

**A OBRA DE ODAIR JOSÉ COMO CRÔNICA SÓCIO-POLÍTICA EM ANOS
DE DITADURA MILITAR 1970-1975**

Autor: Ivan Luis Lima Cavalcanti

Orientador: Ms. Alberon Lemos

Graduando em História pela UPE.

ivangibb@hotmail.com

As manifestações populares se fazem significantes à medida que o tempo passa, deixando traços de relações sociais, com características próprias de um povo e sua cultura. As relações entre história, cultura e música popular podem desvendar processos pouco conhecidos e raramente levantados pela historiografia e para realizar descobertas dentro desses três elos é necessário ultrapassar as tradicionais concepções de história da música e da relação música-cultura popular.

A canção popular (verso e música) é certamente a que entoa as classes sociais de maneira direta e está intimamente ligada aos setores menos escolarizados. Através desta é possível conhecer peculiaridades socioeconômicas principalmente da grande classe popular. No seu interior residem zonas obscuras das histórias do cotidiano dos segmentos subalternos o que a aponta como importante fonte para compreender certas realidades sociais pouco lembradas pela historiografia tradicional.

Apesar de ainda ter o uso bastante restrito na historiografia, o estudo histórico da música popular ganhou no final dos anos 70 do século passado apoios importantes no campo do conhecimento teórico como à antropologia, semiótica, língua e literatura.

Mesmo diante de tantas discussões acerca de vários problemas, o historiador pode ser capaz de compreender aspectos gerais da linguagem musical e criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação. Afinal os sons são objetos históricos assim como a poesia presente na canção popular. Claro que caberá ao historiador decifrar características subjetivas e as mais diversas relações simbólicas presentes nas entrelinhas desses escritos musicais. Porém é necessária primeira a separação dos estudos (análise da música como parte instrumental e análise da poesia que será incorporada à canção) para o entendimento lateral e a partir daí a fusão dos

dois pilares da canção popular. O Conhecimento da sociedade em que a canção é projetada tem que ser minuciosamente detalhado, bem como as condições sócio-econômicas e ideológicas do autor da mesma. Geralmente na canção popular, há uma identificação popular, pois seus autores estão inseridos na verdadeira massa social e enfrentam problemas semelhantes às mesmas pessoas que escutarão seu trabalho.

A música popular possui outra uma singularidade que deve ser observada pelo historiador: a opção do receptor ao entendimento da canção trilha caminhos inesperados para o criador da mesma. Esse problema é tradicional a qualquer área da pesquisa histórica e sabe-se que provavelmente nunca será possível traduzir de maneira objetiva essas relações passadas.

Com a efervescência dos meios de comunicação a música popular massificou-se amplamente nos últimos decênios e a cultura popular passou diretamente a ser debatida por historiadores que atuam nessa área de pesquisa. Novos parâmetros estão sendo traçados pela historiografia para delimitar o que é e até onde se estende a cultura popular: *“A autêntica cultura popular é somente aquela cultura/sistema de resistência dos oprimidos de maneira geral, que se contrapõem à cultura dominante letrada”* (Ibdem, 213). Ainda há, dentro de propostas sobre cultura popular, teóricos que propõem a não existência de uma cultura, mas sim de várias culturas populares que dialogam entre si. Essa problemática dialética de troca contínua se faz presente em todos os momentos históricos de maneira peculiar à sua época.

A utilização da ‘Música popular Brasileira’ como instrumento sócio-cultural durante o século XX esteve ligada inicialmente a determinados segmentos sociais e culturais. A música denominada ‘popular brasileira’ pelos críticos tradicionais como José Roberto Tinhorão e Ruy Castro, são aquelas músicas que relacionam a sociedade brasileira com a verdade histórica e social, sem a alienação poética, ou então tratam de assuntos lúdicos de forma eficiente. Dessa forma, para alguns críticos nem todos os cantores e compositores da época eram capazes de fazer músicas com respostas diretas a problemas sociais e políticos de suas épocas. Na década de 60, quando os militares tomaram o poder no golpe de 64, tais críticos assim como a mídia da época, costumavam associar a música popular à música feita pela elite intelectual-universitária da época, ou seja, a música engajada com metáforas e palavras com certo teor erudito.

Na década de 60 as condições impostas pelo meio cultural e social eram que todas as músicas tocadas e cantadas nas rádios tivessem conteúdo político, social e ideológico e esses fossem expostos de maneira sutil e marcante principalmente contra o regime autoritário e os contrastes sociais da época. A crítica aclamava Caetano Veloso com ‘Sem lenço e sem documento’, ‘A banda’ de Chico Buarque, entre outros cantores que representavam, segundo os jornalistas da época, a voz e o sentimento do povo brasileiro. Afinal realmente era o que o povo sentia e escutava?! Não.

Na década de 60 emergiu mesmo que de forma discriminada pelo tradicionalismo da imprensa a denominada ‘música cafona brasileira’. Tal denominação foi dada àquelas músicas interpretadas por cantores tidos como ‘Bregas’. Recebiam esses títulos devidos aos temas apresentados nas suas canções e em suas declarações expostas na época.

Paulo César Araújo (2007) afirma que a verdadeira música ouvida pelo povo brasileiro era justamente a mais discriminada pelos meios de informações em massa. Tal desengano tinha motivos óbvios e parciais. Essa música foi desprezada por boa parte da mídia da época e até hoje pela historiografia da música popular brasileira justamente por ser ‘tachada’ de música de melodias mal elaboradas e letras alienantes e apolitizadas (sem contextos políticos). Araújo nos mostra que cantores como Paulo Sérgio, Odair José, Fernando Mendes, Nelson Ned, Waldick Soriano entre outros cantavam também a realidade social e cultural do povo brasileiro.

Ele sistematiza em três aspectos o papel de resistência desempenhado por esses artistas. Em primeiro lugar, o autor analisa como muitas das letras trazem a denúncia ao autoritarismo e à segregação social. A música *O divórcio*, de Luiz Ayrão, por exemplo, – que, a princípio, se chamava Treze anos – pode ser lida tanto como um desabafo de um homem infeliz quanto como um basta ao regime militar. O autor compara a produção musical dentro do contexto histórico, dando especial atenção ao AI5. Araújo lembra, também, que a maioria desses cantores vivenciou o trabalho infantil: Nelson Ned e Agnaldo Timóteo foram engraxates. Paulo Sérgio, alfaiate.

Canções como *Cadeira de Rodas* de Fernando Mendes, por exemplo, falam do problema do deficiente físico, onde um rapaz se apaixona por uma moça que é paraplégica e não pode andar e ele apenas a observa na porta de casa ‘senta em sua

cadeira de rodas'. Essas são provas que essas músicas não eram alienantes como afirmavam segmentos dos meios artísticos.

As condições eram as seguintes: os cantores falavam de problemas sociais, políticos e ideológicos, porém usavam linguagens convencionais, simples, para que o povo entendesse e até por não terem na maioria das vezes erudição universitária. Já no caso dos tradicionais cantores da elite intelectual, esses utilizavam em grande escala o uso de metáforas e jogos de palavras indiretas para tentarem 'driblar' a censura dos militares.

Em relação à historiografia da música popular Brasileira, os cantores e as músicas cafonas também não são lembrados. Diversos livros que tratam da história da música, das mais executadas, das mais lembradas pelo povo, raramente, lembram alguém do 'grupo Brega'. Nesse caso há um desinteresse político e histórico em relatar, por exemplo, a música Galeria do Amor, que relata as noites na Boate Galeria Alaska local onde muitas celebridades conhecidas eram vistas freqüentemente em festas gays. Justamente por freqüentar esse lugar e receber severas críticas sociais na época, Agnaldo Timóteo desabafou seus sentimentos nesta canção.

Os tais cantores da música brega apesar de serem os menos lembrados pela mídia e pela historiografia, são os mais lembrados pelo povo. Uma das grandes provas da lembrança do povo para com esses cantores, como cita Araújo, está no aniversário de morte do cantor Paulo Sergio, cantor de músicas como "Última Canção". Há cerca de 25 anos o cantor morreu e está enterrado no mesmo cemitério de Noel Rosa, Tim Maia entre outros famosos. A fila para chegar ao túmulo de Paulo Sergio chega a dar voltas enquanto nenhuma quantidade elevada visita os túmulos de Tim ou de Noel. Não que não tenham sido grandes nomes da música, mas Paulo Sergio sim foi um cantor de massa que cantou 'o povo'. Daí vem à grande identificação do povo com um dos maiores vendedores de disco do país, que de forma equivocada é chamado de 'cantor brega'.

Sobre relação de memória com as canções produzidas pelos cantores populares e a história realizada pela historiografia tradicional sobre a música brasileira o autor procura ajuda do Francês Maurice Halbwachs, desenvolvendo certo conceito de memória que privilegia o fenômeno como coletivo social. Le Goff, por sua vez, destaca

que a memória não é somente uma conquista, é também, um instrumento e um objeto de poder, configurando-se um dos mais sólidos alicerces da dominação. “Os esquecimentos e os silêncios da historia são reveladores desse mecanismo de manipulação da memória coletiva” (LE GOFF, 1996, 426).

Odair foi um dos maiores expoentes da chamada música brega dos anos 70 e concomitantemente um dos cantores mais censurados pela ditadura militar. Segundo o próprio Odair em entrevista concedida ao site censura musical em 2006, houve períodos durante a ditadura em que a cada 12 músicas que ele enviava para DOPS (Departamento de Ordem e Política Social órgão encarregado de censurar canções) 7 eram censuradas. Tal declaração é apresentada junto a documentos originais censurados pelos censores militares. Várias canções de Odair foram censuradas várias vezes.

Odair José de Araújo nasceu o em 16 de agosto de 1948 na cidade de Morrinhos em Goiás e transferiu-se logo cedo para São Paulo e no início dos anos 70 gravou seu primeiro disco pela gravadora CBS intitulado “Minhas coisas”. Nesse seu primeiro disco em 1970, algumas de suas canções já demonstram um teor político. Na Canção “Perdi o Medo”, o cantor declama os seguintes versos: “ *Tenho certeza que me acostumo sem sua presença pois não existe tristeza que não tenha fim*”. Tais linhas assumem o valor de recado subliminar aos militares que dirigiam de forma violenta o país. A sociedade se acostumaria sem os militares e era preciso acabar com tristeza da opressão que atingia sociedade brasileira. Canções parecidas como “Apesar de Você” fizeram esse tipo de recado aos militares onde à canção parece um romance, mas na verdade é um grito de basta do regime ditatorial.

Odair foi um dos cantores que mais soube explorar temáticas distintas em sua obra de maneira objetiva e poética. Apesar do forte caráter romântico residente em boa parte de sua obra, ele soube como pouco demonstrar diversos conflitos e dilemas enfrentados pelas classes sociais inferiores brasileiras e demonstrou em canções os valores de vários grupos minoritários de trabalhadores brasileiros como a prostituta e a empregada doméstica.

Sobre a prostituição o cantor compôs a canção “Vou tirar você desse lugar” onde ele narra à história de um rapaz que conhece uma prostituta e a tira dessa condição de trabalho. Em um trecho o autor demonstra bem o preconceito que acontece quanto a

esse tipo de relação “*e não me interessa o que os outros vão pensar*” / “*Eu sei que você tem medo de não dar certo acha que o passado vai estar sempre perto*”.

Em relação à empregada doméstica Odair compôs a canção “Deixa essa vergonha de lado”. Nesta, o autor mostra o relacionamento entre um rapaz de classe média e uma moça que é empregada doméstica, mas essa tem vergonha de confessar ao namorado e por isso além de não lhe apresentar a seus pais, nunca o leva em sua casa e apenas acena a casa que trabalha como sua. O garoto com que ela passeia e diz ser seu irmão na verdade é o filho do patrão. Em certo trecho o rapaz confessa a moça que já descobriu que ela é empregada e apesar de tudo a ama e no refrão lhe dá a seguinte mensagem “*Deixa essa vergonha de lado, pois nada disso tem valor por você ser uma simples empregada não vai modificar o meu amor*”. Em suma, canção ele trata do preconceito existente entre o namoro de um rapaz de classe média e uma empregada doméstica.

O principal sucesso e a mais censurada canção compõe a mesma obra de Odair. “Pare de tomar a pílula” foi uma das músicas mais censuradas e mais tocadas no Brasil durante os anos 70 e 80. Inicialmente com o título de “Uma vida só” a canção, composta e lançada em 1973, se tornou hit e logo foi censurada. Frases como “seja como for” não eram aceitas pelos militares em canções e a temática desta canção era um afronte a campanha de controle de natalidade realizada pelos militares. Essa campanha continha o seguinte slogan “Tome a pílula com muito amor” e nos principais locais de saúde públicas como Hospitais e Clínicas eram distribuídas gratuitamente pílulas anticoncepcionais para a população. Durante a canção Odair exalta a importância de ter um filho e pede à mulher para que pare de tomar a pílula para que o rebento venha ao mundo. “*Você diz que me adora / Que tudo nessa vida sou eu / Então eu quero ver você / Esperando um filho meu / Pare de tomar a pílula / Porque ela não deixa o nosso filho nascer*”. Além disso, cantou tabus sociais como as drogas na canção “A Viagem”, sobre a alienação da TV e dos processos românticos que alienam as pessoas na canção “Novelas” e sobre o livre amor em “Qualquer Lugar”.

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu Não Sou Cachorro Não. Música popular Cafona e Ditadura Militar*. Rio de Janeiro, 6ª edição. Ed. Record, 2007.

CHARTIER, Roger. *O mundo como representação in À Beira da Falésia: A história entre certezas e inquietudes*. 1ª edição. Porto Alegre. Editora Universidade / UFGS, 2002.

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

LE GOFF, Jacques. *Historia e Memória*, Campinas: Ed.Unicamp ,1996.

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