglês), que somam-se a três de sua autoria publicados postumamente. No Ocidente ficou conhecido como Khalil Gibran, ou simplesmente Gibran. Sua obra expressou suas inclinações religiosas e místicas, através dela tratou de temas como o amor, a amizade, a morte e a natureza, tendo forte vínculo com o misticismo oriental e o romantismo. Entre suas principais inspirações intelectuais estavam Nietzsche e William Blake. Seu livro com maior vendagem foi "O Profeta". Gibran faleceu em Nova York, no ano de 1931, aos 48 anos. OLIVEIRA, Cristiane Brito de. Marta: o drama de uma libanesa em Gibran. **Revista Garrafa**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 33, 2013. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa30/cristianebrito_drama.pdf>. Acesso em: 14/03/2022.

[391] Odair José (Comp.). **O Casamento.** LP "O Filho de José e Maria", Odair José. Lado 1, Faixa 6. Rio de Janeiro: RCA, 1977.

que a Igreja pregava, o sexo antes do casamento já era comum no cotidiano brasileiro, resultando no aumento anual de mulheres que engravidavam antes de se casar, o que as famílias tradicionais e instituições conservadoras tentavam encobrir. [392]

Entre os temas polêmicos presentes no disco "O Filho de José e Maria", o que mais incomodou os religiosos e conservadores foi a insinuação de que o personagem vinculado à figura de Jesus, apresentado como "o filho de José e Maria", teria se assumido homossexual, discurso presente em faixas como "Nunca mais"[393] e "O sonho terminou"[394]. Odair confirmou que teve o intuito de descrever o personagem com esse viés em entrevista concedida ainda no lançamento do álbum, em 1977.[395]

Talvez tenha sido de forma inconsciente, visto que Odair afirma não ser adepto ou simpatizante de nenhuma religião ou movimento religioso, mas, ao atribuir traços humanos e "pecaminosos" a Jesus e à Sagrada Família, o compositor se aproximou de algumas ideias difundidas pelo movimento progressista vinculado à Igreja Católica latino-americana nas décadas de 1960 e 1970 conhecido como Teologia da Libertação. Além de associar o ideal de igualdade social aos ensinamentos evangélicos deixados por Jesus, essa vertente do catolicismo defendia a imagem de "Jesus humanizado", que se "fez homem", nasceu junto de pessoas humildes, compartilhou com elas todo o sofrimento resultante das desigualdades e explorações do capitalismo. Segundo os teólogos da libertação, além de ter perdoado os pecados da humanidade, quando vivo, Jesus teria saído em defesa dos oprimidos, enfrentando os poderosos, o que acabou resultando em seu assassinato.[396]

Fatores como a pressão de setores conservadores e religiosos, a ação da censura, o interesse mercadológico, além da inovação sonora contribuíram para o fracasso comercial do LP "O Filho de José e Maria". Em relação à pressão religiosa, padres, bispos e fiéis conservadores fizeram propaganda negativa do disco nas missas, em jornais e revistas

---

[392] BARROS, Patrícia Marcondes de. **Provocações brasileiras:** a imprensa contracultural Made in Brazil - coluna Underground (1969-1971), Flor do mal (1971) & a Rolling Stone brasileira (1972-1973). Tese (Doutorado em História), FCL/ UNESP, Assis, 2007.

[393] Odair José (Comp.). **Nunca mais**. LP "O Filho de José e Maria", Odair José. Lado 1, Faixa 1. Rio de Janeiro: RCA/ Sony Music, 1977.

[394] Odair José (Comp.). **O sonho terminou**. LP "O Filho de José e Maria", Odair José. Lado 2, Faixa 8. Rio de Janeiro: RCA/ Sony Musica, 1977.

[395] JORNAL DE CAXIAS. Música. Caxias do Sul, 9 jul. 1977, p. 36. Ver item 1.5 - "Rompendo com o mercado: resistência criativa em "O Filho de José e Maria".

[396] Ver: LÖWY, M. Marxismo e cristianismo na América Latina. **Lua Nova**. São Paulo, n. 19, p. 5-21, 1989. ALVES, M. M. **A Igreja e a política no Brasil**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1979. GUTIERREZ, G. **Teologia da Libertação:** perspectivas. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

especializadas.[397] A pressão foi tão grande que Odair chegou a ser ameaçado de excomunhão por um bispo da Igreja Católica:

> [Odair] E a Igreja, por conta desse disco eu fui excomungado por um bispo de Campo Grande.
> [Danilo Gentili] Você foi excomungado pela Igreja?
> [Odair] É, eu fui excomungado pela Igreja Católica. Os caras não entenderam, porque, na verdade, "O Filho de José e Maria" pode ser qualquer um de nós. Muito embora, eu estava realmente fazendo um questionamento, porque para a Igreja Católica, se você for convidado para batizar uma criança de um amigo seu, você tem que ser casado na Igreja, e o projeto desse disco começa com uma música chamada "O casamento", onde eu estou casando José e Maria, porque na verdade não me consta que eles foram casados.
> [Danilo Gentili] Ainda mais na Igreja Católica, que não existia na época!
> [Odair] Então, eu resolvi casar eles em uma música, para não pegar mal.
> [Danilo Gentili] (Risos) Isso é rock and roll, isso é rock and roll![398]

Apesar de Odair e o apresentador Danilo Gentili rirem da ameaça de excomunhão sofrida pelo artista, aos olhos da Igreja e dos católicos esse tipo de punição é considerada grave.[399]

Em relação à censura, o Departamento de Censura de Diversões Públicas visou o álbum "O Filho de José e Maria" já antes do seu lançamento. Na versão original, ele teria 18 canções, mas, quando a gravadora enviou as letras para avaliação dos sensores, antes do lançamento (evitando que depois de um árduo trabalho de gravação as canções fossem vetadas, gerando prejuízo e frustração para os artistas e produtores), já foi informado o veto, que proibia a gravação de oito faixas. Entre as canções vetadas, algumas reaparecem modificadas em discos

---

[397] CAVALCANTI, Ivan Luis Lima. **"Ame, assuma e consuma":** canções, censura e crônicas sociais no Brasil de Odair José (1972- 1979). Dissertação (Mestrado em História), PPGH/ UFPB, João Pessoa, 2015, p. 122.

[398] Depoimento de Odair José em entrevista ao programa televisivo "Agora É Tarde", exibido pela Rede Bandeirantes de Televisão, em 22 de junho de 2012, tendo como apresentador o comediante Danilo Gentili. Cf.: SOPROGRAMASCOMPLETOS. Agora é Tarde, 22/06/2012, com Odair José. Youtube, 23 jun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=li3qI_LAwNQ>. Acesso em: 17/07/2022.

[399] A excomunhão é a punição suprema aplicada pela Igreja Católica, sendo direcionada a grupos ou pessoas que pratiquem atos considerados ofensivos à religião e à Igreja, ou tenham um comportamento que ameace a sobrevivência das comunidades religiosas. É uma medida utilizada em casos extremos, entre outras sanções, acarreta o rompimento de laços entre o(a) excomungado(a), a Igreja e a Eclésia (a comunidade cristã), somado ao veto aos sete sacramentos, que são: batismo, confirmação (ou crisma), eucaristia, reconciliação (ou penitência), unção dos enfermos, ordem e matrimônio. Ao contrário do que é propagado pelo senso comum, existe a possibilidade de a excomunhão ser revertida mediante o arrependimento da falta, a negação de ofensa ou blasfêmia cometida contra a Igreja e seus ícones (Deus, Jesus, a Sagrada Família, o Espírito Santo, os sacerdotes consagrados, símbolos e instrumentos sagrados etc.). De acordo com a crença católica, se a excomunhão não for revertida, o excomungado corre o risco de ter sua alma condenada ao inferno. Ver: SCHULZ, M. **Absolvo te ab isto vinculo excommunicationis et restituo te sacramentis Ecclesiae:** excomunhão e sociedade no 'Libro e las confesiones' de Martín Pérez. Dissertação (Mestrado em História), PPGH/IFCH/UFRS, Porto Alegre, 2013.

seguintes, como "Quando você decidir"[400] e "Forma de sentir"[401], que tratavam da questão homoafetiva.

Ao lançar o LP "O Filho de José e Maria", Odair, portanto, foi pressionado por três agentes principais: o mercado fonográfico, que, ao selecionar as canções que seriam ou não gravadas no LP, restringiu a criatividade e a liberdade artística de Odair; a Igreja Católica e os segmentos conservadores, que, além de difundirem uma propaganda negativa sobre Odair e sua obra nos seus núcleos, o ameaçaram de excomunhão; e a Censura.

Durante a vigência do regime militar, a censura à arte, aos sindicatos, partidos, organizações políticas, universidades, centros acadêmicos e meios de comunicação visava dois conteúdos principais: o político e o comportamental. A censura ao conteúdo político atingia todos os tipos de arte, como o cinema, o teatro e a música. No âmbito musical, sua atenção se concentrava nas canções engajadas que criticavam o governo, os militares ou faziam alusão às ideias de esquerda (princípios socialistas, comunistas, anarquistas etc.). Agora, em relação ao conteúdo comportamental, os censores barravam menções contrárias à família (o modelo burguês de família[402]), à pátria, à religião (as religiões socialmente dominantes: o catolicismo e o protestantismo), à moral e aos bons costumes, incluindo tabus sociais, como a liberdade sexual, a relativização do casamento, a homossexualidade, as drogas, a rejeição ao trabalho, entre outros. Temas que foram amplamente explorados por Odair. Os militares justificavam a censura comportamental atrelando-a à defesa dos princípios conservadores da moral e da religião e ao combate às ideologias consideradas subversivas ligadas ao marxismo ou às transformações comportamentais de 1968, que incluíam a Contracultura.

---

[400] Odair José (Comp.). **Quando você decidir**. LP "Coisas simples", Odair José. Lado 1, Faixa 1. Rio de Janeiro: RCA/ Sony Musica, 1978.

[401] José Messias/ Donizete (Comp.). **Forma de sentir**. LP "Coisas Simples", Odair José. Lado 2, Faixa 7. Rio de Janeiro: RCA/ Sony Musica, 1978.

[402] O modelo de família burguesa tradicional e nuclear teve sua origem atrelada ao desenvolvimento da burguesia europeia. A partir do século XVIII, as mudanças sociais causadas pela industrialização e a intensa urbanização provocaram um desgaste da estrutura familiar até então vigente. Mas, de princípio, esse modelo familiar ficou restrito à classe média alta (nascida antes mesmo da industrialização), sendo disseminado vagarosamente para a classe média baixa e o proletariado. A estrutura familiar burguesa só se tornou dominante a partir do século XX, acompanhando o capitalismo avançado. Nesse modelo, a importância dada ao casamento passou a não se pautar mais pela manutenção das tradições ou continuação da linhagem, mas sim pela preservação da acumulação de capital e pelo valor da escolha individual. Esse modelo de família fincou suas bases sobre a "domesticidade", o amor romântico e o amor maternal, vinculados à privacidade e ao isolamento, tendo rigorosas divisões de papéis sexuais, e a figura do pai assumindo o papel de chefe-provedor da casa. A mãe ficou com o dever de cuidar da casa e dos filhos, sendo ela responsabilizada por qualquer coisa que acontecesse a eles. Aos filhos cabia o respeito à autoridade paterna e materna e o amor incondicional à família. Esse modelo filial servia para formatar o burguês "autônomo", o cidadão moderno que não necessitava de sanções ou apoios externos, estando sempre motivado para enfrentar um mundo competitivo, tomar decisões independentes em busca da acumulação de capital. POSTER, M. **Teoria crítica da família**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

A postura da Igreja em relação ao Estado variou durante as décadas de 1960 e 1970. Inicialmente, as alas conservadoras do clero decidiram se opor ao então presidente, João Goulart, e apoiar o golpe de 1964, que extinguiu o regime democrático no Brasil pelo período de 21 anos (de 1964 a 1985). A chegada de João Goulart ao poder ocorreu graças à conquista do cargo de vice-presidente nas eleições de 1960. Nesse período, o vice-presidente não formava a mesma chapa do presidente, o cargo era acessado através de eleição própria. Em 1964, João Goulart venceu a disputa de vice-presidente pela segunda vez seguida, visto que tinha sido o vice de Juscelino Kubitschek.

Dessa vez, Goulart foi eleito para ser o vice de Jânio Quadros. Seu discurso contra a imoralidade e a corrupção aliado ao carisma e aos traços populistas do ex-governador de São Paulo chamaram a atenção da UDN (União Democrática Nacional), que o considerou capaz de vencer as eleições presidenciais de 1960. Os udenistas tinham o objetivo de extinguir o revezamento de poder entre o PTB (Partido Trabalhista Brasileiro) e o PSD (Partido Social Democrático), fundado com o fim do Estado Novo e vinculado aos ideais getulistas.

Jânio foi eleito presidente no dia 3 de outubro, sucedendo Juscelino Kubitschek, que governava o país desde 1956. Desde o momento da posse, a relação entre presidente e vice não foi das melhores, os dois divergiam sobre questões políticas e ideológicas. Parte da mídia e alguns boatos vinculavam Goulart aos ideais socialistas. Ciente do vínculo, o presidente Jânio enxergou uma oportunidade de manchar a imagem de seu desafeto político, convidando-o para a viagem diplomática à República Popular da China (adepta do regime comunista), convite que foi prontamente aceito por Goulart. Ao chegar no país asiático, o vice-presidente ficou sabendo que estava envolvido em uma grave crise política, provocada pela renúncia de Jânio ao cargo de presidente, e precisaria retornar imediatamente e assumir o seu posto.

A maior parte dos militares que ocupavam postos de ministro não aceitava Goulart como presidente, no entanto, a Constituição de 1946 garantia seu direito de posse. Uma disputa política acabou sendo travada entre os defensores de um golpe militar que impedisse a posse de Jango e um grupo legalista, que defendia o cumprimento da lei e o seu direito de acesso ao cargo. O grupo golpista ameaçou prender Goulart se ele voltasse ao Brasil para assumir o cargo, enquanto uma parte da sociedade civil, liderada por Leonel Brizola, então governador do Rio Grande do Sul e cunhado de Jango, apoiou seu retorno para a posse. Brizola chegou a deslocar forças militares de seu estado para assegurar sua volta ao país.

A posse de Goulart só foi aceita pelos militares, pela UDN e pelos grupos conservadores depois que uma emenda constitucional que instituía o parlamentarismo e limitava os poderes de Goulart foi decretada pelo governo. Em 1963, um plebiscito definiu a

retomada do presidencialismo, a partir desse momento, em seus discursos, Goulart assumiu o compromisso de que seu governo se voltaria para a solução dos problemas sociais brasileiros. Entre as medidas propostas e adotadas constava a institucionalização das reformas de base e das ligas camponesas (movimento embrionário de reforma agrária), que agradavam os movimentos de esquerda e os setores com menor poder aquisitivo, mas, por outro lado, causavam apreensão nos investidores estrangeiros, nos oligarcas rurais, nos empresários ligados à indústria e ao comércio, na alta cúpula militar, além dos setores da Igreja Católica.

Para deslegitimar o governo Goulart, a oposição passou a espalhar notícias vinculando-o ao comunismo, o que aumentava o pânico nos setores conservadores da sociedade brasileira. Propagando falsas informações sobre o comunismo, os opositores de Goulart utilizaram o pânico social como incentivo de mobilizações anticomunistas e em prol de intervenção militar. Entre os principais grupos e movimentos anticomunistas incluía-se a "Marcha da Família com Deus pela Liberdade"[403]; além dela, a CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil), instituição oficial que representa a Igreja Católica no Brasil, declarou apoio ao golpe militar, usando como justificativa o combate à ameaça comunista e a pretensa desordem que ela poderia causar. Apesar do apoio da CNBB e de algumas alas católicas, não é possível afirmar que a Igreja e sua alta cúpula tenham apoiado o golpe em 1964, não existe fonte ou documento oficial que demonstre ações nesse sentido ligadas aos membros do Vaticano.

Mesmo no Brasil, não houve consenso entre membros da Igreja, alguns apoiaram, houve inclusive casos de bispos apoiadores que, depois de cinco anos de regime militar, participavam de protestos e manifestações contrárias – foi o caso de Dom Jaime de Barros Câmara, que atuou como arcebispo do Rio de Janeiro.[404] Do momento do golpe (março de 1964) até dezembro de 1968, houve uma guinada de posicionamento institucional da Igreja Católica

[403]A "Marcha da Família com Deus pela liberdade" se configurou como um movimento organizado por uma frente ampla de grupos de direita e conservadores. Defendendo valores como a família, a pátria, a democracia, a Constituição e a religião, que consideravam ameaçados pelo comunismo e pelo governo trabalhista (também visto como comunista) de João Goulart, diversas associações civis passaram a convocar seus adeptos e simpatizantes para manifestações "anticomunistas". A primeira e maior entre essas manifestações ocorreu em 19 de março de 1964, ela contou com cerca de 500 mil pessoas reunidas na Praça da República, em São Paulo, sendo aquele o primeiro de uma série de eventos desse tipo que reuniram milhares de pessoas por todo o país naquele ano. Como ocorreu anteriormente na capital, nos últimos dias de março, as manifestações avançaram para o interior do estado e para o Paraná. No Rio de Janeiro, uma manifestação foi convocada logo após a de São Paulo, para o dia 2 de abril. A antecipação dos acontecimentos que culminaram no golpe civil-militar fez da marcha da Guanabara, a Marcha da Vitória, a maior de todas as que ocorreram no Brasil ao longo de 1964, tendo levado cerca de 800 mil pessoas à rua. CORDEIRO, Janaína Martins. A mancha da família com Deus pela Liberdade em São Paulo: direitas, participação política e golpe no Brasil, 1964. **Revista de História**. São Paulo, n. 180, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/167214/170156>. Acesso em: 05/08/2022.

[404] CUBAS, Caroline Jaques. Igreja Católica em tempos de ditadura militar: do diálogo à subversão em páginas impressas. **Fronteiras: Revista Catarinense de História**, ANPUH-SC, n. 24, 6 jun. 2018. Disponível em: <https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/FRCH/article/view/8085/5252>. Acesso em: 18/04/2022.

no Brasil. Os pronunciamentos da CNBB demonstram que o apoio inicial se transformou em crítica à tortura e às prisões políticas.

Segundo Frei Betto[405], em 1964 já existiam setores da Igreja (especialmente aqueles ligados à Ação Católica) que se identificavam com os ideais de esquerda e se opunham ao regime militar. Essa ala ganhou força no momento em que Dom Paulo Evaristo Arns se tornou arcebispo de São Paulo, em 1970, e os primos Ivo e Aloísio Lorscheider ascenderam aos quadros dirigentes da CNBB, na mesma época. O crescimento de denúncias sobre a utilização da tortura como instrumento de coerção do regime militar motivou o grupo a iniciar ações em defesa dos direitos humanos. Membros da própria Igreja acabaram sendo vítimas da violência institucional do governo, a prisão dos frades dominicanos[406], da madre Maurina Borges da Silveira e o assassinato do padre Henrique Pereira Neto, em Recife, todos no ano de 1969, comprovavam as acusações de tortura.[407]

Apesar da tortura sofrida por alguns clérigos e das manifestações favoráveis à democracia de grupos ligados à Igreja, esses fatos não representavam uma ruptura entre Igreja e Estado, documentos do período comprovam a aproximação entre bispos e militares no período mais violento do regime. Existem fontes que atestam a formação de uma comissão, conhecida como "Bipartite", formada por membros do alto clero e representantes do governo militar, para discutir assuntos de interesse mútuo, como prisões, torturas, censuras e perseguições a grupos

---

[405] Carlos Alberto Libânio Christo, conhecido como Frei Betto, nasceu em Belo Horizonte, no dia 25 de agosto de 1944. Militou no Movimento Estudantil desde os 13 anos, também atuou como dirigente da Juventude Universitária Católica (JEC) de 1962 a 1964. Constantemente vigiado e perseguido, foi preso pela primeira vez em junho de 1964, ainda no início do regime militar. Em 1965 ingressou na Ordem Dominicana, decidiu cursar Filosofia e Teologia, além de ter começado a exercer a profissão de jornalista, adotando um viés crítico, fato que motivou sua segunda prisão, de 1969 a 1973. Assessor de diversos movimentos sociais, entre os quais as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), símbolo do modelo de Igreja comunitária defendida pela Teologia da Libertação, a Pastoral Operária de São Bernardo do Campo, e do Centro de Educação Popular, do Instituto Sedes Sapientiae. Também foi coordenador de mobilização social do Programa Fome Zero entre 2003 e 2004, no governo Lula. CAMURÇA, Marcelo Ayres. A militância de esquerda (cristã) de Leonardo Boff e Frei Betto: da Teologia da Libertação a mística ecológica. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (Orgs.). **As esquerdas no Brasil**. Vol. 3 - Revolução e Democracia (1964-...). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

[406] Desde os primórdios do regime militar, um grupo de jovens frades devotos de São Domingos aderiu aos movimentos de resistência às arbitrariedades do governo. Os frades tiveram de entrar para a clandestinidade, depois que os militares descobriram que o grupo havia se aliado e protegia membros da Ação Libertadora Nacional (ALN), movimento guerrilheiro comandado por Carlos Marighella (ex-deputado federal, considerado um dos principais inimigos do regime). Inclinados aos ideais de esquerda, os frades interpretavam o Evangelho a partir de um viés igualitário, de combate às injustiças sociais. Seus membros foram vítimas de variadas formas de repressão, em 1969, os freis Ivo e Fernando foram os primeiros dominicanos a serem presos e submetidos a tortura, servindo de isca para atrair Marighella. A estratégia dos militares foi efetiva, um falso encontro com os freis resultou no assassinato do líder da ALN, depois de um tiroteio. Frei Tito foi preso na sequência, tendo sido capturado em pleno convento dos dominicanos. No curto espaço de tempo de cinco dias, conseguiram prender Frei Betto. CUBAS, Caroline Jaques. Igreja Católica em tempos de ditadura militar: do diálogo à subversão em páginas impressas. **Fronteiras: Revista Catarinense de História**, ANPUH-SC, n. 24, 6 jun. 2018. Disponível em: <https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/FRCH/article/view/8085/5252>. Acesso em: 18/04/2022.

[407] Ibidem.

considerados subversivos. Nesses encontros, realizados entre 1970 e 1974, a Igreja demonstrava o interesse de manter boas relações com o governo militar.

Em 1974, a pedido do presidente Geisel, foi publicado um extenso documento oficial manifestando preocupação com uma possível radicalização esquerdista nos quadros da Igreja Católica. O documento relatava o vínculo de uma parte do clero com teorias consideradas subversivas, comunistas e/ou marxistas. Com a proximidade da abertura democrática, a Igreja passa a demonstrar publicamente seu vínculo com o Estado através do estreitamento de relações entre a CNBB e o governo Figueiredo.[408]

Desde o momento da descoberta do Brasil, a história do país foi marcada pelo choque de interesses da Igreja Católica e do Estado (primeiro, o português e, depois da independência, o brasileiro). Esse movimento conjunto, além de disputas e negociações, produziu uma interpenetração de ideias, resultando em pautas religiosas transpassadas para a esfera estatal e, no movimento contrário, em assuntos do Estado interferindo em temas ligados à religião. No que concerne ao objeto deste estudo, a trajetória e obra de Odair José amplamente foi afetada pelo entrelaçamento entre a Igreja e o Estado brasileiro. Ao lançar o LP "O Filho de José e Maria", Odair sofreu pressão da Censura, perseguição religiosa, boicote da mídia e rejeição do público.

[408] CUBAS, Caroline Jaques. Igreja Católica em tempos de ditadura militar: do diálogo à subversão em páginas impressas. **Fronteiras: Revista Catarinense de História**, ANPUH-SC, n. 24, 6 jun. 2018. Disponível em: <https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/FRCH/article/view/8085/5252>. Acesso em: 18/04/2022.

CAPÍTULO III - FLERTANDO COM A SUBVERSÃO: A CENSURA MORAL E AS CAUSAS POPULARES NA OBRA DE ODAIR JOSÉ

O capítulo se inicia com uma discussão sobre os impactos da Guerra Fria, da influência soviética e, sobretudo, da Revolução Cubana nos rumos políticos da América Latina na década de 1960. Nesse momento, os norte-americanos temiam que o Brasil, o maior e mais influente país da América do Sul, pudesse redirecionar seu alinhamento para o bloco soviético, levando consigo outros vizinhos sul-americanos.

Com o intuito de evitar uma guinada do Brasil à esquerda, os Estados Unidos firmaram parceria com a alta cúpula militar do país. Depois de receberem formações ideológicas e treinamentos militares de guerrilha do governo norte-americano, além de selarem acordos com aliados civis do ramo empresarial, religioso e midiático, as Forças Armadas brasileiras deram início a um planejamento estratégico de controle político e militar da nação, que resultou no Golpe Civil-Militar de 1964. A partir desse momento, buscando evitar qualquer tipo de iniciativa revolucionária ou a restauração do Estado Democrático, o governo brasileiro (então regido pelos militares) passou a perseguir e censurar atividades artísticas, intelectuais e políticas vinculadas ao pensamento de esquerda, que propusessem resistência ou pautas democráticas.

Intelectuais como Herbert Marcuse, que em suas obras propunha modelos de transformação social e um novo padrão comportamental sem repressão sexual e falsa moralidade conservadora, visando a plena realização humana, foram tão perseguidos quanto os movimentos que se inspiravam em suas obras, como a Contracultura e o movimento hippie.

Com o objetivo de reprimir qualquer manifestação de defesa ou adesão às ideias marcuseanas e à Contracultura, compreendidas como instrumentos de um pretenso Movimento Comunista Internacional, que teria a intenção de acabar com o modelo de família tradicional, a moral conservadora e a propriedade privada, os órgãos censores resolveram aumentar a vigilância e o controle sobre as atividades artísticas e intelectuais e utilizar o arcabouço jurídico do Decreto nº 20.493, de 1946, além das arbitrariedades presentes no Ato Institucional nº 5, de 1968, para impedir a circulação de conteúdos indesejáveis.

A vigilância sobre as obras artísticas e intelectuais se tornou responsabilidade da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), que passou a associar qualquer obra artística com temática sexual e de liberdade comportamental à Contracultura e à influência dos intelectuais considerados subversivos. Foi por esse motivo que o conteúdo moral passou a ser tão visado pela Censura quanto o político e o ideológico, e artistas como Odair José, que até

então era tido como alienado e despolitizado, foi tão censurado quanto Chico Buarque de Holanda, um representante da arte politicamente engajada.

Diferentemente do que alguns críticos consideravam, o conteúdo político também se fez presente na obra de Odair. Não através do viés político-partidário ou ideológico, mas explorando a política praticada no cotidiano pelas pessoas comuns. Desde o início da carreira, Odair se posicionou contra a opressão sofrida pelos setores populares. Pode ser citada como exemplo sua crítica aos programas de incentivo ao uso da pílula, criados pelo governo militar, com vistas a impor um controle de natalidade entre as classes populares; também a tentativa de humanizar as prostitutas e o esforço em reduzir o preconceito sobre essa profissão, em "Vou tirar você desse lugar"; e ainda sua manifestação a favor da regulamentação da profissão de empregada doméstica em "Deixa essa vergonha de lado". A politização da obra de Odair também pôde ser observada em seus shows, em manifestações públicas e em entrevistas, nos quais sempre saiu em defesa de dignidade e justiça para as classes populares, setor social ao qual sua família pertencia e em que se concentrava a maior parte do público ouvinte.

3.1 A AMEAÇA "COMUNISTA": O VIÉS IDEOLÓGICO DA CENSURA MORAL

Vida que não para
Máquina que voa
Quanta gente andando à toa

Coração de ferro
Mente de metal
Nasceu no espaço sideral

Conte comigo
Sou seu amigo
Pode confiar em mim
Não tenha medo
Não faça segredo
Pois a vida não é assim

Você que pensa que o mundo é quadrado
Você que pensa que o amor não existe
Você que acha que anda tudo errado
Por causa disso é que está sempre triste

Gente bem de vida
Povo da favela
Casa que não tem janela
Mundo sem prazer
Noites de agonia
Quem levou minha alegria?

Sou seu amigo
Pode confiar em mim
Não tenha medo
Não faça segredo
Pois a vida não é assim

Você que pensa que o mundo é quadrado
Você que pensa que o amor não existe
Você que acha que anda tudo errado
Por causa disso é que está sempre triste[409]

Gravada no ano de 1972, a letra da canção "Vida que não para", além de fazer uma crítica à sociedade vigente, propõe um novo tipo de convivência humana. A primeira estrofe critica as condições sociais do mundo moderno[410], os versos *"Vida que não para / Máquina que voa / Quanta gente andando à toa"* apresentam uma reflexão sobre a corrida contra o tempo (vinculada à máxima capitalista "tempo é dinheiro") e o desenvolvimento tecnológico, que, além de proporcionar conforto, trouxe à tona inúmeros problemas para a humanidade, entre eles a miséria, a mendicância e a falta de um horizonte de vida (temas observados no trecho "*Quanta gente andando à toa*").

[409] Odair José (Comp.). **Vida que não para**. LP "Assim sou eu", Odair José. Lado 2, Faixa 8. Rio de Janeiro: Polydor/ Universal Music, 1972.

[410] A visão da sociedade moderna apresentada por Odair se aproxima do conceito de modernidade líquida, criado pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman. Trata-se de uma reflexão sociológica sobre a volatilidade e a liquidez do mundo moderno. Segundo o autor, esses dois atributos são produtos da globalização, sendo os principais causadores da desorganização observada em todas as esferas sociais, incluindo a amorosa, a cultural e a profissional. Para Bauman, o desprezo pelas tradições e pela vida em comunidade isolou o ser humano dos referenciais e modelos a seguir. Na modernidade líquida, o indivíduo passou a direcionar seus esforços em moldar a sociedade à sua personalidade, sem considerar a subjetividade do outro, além disso, a capacidade e o modo de consumo passaram a definir a posição social, cada um passou a valer o que tem e o que pode comprar. A modernidade líquida teve como uma de suas características a mobilidade, com o incentivo ao turismo, à migração e ao deslocamento por boa parte dos governos, a identidade local e geográfica passou a ser substituída pela fluidez territorial. Outros dois aspectos afetados pela modernidade líquida foram o financeiro e o profissional, a nova competição econômica (global) forçou a redução dos salários e a insegurança profissional, estimulando a competição por empregos e o aumento da informalidade. A volatilidade e a instabilidade da modernidade líquida produzem entre a população uma sensação de fracasso, acompanhada de angústia e desconforto, ela transfere ao indivíduo toda a responsabilidade pelo seu futuro, ignorando que os fatores externos (condições políticas, sociais e econômicas) determinam o desenvolvimento humano. BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido:** sobre a fragilidade dos laços. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

A segunda estrofe, *"Coração de ferro/ Mente de metal / Nasceu no espaço sideral"*, reitera a crítica à modernidade, afirmando que avanços tecnológicos vinculados à corrida espacial, disputada entre as duas potências surgidas ao fim da Segunda Guerra Mundial (Estados Unidos e União Soviética)[411], apesar de propiciarem avanços científicos e benefícios para a humanidade, como o desenvolvimento das telecomunicações, fizeram com que o ser humano se fechasse para as questões sentimentais e amorosas, transformando o coração de carne em *"coração de ferro".*

Na terceira estrofe o compositor, em primeira pessoa, dialoga com um personagem oculto. Ele diz ao personagem: *"Conte comigo / Sou seu amigo / Pode confiar em mim / Não tenha medo / Não faça segredo / Pois a vida não é assim"*. Com essa fala, o compositor diz ao personagem que o entendimento da vida propagado na sociedade ocidental não é o correto, propõe que confie nele, pois irá lhe apresentar as possibilidades da vida.

A quarta estrofe é formada pelo refrão da canção: *"Você que pensa que o mundo é quadrado / Você que pensa que o amor não existe / Você que acha que anda tudo errado / Por causa disso é que está sempre triste"*. Nela, o compositor expõe a ideia de que a visão de mundo que chega à população seria falsa. Apresenta-se um mundo quadrado (chato e cheio de regras sociais), sem amor, onde tudo está errado. Esse tipo de concepção produz uma população triste e deprimida.

[411] Com o final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a posição de potência mundial passou a ser dividida entre dois países, Estados Unidos (liderando o bloco capitalista) e a extinta União Soviética (liderando o bloco socialista). Com o objetivo de tornarem-se hegemônicas, durante o período histórico conhecido como Guerra Fria (1947-1991), essas duas potências iniciaram uma batalha em diversas frentes. A disputa por áreas de influência foi acompanhada de tensões políticas, ideológicas, econômicas e militares, sem falar na rivalidade técnico-científica, marcada pelas corridas armamentista e espacial. Entre os principais pontos da corrida espacial estava a tentativa de superação tecnológica ante a potência rival, cada passo adiante era dado pensando em superar o oponente. Iniciando a disputa, em 1957 a União Soviética conseguiu colocar em órbita o primeiro satélite artificial, Sputnik. Quatro anos depois, os soviéticos promoveram o lançamento da Vostok I, tripulada por Yuri Gagarin, o primeiro piloto a fazer um voo orbital em torno da Terra. Diante do pioneirismo soviético, os Estados Unidos pousaram na Lua com a Apollo 11, em 1969, consagrando Neil Armstrong como o primeiro homem a pisar em solo lunar. Durante a década de 1970, todo o esforço científico da corrida espacial passou a ser direcionado ao lançamento de satélites artificiais, tendo como principais objetivos o desenvolvimento das telecomunicações, os serviços meteorológicos e a defesa militar. JESUS, Diego Santos Vieira de. Disparos além do céu: os desafios à prevenção da corrida armamentista no espaço cósmico. **Revista Intellector**. Rio de Janeiro, ano VI, v. VII, n. 13, jul./dez. 2010. BARBANY, Gregório Millán. La conquista del espacio. In: REAL ACADEMIA DE CIENCIAS. **Horizontes culturales:** las fronteras de la ciencia - 1998. Madri: Espasa, 2000, p.207-209. Disponível em: <http://www.rac.es/ficheros/doc/00335.pdf>. Acesso em: 01/04/2022.

Na quinta estrofe, *"Gente bem de vida / Povo da favela / Casa que não tem janela / Mundo sem prazer / Noites de agonia / Quem levou minha alegria?"*, o compositor reforça o entendimento de que o mundo não tem prazer, cheio de sofrimento e agonia, tanto para os ricos, "gente bem de vida", como para os pobres, "povo da favela". Ao final, indaga quem levou sua alegria?

O discurso reflexivo e crítico sobre os padrões sociais, morais e de comportamento presente na letra da canção "Vida que não para" está em sintonia com o pensamento contestador da Contracultura e as mudanças comportamentais advindas de maio de 1968. Apesar de representar importantes acontecimentos, discursos como esse incomodavam alguns setores da sociedade brasileira e, sobretudo, o seu aliado mais poderoso, os Estados Unidos, em plena Guerra Fria.[412]

Foi em meio à disputa por áreas de influência que os Estados Unidos utilizaram sua diplomacia e seus recursos financeiros para estimular o controle militar e autoritário sobre os países latino-americanos e minimizar qualquer tipo de tendência socialista.[413] Seguindo as diretrizes norte-americanas, os órgãos censores do governo militar passaram a controlar, além das mídias, a produção artística e intelectual do país, incluindo as obras musicais.

> A esfera da cultura era vista com suspeição a priori, meio onde os "comunistas" e "subversivos" estariam particularmente infiltrados, procurando confundir o cidadão "inocente útil". Dentro dessa esfera, o campo musical destacava-se como alvo da vigilância, sobretudo os artistas e eventos ligados à MPB (Música Popular Brasileira), sigla que desde meados dos anos 60 congregava a música de matriz nacional-

[412] Conhecido como Guerra Fria, o conflito entre as duas maiores potências mundiais – Estados Unidos, liderando o bloco capitalista, e a extinta União Soviética, liderando o bloco dos países socialistas – teve origem em 1947, estando associado diretamente ao desfecho da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Devido ao fato de os dois lados possuírem poderosos arsenais de armas nucleares, eles evitavam a todo custo entrar em conflito direto, transferindo as disputas a outros setores geopolíticos, como a conquista de áreas de influência através do domínio econômico, militar e ideológico. HALLIDAY, Fred. **Génesis de la Segunda Guerra Fría**. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1989.

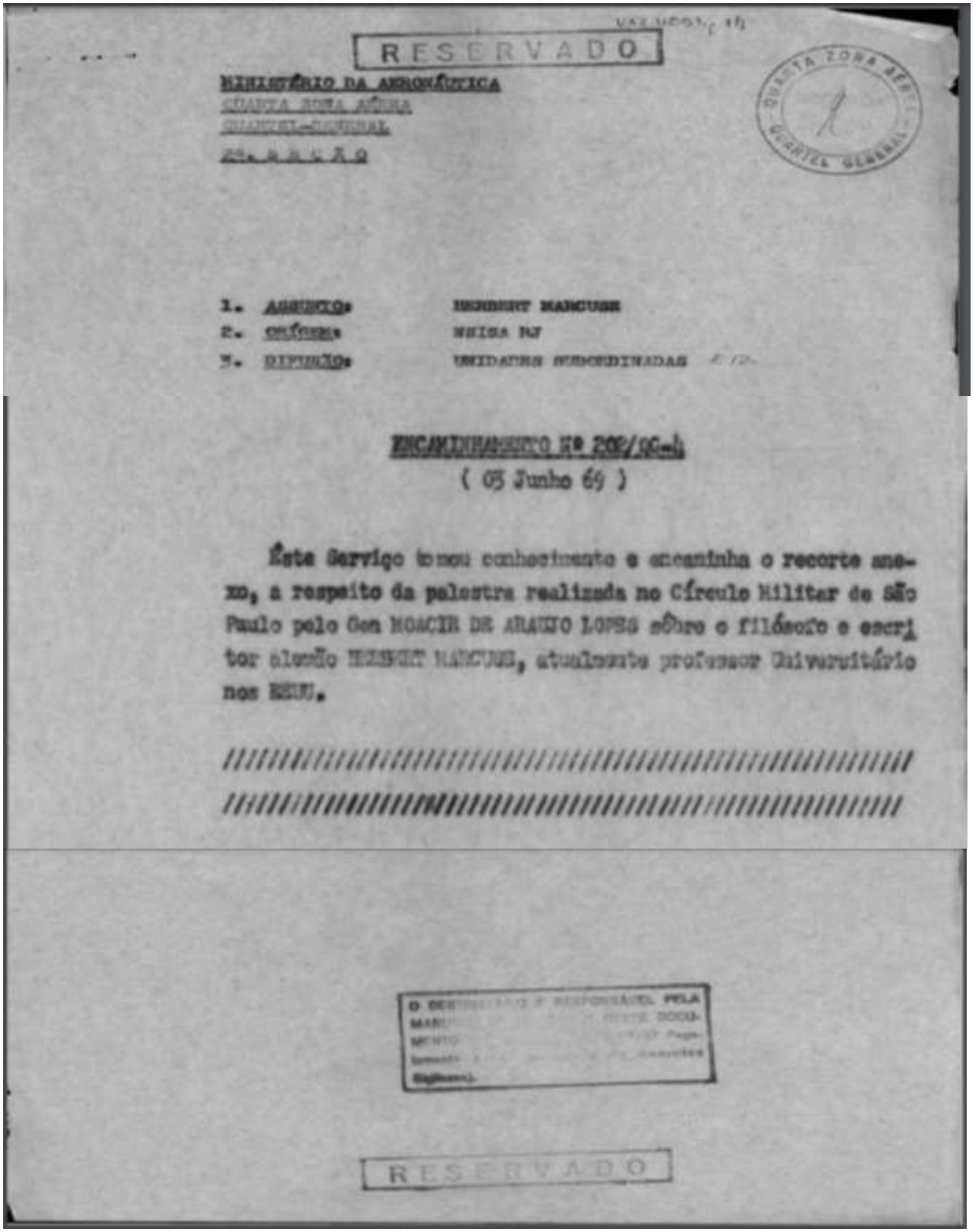
[413] Sob a presidência de John F. Kennedy (1961 a 1963), os Estados Unidos defendiam a ideia de que os países latino-americanos deviam ter liberdade para escolher seus próprios governantes, mas desde que eles não "fossem comunistas ou contrários aos interesses norte-americanos". Inaugurou-se então um longo ciclo de regimes ditatoriais apoiados pelos Estados Unidos, como ocorreu na Argentina em 1955, 1962, 1966 e 1976; na Bolívia em 1964, 1971 e 1980; no Brasil em 1964; no Chile em 1973; no Equador em 1972; no Paraguai em 1954; no Peru em 1968 e 1975; e no Uruguai em 1973. O governo dos EUA entendia que esses regimes ditatoriais garantiriam uma melhor proteção aos seus interesses do que as "turbulentas" democracias do Cone Sul. BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **Formação do Império americano:** da guerra contra a Espanha à guerra no Iraque. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 214. AYERBE, Luis Fernando. **Estados Unidos e América Latina:** a construção da hegemonia. São Paulo: UNESP, 2002.

> popular (ampliada a partir de 1968, na direção de outras matrizes culturais, como o pop), declaradamente crítica ao regime militar. A capacidade de aglutinação de pessoas em torno dos eventos musicais era uma das preocupações constantes dos agentes da repressão.
> [...] houve o recrudescimento da "questão estudantil", o que levou a repressão a destacar o papel da música como "propaganda subversiva" e "guerra psicológica". O principal suspeito de então, aglutinador dos opositores, era Geraldo Vandré, surgindo muitas referências a Nara Leão, Edu Lobo, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros. A partir de 1971, os shows do chamado "Circuito Universitário" passam a ocupar a maior parte dos informes e relatórios. O inimigo número do regime passou a ser Chico Buarque, secundado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Gonzaguinha e Ivan Lins. Com o exílio de Vandré e sua desagregação enquanto persona pública do meio musical politizado, aliado às novas posturas de Chico Buarque, este passa a ser destacado como o centro aglutinador da oposição musical de esquerda, sendo frequente nas fichas e prontuários aparecer a expressão "pessoa ligada a Chico Buarque de Hollanda", como se essa relação, por si, aumentasse o grau de suspeição.[414]

Além do meio musical, o literário e o artístico (teatro, TV e cinema) foram intensamente investigados pela Censura. Obras que faziam menção ou tivessem qualquer vínculo com o pensamento ou grupos de esquerda eram vetadas. Entre os autores mais visados estavam aqueles que, através de suas teorias, pregavam transformação social (Marx, Engels, Lenin, Trotsky, Gramsci, entre outros) ou eram críticos aos padrões morais e comportamentais da sociedade, como era o caso dos pensadores vinculados à Escola de Frankfurt, em especial Herbert Marcuse, um dos preferidos dos adeptos da Contracultura.

Documentos obtidos nos arquivos da Censura revelam que a circulação de obras de pensadores de esquerda como Marcuse causava preocupação aos poderes estabelecidos.

[414] NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, ANPUH, v.2 4, n. 47, jul. 2004, p. 103-126.



RESERVADO

MINISTÉRIO DA AERONÁUTICA
QUARTA ZONA AÉREA
QUARTEL-GENERAL
2ª S E Ç Ã O

QUARTA ZONA AÉREA 1 QUARTEL GENERAL

1. ASSUNTO: HERBERT MARCUSE
2. ORIGEM: 2ª SEÇÃO/4
3. DIFUSÃO: UNIDADES SUBORDINADAS

ENCAMINHAMENTO Nº 202/2S-4
(03 Junho 69)

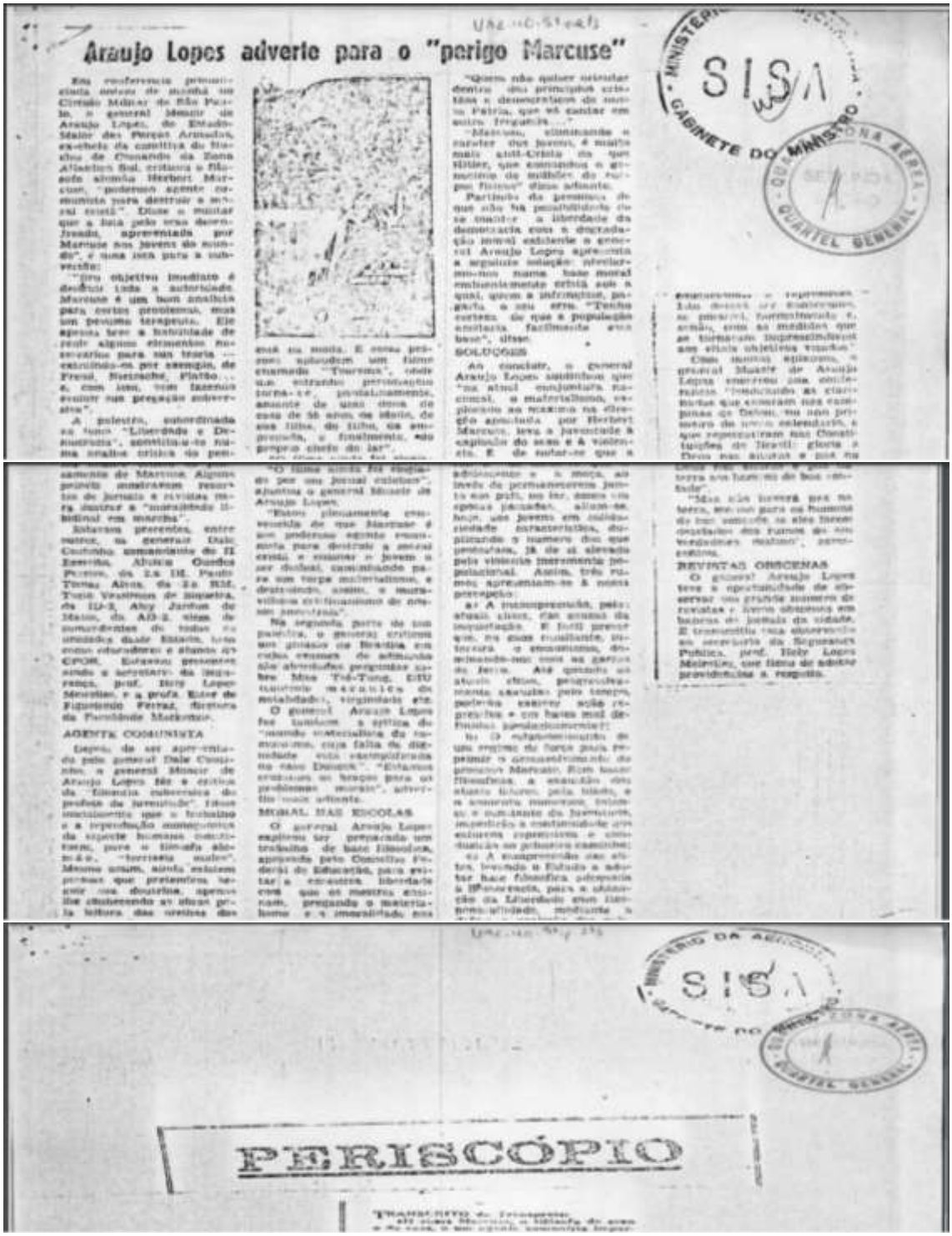
Este Serviço toma conhecimento e encaminha o recorte anexo, a respeito da palestra realizada no Círculo Militar de São Paulo pelo Gen NOACIR DE ARAUJO LOPES sôbre o filósofo e escritor alemão HERBERT MARCUSE, atualmente professor Universitário nos EEUU.

O DESIGNADO É RESPONSÁVEL PELA MANUTENÇÃO DESTE DOCUMENTO

RESERVADO

Figura 11 - Documento da Força Aérea para os seus quartéis subordinados sobre palestra realizada em repúdio às teorias de Herbert Marcuse - parte 1.[415]

[415] Encaminhamento nº 202, da Segunda Seção do Quartel General da Quarta Zona Aérea (QG-4). Assunto: Herbert Marcuse. Data: 13/06/1969. Cf.: BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Área de Identificação: BR DFANBSB VAZ.0.0.9742 – Dossiê. Código de Referência: BR DFANBSB VAZ.0.0.9742. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_>. Acesso em: 11/05/2022.



Araújo Lopes adverte para o "perigo Marcuse"

SISA

PERISCÓPIO

Figura 12 - Documento da Força Aérea para os seus quartéis subordinados sobre palestra realizada em repúdio às teorias de Herbert Marcuse - parte 2.

TRANSCRITO do Correspreta:

«Herbert Marcuse, o filósofo do sexo e do caos, é um agente comunista importantíssimo, que está destruindo a moral do mundo ocidental» — afirmou o General Moacir Araújo Lopes, ao Estado-Maior das Forças Armadas, na conferência sôbre «Liberdade e Democracia», proferida no auditório da Reitoria da Universidade Federal do Paraná.

MARCUSE
Comunista
encapuçado

☆ ☆ ☆

SEGUNDO o oficial-general, «Marcuse é o responsável pelas atuais situações de inquietação dos estudantes, dos artistas, dos intelectuais e dos oportunistas». Em outro ponto de sua conferência, o General Araújo Lopes afirmou que os seguidores de Marcuse não deixarão descendentes, porque, através da prática da liberdade sexual, só atingirão as praneiras desmoralizantes e jamais a forma procriadora, a única razão de ser da moral sexual. Deixou claro que o filósofo alemão nega a reprodução monogâmica, as autoridades constituídas, a justiça e a ordem. Acrescentou que Marcuse pode ser um bom analista de males de nossa sociedade, como Marx o foi do capitalismo, mas que exagera na terapêutica que — segundo o General — está totalmente concentrada na rejeição da moral tradicional.

☆ ☆ ☆

OUTROS pontos sôbre a obra de Marcuse foram abordados pelo General, que encerrou a sua palestra analisando a liberdade, o suporte da liberdade, as bases jurídicas das Constituições e implicações filosóficas dos conceitos de liberdade e democracia.

Figura 13 - Documento da Força Aérea para os seus quartéis subordinados sobre palestra realizada em repúdio às teorias de Herbert Marcuse - parte 3.

O primeiro documento, com data de 3 de junho de 1969, é formado por três partes, consiste em um encaminhamento da Força Aérea para os seus quartéis subordinados. A primeira parte apresenta o resumo de uma palestra sobre o filósofo e escritor alemão Herbert Marcuse, proferida no Círculo Militar de São Paulo, pelo General Moacir de Araújo Lopes. Por considerar o tema relevante, a Aeronáutica resolveu compartilhar o conteúdo da palestra com todos os agrupamentos.

A segunda parte apresenta a ata da palestra, informando os assuntos tratados. Inicialmente, descreve que o General do Estado Maior das Forças Armadas, Moacir de Araújo Lopes, criticou Marcuse, descrevendo-o como um poderoso agente comunista que tinha a missão de "destruir a moral cristã". Segundo o general, Marcuse travava uma luta para promover o sexo desenfreado entre os jovens do mundo, servindo como isca para a subversão. Na palestra, apesar do militar reconhecer a capacidade intelectual de Marcuse, ele afirma que seu objetivo imediato era a destruição de toda a autoridade.

Na apresentação, o general fez uso de recortes de jornais e revistas com reportagens sobre os pretensos males da liberdade sexual. Para o autor, esses males eram promovidos na obra de Marcuse, que, entre outros pontos, pregava o sexo livre, o fim do casamento e da monogamia, em prol de um mundo livre, sem autoridade nem disciplina. Segundo o militar, toda a obra de Marcuse deveria ser proibida de circulação, e os jovens que defendessem sua teoria deveriam ser punidos e expulsos do Brasil. O general também sustentou a necessidade do vínculo religioso na educação brasileira.

A terceira parte do documento constitui-se apenas de um resumo geral da palestra.

As pesquisas nos arquivos da Censura permitiram localizar outros dois documentos que fazem referência a Marcuse. Eles estão disponibilizados nos anexos da tese, por ora será exposto um resumo de seu conteúdo:

● Ficha de dados[416] do sociólogo Laércio Bezerra de Melo no SNI (Serviço Nacional de Informações[417]) – Nesse documento (descrito como confidencial), datado de 16 de maio de 1969, Laércio foi acusado de desempenhar "atividades políticas esquerdistas subversivas" na Faculdade de Sociologia e Política da Fundação José Augusto, no Rio de Janeiro. De acordo com o documento, além de fazer parte de um grupo esquerdista da faculdade, Laércio mantinha contato com elementos considerados subversivos, entre eles os professores e também sociólogos, como Florestan Fernandes e Fernando Henrique Cardoso. Por fim, no que se refere à discussão, Laércio foi acusado de tentar levar Florestan Fernandes e Fernando Henrique Cardoso para ministrar um curso sobre Marx, Mao Tse Tung e Herbert Marcuse na faculdade, e só não conseguiu porque houve a publicação do Ato Institucional nº 5, fazendo-o recuar da tentativa.

● Documento da Aeronáutica em defesa da TFP[418] – Nesse manuscrito, o Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (CISA) sai em defesa do grupo Tradição, Família e Propriedade (TFP[419]), que, de acordo com a CISA, estava sendo acusado por um pretenso Movimento Comunista Internacional (MCI) de tentar restaurar a estrutura social e ideológica da Idade Média, a partir da qual a Igreja Católica dividia a hegemonia com as monarquias nacionais. De acordo com o órgão militar, as acusações recebidas pela TFP se tratavam de técnicas usadas pelo Movimento Comunista Internacional com o intuito de confundir a opinião pública. Segundo o documento, as calúnias usadas para difamar a TFP serviam como obstáculos para sua campanha anticomunista, e o resultado esperado era o de gerar recusa às suas mensagens, além de "promover a subversão e o comunismo apátrida e ateu". Em relação a Marcuse, o documento da CISA em defesa da TFP cita, entre outros pontos, que:

---

[416] Durante a ditadura, além dos casos óbvios de perseguição, prisão, tortura e morte de militantes e quadros organizados praticados pela polícia política, milhares de pessoas foram espionadas, julgadas e prejudicadas pela comunidade de informações. FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano –** o tempo da ditadura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 181.

[417] Vide Anexo 2.

[418] Vide Anexo 3.

[419] A "Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade", conhecida como TFP, foi fundada em 26 de julho de 1960, tendo como um dos principais fundadores e primeiro presidente o intelectual e líder católico Plínio Corrêa de Oliveira. Sendo caraterizada como uma sociedade sem fins lucrativos, a instituição se mantinha através de doações de parceiros da causa anticomunista. Nos anos em que esteve ativa, de 1960 a 1995 (ano da morte de Plínio Corrêa de Oliveira), entre outras questões, a TFP atuou na difusão de ideias antirrevolucionárias e, sobretudo, anticomunistas para além do território brasileiro, chegando a 26 países. Em conjunto com o combate ao "inimigo vermelho", a instituição tinha o objetivo de reaproximar a sociedade da Igreja Católica e dos princípios conservadores defendidos por uma parte dela. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho:** o anticomunismo no Brasil, 1917-1964. Tese (Doutorado em História Econômica), PPGH/ FFLCH/USP, São Paulo, 2000.

> É bem evidente, que muitos dos traços deste quadro foram tragados pela imensa revolução iniciada com o Humanismo, a Renascença e o Protestantismo, a qual em nossos dias desfecha no comunismo, no estruturalismo, no marcusianismo, etc.

Era evidente a preocupação tanto dos poderes estabelecidos como dos setores conservadores, como a TFP, de que autores como Marcuse pudessem estar a serviço de um pretenso Movimento Comunista Internacional e, através de suas obras, propagar a subversão, implantar o comunismo e acabar com os padrões sociais conservadores, que incluíam a família tradicional. O receio estava atrelado à circulação das obras de Marcuse pelo país (constando entre as dez obras mais lidas[420]) e à influência ideológica que elas exerciam nos movimentos de Contracultura.[421]

Além de Marcuse, outros intelectuais estavam na lista dos mais visados pela Censura[422], entre os principais nomes constavam: Jean Paul Sartre, Alain Touraine, Henri LeFebvre, Norman G. Browm, Willem, Alan Watts, Allen Guinsberg, Timothy Leary, Carlos Castaneda, Aldous Huxley, Jack Keroucac, Hermann Hesse, Norman Mailler e Guy Debord. Em relação à música, um ponto deve ser esclarecido, criou-se uma associação direta entre Contracultura e rock and roll, como se os adeptos do movimento gostassem apenas de um gênero musical. Essa visão ignora o ecletismo intrínseco ao movimento e a preferência por

---

[420] Rankings apresentados pela revista *Veja* revelam que as obras de Herbert Marcuse estiveram entre os livros mais vendidos no Brasil no ano de 1968. O pensador chegou a ter três obras entre as dez mais vendidas na mesma semana: "Eros e Civilização" (sua primeira edição é de 1955; publicado no Brasil em 1968); "Ideologia da Sociedade Industrial" (sua primeira edição é de 1964; publicado no Brasil em 1967); e "Materialismo Histórico e Existência" (coletânea de textos escritos por Marcuse durante sua juventude). VEJA. São Paulo, n. 6, 16 out. 1968, p. 68. Apud: KAMINSKI, Leon Frederico. **Por entre a neblina:** o festival de inverno de Ouro Preto (1967-1979) e a experiência histórica dos anos setenta. Dissertação (Mestrado em História), PPH/ICHS/UFOP, Mariana, 2012, p. 31. As listas de best-sellers exibiam nomes como Marx, Mao, Guevara, Débray, Lukács, Gramsci, James Joyce, Herman Hesse, Norman Mailer e, claro, Marcuse. VENTURA, Zuenir. 1968: o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 54. Apud: CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O discurso da contracultura no Brasil:** o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970). Tese (Doutorado em História), PPGH/ FFLCH/USP, São Paulo, 2007, p. 41.

[421] Durante e após as rebeliões de 1968, o pensador foi apontado como um dos inspiradores dos eventos de 1968 na França do movimento hippie norte-americano. Como esses movimentos rejeitavam os preceitos da esquerda tradicional, buscaram um mentor intelectual que embasasse suas lutas e críticas ao sistema. O pensador que mais se encaixou no perfil procurado, até mesmo pela participação ativa nos debates, foi Marcuse. A supervalorização da figura de Marcuse promoveu a difusão de suas ideias e livros, tanto os setores da esquerda como os da direita se esforçaram para compreender seu pensamento. BADERNA, Marietta. Apresentação. In: SOLIDARITY. Paris: maio de 68. São Paulo: Conrad, 2008, p. 9-11. Apud: KAMINSKI, op. cit., p. 31.

[422] Marcuse não foi o único intelectual considerado como mentor da Contracultura. Os novos paradigmas epistemológicos apresentados por Edgar Morin, Alain-Touraine, Cornelius Castoriadis, Henri LeFebvre e Guy Debord tornaram-se referência para os adeptos do movimento. Obras como "Sociedade do Espetáculo", escrita por Gui Debord em 1967, exerceram forte impacto na rebelião de maio e em todo um conjunto de críticas à indústria do entretenimento. As aulas e as publicações de LeFebvre na revista *Socialismo ou Barbárie* serviram de inspiração para diversos jovens engajados nos movimentos de 1968. CAPELLARI, op. cit., 2007.

variados gêneros musicais, como o jazz e o Bebop, como foi o caso da conhecida geração Beat.[423]

No caso específico do Brasil, a Censura tinha grande preocupação com a penetração da obra marcuseana entre a juventude. Isso porque, no ápice da agitação juvenil, ao fim da década de 1960, mesmo residindo nos Estados Unidos, o autor possuía amplo trânsito em território francês, epicentro das manifestações comportamentais. Ao chegar na França, a produção intelectual de Marcuse se espalhava para diversas partes do mundo; devido à ampla difusão de sua obra, o autor ficou conhecido como um dos principais mentores da Contracultura. O aspecto subversivo dos seus escritos, aliado à militância política, concedeu-lhe o título de líder intelectual de uma juventude que pretendia fazer revolução pautando-se pelos princípios da liberdade e da beleza.[424]

Entre os variados pontos discutidos pelo autor, o conceito de "Grande Recusa"[425], fundamentado em dois de seus livros mais conhecidos, "Eros e civilização"[426] (1956) e "A Ideologia da Sociedade Industrial"[427] (1964), causava apreensão aos censores. Com um forte apelo utópico, ele encoraja a rejeição ao sistema vigente e a recusa em cooperar com sua reprodução, fatores que, segundo o autor, geravam o estado de dominação. Outro ponto da obra de Marcuse que se alinhava aos preceitos da Contracultura e incomodava os militares (por ser associado ao comunismo internacional) era a defesa do sexo e do amor livres, sem vínculo com o casamento, crenças morais e religiosas ou com o modelo de família tradicional.

---

[423] SANTOS, José Dário dos. **O Recife Underground:** ditos e ritos da Contracultura em Pernambuco (1968-1974). Dissertação (Mestrado em História), CFCH/DH/UFPE, Recife, 2019, p. 51.
[424] Ibidem, p. 51.
[425] Mas a denúncia de Marcuse não está sintetizada apenas no conceito da "Grande Recusa". Outros pontos repressivos da sociedade industrial estão presentes na obra do filósofo alemão e são por ele analisado. A dessublimação repressiva, a emergência da consciência feliz ou a iniciativa em torno da repressão filo-ontogenética são parte integrante da filosofia de Marcuse. Apropriado em parte de sua teoria pelos movimentos de Contracultura, o pensamento de Herbert Marcuse destaca-se pela contradição de possuir identificação com os jovens partícipes dos movimentos de contestação e também aceitação nos espaços acadêmicos, tão representantes do mundo estabelecido. É possível identificar um pouco desse contraste pela citação em um debate realizado em 23 de maio de 1968 por LeFebvre, Lucien Goldmann e outros sobre o maio de 1968, encontramos a seguinte fala: "Marcuse mostrou a que ponto o declínio da sociedade liberal, associado ao aumento do nível de vida na sociedade tecnocrata e ao capitalismo de organização, resultou numa integração admitida das diferentes camadas sociais – inclusive da classe operária – nessa sociedade, integração baseada na perspectiva de uma vida consagrada em primeiro lugar ao consumo, mas que acarreta por outro lado uma redução notável da intensidade e da amplidão da vida psíquica e intelectual dos homens, da qual se retira toda participação nas decisões fundamentais." Cf.: LEFEBVRE, Henri. A Irrupção: a revolta dos jovens na sociedade industrial: causas e efeitos. São Paulo: Editôra Documentos, 1968, p. 6. Apud: Ibidem, p. 53.
[426] MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização:** uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 6ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
[427] Idem. **A ideologia da sociedade industrial**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

> Como foi a própria civilização que aplicou ao homem moderno essa ferida, só um novo modo de civilização poderá curá-la [...]
> O que se procura é a solução de um problema político: a libertação do homem das condições existenciais inumanas. Schiller afirma que, afim de solucionar o problema político, tem de se passar através da estética, visto ser a beleza o caminho que conduz à liberdade. O impulso lúdico é o veículo dessa libertação. O impulso não tem por alvo jogar com alguma coisa; antes, é o jogo da própria vida para além de carências e compulsões externas a manifestação de uma existência sem medo nem ansiedade e, assim, a manifestação da própria liberdade. O homem só é livre quando está livre de coações, externas e internas, físicas e morais quando não é reprimido pela lei nem pela necessidade.
> [...]
> Nesse ponto, a qualidade explosiva da concepção de Schiller fica em foco. Êle diagnosticara a doença da civilização como um conflito entre os dois impulsos básicos do homem (os impulsos sensuais e formais) ou, melhor ainda, como a solução violenta desse conflito: o estabelecimento da tirania repressiva da razão sobre a sensualidade. Por consequência, a reconciliação dos impulsos conflitantes envolveria a remoção dessa tirania, isto é, a restauração do direito de sensualidade. A liberdade teria de ser procurada na libertação da sensualidade, em lugar da razão, e na limitação das faculdades superiores, em favor das inferiores. Por outras palavras, a salvação da cultura envolveria a abolição dos controles repressivos que a civilização impôs à sensualidade.[428]

Os escritos de Marcuse adentraram o campo da psicanálise para discutir, entre outras questões, a repressão sexual. Freud afirmara que a repressão dos desejos era imprescindível para o desenvolvimento da civilização, uma forma de sublimar os impulsos eróticos transformando-os em cultura e progresso. Marcuse contrapõe essa visão freudiana, defendendo que a repressão sexual seria inútil e negativa e tratar-se-ia de mais uma manifestação da sociedade autoritária.[429]

No Brasil, o pensamento de Marcuse foi difundido, entre outros intelectuais, por Luiz Carlos Maciel. Ator e filósofo de formação, Maciel trabalhou como escritor no periódico alternativo *O Pasquim*, sendo o responsável pela publicação da coluna cultural "Underground", através da qual comentava e discutia a obra de escritores e artistas ligados à Contracultura, incluindo Marcuse. Entre os pontos abordados na coluna, faziam-se presentes questões sobre sexualidade, ataques ao irracionalismo da sociedade moderna, críticas às esquerdas tradicionais, além do conceito de "Grande Recusa", que via a marginalização como a única forma de resistência possível.

---

[428] MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização:** uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 6ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975, p. 166-167, 169.
[429] CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O discurso da Contracultura no Brasil:** o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970). Tese (Doutorado em História), PPGH/ FFLCH/USP, São Paulo, 2007, p. 114-119.

Dois pontos principais aproximavam o pensamento de Marcuse da Contracultura: a crítica aos costumes tradicionais e a defesa do sexo livre. Sua obra "Eros e Civilização" se constituía como principal referência da Contracultura e dos movimentos associados, em suas páginas, Marcuse discutia o conceito de "dessublimação sexual", através do qual defendia o predomínio do princípio de prazer e a ideia de "fazer do corpo humano um instrumento de prazer e não de trabalho". Com o predomínio do princípio de prazer, a liberação do erótico assumiria um caráter revolucionário, contribuindo para a libertação pessoal em relação às amarras impostas pela vida social.

Em "Eros e Civilização", Marcuse associa as enfermidades psíquicas ao "caos sexual" produzido por uma civilização autoritária e mecanizada, que, ao sujeitar a humanidade, acabava extinguindo sua subjetividade e autonomia.[430] As ideias difundidas por Marcuse nessa obra iam ao encontro do que os adeptos da Contracultura acreditavam – tanto para Marcuse como para a Contracultura, a liberação sexual assumia o papel de libertação pessoal, mental e dos próprios corpos, chocando-se com os valores e costumes tradicionais difundidos por instituições conservadoras como a Igreja Católica. O questionamento aos padrões sociais estabelecidos abriu caminho para que novas relações familiares e comunitárias fossem iniciadas, assim como as críticas às religiões tradicionais provocaram interesse pelas religiões orientais, entre outras vertentes.[431]

As propostas de mudança comportamental inspiradas na obra de Marcuse foram interpretadas como subversivas pelo serviço de inteligência do governo estabelecido. Temas de ordem moral, como o sexo fora do casamento, a boemia e o consumo de drogas, passaram a ser associados aos ideais comunistas. Enquanto alguns grupos de esquerda enxergavam a Contracultura e o movimento hippie como alienados, despolitizados e individualistas, a direita católica e os conservadores percebiam neles um teor político e "revolucionário".

[430] A repressão sexual, ou supressão da sexualidade, imposta desde a infância pelos pais, serviria como ferramenta para tornar as massas obedientes à autoridade da família, da Igreja e do Estado. MARCUSE, Herbert. Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 6ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975, p. 16. Apud: KAMINSKI, Leon Frederico. **Por entre a neblina:** o festival de inverno de Ouro Preto (1967-1979) e a experiência histórica dos anos setenta. Dissertação (Mestrado em História), PPH/ICHS/UFOP, Mariana, 2012.

[431] MARCUSE, Herbert. Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 6ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975, p.16. Apud: Ibidem, p. 30-33.

Visando controlar a propagação dos preceitos da Contracultura, os órgãos da Censura intensificaram a repressão contra as suas práticas, entre elas o uso indiscriminado de drogas. A repressão se estendeu a todo o território nacional, no ano de 1970, a Polícia Federal deu início a uma campanha contra os hippies que resultou em dezenas de prisões.[432]

Para alguns grupos anticomunistas, as mudanças comportamentais eram uma arma usada para implementar o "comunismo invisível", que arregimentaria, além de comunistas convictos, simpatizantes em diversos graus, caracterizados como pró-comunistas subconscientes e comunistas em estado de germe. Segundo Plinio de Oliveira, líder do movimento de extrema direita, Tradição, Família e Propriedade (TFP) eram "métodos comunistas atuais, todo o imenso processo de deterioração moral, religiosa e cultural, que vai devastando sempre mais nossa juventude"[433], pensamento que se alinhava ao de alguns líderes militares, como o general Muricy e Souza Mello:

> "Assistimos no momento à tentativa de destruição dos princípios morais, particularmente no seio da juventude, através de perigosas filosofias que exaltam o erótico e o perverso e procuram quebrar os laços que ligam os jovens ao seu passado e à sua família. [...] vislumbramento do alcoolismo, do sexualismo despudorado e do aumento do uso de tóxicos, que arrastam à dissolução coletiva pelo desencadeamento de instintos perigosos e inconscientes, e destroem as tradições nos mais elevados padrões morais, espirituais e religiosos."[434]

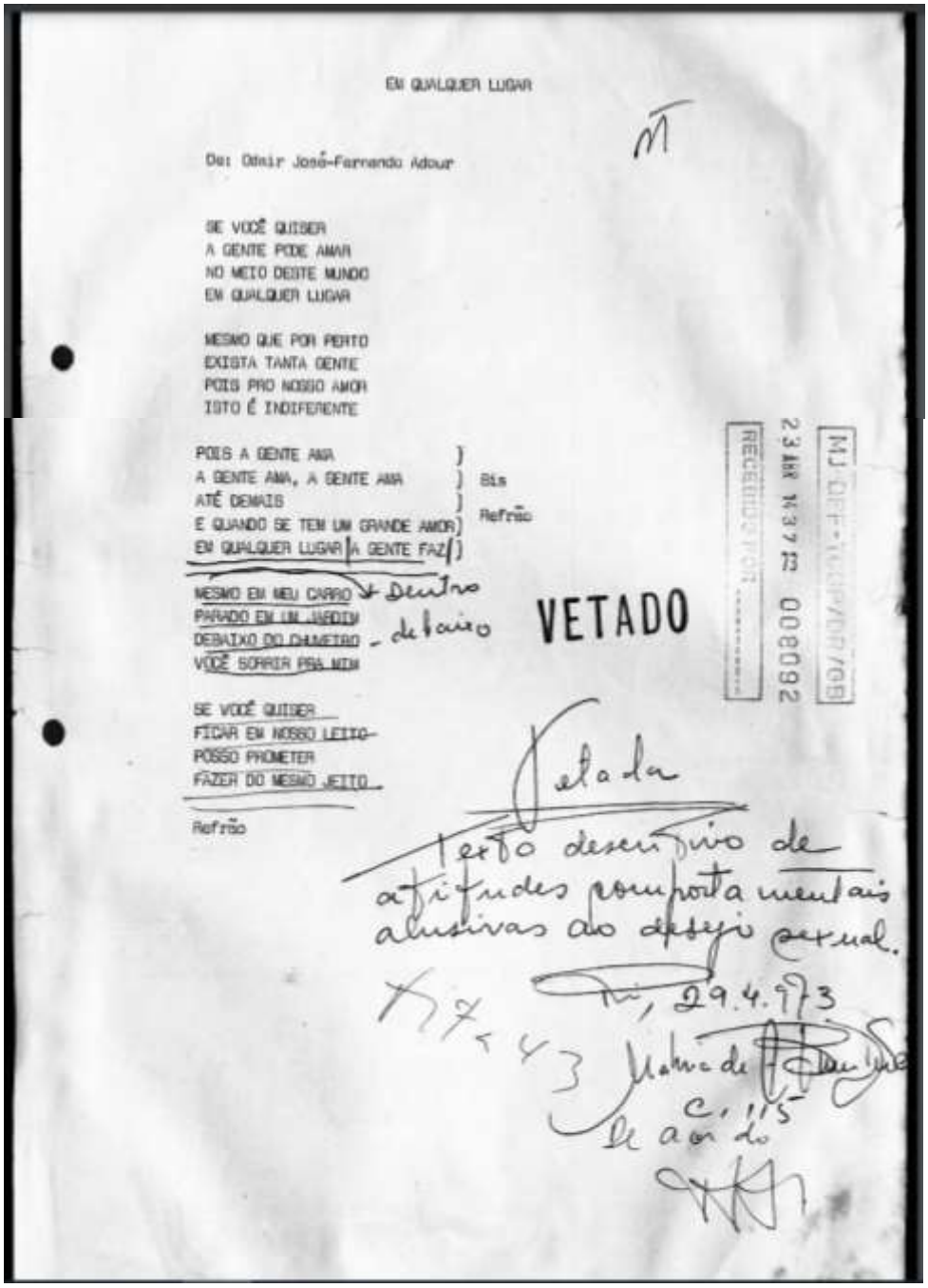
A defesa da liberdade sexual era vista pelos órgãos censores como parte de uma estratégia de controle do Movimento Comunista Internacional. Ao preservar os princípios morais conservadores e religiosos, a censura moral, tentava-se evitar que os ditos "ideais comunistas" se difundissem socialmente, aspecto percebido nas justificativas de veto às canções de Odair José.

---

[432] KAMINSKI, Leon Frederico. **Por entre a neblina:** o festival de inverno de Ouro Preto (1967-1979) e a experiência histórica dos anos setenta. Dissertação (Mestrado em História), PPH/ICHS/UFOP, Mariana, 2012, p. 158.

[433] OLIVEIRA, Plinio Corrêa de. Revolução comunista invisível. Folha de S. Paulo. São Paulo, 9 jan. 1972. Apud: PLINIO CORRÊA DE OLIVEIRA. Artigos na "Folha de S. Paulo". s/d. Disponível em: <https://www.pliniocorreadeoliveira.info/FSP%2072-01-09%20Revolucao.htm>. Acesso em: 17 mar. 2022.

[434] General Muricy, em discurso de posse da chefia do Estado-Maior do Exército. Folha de S. Paulo. São Paulo, 5 mar. 1969. Apud: KAMINSKI, op. cit., p. 161.



EM QUALQUER LUGAR

De: Odair José-Fernando Adour

SE VOCÊ QUISER
A GENTE PODE AMAR
NO MEIO DESTE MUNDO
EM QUALQUER LUGAR

MESMO QUE POR PERTO
EXISTA TANTA GENTE
POIS PRO NOSSO AMOR
ISTO É INDIFERENTE

POIS A GENTE AMA)
A GENTE AMA, A GENTE AMA) Bis
ATÉ DEMAIS)
E QUANDO SE TEM UM GRANDE AMOR) Refrão
EM QUALQUER LUGAR A GENTE FAZ)

MESMO EM MEU CARRO dentro
PARADO EM UM SEMÁFORO
DEBAIXO DO CHUVEIRO - debaixo
VOCÊ SORRIR PRA MIM

SE VOCÊ QUISER
FICAR EM NOSSO LEITO
POSSO PROMETER
FAZER DO MESMO JEITO

Refrão

VETADO

MJ-DEP-DCDP/DCDP/08
23 ABR 1973 008092
RECEBIDO POR

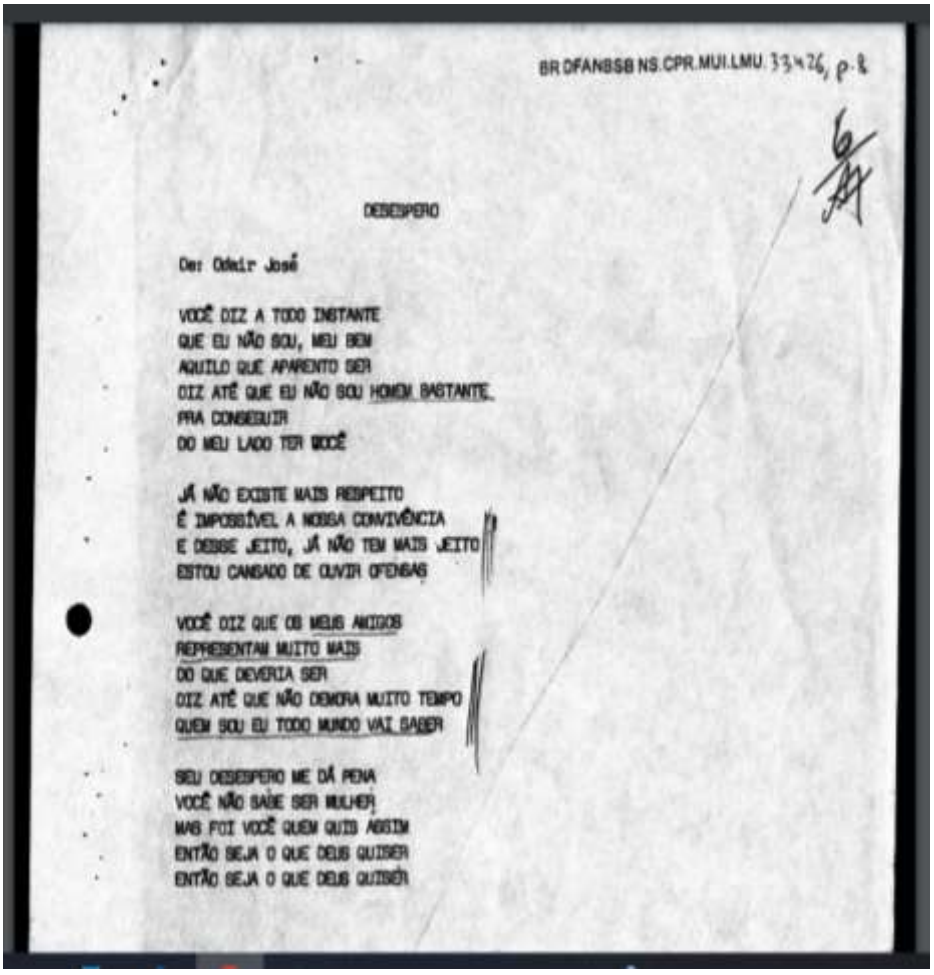
Vetada
Texto descritivo de
atitudes comportamentais
alusivas do desejo sexual.
Rio, 29.4.973

Figura 14 - Letra da canção “Em qualquer lugar” apresentada à Divisão de Censura de Diversões Públicas e vetada, 1973.[435]

[435] Requerimento da gravadora Companhia Brasileira de Discos Phonogram (Polydor) para aprovação da letra “Em qualquer lugar”, de autoria de Odair José e Fernando Adour. Cf.: BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Área de identificação: BR RJANRIO TN.CPR.LMU.4107 – Dossiê. Código de Referência: BR RJANRIO TN.CPR.LMU.4107. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre>. Acesso em: 14/03/2022.

Vetada pela Censura no ano de 1973, a letra da canção "Em qualquer lugar"[436] apresenta uma narrativa em primeira pessoa, através da qual o narrador-personagem (compositor) dialoga com uma parceira ou parceiro sexual (não se especifica o gênero ou o tipo de relacionamento), propondo a ela (ou ele) fazer amor em qualquer lugar, no carro, no jardim, no chuveiro ou no leito do casal.

A Censura apresentou a seguinte justificativa para o veto: *"Texto descritivo de atitudes comportamentais alusivas ao desejo sexual"*. A especificação revela que qualquer manifestação artística que utilizasse o sexo como tema seria vetada pela Censura. Essa hipótese ganha força quando se verifica que justificativas similares aparecem em outros vetos sobre as canções de Odair, como ocorreu com "Desespero".


BR DFANBSB NS.CPR.MUI.LMU.33426, p.8

DESESPERO

Dor Odair José

VOCÊ DIZ A TODO INSTANTE
QUE EU NÃO SOU, MEU BEM
AQUILO QUE APARENTO SER
DIZ ATÉ QUE EU NÃO SOU HOMEM BASTANTE
PRA CONSEGUIR
DO MEU LADO TER VOCÊ

JÁ NÃO EXISTE MAIS RESPEITO
É IMPOSSÍVEL A NOSSA CONVIVÊNCIA
E DESSE JEITO, JÁ NÃO TEM MAIS JEITO
ESTOU CANSADO DE OUVIR OFENSAS

VOCÊ DIZ QUE OS MEUS AMIGOS
REPRESENTAM MUITO MAIS
DO QUE DEVERIA SER
DIZ ATÉ QUE NÃO DEMORA MUITO TEMPO
QUEM SOU EU TODO MUNDO VAI SABER

SEU DESESPERO ME DÁ PENA
VOCÊ NÃO SABE SER MULHER
MAS FOI VOCÊ QUEM QUIS ASSIM
ENTÃO SEJA O QUE DEUS QUISER
ENTÃO SEJA O QUE DEUS QUISER

Figura 15 - Letra da canção "Desespero" apresentada
à Divisão de Censura de Diversões Públicas e vetada, 1974.[437]

[436] Odair José/Fernando Adour (Comp.). **Em qualquer lugar**. CD "Eu não sou cachorro, não". Artistas Diversos. Faixa 2. Rio de Janeiro: Universal Music, 2004.
[437] Requerimento da gravadora Companhia Brasileira de Discos Phonogram (Polydor) para aprovação da letra "Desespero", de autoria de Odair José. Cf.: BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do

A canção, também em primeira pessoa, apresenta o diálogo entre o narrador-personagem (compositor) e sua companheira. No diálogo, o personagem narra que a mulher, além de colocar em xeque sua masculinidade, ameaça revelar um segredo que lhe diz respeito. No refrão, o personagem afirma que tem pena do desespero da parceira, mas foi ela quem quis assim. Mesmo sem dizer abertamente, a canção deixa subtendido que o personagem é um "homossexual enrustido", que, por vivenciar um relacionamento heterossexual de fachada com sua parceira, é por ela ameaçado de ter revelada sua verdadeira opção sexual. Ao perceberem a mensagem velada, os censores decidiram pelo veto da canção; a gravadora tentou apelar, mas não conseguiu liberação.

BR DFANBSB NS.CPR.MUI.LMU.33426,p.2

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA

DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 1355-8/74

ESPÉCIE: Letras musicais

TÍTULOS: "O VELHO" "ANO NOVO" "DESESPERO" "AMIGO MEU" "TRIBUTO AOS IMORTAIS"

Após exame apurado das letras musicais em epígrafe, somos.. pela NÃO LIBERAÇÃO das três primeiras por considerar que - as duas primeiras - na atual conjuntura são contrárias aos interesses nacionais, contendo mensagem que pode se confundir negativamente com a próximo sucessão presidencial; quanto a "Desespero", fere ostensivamente a moral e os bons costumes. Baseamo-nos no art. 41 do Decreto 20 493, letras o e s. "Tributo aos Imortais" não apresenta.. quaisquer impedimentos, podendo , ghouse ver, ser Liberada sem restrições, da mesma forma como a letra "Amigo Meu".

Brasília, 22 de fevereiro de 1974.

Jacira da Costa Franco

tec. cens.

Figura 16 - Letra da canção "Desespero" apresentada à Divisão de Censura de Diversões Públicas e vetada, 1974.[438]

Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Código de Referência: Área de identificação: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.33426 – Dossiê. Código de Referência: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.33426. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_>. Acesso em: 18/07/2022.

[438] Requerimento da gravadora Companhia Brasileira de Discos Phonogram (Polydor) para aprovação da letra "Desespero", de autoria de Odair José. Cf.: BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do

O primeiro documento, de 22 de fevereiro de 1974, apresenta a avaliação de cinco músicas: "O velho", "Ano novo", "Desespero", "Amigo meu" e "Tributo aos imortais".[439] O laudo produzido pela técnica da Censura, Jacira da Costa, informa que as três primeiras canções, incluindo "Desespero", não foram liberadas:

> Após exame apurado das letras musicais em epígrafe, somos... pela NÃO LIBERAÇÃO das três primeiras por considerar que – as duas primeiras – na atual conjuntura são contrárias aos interesses nacionais, contendo mensagem que pode se confundir negativamente com a próxima sucessão presidencial; quanto a "Desespero", fere ostensivamente a moral e os bons costumes. Baseamo-nos no art. 41 do Decreto 20493, letras a e c. "Tributo aos Imortais" não apresenta... quaisquer impedimentos, podendo, a nosso ver, ser liberada sem restrições, da mesma forma como a letra "Amigo meu".

A justificativa para o veto das duas primeiras canções aponta que suas mensagens poderiam se confundir negativamente com o contexto da próxima sucessão presidencial. Já "Desespero", segundo o laudo, "feria ostensivamente a moral e os bons costumes", itens inseridos no Artigo 41 do Decreto 20.493[440], letras "a" e "c", que afirmavam o seguinte:

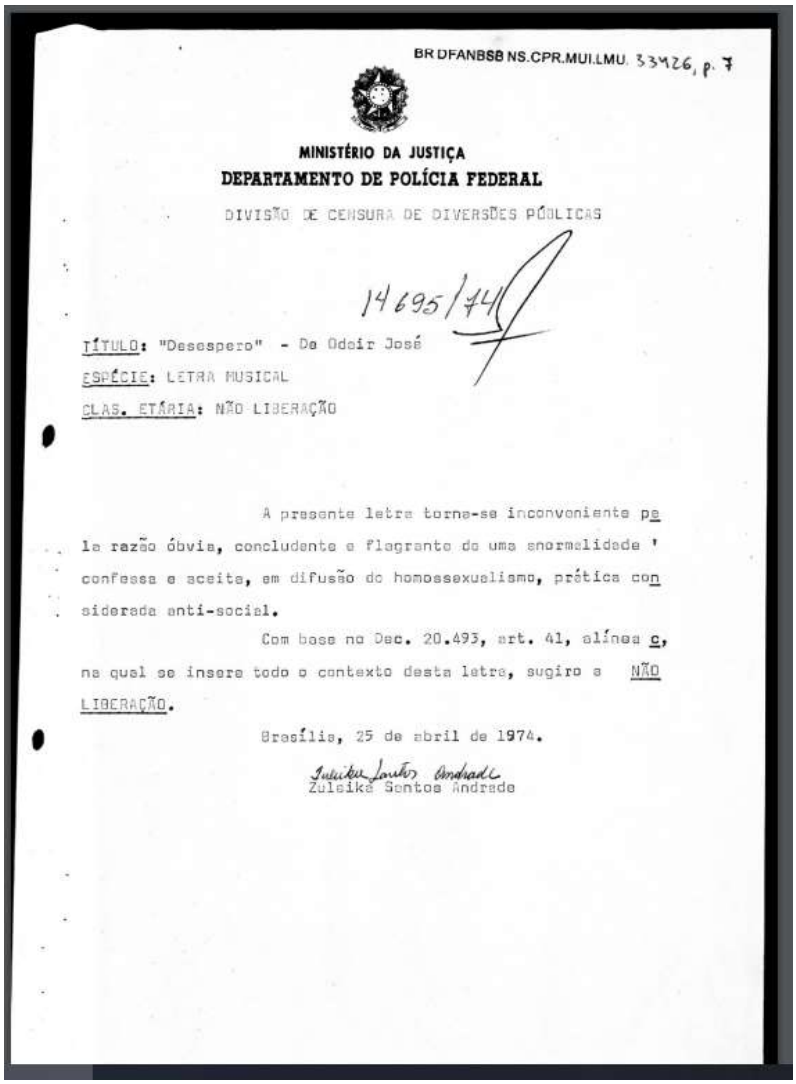
Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Código de Referência: Área de identificação: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.33426 – Dossiê. Código de Referência: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.33426. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_>. Acesso em: 18/07/2022. Acesso em: 14/03/2022.

[439] Na maior parte das vezes, os agentes da Censura faziam os relatórios contendo conjuntos de canções. Apesar de serem agrupadas em um único documento, depois de avaliadas, eram emitidos laudos individuais de aprovação ou reprovação para cada uma.

[440] Com o término do Estado Novo, o então presidente da República José Linhares, cujo governo de transição duraria três meses e cinco dias (de 29 de outubro de 1945 a 31 de janeiro de 1946), aprovou, em 24 de janeiro de 1946, o Decreto nº 20.493, que vigorou por mais de 40 anos, até ser promulgada a Constituição de 1988. O Decreto estabelecia a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), responsável pela censura prévia das diversões públicas e manifestações artísticas, demarcando a separação entre a censura à imprensa e a censura às produções artístico-culturais. Até 1964, a censura de diversões públicas concentrou sua ação jurídica em oito itens do Artigo 41 do referido decreto: "Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica: a) Contiver qualquer ofensa ao decoro público; b) Contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes; c) Divulgar ou induzir aos maus costumes; d) For capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes; e) Puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos; f) For ofensivo às coletividades ou às religiões; g) Ferir, por qualquer forma, a dignidade ou os interesses nacionais; h) Induzir ao desprestígio das forças armadas." BRASIL. Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Diário Oficial da União. Seção 1. Brasília, 29 jan. 1946, p. 92. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 10 abr. 2022. MAGNOLO, Talita Souza; BARBOSA, Ramsés Albertoni; MUSSE, Christina Ferraz. Censores em transe: análise do processo de censura do filme "Terra em transe". **Intexto**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (UFRS). Porto Alegre, n. 50, p. 90-110, set./dez. 2020.

> Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:
> a) Contiver qualquer ofensa ao decoro público;
> [...]
> c) Divulgar ou induzir aos maus costumes;

Como já exposto, a repressão alegava a existência de um cenário de proliferação de movimentos e grupos que questionavam os padrões morais e comportamentais, e a suposta tese de que esses grupos fariam parte de um plano comunista para desintegrar a família e a sociedade tradicional. Sob tal argumento, qualquer manifestação que de algum modo incitasse o sexo ou atitudes de liberdade comportamental era vetada.



BR DFANBSB NS.CPR.MUI.LMU. 33426, p. 7

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

14695/74

TÍTULO: "Desespero" - De Odair José
ESPÉCIE: LETRA MUSICAL
CLAS. ETÁRIA: NÃO LIBERAÇÃO

A presente letra torna-se inconveniente pe
la razão óbvia, concludente e flagrante de uma enormalidade '
confessa e aceita, em difusão do homossexualismo, prática con
siderada anti-social.

Com base no Dec. 20.493, art. 41, alínea c,
na qual se insere todo o contexto desta letra, sugiro a NÃO
LIBERAÇÃO.

Brasília, 25 de abril de 1974.

Zulsika Santos Andrade

Figura 17 - Letra da canção “Desespero” apresentada
à Divisão de Censura de Diversões Públicas e vetada, 1974.[441]

[441] Requerimento da gravadora Companhia Brasileira de Discos Phonogram (Polydor) para aprovação da letra “Desespero”, de autoria de Odair José. Cf.: BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do

O segundo documento, datado de 25 de abril de 1974 (redigido dois meses depois do primeiro veto), foi emitido como resposta à apelação da gravadora pela liberação. A canção foi vetada novamente, com a seguinte justificativa:

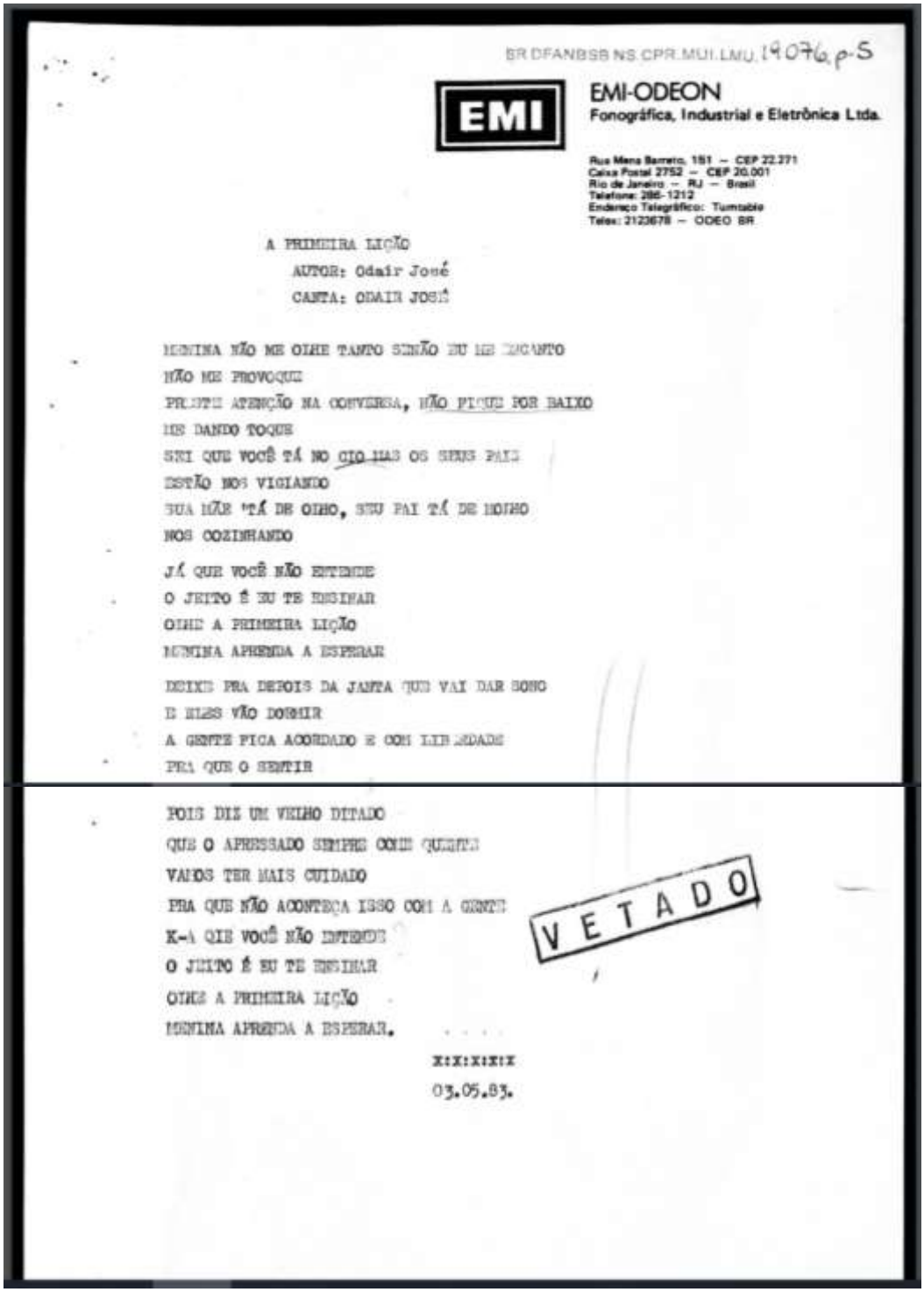
> A presente letra torna-se inconveniente pela razão óbvia, concludente e flagrante de uma anormalidade confessa e aceita, em difusão do homossexualismo, prática considerada anti-social.
> Com base no Dec. 20.493, art. 41, alínea c, na qual se insere todo o contexto desta letra, sugiro a NÃO LIBERAÇÃO.

O despacho do agente da Censura expressa que a canção não foi liberada por ter sido considerada inconveniente e revelar uma anormalidade confessa e aceita, que era a difusão do "homossexualismo", prática vista como antissocial. O novo parecer corrobora a tese de que alusão à liberdade sexual, pregada pelos movimentos de Contracultura, recebia veto. Lembrando que a defesa da homossexualidade assim como o sexo fora do casamento eram pautas comuns dos movimentos por mudanças comportamentais e da Contracultura.

A terceira canção apresentada foi vetada em um momento posterior ao recorte da tese, porém em que o regime militar ainda estava em vigor.[442] A justificativa do veto interessa à presente pesquisa, devido aos indícios ideológicos que apresenta. A canção em questão é "A primeira lição", vetada pela Censura no ano de 1983.

Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Código de Referência: Área de identificação: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.33426 – Dossiê. Código de Referência: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.33426. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_>. Acesso em: 18/07/2022. Acesso em: 14/03/2022.

[442] O regime militar vigorou no Brasil pelo período de 21 anos. Teve início com um golpe civil-militar que depôs o presidente João Goulart no ano de 1964, e se estendeu até 1985, quando se efetivou a abertura política. Ver: GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1999.



BR DFANBSB NS.CPR.MUI.LMU.19076.p-5

EMI-ODEON
Fonográfica, Industrial e Eletrônica Ltda.

Rua Mena Barreto, 161 – CEP 22.271
Caixa Postal 2752 – CEP 20.001
Rio de Janeiro – RJ – Brasil
Telefone: 286-1212
Endereço Telegráfico: Tumtable
Telex: 2123678 – ODEO BR

A PRIMEIRA LIÇÃO
AUTOR: Odair José
CANTA: ODAIR JOSÉ

MENINA NÃO ME OLHE TANTO SENÃO EU ME ENCANTO
NÃO ME PROVOQUE
PRESTE ATENÇÃO NA CONVERSA, NÃO FIQUE POR BAIXO
ME DANDO TOQUE
SEI QUE VOCÊ TÁ NO GIO MAS OS SEUS PAIS
ESTÃO NOS VIGIANDO
SUA MÃE 'TÁ DE OLHO, SEU PAI TÁ DE NOVO
NOS COZINHANDO

JÁ QUE VOCÊ NÃO ENTENDE
O JEITO É EU TE ENSINAR
OUVE A PRIMEIRA LIÇÃO
MENINA APRENDA A ESPERAR

DEIXE PRA DEPOIS DA JANTA QUE VAI DAR SONO
E ELES VÃO DORMIR
A GENTE FICA ACORDADO E COM LIBERDADE
PRA QUE O SENTIR

POIS DIZ UM VELHO DITADO
QUE O APRESSADO SEMPRE COME QUENTE
VAMOS TER MAIS CUIDADO
PRA QUE NÃO ACONTEÇA ISSO COM A GENTE
K-A QUE VOCÊ NÃO ENTENDE
O JEITO É EU TE ENSINAR
OUVE A PRIMEIRA LIÇÃO
MENINA APRENDA A ESPERAR.

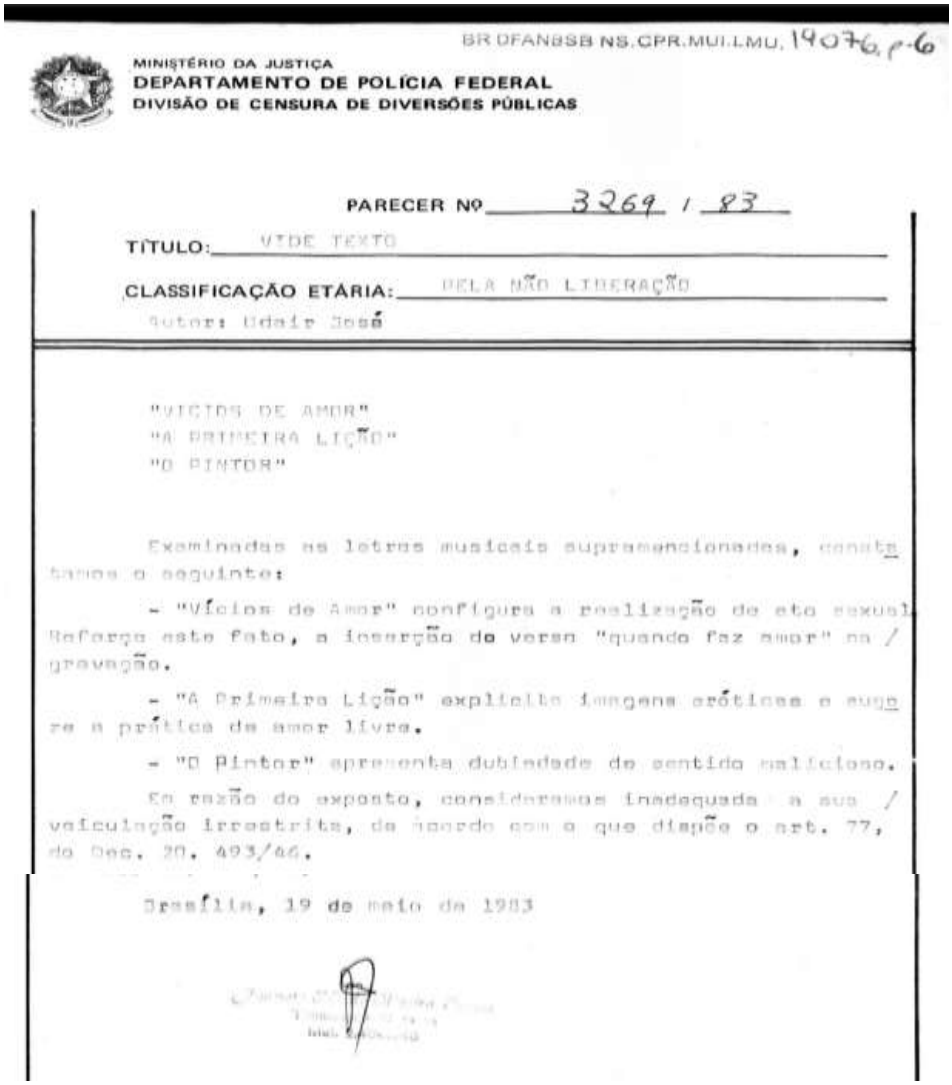
VETADO

X:X:X:X:X
03.05.83.

Figura 18 - Letra da canção "A primeira lição" apresentada à Divisão de Censura de Diversões Públicas e vetada, 1983.[443]

[443] Requerimento da gravadora Emi-Odeon para aprovação da letra "A primeira lição", de autoria de Odair José. Cf.: BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Área de identificação: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.19076 – Dossiê. Código de Referência: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.19076. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre>. Acesso em: 03/04/2022.

A canção “A primeira lição”, cantada em primeira pessoa, apresenta o diálogo entre um casal de namorados adolescentes. Na conversa, o cantor-personagem diz à namorada, com desejos sexuais aflorados, para ela ter calma e esperar seus pais dormirem, para que, dessa forma, os dois possam ter “liberdade” de se amar. Como foi comum em sua carreira, nessa canção Odair expressou algo que, apesar de comum ao cotidiano juvenil, era encoberto pelos setores conservadores: o sexo antes do casamento. Além da mensagem, algumas expressões como “tá no cio”, “não fique por baixo”, “a gente fica acordado e com liberdade” incomodaram os censores. Para além do conteúdo considerado “imoral”, de forma velada, elas poderiam incentivar a prática do amor livre, associado à Contracultura.



BR DFANBSB NS.CPR.MUI.LMU.1907.p-6

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

PARECER Nº 3269 / 83

TÍTULO: VIDE TEXTO

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: PELA NÃO LIBERAÇÃO

Autor: Odair José

"VÍCIOS DE AMOR"
"A PRIMEIRA LIÇÃO"
"O PINTOR"

Examinadas as letras musicais supramencionadas, constatamos o seguinte:

- "Vícios de Amor" configura a realização de ato sexual. Reforça este fato, a inserção do verso "quando faz amor" na / gravação.

- "A Primeira Lição" explicita imagens eróticas e sugere a prática de amor livre.

- "O Pintor" apresenta dubiedade de sentido malicioso.

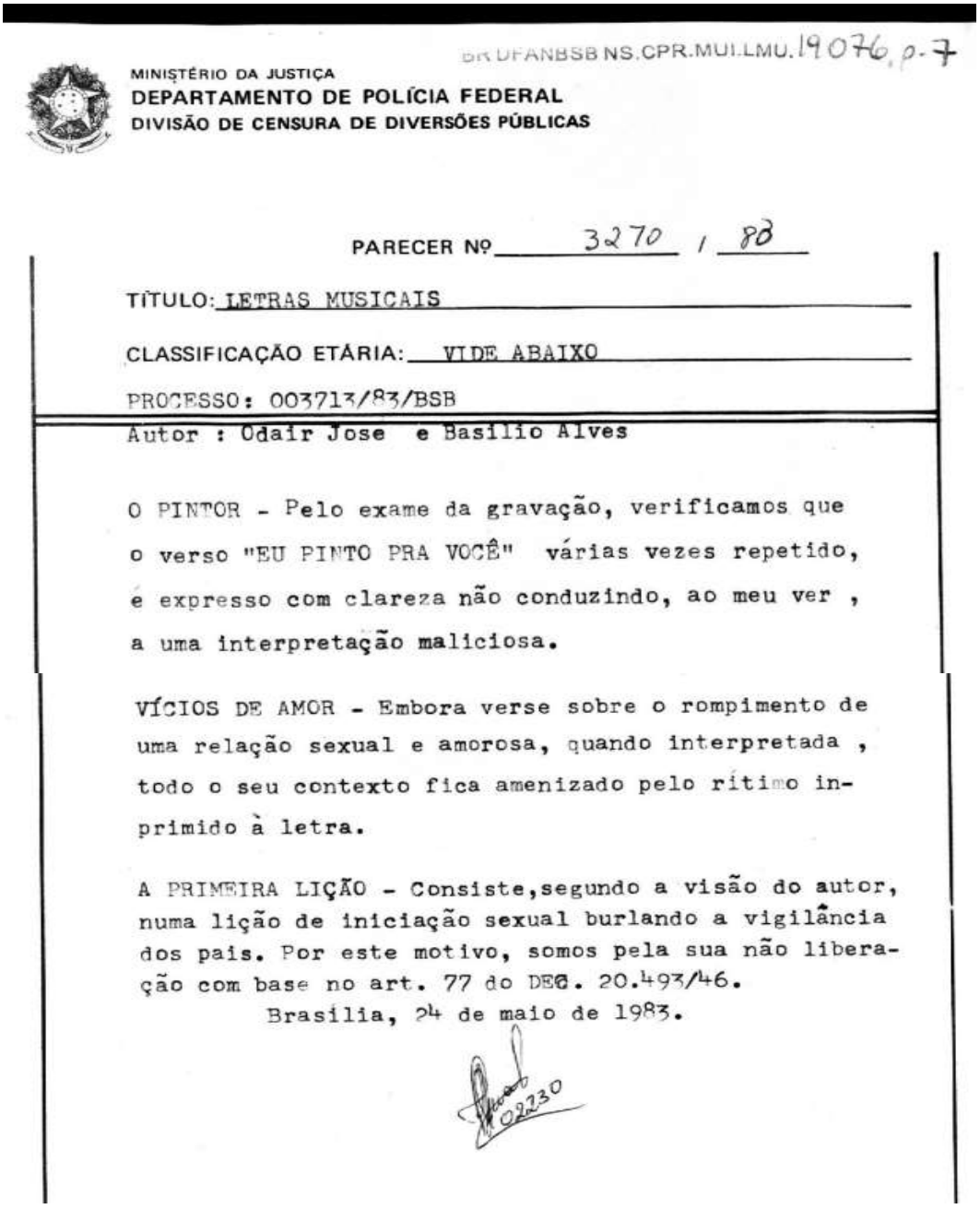
Em razão do exposto, consideramos inadequada a sua / veiculação irrestrita, de acordo com o que dispõe o art. 77, do Dec. 20.493/46.

Brasília, 19 de maio de 1983

Figura 19 - Letra da canção “A primeira lição” apresentada à Divisão de Censura de Diversões Públicas e vetada, 1983.[444]

[444] Requerimento da gravadora Emi-Odeon para aprovação da letra “A primeira lição”, de autoria de Odair José. Cf.: BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Área de identificação: BR

No primeiro documento, de 19 de maio de 1983, o agente da Censura justifica o veto da canção “A primeira lição”, por ela “explicitar imagens eróticas” e “sugerir a prática de amor livre”, temas que estavam em sintonia com o arcabouço teórico da Contracultura e dos movimentos comportamentais do final da década de 1960.



BR DFANBSB NS.CPR.MUI.LMU.19076, p.7

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

PARECER Nº 3270 / 83

TÍTULO: LETRAS MUSICAIS

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: VIDE ABAIXO

PROCESSO: 003713/83/BSB

Autor : Odair Jose e Basilio Alves

O PINTOR - Pelo exame da gravação, verificamos que o verso "EU PINTO PRA VOCÊ" várias vezes repetido, é expresso com clareza não conduzindo, ao meu ver , a uma interpretação maliciosa.

VÍCIOS DE AMOR - Embora verse sobre o rompimento de uma relação sexual e amorosa, quando interpretada , todo o seu contexto fica amenizado pelo rítimo imprimido à letra.

A PRIMEIRA LIÇÃO - Consiste,segundo a visão do autor, numa lição de iniciação sexual burlando a vigilância dos pais. Por este motivo, somos pela sua não liberação com base no art. 77 do DEC. 20.493/46.

Brasília, 24 de maio de 1983.

02230

Figura 20 - Letra da canção “A primeira lição” apresentada à Divisão de Censura de Diversões Públicas e vetada, 1983.[445]

DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.19076 – Dossiê. Código de Referência: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.19076. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre>._Acesso em: 03/04/2022.

[445] Requerimento da gravadora Emi-Odeon para aprovação da letra “A primeira lição”, de autoria de Odair José. Cf.: BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Área de identificação: BR

O segundo documento, de 24 de maio de 1983, insere a seguinte justificativa para o veto de "A primeira lição": "Consiste, segundo a visão do autor, numa lição de iniciação sexual burlando a vigilância dos pais. Por este motivo, somos pela sua não liberação com base no art. 77 do Dec. 20.493/ 46." Nesse veto, novamente é citado o Decreto 20.493, de 1946, só que agora o agente se refere ao Artigo 77, que diz o seguinte: "Fica proibido a irradiação de trechos musicais cantadas em linguagem imprópria à boa educação do povo, anedotas ou palavras nas mesmas condições."[446]

Como ocorreu nos vetos anteriores, os órgãos censores não toleravam nenhuma menção ao ato sexual ou ao sexo livre. As tradições conservadoras vigentes reforçavam a percepção de que a liberdade sexual difundida pela Contracultura era um instrumento utilizado pelas esquerdas para acabar com os padrões de família e sociedade. Apesar de demandar maior atenção da Censura, a repressão sobre a obra de Odair não se limitou a temáticas de cunho moral, na realidade, qualquer discordância com as regras vigentes e com o governo estabelecido era motivo de veto. Foi o que se viu quando Odair gravou "Uma vida só", popularmente conhecida pelo subtítulo "Pare de tomar a pílula"[447], que foi penalizada pela Censura por questionar o projeto de controle de natalidade implantado pelo governo militar.

3.2 "PARE DE TOMAR A PÍLULA": CENSURA E CONTROLE DE NATALIDADE EM "UMA VIDA SÓ"

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

Nossos dias vão passando
E você sempre deixando
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

DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.19076 – Dossiê. Código de Referência: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.19076. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre>._Acesso em: 03/04/2022.

[446] BRASIL. Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. **Diário Oficial da União**. Seção 1. Brasília, 29 jan. 1946, p. 1456. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 10 abr. 2022.

[447] Odair José, Ana Maria (Comp.). **Uma vida só (Pare de tomar a pílula)**. LP "Odair José", Odair José. Lado 1, Faixa 6. Polydor, 1973.

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

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[448]

Composta e gravada por Odair José no ano de 1973, a letra da canção "Uma vida só: pare de tomar a pílula" (que ficou popularizada pelo subtítulo, devido ao famoso refrão) apresenta uma narrativa em primeira pessoa, através da qual o protagonista dialoga com a companheira. Na conversa, ele lembra que ambos já estão juntos há muito tempo e afirma que, devido à rotina do relacionamento, ela está deixando *"tudo pra depois"*. Na sequência, o protagonista diz à companheira que, mesmo com eles se amando diariamente, ela não deixa *"nascer o fruto desse amor"*. Então, desafia a amada: se ela realmente o adora como diz, deveria comprovar engravidando. Em seguida, no refrão da canção, pede para a companheira parar *"de tomar a pílula*", porque ela não deixa o filho deles nascer.

Como ocorreu em diversas canções de seu repertório, em "Uma vida só" Odair adentra um debate polêmico circulante em seu tempo: o uso da pílula anticoncepcional, questão conflituosa tanto no Brasil como em outras partes do mundo. Mesmo que os efeitos contraceptivos dos hormônios fossem de conhecimento científico desde a década de 1920, ainda não existia uma demanda social por esse tipo de medicamento. Uma instituição em especial, a

[448] Odair José, Ana Maria (Comp.). **Uma vida só (Pare de tomar a pílula)**. LP "Odair José", Odair José. Lado 1, Faixa 6. Polydor, 1973.

Planned Parenthood Federation of America (PPFA), teve um papel fundamental no desenvolvimento dos contraceptivos, que visavam auxiliar o planejamento familiar e o controle da natalidade, resguardando a liberdade de escolha feminina.

A partir do fim da Segunda Guerra Mundial, no ano de 1945, as pesquisas para o aperfeiçoamento da pílula se aceleraram. Em meio à Guerra Fria, a preocupação dos Estados Unidos com o crescimento demográfico desordenado vinculado ao aumento da pobreza e das mazelas nos países então considerados subdesenvolvidos nos continentes africano e sul-americano poderia gerar revolta em parte da população desses locais. Com o objetivo de evitar tal situação, os Estados Unidos passaram a promover pesquisas científicas, medidas de contenção e investimentos com o objetivo de contar o crescimento demográfico.[449]

Nesse período, os debates acadêmicos vigentes e difundidos pela mídia também se preocupavam com o aumento populacional vinculado à difusão da miséria. Thomas Malthus, em sua obra "Ensaio sobre o princípio da população"[450], publicada em 1798, defendia a ideia de que, enquanto a população global crescia em progressão geométrica, a produção de alimentos crescia em progressão aritmética, e esse descompasso entre pessoas e produção de alimentos resultava em fome e miséria. Suas ideias impactaram muitas instituições, que acabaram adotando-as como fundamento, como ocorreu com as ligas malthusianas surgidas nesse contexto na Europa e nos Estados Unidos.[451] Também tiveram inspiração malthusiana ações como a da norte-americana Margaret Sanger, que, além de ter criado a expressão "*birth control*", em 1913 fundou uma associação voltada ao controle de natalidade nos países asiáticos, e Mary Stopes, que em 1923 criou uma clínica para difundir métodos contraceptivos entre as mulheres pobres da Inglaterra.

As ideias de Malthus se alastraram no meio científico internacional, a partir delas difundiu-se o conceito de que "os pobres eram pobres pela própria culpa"[452], a pobreza seria o resultado da imprudência, da falta de racionalidade e de controle da natalidade, fatores que justificavam a interferência estatal. Baseando-se nesses preceitos, o governo dos Estados Unidos e de outros países da Europa decidiram colocar em prática algumas políticas

---

[449] WATKINS, Elizabeth Siegel. On the Pill. A Social History of Oral Contraceptives 1950-1970. London: The Johns Hopkins University Press, 1998. Apud: SILVA, Cristiane Vanessa da. **Histórias de utilização de pílulas anticoncepcionais no Brasil na década de 1960**. Dissertação (Mestrado em Ciências), INSMCAFF/ FOC, Rio de Janeiro, 2017, p. 23.

[450] MALTHUS, Thomas. **An essay on the principle of populations**. Londres: J. Johnson, 1798.

[451] PEDRO, Joana. Entre a ameaça da "bomba populacional" e a emancipação do corpo das mulheres: o debate sobre a contracepção no Brasil e na França. **Projeto História**. São Paulo, PUC-SP, n. 25, dez. 2002.

[452] GREER, Germaine. Sexo e destino: a política da fertilidade humana. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 437. Apud: Ibidem.

populacionais, entre elas, formaram forças-tarefas em que cientistas se debruçaram em pesquisas para o desenvolvimento de métodos anticoncepcionais.[453]

No Brasil, a penetração das ideias malthusianas somou-se às ações internacionais do governo norte-americano. Em meio à disputa geopolítica entre as duas potências da Guerra Fria, os Estados Unidos decidiram voltar suas atenções para a América Latina, temendo que a miséria e a desigualdade social se transformassem em motivação revolucionária e em um possível alinhamento com o lado soviético. A conjunção das duas frentes resultou em ações desenvolvimentistas de controle da pobreza, da fome e da natalidade. Entre outras ações acordadas, os países da América Latina foram pressionados a se comprometer com a criação de programas e estratégias de controle do crescimento populacional e a implementar políticas antinatalistas internas.[454]

Foi nesse momento que o governo brasileiro passou a apoiar e disseminar o uso da pílula[455], mesmo tendo de enfrentar a oposição de setores conservadores, como a Igreja Católica, que condenavam o medicamento.

> [...] as brasileiras só puderam contar com informações desencontradas e ambíguas. Proibidas de qualquer manifestação, debate ou reunião, encontraram na Igreja Católica abrigo e direcionamento eminentemente contrário a qualquer forma de contracepção "artificial". No Brasil, o movimento das mulheres foi dificultado pela ausência de cidadania. Comparar a maneira como foi debatida essa questão em países como o Brasil e a França pode mostrar a diferença entre viver o não com cidadania.[456]

---

[453] SOUZA JÚNIOR, Aujôr de. **A política demográfica da Igreja Católica e a medicalização da contracepção** (1960-1980). Dissertação (Mestrado em História Cultural), PPGH/CFCH/UFSC, Florianópolis, 2006.

[454] Com o objetivo de evitar que outra revolução ocorresse no continente americano, o presidente John F. Kennedy (1961 a 1963) colocou em ação um plano para que governos de esquerda ou contrários aos interesses norte-americanos" não assumissem o poder nos países latino-americanos. Foi com esse intuito que os Estados Unidos apoiaram a implantação de regimes ditatoriais em países como a Argentina (1955, 1962, 1966 e 1976), Bolívia (1964, 1971 e 1980), Brasil (1964), Chile (1973), Equador (1972), Paraguai (1954), Peru (1968 e 1975) e Uruguai (1973). Os EUA entendiam que esses regimes ditatoriais garantiriam uma melhor proteção aos seus interesses do que as "turbulentas" democracias do Cone Sul. BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **Formação do Império americano:** da guerra contra a Espanha à guerra no Iraque. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 214. AYERBE, Luis Fernando. **Estados Unidos e América Latina:** a construção da hegemonia. São Paulo: UNESP, 2002.

[455] Deve-se reiterar que a difusão da pílula não era consenso nas Forças Armadas e no governo brasileiro, que se dividiam em antinatalistas e anticontrolistas. Os primeiros defendiam um projeto de redução da natalidade, seguindo o modelo adotado nos países desenvolvidos; enquanto os segundos eram favoráveis à implantação de um plano geopolítico de ocupação dos espaços vazios. Entre os anticontrolistas estavam os militares nacionalistas, que possuíam a crença de que a soberania nacional dependia da presença de brasileiros em todas as regiões do país. PEDRO, Joana. Entre a ameaça da "bomba populacional" e a emancipação do corpo das mulheres: o debate sobre a contracepção no Brasil e na França. **Projeto História**. São Paulo, PUC-SP, n. 25, dez. 2002, p. 248.

[456] Ibidem, p. 246.

Além do governo norte-americano, outro grupo teve papel fundamental no desenvolvimento dos contraceptivos: a indústria farmacêutica, que, através de investimentos financeiros, tecnológicos e pesquisas minuciosas, alcançou êxito em seu projeto. Graças ao lucro obtido com a descoberta da cortisona (para o tratamento da artrite reumatoide) e dos antibióticos, muitos empresários do setor decidiram investir parte dos recursos no desenvolvimento de um medicamento anticoncepcional eficaz, prevendo um alto nível de rentabilidade.

Com o duplo investimento (privado e estatal), as pesquisas foram intensificadas na década de 1950. Inicialmente, os cientistas centraram seus esforços no uso terapêutico dos hormônios, posteriormente, voltaram-se para o contraceptivo em formato de pílulas anticoncepcionais, acreditando que traria maior praticidade para o manuseio e utilização pelas mulheres. A pílula anticoncepcional chegou ao mercado na década de 1960, difundindo-se de forma diversa em cada país.

Nos Estados Unidos, começou a ser comercializada em 1960, sendo exigida a prescrição médica no ato da aquisição. Na Grã-Bretanha, passou a ser vendida por volta de 1961, enquanto na França a liberação para a venda dos contraceptivos ocorreu em 1967, e na Espanha em 1978. No Brasil, assim como nas demais nações latino-americanas, africanas e asiáticas, as primeiras pílulas chegaram através de entidades não governamentais voltadas para o planejamento familiar e financiadas por organizações internacionais, como a International Planning Parenthood Federation (IPPF), a United States Agency for International Development (USAID), além de fundações privadas como a Ford e Rockfeller.[457]

Como ocorreu em alguns países latino-americanos, a chegada da pílula ao Brasil foi acompanhada de polêmicas. A postura pró-natalista até então vigente considerava o natalismo como fundamental para o crescimento e o fortalecimento da nação[458], sendo inclusive reforçado

[457] Em 1951, a enfermeira, sexóloga, feminista e ativista do controle da natalidade Margareth Sanger criou um grupo de pesquisa voltado ao desenvolvimento de uma nova tecnologia contraceptiva segura, eficaz e com custo acessível. O grupo era formado por: Katharine McCormick (filantropa e ativista dos direitos femininos), Gregory Pincus (biologista) e o Dr. John Rock (ginecologista e obstetra). Depois de um curto período de testes em mulheres pobres de Porto Rico e do Haiti, a pílula hormonal foi aprovada no ano de 1957, pela Food and Drug Administration (FDA), sendo direcionada inicialmente ao tratamento de distúrbios ginecológicos. Só em maio de 1960 a fórmula deu origem à ENOVID, primeira pílula combinada de estrógeno e progesterona sintética, lançada no mercado americano com finalidade contraceptiva. WATKINS, Elizabeth Siegel. On the Pill. A Social History of Oral Contraceptives 1950-1970. London: The Johns Hopkins University Press, 1998. Apud: SILVA, Cristiane Vanessa da. **Histórias de utilização de pílulas anticoncepcionais no Brasil na década de 1960**. Dissertação (Mestrado em Ciências), INSMCAFF/ FOC, Rio de Janeiro, 2017, p. 23-24.

[458] FONSECA SOBRINHO, D. Estado e população: uma história do planejamento familiar no Brasil. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, FNUAP, 1993. Apud: CAVALIERI, Francine Even de Sousa. **A prescrição da pílula anticoncepcional na década de 1960:** a perspectiva de médicos ginecologistas. Dissertação (Mestrado em Ciências), PPGSP/FSP/USP, São Paulo, 2017, p. 26- 27.

legalmente pela proibição dos métodos contraceptivos e do aborto. Desde a publicação do Decreto-Lei 3.688 em 3 de outubro de 1941, a contracepção e o aborto eram proibidos no Brasil. Segundo a Lei das Contravenções Penais, mais especificamente o Artigo 20 do Capítulo I desse Decreto, "anunciar processo, substância ou objeto destinado a provocar aborto ou evitar gravidez"[459] era infração penal, situação que se manteve até a década de 1970.[460]

Mas, mesmo com proibição, as pílulas chegaram ao país em 1962, através da distribuição conjunta entre a rede privada (com prescrições, receitas médicas e a livre comercialização nas farmácias) e instituições ligadas aos projetos de planejamento familiar. Esses dois canais formaram uma rede colaborativa que permitiu a rápida difusão do medicamento entre as mulheres brasileiras.

O processo inicial de difusão da pílula foi marcado por conflitos e discussões envolvendo diversos setores, como o médico, o religioso, o econômico e o político. No que diz respeito ao governo, manteve uma postura silenciosa e omissa em relação ao uso e à distribuição da pílula, permitindo que ela fosse vendida livremente nas farmácias, mesmo sendo legalmente proibida. Se o governo respeitasse o Decreto, seu descumprimento deveria resultar em pagamento de multa, que variava de "mil a cinco mil contos de réis". A frágil fiscalização sobre as receitas médicas (embora a prescrição fosse obrigatória, muitas farmácias não a exigiam) e os múltiplos usos do medicamento concorreram para essa situação.

Calcula-se que só um terço dos médicos indicava a pílula para "contracepção", na maior parte das vezes, ela era prescrita como regulador menstrual, com a utilização do termo "supressão da ovulação". O termo "anovulatório" também era utilizado nas prescrições que tinham o objetivo de burlar a legislação vigente. Além dos termos citados, as indicações da pílula para o tratamento das ditas "desordens ginecológicas" e problemas dermatológicos mascaravam o uso contraceptivo.[461]

O Decreto 3.688 foi revogado em 1979, resultando na rápida expansão do consumo de pílulas. Para além das vistas grossas, o governo vigente criou projetos de incentivo ao seu uso, com o objetivo de controlar a natalidade entre os setores populares.[462] A decisão sobre

---

[459] BRASIL. **Decreto-Lei nº 3.688, de 3 de outubro de 1941**. Câmara dos Deputados, Centro de Documentação e Informação. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-3688-3-outubro-1941-413573-normaatualizada-pe.html>. Acesso em: 13/03/2022.

[460] ALVES, J. E D. As políticas populacionais e o planejamento familiar na América Latina e no Brasil. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Ciências Estatísticas, 2006. Apud: CAVALIERI, Francine Even de Sousa. **A prescrição da pílula anticoncepcional na década de 1960:** a perspectiva de médicos ginecologistas. Dissertação (Metrado em Ciências), PPGSP/FSP/USP, São Paulo, 2017, p. 26-27.

[461] SILVA, Cristiane Vanessa da. **Histórias de utilização de pílulas anticoncepcionais no Brasil na década de 1960**. Dissertação (Mestrado em Ciências), INSMCAFF/ FOC, Rio de Janeiro, 2017, p. 26.

[462] A elite e as classes médias tinham fácil acesso à rede médica e dispunham de condições financeiras para comprar o anticoncepcional, enquanto uma parte considerável das classes populares não tinha o mesmo privilégio. Com o

engravidar ou não, a possibilidade de trabalhar e a independência financeira das mulheres eram plataformas das lutas feministas e de outros movimentos ligados à Contracultura, que também estavam diretamente relacionados a preceitos de liberdade sexual.[463]

Essas ações intensificaram a controvérsia em torno do dito "amor livre" (ver item 3.1), apregoado pela Contracultura e pelos movimentos de liberação sexual, ambos combatidos pela censura do governo. Curiosamente, ao promover o uso da pílula, o governo vigente acabou defendendo o mesmo ideal que os movimentos que considerava "inapropriados", ressaltando sempre que os objetivos de ambos eram diversos. Como já colocado, o governo pretendia intensificar seus esforços na contenção do crescimento populacional iniciada ao fim da Segunda Guerra Mundial, e reforçada pela teoria desenvolvimentista de controle da pobreza.

A segunda metade da década de 1960 e a década de 1970 foram marcadas por agitações e transformações diversas, cabendo destacar os protestos estudantis e as lutas por liberdade sexual. Nesse período, a pílula anticoncepcional se transformou em símbolo de mudança e, a exemplo da sexualidade, passou a ser tema de discussão em diversas frentes.

No que concerne ao Brasil, no intervalo entre as décadas de 1950 e 1970, o país vivenciou um período de transformações sociais vinculadas a um intenso processo de modernização, urbanização e industrialização, que, entre outros pontos, modificou o cotidiano e a infraestrutura das cidades, dinamizou o êxodo rural e impulsionou a entrada das mulheres no mercado de trabalho, fator considerado como um passo inicial para a emancipação ante a estrutura de submissão patriarcal e os condicionamentos das mulheres aos papéis de mãe e dona de casa.[464] Os movimentos emancipadores feministas consideram esse momento como fundamental para o início das reflexões sobre o corpo, a sexualidade e a luta pelos direitos das mulheres.

---

intuito de promover o uso da pílula e o controle de natalidade nessa faixa da população, em conjunto com o governo norte-americano, o governo brasileiro patrocinou instituições como a BEMFAM (Sociedade Civil de Bem-Estar Familiar no Brasil), que desenvolvia campanhas de controle de natalidade e farta distribuição de pílulas anticoncepcionais entre as classes populares. ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não:** música popular cafona e ditadura militar. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 62-63.

[463] FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971.

[464] A entrada das mulheres no mercado de trabalho inviabilizou o maior número de filhos. Nessa condição, o uso da pílula anticoncepcional foi essencial para que as mulheres se mantivessem e prosperassem no ambiente profissional. SILVA, Cristiane Vanessa da. **Histórias de utilização de pílulas anticoncepcionais no Brasil na década de 1960**. Dissertação (Mestrado em Ciências), INSMCAFF/ FOC, Rio de Janeiro, 2017, p. 28.

O destaque assumido pela sexualidade no cotidiano chamou a atenção de instituições conservadoras, como a Igreja Católica, que nesse momento tinha em seu comando o Papa Paulo VI.[465] Temendo que a pílula se tornasse causadora de abusos, promiscuidades e infelicidades, o Papa publicou a Encíclica Humanae Vitae, que condenava a utilização de contraceptivos artificiais, como a pílula. A Igreja só aceitava os métodos contraceptivos que considerava "naturais" (como o ritmo ou tabelinha). Para a Igreja, os métodos artificiais, como a pílula, seriam caminhos "amplos e fáceis" que conduziam à infidelidade conjugal e à degradação da moralidade.[466]

Temas antes intocados passaram a ser relativizados pelas novas gerações, causando preocupação aos quadros da Igreja. Diante das pressões sociais enfrentadas, em 1961, a Igreja, através do seu líder, o Papa João XXII, publicou a Encíclica Mater et Magistra, através da qual novamente se posicionou contrária quanto ao controle demográfico, aos métodos anticoncepcionais e ao alarde da "bomba demográfica".[467]

No último ano do Concílio Vaticano II, que foi realizado entre 1962 e 1965, as atenções da Igreja se voltaram para a questão da contracepção. Foi nesse momento que, por meio de votação esmagadora, a Igreja se posicionou oficialmente contra o controle artificial da natalidade, opinião que se manteve durante toda a década de 1970, como se pode observar através de algumas declarações da CNBB:

> Advertimos, porém, que todo aquele que publicamente criticar, contraditar, negar ou ensinar diversamente a doutrina do Magistério Eclesiástico na questão dos meios de regulação da natalidade – ainda que sob o pretexto de o fazerem em caráter pessoal, ou em nome de um falso conceito de liberdade de opinião – embora com o coração partido de dor – não vacilaremos em punir com as penas eclesiásticas.[468]

Além da Igreja e do governo vigente, outros dois setores se inseriram nas discussões sobre a chegada da pílula ao Brasil: o setor médico e a indústria farmacêutica. Assim como ocorreu com os órgãos governamentais, entre os médicos havia uma divisão entre defensores e

---

[465] SOUZA JÚNIOR, Aujôr de Souza. **A política demográfica da Igreja Católica e a medicalização da contracepção** (1960-1980). Dissertação (Mestrado em História Cultural), PPGH/CFCH/UFSC, Florianópolis, 2006.
[466] PAULO VI, Papa. **Carta encíclica Humanae Vitae**. Tradução de Lourenço Costa. São Paulo: Paulus, 1997, p. 203, 214. Apud: Ibidem, p. 70.
[467] Ibidem, p. 70.
[468] CNBB. Declaração da Comissão Central da CNBB. SEDOC. Petrópolis, fev. 1969. Apud: Ibidem, p. 84.

críticos do contraceptivo. Sem chegarem a um consenso, travaram-se intensos debates sobre os possíveis efeitos colaterais, a adequação das dosagens e a eficácia das pílulas.

Enquanto a indústria farmacêutica despendia altos investimentos em propaganda, a mídia publicava matérias em jornais e revistas revelando os riscos e os problemas de saúde que a pílula poderia provocar. Uma parte dos médicos, incluindo os que se aprofundavam nas pesquisas e os que não se deixavam seduzir por "comissões" e/ou benefícios oferecidos pelos laboratórios, revelava aos seus pacientes os possíveis efeitos indesejados da medicação (distúrbios da circulação, dor de cabeça, perda do desejo sexual, manchas na pele, esterilidade, rugas, calvície e câncer, entre outros, que ocorriam com maior e menor frequência entre os usuários, segundo as pesquisas laboratoriais).[469]

Em meio aos embates e discussões, Odair compôs a canção "Uma vida só". O artista explica que o processo de composição ocorreu de maneira inusitada, e que a inspiração veio de uma sugestão do locutor Carlos Guarani, então produtor artístico da rádio Globo. Ele disse a Odair que seria importante que ele fizesse uma música sobre a pílula anticoncepcional, visto que até aquele momento o medicamento era tratado como tabu pela sociedade brasileira. A sugestão de Guarani agradou a Odair, que gostava de abordar temas polêmicos em suas canções. Devido à complexidade da questão, Odair demorou quase seis meses para concretizar a composição, quando conseguiu, logo apresentou aos produtores da Phonogran. Eles gostaram tanto que, mesmo com um disco de Odair recém-lançado no mercado, resolveram gravar "Uma vida só" e lançá-la com urgência em um compacto simples.

Os produtores acertaram na decisão, "Uma vida só" se tornou sucesso estrondoso, um dia após o lançamento já alcançou o primeiro lugar entre as músicas mais tocadas e os discos mais vendidos[470] do país, como se observa no noticiário da imprensa:

---

[469] SOUZA JÚNIOR, Aujôr de. **A política demográfica da Igreja Católica e a medicalização da contracepção** (1960-1980). Dissertação (Mestrado em História Cultural), PPGH/CFCH/UFSC, Florianópolis, 2006, p. 37.
[470] ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não:** música popular cafona e ditadura militar. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 62-63.

Odair José

Pare de tomar pílula (anti-concepcional) é o estribilho da canção "Um mundo só", do cantor Odair José, que estourou na praça ano passado com "Eu vou tirar você deste lugar", canção que vendeu 250 mil cópias em todo Brasil. A Philips, gravadora de Odair, calcula que serão vendidas, no mínimo, quatrocentas mil cópias da nova canção. Imagine-se o que isto poderá representar em termos de explosão demográfica, uma vez que Odair é uma espécie de guru do subúrbio carioca, para não falar nas cid..des do interior, onde começa a ameaçar seriamente a posição de Waldik Soriano. O novo refrão de Odair, em termos de mensagem, é muito mais sério do que se possa imaginar à primeira vista, especialmente porque a gravadora pretende investir fartamente na publicidade do disco. Hoje mesmo será lançado um poster publicitário musical de Odair José. Um famoso laboratório, fabricante de pílulas anticoncepcionais, ao saber do projeto, entrou em contato com a gravadora e ofereceu uma boa quantia para que, pelo menos o cartaz, não fosse divulgado. A gravadora não aceitou a oferta. O próximo censo populacional mostrará os efeitos desta negativa.

Figura 21 - Reportagem d'*O Jornal* sobre Odair José e o sucesso de "Um mundo só", 1973.[471]

A reportagem d'*O Jornal* revela que, um ano depois de alcançar 250 mil cópias de discos vendidos com a canção "Eu vou tirar você deste lugar", a gravadora Phillips estimava que essas altas cifras seriam facilmente superadas pelo novo sucesso de Odair, a canção "Uma vida só" (que o jornal erroneamente chama de "Um mundo só"). Baseadas no ritmo de vendas alcançado até então, as projeções da gravadora apontavam para a fácil superação das 400 mil cópias vendidas. Outra matéria jornalística confirma o sucesso de vendas do compacto simples contendo a canção "Uma vida só":

> Odair José está com um novo compacto na praça de discos "Polydor", produzido pelo excelente diretor artístico da gravadora, Jario Pires. No compacto de Odair estão as músicas "Uma vida só", que tem o subtítulo de "Pare de tomar a pílula" de autoria do próprio Odair e Ana Maria e "Que saudades de você" de José Pereira Júnior e Lula. Embora tendo um repertório que não me agrade muito, nós não podemos fechar os olhos ante o fato de estrondosa penetração popular do cantor, bastando dizer que esse compacto com apenas três dias de lançamento já vendeu mais de 40 mil cópias a exemplo dos seus outros lançamentos que foram recordes de vendagem. Eu recomendo para os fãs do cantor, pois é um

[471] O JORNAL. Odair José. As pessoas. Rio de Janeiro, 16 mar. 1973, p. 13.

> dos seus melhores trabalhos até agora. E muitos thiury-thiury para o Odair e o seu maravilhoso produtor Jairo Pires.[472]

O sucesso de "Uma vida só" foi tão grande que mesmo o boicote da indústria farmacêutica (que ameaçava tirar investimentos e patrocínios das rádios e pedia aos diretores para não veicularem a canção) não foi capaz de barrar sua difusão. Notícias nas mídias do período faziam referência a um pretenso jogo sujo, feito pelos laboratórios fabricantes das pílulas:

> Uma nova espécie de pressão, não tão nova quanto possa parecer, surge no relacionamento do artista com o seu público. As indústrias farmacêuticas estão ameaçando as rádios de suspender as suas cotas de publicidade se a música Uma Vida Só, de Odair José, continuar a ser executada. O refrão pare de tomar a pílula está sendo considerado um séria ameaça ao controle de natalidade.[473]

Não se sabe se a pressão da indústria farmacêutica chegou a interferir nas medidas do governo brasileiro ou direcionou as ações da Censura. Mas se verifica que, por meio de determinações dos órgãos censores, a canção "Uma vida só" foi proibida de ser veiculada nas redes de rádio e TV, como queriam os laboratórios e a indústria farmacêutica. A canção não foi vetada, como ocorreu com outras composições de Odair e de outros artistas, tanto a gravação como a comercialização do compacto simples mantiveram-se autorizadas, mas, como mostram as matérias jornalísticas, ela foi proibida de ser exibida nas mídias:

> As músicas Comportamento Geral de Luís Gonzaga Jr. e Pare de Tomar a Pílula de Odair José, não mais poderão ser transmitidas pelas rádios e televisões de todo o país, nem tão pouco em serviços de alto falantes e bailes.
> A determinação é do Departamento de Polícia Federal, cujo porta voz esclareceu que não há proibição para que discos e fitas das composições continuem a circular comercialmente, para serem ouvidas em ambientes domésticos. O órgão já ordenou às Delegacias Regionais do Serviço de Censura que recolham das bancas qualquer uma das 88 publicações que, recentemente, tiveram o registro negado.[474]
> Em 1973, ele lançou uma musiquinha (em compacto simples) que, em 15 dias, virou sucesso nacional: Pare de Tomar a Pílula. Mas três meses depois, ela foi proibida tanto de ser executada em rádio como em show (até hoje segundo Odair, deve ter vendido umas 500 mil cópias, apesar da proibição).

---

[472] MOTA, Nelson. A pílula do sucesso. **O Globo**. Som, Primeira Audição. Rio de Janeiro, 30 dez. 1973.
[473] DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Caderno 2. Rio de Janeiro, 3 abr. 1973, p. 13.
[474] JORNAL DO BRASIL. 1º Caderno. **Censura proíbe duas músicas**. Rio de Janeiro, 14 jul. 1973, p. 15. A informação sobre a proibição da canção foi novamente noticiada no dia 29 de julho de 1973, ver: JORNAL DO BRASIL. Caderno B. **Declarações**. Música Popular. Rio de Janeiro, 29 jul. 1973, p. 8.

> "Eu já tinha tido problema com essa música no lançamento. A Censura brecou. A gente foi lá explicou que era só uma música de amor. Então ela deixou passar. Três meses depois voltou atrás. Disse que eu estava vendendo grilo à juventude brasileira que não devia ficar sabendo desse assunto."[475]

Por sempre ter assumido uma postura liberal e afinada com os ideais de mudança comportamental em seu repertório[476], o discurso contra a pílula adotado por Odair em "Uma vida só" soou contraditório, gerando críticas por parte de alguns jornalistas, intelectuais e artistas, sendo inclusive ironizado através de charges:

Figura 22 - Charge do cartunista Lan no *Jornal do Brasil*, 1973.[477]

Com uma conotação racista, a charge do cartunista Lanfranco Aldo Ricardo Vaselli Cortellini Rossi Rossini (conhecido como Lan[478]) mostrava duas mulheres negras, uma

[475] ROCHA, Jesus. Odair José: o menestrel pró prole. **Pasquim**. Rio de Janeiro, Ano IX, nº 424, 12/18 ago. 1977.
[476] É possível citar como exemplos as canções "Formas de sentir" (em que defende as relações homossexuais), "Viagem" (em que defende e estimula o uso da maconha), "Casar pra quê" (em que questiona o casamento formal), "Agora sou livre" (em que defende o divórcio), as canções do disco "O filho de José e Maria" (que apresentam uma visão transgressora dos padrões morais e da religiosidade tradicional), entre tantas outras que evidenciam uma visão liberal em relação ao comportamento e à moralidade.
[477] LAN. Pare de tomar a pílula. Charge. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 5 jun. 1973, p. 7.
[478] Lanfranco Aldo Ricardo Vaselli Cortellini Rossi Rossini, "mais conhecido como Lan", nasceu em 1925 em Montevarchi, Itália. Veio ao Brasil pela primeira vez aos 4 anos de idade, quando o pai, Aristides Vaselli Rossi, que era instrumentista, recebeu um convite da Orquestra Sinfônica de São Paulo. O primeiro amor de Lan no Brasil foi sua babá Zezé, o caricaturista contava que ela foi a primeira mulher negra que ele conheceu, e daí veio sua paixão e admiração por mulheres negras, que foram sempre retratadas em sua obra. A maior parte da carreira de Lan foi no *Jornal do Brasil*, ao qual dedicou 39 anos de trabalho, mas também trabalhou 10 anos no jornal *O*

cozinhando e outra carregando uma lata d'água na cabeça. Dois homens com traços negros aparecem bebendo tranquilos e tocando violão em um botequim. A observação da imagem passa a impressão de que os homens são dois malandros[479], companheiros das mulheres. A charge também apresenta diversas crianças com traços negros, e na parte de baixo aparece o refrão da canção "Uma vida só", *"Pare de tomar a pílula, pare de tomar a pílula…"*. A charge, além de fazer uma crítica ao posicionamento contrário à pílula da canção de Odair José, também criticava a falta de planejamento familiar e a "vagabundagem" das classes populares.

Em sua coluna no *Jornal do Brasil*, o escritor Fernando Sabino também fez referência à canção "Uma vida só", citando sua difusão entre as classes populares e relacionando sua audição pelas empregadas ao crescimento do número de menores abandonados:

> E que mais pode fazer? Há menores que se deixam ficar em pontos estratégicos às quintas-feiras para ser recolhidos, porque sabem que na sexta haverá caldo de galinha [...]
> [...] Os menores acabam crescendo e se tornando adultos – mas vão surgindo outros, cada vez mais numerosos, não há nada a fazer quanto a isso. Católico praticante, mesmo assim é favorável à planificação da natalidade, que atualmente só favorece os privilegiados. Eu também – penso comigo. Mas, enquanto escrevo, ouço lá embaixo na área de serviço uma empregada esgoelando um samba que diz:
> "Pare de tomar a pílula
> Pare de tomar a pílula
> Pare de tomar a pílula
> E deixe nosso filho nascer"
> Diante desse caldo de cultura, não há mesmo mais nada a fazer.[480]

Percebe-se que a gravação de "Uma vida só" colocou Odair no campo da polêmica em torno do uso da pílula. O discurso apresentado na letra, de um lado, agradava aos conservadores e à Igreja Católica (que eram contra o uso da pílula como medicamento

---

Globo e no jornal *Última Hora*. Lan faleceu em 4 de novembro de 2020 devido a complicações de uma pneumonia. RICKLY, Aline. 9 curiosidades sobre obra e vida do caricaturista Lan. **Sou Petrópolis**. Petrópolis, 5 nov. 2020. Disponível em: <https://soupetropolis.com/2020/11/05/9-curiosidades-sobre-obra-e-vida-do-caricaturista-lan/>. Acesso em: 12/03/2022.

[479] Segundo o dicionário, "o malandro" é aquele que não gosta de trabalhar, que procura viver à custa do trabalho alheio ou de atividades ilícitas. A prática cotidiana da malandragem se constituiu como tema frequente dos sambas nas décadas de 1920 e 1930, sendo posteriormente proibido pela censura do Estado Novo getulista. Segundo a análise sociológica, a prática da malandragem esteve associada à resistência às marcas residuais da escravidão, presentes na exploração dos trabalhadores negros, em sua maioria descendentes de escravos. A malandragem também esteve ligada historicamente à recusa do trabalho livre-urbano-industrial, como fuga e resposta à exploração do trabalho. No samba, a experiência do malandro é representada, por um lado, como glamourosa e libertadora, pois transgride as regras estabelecidas, e, por outro, como um sofrimento social quase que constante, pois sua sobrevivência se faz com as migalhas desse mesmo sistema o qual abomina. PRIBERAM. Dicionário online. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/>. Acesso em: 12/04/2022. AZEVEDO, Amailton Magno. **Sambas, quintais e arranha-céus:** as micro-áfricas em São Paulo. São Paulo: Olho d'Água, 2016, p. 93-94

[480] SABINO, Fernando. A lei do menor e a lei do cão. **Jornal do Brasil**. Caderno B. Rio de Janeiro, 28 mai. 1973, p. 4.

contraceptivo); enquanto, de outro lado, desagradava aos diferentes setores que defendiam o uso do produto (as feministas, os defensores da liberdade sexual e da emancipação das mulheres), a indústria farmacêutica e setores do governo (que seguiam as recomendações norte-americanas).[481]

Em entrevista, Odair explicou que nunca foi contra a pílula, que inclusive a cantora Diana (que foi sua esposa) fazia uso da pílula no momento em que gravou a canção. Ele dizia-se favorável ao planejamento familiar que estimulasse o casal a ter ao menos um filho. Para Odair, o nascimento dos filhos era indispensável para uma melhor convivência dos casais:

> Uma vida só (Pare de tomar a pílula), que um laboratório tentou impedir o lançamento, já vendeu 200 mil cópias. Vivendo há cinco anos com a cantora Diana (CBS), Odair José diz que não faz músicas sobre seus problemas e que não pode ter um filho agora: - Minha mulher toma pílulas.[482]

> "A gente não tem nada mais a pensar, só na mulher; ela na gente. Isso gera grilo. Daí, a necessidade de um filho. O amor pode continuar, mas as preocupações e grilos diminuem na cuca da gente porque a gente tem outra coisa importante em que pensar: o filho. Pensando nisso fiz a música. [...] Não sou contra o controle de natalidade. Claro que não. Tenho visto famílias de 15, 20 filhos que dão pena."[483]

Como Odair relatou, ele não era contra o controle de natalidade, o planejamento familiar ou mesmo o uso da pílula. O que o incomodava era a forma como as pílulas estavam sendo inseridas no cotidiano das classes populares, fazendo parte de um processo desigual e excludente de distribuição do medicamento. Enquanto as mulheres provenientes de outros setores sociais podiam comprar o anticoncepcional, decidir entre usá-lo ou não, assim como escolher a melhor marca (visando minimizar os efeitos colaterais e encontrar o medicamento que se adaptava melhor ao seu organismo), as mulheres dos setores populares, em sua maior parte, não podiam comprá-lo. E, de forma autoritária, o governo vigente impunha sua utilização, sem respeitar a subjetividade e a escolha de cada uma.

> **Odair:** Esse tipo de coisa eu observei, comentei isso da pílula com um amigo meu. Ele perguntou, por que eu não fazia uma música falando, falei, "mas pílula é um negócio tão antimusical…". Mas eu tinha vontade de falar, para popularizar a coisa, e acho até que o governo

[481] CAVALCANTI, Ivan Luis Lima. **"Ame, assuma e consuma":** canções, censura e crônicas sociais no Brasil de Odair José (1972- 1979). Dissertação (Mestrado em História), PPGH/UFPB, João Pessoa, 2015, p. 100-104.
[482] LUCIA, Vera. Odair José: Não canto minha vida. **Diário de Notícias**. Caderno 2. Rio de Janeiro, 30 mai. 1973, p. 15.
[483] ROCHA, Jesus. Odair José: o menestrel pró prole. **Pasquim**. Rio de Janeiro, Ano IX, n. 424, 12/18 ago. 1977.

> proibiu a música errada, até porque quando proibiu ela já era sucesso, já era primeiro lugar na parada. Fazia sucesso com criança, a música não tinha nada, era um refrão e mais nada.
> Se o governo queria que as pessoas tomassem a pílula, a melhor coisa que tinham a fazer era deixar minha música tocar no rádio. As pessoas não sabiam nem o que era pílula, eu estava explicando o que era, o governo tinha uma campanha "tome anticoncepcional gratuito", "vá até o posto", o governo queria controlar esse negócio de o cara não ter dinheiro nem para comer e ter 300 filhos. Não só no brasil, como em toda a américa latina, houve uma campanha muito forte, tanto é que a música foi proibida em toda a américa latina, eu lancei ela em castelhano em vários lugares, e onde cheguei o cara dizia "não pode tocar".
> **Pedro:** "Pare de tomar a pílula" ficou censurada quanto tempo?
> **Odair:** Ficou até o [João Baptista] Figueiredo, muito embora no governo Figueiredo umas coisas que estavam censuradas já não fossem tão… A "pílula", quando foi proibida, foi proibida mesmo. Uma vez, numa cidade do Espírito Santo, eu estava cantando num ginásio, e as pessoas queriam porque queriam que eu cantasse a "pílula", fazia mais ou menos um mês que eu tinha sido comunicado que ela não podia ser cantada. Olhei e pensei, "pô, o que custa? Estou aqui no interior do espírito santo", toquei… Quando saí, tinha um pessoal da polícia atrás, me levaram até a delegacia da cidade para me relembrar que eu tinha consciência de que aquilo não podia ter sido feito, "por que foi que fez?" Mandaram eu assinar uns documentos lá, assinei, para não fazer. Fiz isso mais outras vezes, e todas as vezes que fiz fui comunicado que não fizesse novamente isso.
> **Pedro:** Ou seja, você enfrentava a censura?
> **Odair:** Eu achava que tinha que fazer, que eu tinha que cantar mesmo, sempre que pude, eu cantei. Uma vez, vim fazer um programa na TV Globo de São Paulo, quando cheguei ao estúdio para fazer o programa, era ao vivo, acho que era o Silvio Santos, tinha dois censores lá esperando eu chegar, para me lembrar que eles estavam ali e que estavam ali porque eu não podia cantar aquilo.[484]

O enfrentamento à censura por parte de Odair não ocorreu de forma isolada em "Uma vida só", ele foi censurado e perseguido em diversas canções do seu repertório, constando entre os três músicos mais censurados. O lançamento do disco "O Filho de José e Maria" foi o momento mais crítico de enfrentamento com a censura, a indústria fonográfica e o núcleo conservador ligado à Igreja Católica, trazendo marcas decisivas para sua trajetória.

Além desses eventos, outro episódio atingiu Odair, o lançamento daquele que é considerado o seu primeiro sucesso, a canção "Vou tirar você desse lugar" (ver item 3.3). Ao lançá-la, Odair precisou se explicar aos censores, que achavam que o refrão da música era uma crítica ao lema "Brasil, ame-o ou deixe-o", criado pelo governo Médici com o objetivo de emitir uma mensagem aos opositores do governo vigente, ou para quem reivindicava o retorno de um

[484] SANCHES, Pedro Alexandre. Por causa disso é que estás sempre triste? **Farofafá**, 1º jun. 2006. Disponível em: <https://farofafa.com.br/2006/06/01/por-causa-disso-e-que-estas-sempre-triste/>. Acesso em: 14/03/2022.

regime democrático, que, devido ao posicionamento, eram considerados inimigos do regime, não patriotas e subversivos, sendo punidos com todo tipo de intolerância. Depois de explicar que a letra não tratava de questões políticas, mas sim da paixão de um homem por uma prostituta, a canção foi liberada do veto, mas foi proibida de ser tocada em emissoras de rádio e TV.

3.3 "VOU TIRAR VOCÊ DESSE LUGAR": MARGINALIZAÇÃO E REINSERÇÃO SOCIAL DA PROSTITUTA

Olha, a primeira vez que eu estive aqui
Foi só pra me distrair
Eu vim em busca do amor

Olha, foi então que eu lhe 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 saudades de você

Olha, eu precisei do seu carinho
Pois eu me sentia tão sozinho
E já não podia mais lhe esquecer

Eu vou tirar você desse lugar
Eu vou levar você pra ficar comigo
E não me interessa o que os outros vão pensar (2X)

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 em 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 me interessa o que os outros vão pensar (2X) [485]

Ao chegar ao Rio de Janeiro, no ano de 1966, Odair José se deparou com alguns obstáculos difíceis de superar[486], mas, a partir do momento em que assinou o primeiro contrato

[485] Odair José (Comp.). **Vou tirar você desse lugar**. LP "Vou tirar você desse lugar". Compacto simples. CBS, 1972.

[486] Segundo Odair, por ter migrado com poucos recursos, precisou dormir debaixo de pontes, marquises, escadarias de teatros e, quando conseguiu moradia, viveu de favor ou hospedado em pequenas pensões e cortiços. Também

com uma gravadora, no ano de 1969, não demorou a alcançar sucesso. O primeiro compacto gravado, com o título "Uma lágrima[487]", teve uma boa vendagem logo de cara, constando entre os mais executados das rádios brasileiras no ano de 1969.[488]

Com o lançamento do segundo compacto, intitulado "Minhas coisas"[489], no ano de 1970, o sucesso se repetiu, por isso, ainda em 1970, recebeu o convite para gravar o primeiro LP, com o título "Odair José"[490], que, como ocorreu com os primeiros compactos, também alcançou ótimos números de vendagem e execução nas rádios.[491] Apesar do bom desempenho dos primeiros trabalhos, foi só em 1972, com a gravação do compacto simples "Vou tirar você desse lugar", ainda pela gravadora CBS[492], que Odair atingiu o ápice de popularidade. Nesse momento sua música alcançou o primeiro lugar entre as mais tocadas do rádio e o seu disco se colocou entre os mais vendidos do país e do continente sul-americano[493]:

> **Odair:** Em 72 eu gravei o Vou tirar você desse lugar, que foi talvez um dos discos mais vendidos da história do disco.
> **Rodrigo Faour:** Quanto que você vendeu na época? Você tem ideia?
> **Odair:** No ano de 72 eu fui informado que tinha vendido por volta. Eu saio da CBS aí tá! Existe um desentendimento, eu não tinha contrato e saio. Já tinha vendido 800 e poucas mil cópias.
> **Rodrigo Faour:** Mas era compacto?
> **Odair:** Compacto. Na verdade, Rodrigo, o que acontece é que o Roberto Carlos que era o cara que mais vendia, ele vendia por volta de 200 mil e 300 mil cópias. Naquele ano eu e o Márcio Greick, com "Não consigo acreditar que perdi você"., fomos os discos que mais venderam. Nós vendemos mais discos do que existiam vitrolas no Brasil. O cara comprava o disco para quando tivesse a vitrola, ter aquele disco.[494]

passou necessidades materiais e financeiras que dificultaram sua trajetória, quase fazendo-o desistir da carreira artística. Depoimento de artista Odair José em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.

[487] Odair José/Francisco Lara (Comp.). **Uma lágrima**. CPS - Compacto simples "Uma lágrima", Selo Genial, Odair José. Lado 1, Faixa 1. Rio de Janeiro: CBS, 1969.

[488] CAVALCANTI, Ivan Luis Lima. **"Ame, assuma e consuma":** canções, censura e crônicas sociais no Brasil de Odair José (1972- 1979). Dissertação (Mestrado em História), PPGH/ UFPB, João Pessoa, 2015, p. 33.

[489] Odair José. **"Minhas Coisas"**. CPS - Compacto Simples. Rio de Janeiro: CBS, 1970.

[490] Odair José. **"Odair José"**. LP. Rio de Janeiro: CBS, 1970.

[491] CAVALCANTI, op. cit., p. 33.

[492] Entre o ano de 1969 (quando gravou o primeiro compacto) e o ano de 1972, Odair José manteve contrato com a gravadora CBS. Já na metade de 1972, assinou contrato com a gravadora Polydor, parceria que durou até 1977, quando o projeto de gravação do LP "O Filho de José e Maria" foi recusado pela alta cúpula da gravadora.

[493] CAVALCANTI, op. cit., p. 56.

[494] RODRIGO FAOUR OFICIAL. Odair José – a censura, a pílula e o Filho de José e Maria/ 50 anos de Carreira, Parte 3. **YouTube**, 27 mai. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LCxYytKyevU>. Acesso em: 03/07/2022.

Além de se constituir musicalmente como uma balada romântica de cadência rápida e cativante, em seu aspecto poético, a canção "Vou tirar você desse lugar" se caracteriza como um diálogo em primeira pessoa, através do qual o narrador(intérprete)-personagem dialoga com uma prostituta, e declara que se apaixonou por ela. Na primeira estrofe, ele informa que a primeira vez que esteve no bordel em que ela trabalhava foi "*em busca do amor"*, no caso, a palavra "amor" assume o significado popular de sexo. Na sequência, ele explica que, no momento em que conheceu a interlocutora (personagem que representa a prostituta) e esteve em seus braços, pôde esquecer seus problemas.

Na terceira estrofe, o rapaz diz à mulher que a segunda vez em que esteve no prostíbulo não foi em busca de distração, a motivação foi a saudade de sua companhia. Demonstrando carência afetiva, o personagem revela que, em meio à solidão, precisou de carinho, o que o levou a se lembrar dela. A quinta estrofe contém o refrão da canção, repetido por duas vezes: *"Eu vou tirar você desse lugar / Eu vou levar você pra ficar comigo / E não me interessa o que os outros vão pensar".* O refrão adentra a questão do preconceito sofrido pelas profissionais do sexo no Brasil, tema que será problematizado no decorrer deste item. O personagem, com vistas a resistir ao preconceito e às pressões sociais, afirma que irá tirar a mulher por quem se apaixonou do prostíbulo, resgatando-a da condição de prostituta e assumindo um relacionamento fixo com ela, inclusive a levaria para morar com ele.

Nas duas próximas estrofes, o personagem tenta convencer a mulher a aceitar o seu convite, reforçando sua autoestima e reafirmando o seu amor. Além disso, declara ter consciência de seu medo de que o relacionamento não desse certo, seu entendimento de que o passado estaria sempre perto e seu receio de algum dia ele se arrepender. Mas a tranquiliza afirmando que não quer que ela "*pense em nada triste*" e que "*quando o amor existe, não existe tempo para sofrer*".

Embora pareça apenas uma simples narrativa romântica, a canção "Vou tirar você desse lugar" apresenta uma análise social da prostituição, ao problematizar uma questão considerada tabu pela sociedade brasileira. O objetivo de Odair não foi apenas criar uma ficção para entreter seu público e vender discos, mais do que isso, ele tinha como intuito fazer os ouvintes refletirem sobre a condição da prostituta na sociedade brasileira.

Em diversas entrevistas Odair relatou que enxerga sua função artística como a de um cronista musical, porque em sua obra busca narrar o que observa no cotidiano. Em "Vou tirar você desse lugar", a intenção de elaborar uma crônica se faz evidente, porque, assim como um repórter que externaliza o que foi observado, Odair reproduz cenas de um cotidiano que observou de perto em sua chegada ao Rio de Janeiro, quando cantou em boates e prostíbulos para sobreviver.

> *Eu sou um cronista. Eu não afirmo, as pessoas começaram a falar que eu era um cronista e eu fui observando, eu falei "sou mesmo", eu faço reportagens, eu faço crônicas [...]* [495]

> [...] até o "Vou tirar você desse lugar", o som era padrão CBS, que era diferente do das outras gravadoras. Era o som do seu Evandro, que ficou conhecido como Jovem Guarda. Mas quando fui com a letra do "Vou tirar você desse lugar", o negócio da puta, Rossini Pinto quase morre, disse "não vai gravar isso coisa nenhuma". Ele achava que aquela letra não tinha a nada a ver, um menino de 22 anos de idade cantando negócio de puta. Só que eu tinha vivido aquilo dentro da boate, eu tocava nos barzinhos, eu via aquilo, via as pessoas irem lá para tomar uma cachaça e se apaixonarem, ficarem loucas por aquelas mulheres. Muitos, ou alguns, chegaram até a largar a família para ficar ali com elas, era uma realidade, e Rossini não queria, já era uma mudança, porque eu descobri que não adiantava eu ficar falando daquilo que Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Jerry Adriani e outros já tinham falado. Eu tinha que falar de uma coisa nova, você tem que trazer uma coisa nova, e o "Vou tirar você desse lugar" era uma letra nova.[496]

> "Trabalhei em uma casa noturna na Mauá, tocando, alguns executivos iam lá tomar um drink. Um executivo, chamado Alcides, chegava sempre acompanhado de um segurança, costumava me dar uma grana, que às vezes era maior do que a casa pagava por três ou quatro dias. Ele combinou comigo de sempre tocar "Quase fui lhe procurar", de Roberto Carlos, toda vez que ele chegasse na boate, que não era todos os dias, umas duas vezes por semana. Era para a moça que estava lá dentro que ele gostava saber que ele estava chegando. E essa moça saiu de lá com ele."[497]

---

[495] Depoimento de Odair José em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.

[496] SANCHES, Pedro Alexandre. Por causa disso é que estás sempre triste? **Farofafá**, 1º jun. 2006. Disponível em: <https://farofafa.com.br/2006/06/01/por-causa-disso-e-que-estas-sempre-triste/>. Acesso em: 14/03/2022.

[497] CARVALHO, Joaquim de; SOBREIRA, Leonardo. "Foi a falsa moral": Odair José revela bastidores da censura do regime militar. **Brasil 247**. Entrevistas. 25 ago. 2023. Disponível em: <https://www.brasil247.com/entrevistas/foi-a-falsa-moral-odair-jose-revela-bastidores-da-censura-da-ditadura-militar>. Acesso em: 25/08/2023.

Apesar de "Vou tirar você desse lugar" se aproximar melodicamente da balada romântica, Odair define seu estilo como um rock and roll. Para o artista, para além da questão musical, o rock está associado à atitude de rebeldia, transgressão e resistência aos padrões autoritários, conservadores e, sobretudo, hipócritas presentes na sociedade moderna.

> *A atitude pode ser de rock, por exemplo, "Vou tirar você desse lugar", que é uma música que fala de puta, é um rock. Por quê? Porque é atitude, você falar de um preconceito, você falar de uma coisa que as pessoas escondem debaixo do tapete. Isso é uma atitude rock and roll, o cara que se apaixona por uma puta, ele é rock and roll, ele é doido, então isso define.*[498]

Ao assumir uma postura "rock and roll" (crítica e contestadora dos padrões estabelecidos), em plena vigência do AI-5, legislação mais repressiva e violenta do governo militar[499], Odair chamou a atenção da Censura. Como o conteúdo da canção infringia o padrão de moralidade exigido pelos militares, era de se esperar que fosse alvo dos censores, mas o que a Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) acabou avaliando foi que a composição abordava um tema politicamente inadequado.

Devido à má interpretação da Censura, Odair foi convocado a se explicar. Por que usou a frase "Vou tirar você desse lugar"? Os agentes da Censura acreditavam que se tratava de uma crítica ao slogan "Ame-o ou deixe-o", usado pelos militares para ameaçar os grupos e pessoas que se opunham ao governo, entre eles alguns militantes dos movimentos estudantis, os adeptos e simpatizantes dos grupos socialistas, entre outros, que eram considerados "antipatriotas" e, segundo a mensagem, por não amarem o Brasil, deveriam deixá-lo urgentemente.[500]

---

[498] Depoimento de Odair José em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.

[499] Em 13 de dezembro de 1968, sob o comando do general Arthur da Costa e Silva, o Ato Institucional nº 5 (AI-5) foi assinado e instaurado pelo governo brasileiro. Conhecido como "o golpe dentro do golpe", inaugurou um momento de acirramento da repressão, autorizando o presidente da República a cassar mandatos eletivos, a suspender por dez anos os direitos políticos de qualquer cidadão, decretar o recesso do Congresso Nacional e de outros órgãos legislativos, intervir nos estados e municípios, além de suspender o direito ao habeas corpus, legislar por decreto, julgar crimes políticos em tribunais militares, demitir ou aposentar juízes e outros funcionários públicos, entre outras atrocidades. Os primeiros anos de vigência do AI-5 ficaram marcados pela aplicação da violência como política de Estado, a prática de prisões clandestinas, tortura e desaparecimentos forçados, tendo vigência até dezembro de 1978. ANTUNES, Ricardo; RIDENTI, Marcelo. Operários e estudantes contra a ditadura: 1968 no Brasil. **Mediações** - Revista de Ciências Sociais. Londrina, UEL, v. 12, n. 2, p. 78-89, 2007. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/3319>. Acesso em: 10/03/2021.

[500] Uma das estratégias utilizadas pela alta cúpula do regime militar para aumentar a popularidade do governo foi vincular suas atividades ao nacionalismo. Departamentos governamentais de marketing e publicidade, utilizando o imaginário nacionalista, criaram uma série de slogans que foram intensamente difundidos em todas as regiões do país. Entre os principais slogans criados, pode-se citar "Ninguém segura mais este país", "Para a frente, Brasil", "Brasil, terra de oportunidades" e "Brasil, potência emergente". Durante o governo do general Emílio Garrastazu Médici (de 1969 a 1975), considerado um dos mais truculentos do período, repetiam-se slogans otimistas e ufanistas, tentando animar e encorajar a população, assustada com o autoritarismo e a violência sofrida pelos opositores. Aliás, havia ainda um slogan para quem discordava do governo: "Brasil, ame-o ou deixe-o". Também

> "Eu disse que não me referia bem ao governo, e sim à história de um homem que queria tirar uma prostituta da boate para morar com ele. Então ficaram mais assustados ainda e muito nervosos... Disseram que era pior a emenda que o soneto o que eu disse.
> É a falsa moral. O que está errado em se apaixonar pela mulher que seja? "Onde está errado isso?" pensei comigo. Qual o direito que a pessoa não tem só porque está ali na noite?"[501]
> Odair: Porque na verdade, quando eu gravei o Vou tirar você desse lugar, quando ela fez sucesso, quando eu gravei não. Quando ela estourou. Ela era editada em uma editora chamada Euterbe, que era do Sr. Vivente Margione, que ficava ali na Sete de Setembro. Acho que fica até hoje lá, ali no centro, ali perto do Largo da Carioca. E naquela época, a coisa era bem mais antiga, não era como hoje, com tudo no digital. E ele me fala, que tinha uma correspondência para mim lá, e o cara que trabalhava comigo passou por lá e pegou. Era pra mim comparecer ali na Senador Dantas, no Departamento do governo, porque eles estavam me chamando lá, e disseram pra mim que aquela música não tinha sido censurada, mas que deveria ter sido, por conta da frase "Eu vou tirar você desse lugar", porque naquele momento não era uma frase adequada. Aí eu digo, mas eu tô falando de uma moça, de uma prostituta. Aí ele falou: "Pior ainda! O senhor ainda tem coragem de dizer que é isso?"[502]

Odair explicou aos censores que a canção não tinha conotação política, que o enredo se tratava de uma história fictícia (mas baseada em observações reais) sobre um frequentador de um prostíbulo que se apaixonou por uma profissional do sexo e resolveu tirá-la da profissão, assumindo com ela um relacionamento estável. Ao contrário de aliviar a situação, a explicação do artista desagradou aos agentes censores, visto que os novos argumentos infringiam o padrão moral vigente. Segundo os censores, ao naturalizar a prostituição e a figura da prostituta, a canção de Odair encorajava os jovens rapazes a frequentarem cabarés e se apaixonarem por prostitutas. Apesar da bronca, a gravação em compacto simples foi inicialmente liberada, mas não teve autorização para ser incluída em um LP.[503]

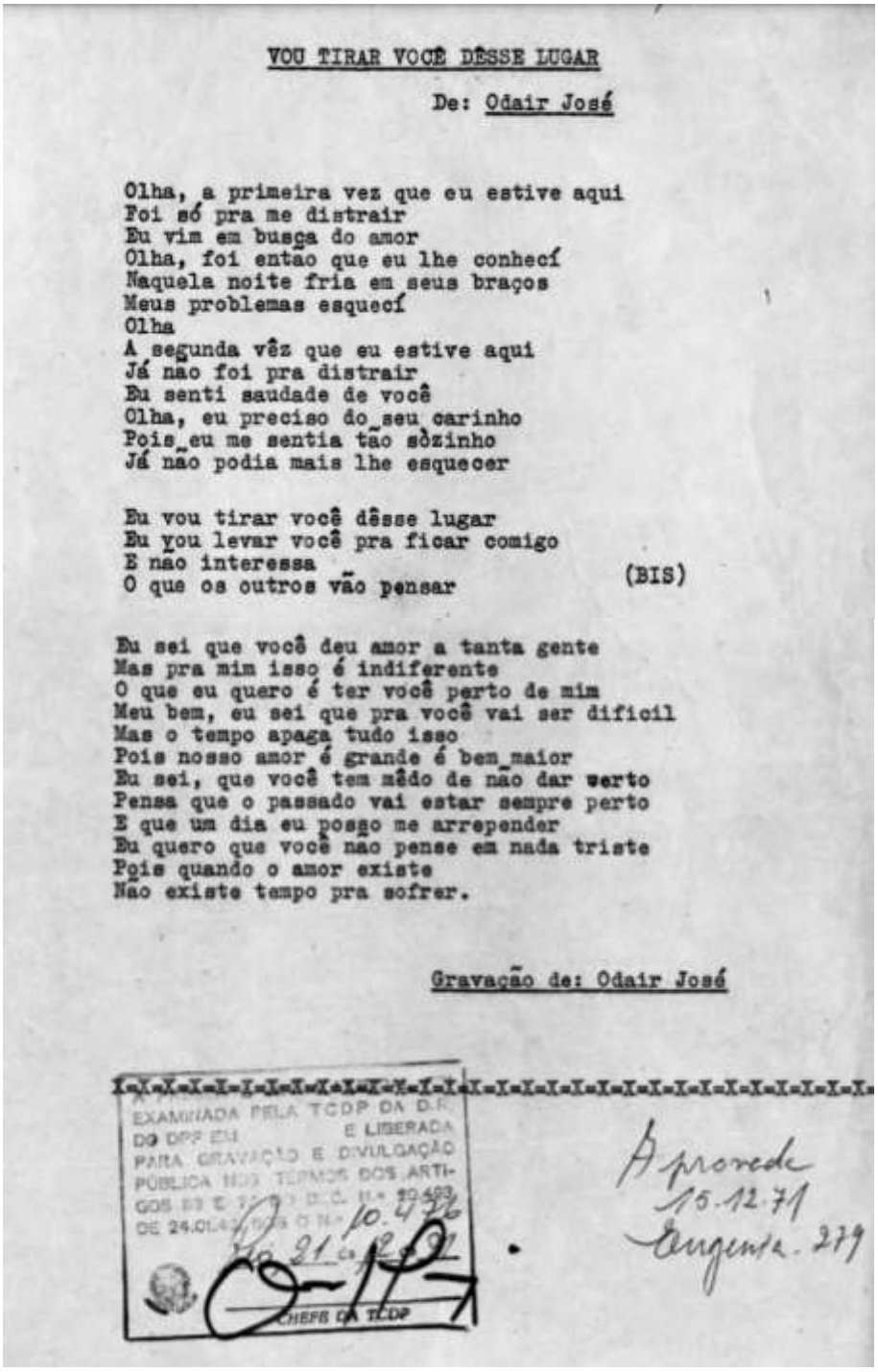
---

criado no governo Médici, expressava um ideal excludente: quem tivesse uma opinião contrária ao governo vigente, ou mesmo reivindicava o retorno de um regime democrático, deveria sair do país, considerados inimigos do regime, não patriotas e subversivos, sendo punidos com todo tipo de intolerância. REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

[501] CARVALHO, Joaquim de; SOBREIRA, Leonardo. "Foi a falsa moral": Odair José revela bastidores da censura do regime militar. **Brasil 247**. Entrevistas. 25 ago. 2023. Disponível em: <https://www.brasil247.com/entrevistas/foi-a-falsa-moral-odair-jose-revela-bastidores-da-censura-da-ditadura-militar>. Acesso em: 25/08/2023.

[502] RODRIGO FAOUR OFICIAL. Odair José – a censura, a pílula e o Filho de José e Maria/ 50 anos de Carreira, Parte 3. YouTube, 27 mai. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LCxYytKyevU>. Acesso em: 03/07/2022.

[503] CAVALCANTI, Ivan Luis Lima. **"Ame, assuma e consuma":** canções, censura e crônicas sociais no Brasil de Odair José (1972- 1979). Dissertação (Mestrado em História), PPGH/ UFPB, João Pessoa, 2015.



VOU TIRAR VOCÊ DÊSSE LUGAR

De: Odair José

Olha, a primeira vez que eu estive aqui
Foi só pra me distrair
Eu vim em busca do amor
Olha, foi então que eu lhe conhecí
Naquela noite fria em seus braços
Meus problemas esquecí
Olha
A segunda vêz que eu estive aqui
Já nao foi pra distrair
Eu senti saudade de você
Olha, eu preciso do seu carinho
Pois eu me sentia tão sòzinho
Já não podia mais lhe esquecer

Eu vou tirar você dêsse lugar
Eu you levar você pra ficar comigo
E não interessa
O que os outros vão pensar (BIS)

Eu sei que você deu amor a tanta gente
Mas pra mim isso é indiferente
O que eu quero é ter você perto de mim
Meu bem, eu sei que pra você vai ser difícil
Mas o tempo apaga tudo isso
Pois nosso amor é grande é bem maior
Eu sei, que você tem mêdo 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 em nada triste
Pois quando o amor existe
Não existe tempo pra sofrer.

Gravação de: Odair José

EXAMINADA PELA TCDP DA D.P.F.
DO DPF EU E LIBERADA
PARA GRAVAÇÃO E DIVULGAÇÃO
PÚBLICA NOS TERMOS DOS ARTI-
GOS 83 E 84 DO D.L. Nº 20.493
DE 24.01.46
10.4.72
21 de 12 de 71
CHEFE DA TCDP

Aprovado
15.12.71
Augusto. 279

Figura 23 - Letra da canção “Vou tirar você desse lugar” apresentada à Divisão de Censura de Diversões Públicas e aprovada, 1971.[504]

[504] Requerimento da gravadora Companhia Brasileira de Discos Phonogram (Polydor) para aprovação da letra: “Vou tirar você desse lugar”. BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Área de Identificação: BR RJANRIO TN.CPR.LMU.2341- Dossiê - Código de Referência: BR RJANRIO TN.CPR.LMU. Disponível em: https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre>._Acesso em: 07/03/2021.

Apenas a liberação da canção pelo DCDP, com a data de 15 de dezembro de 1971, foi encontrada nos arquivos da Censura. Nem o veto seguinte, nem menções ao veto na imprensa do período foram encontradas. Uma canção gravada em compacto simples por um músico iniciante, era de se esperar que fosse relançada em um LP, como ocorreu com outras canções de Odair na fase inicial de sua carreira.[505]

Deve-se frisar que esse encontro com os censores se tornou um marco para que sua obra passasse a ser observada por eles com maior atenção. A partir desse momento, a imagem de Odair foi se formando como a de um artista sem pudor, que não se importava com os padrões comportamentais, taxado pelos setores conservadores como um "inimigo da moral e dos bons costumes". Chegou a circular um boato de que os militares haviam redigido uma carta endereçada a todas as gravadoras do país orientando-as a não gravarem suas músicas. Odair revela que por muito tempo acreditou ser apenas um boato, mas, conforme ele mesmo informa, pôde ver essa carta em uma ocasião:

> **Odair:** Em determinada época, começaram a me perguntar sobre uma carta, que alguém do governo, da censura, ou sei lá quem, teria feito para as gravadoras, especificamente para a gravadora que eu gravava, mas de um modo geral a todas, para que não se gravasse mais comigo porque eu era uma péssima influência para os jovens. No Brasil eu era o desrespeitador da moral e dos bons costumes, esse termo mesmo que eles usavam. E que não se deveria gravar comigo, que não deveria ser permitido que eu não me apresentasse em lugar nenhum, em televisão, show... E me falaram disso, e eu não recebi essa carta. Eu fui até a gravadora, os diretores, o jurídico, falei com o diretor sobre a carta, o cara falou, isso não existe, isso é onda. E muito bem, eu passei a vida inteira, quando me perguntavam, eu dizia, é onda. Há uns anos atrás, foram fazer um programa sobre os cinquenta anos do regime militar, e, uma equipe do Rio de Janeiro veio até aqui em São Paulo e eu participei de uma entrevista, e o cara me fez essa pergunta, e eu falei: Isso é boato, é onda, não existiu essa carta não. Ai, ele me falou: Então você pode ler isso aqui pra mim, ele tinha a carta.
> **Rodrigo Faour:** Então esconderam de você, para você não ficar preocupado.

[505] Chamados no Brasil de "compactos" ou "*singles"*, os discos de 7 polegadas possuíam capacidade de gravar de três e cinco minutos de conteúdos em cada um dos dois lados. Geralmente eram lançados por artistas pouco conhecidos, que queriam divulgar a música de trabalho. Podendo ser simples ou duplos, os compactos também ficaram conhecidos como EP's, ou discos de 45 rpm (rotações por minuto), dependendo da natureza do lançamento. Contendo de duas a quatro faixas, suas músicas se apresentavam no formato *radio edit* (que era uma versão adequada para a programação radiofônica, usada quando a música de trabalho era muito grande, sendo necessário editá-la para um formato de 3 ou 4 minutos). Na versão com quatro faixas, os compactos também continham dois remixes e um B-Side (faixa exclusiva do single). Começaram a ser comercializados em 1949 nos Estados Unidos, tendo sido usados até a metade da década de 1980, quando foi iniciada a substituição do compacto e do LP pelo CD. VIEIRA, Marcelo Lopes. Compactos, singles e EPs: o que são e quais as diferenças? **Som do Vinil**, s/d. Disponível em: <https://osomdovinil.com/compactos-singles/>. Acesso em: 07/03/2023.

> **Odair:** Cara, quando eu comecei a ler a carta, me deu um calorão, maior do que você tá sentindo agora, fiquei vermelho. Falei, cara, que absurdo! Então, realmente, eles não me olhavam com bons olhos.[506]

Odair explica que a perseguição dos censores à sua obra começou a ficar tão intensa que precisou utilizar estratégias para conseguir gravar algumas canções. Uma dessas estratégias era driblar os censores mudando a autoria das composições, por diversas vezes identificou seu irmão Donizete, que tinha entre 5 e 7 anos, e até o seu cachorro como compositores. Em algumas canções a estratégia funcionou, enquanto em outras, não alcançou êxito:

> **Odair:** Tinha sempre um jipe verde na porta. E toda vez que terminava o show, tinha que ir em um departamento para assinar um negócio dizendo que você desrespeitou uma norma.
> **Rodrigo Faour:** Agora, o engraçado é o seguinte. Odair fez músicas, que você vai ver no disco dele, um monte de nomes, não é só Odair José as músicas. Aí tem, Donizete, que na época era o irmão mais novo dele, nem tinha idade ainda.
> **Odair José:** 5 ou 7 anos de idade. Tinha o nome do cachorro.
> **Odair:** [...] depois daquele momento, todas as minhas canções para serem gravadas, teriam que ser submetidas antes a observação deles. Aí, eu comecei a mandar uns nomes qualquer lá.
> **Rodrigo Faour:** Tinha nomes diversos, né? Tudo eram estratagemas para driblar a Censura.[507]

Mesmo sendo um dos artistas mais visados pela Censura durante o regime militar, constando entre os músicos com maior número de canções vetadas[508], além de ter sua obra associada a um pretenso plano do Movimento Comunista Internacional para desvirtuar os jovens dos padrões morais tradicionais, Odair e outros músicos românticos foram considerados alienados e despolitizados pelos participantes dos movimentos estudantis e por militantes e intelectuais ligados aos partidos e movimentos de esquerda. Inclusive, Odair chegou a ser vaiado pelo público de MPB quando tentou cantar "Vou tirar você desse lugar" (considerada pela Censura uma das canções mais transgressoras de seu repertório), no show Phono 73[509],

---

[506] RODRIGO FAOUR OFICIAL. Odair José – a censura, a pílula e o Filho de José e Maria/ 50 anos de Carreira, Parte 3. **YouTube**, 27 mai. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LCxYytKyevU>. Acesso em: 03/07/2022.

[507] Ibidem.

[508] Estima-se que 40 canções do repertório de Odair tenham sido vetadas em sua versão original. Na maior parte das vezes, através da atuação de advogados da gravadora e modificações nas letras, conseguia-se a liberação das obras. CAVALCANTI, Ivan Luis Lima. **"Ame, assuma e consuma":** canções, censura e crônicas sociais no Brasil de Odair José (1972- 1979). Dissertação (Mestrado em História), PPGH/ UFPB, João Pessoa, 2015.

[509] Recém-contratado pela Phonogram, no ano de 1973, Odair foi convidado por Caetano Veloso para participar do evento Phono 73, que reunia os maiores nomes da MPB no período. O espetáculo contava com os principais artistas da Phonogram e cada um deles podia levar um convidado. Na maior parte, os escolhidos foram músicos da MPB da gravadora Philips, entre eles Chico Buarque de Holanda. Apenas Caetano fugiu à regra e resolveu levar um convidado fora do núcleo da MPB, que era Odair José, para cantar, entre outras músicas, "Vou tirar você

evidenciando que os artistas que não participavam do seleto grupo denominado como MPB sofriam com o preconceito daqueles que se consideravam intelectualmente superiores, politizados ou engajados politicamente.

> Retirando-se do palco, enquanto os jovens pediam bis com muita insistência, Bethânia foi substituída por Odair José, o autor do sucesso "Pare de tomar a pílula". Os aplausos foram transformados em vaias, que duraram até que Caetano Veloso, talvez por querer dar apoio moral ao seu colega, foi ao palco e sentou-se como um ioga numa cadeira.
> Ninguém entendeu essa atitude. Muitos tinham a impressão de que iriam cantar juntos. Porém, isso não aconteceu: Caetano deu uns acordes com seu violão, e Odair José, ao fazer menção de cantar, foi novamente vaiado. Ele cantou "As noites que passei contigo", Vidas que não param" e finalmente "Vou tirar você deste lugar" [...]
> Em meio a intensa gritaria, Odair José terminou de cantar, e Caetano o abraçou, numa manifestação de solidariedade. Em seguida, o baiano, ao contrário do seu comportamento calmo dos bons tempos de quando compôs "Um dia", "Quem me dera", e "É de manhã", músicas de alta poesia, arrancou a camisa e começou a cantar com agressividade.
> [...] Num determinado momento, Caetano disse que não gosta de cantar suas músicas em shows, principalmente os que são feitos para a "cafona classe A do ano de 1973". Segundo ele, não há nada mais cafona que este público classe A.[510]

Quando Odair foi vaiado pelo público, Caetano Veloso, que em diversas oportunidades declarou ser seu fã e admirador da canção "Vou tirar você desse lugar", saiu em sua defesa e, em seguida, condenou a postura preconceituosa do "público classe A", formado na maior parte por jovens de classe média com nível de escolaridade elevado. Entre os diversos elogios que Caetano fez a Odair em sua carreira, classificou sua obra como um "romantismo realista":

> A gente conversava nos bastidores sobre de que forma poderíamos nos colocar no mercado e falava sempre sobre a observação do cotidiano. Nós tínhamos essa visão. Eu mais escrevi sobre o que vi do que sobre o que senti. Se você analisar, meus grandes sucessos são de observações [...]
> [...] Em um depoimento em 1975, o Caetano (Veloso) me definiu como um "romântico realista". Pode ser contraditório, mas é o que sou.[511]

---

desse lugar", da qual gostava muito. A escolha de Caetano resultou em vaias acaloradas do público presente, mas Caetano não deixou passar batido, desferiu críticas ferrenhas à posição de pretensa superioridade assumida pelo público de MPB. Ibidem, p. 60.

[510] VIEIRA, Paulo. Phono 73: o que restou? **O Jornal**. Exposições. Rio de Janeiro, 1º mai. 1973. Acesso em: 10/08/2021.

[511] O POVO ONLINE. **A pior censura é a da hipocrisia**. Noticias. Fortaleza, 3 jun. 2018. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/jornal/especiais/festivalvidaearte/2018/06/a-pior-censura-e-a-da-hipocrisia.html>. Acesso em: 12/04/2021.

Como o próprio Odair revelou, na acepção literal, o termo "romântico realista" soa contraditório, isso porque, enquanto movimento literário e artístico, o Realismo surgiu como oposição ao Romantismo.[512] Uma das principais características das obras românticas era a apresentação de uma realidade repleta de dramas, utopias, tragédias e emoções intensas, ao passo que o Realismo se constituiu como uma forma de expressão mais objetiva, que buscava retratar a realidade e, por vezes, denunciar problemas sociais.

Apesar do choque de ideias que envolve o termo "romântico realista", ele é perfeito para classificar a obra de Odair e a canção "Vou tirar você desse lugar". Nessa e em outras canções de seu repertório, o artista foi capaz de conciliar temas de aspecto sentimental (como paixões avassaladoras, amores inabaláveis, sofrimentos relacionados à separação e à traição conjugal) com assuntos e problemas sociais do cotidiano (como a prostituição, as desigualdades sociais, a gravidez indesejada, o controle de natalidade e o preconceito ligado à origem e à colocação social dos indivíduos).

Em meio ao enredo sobre a paixão de um homem por uma prostituta, em "Vou tirar você desse lugar" Odair consegue estimular a reflexão sobre questões que envolvem a prostituição na sociedade brasileira, como a marginalização sofrida pelas profissionais do sexo e a espera do "príncipe encantado", presente no inconsciente e como esperança de algumas prostitutas. Ressalta-se que Odair não tratou desse assunto como mera ficção, conforme explica, ele utilizou a observação do cotidiano da noite (que era o seu cotidiano de trabalho quando chegou ao Rio) para compor. Odair acompanhou de perto como funcionava a prostituição, mais do que isso, conseguiu perceber e reproduzir nas composições o que sentiam as prostitutas, que em sua maior parte aturavam a marginalização e o preconceito social sobre a profissão para obter o sustento individual e, em alguns casos, o de sua família.

Deve-se ressaltar que, embora a prostituição seja uma das profissões mais antigas da humanidade, com vestígios de sua existência desde a Antiguidade, em cada período histórico essa prática assumiu características próprias. Mas, apesar das especificidades, algumas características acabaram por perpassar pelos períodos, entre elas, a marginalização e a exclusão

[512] O movimento literário e artístico conhecido como Romantismo teve início na primeira metade do século XIX, apresentando como principais características: o indivíduo como centro das atenções, a exaltação do nacionalismo, a exaltação da natureza e da pátria, a criação de heróis nacionais, o sentimentalismo, a supervalorização das emoções pessoais, a saudade da infância e a idealização do amor e da mulher amada. Enquanto o Realismo surgiu em oposição ao Romantismo no final do século XIX, apresentando como base temática a crítica social. Os literatos e artistas realistas procuravam descrever a realidade de forma verossímil, isto é, da maneira mais real possível, seus temas em geral eram urbanos, sociais e cotidianos, faziam denúncia social, entre outras características. DE JESUS, Maria da Conceição Castro; RAMÍREZ, Iris Anita Fabián. A representação feminina nas obras "A Moreninha", de Joaquim Manuel, e "A mão e a luva", de Machado de Assis: Romantismo versus Realismo**.** **Revista Philologus**, v. 26, n. 78 Supl., p. 653-60, 2020. Disponível em: <https://www.revistaphilologus.org.br/index.php/rph/article/view/371/398>. Acesso em: 13/07/2022.

social da prostituta. A própria Bíblia é repleta de relatos de marginalização e violência sofridas por essas profissionais; durante a Idade Média, na Europa Ocidental, as prostitutas eram colocadas hipocritamente à margem da sociedade. Ao mesmo tempo que o cristianismo as desprezava, as reconhecia como um mal necessário para uma sociedade que reprimia o sexo, em nome de uma falsa religiosidade.[513]

Com a Idade Moderna e a organização da família burguesa, a monogamia passou a ser exigida socialmente. Para continuar existindo, a prostituição precisou se adaptar, transformando-se em uma atividade velada. Herdeiras do pensamento medieval, as sociedades modernas ocidentais mantiveram a ideia de que o sexo só era permitido para a reprodução, o que fazia da prostituição uma atividade proibida socialmente. Porém, como também ocorria na Idade Média, era tolerada desde que fosse velada.

Durante a Idade Moderna, alguns países chegaram a estimular a prática da prostituição visando preservar a virgindade das meninas e conter as frustrações dos jovens solteiros e dos homens que se consideravam mal casados, para os quais reconhecia-se a necessidade de que algumas mulheres oferecessem o gozo sexual. No Brasil, desde o período colonial, as mulheres que não consideravam o sexo como uma obrigação (procriação), mas como uma forma de prazer eram perseguidas e rotuladas de mundanas, lascivas e luxuriosas. O uso autônomo da sexualidade feminina era interpretado como revolucionário por contrariar instituições tradicionais, como a Igreja e o Estado, que tinham a missão de colocar o corpo feminino a serviço da sociedade patriarcal e do projeto colonizador.

Com o período contemporâneo, as relações sociais passaram a apresentar maior complexidade, no Brasil e no mundo, as novas relações de trabalho modificaram a estrutura da classe trabalhadora. A partir da segunda metade do século XX (recorte desta pesquisa), as inovações tecnológicas e as crises econômicas deram início a um processo irreversível de redução do trabalho formal. Sem outra alternativa, inúmeros trabalhadores foram empurrados para a informalidade ou mesmo para a margem da sociedade, assumindo atividades ilegais ou clandestinas, como a organização de jogos de azar, o tráfico de entorpecentes e bebidas alcoólicas (quando proibidas, em países como os EUA), a cafetinagem, a prostituição, a agiotagem, o estelionato, entre outras.[514]

Os sujeitos ligados às atividades marginais eram classificados como perigosos predadores que vagavam pelas margens da ordem social, vivendo de roubos e ameaçando os

---

[513] PINHEIRO, Veralúcia. **Socialização, violência e prostituição**. Tese (Doutorado em Educação), FE/UNICAMP, Campinas, 2006, p. 14.
[514] Ibidem, p. 23.

bens e a segurança das pessoas. Mas, na realidade, tratava-se apenas de indivíduos que romperam o pacto social, do trabalho, da família, da moralidade e da religião, sendo considerados inimigos da ordem.

Na sociedade brasileira, a marginalização da prostituição foi constituída historicamente, estando associada ao discurso médico sanitarista propagado ao final do século XIX e início do século XX, período em que os médicos invadiram o submundo do sexo para classificar as prostitutas como mulheres degeneradas e sujas. Nesse período, os bordéis foram transformados em laboratórios de estudos, semelhantes a hospitais e prisões destinados às "mulheres perdidas". Depois de coordenarem diversas pesquisas sobre os hábitos e gostos das profissionais do sexo, grupos médicos passaram a difundir um estereótipo que associava a prostituição à anormalidade sexual e social.[515]

No mundo contemporâneo, não são apenas a miséria e a falta de opção de trabalho formal que atraem as mulheres para a prostituição. As motivações são heterogêneas, em muitos casos, as prostitutas poderiam ganhar a vida de outro modo, mas, em uma escala de dificuldades e retorno financeiro, muitas delas consideram a prostituição como a atividade mais vantajosa a se desempenhar.[516] Na maior parte dos casos, as mulheres que aderem à prostituição não se mostram arrependidas ou culpadas pela escolha, para além das questões financeiras, algumas relatam que encontraram na prostituição a solidariedade que não tinham na família, na escola e em nenhum outro lugar.[517]

Mas nem tudo são flores, em seus relatos muitas prostitutas revelam sofrer inúmeras formas de violência.[518] Lembrando que a contemporaneidade redimensionou o conceito de violência, sendo que, além da violência física, a simbólica e a moral também passaram a ser consideradas como formas de violência. Como ocorre com outras minorias e grupos marginalizados, muitas prostitutas revelam ter sofrido violência policial, tendo sido vítimas de espancamentos ou forçadas a manter relações sexuais com os agentes da segurança pública. Esses procedimentos, comuns no início do século XX, ainda persistiam na sociedade brasileira em plena década de 1980, demonstrando que a discriminação e a violência policial sobre as

---

[515] PINHEIRO, Veralúcia. **Socialização, violência e prostituição**. Tese (Doutorado em Educação), FE/UNICAMP, Campinas, 2006, p. 53.
[516] HELLER, Agnes. O cotidiano e a história. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. Apud: PINHEIRO, Veralúcia. **Socialização, violência e prostituição**. Tese (Doutorado em Educação), FE/UNICAMP, Campinas, 2006, p. 46.
[517] BEAVOIR, Simone. O segundo sexo: a experiência vivida. Vol. 2, 9ª ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, 2001. Apud: PINHEIRO, Veralúcia. **Socialização, violência e prostituição**. Tese (Doutorado em Educação), FE/UNICAMP, Campinas, 2006, p. 105.
[518] Os relatos orais de algumas prostitutas podem ser vistos nos capítulos III e IV da tese de Veralúcia Pinheiro. Ibidem.

prostitutas e outros indivíduos socialmente marginalizados são elementos enraizados à cultura brasileira.

Para além da violência, em seus relatos algumas prostitutas reproduzem um discurso ambíguo em relação à satisfação com a prostituição. Ao mesmo tempo que afirmam gostar do que fazem, também é comum revelarem o plano de juntar dinheiro para "sair dessa vida", ou o sonho de que um homem possa livrá-las daquela situação, casando-se com elas. Para as profissionais do sexo que adotam essa fala, a condição de marginalidade inerente à prostituição acaba não compensando os ganhos financeiros superiores aos de outras atividades. A violência dos estereótipos torna ambígua e incerta a perspectiva de realização subjetiva por parte do sujeito.[519]

Algumas prostitutas demonstram encarar a prostituição como uma atividade momentânea e passageira, e planejam no futuro deixar a profissão. Em seus relatos, diante das imensas dificuldades de inserção no mercado de trabalho, devido, entre outros pontos, ao baixo nível de escolaridade, algumas profissionais do sexo denotam a intenção de ingressar em um curso profissionalizante para se realocaram no mercado profissional, ao mesmo tempo que sonham em algum dia se tornarem esposas e mães.[520]

As falas citadas revelam que uma parte das mulheres que se prostituem não se orgulha do que faz, seja em decorrência da violência, dos valores interiorizados ou por sofrerem com a discriminação social. São comuns no cotidiano popular brasileiro narrativas acerca de mulheres que "foram tiradas da zona" (simplificação popular para "zona de meretrício"), foram resgatadas "da vida" ou dos prostíbulos pelos seus companheiros e maridos. Inclusive na literatura brasileira a temática é explorada[521], como se observa no conto "Confissões de Leontina", de Lygia Fagundes Telles, cuja protagonista, Leontina, apesar de sobreviver da prostituição, sonhava secretamente em casar-se com alguém que "a retirasse daquela vida"[522].

Tanto a ficção como a realidade se constituem a partir de valores formados não só pelas avaliações dos indivíduos, mas também pelas atividades dos homens, já que expressam e resultam de relações e situações sociais.[523] No enredo da canção "Vou tirar você desse lugar",

---

[519] PINHEIRO, Veralúcia. **Socialização, violência e prostituição**. Tese (Doutorado em Educação), FE/UNICAMP, Campinas, 2006, p.109.
[520] Cf.: Ibidem.
[521] A literatura brasileira se caracteriza como uma importante fonte de pesquisa sobre o imaginário acerca da prostituição. Autores como Jorge Amado (nos romances "Tereza Batista cansada de guerra" e "Tieta do Agreste"), João Guimarães Rosa (no conto "Dão-Lalalão - O devente", do livro "Noites do sertão"), Rubem Fonseca (no romance "A grande arte" e no conto "Lúcia Machartney"), além de Lígia Fagundes Telles (nos contos "A Confissão de Leontina" e "Um coração ardente"), entre outros, exploram a temática. Ibidem, p. 18-19.
[522] Ibidem, p. 69.
[523] HELLER, Agnes. O cotidiano e a história. São Paulo: 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. Apud: Ibidem, p. 69.

Odair expressa algumas representações sobre a prostituição presentes no imaginário popular. Em primeiro lugar, ao afirmar que irá tirá-la *daquele lugar* (o bordel), o personagem-compositor denota a inferiorização da prostituta e do gênero feminino na sociedade brasileira, também a difusão de um ideal de passividade e subserviência em relação ao gênero masculino, que é intensificado devido à condição marginal atribuída à prostituta. Deve-se compreender que, ao retratar a prostituta e o gênero feminino como inferiores ou passivos, Odair não necessariamente está defendendo essa condição, como ele próprio informou, ele classifica sua atividade como a de um cronista, que apenas narra aquilo que observa ou já observou.

Em relação à marginalização, o compositor a retrata quando afirma que irá tirar a prostituta "*desse lugar*". Com uma significação ampla, o *lugar* tanto pode ser o prostíbulo como se referir à condição marginal da prostituta. Ao apresentar a ideia de tirar uma prostituta do bordel e levá-la para morar consigo, Odair assumiu uma postura transgressora. Apesar de haver inúmeros casos de homens que se apaixonaram por prostitutas, as tiraram da prostituição e assumiram relacionamento sério com elas, raramente eles tinham coragem de assumir isso. Nem a ex-prostituta, nem o homem apaixonado que a tirou da prostituição tinham coragem de revelar o passado para a sociedade. Portanto, Odair tocou em um tabu social, escondido pelos moralistas de plantão.

A gravação de "Vou tirar você desse lugar" causou tanto impacto que até hoje ela é reverenciada por músicos e amantes das artes de diferentes gerações. Fato comprovado quando, no ano de 2005, um conjunto de músicos ligados ao rock, à música pop e ao circuito alternativo gravou um CD em homenagem a Odair e a essa canção. Com o título "Vou tirar você desse lugar: tributo a Odair José", o CD se constitui de variados sucessos do artista. Cada uma das 18 faixas possui um sucesso de sua carreira, interpretado por um artista diferente. Entre os intérpretes e as bandas presentes no álbum constam Paulo Miklos, Suzana Flag, Pato Fu, Columbia, Mombojó, Zeca Baleiro, Mundo Livre S/A, Suíte Super Luxo, Shakemakers, Leela, Sufrágio, Picassos Falsos, Poléxia, Jumbo Elektro, Arthur de Faria e Seu Conjunto, Terminal Guadalupe, Volver e Los Pirata.

Figura 24 - Capa do CD "Vou tirar desse lugar: tributo a Odair José", 2005.[524]

A gravação de "Vou tirar você desse lugar" não foi o único momento em que Odair "colocou o dedo na ferida social", esse tipo de atitude questionadora foi repetido em outros momentos de sua carreira. Em outra situação, Odair comprou briga com os patrões das empregadas domésticas, além de sair em defesa da regulamentação jurídica da profissão, também questionou o preconceito e a exclusão social sofridos por elas. Através da narração da paixão de um rapaz de classe média por uma empregada, em "Deixa essa vergonha de lado" Odair questiona o *status quo* e as desigualdades presentes na sociedade brasileira.

3.4 "DEIXE ESSA VERGONHA DE LADO": DE ÍDOLO A DEFENSOR DAS EMPREGADAS

> Eu já sei que nessa 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 fugia desse mundo,
> e nunca mais voltava

[524] Vários artistas. **"Vou tirar você desse lugar: tributo a Odair José"**. CD. Alegro Discos, 2005.

> 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
> Mas 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 (2X)
>
> Eu já sei porque você não me convida pra entrar
> E se falo nessas coisas, você procura disfarçar,
> fingindo não entender
>
> Eu já sei por que você não me apresenta aos 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 de 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 (2X) [525]

A canção "Deixa essa vergonha de lado"[526], gravada em 1973, tornou-se outro grande sucesso da carreira de Odair José. Além de constar entre as canções mais escutadas das rádios na época, o LP em que estava inserida atingiu ótimos números de vendas, como noticiado pela imprensa:

> Entre os sucessos conseguidos durante sua carreira, destacam-se as composições: "Vou tirar você deste lugar", "Pare de tomar a pílula", "Deixa essa vergonha de lado" e "Esta noite você vai ter que ser minha", que chegaram a vender mais de 200 mil cópias. Falando sobre seu público disse que o artista tem que fazer o que vai no seu interior.[527]

[525] Odair José/ Andréia Teixeira (Comp.). **Deixe essa vergonha de lado**. LP "Odair José", Odair José. Lado 1, Faixa 1. Polydor, 1973.
[526] Odair José/ Andréia Teixeira (Comp.). **Deixe essa vergonha de lado**. LP "Odair José", Odair José. Lado 1, Faixa 1. Polydor, 1973.
[527] DIÁRIO DE NATAL. **Odair José mostra seu novo estilo em Natal**. Natal, 24 jun. 1977, p. 4.

Em primeira pessoa, a canção apresenta uma narrativa na qual o personagem (intérprete) se dirige à mulher pela qual se apaixonou. O narrador assume a condição de um rapaz de classe média que mora no mesmo bairro em que sua amada trabalha como empregada doméstica. No enredo, o rapaz diz que ela não precisa mentir e fingir que mora na casa onde trabalha, ou que o garoto que ela "*leva para brincar*" é seu irmão, tampouco esconder que o seu quarto fica no fundo da casa. Como fez em outras canções do seu repertório, em "Deixe essa vergonha de lado" Odair insere junto à poética romântica a problematização de questões presentes no cotidiano, entre elas a desigualdade social, o preconceito de classe e gênero, a luta pelos direitos trabalhistas das empregadas domésticas.

No ano de 1973, quando compôs "Deixa essa vergonha de lado", a profissão de empregada doméstica não era regulamentada no Brasil, e a categoria não tinha direitos trabalhistas assegurados. Outras categorias tinham direitos trabalhistas desde a década de 1930, obtidos durante o governo de Getúlio Vargas, antes disto, existiam formas embrionárias de legislação trabalhista.[528] A partir da CLT (em 1943), as causas e ações trabalhistas, que antes eram julgadas pela esfera do Direito Civil, passaram a ser direcionadas a um recém-criado âmbito específico, o Direito do Trabalho. Apesar de garantir uma proteção básica aos trabalhadores, as relações de trabalho mediadas pela CLT tendiam a favorecer mais o empregador do que o empregado. No que concerne às empregadas domésticas, a CLT praticamente as excluía de suas prerrogativas, como pode ser observado através do seu artigo 7º:

> Art. 7º: Os preceitos constantes da presente Consolidação, salvo quando for, em cada caso, expressamente determinado em contrário, não se aplicam:
> a) aos empregados domésticos, assim considerados, de um modo geral, aqueles que prestam serviços de natureza não econômica à pessoa ou à família no âmbito residencial destas.[529]

A exclusão dos serviços domésticos da CLT significou que, na prática, enquanto as outras categorias eram regidas por uma legislação específica do trabalho, as trabalhadoras domésticas continuaram vinculadas ao ultrapassado Código Civil de 1916, o que gerava

---

[528] LUNA, Sophia Alencar Araripe. **"A porta da senzala abriu, nega":** racismo, divisão sexual do trabalho e direitos trabalhistas a partir da experiência sindical das trabalhadoras domésticas. Dissertação (Mestrado em Ciências Jurídicas), PPCJ/ CCJ/UFPB, João Pessoa, 2017.

[529] BRASIL. Decreto-lei n.º 5.452, de 1º de maio de 1943. Aprova a Consolidação das Leis do Trabalho. Rio de Janeiro, 1943. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del5452.htm>. Apud: LUNA, Sophia Alencar Araripe. **"A porta da senzala abriu, nega":** racismo, divisão sexual do trabalho e direitos trabalhistas a partir da experiência sindical das trabalhadoras domésticas. Dissertação (Mestrado em Ciências Jurídicas), PPCJ/ CCJ/UFPB, João Pessoa, 2017, p. 41.

inúmeros prejuízos para a categoria e negação do direito à cidadania, com a desqualificação da profissão de empregada, observada, entre outras manifestações, na redução do termo "empregada doméstica" para apenas "doméstica", que se relaciona à negação do reconhecimento profissional da categoria.[530]

Como um observador atento, Odair gravou "Deixa essa vergonha de lado" em um momento de discussões parlamentares sobre os direitos trabalhistas das empregadas. Em 11 de dezembro de 1972, foi promulgada a Lei trabalhista 5.859/72, que era específica para as empregadas domésticas. A lei em questão foi posteriormente regulamentada pelo Decreto 71.885, de 9 de março de 1973, que, embora garantisse direitos trabalhistas mínimos para as empregadas, mantinha desigualdades jurídicas em relação a outras categorias de trabalhadores.

Fica evidente a desigualdade jurídica quando se observa que o Decreto 71.885, em seu artigo 6º, permitia que as empregadas domésticas tivessem período menor de férias do que os demais trabalhadores. Além disso, o Artigo 7º, I, da Constituição Federal e o Artigo 10, II, "b", do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, excluía a garantia de emprego para as empregadas grávidas.

O citado decreto também excluía a obrigatoriedade do pagamento pelo empregador do FGTS, da indenização de seguro-desemprego, de horas extraordinárias, adicional noturno e multa pelo atraso no pagamento de verbas rescisórias. A profissão de empregada doméstica ainda permaneceu com desigualdade jurídica, e só conseguiu igualar os direitos trabalhistas garantidos pela CLT às outras categorias no ano de 2015, quando a presidenta Dilma Rousseff assinou a regulamentação da Emenda Constitucional nº 72, "conhecida como PEC das Empregadas", que tramitava no Congresso Nacional desde abril de 2013.[531]

Odair compôs e gravou a canção "Deixa essa vergonha de lado" entre os anos de 1972 e 1973, momento em que se acirravam as discussões sobre os direitos trabalhistas das

---

[530] LUNA, Sophia Alencar Araripe. **"A porta da senzala abriu, nega":** racismo, divisão sexual do trabalho e direitos trabalhistas a partir da experiência sindical das trabalhadoras domésticas. Dissertação (Mestrado em Ciências Jurídicas), PPCJ/ CCJ/UFPB, João Pessoa, 2017, p. 41.

[531] Apesar das mudanças alcançadas através da Constituição de 1988, das lutas sindicais e de Decretos e Emendas Constitucionais, foi só a partir de abril de 2015, através da regulamentação da Emenda Constitucional nº 72, conhecida como PEC das Empregadas (que tramitava no Congresso Nacional desde abril de 2013), pela presidenta Dilma Rousseff, que as empregadas domésticas alcançaram a igualdade jurídica dos direitos trabalhistas. A regulamentação da PEC das empregadas pela presidenta Dilma garantiu: jornada de 8 horas diárias e 44 horas semanais, garantia do salário mínimo, pagamento do 13º salário, pagamento de horas extras, adicional noturno, descanso de no mínimo de 1 hora e máximo de 2 horas, obrigatoriedade do recolhimento do FGTS por parte do empregador, seguro-desemprego, salário-família, auxílio-creche e pré-escola, seguro contra acidentes de trabalho e indenização em caso de demissão sem justa causa para empregadas domésticas, diaristas e babás que atuam dentro das residências. ELAS +. **Trabalhadoras domésticas:** direitos e desafios - Uma Conversa com Creuza Oliveira. 2017. Disponível em: <http://www.fundosocialelas.org/noticias-conteudo.asp?cod=377>. Acesso em: 07/03/2023.

empregadas no congresso, na mídia e na sociedade. Ciente da inferiorização e das injustiças sofridas pelas empregadas, Odair saiu em defesa da categoria, participando de atividades em prol da valorização da profissão e exaltando-a em seus discursos:

> *[Odair] Então Eder, eu, quando fiz, eu fiquei de 70 a 76 fazendo crônicas, músicas específicas, como "Vou tirar você desse lugar", "Pare de tomar a pílula", falando das empregadas domésticas, que sofriam e não era considerada uma profissão, só virou profissão no governo da Dilma Roussef, mas o tema já chamava a atenção em 73*.[532]

> "Odair José já recebeu mais de quatro mil cartas e telegramas de pessoas que apoiam sua iniciativa de criação do "Dia das Empregadas Domésticas", uma das poucas comunidades profissionais no Brasil que ainda não tem um dia destinado a suas integrantes. Agora, Odair já está sendo procurado por alguns representantes da Assembleia Legislativa do Estado da Guanabara, que tencionam apoia-lo, transformando sua iniciativa em projeto de lei, considerada por todos de inteira justiça."[533]

DÊ FOLGA À SUA EMPREGADA
NESTE SÁBADO

DIA 6 AS 10 HORAS DA MANHÁ, ODAIR JOSE DARÁ UM SHOW NO CINE IMPERATOR NO MEYER, EM HOMENAGEM AO "DIA DA EMPREGADA DOMÉSTICA".

ENTRADA FRANCA

Figura 25 - Nota no *Jornal do Brasil* para divulgação de show de Odair José, 1973.[534]

Percebe-se que uma nota jornalística revela que Odair reivindicava a criação de uma data para homenagear as empregadas, enquanto a outra nota informa que o artista realizaria um show em homenagem a tal data comemorativa, já existente. Na canção "Deixe essa vergonha de lado", Odair buscou valorizar a profissão. Esses fatos evidenciam que o posicionamento em defesa das empregadas foi constante em sua trajetória. Com o passar do tempo, foi se consolidando uma identificação de Odair com as empregadas, e a imprensa colaborou para isso,

[532] Depoimento de Odair José em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.
[533] WAKEMAN, Rick. "The six Wives of Henry Vii". Discos. **Jornal dos Sports**. Rio de Janeiro, 30 set. 1973.
[534] JORNAL DO BRASIL. 1º Caderno. **Dê folga à sua empregada neste sábado**. Rio de Janeiro, 5 out. 1973.

divulgando apelidos como o de "terror"[535], "cantor" e "rei das empregadas". Odair revela que o termo "terror das empregadas" foi popularizado pela cantora Rita Lee, quando gravou a canção "Arrombou a festa"[536], que compôs em parceria com o escritor Paulo Coelho.

Apesar de se sensibilizar com a precarização da categoria das empregadas, e afirmar que não se incomodava com a alcunha, Odair declarava não concordar com ela. Segundo o artista, suas composições e seus trabalhos não se destinavam a um público específico, ele encarava o termo "cantor das empregadas" como uma forma de preconceito e depreciação do seu trabalho. Da mesma forma que as empregadas eram inferiorizadas juridicamente e socialmente, a associação do seu trabalho com a categoria era uma forma de classificá-lo como inferior e de mau gosto.

> **Pedro:** a partir da música "Deixe essa vergonha de lado", criaram uma alcunha para você, "o terror das empregadas". Ouvindo a letra hoje, é difícil entender o porquê desse "apelido", não era pejorativo?
> **Odair:** isso foi coisa da **Rita Lee** e do Paulo Coelho, quando eles fizeram aquilo da [*cantarola "arrombou a festa", de 1976*], **"música popular brasileira**", eles falam "o Odair José é o terror das empregadas/ distribuindo pílulas, arranjando namoradas". Faziam uma **gozação** em cima de cada artista.
> **Pedro:** você ficou bravo com a gozação?
> **Odair:** não, tô nem aí. Teve gente que parece que ameaçou até processar a Rita Lee e o Paulo Coelho, eu achei aquilo muito divertido, a música muito bem-feita. Do Roberto Carlos falavam que "parou na contramão", faziam uma **crítica** de **Maria Bethânia** era "pega o carcará e come", na verdade, eles estavam **metendo o pau** na música popular brasileira e eu sou citado como o **terror das empregadas** na música [*ri*], aí neguinho já usou a frase deles. As pessoas passaram a usar, até, como você falou, num negócio não sei se **pejorativo**, a própria **imprensa** usou isso, "Odair José, o terror das empregadas", o povo em si, **"o cantor das empregadas**", sim, o que para mim está de bom tamanho.
> A empregada doméstica não era nem **sindicalizada** ainda, foi a partir daquele movimento da gente. Era uma forma de você mexer também com a cabeça das pessoas, conscientizar as pessoas. Nem sempre você, para fazer uma coisa politizada, precisa estar metendo pau no cara que está **no poder**. Você pode falar sobre outras coisas e estar esclarecendo, também.
> **Pedro:** falar "o terror das empregadas" não era um modo de manifestar um preconceito? Você estava contando uma história terrível, de preconceito contra uma moça que tinha vergonha de ser o que era.

[535] O título "terror das empregadas", utilizado pela cantora Rita Lee na canção "Arrombou a festa" e explorado pela mídia do período, remetia a um filme de comédia-pornô nacional, lançado em 1973, com o título "Como é boa nossa empregada". O filme se dividia em três episódios: "Lula e a copeira", "O terror das empregadas" e "O melhor da festa". Os três episódios narravam aventuras sexuais entre patrões e empregadas. PORTO, Ismar (Dir.); PIRES, Alexandre; BAHIA, Xisto; GHIVELDER, Zevi (Rot.). **Como é boa nossa empregada**. 1h28min. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica, 1973.

[536] Rita Lee/ Paulo Coelho (Comp.). **Arrombou e festa**. Compacto "Rita Lee Tutti Frutti", Rita Lee. Faixa 1. Som Livre, 1976.

> **Odair:** pode ser um preconceito, mas sabe o que acontece também? Ás vezes a pessoa tem preconceito contra aquilo que nem sabe o que é. Vejo muita gente meter pau nalguns compositores por aí que **nunca sentou para ouvir**, nem sabe o que o cara faz na verdade, de que forma foi feito. Quem escreve tem o direito e o dever de dar a opinião dele, mas não tem por que querer que quem está lendo pense como ele. Ás vezes o cara que escreve quer que as pessoas pensem como ele, "acho que o Odair José não é bom, e vocês devem também achar isso." Não é assim, e o brasileiro é assim, tem preconceito daquilo e não sabe por que é que tem.
> **Pedro:** isso é autoritário até, não?
> **Odair:** é, não tem nada a ver, o negócio do "cantor das empregadas", do "cantor das putas", é um pouco isso, mas não ligo para isso, não.[537]

Na canção "Arrombou a festa", de forma cômica e divertida, Rita Lee cita o nome dos artistas que se destacavam na música popular brasileira do período. Entre os músicos mencionados estava Odair: *"O Odair José é o terror das empregadas / Distribuindo beijos, arranjando namoradas"*. A canção usava de ironia e humor, mas, diferentemente do tratamento dado por Rita Lee e Paulo Coelho, a relevância social requeria que a regulamentação da profissão de empregada fosse discutida com seriedade.

Odair explicou que compôs a canção inspirado em uma carta lida em sua frente por um radialista. Essa carta tocava em temas que se caracterizavam como feridas sociais construídas historicamente:

> [...] esse negócio da **empregada doméstica**, por exemplo, eu cheguei no programa de um radialista em São Paulo, ele tinha mania de sindicato, **Luiz Eduardo**, fui para dar uma entrevista e ele estava lá. Quando cheguei ele estava lendo um texto sobre a empregada, que a empregada servia para a **iniciação sexual** do filho do **patrão**, mas não servia para casar com o filho do patrão, servia para fazer comida, mas não servia para entrar pela **porta da frente**. Eu achei aquilo interessante, perguntei de quem era o texto, ele disse que era dele, achei legal, pedi para usar para fazer uma música, fiz "**Deixe essa vergonha de lado**" [*de 1973*]. O que ele estava dizendo é que a pessoa dormia lá **nos fundos**, tinha **vergonha** de ser empregada, porque existia todo esse **preconceito**, peguei e criei, evidentemente, em cima das coisas dele, um romantismo, ele estava metendo o pau, mas eu criei uma história de amor.[538]

Segundo Odair, na carta, o jornalista citava questões violentas e criminosas envolvendo o cotidiano das empregadas domésticas. Entre os temas presentes estavam:

---

[537] SANCHES, Pedro Alexandre. Por causa disso é que estás sempre triste? **Farofafá**. 1º jun. 2006. Disponível em: <https://farofafa.com.br/2006/06/01/por-causa-disso-e-que-estas-sempre-triste/>. Acesso em: 14/03/2022.
[538] Ibidem.

● a questão do assédio sexual por parte dos patrões e seus filhos, como em sua iniciação sexual, contrastando com a não aceitação de relacionamentos sérios ou de casamentos entre as duas partes;
● a ideia de que a empregada tinha a obrigação de fazer a comida e demais afazeres, mas não podia entrar pela porta da frente e usar o elevador comum (na maior parte dos prédios e condomínios brasileiros, as empregadas domésticas e demais funcionários eram orientados a usar o elevador de serviço).

Em dois trechos da canção "Deixe essa vergonha de lado", Odair problematiza a inferiorização das empregadas domésticas: *"Eu já sei que o seu quarto fica lá no fundo" e "Por você ser uma simples empregada / não vai modificar o meu amor"*. A primeira frase revela uma situação comum no cotidiano: a de reservar quartos pequenos e pouco arejados para as empregadas. Já a segunda frase expõe o preconceito contra essas profissionais, consideradas "simples empregadas". Enquanto o refrão apresenta a frase "Deixe essa vergonha de lado", revelando a baixa autoestima introjetada por essas profissionais. Todas as situações elencadas na canção descrevem a inferiorização sofrida pelas empregadas domésticas, questão que pode estar vinculada ao passado escravista. A própria etimologia do verbo "domesticar" se associa às origens do verbo "dominar", ambos possuem derivação de "*dominus*", de "senhor do domus", o lar.[539]

A segmentação entre o público e o privado e o "culto à domesticidade" levaram a um processo de subestimação do trabalho porta adentro, que tem anterioridades históricas, bem como a uma desvalorização e um ocultamento da figura da "empregada doméstica"[540], num contexto cultural ainda marcado pelas heranças da escravidão, que desvalorizam o trabalho braçal, incluindo o trabalho doméstico, entre as múltiplas funções. Esse trabalho, apesar de árduo e de envolver longas jornadas, era considerado como afazeres simples e corriqueiros que envolviam mulheres de setores populares, negras e brancas, nacionais e imigrantes, mal ou não remuneradas – algumas, sem ter para onde ir e como se sustentar, sujeitavam-se ao trabalho em troca de casa e comida. Exploração e paternalismo caracterizavam as relações entre patrões e as criadas, às vezes consideradas como "agregadas"[541] da casa, em uma função que misturava

[539] MOURÃO, Renata. Trabalho doméstico, consumo e interseccionalidade: possibilidades de agência na trajetória de uma (ex-)empregada doméstica. **Mediações**. Londrina, v. 20, 2015, p. 184-207. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/22832>. Acesso em: 11/07/2022.
[540] Ibidem, p. 184-207.
[541] O próprio dicionário Michaelis define "agregado" como aquele "que vive em uma família como se fosse parente e pessoa que vive com uma família, prestando-lhe serviço; criado, serviçal". MICHAELIS. Dicionário Brasileiro

a condição de serviçal com a de "familiar de segunda categoria", que desobrigava os patrões de pagar salário e direitos.[542] Assim, a empregada doméstica era vista como serviçal e agregada.

> Numa conjuntura de alta rotatividade da mão-de-obra, fruto de um mercado de trabalho com flutuações cíclicas, os serviços domésticos eram uma das atividades que absorviam um dos maiores contingentes de trabalhadores, particularmente do sexo feminino e menores." Mulheres casadas ou solteiras, imigrantes ou nacionais, brancas ou negras, sós ou acompanhadas com filhos, empregavam-se para diversos serviços em casas de família.
> Essa atividade de parcos rendimentos ocupava um grande número de recém-chegados a São Paulo e Santos. Aos imigrantes de além-mar e migrados do interior depois de uma pequena experiência na cafeicultura somava-se negros recém-egressos da escravidão, sendo englobados nessa categoria todos os "[...] assalariados vivendo ou nutrindo-se em casa dos patrões englobando: cozinheiras, copeiros, criados, jardineiros, amas de meninos, chaufeur e cocheiros particulares"[543]. [544]

A CLT, em seu Artigo 7º, apresentava resquícios dessa indefinição ao excluir de seus atributos os trabalhadores rurais e domésticos, considerando que ambos "prestavam serviços de natureza não econômica à pessoa ou à família, no âmbito residencial destas".[545] Após a abolição, a população negra foi relegada à marginalidade ou designada a subempregos. Numa sociedade marcada por desigualdades[546], as profissões menos desejadas foram depreciadas, o que explica o maior número de mulheres negras e pobres desempenhando serviços domésticos.

Para elucidar a questão, dados recentes do IBGE revelam que as mulheres ocupam a maior parte das vagas de trabalho doméstico (92%), com destaque para as mulheres negras (65%)[547] e também migrantes nordestinas, que encontraram nessa função uma possibilidade de emprego e estratégia de sobrevivência.[548] Entre 1960 e 1990 ocorreu um aumento significativo

---

da Língua Portuguesa, Versão Online. Editora Melhoramentos. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=agregado>. Acesso em: 07/03/2022.

[542] MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e cultura**: história, cidade e trabalho. 2ª ed. Bauru: Edusc, 2014.

[543] SÃO PAULO (Município). Anais da Câmara Municipal de São Paulo - 1890-1930: Atos e Leis do Município. São Paulo, 1926, p. 254. Apud: MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e cultura:** história, cidade e trabalho. 2ª ed. Bauru: Edusc, 2014, p. 120-121.

[544] Ibidem, p. 120-121.

[545] IANNI, Octavio**. Raças e classes sociais no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 45-46.

[546] Ibidem, p. 17. SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Perseu Abramo, 2004.

[547] VERDÉLIO, Andréia. IBGE: número de trabalhadoras domésticas caiu em dez anos. **Agência Brasil**, 2 abr. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-04/ibge-numero-de-empregadas-domesticas-caiu-em-dez-anos#:~:text=H%C3%A1%20quase%206%20milh%C3%B5es%20de,3%20milh%C3%B5es%20sem%20carteira%20assinada>. Acesso em: 15/07/2023.

[548] MELO, Maria das Neves Medeiros de; FUSCO, Wilson. Migrantes nordestinos na Região Metropolitana de São Paulo: características socioeconômicas e distribuição espacial. **Revista Franco-brasileira de Geografia**. Confins, n. 40, 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/confins/19451#citedby>. Acesso em: 11/07/2022.

da contratação de profissionais dessa origem[549], boa parte dessas mulheres contratadas para os serviços domésticos eram migrantes nordestinas. Segundo o Censo de 2000, mais de 35% da população migrante declarava estar empregada no setor de serviços domésticos em municípios próximos à capital paulista.[550]

A profissão de empregada doméstica era e é desempenhada majoritariamente por mulheres negras, nordestinas e migrantes dos interiores. Cabe ainda lembrar que a sociedade patriarcal reforça a ideia de que as mulheres teriam a obrigação de cuidar dos afazeres domésticos. Com o crescimento da presença feminina no mercado de trabalho, cresceu a necessidade de contratar funcionários para a casa, majoritariamente mulheres, consideradas mais aptas para as funções.

Trabalhar como empregada doméstica implica movimentar-se entre uma série de funções diferentes, que remetem a uma longa trajetória de desigualdades. Nesse sentido, observando sob a perspectiva da interseccionalidade, vê-se como marcações de gênero, classe, etnia e cultura articulam-se através de negociações que posicionam essas trabalhadoras dentro de um sistema de exclusão, discriminatório e hierarquizado[551] que se faz presente no cotidiano urbano. Apesar de hoje ser proibido por lei[552], elevadores de serviço, áreas de serviço e quartos de empregada fazem parte da tradição e revelam formas de segregação – a separação entre área social, íntima e de serviço. Nas casas ou nos prédios de apartamentos, a área de serviço por vezes possui uma saída ou uma porta de serviço que se destina aos corredores, com a existência de dois tipos de elevadores, os sociais e os de serviço.

O caso do quarto de empregada explicita a separação empregadas e patrões, em geral posicionado na área de fundo do imóvel, que correspondia aos cômodos "de serviço", ou consistindo em minúsculos e abafados quartos nos porões, sótãos ou nos apartamentos, com a verticalização e o aumento do número de prédios.[553] O que ainda causa estranhamentos.

---

[549] MACEDO, Renata Mourão. Trabalho doméstico, consumo e interseccionalidade: possibilidades de agência na trajetória de uma (ex-)empregada doméstica. **Mediações**. Londrina, v. 20, 2015, p. 184-207. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/22832>. Acesso em: 11/07/2022.

[550] MELO, Maria das Neves Medeiros de; FUSCO, Wilson. Migrantes nordestinos na Região Metropolitana de São Paulo: características socioeconômicas e distribuição espacial. **Revista Franco-brasileira de Geografia**. Confins, n. 40, 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/confins/19451#citedby>. Acesso em: 11/07/2022.

[551] Ibidem.

[552] Recentemente, foram aprovadas leis que proíbem a distinção entre elevador de serviço e social, gerando multa a quem desrespeitá-las. Mas, apesar de existir na teoria, na prática, os empregados e entregadores são indiretamente coagidos ou se sentem constrangidos a usar um elevador diferente dos patrões e dos moradores dos prédios de classe média e de alto padrão.

[553] GOMES, Paulo. Emprego doméstico e a arquitetura da desigualdade. **Ciência e Cultura**. Campinas, SBPC, UNICAMP, v. 68, n. 2, jul. 2016. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252016000200020>. Acesso em: 11/03/2022.

> Há dez anos moro no Brasil. Uma das coisas que mais me impressionaram quando aqui cheguei foi o elevador de serviço. Nunca havia visto um. São os objetos cotidianos os que carregam mais crueldade, porque a crueldade deles é aquela que se repete todo dia, a todo instante, sem descanso, um ciclo infinito e ao mesmo tempo tão costumeiro que ninguém lhe presta atenção.
> Na época, quando vi o primeiro, não entendia sua utilidade, pensei que era um elevador exclusivo para quando o prédio ou algum apartamento individual passasse por reforma. Pensei ser estupidez e um desperdício sem sentido ter um elevador só para isso, até que certo dia entendi o seu real significado. Vários amigos haviam me falado que por esse elevador subia e descia "o serviço", mas acho que eu não tinha realmente captado a magnitude do significado que expressava essa palavra.
> Ainda não conhecia bem o Brasil e tampouco suas desumanidades cotidianas. Como muitas vezes ao longo da biografia a gente vai aprendendo por socos no estômago. Eu, no Brasil, aprendi muito por socos no estômago. Lembro perfeitamente do golpe sofrido pelo elevador de serviço dez anos atrás. Lembro-me do momento, do rosto dela, uma senhora de uns 60 anos, que trabalhava como doméstica, e que nunca tinha ido à Disney.
> Eu entrei no prédio com ela, abri o elevador social (o de serviço estava no sétimo ou oitavo andar) e ofereci a ela entrar junto. Um gesto automático que devo ter repetido milhões de vezes na minha vida. Ela recusou. "Não, não quero incomodar." Nesse instante, eu me perguntei interiormente da forma mais ingênua possível: "Como uma pessoa incomodaria outra por subir junto no elevador?" Respondi que não ia me sentir incomodada e aí ela soltou o soco no estômago: "É que tem muito morador que não gosta que empregada vá junto no elevador, por isso sempre pego o de serviço." Insisti e, finalmente, ela concordou em subir comigo, mas meu cérebro estava em curto-circuito, como quando você entende sem entender.
> Cheguei em casa, sentei no sofá e estive um longo tempo pensando no que acabava de escutar. Queria dizer que havia gente que não gostava de dividir um espaço físico por alguns segundos com "o serviço". Queria dizer que havia gente que pensava que o serviço, ou seja, o pobre, deveria respirar outro oxigênio, transitar por outros espaços, viver outros mundos. Até então, nunca havia refletido com cuidado sobre o que a expressão "ódio a pobre" significava. Aquela senhora me fez entender com toda a dureza da simplicidade de uma cena do cotidiano. Era meu batismo de fogo no Brasil.[554]

Outra permanência diz respeito à questão do assédio às trabalhadoras domésticas e à violência no âmbito doméstico, da qual essas criadas são vítimas seja pelos patrões ou pelos filhos. Cabe destacar que como violência devem ser entendidos abusos verbais, físicos e psicológicos, que, desse modo, denotam relações de poder que perpassam pelas relações de gênero e sociais, formas variadas de opressão e privilégios, gerando vínculos de mando/obediência, muitas vezes ocultados, como ao se considerar o empregado doméstico

[554] SOLANO, Esther. Elevador de serviço é a senzala dos pobres? **Caos Filosófico**. Balneário Camboriú, 12 mar. 2020. Disponível em: <https://caosfilosofico.com/2020/03/12/elevador-de-servico-e-a-senzala-dos-pobres/>. Acesso em: 03/07/2022.

como parte da família, o que pode relativizar o vínculo empregatício, amenizando a exigência por direitos trabalhistas e salários dignos.[555]

Atualmente, mesmo diante da existência da legislação, sobretudo quando esse trabalhador mora no ambiente de trabalho, os patrões ignoram os limites legais das jornadas de trabalho. Com isso, as empregadas não tinham/têm hora para começar ou terminar suas tarefas, tendo a obrigação de executá-las a qualquer momento que fossem/sejam requisitadas, ficando com "disponibilidade" em tempo integral e para diferentes funções, algumas vezes sem folgas, final de semana e férias.

As experiências de assédio, violência e exclusão vivenciadas pelas empregadas domésticas acabaram gerando uma memória social de inferioridade e marginalização, num processo de assimilação das experimentações próprias, mas também de incorporação de padrões relacionados à sua condição social.[556] Esse processo de interiorização pode seguir diferentes caminhos: através da assimilação total ou parcial das ideias que a sociedade tem sobre o grupo estigmatizado, por recusa, por aceitação parcial ou pela transformação de estigma em arma.[557]

Durante a década de 1970 (momento em que Odair compôs a canção "Deixe essa vergonha de lado"), era comum que as empregadas domésticas demonstrassem "vergonha da profissão, o que estava associado ao estigma histórico"[558]. No processo de internalização, as

---

[555] Em uma entrevista realizada com 21 homens de classe média, oito deles revelaram que a primeira vez que fizeram sexo foi com uma empregada. Os homens que não tiveram a iniciação sexual com a empregada classificaram esse tipo de relação como um hábito social comum, revelando que familiares e amigos assim o fizeram. Em suas memórias, os entrevistados disseram que as garotas da mesma idade e nível social não aceitavam ter relações sexuais, sobretudo incluindo penetração, porque isso poderia prejudicar a reputação delas. Fato que, segundo eles, forçava-os a procurar a empregada atraente, visto como o modo mais fácil para a iniciação sexual, porque o medo de perder o emprego, muitas vezes, fazia as empregadas se sujeitarem a qualquer coisa. Alguns deles relataram que a iniciação sexual com uma empregada era implicitamente valorizada ou tolerada pelo pai e por parentes mais velhos do sexo masculino. Essa "relação sexual" era considerada um momento de passagem, representava para o homem a entrada na idade adulta e um testemunho de masculinidade espontânea, autêntica e uma prova de que não seria homossexual. Em meio aos relatos de abusos e bolinações com as empregadas, a maior parte dos entrevistados descreveu as relações de poder que envolviam a convivência com elas, representadas como totalmente submissas aos desejos dos patrões. A análise do discurso dos homens entrevistados permite compreender que a violência contra as empregadas, ao ser legitimada pelos grupos dominantes, acabou sendo naturalizada e aceita como inevitável por uma parcela ampla da sociedade. COROSSACZ, Valeria Ribeiro. Abusos sexuais no emprego doméstico no Rio de Janeiro: a imbricação das relações de classe, gênero e "raça". **Temporalis**. Brasília, ano 14, n. 28, p. 299-324, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/temporalis/article/view/8214/6157>. Acesso em: 15/03/2022.

[556] ANDERFUHREN, Marie. L'employee domestique a Recife (Brésil) entre subordination et recherche d'autonomie. Tese (Doutorado), Intitut d' Etude du Developpement Economique et Social Universete Paris I, Phantheon-Sorbonne, 1999, p. 63. Apud: TAVARES, Mauricio Antunes. **Diferenças e desigualdades sociais naturalizadas no trabalho de adolescentes empregadas domésticas na cidade do Recife**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), PPGS/ UFPE, Recife, 2005.

[557] GIRARD, Christiane Ferreira Nunes. Cidadania e cultura: o universo das empregadas domésticas em Brasília (1970-1990). Tese (Doutorado em Sociologia), DS/ IH/UnB, Brasília, 1993, p. 97. Apud: Ibidem.

[558] BRANDT, Maria Elisa Almeida. **Minha área é a casa de família:** o emprego doméstico na cidade de São Paulo. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003, p. 175. Apud. MACEDO,

empregadas acabavam por aceitar a inferiorização social de que eram vítimas. E, por outro lado, através de suas canções e discursos na mídia, Odair José tentou desconstruir a imagem marginalizada dessa profissão. Como pôde-se observar nos itens anteriores deste trabalho, essa não foi a primeira vez que o artista saiu em defesa de grupos marginalizados ou tratados como inferiores.

No próximo item, a discussão se voltará para os vínculos de Odair com os setores populares. Setor de sua origem social, que concentra a maior parte do seu público, e que teve o seu cotidiano transformado no principal tema de suas canções. Para além de exercer o papel de cronista, em suas entrevistas Odair buscava "conscientizar" esses setores.

3.5 CAUSAS POPULARES: MÚSICA, ENGAJAMENTO E POLITIZAÇÃO ATRAVÉS DA OBRA DE ODAIR JOSÉ

Ok Baby, Ok, Ok
Pois bem pessoal, eu vou cantar um forró pra vocês
Forró, música da terra, Brasil
Eu vou cantar em Português é claro
Vamo lá
É um forrózinho da pesada

Eu agora vou
Cantar no meu tema
Um forró moderno
Pra essa gente de Ipanema

Onde todo mundo
Tem cuca legal
Mas na verdade só conhece a James Brown

A semana pra essa gente
Só tem mesmo é feriado
O trabalho pra essa turma
Há muito tempo é superado

Vai à praia o dia inteiro
E está sempre sem dinheiro
Vai na aula de inglês
Pra negar que é brasileiro

Renata Mourão. Trabalho doméstico, consumo e interseccionalidade: possibilidades de agência na trajetória de uma (ex-)empregada doméstica. **Mediações**. Londrina, v. 20, 2015, p. 184-207. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/22832>. Acesso em: 11/07/2022.

Essa gente não conhece
Nunca viu
O interior do meu Brasil

Eu agora vou
Cantar no meu tema
Um forró moderno
Pra essa gente de Ipanema

Todo mundo é moderno
Todo mundo é avançado
Mas na hora do acerto
Todo mundo tá cansado

Eu sou mais o meu avô
Com o forró do interior
Que na hora do acerto
Ele diz, vem cá amor[559]

Na canção "Forró de Ipanema", Odair abandona o padrão musical de seu repertório. Como o próprio revelou em entrevista[560], nessa composição, como em outras canções, ele precisou esconder sua autoria ante as perseguições da Censura. A inovação da canção se faz na melodia, diferentemente das baladas românticas, do rock psicodélico e do rock progressivo, como o próprio título revela, a música em questão se define melodicamente como uma mistura entre rock e forró (algo inovador na época).

Além dessa mudança, em "Forró de Ipanema" Odair apresenta uma crítica às elites – particularmente, às do Rio de Janeiro, onde Odair morava nessa ocasião. Na introdução, que inicia com termos em inglês, como "ok" e "baby", o compositor diz que irá cantar um forró moderno, "em português", ironicamente questiona a expressiva influência e admiração pela música e cultura americana circulante nesse momento. Em outros trechos da canção, Odair reitera essa questão: "*Onde todo mundo / Tem cuca legal / Mas na verdade só conhece a James Brown"*; "*Vai na aula de inglês / Pra negar que é brasileiro".*

Entre os vetores de propagação do *American way of life*[561] pelo mundo, destacaram-se os produtos culturais, como o cinema, a música, desenhos animados, seriados, entre outros.

[559] David Lima/ Sobreira Batera (Comp.). **Forró de Ipanema**. LP "Histórias e Pensamentos", Odair José. Lado 2, Faixa 2. Polydor/Universal Music, 1976.
[560] Depoimento de Odair José em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.
[561] Define-se como *American way of life*, "modo de vida americano", o patriotismo e o orgulho extremo da população norte-americana por tudo o que está ligado à sua economia, sociedade, política e cultura. Também ao que se vincula ao seu passado, às suas instituições, tradições e aspectos contemporâneos. Trata-se de uma espécie de ideologia que promove a imagem próspera dos Estados Unidos e é amplamente divulgada pelos veículos de comunicação (filmes, músicas, programas de TV, séries, games, revistas em quadrinho, livros, músicas, arte) e produtos industriais (carros, roupas, eletrodomésticos, produtos eletrônicos). Personagens como o Pato Donald ou o Mickey, da Disney, impactaram negativamente as práticas culturais e tradições latino-americanas, também influenciaram crianças e jovens a absorver ensinamentos ligados a avareza, egoísmo e consumismo, típicos dos

Na canção "Forró de Ipanema", Odair critica essa influência e o estilo de vida das elites de Ipanema, um certo ócio cotidiano, entendido como a falta de trabalho, percebido nos trechos: *"A semana pra essa gente / Só tem mesmo é feriado";* e *"O trabalho pra essa turma / Há muito tempo é superado"*. Ócio esse possibilitado pela renda de investimentos financeiros (como a poupança, fundos e bolsa de valores), aposentadorias, imóveis alugados ou heranças.[562]

A crítica abrange as desigualdades sociais existentes, num contexto em que as elites, por uma série de fatores como recursos, maior escolaridade, qualificação, oportunidades e contatos, acabam ocupando postos de trabalho com melhor remuneração e, em alguns casos, jornadas de trabalho reduzidas.[563]

> Aqui cabe perfeitamente o conceito de "fechamento", elaborado por Weber para indicar o processo pelo qual coletividades sociais procuram maximizar seus ganhos pela restrição do acesso a recursos e oportunidades, geralmente de natureza econômica, a um círculo limitado de escolhidos que buscam monopolizá-los. No caso destas agremiações, ingerências são produzidas em torno à oferta de cursos e vagas, no direcionamento curricular e até mesmo na produção de avaliações.[564]

---

norte-americanos, e que eram propagados por esses personagens. TOTA, Antônio Pedro. O Imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Apud: CARDOSO, Tatiana Cristina. **Americanismo e cinema hollywoodiano no filme "A felicidade não se compra"**. Dissertação (Mestrado em História), PPGH/ UFG, Goiânia, 2018.

[562] Quanto mais se ascende economicamente no Brasil, mais o trabalho perde importância na renda, abrindo espaço para o capital. Enquanto no estrato dos 5% aos 10% mais ricos 91% dos ganhos vêm da labuta propriamente dita, por meio de salários, aposentadorias e outras receitas do gênero, essa fonte não chega à metade do que fatura o 1% mais abastado. Nesse grupo, 46% da renda vêm do trabalho; 26%, de receitas mistas (como lucros e dividendos); e 15% estão estritamente vinculados à remuneração do capital (aplicações financeiras e renda variável). Esta categoria representa só 1% nos ganhos dos 5% aos 10% mais ricos do país, que têm 4% do seu rendimento de fontes mistas, além de 91% relacionados ao trabalho. O resto fica pulverizado em itens de menor relevância. Os números são parte do estudo inédito "A composição da renda no topo da distribuição", elaborado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) com a Universidade de Brasília (UnB). A pesquisa mapeou o peso de cada fonte nos ganhos dos 10% mais ricos, a partir dos dados da Declaração de Imposto de Renda da Pessoa Física de 2006 a 2012. O TEMPO. **Quanto mais ricos, menos trabalho e mais rendimentos**. 30 out. 2016. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/economia/quanto-mais-ricos-menos-trabalho-e-mais-rendimentos-1.1392668>. Acesso em: 03/07/2022.

[563] As profissões tornam-se grupos sociais (os grupos profissionais), com grande capacidade de organizar as relações sociais, capacidade essa que passa a influenciar a estruturação e hierarquização do mundo social como um todo. Decorre dessa forma de organização que a profissionalização constitui uma forma de mobilidade social, pois "[...] a profissionalização é o projeto coletivo de mobilidade social que acaba por garantir monopólios na prestação de serviços e certos privilégios na estrutura ocupacional". BASTOS, A. P. B. L. Herdeiros ou sobreviventes: mobilidade social no ensino superior no Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Sociologia), IFCS/ UFRJ, Rio de Janeiro, 2004, p. 57. Apud: VARGAS, Hustana Maria. Sem perder a majestade: "profissões imperiais" no Brasil. **Estudos de Sociologia**. Araraquara, v. 15, n. 28, p. 107-124, 2010. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/2553/2173>. Acesso em:15/03/2022.

[564] WEBER, M. Economia e sociedade. Brasília: Ed. UnB, 1991. Apud: Ibidem.

No refrão, Odair aponta que *"Essa gente"*, termo que se refere aos moradores do bairro de Ipanema, "*[...] não conhece / Nunca viu / O interior do meu Brasil",* o que está ligado à ideia do mundo rural como o cerne cultural da sociedade brasileira.[565]

O compositor adentra o campo da temática sexual fazendo um comparativo entre os moradores de Ipanema, que, segundo ele, apesar de se afirmarem *modernos*, "*na hora do acerto*" (a palavra assume o significado de "ato sexual"), não conseguem corresponder, porque todos estão *cansados*. Enquanto, de forma inversa, o avô do narrador-compositor, por ter o privilégio de ser do interior e dançar forró, na hora do *acerto*, consegue desempenhar bem o papel de amante.

A análise da canção "Forró de Ipanema" permite observar as críticas sociais a "*essa gente*", os moradores de Ipanema, revelando a oposição do narrador aos modos de vida e pensamento desse grupo social. Na canção, Odair assume sua origem popular e do interior. O compositor não teve formação acadêmica nem engajamento político, mas a convivência com militantes do movimento estudantil do Rio de Janeiro permitiu que Odair compreendesse as tensões e desigualdades sociais:

> *Então, ao contrário do que as pessoas pensam, como eu te falei, eu estou observando o mundo há muito tempo. No ano de 64, eu vi o governo, os militares assumirem o poder no Brasil na marra, como se fosse, as pessoas falam golpe! Eles entraram na marra, botaram as armas lá e tiraram os governantes eleitos. Eu, por exemplo, eu era fã do João Goulart, eu achava na época do João Goulart, que foi o primeiro governante brasileiro a pensar em reforma agrária, por esse motivo tiraram ele de lá, alegaram esse como um dos motivos, porque na verdade eles queriam assumir o poder mesmo por algumas razões. Então eu vi, em 64, o governador de Goiás Mauro Borges ser tirado a força do palácio, eu estava na praça. Depois, quando eu fui para o Rio de Janeiro, em 67 para 68, eu morei em casa de estudante, eu comi no Calabouço, eu fiquei dois anos no Rio de Janeiro. Eu participei de todas as passeatas, e mesmo quando cantor, depois que eu comecei a cantar, eu sempre me coloquei*.[566]
>
> Pedro: você falou sobre almoçar no Calabouço, mas você estava lá na hora das maiores manifestações e confusões?
>
> Odair: estava, participei de muitas, era época do Vladimir Palmeira, ele era líder lá. Até porque, para comer no calabouço, que era uma casa de estudantes, você tinha que participar, que estudar. Eu me matriculei na escola, de uma certa forma, a gente vivia tudo aquilo ali, achava que muita coisa estava errada, ia para a rua bater de frente com os caras. Quando fecharam o Calabouço, a gente ia para os outros restaurantes,

[565] O processo de urbanização brasileira é fenômeno recente, tendo se desenvolvido durante todo o século XX, mas com maior intensidade entre as décadas de 1940 e 1990. FAUSTINO, Jean Carlo. **O êxodo cantado:** a formação do caipira para a modernidade. Tese (Doutorado em Sociologia), PPGS/UFSCar, São Carlos, 2014, p. 20.

[566] Depoimento de Odair José, em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.

> comia, um cara de repente subia na mesa e dizia “aqui estão os estudantes do brasil, não vão pagar a conta porque o governo fechou o restaurante”, essas coisas.
> Pedro: você nunca foi um desses que subiam na mesa?
> Odair: não, porque não tinha o dom de subir na cadeira e falar, mas eu estava lá. É uma questão de liderança, né? Mas participei bastante.
> Pedro: chegou a conhecer o Edson Luís [estudante morto em 1968, num confronto com a repressão]?
> Odair: eu me lembro, não só dele como de outras pessoas. Não foi só ele que entrou pelo cano, muitas pessoas ali eram vistas como… engraçado, depois que comecei a gravar discos, eu passava pelo aeroporto para viajar, logo no início, e via retratos de pessoas de que eu me lembrava do Calabouço, “procura-se“, era o cara com quem eu morava na casa de estudantes, que depois foram para aquelas guerrilhazinhas e tal. Eu convivi com eles.
> Pedro: o que você sentia ao ver as fotos?
> Odair: levava um susto, pensava “como é que pode?”. Tinha um cara de que esqueci o nome, cheio de sardinhas, morava na casa de estudantes em que morei mais tempo, na rua do Lavradio, 43. Outro dia passei por lá, aquelas ruas em volta dos Arcos da Lapa hoje são uma boemia, reestruturaram todos aqueles casarões, está muito bonito de noite. A casa de estudante em que morei virou um barzinho todo metido a besta, com charutaria e tudo.
> Na casa em que morávamos tinha a parte de baixo, onde tinha o poço de água para lavar roupa, e uma escada que dava para os dois andares de cima. essas casas de estudantes eram invadidas, aquela era de algum europeu que morreu e não tinha parentes, ficou ali. Nessa casa, a escada de madeira do primeiro piso nós cortamos, e a gente subia por uma corda. Era uma escada, mas uma escada de corda, que era para a polícia não entrar de supetão.[567]

Nesta entrevista, Odair rememora a convivência com os estudantes que militaram em prol da redemocratização, as palestras proferidas por eles e as manifestações públicas, passeatas e movimentos democráticos. O convívio com jovens torturados, presos e mortos determinou sua visão de mundo e a identificação com os setores populares e trabalhadores. Ciente das desigualdades sociais, Odair fez da música um instrumento visando auxiliar a reflexão e a tomada de consciência:

> *[Odair] Agora, o que acontece, eu te expliquei para falar para quem eu faço a música. Eu faço para as pessoas, mas eu faço música de uma forma simples e direta, e eu trabalho às vezes junto com pessoas, hoje mais nem tanto, hoje meu público está bem mais para pessoas mais intelectualizadas, mais jovens e tal, de faculdades, pessoas de seus 30, 40 anos que já são mais estudadas. Mas, de um modo geral, até hoje eu ainda consigo ter uma penetração muito grande de pessoas que não têm muita informação, e as pessoas que não têm muita informação, é muito difícil você convencer eles de alguma coisa, é muito mais difícil*

[567] SANCHES, Pedro Alexandre. Por causa disso é que estás sempre triste? **Farofafá**. 1º jun. 2006. Disponível em: <https://farofafa.com.br/2006/06/01/por-causa-disso-e-que-estas-sempre-triste/>. Acesso em: 14/03/2022.

> *você convencer uma pessoa que não tem acesso à informação, que é fechada, que é religiosa, ou por nascença que é dentro daqueles tabus todos, de determinados temas tabus, do que um cara que é estudado, que é tudo, que é, como dizem, que é intelectual. Então, a minha missão é muito mais difícil [...]*
> *[Eder] Eu gostaria de saber se ao compor você tinha alguma intenção de politizar o seu público. Através das suas canções, trazer informações, levar os menos intelectualizados a refletir sobre a censura, os governos militares, as desigualdades sociais, a hipocrisia moral...*
> *[Odair] Então, eu acho, Eder, fico feliz por você perguntar isso, porque é assim que eu vejo o meu trabalho. Eu tenho por volta de 500 músicas, e sei que nem todas eu fui feliz na composição, tem algum momento que você não escreve bem. Como eu faço crônicas, nem sempre você faz uma boa crônica, e eu também tive alguns momentos da minha vida que eu estava meio sem foco, que eu estava meio perdido como ser humano, então nem estava muito interessado, fiquei meio disperso, e fiz umas canções até muito insignificativas. Mas, de um modo geral, o foco é esse, é ser um despertador de mentes adormecidas. É você alertar as pessoas sobre coisas que às vezes... Olha, eu tenho muita preocupação com a manipulação que se faz das pessoas na sua simplicidade. As pessoas são muito manipuladas por interesses horríveis, seja de grana, seja de poder e tal. E, se depender de mim, eu vou sempre me colocar contra isso, a favor do povo. Eu sou a favor do povo, sou contra essa manipulação.*[568]

Ao contrário do que afirmam alguns críticos, a geração de músicos românticos na qual se insere Odair, que foram classificados como bregas, também abordou temas políticos nos seus repertórios. Assim como Chico Buarque de Holanda, João Bosco, Gonzaguinha, entre outros que expunham um engajamento direto através de suas canções, artistas como Paulo Sérgio, Waldick Soriano, Fernando Mendes e Odair José também estavam atentos à realidade política, social e cultural, até mesmo porque, devido à origem vinculada aos populares, tinham percepção das questões vigentes.[569] Não se quer dizer que haja nos discos desses artistas refutações e combates abertos, mas a estratégia envolvia uma lógica que pontuava as tensões e preconceitos cotidianos, que transformavam a cotidianidade num palco de resistências, de recusas e questionamento ao autoritarismo do regime.

Dessa forma, Odair conseguiu expor a desigualdade social, as dificuldades financeiras e o abandono dos setores populares, que eram ocultados pelo dito "milagre brasileiro", pela repressão e pela censura imposta pelo governo militar:

---

[568] Depoimento de Odair José, em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.
[569] ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não:** música popular cafona e ditadura militar. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 333.

> Entretanto, ao descrever a dura realidade dos pobres, dos negros, dos meninos de rua, das empregadas domésticas, dos imigrantes nordestinos, dos camponeses sem terra, dos analfabetos, dos homossexuais e das prostitutas, os artistas "cafonas" revelavam de uma maneira simples e clara – e para um grande público – aquilo que os ideólogos do regime procuravam dissimular ou esconder; ou seja, as desgraças do cotidiano e o caráter conflitivo, autoritário e excludente da sociedade brasileira.[570]

Apesar da importância da associação do engajamento político de compositores vinculados ao CPC[571] e outros movimentos vigentes durante os governos militares, obras de artistas como Odair possibilitam uma reflexão sobre outras estratégias de politização nos setores populares, já que uma "arte engajada" não se configura apenas naquela cujos produtores estão ligados a partidos políticos, movimentos sociais ou que expressem conceitos e teorias políticas.

> [...] relação entre arte e política pode se apresentar sob dois aspectos básicos: como arte ligada e a serviço de uma ordem política vigente e de um poder constituído; ou como arte engajada que critica esse mesmo poder e uma ordem vigente, relacionando mais a processos de lutas de caráter contestatório.
> [...] Portanto, ao discutirmos "arte engajada", estaremos tangenciando categorias correlatas como o papel do intelectual e do "artista-intelectual" (ou seja, aquele que produz uma reflexão sobre sua poética), bem como a relação entre linguagem artística e valores políticos.
> [...] a arte engajada – de caráter mais amplo e difuso, define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em "imperativo moral e ético" que acaba desembocando na política, mas não parte dela. Em que pese o caráter um tanto arbitrário destas definições conceituais da arte política de caráter contestatório, elas visam delimitar de forma mais precisa termos pouco definidos e que frequentemente se confundem, mas que conceitualmente não devem ser tomados como sinônimos no plano da análise histórico-sociológica.[572]

---

[570] ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não:** música popular cafona e ditadura militar. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 334.

[571] O Centro Popular de Cultura, conhecido como CPC, foi criado no Rio de Janeiro (mas depois se espalhou para outras regiões do país), em 1961, ligado à União Nacional de Estudantes - UNE. Fizeram parte do CPC representantes de variados campos artísticos, como o teatro, a música, o cinema, a literatura, as artes plásticas, entre outros. O movimento tinha como projeto principal, a elaboração de uma "cultura nacional, popular e democrática", que seria obtida através da politização das classes populares. O objetivo dos participantes do CPC era criar uma "arte popular revolucionária", que se tornaria instrumento de revolução social. NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção:** engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969). São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2001.

[572] Idem. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. **Temáticas**. Campinas, v. 19, n. 37/38, p. 25-56, jan. 2011. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/13670/8967>. Acesso em: 07/03/2022.

As considerações evidenciam que, para ser considerada engajada, a arte não precisa necessariamente ser inspirada em concepções ideológicas ou produzida por artista diretamente vinculado ao campo político. Entre as propostas da produção artística está a tentativa de produzir reflexão, conscientização ou chamar atenção para questões sociais, políticas e culturais, ela então se configura como uma "arte engajada", sendo essa uma possibilidade de compreender a obra de Odair José.

Odair revelou que não possuía vínculos partidários ou ideológicos[573], contudo, durante a sua entrevista, realizada em 25 de setembro de 2019, momento no qual o presidente Luiz Inácio Lula da Silva se encontrava preso, manifestou-se discordante ante a condenação e o resultado do julgamento, e também participou de diversas manifestações e eventos políticos e artísticos intitulados "Lula Livre". Quando foi inquerido sobre sua participação no movimento, o artista revelou seu posicionamento político:

> [Eder] Recentemente eu vi um show seu na manifestação do Lula Livre. No caso, eu gostaria de saber se você já foi ou é filiado a algum partido, e se atualmente possui simpatia a algum partido político.
> [Odair] Eu não tenho partido, nunca fui filiado a nenhum e talvez nunca vá ser. Meu partido são as pessoas, eu viajo o Brasil há 50 anos, eu conheço todos os cantos do Brasil, eu conheço os vários Brasis que tem dentro desse Brasil. Então, eu sou a favor de governos, eu sou a favor de governantes que se preocupam com o povo, mas uma preocupação real, uma preocupação de verdade. Você tem que saber, pra mim o governante que não tiver na sua pauta, eu acho que no Brasil tem que ter o agronegócio, porque é um país grande, tem, mas tem que ter agricultura familiar. Eu sou a favor do MST, eu sou a favor de tudo aquilo que é ligado ao povo, eu sou a favor da natureza, eu sou a favor das pessoas. Então, todo sistema de governo que eu perceber que está manipulando as pessoas e vai prejudicá-las, eu me coloco contra, ainda que eu não ganhe nada por isso, tá! Às vezes a gente só toma pau, às vezes as pessoas não entendem, mas eu sou a favor de governo, não importando o nome. E sobre o Lula, eu sou a favor do Lula, por isso eu participo do Lula Livre! Eu acho que o Lula está preso de sacanagem, eu acho que o Lula é um perseguido político. Prenderam o Lula para chegar ao poder, porque no voto não ganhava. Só isso. Eu sou a favor, se quer concorrer com o Lula, concorra com ele, não prenda o cara, o cara foi preso injustamente, o cara foi julgado às pressas, por um juiz, sabe, todo mundo sabe que armou todo um esquema, juiz, promotores. "Mas o Lula fez isso, fez aquilo...", o que existe contra o Lula é um

[573] Pode-se afirmar que o ideal de neutralidade é uma ficção política e jurídica, e sua efetiva defesa se transforma em um discurso ideológico cuja principal finalidade é atribuir um critério duvidoso de racionalidade que não se pode mais sustentar. Questões de valor não podem ser separadas de questões de fato. Defender essa completa separação é ainda acreditar que é possível estudar fatos em si, o que seria filosoficamente arriscado. GONDIM, Larissa Cristiane Daniel. O conceito de neutralidade: aspectos políticos e jurídicos. In: SILVA, Eduardo Pordeus; REPOLÊS, Maria Fernanda Salcedo. **Filosofia do Direito I**. Florianópolis: CONPEDI, p. 191-207, 2014. Disponível em: <http://publicadireito.com.br/artigos/?cod=798e5a5dc5f4a19a>. Acesso em: 03/07/2022.

preconceito, as pessoas da elite não gostam do Lula porque "o Lula é isso ou aquilo", não gostam pelo bem que o Lula fez para o povo![574]

Figura 26 - Anúncio de um dos shows do Festival Lula Livre destacando participação de Odair José, 2019.[575]

Figura 27 - Anúncio de um dos shows do Festival Lula Livre com participação de Odair José, 2019.[576]

[574] Depoimento de Odair José em entrevista concedida ao autor em 25/09/2019.
[575] Cf.: LULA LIVRE.ORG. **Festival Lula Livre Triângulo Mineiro esquenta as atividades do 7º Mutirão neste domingo**. 29 nov. 2019. Disponível em: <https://pt.org.br/festival-lula-livre-triangulo-mineiro-esquenta-as-atividades-do-7o-mutirao-neste-domingo/>. Acesso em: 15/03/2022.
[576] Cf.: INTERSINDICAL. **Central da Classe Trabalhadora. Praça da República, centro de SP, recebe Festival Lula Livre em 2 de junho**. 27 mai. 2019. Disponível em: <https://intersindicalcentral.com.br/festival-lula-livre-2-junho//>. Acesso em: 15/03/2022.

Figura 28 - Odair José em show se manifestando a favor da soltura de Lula, 2019.[577]

Apesar de declarar não possuir vínculos ideológicos, na entrevista Odair demonstra suas preocupações com a igualdade, a justiça social e a liberdade de expressão:

> *[Eder] Odair, eu gostaria de saber sobre o seu posicionamento ideológico. Em relação ao modelo capitalista e ao socialista, qual a sua opinião?*
> *[Odair] Capitalismo eu sou contra, tá, mas eu acho que tem que existir o capital. Só que esse capital, ele tem que ser distribuído entre todos. Se você tem o capital só para alguns, aí meu filho, não é bom, e não funciona, e as pessoas insistem no Brasil em não ver essa realidade. O lado da ponta, por exemplo, 12% que têm muito dinheiro, só vai continuar tendo muito dinheiro ou ganhando mais dinheiro se o outro lado da ponta, que é mais ou menos 30%, 40%, também tiver. Só vai ter consumo, o país só vai girar se tiver consumo, como vai ter consumo se o outro lado não tem? Esses 50%, 58% que tem no meio é o grande problema da sociedade, porque ele não consegue andar na velocidade de quem está à frente dele, que são os milionários e os bilionários, que são 12%. O cara anda num carro a 200 por hora, e ele está andando em um a 80, mas, quando ele vê o cara que está atrás dele (esses outros 30%) chegando em um carro a 70, a 60 por hora, quase alcançando ele, aí ele inventa essas coisas, essas situações de golpe, discriminação, exclusão, porque ele não quer perder aquele lugar do meio, ele não quer que os de lá venham para o meio, ele quer ficar mais próximo do que está em cima. Então, o capital tem que existir. Eu sou de esquerda? Não sei! Eu acho que tem que ter o capital, mas o capital para todos!*

Pelos cartazes de divulgação dos shows vinculados ao movimento "Lula Livre" e pela foto de Odair observa-se o apoio ao presidente Lula. No discurso do artista durante a

[577] Foto: Ton Cabano. Cf.: SODRÉ, Lu. Odair José: "A democracia está mutilada no Brasil". **Brasil de Fato**. Arte e Resistência. São Paulo, 1º set. 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/09/01/odair-jose-a-democracia-esta-mutilada-no-brasil>. Acesso em: 11/07/2022.

apresentação, ele associou sua ligação com o povo e às causas populares com a defesa da libertação do presidente Lula:

> "Eu ando pelo Brasil há 48 anos, muita coisa já vi, muita coisa já vivi. Muita coisa já vi não fazerem pelo povo e já vi muita gente fazer coisas pelo povo. Ultimamente ouvi uma música que diz: 'O presente está tentando pegar o futuro e levar pro passado'. Isto é retrocesso e eu espero que isso não aconteça. O poder está na verdade com as pessoas. Eu tenho o meu destino misturado com o destino do povo brasileiro através do meu trabalho. Eu sou pró povo, por isso sou pró Lula."[578]

Em outra apresentação, em defesa do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), Odair reforçou seu apoio às causas populares e à reforma agrária. Segundo o artista, ele já apoiava a reforma agrária desde os primeiros movimentos das Ligas Camponesas, instituídas sob o governo de João Goulart:

> **Odair:** Esse evento é de maior importância. Estou feliz em participar. É a primeira vez que participo cantando, mas sempre acompanho. Eu acompanho a reforma agrária no Brasil desde a época do João Goulart, sou a favor da reforma agrária, da agroecologia, da agricultura familiar e de tudo que se faz aqui. Sou a favor do produto limpo, isso é o melhor para a humanidade. Acho uma sacanagem tentarem brecar isso. Eu venho na esperança de estar ajudando um pouco.
> **Lú Sudré:** O Brasil passa por um cenário político conturbado, com a retirada de muitos direitos sociais, e, inclusive com a paralisação da reforma agrária. Qual o papel da arte em um contexto como esse?
> **Odair:** Evidentemente cada pessoa tem o direito de não fazer nada ou de fazer aquilo que acha que tem que fazer. Mas eu vejo que a arte não pode ser omissa. Não podemos ficar em uma zona de conforto achando que está em um arco-íris. Se quem faz arte não sabe, tem que saber. A arte tem que participar das coisas do seu tempo. Eu sou um compositor e não posso, nesse momento, escrever algo como se estivesse tudo bem. Eu não me sinto bem fazendo isso. Eu procuro fazer música, subir no palco, de uma forma que o meu trabalho tenha relevância para o momento pelo qual meu país passa. E esse momento é péssimo. A arte tem obrigação de saber fazer essa leitura.[579]

---

[578] BITTENCOURT, Julinho. Odair José: "Eu sou pró povo, por isso sou pró Lula". **Fórum**. 21 jan. 2018. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/politica/2018/1/21/odair-jose-eu-sou-pro-povo-por-isso-sou-pro-lula-25415.html>. Acesso em: 11/07/2022.

[579] SODRÉ, Lu. Odair José: "A democracia está mutilada no Brasil". **Brasil de Fato**. Arte e Resistência. São Paulo, 1º set. 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/09/01/odair-jose-a-democracia-esta-mutilada-no-brasil>. Acesso em: 11/07/2022.

Figura 29 - Anúncio de participação de Odair José no programa online Pé na Terra em Movimento, ligado ao MST, 2019.[580]

Figura 30 - Odair José se apresentando na 18ª Jornada de Agroecologia do MST, em Curitiba, 2019.[581]

As declarações e a participação em atos políticos (desde a chegada ao Rio de Janeiro) e a inclusão de temas políticos em meio ao enredo romântico de suas canções mostram que, ao contrário do que alguns críticos afirmam, ele não fez e não faz uma "arte alienada" e despolitizada. A sua trajetória de vida foi marcada pelo cotidiano sofrido, pela convivência com setores excluídos nos interiores e nas cidades. Em seus relatos de memórias e em suas canções

[580] Cf.: MST OFICIAL. Odair José na #Feira20Anos. **Twitter**, 7 set. 2019. Disponível em: <https://twitter.com/MST_Oficial/status/1170411481093091328/photo/>. Acesso: 11/07/2022.
[581] Cf.: Ibidem.

emergem questões como exclusão, injustiças, desigualdades e também estratégias para trazer à baila questões sociais, políticas, sexuais e culturais.

> Tal concepção leva a rever a noção de politização, concebendo-a mais como o processo pelo qual certas populações se apropriam concretamente da política democrática – mais em função das questões e interesses ligados à sua existência material do que como apenas a aculturação às categorias e valores legítimos dessa política democrática.
> A participação na política, as identificações partidárias, as lealdades eleitorais, etc. são determinadas, em parte, pela inscrição dos indivíduos em redes relacionais que se assentam em sua vida familiar, seu pertencimento territorial, suas práticas de lazer, sua sociabilidade profissional, etc. Elas também são condicionadas pelo "senso prático" da política que os indivíduos desenvolvem, ao se confrontarem com a ação dos políticos e avaliarem o modo como a política responde a seus problemas concretos, atende às suas reivindicações em termos materiais (a resolução dos problemas materiais que os atingem) e simbólicos (reconhecimento público, expressão de consideração, atenção às queixas). O segundo elemento diz respeito aos códigos morais que servem de base aos julgamentos políticos. Estes também se fundamentam em registros e critérios de avaliação que, a exemplo da obrigação de reciprocidade, do dever de reconhecimento e do julgamento de equidade dirigido a um político, em função de sua capacidade de agir de acordo com os deveres de seu encargo, não estão confinados à esfera política, mas recobrem uma pluralidade de dimensões da vida social ordinária.[582]

Observando-se sob essa perspectiva e através da análise e contextualização das suas composições, pode-se dizer que Odair contribuiu (mesmo que indiretamente) para conscientizar seus ouvintes polemizando sobre as questões políticas (política do cotidiano), sociais, culturais e comportamentais. E, diante disso, sofreu a repressão e vigilância constante da Censura.

[582] BRIQUET, Jean-Louis. Pertencimentos locais, experiências cotidianas e práticas políticas: clientelismo e politização na Córsega (séculos XIX e XX). **REPOCS - Revista Pós Ciências Sociais**. São Luís, v. 14, n. 27, p. 17-31, 2017. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/6403/4091>. Acesso em: 15/03/2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das fontes musicais, jornalísticas e orais analisadas, a hipótese inicial da presente tese acabou sendo confirmada. Chegou-se à conclusão de que, ao contrário do que críticos musicais e detratores preconceituosos afirmaram, o repertório musical produzido por Odair José na década de 1970 não era alienado ou despolitizado, mas sim incompreendido. Utilizando melodias simples que mesclavam o rock e a balada romântica, o artista conseguiu inserir temas reflexivos e de crítica social junto ao predominante romantismo de suas letras.

Como um atento observador do cotidiano popular, da noite boêmia e das agruras sofridas pelos mais pobres, Odair assumiu o papel de cronista musical, apresentando em suas canções a verdadeira face dos relacionamentos (que já não eram namoros de portão), dos casamentos (que se reconfiguravam em novos formatos não oficializados nos âmbitos civil e religioso), da homossexualidade (com um maior número de assumidos), do aumento do consumo de drogas, além da normalização do sexo antes do casamento e do sexo livre (influência da Contracultura e dos movimentos por liberdade comportamental que se espalharam pelo mundo após 1968 e aqui chegaram).

Ao expor fatos reais, mas indesejados, Odair desagradou os setores conservadores e religiosos "defensores da moral e do bom costume", tornando-se um dos alvos artísticos preferidos da censura, constando entre os nomes com maior número de músicas vetadas pelos agentes do regime militar. Para além da falsa defesa da família, da pátria e dos valores tradicionais, para os militares, a censura moral se constituía como um instrumento de proteção nacional contra um plano internacional comunista, que envolvia autores, artistas e intelectuais progressistas, como Herbert Marcuse, e cuja missão era acabar com o modelo de família e costumes tradicionais.

O desenrolar da história mostrou que o regime militar estava errado, nem Odair, nem nenhum outro artista considerado "imoral" ou brega teve vínculo ideológico ou com partido político, tampouco frequentou universidades ou assimilou conceitos e teorias revolucionárias. Mas nem por isso podem ser menosprezados ou considerados ignorantes, alienados ou despolitizados. No caso de Odair, sua politização ocorreu no cotidiano, através de sofrimentos com os traumas da migração do campo para a cidade e a invisibilidade social na chegada ao Rio de Janeiro, quando dormiu pelas ruas; na audição dos relatos de violência a prostitutas e outros sujeitos marginalizados; quando se deu conta dos resquícios escravocratas na exploração das empregadas domésticas; e quando viu companheiros que comeram e dormiram com ele em

pensões e casas de estudantes do Rio de Janeiro sendo presos, brutalmente torturados e assassinados.

Por essas e outras, Odair tomou partido dos pobres, inspirou-se neles e cantou para eles, mais do que isso, resolveu cantar por eles. Seu canto foi um grito de socorro e de resistência, de enfrentamento à invisibilidade daqueles que são maioria, mas excluídos socialmente. Ao gravar "O Filho de José e Maria", em 1977, enfrentou todo o sistema, foi jogado à própria sorte e contra o público, rompeu com o mercado, ignorou lucro e fama, foi ameaçado de excomunhão, criticado e difamado pelos quatro cantos. Também foi boicotado pela grande mídia, a mesma que o exaltou e lucrou com o seu sucesso.

Mesmo enfrentando dificuldades, Odair não desistiu, resolveu carregar sua cruz, como o Jesus que quis conhecer. Não desistiu de sua missão, e resolveu cantar por outros propósitos: a liberdade e a subjetividade criativa. Como prêmio, reconquistou o prestígio. Na Virada Cultural de São Paulo, foi apresentado a um novo público: jovem, consciente, admirado com sua resistência e qualidade musical. Desde então, passou a reafirmar a politização e o engajamento de sua obra, e a expressar aos quatro ventos que sempre cantou para o povo, em defesa do povo, tendo como maior objetivo produzir reflexão e atitudes de resistência entre os setores populares.

FONTES

Fontes musicais

Canções:

Agnaldo Timóteo (Comp.). **A Galeria do Amor**. LP "Galeria do Amor", Agnaldo Timóteo. Lado 1, Faixa 1. Odeon, 1975.

David Lima/ Sobreira Batera (Comp.). **Forró de Ipanema**. LP "Histórias e Pensamentos", Odair José. Lado 2, Faixa 2. Polydor/ Universal Music, 1976.

Donizete/Jean Pierre (Comp.). **As noites que você passou comigo**. LP "Odair José", Odair José. Lado 2, Faixa 9. Polydor/ Universal Music, 1973.

Donizette (Comp.). **A noite mais linda do mundo**. LP "Lembranças", Odair José. Lado 2, Faixa 12. Polydor/Universal Music, 1974.

Elvis Presley/Vera Maison (Comp.). **Love me tender**. Single "Anyway You Want Me" (RCA 20-6643). EUA: RCA, 1956.

João Viola/ Cilinha (Comp.). **Brega ou Chique**. LP "João Viola - Vol. 7", João Viola. Lado 2, Faixa 7. Alvorada Chantecler, 1987.

José Messias/ Donizete (Comp.). **Forma de sentir**. LP "Coisas simples", Odair José. Lado 2, Faixa 7. RCA Victor, 1978.

José Pereira Júnior/ Pisca (Comp.). **Esta noite você vai ter que ser minha**. LP "Assim sou eu", Odair José. Lado 1, Faixa 1. Polydor/ Universal Music, 1972.

Odair José/ Francisco Lara (Comp.). **Uma Lágrima**. CPS - Compacto Simples "Uma lágrima", Selo Genial, Odair José. Lado 1, Faixa 1. CBS, 1969.

Odair José/ Rossini Pinto (Comp.). **Vou morar com ela**. LP "As 14 Mais, Vol. XXV", Odair José. Lado 2, Faixa 13. CBS, 1971.

Odair José (Comp.). **Vida que não para**. LP "Assim sou eu", Odair José. Lado 2, Faixa 8. Polydor/ Universal Music, 1972.

Odair José (Comp.). **Vou tirar você desse lugar**. LP "CPS", Odair José. Lado 1, Faixa 1. CBS, 1972.

Odair José/ Arnaldo Silva (Comp.). **Mande nem que seja um telegrama**. LP "Assim sou eu", Odair José. Lado 2, Faixa 7. Polydor, 1972.

Odair José/ J. Pereira Júnior (Comp.). **Eu queria ser John Lennon**. LP "Assim sou eu", Odair José. Lado 2, Faixa 7. Polydor, 1972.

Odair José/ Silva Santos (Comp.). **Cristo, Quem é você?** LP "CPD". Odair José. Faixa 3, Polydor, 1972.

Odair José (Comp.). **Os Anjos**. LP "Odair José". Odair José. Faixa 2, Lado 1. Polydor/ Universal Music, 1973.

Odair José/ Ana Maria (Comp.). **Uma vida só** (Pare de tomar a pílula). LP "Odair José", Odair José. Lado 1, Faixa 6. Polydor, 1973.

Odair José/ Andréia Teixeira (Comp.). **Deixe essa vergonha de lado**. LP "Odair José", Odair José. Lado 1, Faixa 1. Polydor, 1973.

Odair José (Comp.). **Cotidiano nº 3**. LP "Lembranças", Odair José. Lado 2, Faixa 7. Polydor, 1974.

Odair José (Comp.). **Lembranças**. LP "Lembranças", Odair José. Lado 1, Faixa 1. Polydor, 1974.

Odair José (Comp.). **Noite de desejos**. LP "Lembranças", Odair José. Lado 1, Faixa 2. Polydor, 1974.

Odair José/ Gil (Comp.). **Amantes**. LP "Lembranças", Odair José. Lado 1, Faixa 5. Polydor, 1974.

Odair José (Comp.). **Viagem**. LP "Odair", Odair José. Lado 1, Faixa 3. Polydor, 1975.

Odair José/ Maxine (Comp.). **Na minha opinião**. LP "Odair", Odair José. Lado 2, Faixa 12. Polydor, 1975.

Odair José (Comp.). **O Casamento**. LP "O filho de José e Maria", Odair José. Lado 1, Faixa 6. RCA, 1977.

Odair José (Comp.). **O Filho de José e Maria**. LP "O filho de José e Maria", Odair José. Lado 2, Faixa 7. RCA Victor, 1977.

Odair José (Comp.). **Nunca mais**. LP "O Filho de José e Maria", Odair José. Lado 1, Faixa 1. RCA/Sony Music, 1977.

Odair José (Comp.). **O sonho terminou**. LP "O Filho de José e Maria", Odair José. Lado 2, Faixa 8. RCA/Sony Musica, 1977.

Odair José/ Maxine (Comp.). **É assim**. LP “O Filho de José e Maria”, Odair José. Lado 1, Faixa 4. RCA/ Sony Music, 1977.

Odair José (Comp.). **Quando você decidir**. LP “Coisas Simples”, Odair José. Lado 1, Faixa 1. RCA/Sony Musica, 1978.

Odair José/ Maxine (Comp.). **Agora sou livre** (O Divórcio). LP “Coisas simples”, Odair José. Lado 1, Faixa 6. RCA Victor, 1978.

Odair José/ Joper (Comp.). **Lua de mel**. LP “Odair José”, Odair José. Lado 1, Faixa 2. Continental, 1979.

Odair José/ Rubenito (Comp.). **Amor de Secretária**. LP “Odair José”, Odair José. Lado 2, Faixa 8. Jangada/ EMI-Odeon, 1985.

Odair José/ Fernando Adour (Comp.). **Em qualquer lugar**. CD “Eu não sou cachorro, não”, Artistas Diversos. Faixa 2. Universal Music, 2004.

Odair José (Comp.). **Morrinhos**. Odair José. Freak, 2020.

Pinga/ Lula/ Evaldo José (Comp.). **Eu sinto pena e nada mais**. LP “Odair José”, Odair José. Lado 2, Faixa 8. Polydor/ Universal Music, 1973.

Raulzito (Comp.). **Tudo acabado**. LP “Odair José”, Odair José. Lado 1, Faixa 4. CBS, 1970.

Rita Lee/ Paulo Coelho (Comp.). **Arrombou a festa**. Compacto “Rita Lee Tutti Frutti”, Rita Lee. Faixa 1. Som Livre, 1976.

Rossini Pinto (Comp.). **Eu Tenho**. LP “Odair José”, Odair José. Lado 1, Faixa 2. CBS, 1970.

Rossini Pinto (Comp.). **Minhas coisas**. CPS - Compacto Simples “Minhas coisas”, Odair José. Lado 1, Faixa 1. CBS, 1970.

Rossini Pinto (Comp.). **Sua Cartinha**. LP “Odair José”, Odair José. Lado 1, Faixa 3. CBS, 1970.

Rossini Pinto/ Odair José (Comp.). **Meu céu é você**. CPS - Compacto Simples “Minhas coisas”. Odair José. Lado 2, Faixa 2. CBS, 1970.

Rossini Pinto/ Odair José (Comp.). **Um ano depois**. LP “Odair José”, Odair José. Lado 2, Faixa 8. CBS, 1970.

CPS, LPs, CDs:

Artistas diversos. **Eu não sou cachorro, não**. CD. Universal Music, 2004.

Odair José. **Uma lágrima**. Compacto Simples. CBS, 1969.

Odair José. **Minhas coisas**. Compacto Simples. CBS, 1970.

Odair José. **Odair José**. LP. CBS, 1970.

Odair José. **Meu grande amor**. LP. CBS, 1971.

Odair José. **CPS**. Compacto Simples. CBS, 1972.

Odair José. **Assim sou eu**. LP. Polydor/ Universal Music, 1972.

Odair José. **Odair José**. LP. Polydor, 1973.

Odair José. **Lembranças**. LP. Polydor, 1974.

Odair José. **Odair**. LP. Polydor, 1975.

Odair José. **Histórias e pensamentos**. LP. Polydor, 1976.

Odair José. **O Filho de José e Maria**. LP. RCA/ Sony Music, 1977.

Odair José. **Coisas simples**. LP. RCA, 1978.

Odair José. **Odair José**. LP. Continental, 1980.

Raul Seixas, Sergio Sampaio, Míriam Batucada e Edy Star. **Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das 10**. LP. CBS, 1971.

The Doors. **The best of The Doors**. LP. Gatefold: Elektra, 1976.

Arquivos da censura

Encaminhamento nº 202, da Segunda Seção do Quartel General da Quarta Zona Aérea (QG-4). Assunto: Herbert Marcuse. Data 13/06/1969. BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Área de Identificação: BR DFANBSB VAZ.0.0.9742 – Dossiê. Código de Referência: BR DFANBSB VAZ.0.0.9742. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_> Acesso em: 11/05/2022.

Ficha de dados do sociólogo e professor, Laércio Bezerra de Melo no SNI (Serviço Nacional de Informações). BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional.

Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Área de Identificação: BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.69004336 – Dossiê. Código de Referência: BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.69004336. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_>. Acesso em: 11/05/2022.

Informação nº 328 da CISA (Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica) - ESC RCD: Campanha contra a Sociedade Tradição, Família e Propriedade (TFP). BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Área de Identificação: BR DFANBSB VAZ.0.0.27876- Dossiê. Código de Referência: BR DFANBSB VAZ.0.0.27876. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_>. Acesso em: 11/05/2022.

Requerimento e liberação da canção “Vou tirar você desse lugar”, de autoria de Odair José. Data da aprovação: 15/12/1971. BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas.Área de Identificação: BR RJANRIO TN.CPR.LMU.2341-Dossiê. Código de Referência: BR RJANRIO TN.CPR.LMU. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_>. Acesso em: 07/03/2021.

Requerimento e Veto da canção “A Primeira Noite de um homem”, de autoria de Odair José. BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Área de identificação: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.33427 - Dossiê. Código de Referência: BR DFANBSB. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_>. Acesso em: 14/07/2021.

Requerimento e Veto da canção “A Primeira Noite de um homem”, de autoria de Odair José. BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Área de identificação: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.33427 - Dossiê. Código de Referência: BR DFANBSB. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_>. Acesso em: 14/07/2021.

Requerimento e Veto da canção “Desespero”, de autoria de Odair José. Data do veto: 22/02/1974. BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Área de identificação: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.33426 - Dossiê. Código de Referência: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.33426. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_>. Acesso em: 18/07/2022.

Requerimento e Veto da canção “Em qualquer lugar”, de autoria de Odair José e Fernando Adour. Data do veto: 23/4/1973. BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Área de identificação: BR RJANRIO

TN.CPR.LMU.4107 - Dossiê. Código de Referência: BR RJANRIO TN.CPR.LMU.4107. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_>. Acesso em: 14/03/2022.

Requerimento e Veto da canção “Primeira Lição”, de autoria de Odair José. Data do veto: 03/05/1983. BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Área de identificação: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.19076 - Dossiê. Código de Referência: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.19076. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_>. Acesso em: 03/04/2022.

Veto da canção “Desespero”, de autoria de Odair José. Data do veto: 22/02/1974. BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Área de identificação: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.33426 - Dossiê. Código de Referência: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.33426. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_>. Acesso em: 14/03/2022.

Veto da canção “Primeira Lição”, de autoria de Odair José. Data do veto: 03/05/1983. BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Área de identificação: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.19076 - Dossiê. BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Código de Referência: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.19076. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_>. Acesso em: 03/04/2022.

Veto da canção “Primeira Lição”, de autoria de Odair José. Data do veto: 03/05/1983. BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Área de identificação: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.19076 - Dossiê/ Código de Referência: BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.19076, Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_>. Acesso em: 03/04/2022.

Documentos governamentais e institucionais

BRASIL. Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. **Diário Oficial da União**. Seção 1. Brasília, 29 jan. 1946. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>.

BRASIL. **Decreto-lei n.º 5.452, de 1º de maio de 1943.** Rio de Janeiro, 1943. Aprova a Consolidação das Leis do Trabalho. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del5452.htm>. Acesso em: 13/03/2022.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 3.688, de 3 de outubro de 1941**. Câmara dos Deputados, Centro de Documentação e Informação, 1941. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-3688-3-outubro-1941-413573-normaatualizada-pe.html>. Acesso em: 13/03/2022.

BRASIL. Senado Federal. **Código Civil e Normas Correlatas**. 5ª ed. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2014.

BRASIL. Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. **Diário Oficial da União**. Seção 1. Brasília, 29 jan. 1946. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 10 abr. 2022.

CNBB. Declaração da Comissão Central da CNBB. **Revista SEDOC**, fev. 1969.

DOCUMENTOS DE PAULO VI. **Carta encíclica Humanae Vitae**. Tradução de Lourenço Costa. São Paulo: Paulus, 1997.

Matérias de jornais e revistas

A PALAVRA. Belém, 7 jan. 1917.

ARAUJO, Peu. O Odair José contou pra gente tudo sobre seu disco clássico e proibidão 'O Filho de José e Maria'. **Noisey/Vice**, 27 ago. 2014. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/gy35zb/o-odair-jose-contou-pra-gente-tudo-sobre-seu-disco-classico-e-proibidao-o-filho-de-jose-e-maria/>. Acesso em: 04/08/2022.

BOMFIM, Emanuel. Cantado "por crianças de 10 anos e adultos de 80", Odair contesta as divisões na MPB. **O Estado de S. Paulo**. Caderno 2. São Paulo, 7 abr. 2012.

DIÁRIO DE NATAL. **Odair José mostra seu novo estilo em Natal**. Natal, 24 jun. 1977.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Caderno 2. Rio de Janeiro, 3 abr. 1973.

FOLHA DE S. PAULO. **General Muricy, em discurso de posse da chefia do Estado-Maior do Exército**. São Paulo, 5 mar. 1969.

ITAÚ CULTURAL. **Odair José homenageia Raul Seixas**. Entrevista do artista Odair José ao Projeto "Estéreo Saci", do Instituto Itaú Cultural. São Paulo, 14 jun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/ watch?v=48wWY_JFiKI>. Acesso em: 21/08/2021.

JORNAL DE CAXIAS. **Música**. Caxias do Sul, 9 jul. 1977.

JORNAL DO BRASIL. 1º Caderno. **Censura proíbe duas músicas**. Rio de Janeiro, 14 jul. 1973.

JORNAL DO BRASIL. 1º Caderno. **Dê folga à sua empregada neste sábado**. Rio de Janeiro, 5 out. 1973.

JORNAL DO BRASIL. Caderno B. **Declarações**. Música Popular. Rio de Janeiro, 29 jul. 1973.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 5 jun. 1973.

LUCIA, Vera. Odair José: "Não canto minha vida". **Diário de Notícias**. Caderno 2. Rio de Janeiro, 30 mai. 1973.

LUTA DEMOCRÁTICA. **Thiury-Thiury**. Rio de Janeiro, 22 mar. 1973.

MACHADO, Gilka Serzedello. Colunão. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 14 jan. 1974.

MILAN, Betty. O amor tem um pavio apagador. **Veja**, jun. 2010. Disponível em <http://veja.abril.com.br/especial/mulher/amor/-tem-pavio-apagador-p-038.html>

MOTA, Nelson. A pílula do sucesso. Som, Primeira Audição. **O Globo**. Rio de Janeiro, 30 dez. 1973.

O JORNAL. **Odair José**. As pessoas. Rio de Janeiro, 16 mar. 1973.

O POVO ONLINE. **A pior censura é a da hipocrisia**. Notícias. Fortaleza, 13 jun. 2018. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/jornal/especiais/festivalvidaearte/2018/06/a-pior-censura-e-a-da-hipocrisia.html>. Acesso em: 12/04/2021.

O POVO ONLINE. **Abraçando atitude rock'n'roll, cantor reafirma lado contestador com discurso crítico à "moral imoral" dos conservadores**. Notícias. Fortaleza, 13 jun. 2018. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/jornal/especiais/festivalvidaearte/2018/06/a-pior-censura-e-a-da-hipocrisia.html>. Acesso em: 12/04/2021

PRETO, Marcus. Odair José, agora cult, grava discos inéditos. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada. São Paulo, 21 nov. 2010.

ROCHA, Jesus. Odair José: o menestrel pró prole. **Pasquim**. Rio de Janeiro, Ano IX, n. 424, 12 a 18 ago. 1977.

SABINO, Fernando. A lei do menor e a lei do cão. **Jornal do Brasil**. Caderno B. Rio de Janeiro, 28 mai. 1973.

SANT'ANA, Thais. O que tem de legal na Rota 66? Por que ela ficou famosa? **Super Interessante**. Mundo Estranho. São Paulo, 24 jul. 2018. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-tem-de-legal-na-rota-66-por-que-ela-ficou-famosa/>. Acesso em: 03/07/2022.

SOLANO, Esther. Elevador de serviço é a senzala dos pobres? **Caos Filosófico**. Balneário Camboriú, 12 mar. 2020. Disponível em: <https://caosfilosofico.com/2020/03/12/elevador-de-servico-e-a-senzala-dos-pobres/>. Acesso em: 03/07/2022.

TEIXEIRA, Lucas Borges. Revisitando Meus Clássicos: Odair José - O Filho de José e Maria (1977). **Monkeybuzz**. São Paulo, 25 mai. 2020. Disponível em: <https://monkeybuzz.com.br/materias/revisitando-meus-classicos-o-filho-de-jose-e-maria-1977/>. Acesso em 12/10/2021.

TROPICÁLIA. **É proibido proibir**. s/d. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>. Acesso em: 23/10/2022.

VIEIRA, Paulo. Phono 73: O que restou? **O Jornal**. Exposições. Rio de Janeiro, 1º mai. 1973. Acesso em: 10/08/2021.

WAKEMAN, Rick. "The six Wives of Henry Vii". Discos. **Jornal dos Sports**. Rio de Janeiro, 30 set. 1973.

WOODWARD, Alberto. História da Surf Music. **Alma Surf**. São Paulo, ed. 6, set./out. 2001.

XAVIER, Nilson. 30 anos de "Brega e Chique": 10 curiosidades sobre a novela. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 20 abr. 2017.

BIBLIOGRAFIA

Livros e capítulos de livros

ALVES, J. E. D. **As políticas populacionais e o planejamento familiar na América Latina e no Brasil**. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Ciências Estatísticas, 2006.

ALVES, M. M. **A Igreja e a política no Brasil**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1979.

ANDRADE, Mario de. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

ARAUJO, Maria Paula. **A utopia fragmentada:** as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não:** música popular cafona e ditadura militar. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. **História da vida privada**. Vol. 5 - Da Primeira Guerra aos nossos dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AYERBE, Luis Fernando. **Estados Unidos e América Latina:** a construção da hegemonia. São Paulo: UNESP, 2002.

AZEVEDO, Amailton Magno. **Sambas, quintais e arranha-céus:** as micro-áfricas em São Paulo. São Paulo: Olho d'Água, 2016.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **Formação do Império americano:** da guerra contra a Espanha à guerra no Iraque. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido:** sobre a fragilidade dos laços. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BEAVOIR, Simone. **O segundo sexo:** a experiência vivida. Vol. 2, 9ª ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

BERQUÓ, Elza. Arranjos familiares no Brasil: uma visão demográfica. In: NOVAIS, Fernando A. (Dir.). **História da vida privada no Brasil**. Vol. 4 - Contrastes da Intimidade Contemporânea. Organizado por Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BÍBLIA. O Evangelho segundo Mateus. Cap. 18, Vers. 6; Cap. 25, Vers. 35-40. São Paulo: Paulinas, 2011.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção:** crítica social do julgamento. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRAUNSTEIN, Peter; DOYLE, Michael William. Historicizing the American counterculture of the 1960s and '70s. In: BRAUNSTEIN, Peter; DOYLE, Michael William (Eds.). **Imagine Nation:** the American counterculture of the 1960s and '70s. New York/London: Routledge, 2002.

BUENO, André; GÓES, Fred. **O que é a Geração Beat**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História:** novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

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

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação a música popular brasileira**. São Paulo: Ática, 1985.

CAMURÇA, Marcelo Ayres. A militância de esquerda (cristã) de Leonardo Boff e Frei Betto: da Teologia da Libertação a mística ecológica. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (Org.). **As esquerdas no Brasil**. Vol. 3 - Revolução e Democracia (1964-...). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem:** a elite política imperial. Teatro de Sombras: a política imperial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CERTEAU, Michael de. **A Invenção do Cotidiano**. 1 - Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial, 1988.

CHAUI, Marilena. **Conformismo e Resistência:** aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COGGIOLA, Osvaldo. 1968: a grande virada mundial. In: REIS FILHO, Daniel Aarão (Org). **1968:** Reflexos e reflexões. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

COSTA, Nelson Barros da. **Música popular, linguagem e sociedade:** analisando o discurso literomusical brasileiro. Curitiba: Appris, 2012.

COUTTO, Isabel Osório T. **O amor em palavras:** o discurso amoroso em questão. Curitiba: Honoris Causa, 2011.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis:** para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

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

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias e Conversas de Mulher**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2013.

DOSSE, François. **A história em migalhas:** dos Annales à Nova História. Tradução de Dulce Oliveira Amarantes dos Santos. Revisão técnica de José Leonardo do Nascimento. Bauru: EDUSC, 2003.

DYLAN, Bob. **Chronicles Volume One**. Simon & Schuster, 2004.

FAOUR, R. **História Sexual da MPB:** a evolução do amor e do sexo na canção brasileira. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FAUSTO, Boris. **A Revolução de 1930:** historiografia e história. São Paulo: Brasiliense, 1972.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O Brasil Republicano** – o tempo da ditadura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FONSECA, Cláudia. Ser mulher, mãe e pobre. In: PRIORE, Mary Del (Org.); BASSANEZI, Carla (Coord. de textos). **Histórias das mulheres no Brasil**. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.

FONSECA SOBRINHO, D. **Estado e população:** uma história do planejamento familiar no Brasil. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; FNUAP, 1993.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2:** o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1984.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala:** formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48ª ed. São Paulo: Global, 2003.

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GIBRAN, Khalil. **O Profeta**. Rio de Janeiro: ACIGI, 1980.

GIBRAN, Khalil. **Jesus, Filho do Homem**. Sinodal, 2005.

GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

GREEN, James N. **Além do carnaval:** a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GREER, Germaine. **Sexo e destino:** a política da fertilidade humana. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

GUTIERREZ, G. **Teologia da Libertação:** perspectivas. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vertice, 1990.

HALL, Stuart. **Da diáspora**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALLIDAY, Fred. **Génesis de la Segunda Guerra Fría**. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1989.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo: 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos:** o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOBSBAWM, Eric. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HOBSBAWM, Eric. **História social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

HOORNAERT, Eduardo. **História da Igreja no Brasil:** ensaio de Interpretação a partir do Povo. Petrópolis: Ed. Vozes, 1979.

HOORNAERT, Eduardo. **A Igreja no Brasil-Colônia:** 1550-1800. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HOPKINS, Jerry; SUGERMAN, Daniel (1980). **No one here gets out alive:** the biography of Jim Morrison. New York: Barnes & Noble, 1997.

IANNI, Octavio**. Raças e Classes Sociais no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

JOSÉ, Carmen Lucia. **Do brega ao emergente**. São Paulo: Nobel, 2002.

KAMPION, Drew; BROWN, Bruce. **Stoked:** uma história da cultura surfe. Los Angeles, 1998.

LUCCOCK, John. **Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

MALTHUS, Thomas. **An essay on the principle of populations**. Londres: J. Johnson, 1798.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização:** uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 6ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Memória narrativa e indústria cultural**. Comunicación y Cultura. México, ago. 1983.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 1998.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Âncora de Emoções:** corpos, subjetividades e sensibilidades. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran:** experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista:** São Paulo e Adoniram Barbosa. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

MATOS, Maria Izilda Santos de. São Paulo dos italianos: cultura, sonoridades, musicalidade e Adoniran Barbosa. In: MATOS, Maria Izilda de (et al.). **Italianos no Brasil:** partidas, chegadas e heranças. Rio de Janeiro: Labimi/ UERJ, 2013.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e cultura:** história, cidade e trabalho. Bauru, SP: EDUSC, 2014.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Corpos e Emoções**: história, gênero e sensibilidades. São Paulo: e-Manuscrito, 2018.

MELLO, José Eduardo (Zuza) Homem de. **A Era dos Festivais:** uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

MOBY, Alberto. **Sinal fechado:** a música popular brasileira sob censura. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

MOREIRA, Sonia Virgínia. Rádio@Internet. In: BIANCO, Nélia R. Del; MOREIRA, Sonia Virgínia (Orgs.). **Rádio no Brasil:** tendências e perspectivas. Rio de Janeiro: EdUERJ; Brasília, DF: UnB, 1999.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira:** utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção:** engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969). São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2001.

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

NAPOLITANO, Marcos. **História e música:** história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **1964:** história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

NOVAIS, Fernando A. (Dir.). **História da Vida Privada no Brasil**. Vol. 4 - Contrastes da Intimidade Contemporânea. Organizado por Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

O'NEILL, Nena; O'NEILL, George. **Casamento aberto**. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PARSONS, Talcott. **The Social System**. London: Routledge, 2005.

PEDERIVA, Ana Barbara Aparecida. **Anos dourados ou rebeldes:** juventude, territórios, movimentos e canções nos anos 60. São Paulo: e-Manuscrito, 2020.

PEDRO, Joana Maria. Mulheres do sul. In: PRIORE, Mary Del (Org.); BASSANEZI, Carla (Coord. de textos). **Histórias das mulheres no Brasil**. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.

PINTO, Alan T. D. A. **Lentes, subversão e rock:** a música e a Contracultura dos anos 1960 e 1970 pela lente documentária do cinema direto. Uma análise dos filmes "Don't Look Back", "Monterey Pop", "Woodstock" e "Gimme Shelter". Monografia (Bacharelado em Comunicação Social), Uni-BH, Belo Horizonte, 2007.

POSTER, M. **Teoria Crítica da Família.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

RAGO, Luzia Margareth. **Os prazeres da noite:** prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930). São Paulo: Paz e Terra, 2008.

REIS, Daniel Aarão**. Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

RIDENTI, Marcelo. 1968: rebeliões e utopias. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste (Orgs.). **O Século XX:** o tempo das dúvidas - Do declínio das utopias às globalizações. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária:** um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNIESP, 2010.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro:** artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RONCADOR, Sônia. **A doméstica imaginária:** literatura, testemunhos e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889-1999). Brasília: Editora UnB, 2008.

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura:** reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Vozes, 1972.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Perseu Abramo, 2004.

SAVAGE, Jon. **A criação da juventude:** como o conceito de teenage revolucionou o século 20. São Paulo: Rocco, 2009.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**. Petrópolis: Vozes, 1995.

TODOROV, T. **A conquista da América**: a questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TOTA, Antonio Pedro. **A locomotiva no ar:** rádio e modernidade em São Paulo - 1924-1934. São Paulo: PW- Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor:** a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TURNER, Steve. **The Beatles:** a história por trás de todas as canções. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

VENTURA, Zuenir. **1968:** o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VOS, Geerhardus. **Teologia Bíblica:** Antigo e Novo Testamentos. Tradução de Alberto Almeida de Paula. São Paulo: Cultura Cristã, 2010.

VOVELLE, Michel. "A história e a longa duração". In: LE GOFF, Jacques; CHARTIER, Roger; REVEL, Jacques (Dir.). **A História nova**. Tradução de Eduardo Brandão. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

WATKINS, Elizabeth Siegel. **On the Pill**. A Social History of Oral Contraceptives 1950-1970. London: The Johns Hopkins University Press, 1998.

WEBER, M. **Economia e sociedade**. Brasília: Ed. UnB, 1991.

WILLER, Claudio. **O que é Beatnik**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Teses e dissertações

ALMEIDA, Angela Teixeira de. **Música, gênero e dor de amor:** as composições de Dolores Duran e Maysa (1950-1974). Dissertação (Mestrado em História), FCL/UNESP, Assis, 2017.

ALVES, Luciano Carneiro. **Flores no deserto** – a Legião Urbana em seu próprio tempo. Dissertação (Mestrado em História), PPH, UFU, Uberlândia, 2002.

ALVES, Miguel Fabrício de Oliveira. **Um chute no balde:** o rock experimental e a vanguarda na música dos Beatles. Dissertação (Mestrado em História), PPGH, PUC-GO, Goiânia, 2018.

ANDERFUHREN, Marie. **L'employee domestique a Recife (Brésil) entre subordination et recherche d' autonomie**. Tese (Doutorado), Intitut d' Etude du Developpement Economique et Social Universete Paris I, Phantheon-Sorbonne, 1999.

ARAÚJO, Tamyris Gomes. **O legado de Edgar Allan Poe e o rock em seus estilos e subestilos**. Dissertação (Mestrado em Letras), PPGLLCL/PUC-GO, Goiânia, 2020.

AVELAR, Sylvia Maria Marteleto. **O desaparecimento da aura em Benjamin**. Dissertação (Mestrado em Filosofia), PPGF/FFCH/UFMG, Belo Horizonte, 2010.

AZEVEDO, Lia Calabre de. **No tempo do rádio:** radiodifusão e cotidiano no Brasil - 1923-1960. Tese (Doutorado em História), DH/UFF, Niterói, 2002.

BARROS, Patrícia Marcondes de. **Provocações brasileiras:** a imprensa contracultural Made in Brazil - coluna Underground (1969-1971), Flor do mal (1971) & a Rolling Stone brasileira (1972-1973). Tese (Doutorado em História), FCL/ UNESP, Assis, 2007.

BASTOS, A. P. B. L. **Herdeiros ou sobreviventes:** mobilidade social no ensino superior no Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Sociologia), IFCS/ UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

BRANDT, Maria Elisa Almeida. **Minha área é a casa de família:** o emprego doméstico na cidade de São Paulo. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

CAMPOS, Ipojucan Dias. **Para além da tradição:** casamentos, famílias e relações conjugais em Belém nas décadas iniciais do século XX (1916/1940). Tese (Doutorado em História), PPGH/PUC-SP, São Paulo, 2009.

CAPELLARI, Marcos Alexandre**. O discurso da contracultura no Brasil:** o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970). Tese (Doutorado em História), PPGH/ FFLCH/USP, São Paulo, 2007.

CARDOSO, Tatiana Cristina. **Americanismo e cinema hollywoodiano no filme "A felicidade não se compra"**. Dissertação (Mestrado em História), PPGH/ UFG, Goiânia, 2018.

CAVALCANTI, Ivan Luís Lima. **"Ame, assuma e consuma":** canções, censura e crônicas sociais no Brasil de Odair José (1972-1979). Dissertação (Mestrado em História), PPGH/ UFPB, João Pessoa, 2015.

CAVALIERI, Francine Even de Sousa. **A prescrição da pílula anticoncepcional na década de 1960:** a perspectiva de médicos ginecologistas. Dissertação (Metrado em Ciências), PPGSP/FSP/USP, São Paulo, 2017.

CHRISTOVÃO, Nanci Tortoreto. **A política para a cannabis no Brasil entre o direito penal e a saúde pública:** da construção do discurso proibicionista às possibilidades de legalização. Tese (Doutorado em Ciências), FSP/USP, São Paulo, 2021.

FAUSTINO, Jean Carlo. **O êxodo cantado:** a formação do caipira para a modernidade. Tese (Doutorado em Sociologia), PPGS/UFSCar, São Carlos, 2014.

FERNANDES, Sofia Cortez. **As bandas como marcas que constroem os novos mitos:** o caso dos The Doors. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), ESCS/ IPL, Lisboa, 2010.

FONTOURA JÚNIOR, Antonio J. **Pornotopias conjugais:** subjetividades e sexualidades no surgimento do swing no Brasil. Dissertação (Mestrado em História), PPH/ SCH/UFPR, Curitiba, 2015.

FREITAS, Jaqueline Maria. **Rainhas do rádio e rainhas do lar:** representações femininas na era do rádio. Dissertação (Mestrado em Letras), PPGLCH, UNIGRANRIO, Rio de Janeiro, 2013.

GIRARD, Christiane Ferreira Nunes. **Cidadania e cultura:** o universo das empregadas domésticas em Brasília (1970-1990). Tese (Doutorado em Sociologia), DS/ IH/UnB, Brasília, 1993.

GUIMARÃES, Felipe Flávio Fonseca. **Do surgimento do rock à sua difusão pelo mundo:** a apropriação do rock no Brasil através das versões, de meados da década de 1950 a meados da década de 1960. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Social), PPGDS, UEMC, Unimontes, Montes Claros, 2013.

KAMINSKI, Leon Frederico. **Por entre a neblina:** o festival de inverno de Ouro Preto (1967-1979) e a experiência histórica dos anos setenta. Dissertação (Mestrado em História), PPH/ICHS/UFOP, Mariana, 2012.

KRONKA, Graziela Zanin. **A homossexualidade nas bancas de jornal:** a enunciação de assumir-se homossexual na imprensa especializada. Dissertação (Mestrado em Linguística), IEL/UNICAMP, Campinas, 2000.

LIMA, Alexandre Siqueira. **Primavera nos dentes:** desbunde, anticomunismo e repressão na cidade em quadrinhos (1972-1973). Dissertação (Mestrado em História), PPH/UNB, Brasília, 2017.

LUNA, Sophia Alencar Araripe. **"A porta da senzala abriu, nega":** racismo, divisão sexual do trabalho e direitos trabalhistas a partir da experiência sindical das trabalhadoras domésticas. Dissertação (Mestrado em Ciências Jurídicas), PPCJ/ CCJ/UFPB, João Pessoa, 2017.

MARTINS, Sebastião da Gama Castanheira. **A influência do álcool e do ópio na criatividade**. Dissertação (Mestrado Integrado em Medicina), CUPPM/FML/UL, Lisboa, 2019.

MENEZES, Aline Beckmann. **Análise da investigação dos determinantes do comportamento homossexual humano**. Dissertação (Mestrado em Teoria e Pesquisa do Comportamento), CFCU-DPE/ PPGTPC/ UFPA, Belém, 2005.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho:** o anticomunismo no Brasil, 1917-1964. Tese (Doutorado em História Econômica), PPGH/ FFLCH/USP, São Paulo, 2000.

OLIVEIRA, Tiago de. **Entre a crítica das armas e as armas da crítica:** trotskistas na ditadura militar (1968-1973). Uma contribuição à história do trotskismo no Brasil. Tese (Doutorado em História), PPGH-UFF, Niterói, 2018.

PAES, Jurema Mascarenhas. **São Paulo em noite de festa:** experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990). Tese (Doutorado em História Social), PUC/SP, São Paulo, 2009.

PINHEIRO, Veralúcia. **Socialização, violência e prostituição**. Tese (Doutorado em Educação), FE/UNICAMP, Campinas, 2006.

PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda:** a construção social da juventude na indústria cultural. Tese (Doutorado em Sociologia), PPGDS/FFLCH/ USP, São Paulo, 2015.

REIS, Ana Carolina Gonçalves. **Imagens e imaginários das secretárias em Mad Men:** uma análise retórico-discursiva das personagens Peggy Olson e Joan Holloway. Tese (Doutorado em Linguística do Texto e do Discurso), PPEL, FL, UFMG, Belo Horizonte, 2020.

ROCHA. Mariana Vieira da. **A Rádio Sociedade e a educação para Roquete Pinto**. Dissertação (Mestrado em Educação), PPGE, UFMG, Belo Horizonte, 2010.

SALES, Jean Rodrigues. **O impacto da revolução cubana sobre as organizações comunistas brasileiras** (1959-1974). Tese (Doutorado em História), DH, IFCH-UNICAMP, Campinas, 2005.

SANTOS, Gabriel Barbosa dos. **Expirados e inspirados:** a influência da cena do rock psicodélico inglês e norte-americano na contracultura nacional (1967-1971). Dissertação (Mestrado em História Social), PPGHSC/PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2013.

SANTOS, José Dário dos. **O Recife underground:** ditos e ritos da contracultura em Pernambuco (1968-1974). Dissertação (Mestrado em História), CFCH/DH/UFPE, Recife, 2019.

SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas:** a mosca na sopa da ditadura militar - Censura, tortura e exílio (1973-1974). Dissertação (Mestrado em História), PEPGH/PUC-SP, São Paulo, 2007.

SANTOS, Tiago Xavier dos. **A representação do usuário de maconha no cinema contracultural das décadas de 1960/1970**. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura), PPGEAHC/ UP Mackenzie, São Paulo, 2016.

SCHULZ, M. **Absolvo te ab isto vinculo excommunicationis et restituo te sacramentis Ecclesiae:** excomunhão e sociedade no 'Libro e las confesiones' de Martín Pérez. Dissertação (Mestrado em História), PPGH/IFCH/UFRS, Porto Alegre, 2013.

SILVA, Cristiane Vanessa da. **Histórias de utilização de pílulas anticoncepcionais no Brasil na década de 1960.** Dissertação (Mestrado em Ciências), INSMCAFF/ FOC, Rio de Janeiro, 2017.

SILVA, Luciandra Gonçalves da. **"Sob o símbolo da cruz":** questão social, família e educação nas relações entre Estado e Igreja no Brasil (1930-1945). Dissertação (Mestrado em Educação), PPGE/UERJ, Rio de Janeiro, 2010.

SILVA, Luciene Helena da. **A construção discursiva da noção de amor pelo posicionamento romântico em canções brasileiras da década de 1970**. Dissertação (Mestrado em Linguística), CH-DLV/ UFC, Fortaleza, 2014.

SOUZA JÚNIOR, Aujôr de. **A política demográfica da Igreja Católica e a medicalização da contracepção** (1960-1980). Dissertação (Mestrado em História Cultural), PPGH/CFCH/UFSC, Florianópolis, 2006.

TAVARES, Mauricio Antunes. **Diferenças e desigualdades sociais naturalizadas no trabalho de adolescentes empregadas domésticas na cidade do Recife**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), PPGS/ UFPE, Recife, 2005.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. **A palavra perplexa:** experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

VILLATORE, Fernando. **Tanscanção:** versão e performance de seis canções do The Doors. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), SCH/ UFPR, Curitiba, 2018.

Artigos

ARAÚJO, Maria de Fátima. Amor, casamento e sexualidade: velhas e novas configurações. **Revista do Conselho Federal de Psicologia**. Brasília, 6 set. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pcp/a/c994NrJ8VpydGdwZ9h4z4gw/?lang=pt>. Acesso em: 22/08/2021.

ASSUNÇÃO, Ana Karolina Cavalcante; BONFIM, Síria Mapurunga. Vou tirar você desse patamar: temática social na canção de Odair José. **Anais do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste** - Intercom. Maceió, 15 a 17 jun. 2011. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/ nordeste2011/resumos/R28-0406-1.pdf>.

BARBANY, Gregório Millán. La conquista del espacio. In: REAL ACADEMIA DE CIENCIAS. **Horizontes culturales:** las fronteras de la ciencia - 1998. Madri: Espasa, 2000. Disponível em: <http://www.rac.es/ficheros/doc/00335.pdf>. Acesso em: 01/04/2022.

BRIQUET, Jean-Louis. Pertencimentos locais, experiências cotidianas e práticas políticas: clientelismo e politização na Córsega (séculos XIX e XX). **Revista Pós Ciências Sociais**, v. 14, n. 27, p. 17-31, 2017. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/6403/4091>. Acesso em: 15/03/2022.

CARDOSO, Sílvia Oliveira; MACHADO, Heitor Leal. "A Galeria do Amor" - Cidade, corpo e emoções na música de Agnaldo Timóteo**. Anais do GP Comunicação e Culturas Urbanas do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação**. Evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 5 set. 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36984/21558>. Acesso em: 05/06/2021.

CEVASCO, Maria Elisa. Hibridismo cultural e globalização. **Artcultura**: Revista de História. Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 131-138, jan./jun. 2006.

CORDEIRO, Janaína Martins. A marcha da família com Deus pela Liberdade em São Paulo: direitas, participação política e golpe no Brasil, 1964. **Revista de História**. São Paulo, n. 180, 2021.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/167214/170156>. Acesso em: 05/08/2022.

COROSSACZ, Valeria Ribeiro. Abusos sexuais no emprego doméstico no Rio de Janeiro: a imbricação das relações de classe, gênero e "raça". **Temporalis**. Brasília, ano 14, n. 28, p. 299-324, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/temporalis/article/view/8214/6157>. Acesso em: 15/03/2022.

CUBAS, Caroline Jaques. Igreja Católica em tempos de ditadura militar: do diálogo à subversão em páginas impressas. **Fronteiras: Revista Catarinense de História**, ANPUH-SC, n. 24, 06 jun. 2018. Disponível em: <https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/FRCH/article/view/8085/5252>. Acesso em: 18/04/2022.

DA SILVA, David. O pecado original: raízes histórico-teológicas de uma controvérsia. **Revista de Cultura Teológica**, PEPG Teologia, PUC-SP, v. 17, n. 66, jan./mar. 2009.

DE JESUS, Maria da Conceição Castro; RAMÍREZ, Iris Anita Fabián. A representação feminina nas obras "A Moreninha", de Joaquim Manuel, e "A mão e a luva", de Machado de Assis: Romantismo versus Realismo. **Revista Philologus**, v. 26, n. 78 Supl., p. 653-60, 2020. Disponível em: <https://www.revistaphilologus.org.br/index.php/rph/article/view/371/398>. Acesso em: 13/07/2022.

FAVARETO, Arilson. A culinária caipira da Paulistânia: a história e as receitas de um modo antigo de comer, de Carlos Alberto Dória e Marcelo Corrêa Bastos. **Estudos Sociedade e Agricultura**. Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, UFRRJ, 2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=599962753010>. Acesso em: 12/05/2021.

FERREIRA, Júlio Flávio Vanderlan. Romantismo: a formação da literatura brasileira. **Vozes dos Vales**. Diamantina, n. 2, out. 2012. Disponível em: <http://site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/files/2011/09/ROMANTISMO-A-FORMA%C3%87%C3%83-DA-LITERATURA-BRASILEIRA_j%C3%BAlio-fl%C3%A1vio.pdf>. Acesso em: 03/05/2021.

GOMES, Paulo. Emprego doméstico e a arquitetura da desigualdade. **Ciência e Cultura**. Campinas, SBPC, UNICAMP, v. 68, n. 2, jul. 2016. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252016000200020>. Acesso em: 11/03/2022.

GONDIM, Larissa Cristiane Daniel. O conceito de neutralidade: aspectos políticos e jurídicos. In: SILVA, Eduardo Pordeus; REPOLÊS, Maria Fernanda Salcedo. **Filosofia do Direito I**. Florianópolis:

CONPEDI, p. 191-207, 2014. Disponível em: <http://publicadireito.com.br/artigos/?cod=798e5a5dc5f4a19a>. Acesso em: 03/07/2022.

HANANIA, Aida Ramezá. Um profeta em Nova Iorque. **International Studies on Law and Education**. São Paulo, CEMOrOc-Feusp/ IJI - Univ. do Porto, MASP, 2014. Disponível em: <http://www.hottopos.com/isle16/91-95Aida.pdf>. Acesso em: 10/05/2022.

JESUS, Diego Santos Vieira de. Disparos além do céu: os desafios à Prevenção da Corrida Armamentista no Espaço Cósmico. **Revista Intellector**. Rio de Janeiro, ano VI, v. VII, n. 13, jul./dez. 2010.

LOPES, Jader. Infância migrante: lugar, identidade e educação. **Anais da 26ª Reunião anual da ANPED**. Caxambu, 2003.

LOPES, José Aperecido Ferreira. Da noção do sagrado, na obra O Profeta de Gibran Khalil Gibran. **Revista Pandora Brasil**, n. 53, abr. 2013.

LÖWY, M. Marxismo e cristianismo na América Latina. **Lua Nova**. São Paulo, n. 19, p. 5-21, 1989.

MACEDO, Renata Mourão. Trabalho doméstico, consumo e interseccionalidade: possibilidades de agência na trajetória de uma (ex-)empregada doméstica. **Mediações**. Londrina, v. 20, 2015, p. 184-207. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/22832>. Acesso em: 11/07/2022.

MAGNOLO, Talita Souza; BARBOSA, Ramsés Albertoni; MUSSE, Christina Ferraz. Censores em transe: análise do processo de censura do filme Terra em transe. **Intexto**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (UFRS). Porto Alegre, n. 50, p. 90-110, set./dez. 2020.

MARTINS, C. E. História do CPC. **Arte em Revista**. São Paulo, Kairós, n. 3, 1980.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Por uma História das sensibilidades em foco - a masculinidade. **História: Questões & Debates**. Curitiba, n. 34, p. 45-63, 2001. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2658/2195>. Acesso em: 10/05/2022.

MELO, Maria das Neves Medeiros de; FUSCO, Wilson. Migrantes nordestinos na Região Metropolitana de São Paulo: características socioeconômicas e distribuição espacial. **Revista Franco-brasileira de Geografia**. Confins, n. 40, 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/confins/19451#citedby>. Acesso em: 11/07/2022.

MILAN, Betty. O amor tem um pavio apagador. **Veja**, jun. 2010. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/especial/mulher/amor/-tem-pavio-apagador-p-038.html>.

MOTT, Luiz. A construção da cidadania homossexual no Brasil. **Democracia Viva**, n. 25, 2015. Disponível em: <https://repositorio.sistemas.mpba.mp.br/bitstream/123456789/303/1/A%20constru%C3%A7%C3%A3o%20da%20cidadania%20homossexual%20no%20Brasil%20-%20Luiz%20Mott%2C%202015.pdf>. Acesso: 14/04/2022.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH, v.24, n.47, jul., 2004.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. **Temáticas**. Campinas, v. 19, n. 37/38, p. 25-56, jan. 2011. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/13670/8967>. Acesso em: 07/03/2022.

OLIVEIRA, Cristiane Brito de. Marta: o drama de uma libanesa em Gibran. **Revista Garrafa**. Rio de Janeiro, PPGCL/FL/UFRJ, v. 11, n. 33, 2013. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa30/cristianebrito_drama.pdf>. Acesso em: 14/03/2022.

PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos (tradição e contemporaneidade na MPB). **História & Perspectivas**. Uberlândia, UFU, n. 3, 1990.

PEDRO, Joana. Entre a ameaça da "bomba populacional" e a emancipação do corpo das mulheres: o debate sobre a contracepção no Brasil e na França. **Projeto História**. São Paulo, PUC-SP, n. 25, dez. 2002.

PEDRO, Joana Maria. Os feminismos e os muros de 1968, no Cone Sul. **Clio -** Série Revista de Pesquisa Histórica, v. 26, n. 1, 2008.

PERRONE, Marcela. Música de Fronteiras. **Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós- Graduação** (ANPPOM), Salvador, 2008.

RAGO, Luzia Margareth. Imagens da prostituição na Bélle Époque paulistana. **Cadernos Pagu:** trajetórias e sentimentos. São Paulo, n. 1, 1993. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1679/1662>. Acesso em: 11/07/2022.

RIDENTI, Marcelo. Operários e estudantes contra a ditadura: 1968 no Brasil. **Mediações** - Revista de Ciências Sociais. Londrina, UEL, v. 12, n. 2, p. 78-89, 2007. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/3319>. Acesso em: 10/03/2021.

SILVA JUNIOR, Sávio Augusto Lopes da. A relação da literatura Beatnik com a música de Contracultura. **VI Encontro de Música e Mídia**. São Paulo, Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid), 2010. Disponível em: <http://www.musimid.mus.br/6encontro/pdf/6%20Musimid%20(2010)%20-%20Savio%20Augusto%20Lopes%20da%20Silva%20Junior.pdf>. Acesso em: 05/07/2021.

VARGAS, Hustana Maria. Sem perder a majestade: "profissões imperiais" no Brasil. **Estudos de Sociologia**. Araraquara, v. 15, n. 28, p. 107-124, 2010. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/2553/2173>. Acesso em: 15/03/2022.

ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. **Música Popular em Revista**. Campinas, v. 2, n. 1, p. 99-124, 2013. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12970>. Acesso em: 02 jul. 2021.

Sites, blogs e documentos eletrônicos

BITTENCOURT, Julinho. Odair José: “Eu sou pró povo, por isso sou pró Lula”. **Fórum**. 21 jan. 2018. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/politica/2018/1/21/odair-jose-eu-sou-pro-povo-por-isso-sou-pro-lula-25415.html>. Acesso em: 11/07/2022.

BNDigital. **Revista do Rádio**. 7 abr. 2015. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/revista-do-radio/>. Acesso em: 14/05/2021.

CARVALHO, Joaquim de; SOBREIRA, Leonardo**.** “Foi a falsa moral”: Odair José revela bastidores da censura do regime militar. **Brasil 247**. Entrevistas. 25 ago. 2023. Disponível em: <https://www.brasil247.com/entrevistas/foi-a-falsa-moral-odair-jose-revela-bastidores-da-censura-da-ditadura-militar>. Acesso em: 25/08/2023.

CASAGRANDE. Cássio. Trabalho doméstico e discriminação. **Boletim Cedes**. Rio de Janeiro, set. 2008. Disponível em: <http://www.cedes.iuperj.br>. Acesso em: 11/07/2022.

DIAS, Tiago. Odair José se redescobre em novo público: “Quero os doidões ao meu lado”. **UOL**. Música. 13 jun. 2014. Disponível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2014/06/13/odair-jose-se-redescobre-em-novo-publico-quero-os-doidoes-ao-meu-lado.htm>. Acesso em: 15/03/2022.

ELAS +. **Trabalhadoras domésticas:** direitos e desafios - Uma Conversa com Creuza Oliveira. 2017. Disponível em: <http://www.fundosocialelas.org/noticias-conteudo.asp?cod=377>. Acesso em: 07/03/2023.

FAGUNDES, Cris. Aleister Crowley e o Rock and Roll. **Rocknauta**. 28 ago. 2012. Disponível em: <https://www.clickriomafra.com.br/rocknauta/aleister-crowley-e-o-rock-and-roll#:~:text=Crowley%2C%20por%20ser%20uma%20figura,a%20quem%20os%20Beatles%20admiravam>. Acesso em: 21/08/2022.

FRAZÃO, Dilva. Jim Morrison. **eBiografia**, 10 dez. 2020. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/jim_morrison/>. Acesso em: 14/03/2022.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. CPDOC. Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. **Atlas Histórico do Brasil**. s/d. Disponível em: <https://atlas.fgv.br/verbetes/radio-sociedade-do-rio-de-janeiro>. Acesso em: 12/04/2021.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/>. Acesso em: 12/10/2021.

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Mazzola (2). Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/personalidade/mazzola-2/>. Acesso em: 10/04/2021.

INTERSINDICAL. Central da Classe Trabalhadora. **Praça da República, centro de SP, recebe Festival Lula Livre em 2 de junho**. 27 mai. 2019. Disponível em: <https://intersindicalcentral.com.br/festival-lulalivre-2-junho//>. Acesso em: 15/03/2022.

JORNAL METAMORFOSE. **A Psicodelia de Ronnie Von**. 26 fev. 2020. Disponível em: <https://www.jornalmetamorfose.com/single-post/a-psicodelia-de-ronnie-von>. Acesso em: 14/03/2022.

LULA LIVRE.ORG. **Festival Lula Livre Triângulo Mineiro esquenta as atividades do 7º Mutirão neste domingo**. 29 nov. 2019. Disponível em: <https://pt.org.br/festival-lula-livre-triangulo-mineiro-esquenta-as-atividades-do-7o-mutirao-neste-domingo/>. Acesso em: 15/03/2022.

MST OFICIAL. Odair José na #Feira20Anos. **Twitter**, 7 set. 2019. Disponível em: <https://twitter.com/MST_Oficial/status/1170411481093091328/photo/>. Acesso: 11/07/2022.

MUSICA BRASILIS. **Festivais da Canção**. s/d. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/temas/festivais-da-cancao>. Acesso em: 17/04/2022.

O TEMPO. **Quanto mais ricos, menos trabalho e mais rendimentos**. 30 out. 2016. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/economia/quanto-mais-ricos-menos-trabalho-e-mais-rendimentos-1.1392668>. Acesso em: 03/07/2022.

ODAIR JOSÉ. Disponível em: <https://www.odairjoseoficial.com>.

PLINIO CORRÊA DE OLIVEIRA. Artigos na "Folha de S. Paulo". s/d. Disponível em: <https://www.pliniocorreadeoliveira.info/FSP%2072-01-09%20Revolucao.htm>. Acesso em: 17 mar. 2022.

RICKLY, Aline. 9 curiosidades sobre obra e vida do caricaturista Lan. **Sou Petrópolis**. Petrópolis, 5 nov. 2020. Disponível em: <https://soupetropolis.com/2020/11/05/9-curiosidades-sobre-obra-e-vida-do-caricaturista-lan/>. Acesso em: 12/03/2022.

SANCHES, Pedro Alexandre. Por causa disso é que estás sempre triste? **Farofafá**. 1º jun. 2006. Disponível em: <https://farofafa.com.br/2006/06/01/por-causa-disso-e-que-estas-sempre-triste/>. Acesso em: 14/03/2021.

SODRÉ, Lu. Odair José. A democracia está mutilada no Brasil. **Brasil de Fato**. Arte e Resistência. 1º set. 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/09/01/odair-jose-a-democracia-esta-mutilada-no-brasil>. Acesso em: 11/07/2022.

TEIXEIRA, Lucas Borges. Revisitando meus clássicos: Odair José – O Filho de José e Maria (1977). **Monkeybuzz**, 25 mai. 2020. Disponível em: <https://monkeybuzz.com.br/materias/revisitando-meus-classicos-o-filho-de-jose-e-maria-1977/>. Acesso em: 12/10/2021.

<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>. Acesso em: 23/10/2022.

VERDÉLIO, Andréia. IBGE: número de trabalhadoras domésticas caiu em dez anos. **Agência Brasil**. 2 abr. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-04/ibge-numero-de-empregadas-domesticas-caiu-em-dez-anos#:~:text=H%C3%A1%20quase%206%20milh%C3%B5es%20de,3%20milh%C3%B5es%20sem%20carteira%20assinada>. Acesso em: 15/07/2023.

VIEIRA, Marcelo Lopes. Compactos, singles e EPs: o que são e quais as diferenças? **Som do Vinil**, s/d. Disponível em: <https://osomdovinil.com/compactos-singles/>. Acesso em: 07/03/2023.

VINHAS, Leonardo. Entrevista: "Quero ser uma pessoa melhor", diz Odair José, que rememora sucessos e fracassos enquanto pensa no futuro. **Scream & Yell**, 3 mar. 2023. Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2023/03/03/entrevista-na-decada-de-1970-eu-era-exatamente-isso-que-sou-hoje-diz-odair-jose-que-aqui-fala-de-passado-presente-e-futuro/>. Acesso em: 04/03/2023.

Vídeos, filmes e documentários

GUERREIRO, Antonio (Dir.); FERRAZ, Carolina; AGUIAR, Sérgio (Apres.). Odair José relembra censura e conta o que fez com a fortuna que ganhou. **Domingo Espetacular**. São Paulo: Rede Record de Televisão, 5 jun. 2022. Disponível em: <https://recordtv.r7.com/domingo-espetacular/videos/odair-jose-relembra-censura-e-conta-o-que-fez-com-a-fortuna-que-ganhou-29062022>. Acesso em: 18/07/2022.

LICO, Allan (Dir.); GENTILI, Danilo (Apres.). Entrevista com Odair José. **Agora É Tarde**. São Paulo: Rede Bandeirantes de Televisão, 22 jun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=li3qI_LAwNQ>. Acesso em: 17/07/2022.

PORTO, Ismar (Dir.); PIRES, Alexandre; BAHIA, Xisto; GHIVELDER, Zevi (Rot.). **Como é boa nossa empregada**. 1h28min. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica, 1973.

PROVOCA. Odair José. **YouTube**, 11 mai. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/QGu0EewCQHo>. Acesso em: 17/07/2022.

RODRIGO FAOUR OFICIAL. Odair José – a censura, a pílula e o Filho de José e Maria/ 50 anos de Carreira, Parte 3. **YouTube**, 27 mai. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LCxYytKyevU>. Acesso em: 03/07/2022.

SEARS, Fred F. (Dir.). **Rock Around the Clock** (Ao Balanço das Horas). Ficção, Romance, Musical (77 min). Los Angeles: Sony Pictures, 1956.

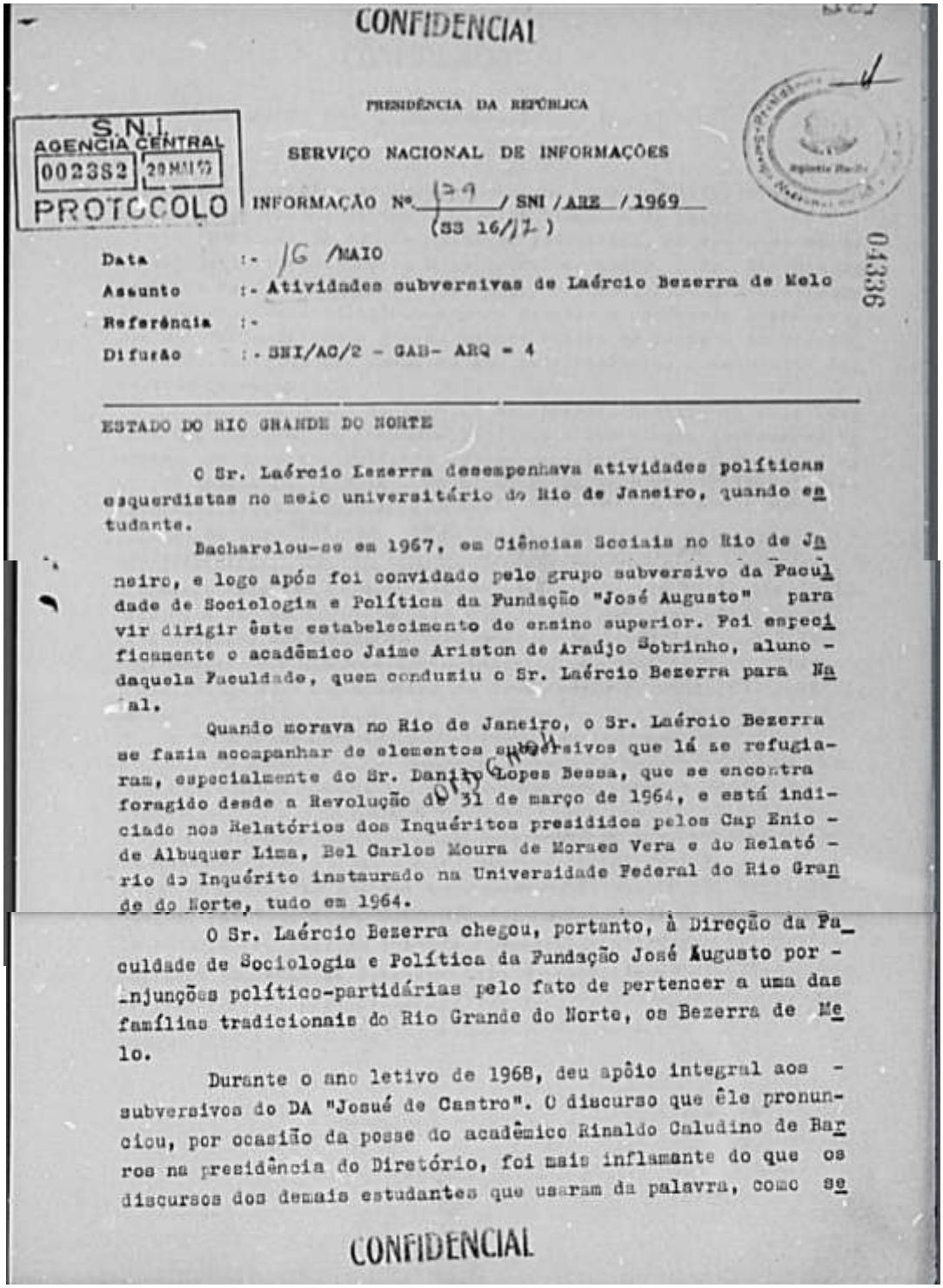
SOPROGRAMASCOMPLETOS. Agora é Tarde, 22/06/2012, com Odair José. **YouTube**, 23 jun. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=li3qI_LAwNQ>. Acesso em: 17/07/2022.

ANEXOS

Anexo I – Sra. Silvanda Elisabete Ferreira Sedano
(citada na dedicatória desta tese) e Odair José, no dia da entrevista com o cantor. [583]

[583] Conhecê-lo foi um sonho realizado para ela.

Anexo II – Ficha de dados do sociólogo e professor Laércio Bezerra de Melo no SNI (Serviço Nacional de Informações).[584]



CONFIDENCIAL

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA

SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES

S.N.I. AGÊNCIA CENTRAL 002382 29 MAIO 69 PROTOCOLO

INFORMAÇÃO Nº 129 / SNI / ARE / 1969 (SS 16/7)

Data :- 16 MAIO

Assunto :- Atividades subversivas de Laércio Bezerra de Melo

Referência :-

Difusão :- SNI/AC/2 - GAB- ARQ - 4

04336

ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE

O Sr. Laércio Bezerra desempenhava atividades políticas esquerdistas no meio universitário do Rio de Janeiro, quando estudante.

Bacharelou-se em 1967, em Ciências Sociais no Rio de Janeiro, e logo após foi convidado pelo grupo subversivo da Faculdade de Sociologia e Política da Fundação "José Augusto" para vir dirigir êste estabelecimento de ensino superior. Foi especificamente o acadêmico Jaime Ariston de Araújo Sobrinho, aluno daquela Faculdade, quem conduziu o Sr. Laércio Bezerra para Natal.

Quando morava no Rio de Janeiro, o Sr. Laércio Bezerra se fazia acompanhar de elementos subversivos que lá se refugiaram, especialmente do Sr. Danilo Lopes Bessa, que se encontra foragido desde a Revolução de 31 de março de 1964, e está indiciado nos Relatórios dos Inquéritos presididos pelos Cap Enio de Albuquer Lima, Bel Carlos Moura de Moraes Vera e do Relatório do Inquérito instaurado na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, tudo em 1964.

O Sr. Laércio Bezerra chegou, portanto, à Direção da Faculdade de Sociologia e Política da Fundação José Augusto por injunções político-partidárias pelo fato de pertencer a uma das famílias tradicionais do Rio Grande do Norte, os Bezerra de Melo.

Durante o ano letivo de 1968, deu apôio integral aos subversivos do DA "Josué de Castro". O discurso que êle pronunciou, por ocasião da posse do acadêmico Rinaldo Caludino de Barros na presidência do Diretório, foi mais inflamante do que os discursos dos demais estudantes que usaram da palavra, como se

CONFIDENCIAL

[584] BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Área de Identificação: BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.69004336 - Dossiê. Código de Referência: BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.69004336. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_>. Acesso em: 11/05/2022.

CONFIDENCIAL

(Cont. INFORMAÇÃO Nº /SNI/ARE- SS 16/ 17) Fls. 2

Presidência da República Agência Rio U

043336

sejam: Jaime Ariston de Araujo Sobrinho, Antonio Alfredo Santiado, Emanual Bezerra dos Santos e Rinaldo Claudino de Barros.

Por ocasião de uma agitação estudantil, na época da morte do estudante carioca Edson Luiz (abril de 1968), o Sr. Laércio Bezerra de Melo, como Diretor da Faculdade, ludibriou a Rádio Patrulha que realizava diligências para prender o estudante Jaime Ariston de Araújo Sobrinho que se achava dentro do recinto da Faculdade de Sociologia. Por causa de sua interferência, o estudante Jaime Ariston escapou.

Durante o ano de 1968, o Sr. Laércio Bezerra de Melo lecionou nas cadeiras de Economia Política e Sociologia do Desenvolvimento, Em Economia Política adotou como livro básico uma obra de origem russa: P. NIKITIN - FUNDAMENTOS DA ECONOMIA POLÍTICA, Editora Civilização Brasileira.

Em maio de 1968, o Sr. Laércio Bezerra de Melo manteve - correspondência assídua com os professores Florestan Fernandes, - Fernando Henrique Cardoso e Otávio Ianni, do Rio de Janeiro e São Paulo, a fim de trazê-los para ministrarem um curso sôbre MARX, - MAO TSE-TUNG e HERBERT MARCUSE. Só não realizou êste curso para - os alunos da Faculdade de Sociologia, que dirigia, por dois motivos: faltou apoio financeiro da Presidência da Fundação "José Augusto", e também porque, com a publicação do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, os professores recuaram.

No momento o Sr. Laércio Bezerra de Melo prepara-se para viajar ao Rio ou Brasília. Está tentando, por intermédio de seu pai, o médico Creso Bezerra de Melo, conseguir uma bôlsa de estudo com o Govêrno Francês, cujo intermediário será provàvelmente o embaixador Bilac Pinto, antigo companheiro na Câma Federal do Sr. Creso Bezerra. Por Ato do Governador do Estado, Mons. Walfredo - Gurgel, publicado no Diário Oficial do Estado de 16 abr 1969, aquela autoridade resolveu conceder exoneração a LAÉRCIO BEZERRA DE MELO, de suplente do Conselho Diretor da Fundaçao "José Augusto".

FONTE: SNI/ANT

Anexo III – Informação nº 328 da CISA (Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica) - ESC RCD: Campanha contra a Sociedade Tradição, Família e Propriedade (TFP).[585]

CONFIDENCIAL

MINISTÉRIO DA AERONÁUTICA

- C I S A -

16 JUN 1975

1 — ASSUNTO: CAMPANHA CONTRA A SOCIEDADE "TRADIÇÃO, FAMÍLIA E PROPRIEDADE" (TFP).
2 — ORIGEM: DSI/MJ
3 — DIFUSÃO: A-2/I - II - III - IV - V e VI COMAR
4 — DIFUSÃO ANTERIOR: AC/SNI-CIE-CENIMAR-CI/DPF-DSI/MT-DSI/MTb - DSI/MPAS-DSI/MINTER-DSI/MIC-DSI/MEC-DSI/MRE-DSI/MS-DSI/MF-DSI/MME-DSI/SEPLAN/PR-DSI/MINAER

ANEXO: ..... Cópia xerox do artigo com 13 folhas.

NUMERAÇÃO	
M Aer	P N I

INFORMAÇÃO Nº 0328 /CISA - ESC RCD

MINISTÉRIO DA AERONÁUTICA - CISA -

Este Centro tomou conhecimento e transcreve, abaixo, a seguinte Informação:

"A documentação anexa apresenta, de forma didática, clara e incisiva, a posição da sociedade "Tradição, Família e Propriedade" (TFP), face às acusações que lhe são assacadas por forças ligadas, direta ou indiretamente, ao MCI ou por ele utilizadas.

Os tópicos apresentados como resposta retratam os princípios morais e cristãos, que norteiam as atividades da referida sociedade e definem, mais uma vez, seu declarado e irredutível anticomunismo.

O que se encontra sob os títulos de objeção é uma lista de argumentos e críticas à TFP.

Depreende-se, da leitura da documentação anexa, a parcialidade e a facciosidade com que as objeções são propostas à TFP, com o insofismável objetivo de obstacular sua persistente campanha anticomunista.

A técnica usada é a de confundir a opinião pública ou difundir, no meio desta, uma imagem deformada e falsa da mencionada sociedade. Emprega-se o método de "queimar", pelo sofisma e pela calúnia, a organização.

O resultado esperado, pelas forças adversas, e, fre

"CONTINUA"

CONFIDENCIAL

[585] BRASIL. Arquivo Nacional. SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Área de Identificação: BR DFANBSB VAZ.0.0.27876- Dossiê. Código de Referência: BR DFANBSB VAZ.0.0.27876. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_>. Acesso em: 11/05/2022.

CONFIDENCIAL

MINISTÉRIO DA AERONÁUTICA

Continuação da INFORMAÇÃO nº 0826 /CISA-ESC RCD, de

qüentemente obtido, é que a mensagem TTT é recusada, subsiste a apriorísticamente, para vantagem da subversão e do comunismo apátrida e ateu."/*/*/*