



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA

“CORAÇÃO DE FERRO / MENTE DE METAL”
A MÚSICA POPULAR CAFONA NA DITADURA MILITAR
BRASILEIRA (1964-1985)

Ebenezer Robson Ferreira da Silva.

CAMPINA GRANDE – PB

2008

EBENEZER ROBSON FERREIRA DA SILVA

**“CORAÇÃO DE FERRO MENTE DE METAL”
A MÚSICA POPULAR CAFONA NA DITADURA MILITAR
BRASILEIRA (1964-1985)**

Monografia apresentada a Unidade Acadêmica de História e Geografia da Universidade Federal de Campina Grande, para obtenção do Título de Licenciatura Plena em História por Ebenezer Robson Ferreira da Silva, concluinte do Período 2008.1.

Orientador: PROF^a. DR^a. Regina Coelli.

CAMPINA GRANDE – PB

2008

TERMO DE APROVAÇÃO

Ebenezer Robson Ferreira da Silva.

**“CORAÇÃO DE FERRO, MENTE DE METAL”;
A MÚSICA POPULAR CAFONA NA DITADURA MILITAR
BRASILEIRA (1964-1985)**

**Monografia apresentada a Unidade Acadêmica de História e Geografia da
Universidade Federal de Campina Grande, para obtenção do Título de Licenciatura
Plena em História por Ebenezer Robson Ferreira da Silva, concluinte do Período
2008.1. Orientador: PROF^a. DR^a. Regina Coelli.**

Examinadores

PROF^a. DR^a. Regina Coelli Gomes Nascimento

Prof^o. Dr^o. José Benjamim Montenegro

Prof^o. Dr^o. Roberval Santiago

CAMPINA GRANDE – PB



Biblioteca Setorial do CDSA. Março de 2024.

Sumé - PB

ESTE TRABALHO DEDICO A DEUS E A TODOS,
PRINCIPALMENTE AOS MEUS FAMILIARES QUE
DE CERTA FORMA CONTRIBUÍRAM, DIRETA E
INDIRETAMENTE, PARA QUE EU PUDESSE
EXECUTÁ-LO.

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, por acreditar, existir e por ter não só me dado esse espaço dentro desta universidade, mas também, por ter me dado força, coragem e perseverança ao longo desses cinco anos, além da certeza de que um dia iria conseguir terminar este tão sonhado curso, prometido por Deus.

Aos meus pais, principalmente a minha mãe IRACEMA, que, constantemente estava ao meu lado nem que fosse em pensamento, perseverando comigo: ao meu pai BENÉZIO, que apesar de ter estudado muito pouco, sempre me apoiou.

Aos meus irmãos, sobrinhos(as), tios(as), amigos(as), avós e os irmãos em Cristo que de certa forma me ajudaram através de oração.

A minha orientadora, REGINA COELLI, que pacientemente me orientou. Às vezes, saía da orientação constringido, mas ao retornar ela me animava dizendo que eu tinha capacidade de escrever melhor, o que de certa forma reanimava meu ego.

Em especial, a IVONE, uma pessoa simples, inteligente, humana, sincera, amiga, solidária e perseverante nos seus objetivos. Características essas muito difíceis de encontrarmos em uma pessoa do meio acadêmico. Muito contribuiu na elaboração deste trabalho.

Aos professores ROBERVAL E BENJAMIM, que fizeram parte da minha banca, os quais me ajudaram bastante através dos seus comentários.

Aos colegas de profissão, amigos e amigas que ao longo desses cinco anos convivemos em conjunto ajudando uns aos outros. (DANIELE XAVIER, WALDA, MARIÉ, HELENITA, FLAVIANO, WELLINGTON, EUNILDE, ROBSON ELIAS, GREGÓRIO, MAYRA, PATRÍCIA, VALMIR, ANNE, ROSEILDA, DEUZIMAR, ÚRSULA, DAVÍ, ROSANA, ANDRÉA, E AOS DEMAIS).

A todos os professores, que cada um, a sua maneira de pensar, agir, e impor suas aprendizagens, contribuíram, principalmente, para o nosso desenvolvimento profissional. Dentre eles; HERRY, SILEDE, ROBEVAL, NILDA, ROSILENE, FÁBIO GUTEMBERGUE, FAUSTINO NETO, MARINALVA VILLAR, LIEGE, LINCONL, ENTRE OUTROS.

A ANA e ROSA, secretárias do curso de História, pela forma carinhosa e a atenção dada nos momentos que precisei de seus serviços no decorrer desta jornada.

A professora GEILZA, que apesar do seu pouco tempo disponível, contribuiu na correção ortográfica deste trabalho.

As irmãs: JUDIVAM, EDIVAM e sua família que muito me apoiaram, principalmente, na hospedagem em sua residência ao longo desta caminhada.

A todos que andaram ou ainda andam no ônibus (AZULÃO), que de certa forma, contribuíram para mais uma conquista tão importante principalmente no âmbito *profissional*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO I	
Sonhos e sons embalam a escrita da história	13
CAPÍTULO II	
“A vida é um sonho e nada mais”: Música Brega, Repressão e Resistência na Ditadura Militar Brasileira	27
CAPÍTULO III	
“Venha / Vamos penetrar / Onde?": A Ditadura Militar contada e cantada na música brega	45
CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	63
ANEXOS	66

Resumo

Propõe-se neste trabalho, se fazer uma discussão sobre o uso da música na pesquisa histórica, tendo como eixo norteador, o papel e o lugar da música nomeada de “cafona” ao longo dos anos 1960 e 1970. Tendo em vista as análises de algumas delas, será feita uma contextualização priorizando a música e a Ditadura Militar Brasileira, na intenção de identificar traços contundentes da repressão militar expressada na censura destas músicas, pois nelas, possivelmente, estão contidos vários indícios que demonstram repúdio e protesto ao Governo Militar Brasileiro. Devido a sua própria conjuntura política e social nos anos ditatoriais, a música começou a servir como uma ação reflexiva que buscava ajudar a conscientizar os homens para a construção de uma sociedade que se unisse sobre uma base reflexiva de interesses comuns.

Palavras-chave: *Ditadura Militar – Música Brega – Fonte Histórica.*

INTRODUÇÃO

O Regime Militar no Brasil (1964-1985), em boa parte de sua duração, efetivou repressão e violência em diversos grupos e para inúmeras pessoas. Foi um período de terror: estudantes e jovens viram seus sonhos castrados; homens e mulheres foram vítimas da mais longa ditadura de nossa história; pessoas comuns que nada tinham a ver com a disputa pagaram muito caro.

Será abordada uma história de repressão e liberdade: a história de como, numa época de ditadura e censura, a música cafonas foi vista por alguns indivíduos como instrumento de luta e protesto pela liberdade de afirmação dos direitos dos cidadãos.

No desejo de compreender como se construiu essa história, foram utilizadas obras de alguns autores que serviram como referência para a pesquisa histórica que me fizeram seguir nesta aventura e perceber que a história é transformação e não algo pré-concebido, que somente careceria de um personagem para narrá-la.

O objetivo desta pesquisa é analisar e perceber como algumas músicas consideradas bregas ou cafonas, nas décadas de 1960 e 1970, não só tentaram contornar a censura, mas, principalmente, protestar ou até mesmo denunciar as práticas violentas dos opressores, além de chamar a atenção de parte da população que, por muito tempo foi excluída das decisões do meio social.

Tal escolha foi feita por entender que a música é um arquivo rico de interpretações e representações orais que podem ser utilizadas para entender tal recorte temporal. A temática baseou-se na compreensão de que é possível a relação entre história e música. A proposta da história, de se ocupar de diferentes linguagens, se justifica pela idéia de que as relações de denominação e subordinação estão presentes em todas as dimensões do social e cultural.

A escolha do tema abordado se deu, devido a uma curiosidade principalmente na atuação do campo profissional, isto é, do uso da música na pesquisa histórica, e de como essa temática pode ser analisada por Historiadores que pretendem dar um outro enfoque que não seja o político ao eixo música/ditadura.

Neste sentido, vale salientar que o historiador, ao pesquisar o objeto de estudo, não vê o estudo da história como um produto acabado, ele deve reconstituí-

lo para sua investigação histórica. Para os historiadores, a música é todo um fazer humano, que resulta na inteligência e sensibilidade do homem.

Como se sabe, as verdades não são absolutas e eternas, na medida em que questionadas o modo de conhecer a realidade de apreensão do objeto, descobre-se mais elementos destas realidades que vem á tona.

O historiador, ao caminhar pela própria trilha, exige, além de ousadia, um certo espírito de pioneirismo e uma certa disposição para enfrentar os obstáculos no momento da escrita, e, assim a fomentação de uma reavaliação da prática de interdisciplinaridade. Portanto, a história é um permanente fazer, uma investigação histórica em busca de possibilidades.

As experiências dos homens no seu cotidiano de luta, de resistência, de criação de espaços, de cidadania e etc, tornam-se objeto do historiador através de registros, relatos e documentos, que aparecem sob as mais variadas formas: escrita, música, teatro, literatura, pintura, iconografia e etc. Para o historiador, o importante é usar, é ter o diálogo com as evidências. Daí os resultados obtidos pelo pesquisador levam a fazer novas perguntas e/ou buscar novas evidências. Para o historiador o importante não é o documento, mas as perguntas feitas ao documento.

Como sujeito da história em construção, o principal objetivo deste trabalho é levantar novas hipóteses, sobre determinadas temáticas e questioná-las, para tornar os sujeitos criativos, capazes de não apenas repetir o que os outros fizeram, mas de refletir sobre as questões significativas. Assim, fazer história é muito mais do que sair escorregando por disciplinas, no anseio de concluir um curso superior de forma alienada. Fazer história é construir e desenvolver uma vida auto-reflexiva, principalmente, como profissional que atua com o ofício de historiador. A própria conjuntura política e social, nos anos ditatoriais, trouxe a música como uma ação reflexiva que buscava ajudar a conscientizar os homens para a construção de uma sociedade que se unificasse sobre uma base real de interesses comuns. A denúncia e a busca de mobilização do público marcavam, de um modo geral, a disposição do ambiente cultural.

No caso da música popular cafona foi justamente no período repressivo (1968-1978) que uma gama de artistas procuraram expressar, em suas composições, as questões que as pessoas do povo tiveram que enfrentar, quando estavam lutando pela conquista da democracia e, principalmente, da liberdade de expressão. Produzir uma obra musical que embora considerada tosca, vulgar,

ingênua e atrasada constitui-se em um corpo documentado de grande importância, já que se refere a seguimentos da população brasileira historicamente relegados ao silêncio.

Muitas das letras do repertório cafona revelam pungentes retratos da injustiça e realidade social. Ao analisar traços que caracterizam aspectos do período repressivo, foi necessário ouvir diversas músicas cafonas numa visão histórica, isto porque, até então, tais músicas, tinham sido ouvidas sem nenhuma intenção específica, ou seja, nenhuma delas poderia ser trabalhada, tendo em mente um intuito historiográfico.

A partir do momento que se fez a ligação das faixas musicais das canções analisadas, ao recorte temporal, observou-se registros de sonhos, angústias, tragédias, protestos, dores, amores, além da visão de mundo de amplos setores das camadas populares. Essas experiências foram produzidas num período da nossa história em que os direitos constitucionais estavam suspensos e as canções de expressão da insatisfação popular estavam broqueadas. O período de maior repressão política do Regime Militar coincidiu com o da fase de consolidação de uma cultura de massa e a conseqüente expansão da indústria fonográfica.

No primeiro capítulo, propõe-se fazer uma discussão sobre o uso da música na pesquisa histórica, tendo como eixo norteador o papel e o lugar da música nomeada de cafona ao longo dos anos 1960 e 1970. Já no segundo capítulo, se faz uma leitura sobre a Ditadura Militar, momento no qual foram produzidas e veiculadas as músicas consideradas cafonas. Com o objetivo de analisar a música brega como mais um instrumento de uso dos historiadores, dentro de uma perspectiva nova e dinamizada. E, por fim, o último capítulo detém-se a fazer uma análise mais profunda das músicas ditas cafonas, na intenção de identificar traços contundentes da repressão militar diretamente expressada na censura contida nas letras de alguns compositores e cantores bregas, visando questionar a forma como os censores vetaram as músicas, no decorrer dos vinte e um anos de Ditadura Militar Brasileira.



PROIBIDO

Capítulo I

Sonhos e Sons Embalam a Escrita da História

Vive-se numa época em que a diversidade musical possivelmente atingiu o seu ponto mais alto, em termos de forma, estilo e sentido. Cada vez mais lida-se com imagens e sons detidos diretamente da realidade, seja pela encenação ficcional, seja pelo registro documental, por meios de aparatos técnicos, cada vez mais sofisticados. E tudo é dado a ver e ouvir, fatos importantes ou banais, pessoais ou públicas, influentes ou anônimas e ainda comuns.

As fontes audiovisuais e musicais ganham crescente espaço na pesquisa histórica. Para alguns historiadores como Tinhorão, Napolitano, entre outros, elas são vistas metodologicamente como fontes novas, desafiadoras e paradoxais. Neste capítulo, pretende-se fazer uma breve discussão a respeito do uso da música na pesquisa histórica, enfatizando o estilo “cafona” – brega – e sua influência no cotidiano da população do período da Ditadura Militar.

A música, principalmente a popular, ocupa, no Brasil, um lugar privilegiado na história sócio-cultural; lugar de mediações, fusões e o encontro de diversas etnias, classes e religiões que formam mesmo um grande mosaico nacional. Além do mais, a música tem sido, pelo menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículos de nossas utopias sociais. Com isso, ela conseguiu pelo menos nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental.

Paulo Cesar de Araújo (2002, p. 11) considera a música em particular, o que chamamos de canção popular, como um produto do século XX. Ao menos sua forma fonográfica, com seu padrão de 32 compassos, adaptada a um mercado urbano e intimamente ligada à busca de exercitação corporal (música para chorar de dor ou de alegria). Com isso, uma nova estrutura socioeconômica, ligada ao surgimento das classes populares e médias urbanas, produto do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música, intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbano aumentasse. Em termo de consolidação, a música popular se deu de *forma instrumental ou cantada, disseminada após um suporte escrito gravado, ou como parte de espetáculo de apelo popular*, diz Napolitano, (2002, p.11).

Portanto, as relações entre música popular e história, assim como a história da música popular no ocidente, devem ser pensadas dentro da esfera musical como um todo, sem as velhas dicotomias “eruditas” *versus* popular.

Para isso, é necessário perceber um conjunto de possibilidades metodológicas pautadas por uma abordagem frequentemente enfatizada por historiadores especialistas em fontes de natureza não escrita, isto é, a linguagem técnico-estética, mais precisamente os códigos internos de funcionamento e as representações da realidade histórica ou social nela contida; seu conteúdo narrativo propriamente. Ambas as decodificações ajudam a perceber melhor os fatores sociais e históricos nela inferidas direta e indiretamente.

Nesse sentido, o uso de fontes musicais, pelo historiador, pode ir além da ilustração do contexto ou do complemento *soeff* de outras fontes mais abstratas (escritas ou iconográficas) revelando-se uma possibilidade a mais de trabalho historiográfico. Segundo Napolitano:

Na perspectiva da moderna prática historiográfica, nenhum documento fala por si mesmo, ainda que as fontes primárias continuem sendo a alma do ofício de Historiador. Assim, as fontes audiovisuais e musicais são, como qualquer outro tipo de documento histórico, portadoras de uma tensão entre evidência e representação. (NAPOLITANO, 2005, p. 240)

Para Napolitano (2005, p. 240) que sem deixar de ser representação construída socialmente por um ator, por um grupo social ou por uma instituição qualquer a fonte é uma evidência de um processo ou de um evento ocorrido, cujo estabelecimento do dado bruto é apenas o começo de um processo de interpretação com muitas variáveis.

Em Napolitano, a questão central, em que a peça estrutural interna da obra e as intenções subjetivas do compositor, o sentido sócio, ideológico e histórico de uma obra musical, reside em convenções culturais que permitem a formação de uma rede sincrônica e diacrônica. Sincrônica, pois uma obra erudita ou uma canção popular tem um tempo espaço de nascimento e circulação original, caso contrário não seria uma fonte histórica. Diacrônica, pois como patrimônio cultural ela será transmitida ao longo do tempo, sob o rótulo de obra-prima ou obra medíocre, e suas releituras poderão dar-lhe novos e inusitados sentidos ideológicos e significados socioculturais.

No caso da música popular, sua natureza industrial deve ser pensada como parte da estrutura de criação e circulação da obra, emprestando-lhe um espetáculo de “obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” que não pode ser obstruído na análise e submetido aos imperativos puramente estéticos.

A partir dessas considerações, pensa-se que poderia propor, enquanto possibilidade, o estudo de uma determinada linguagem cultural, no caso em particular, “da música popular.” Campo esse, que os historiadores de ofício mais uma vez chegaram atrasados. No entanto, os trabalhos historiográficos de José Ramos Tinhorão, historiadores críticos musicais, constituem-se, desde os anos 1970, uma tentativa de estabelecer uma historiografia da música popular mais centralizada em fontes primárias.

Do ponto de vista musicológico, diz Napolitano (2005, p. 254) que Tinhorão centrou suas análises no sucesso de gêneros musicais brasileiros, tomando-os como hegemônicos em determinadas épocas (choro, samba, samba-exaltação, samba-canção, bossa nova, canção de protesto Tropicália, etc). Sendo assim, o uso de fontes escritas, além das “letras” das canções para a pesquisa histórica em torno da música popular merecia uma discussão específica, pois no caso da música brasileira essa opção heurística tem dado o tom das análises e da organização de uma pauta de conteúdos historiográficos.

Não se trata de menosprezar as fontes escritas não-musicais para o estudo da música, sobretudo a música popular, mas de destacar a importância da incorporação do material musical, em forma de partitura fonográfica ou vídeo pelos historiadores, operação que não é tão simples do ponto de vista metodológico. Segundo PINSK:

No caso da música popular, uma mesma canção assume significados culturais e efeitos estético-ideológicos diferenciados, dependendo do suporte analisado: a sua partitura original (que muitas vezes nem existem como documento primário, sendo de transição posterior ao fonograma), seus registros em fonograma e suas performances registradas em vídeo. (Apud NAPOLITANO, 2005, p. 255)

Desta forma, na música popular, nem sempre o cantor ou o instrumentista, apesar de ganharem mais destaque junto ao público, são os principais responsáveis pelo resultado da performance geral da canção. Isso ocorre, sobretudo, nos gêneros e canções de maior apelo popular direcionadas para o sucesso fácil, nas quais as

fórmulas de estúdio e os efeitos musicais pré-testados em outras canções tendem a se impor sobre quaisquer criatividade ou inovação dos cantores, compositores ou músicos em si. Diferentemente da performance da música erudita, onde há uma hierarquia clara entre compositor-maestro-instrumentista, com os dois últimos agentes do processo, tendo a responsabilidade de serem fiéis à obra prescrita pelo compositor.

Visto isso, a estrutura e a performance “realizam” socialmente a canção, mas não devem ser reduzidas uma à outra. Nem a estrutura deve ser superdimensionadora, a forma vista como reina da absoluta liberdade de (re) criação. Seria mais produtivo, sobretudo para a análise histórica, trabalhar como o “entre-lugar” das duas instâncias. Esse entre lugar é a própria canção, enquanto leva o produto cultural concreto. No entanto, o próprio conceito de estrutura, na música, deve ser visto com cuidado. Por outro lado, também o conceito de performance deve ser bem situado. Restritamente a performance é tomada como ato de interpretar, através do aparato vocal ou instrumental, uma peça musical, numa execução de palco/show. Para entender-se o conceito de performance situa-se a definição de Davi Treece; onde ela diz que:

A canção popular é claramente muito mais do que um texto ou uma mensagem ideológica [...] ela também é performance de sons organizados, incluindo aí a linguagem vocalizada. O poder significativo e comunicativo desses sons só é percebido como um processo social à medida que o ato performático é capaz de articular e engajar uma comunidade de músicos e ouvintes numa forma de comunicação social. (Apud NAPOLITANO, 2002, p. 85)

Neste caso, o ponto de partida de qualquer análise é o resultado geral de uma estrutura poético-musical (no caso da canção que chega até os nossos ouvidos pronta e acabada, bem ou mal resolvidos, mais ou menos complexa, pouco ou muito bem articulada em suas diversas partes).

Cabe ao pesquisador perceber as várias partes que compõem a estrutura, sem superdimensionar outro parâmetro. Portanto, como ponto de partida, a abordagem deve levar em conta a dupla natureza da canção: Musical e Verbal. Aliás, os compositores de canções são aqueles que conseguem passar para o ouvinte uma perfeita articulação entre os parâmetros verbais e musicais de sua obra, fazendo fluir a palavra cantada, como se tivessem nascido juntas.

Em relação à música “cafona”, escolhida para desenvolver este trabalho de pesquisa, o procedimento da análise deu-se não no sentido das letras analisadas por si só, mas principalmente para perceber-se a música enquanto objeto de estudo ou documento histórico, o qual pode-se dar diferentes subsídios para analisar-se determinados acontecimentos históricos.

Com a linha dura imposta pelo Regime Militar a partir da decretação do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, artistas, músicas, músicos e compositores iniciaram uma ação de protesto e combate. Foi o tempo de metáforas, imagens truncadas e herméticas com o objetivo de contornar a censura e manifestar o seu inconformismo com o quadro político social vigente. Mesmo assim, a reação do regime era violenta.

Alguns artistas, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, foram obrigados a buscar refúgio no exílio. Outros como Chico Buarque e Luis Gonzaga Júnior sofreram uma incansável perseguição dos representantes da censura, que vetavam suas canções por mais despretensiosas que fossem. A tortuosa relação da produção musical e o Regime Militar renderam uma série de estudos.

Um deles, já bastante debatido entre estudiosos da história cultural, é o do pesquisador Paulo Cesar de Araújo, intitulado de “Eu não sou cachorro, Não”, onde Araújo expressa sua indignação, questionando a exclusão de alguns analistas a respeito do papel de resistência desempenhada naquele mesmo momento por artistas populares como: Paulo Sérgio, Odair José, Benito di Paula, Nelson Ned, Geraldo Vandré, dentre vários outros, as duplas Dom e Ravel – João Bosco e Aldir Blanc.

Segundo o autor, que é professor de história de uma escola do Ensino Médio no Rio de Janeiro, três importantes aspectos justificam a atenção ao trabalho desses cantores compositores: *Em primeiro lugar, a mensagem de suas canções: grande parte delas traz a denúncia do autoritarismo e da segregação social existentes no cotidiano brasileiro.* (ARAÚJO, 2002, p. 23) Em segundo lugar, Araújo lembra que o sucesso dos músicos coincide com o período mais sombrio do regime militar, entre 1968 e 1978. E, finalmente, a origem social do público e dos artistas: “Ambos originados dos baixos extratos da sociedade e boa parte deles tendo vivenciado uma das grandes mazelas do nosso país, o trabalho infantil”. (ARAÚJO, 2002, p. 18)

Após vários anos de pesquisa, incluindo entrevistas com advogados, cantores, compositores, produtores, ex-censores e militares, além das análises das

músicas, a obra de Araújo tornou-se um referencial inédito e original no que diz respeito a uma outra face da indústria fonográfica Brasileira que só entre 1970 e 1976, cresceu 1.375% em faturamento com venda de LPs compactos subindo de 25 milhões para 66 milhões de unidades. (NAPOLITANO, 2002, p. 18)

De acordo com Araújo, *entre 1968 e 1978, esta geração de artistas procurou expressar em suas composições as questões que, como pessoas do povo, tiveram que enfrentar.* (ARAUJO, 2002, p. 19) Produziram uma obra musical que, embora considerada tosca, vulgar, ingênua e atrasada, constitui-se em um corpo documental de grande importância, já que se refere a segmentos da população brasileira historicamente relegados ao silêncio.

No entanto, esta produção não se caracterizou pela atitude meramente conformista e nem pela ausência de crítica ou contestação aos valores sócios vigentes. Apesar desta música expressar, em grande medida, o universo da ideologia dominante, encontram-se nela aspectos que a fazem contestadora desta mesma ideologia. A visão histórica do poder sobre os dominados é algo que, atualmente, está superado, o que se observa, por exemplo, nas obras do inglês Edward P. Thompson e da Francesa Michele Perrot, historiadores que revelam as formas de resistência engendradas pelos chamados setores subalternos.

Com isso, os cantores considerados cafonas, mesmo sendo impedidos de compor e cantar algumas de suas letras pelos repressores, não deixaram de compor e cantar, usando outras palavras e sentidos ainda no intuito de burlar o meio opressor.

É o que se observa em cada uma das faixas de discos analisados, já que ali estão registrados sonhos, angústias, tragédias, protestos, dores, amores, além da visão de mundo de amplos setores das camadas populares. Em um período de nossa história, em que os direitos constitucionais estavam suspensos e os canais de expressão da insatisfação popular bloqueados. Entretanto, por entre as brechas do sistema, representantes de setores populacionais mantidos à margem do centro de decisão política conseguiram falar e serem ouvidos. Se observarmos a letra da música *Meu Pequeno Amigo*¹, período do auge da repressão militar no Brasil.

¹ Música de Fernando Mendes, gravada no ano de 1974. www.censuramusical.com.br, acessado em 26 de maio de 2008.

Tão de repente o amor se transformou
No coração dos homens maus já se acabou
E sem querer você se foi
E hoje choram por você
Na mesma rua que você brincou
Já não existe mais aquele Sol
A mesma paz
Não adianta procurar
Quem viu não vai falar
E o sonho terminou
Digam pra mim, digam pra mim onde está
E o que foi que fizeram
Com o meu pequeno amigo
Digam pra mim, digam pra mim onde está
E o que foi que fizeram
Com o meu pequeno amigo
O seu sorriso tão lindo se apagou
Naquela rua você não brinca mais
Até as flores do jardim entristeceram
Sentiram sua falta, morreram
Na mesma rua que você brincou (...)

Pode-se perceber que o que seria apenas uma homenagem a Carlos Ramirez Costa, o Carlinhos, garoto seqüestrado no Rio meses antes, acabou parecendo, aos olhos dos censores, uma canção de cunho político. A sua letra foi apresentada ao Departamento de Censura no início de 1974 e liberada com recomendação de que fosse impresso no disco o subtítulo "Tributo a Carlinhos". Mas as rádios começaram a tocar demais e veio uma repentina ordem de proibição. Segundo relatórios do projeto Brasil: "nunca mais", é justamente no período de 1973/1974 que se registra o maior número de desaparecidos políticos no país. Fernando Mendes, o autor de Meu Pequeno amigo (e também do hit Cadeira de Rodas) poderia estar lamentando o sumiço de algum companheiro subversivo. Longe disso, talvez a canção seria de fato um tributo a Carlinhos.

Tal música chamava muito a atenção dos censores, devido ao tom de algumas palavras, como por exemplo, "desaparecidos". Quando já era tocada pelas rádios, porém, a música foi proibida. Motivo: em nenhuma das suas estrofes aparece o nome de Carlinhos e mais, trata de um amigo desaparecido, em um momento no qual, diversas pessoas também estavam "desaparecidas".

Digam para mim/
Digam pra mim onde
Ele está, / e o que foi
Que fizeram/ com meu
Pequeno amigo?

Assim, a música tocava numa ferida que o Regime Militar não queria ver exposta mais do que já era, devido à ampla divulgação feita. No auge da repressão militar, qualquer gesto ou até mesmo um pronunciamento, sejam de forma falada ou cantada, que fossem contrárias as idéias ditatoriais, eram punidos severamente. No caso da canção de Fernando Mendes – *Meu Pequeno Amigo*, levantava uma suspeita sonora. Visto que a letra da música contém não só palavras, mas versos inteiros que deduzia sentido de repúdio, e protesto a forma como eram tratados os opositores do então regimento.

A palavra “amor” encontrada no primeiro verso, e a afirmação, no segundo verso, da não existência deste sentimento, no coração dos homens maus, chamou a atenção dos opressores, visto que, naquele momento eles não estavam preocupados em sanar nenhum sentimento humano de qualquer que fosse, contra as regras dos militares, sejam homens, mulheres ou crianças.

Outro detalhe, que chama atenção na canção, é quando o compositor menciona a forma do desaparecimento do seu amigo. Desaparecer com as pessoas era uma forma de punição bastante usada pelo regime, para aqueles que se opunham em concordar com as idéias do regime. Destes, muitos foram presos e torturados até a morte, sem sequer saber onde foram parar os corpos até hoje, afirma Paulo Cesar.

Desta forma, pode-se perceber o duplo sentido da música, *Meu Pequeno Amigo*, também conhecido como “Tributo a Carlinhos”, a qual foi bastante questionada pelo regime no sentido de que, não seria apenas uma homenagem ao menino Carlinhos.

Sobre a análise de canções, Arnaldo Contier, foi um dos primeiros historiadores de ofício a enfrentar essas questões teórico-metodológicas e criticar a ênfase dada ao componente lingüístico-verbal na análise da canção. Uma de suas primeiras advertências é a de que:

A música não exprime conteúdo diretamente... Mesmo quando acompanhada da letra, no caso da canção, o seu sentido está cifrado em modos muito sutis e quase sempre inconscientes de apropriação dos ritmos, timbres, das intensidades, das tramas melódicas e harmônicas dos sons. (NAPOLITANO, 2005, p. 258)

Na perspectiva de Contier, o “sentido cifrado” da canção, objeto último da crítica interna da fonte, começa a se desvelar na análise do contexto histórico no

qual o compositor se insere, como agente social e personagem histórico. Nessa ótica, o caráter polissêmico do documento musical não é um obstáculo intransponível e as possibilidades de trabalho do historiador ancoram-se no mapeamento das “escutas” históricas (crítica público e os próprios artistas, que são também ouvintes) que dão sentido histórico às obras musicais. (NAPOLITANO, 2005, p. 258). Obviamente, esse sentido sócio-cultural não é nem extrínseco à obra, nem ilimitado e suas possibilidades, apoiando-se nos materiais e na linguagem musical que estruturam a peça musical.

Dentro desta perspectiva, pode-se destacar as mensagens de algumas das canções dos irmãos Dom e Ravel. Analisando suas letras, vê-se que nelas estão sendo representadas os embates sócio-culturais. Algumas de suas canções são, de fato, testemunhas da existência cotidiana da luta de classe na sociedade numa perspectiva dos oprimidos

Nesse curto período, surgiram também algumas canções de exaltação ao regime político ditatorial no que diz respeito, principalmente, à economia. Embora haja uma consagração historiográfica, opondo Dom e Ravel (adeísmo) aos opositores da MPB (resistência) talvez seja redutora e maniqueísta. Da mesma forma que se percebe exaltação na canção de Dom e Ravel, *Eu Te Amo Brasil*,² composição de Dom e gravada pela dupla, há, como em toda música popular daquele período, aspectos que a tornam apropriável pela ideologia dominante, como também há aspectos que a fazem contestadora desta mesma ideologia. Destaca-se aqui a música:

As praias do Brasil ensolaradas
O chão onde o país se elevou
A mão de Deus abençoou
Mulher que nasce aqui
Tem muito mais valor

O céu do meu Brasil tem mais estrelas
O sol do meu país mais esplendor
A mão de Deus abençoou
Em terras brasileiras
Vou plantar amor

Eu te amo meu Brasil, eu te amo

² Composta por Dom e Ravel, na década de 1970. www.censuramusical.com.br, acessado em 26 de maio de 2008.

Meu coração é verde, amarelo, branco, azul, anil
Eu te amo meu Brasil, eu te amo
Ninguém segura a juventude do Brasil

As tardes do Brasil são mais douradas
Mulatas brotam cheias de calor
A mão de Deus abençoou
Eu vou ficar aqui
Porque existe amor

No carnaval os povos querem vê-las
No colossal desfile multicolor
A mão de Deus abençoou
Em terras brasileiras
Vou plantar amor

Adoro meu Brasil de madrugada
Na hora em que estou com meu amor
A mão de Deus abençoou
A minha amada vai comigo aonde eu for

As noites do Brasil, tem mais beleza
A hora chora de tristeza e dor
Porque a natureza sopra e ela vai-se embora
Enquanto eu planto o amor

Percebe-se, que, em um dado momento que a canção busca retratar o Brasil, exaltando-o como um país exótico tropical, nos anos 1970, destaca-se alguns momentos de conquista, como por exemplo: o auge da TV e do rádio, a conquista da Copa do Mundo no México, entre outras. É justamente neste momento que a onda de exibir o cévico-patriótico descrito por Dom e Ravel tem traços exagerados, afinal, não era todo brasileiro que compartilhava dele, embora em essência, a descrição que eles fazem do fenômeno é correta, e uma consulta à alguns jornais como o Globo, a Folha de São Paulo e revistas Manchetes e o Cruzeiro. Além das próprias palavras do Dom:

Eu apenas estava entusiasmado com o fato de a ser brasileiro; com o fato da M^a Estar Ribeiro ter sido campeão do tênis (...) Embora nas mãos dos militares, coincidentemente o Brasil estava vencendo em todas as frentes. E eu apenas captei isso: registrei numa canção esse entusiasmo que estava presente em todos os olhares em todas as almas, em todo o sentimento de todo brasileiro, do pequeno ao grande. Era uma marca da época. E eu fui de rolão envolvido nisso também. (ARAUJO, 2002, 275)

Toda essa sua menção exagerada no cantor, aliada ao crescimento “econômico” nos diversos setores devido à entrada do capital estrangeiro contribuiu para despertá-lo do nacionalismo ufanista que mobilizou grande parte da sociedade

brasileira durante o governo Médici e que expressava em Slogans como: *Ninguém segura este país*. Reforçando por intensa propaganda governamental, acreditava-se que o Brasil tinha se transformado numa grande potência e que havia ingressado numa era de progresso e desenvolvimento exercíveis.

No entanto, neste momento, a dupla Dom e Ravel, também foi mal vista pelos censores, devido a gravação de canções que questionavam as práticas do regime militar. O caminhante conflito de gerações e principalmente. *Animais irracionais*³, faixa que incomodou o governo, porque num momento em que se propagava à idéia de união de todos em prol de um objetivo comum a tal da “corrente pra frente”, – a canção trazia um texto que denunciava o espaço social, marcado pela existência de opressores e oprimidos. Destaca-se aqui a música:

Às vezes eu olho pra terra sem compreender
A luta dos seres humanos pra sobreviver.
O grande açoitando o pequeno,
Terceiros mandando apartar,
Mas na maioria das vezes o grande não quer parar.
Tem vezes que o desesperado se põe a pensar (a pensar)
Por que deve aos pés de um dos grandes se ajoelhar,
Eu passo por muitas igrejas pedindo respostas de deus
Pra ele calado no espaço ouvir os lamentos meus.
(refrão)
Animais (animais) nós os homens somos todos meio
Animais irracionais
Levantamos, guerreamos e deitamos e rezamos antes
A vida é um sonho e nada mais. oh! cantem a trás.
Às vezes eu olho por cima do mundo e os maus (os maus)
Eu vejo vencendo na vida os mais altos degraus
Não querem ouvir nem falar
De fome, problemas e dor
Dos outros nem ao menos admitir ou supor.
E sempre eles acham que eles são certos demais (demais)
Dinheiro perdido em seus vícios não volta jamais,
Pequenos e grandes ladrões
No meio dos homens de bem
Que cruzam as ruas da vida matando ou roubando alguém.
Repete duas vezes o refrão

A primeira parte da letra invoca a *luta dos seres humanos para sobreviver/um grande açoitado um pequeno/terceiros mandando apartar* ressaltando que na maioria das vezes/ *o grande não quer parar*. Na segunda estrofe, o público é convidado a uma reflexão e anidrose uma pergunta que é mais uma afirmação a

³ Música composta por Dom e gravada pela dupla. www.censuramusical.com.br, acessado em 01 de junho de 2008.

favor da revolta dos dominados diante dos dominadores: *Tem vezes que um desesperado se põe a pensar/ porque ele deve dos pés de um dos grandes se ajoelharem?* E um pouco mais adiante a letra ainda questiona a função da religião na sociedade – *o famoso ópio do povo* criticando, indiretamente o papel conservador da Igreja, que a torna insensível ao clamor dos oprimidos: *Eu passo por muitas igrejas/pedindo resposta de Deus/ pra ele calado no espaço ouvir os lamentos meus.*

Embora a canção encerre uma moral conservadora – *Animais, animais/ nós os homens somos/ animais irracionais* – reduzindo toda a problemática à irracionalidade do ser humano, percebe-se que Dom e Ravel tiveram a clara preocupação de expressar a negatividade da relação de mando, da subordinação dos oprimidos diante dos opressores apontado para o fato de vivermos em uma sociedade autoritária na qual a violência é a regra da existência social das classes populares.

Como foi visto, à ênfase dada a linguagem musical, constituída também como fonte histórica, pode levar o historiador além da sua perspectiva. Através das questões mencionadas neste capítulo, é possível que, em meio a tantas outras canções consideradas cafonas, esteja presente nas suas entrelinhas uma forma de expressão específica, esperando que seja interpretada e atribuída a um contexto histórico específico.

Entende-se que o desafio maior ainda é caracterizar a “música brega” como objeto de estudo, com um valor documental fundamentado. Embora, não se possa esquecer de que, também, a valorização documental de determinado registro histórico está ligado ao relacionamento que estabeleceu entre o objeto e o sujeito que o interpreta, perdendo-se de vista. Desse modo, cada sujeito é possuidor de uma memória particular, o que impede de pensar na possibilidade de formar diferenças ou semelhanças da sua forma de interpretar o vivido. No caso da música popular, uma mesma canção assume significados culturais e efeitos estéticos diferentes.

Neste capítulo intitulado de “SONHOS E SONS EMBALAM A ESCRITA DA HISTÓRIA,” verifica-se que a música popular dita cafona, também ocupa lugar privilegiado na história sócio-cultural, isto é, lugar de mediações, fusões, e o encontro de diversas etnias, classes e religiões, ideologias, que formam um grande mosaico nacional. De modo que, ao analisar algumas dessas músicas, pode ser detectado, como em qualquer outro documento, subsídios e evidências que

representam um período conflituoso de nossa história, assim, possibilitando a abertura de novos caminhos para inseri-la no contexto histórico social.

GEMA



Waldick Soriano

Minha Última Noite

PROIBIDO

CAPÍTULO II

“A Vida é um Sonho e Nada Mais”: Música Brega, Repressão e Resistência na Ditadura Militar.

Com a tomada do poder pelos militares, em 1964 inaugurou-se um período de intensa repressão e violência no Brasil. Durante 21 anos, que se seguiram ao Golpe de Estado, que derrubou o presidente João Goulart, milhares de pessoas foram perseguidas e presas. Muitas delas tiveram seus direitos políticos cassados e viram-se obrigadas a exilar-se no exterior. Outras tantas foram torturadas e mortas. A vida política passou a ser regida por dispositivos autoritários que questionavam a liberdade, censuravam os meios de comunicações e concentravam o poder nas mãos dos militares.

Neste capítulo, propõe-se discutir, através da análise de algumas músicas consideradas cafonas, elementos que identifiquem as idéias “radicais” adotadas pelos governos militares em relação aos aspectos econômicos, políticos e sócio-culturais destacados nos dispositivos impostos por esses governos, no intuito de manter a ordem, crescimento e prosperidade.

Em termos econômicos, segundo Resende (1998, p. 35) a Ditadura Militar adotou um modelo de desenvolvimento dependente, que subordinava o país, ao capital e a tecnologia estrangeira. Foi a época do milagre brasileiro, em que se gastavam bilhões de dólares em obras faraônicas. Financiava-se o desenvolvimento do país sem atenção do avanço social do povo.

Enquanto se espalhava o terror, devido às práticas da ditadura, a economia dava sinais de recuperação e entrava em um período de intenso crescimento. Assim, esse período, que tem sido chamado de “anos de chumbo”, foi também caracterizado como milagre econômico. A base do desenvolvimento eram os investimentos do governo em obras de infra-estrutura e a expansão do mercado interno e das exportações.

Para Santos (2004, p. 15) foi por meio das empresas estatais que somente no governo de Emílio Garrastazu Médice surgiram setenta delas – ele realizava vultuosos investimentos, visando consolidar setores básicos da economia, como as áreas de telecomunicações e geração de energia. Sendo assim, durante o milagre

econômico foram projetadas obras de custos extremamente elevados, dentre elas, a Rodovia Transamazônica que acabou se revelando um fracasso, apenas alguns trechos próximos às cidades já existentes e com vida própria, chegaram, de fato, a se desenvolver.

Desta forma, a utópica construção da Transamazônica, a conquista do Tricampeonato Mundial, no México nos anos 70, o aparecimento das parabólicas e ampliação do sistema de comunicação com as TVs coloridas nos grandes centros, dentre outros acontecimentos, fez aumentar o ufanismo e a crença no crescimento e no desenvolvimento não só na economia, mas também nas discussões políticas e culturais no Brasil.

Porém, nem tudo caminhou perfeito. Como afirmaram os militares, com as idéias de melhoramento, houve um forte controle governamental, manipulações e manifestações, controlando reajustes salariais e produzindo índices de inflação que não se associava com a realidade do dia-a-dia. Mas havia a idéia de emprego pleno e isto incentivava os sindicatos em sua luta por melhores salários. Segundo Ronaldo Costa Couto:

O Governo Médice usou a vontade propaganda política destacando o crescimento do país. Desenvolvia nas mentes a imagem de grande potência, cujo retrato era o Brasil Grande. Na realidade, entre 1968 e 1973, houve um período de crescimento industrial. O produto Interno Bruto passou de 4,8% em 1967 para 14% em 1973, em seguida, o produto Interno Bruto caiu para 9,8% em 1974, e para 5,6% em 1975. Ao mesmo tempo em que o produto Interno Bruto se elevava, a taxa de inflação manteve-se, ao longo desse período, numa média de 20%. Em se tratando da inflação brasileira, esta taxa era bastante razoável. (COUTO, 2002, p. 114).

Faz-se, porém, um reparo muito importante, numa casa com cinco pessoas em condições de trabalho, as cinco estavam trabalhando e, por conseqüência, a renda familiar aumentara de fato. Caso os salários fossem mais altos, mas em contrapartida, se duas pessoas estivessem trabalhando, e as outras três desempregadas, a renda familiar caía brutalmente.

Esta foi além da repressão, uma das causas pelas quais o trabalhador aquietou-se, conformando-se com a visível compreensão de seu salário e a renda familiar aumentou substancialmente. Nesse momento, percebe-se um sentimento de medo e a grande maioria da população desinformada, achava que o Brasil estava no rumo certo em virtude da forte investida de mídia e propaganda oficiais. Portanto,

além das questões econômicas também foram aparentes às práticas repressivas acatadas pelo comando da política militar no Brasil, como afirma, Vieira:

O golpe de Estado de 31 de Março de 1964 decorreu de grave situação Político-Militar empurrando o Presidente João Goulart para o exílio político no Uruguai. Nos primeiros momentos do Golpe, seus líderes militares procuravam explicar-se. O general Maurão Filho queria limpar o domínio e o cumprimento da Constituição. Mas na prática desrespeitava-se, atacando o governo constitucional. O general Carlos Luís Guedes desejava as reformas, por via do congresso (...) acontece, porém, que o Congresso Nacional passou a sofrer cassação de mandatos e suspensão de direitos, políticos dos parlamentares. (VIEIRA, 1985, p. 12-13)

Estas práticas, que após o dia 10 de Abril de 1964, foram utilizadas pelo comando Revolucionário que passaram a exercê-las como, por exemplo, a cassação dos deputados, senadores, governadores, prefeito, e outros ocupantes de funções públicas. O presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzilli entregou o cargo ao General Castelo Branco, eleito pelo Congresso Nacional em 11 de Abril de 1964, ficando como Vice-Presidente José Maria Alckmin, líder do PSP. Submetido pelo peso da cassação de mandatos e da suspensão de direitos políticos, o Congresso se manteve principalmente com os representantes civis que inventaram, ajudaram ou comemoraram de qualquer forma o Golpe do Estado.

Com isso, o clima de censura que se instala no Brasil, em especial no pós-68, com a edição do AI-5, transformou-se no principal recurso de diálogo do Estado para com seus adversários políticos. A produção cultural passa então a ser censurada. Do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, só viriam a público músicas, peças de teatro, livros, enfim, qualquer produto cultural que os censores julgassem adequados ao momento político. O Golpe inicia o terror cultural, a caçada principalmente aos cantores/compositores, professores, estudantes, artistas, políticos considerados pelo regime militar como subversivos esquerdistas.

A população não aceitou passivamente a violência do regime adotado em 1964. Amplos setores da população – políticos, trabalhadores, estudantes, artistas, organizações da sociedade civil – se opuseram à Ditadura Militar e lutaram contra a repressão e pela volta ao processo democrático, principalmente a classe popular, uma das mais afetadas, devido a não aceitação e questionamento das idéias dos assessores. No sentido de manter a ordem, sobre as ações dos populares, o exército passa a controlá-los severamente, como afirma Gaspari:

A entrega da repressão política ao Exército, objetivo desse minueto burocrático, ocorrerá de fato em meados de 1969, mas um ano de trabalho fora tempo suficiente para fraturas. A maior delas sucedera na própria instituição modelar de repressão a OBAM⁴. O Major Waldyr Coelho artífice da central de operações e da doutrina do esforço unificado desentenderam-se com o delegado Fleury, chefe das operações da polícia civil do DOPS. (GASPARI, 2005, p. 179)

Esse desentendimento resultou numa competição onde cada líder disputava o maior número de capturação e tortura. Organizados em grupos, os soldados, eram encarregados de vigiar universidades, colégios e órgãos do governo. Quando capturados, os presos eram levados para um “porão” de um galpão, onde lá havia todo um esquema hierarquizado composto por diversos funcionários para iniciar o interrogatório burocrático, ou seja, uma sondagem preliminar, e se fosse o caso, logo após as implementações das sessões de torturas, (que geralmente se dava através de estágios que iam desde um simples interrogatório, choques elétricos, além de outras terríveis práticas) que levavam o indivíduo até a morte. De fato, utilizava-se desses recursos para obter os objetivos militares, aliado ao prazer em realizar tais práticas de tortura. (GASPARI, 2005, P.185)

Com isso, pode-se perceber os horrores que milhares de pessoas, neste período, passaram nas mãos dos militares, além das humilhações físicas e psicológicas que foram submetidos esses indivíduos. Isso quando escapavam da pior fase da tortura, ou seja, a morte, devido a alguns métodos de tortura, que lhe eram aplicados. Depois de morto, o indivíduo era dado como desaparecido.

Segundo Comblin, (1978, p. 39) talvez o que tornou a tortura evidente é o fato de que ela funcionava, mesmo tendo ficado algum tempo nos bastidores, mas ela realmente acontecia. A perversidade do sistema lógico que nela se apoiava, valendo-se na compreensão de um juízo aparentemente neutro, isto é, *do conflito entre dois mundos: torturador e vítima. Tendo se reduzido a problemática da confissão.*

Desta forma, quem melhor, explicitou esse reducionismo, na hierarquia foi Ernesto Geisel, quando afirmou. *‘Acho que a tortura, em certos casos, torna-se necessária para deter confissões’. Na visão do torturador, a eficácia chega a surpreender. (...) Bastava levar para o porão e pronto.* (GASPARI, 2005, p. 37)

⁴ Operação Bandeirantes.

Essa é uma hipérbole que para o torturador era virtuosa. Além disso, usava a **tortura** como instrumento de investigação e assim esta atuava como meio de destruir a vítima, tanto físico, como psicologicamente, um tormento que é a própria pena. Ela extrai a confissão através do sofrimento ao preso, mas não é a dor pura e simples que o leva a falar. A dor destrói o mundo do torturado ao mesmo tempo em que lhe mostra outro, o do torturador, no qual não há sofrimento, mas o poder de criá-lo. A vítima faz mais que dar uma informação ao carrasco, ela passa a reconhecer nele o “senhor da sua voz”, ou seja, de sua humanidade.

Incumbidas dentro das várias práticas adotadas pelas idéias do AI-5 estavam mais uma vez a represália à música e o músico brasileiro, durante os anos mais duros do governo militar que não só atingiu os cantores da MPB, embora estes fossem, até por sua visível militância política, muito mais vigiados e censurados. Os “cantores das empregadas”, também vítimas da repressão, algumas vezes também, tiveram que, malandramente, valer-se da linguagem subjetiva nas interpretações das músicas, para inibir o cerco dos censores. Desta forma, muitos cantores/compositores, dentre eles considerados “bregas” passaram a ser vigiados por compor músicas metaforicamente opositoras a ditadura.

O exemplo do cantor Odair José, que desde as suas primeiras gravações, provocava inquietações nos vigilantes da ditadura. Dentre as músicas censuradas do cantor Odair José, a mais visada foi à canção *Pare de tomar a Pílula*,⁵ a qual foi proibida no Brasil, porque os líderes militares entendiam que a letra da canção trazia ao público reflexões sobre questões de caráter, moral, político-social, o que incomodavam as autoridades do regime militar brasileiro.

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

Nossos dias vão passando
E você sempre deixando
Tudo pra depois

Todo dia a gente ama
Mais você não quer deixar nascer
O fruto desse amor

⁵ Letra composta pelo cantor Odair José em 1973. www.censuramusical.com.br, acessado em 30 de maio de 2008.

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

(refrão)

Pare de tomar a pílula
Pare de tomar a pílula
Pare de tomar a pílula
Porque ela não deixa o nosso filho nascer (3x)

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 (3x)

A temática apresentada apontou para a questão da natalidade, pois foi nesse período que o governo fez campanhas para o controle da mesma. No caso de *Pare de tomar a Pílula ou Uma vida só. Pare de tomar a pílula/porque ela não deixa nosso filho nascer*, deduzia uma reflexão em um momento em que os militares patrocinavam o Bemfam⁶ – Bem-Estar Familiar no Brasil – que desenvolvia a Campanha de Controle de natalidade nas famílias de baixa renda e se empenhava na farta distribuição de anticoncepcionais. Sem falar que a música também tentava quebrar o “Tabu” que existia naquela época, principalmente quando se falava de evitar filho, aborto, tipos de pílulas etc. Isto porque quem tentasse tratar deste assunto, no meio de uma conversa familiar ou de amigos, era tido como indelicado, até porque no Brasil legalmente ninguém podia usar métodos anticoncepcionais, porque era um meio de clandestinidade. Segundo Araújo (2002, p. 60) até nas

⁶ BemFam – Órgão patrocinado pelo governo militar no controle da natalidade

embalagens dos anticoncepcionais a prescrição era utilizada como *pílulas para regular a menstruação* e não para evitar filhos.

Para a letra da música ser liberada, a Companhia de Discos Phonogram, envia um requerimento endereçado ao chefe do Departamento de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal, requerendo a liberação para a gravação da letra musical, explicando que:

A letra refere-se a um casal, em que marido quer filho e a mulher os evita. Parece-me perfeitamente enquadrada na moral vigente, inclusive a cristão, a aspiração 'à prole com realização final do matrimônio'. Não sendo proibida a venda de pílula, e expressando o texto o desejo da constituição da família plena. Parece-me excessiva a preocupação da autoridade local, nada havendo de imoral no caso, muito ao contrário: a idéia geral exprime mesmo a política geral do país, cuja preocupação não é, de modo algum a limitação da natalidade.⁷

A música foi proibida de ser executada em 1973, pois o Departamento de Polícia Federal questionou o conteúdo da letra do compositor Odair José, considerando-a amoral e influencia ao uso abusivo do anticoncepcional. Como enredo os censores analisaram que *O autor sentindo-se só pede a sua amada um filho, justificando o pedido, e insiste que deixe o uso do anticoncepcional.*⁸ A interpretação da música pelos censores possibilitou uma compreensão de que o compositor estava passando no conteúdo musical, porém atestando possuir uma linguagem *simples* e uma linguagem *positiva*, eles cortaram várias partes da música e propuseram modificar alguns versos para que a letra pudesse ser veiculada.

Na conclusão do seu laudo havia a sugestão do corte presente no quarto verso, em que eles diziam: *“Seja como for...” diz “feita por nós dois”*. *Sugerindo o corte da letra, justificando em seguida que:*

Desde que obedecido o corte acima entendemos que a mensagem é positiva, libelo contra a limitação de filhos contrário a moral e á Igreja, que terá grande penetração entre os jovens que mais praticam o uso da pílula para poderem usarem e abusarem de suas experiências

⁷ Documento emitido pela Companhia Brasileira de Discos phonogram ao Chefe do Departamento de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal, em 5 de fevereiro de 1973. Ver documento em anexo.

⁸ Documento emitido pelo Departamento de Polícia Federal: Divisão de Censura e Diversões Públicas, em 8 de fevereiro de 1973, a J. C. Muller Chaves, advogado e representante da Phonogram. Ver documento em anexo

sexuais muito em moda hoje em dia, experiências extras matrimoniais. Além de atingir os casais menos preparados. SOMOS PELA SUA LIBERAÇÃO.⁹

Questionando a forma de compor suas canções, a respeito da ditadura militar, Odair José, afirma:

‘O que rolava antigamente na música popular brasileira era o namoro no portão sob a luz do luar’ – diz ele – ‘eu vim falando de cama, de pílula, de puta, de empregada doméstica, porque essa é a realidade do Brasil. E eu sou um cantor da realidade. Eu não sou um cantor de sonhos. Eu sempre digo isto para as pessoas: não ouçam meus discos esperando ouvir sonhos; vocês vão ouvir realidade. Então foi por isso que eu me tornei um artista polêmico e a censura começou a me proibir’. (ARAUJO, 2002, p. 57)

Diante de várias deduções dos militares a respeito da música de Odair José – *Pare de Tomar a Pílula*, a mesma chegou a ser vetada pelo sistema de repressão, não podendo mais ser cantada nos shows. Desconsiderando a vetação e a pedido do público, Odair José tentou cantá-la em um dos seus shows e foi parar na delegacia para prestar esclarecimentos.

Sendo assim, não só os cantores/compositores da música popular brega mais todos aqueles que se organizavam em torno de deflagrar as práticas do regime foram esmagados pela repressão militar dentre eles, Marighela, um dos “terroristas” que mais se destacou naquele período pela sua ousadia em querer mostrar para os repressores a concepção de que o terrorismo urbano destinava-se antes de tudo a produzir tensão política, *levando a insegurança e a incerteza às classes dominantes, desgastando e desmoralizando as forças militares dos gorilas*. (ARAUJO, 2002, p. 238). Na segunda metade de 1969, os militares estavam desgastados e sob certos aspectos, desmoralizados, da mesma forma que os políticos, banqueiros e empresários brasileiros viveram um de seus piores períodos de incerteza. No entanto, não resultaram benefícios para a guerrilha urbana. Pelo contrário, fechados em si próprios, numa *blindagem onde se auto-alimentavam exigências de segurança e radicalização ideológicas, as organizações armadas isolavam-se*. (ARAUJO, 2002, p.238)

Desta forma, ao lado da guerrilha urbana, Marighela tentava plantar bases através dos combates, o que não tinha resultados positivos, ou seja, via pela frente o

⁹ Idem, DPF

futuro que lhe convinha, quando tinha consigo um agrupamento de passado precário e presente arriscado. Sempre sendo vigiado pela polícia, e mesmo tentando escapar escondendo-se no convento do Frei Dominicano, foi surpreendido por uma emboscada preparada pelo delegado Fleury, depois que capturou e torturou alguns freis até que eles entregassem os passos de Marighela, o qual foi morto com cinco tiros. Fato que a esquerda muito lamentou como diz Gaspari: A esquerda perdera o patrono da luta armada, elo entre pensamento radical do PBC e a ilusão armada do final dos anos 60. A ditadura ganhara no delegado (Fleury) um símbolo para a repressão. (ARAUJO, 2002, p. 153)

Em consequência dessas práticas adotadas pela ditadura no Rio de Janeiro, em 1968, em protesto contra o regime e contra a morte do estudante Edson Luís, cerca de cem pessoas saíram às ruas em passeata: a passeata dos cem. Em São Paulo, a polícia prendeu 900 estudantes de todas as partes do país, reunidos para um congresso da UNE.¹⁰

Em consequência disso, os governos militares resumiram seus grandes objetivos em duas palavras: *segurança e desenvolvimento*. Tais metas se mostraram contestáveis, pois o desenvolvimento beneficiou a poucos e promoveu-se a segurança para o Estado à custa da insegurança da população: *O país vai bem o povo é que vai mal, sintetizaria um dos próprios generais presidentes Garrastazu Médice. De fato, as 10% mais ricas do país, que se apropriavam-se de 54% em 1976. (MORAES, 2005, p. 418)*

As consequências do aguçamento das desigualdades ficaram bem visíveis nas grandes cidades, assoladas pela violência, coalhadas de favelas, com crianças abandonadas pelas ruas, ao lado de majestosos edifícios-sedes, de multinacionais e

¹⁰ O AI-5 ordenou o fechamento dos meios de resistência mais pacíficas e se lançaram a luta armada. A partir de 1968, surgiram várias organizações, resultados de divisões do Partido Comunista. Entre outros, podemos citar:

- Var-Palmares, Vanguarda Armada Revolucionária Palmares;
- VDR, Vanguarda Popular Revolucionária;
- Colina, Comando de Libertação Nacional.
- MR-8, Movimento Revolucionário 8 de Outubro (data da morte de Che Guevara na Bolívia em 1967).

Tais organizações tinham como líderes militantes de esquerda, como o ex-deputado federal comunista Carlos Marighela, ou militares, como o capitão Carlos Lamarca, que fugiu de um quartel do Exército em Osasco (São Paulo), com um caminhão carregado de armas. Seqüestravam diplomatas estrangeiros e os trocavam por presos políticos, que o governo baniu e enviava ao exterior. Para conseguir fundos, assaltaram bancos. A tática se revelou ineficientes e não ganhou o apoio da população.

bairros opulentos, com suas mansões cercadas de grades e protegidas por seguranças particulares.

O *milagre econômico* foi promovido em associação com multinacionais e ocorreu em condições de autoritarismo e dura repressão política a toda oposição. As publicações foram censuradas; as contestações armadas reprimidas com tortura e execuções; políticos cassados. Perto de 5.000 pessoas perderam os direitos políticos, entre militares, professores, governadores, prefeitos, deputados estaduais e federais, juizes, servidores públicos, três ex-presidentes.

Às vezes, a repressão era muito minuciosa e observava pequenos detalhes no dia-a-dia da sociedade. É tanto que mais uma vez a censura chamou a atenção de Waldick Soriano, devido ele ter composto uma outra canção, dessa vez com o título *Torturas de Amor*¹¹. Embora a letra da canção tratasse de questões amorosas, continha algumas palavras que incomodava aos militares, as quais chamavam a atenção dos populares para uma reflexão a respeito do que estava acontecendo naquele momento.

Hoje que a noite está calma
E que minha alma esperava por ti
Apareceste afinal
Torturando este ser que te adora
Volta fica comigo
Só mais uma noite
Quero viver junto a ti
Volta meu amor
Fica comigo não me desprezes
A noite é nossa
E o meu amor pertence a ti
Hoje eu quero paz
Quero ternura em nossas vidas
Quero viver por toda vida.

Ao observar-se o primeiro verso da música, *Hoje que a noite esta calma*, dá-se a entender que possivelmente teria cessado um pouco a busca aos opositores. Além da música também expor a idéia de castigo através da *tortura*, prática bastante comum neste período pelos militares. Já no verso, *Hoje eu quero paz*, o compositor menciona a necessidade de pôr um fim nas barbaridades praticadas pelos repressores. E no penúltimo verso, *Quero viver por toda minha vida*, o cantor

¹¹ Letra composta por Waldick Soriano em 1962 e lançada em 1974. www.censuramusical.com, acessado em 30 de junho de 2008.

chamava a atenção para o não interrompimento de vidas, ou seja, as vítimas da ditadura.

As ações do regime militar se pautavam pela doutrina da segurança Nacional, desenvolvida a partir da guerra fria; ela atribuiu ao Estado como principal função a defesa da “ordem democrática” contra a “guerra revolucionária subversiva”, promovida pelo “movimento comunista internacional”. Para cumprir na tarefa, o Estado se apoiou nas forças armadas, encarregadas tanto da difusão ideológica quanto da repressão.

O confronto entre mundo livre e comunismo seria agora travado dentro da sociedade: de um lado a subversão das greves, passeatas, luta armada, etc, de outro, as forças da ordem, o governo e seus partidários. Em nome da segurança nacional valeria tudo e a ditadura declarou guerra às forças populares e a todas as formas de resistência democrática.

Nessa guerra, o Estado Militar tem poderosos aliados. Amedrontadas com a luta de classes e seduzidas pela promessa de segurança e desenvolvimento, a burguesia e boa parte da classe média aderem ou se acomodam ao regime autoritário, a classe média quer a ordem da segurança individual e do controle de conflito sociais; o empresariado nacional e estrangeiro quer retomar o crescimento em condições favoráveis (abertura da economia para o exterior, acesso a subsídios e crédito público arrocho salarial, controle sindical). A Escola Superior de Guerra preocupava-se em preparar:

(...)civis e militares para desempenhar as funções executivas e conselheiras especialmente naqueles órgãos responsáveis pela formulação, desenvolvimento, planejamento e execução da política da Segurança Nacional. (VIEIRA, 1989, p. 17)

Nela estudavam-se: 1) Questões Políticas; 2) Questões Psicológico-Sociais; 3) Questões econômicas; 4) Questões Militares; 5) Doutrina de Coordenação, etc. Para cursá-la colocava-se como requisito que a pessoa tivesse nível universitário ou equivalente.

Os diplomados formaram uma associação de antigos alunos. Funcionava como ponto de encontro intelectual e social responsável pela publicação do *Boletim da Associação dos Diplomados da Escola Superior de Guerra*. Para esta Escola, empunha-se a necessidade de tirar o máximo proveito do produto da economia, e ao mesmo tempo, de diminuir ao mínimo as lutas e as diversões dentro do país.

Em nome da segurança Nacional, apregoavam-se a importância e a urgência do planejamento e do controle da natureza estratégica. Justificava-se, então, a progressiva militarização de todos os níveis da sociedade, destacando-se a ideologia e o comportamento empresariais.

As doutrinas da Escola Superior de Guerra ecoariam, na maneira como os militares se colocaram no poder após 1964. Por exemplo, elas legitimaram os atos institucionais. Ora, o projeto que os militares tinham em mente não poderia sustentar-se, caso não tivesse poderes excepcionais nas mãos. Eles apelaram para a legitimidade revolucionária e se atribuíram tais poderes, mediante Atos Institucionais.

Para os militares, o aumento dos poderes do executivo era necessário segundo o Ato, para a *reconstrução econômica financeira, política e moral do Brasil*. (GASPARI, 2002, p. 238) O objetivo era a restauração da ordem interna e do prestígio internacional do nosso país. Os novos poderes eram necessários, porque os atos constitucionais existentes não tinham sido suficientes para deter um governo que estava, deliberadamente, tentando bolchevizar o país.

Para a população opositora, o AI-5 representava um golpe dentro do golpe com o endurecimento da Ditadura Militar, milhares de pessoas foram presas e torturadas e muitas outras foram para o exílio no exterior. Nesse clima repressivo, um grande número de jovens, muitos dos quais sob liderança de descendentes do Partido Comunista Brasileiro, decidiram buscar de lado os protestos pacíficos e partir para a luta armada. Surgiram, assim, grupos guerrilheiros que tentavam derrubar o governo por meio das armas como foi tratado nas páginas anteriores.

Como se viu, o governo militar instituiu os AI-5 para fortalecer o poder Executivo, impedindo dessa forma, as ações dos comunistas, sendo a maior ameaça para (os mesmos ou para o país) como também para acabar com qualquer ameaça de levantes populares. Limitando o máximo a censura, acabando de vez com a liberdade de pensamento. Impondo, dessa forma, o silêncio das vozes discordantes, os militares investigaram a interdição da fala, negando a própria cidadania.

O espírito do AI-5 se coadunava com a lei de Segurança Nacional de 1969¹², para a qual todo cidadão passava a ser responsável pela segurança nacional, ou seja, responsável pela segurança do Estado Militar e, assim, privados dos direitos de cidadania. Como diz Joseph Comblim:

No sistema de segurança Nacional se produz, aliás, uma situação humana pior do que a escravidão, as energias humanas são transformadas em energias materiais e destinadas a produzir resultados econômicos. Tais resultados são inocentes em si. O escravo tem ao menos a satisfação de produzir bens úteis, mesmo que não receba nada para si, enquanto que o cidadão subordinado a *Segurança Nacional* é chamado a formar um poder que vai servir para dominar homens, quebrar suas vontades e destruir suas personalidade. (COMBLIM, 1978 p. 237)

A legitimação da interação dos militares baseava-se na doutrina da Segurança Nacional,¹³ e firmou-se graças a Escola Superior de Guerra, que representava uma grande autoridade no Estado Militar brasileiro. Sua preocupação era a de contribuir na implantação de uma ordem máxima no Brasil, através da educação de militares e civis. Com o Golpe Militar, a *Escola Superior de Guerra* tornou-se o principal centro estratégico anticomunista e contra-revolucionário do Brasil. A repressão passa a interferir diretamente no dia-a-dia dos brasileiros. No

• ¹² AI – 1 (09.04.1964) – Eleição indireta do presidente: autorização ao executivo para durante 60 dias cassar mandatos e suspender direitos políticos por dez anos; suspensão das garantias constitucionais por seis meses.

• AI – 2 (27.10.1965) – Conferia mais poderes para o presidente cassar mandatos e direitos políticos por 10 anos, eleições indiretas para os futuros residentes, extinção dos partidos políticos e autorização para a organização de apenas dois ARENA (Alian Renovadora, Pró Regime Militar) e MDB (Movimento Democrático Brasileiro).

• AI – 3 (05.02.1966) – Eleições indiretas para governadores de Estados: nomeação de prefeitos de capitais pelos governadores.

• O super poder do AI – 5 (13.12.1968) – O AI-5 conferia ao presidente da república poderes totais para reprimir e perseguir as oposições. Ele podia fechar o Congresso Nacional, as Assembléias Legislativas e as câmaras de vereadores; legislar em todas as matérias durante o fechamento dos órgãos parlamentares; intervir nos estados e nos municípios, sem as limitações previstas na constituição: suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais; estaduais ou municipais: demitir, aposentar, remover funcionários públicos; restringir as liberdades individuais e suspender a garantir do habeas corpus. Tamanho era o poder ditatorial conferido ao presidente da república que se excluía de qualquer apreciação judicial todos os atos praticados de acordo com o AI-5.

O ato não regateava elogios à Revolução que “se distingui de todos os outros movimentos armados pelo fato de representar não os interesses e a vontade da nação”. Não menos importante, a revolução vitoriosa legitima-se a si própria.

trecho a seguir, da música *Pra não dizer que não falei de flores*¹³, de Geraldo Vandré,

Há soldados armados, armados ou não;
Quase todos perdidos de armas na mão;
Nos quartéis lhe ensinam
uma antiga lição;
de morrer pela prática e viver sem razão.

Conduz o leitor a perceber a idéia da atuação dos policiais ligados diretamente à sociedade no intuito, não só de controlar o impulso dos agitadores, mas, principalmente, de manter a ordem sobre tudo e todos.

A repercussão da música foi imediata. De sua base no Forte Coimbra, no pantanal Mato-grossense, o general Aspirante Basto enviou uma Carta a Geraldo Vandré, publicada na *Última Hora*, e na qual ele questionava o compositor:

'O que entende você de pátria, para dizer que nos quartéis se vive sem razão? Mas adiante ele aconselhava o artista: "Cante o que quiser, mas não coloque nada de pátria no meio. Você não sabe o que é isso. A sua pátria deve ser um copo de cerveja' (ARAÚJO, 2002, p. 107)

E num tom cada vez mais exaltado, o general vaticinava:

'Você passará Vandré'. O povo esquece depressa. Sua música causou sensação, mas logo será esquecida. Na época a composição não venceu o festival e foi proibida pela Censura Federal sob o argumento de veicular uma mensagem "subversiva e atentatória ao regime democrático". (ARAÚJO, 2002, p. 107)

Devido, ao teor da música, a qual faz menção a uma marcha de soldados, indecisos cordões, levou Vandré a ser chamado atenção pelos militares, pois a letra questionava a presença de quantidade, de policiais na rua no intuito de conter qualquer tipo de manifestação. A preocupação com a Segurança Nacional se expressou também na criação do SNI (Serviço Nacional de Informação), que montou uma rede com milhares de agentes secretos e informações, infiltrada em órgãos públicos, empresas, sindicatos, escolas, bares, edifícios. Com tanta preocupação com a segurança, a insegurança tornou-se companheira de todas as horas: um colega de trabalho, estudante, vizinho, qualquer um poderia ser um espião do SNI.

¹³ Música composta por Geraldo Vandré, em 1968 que ficou no segundo lugar no Festival de Músicas da TV Globo.

Além dos grampos telefônicos que o SNI usava para interligar alguns membros políticos do grupo ditador, visando detectar alguma pequena traição ou distorção entre eles. Numa dessas ligações, o próprio Presidente Castello Branco descumpria a norma mais elementar do mundo da escuta: dava a entender que era capaz de ouvir os telefones alheios. Em 1964, o SNI gravava as ligações do telefone do ex-presidente Juscelino Kubitschek. Quando Juscelino recebeu do deputado Antônio Carlos Magalhães a informação de que o decreto com sua cassação já foram assinados por Castello, chamou o Marechal de “filho-da-puta”. Antônio Carlos, amigo dos dois, repreendeu Kubitschek pelo insulto. No dia seguinte, ao encontrar-se com o presidente ouviu uma frase enigmática: *Muito obrigado, deputado. Sei que o Senhor me defendeu numa situação difícil.* (GASPARI, 2002, p. 153)

Organizações pré-militares completavam o serviço de contenção dos movimentos populares. Entre esses grupos havia um, o Comando de Caça aos comunistas (CCC), cujos integrantes andavam armados de maneira ostensiva.

Entre 1964 a 1984, portanto, foi instaurada no país a Ditadura Militar. E em nome dos bons costumes e do zelo pela soberania nacional, legitimaram-se o uso da violência, repressão e opressão. Uma violência que não especifica quem são seus alvos, porque todos podem ser vítimas do seu abuso de poder, desde que se rebele contra tal sistema. Muita gente importante, de renome, inclusive, foi torturada e assassinada por tal sistema.

O regime autoritário se caracteriza pela subordinação da Sociedade Civil ao Estado e pela tentativa de confinamento das atividades das organizações não estatais e espaços políticos: economia, esportes, as artes, etc. Entretanto, o jogo político acaba então se convertendo numa relação em campo minado. A não ser que seja desempenhado por forças “confiáveis”, fica circunscrito à clandestinidade ou à penosa figuração de uma oposição consentida. Deste modo, o Estado cerceia os movimentos de todas as organizações, embora não detenha completo controle sobre elas. Em contrapartida, toda oposição política organizada tende a ser desativada ou esvaziada na sua eficácia. Ao mesmo tempo, toda crítica pública acaba suprimida ou amplamente amortecida.

O Estado, torna-se repressivo e, de outro, opera de forma amplamente intervencionista, estendendo a sua ação às esferas mais variadas desde a regulação de questões trabalhistas até a propaganda institucional, desde a elaboração e

regulamentação das políticas educacionais, sanitárias até o controle das atividades sindicais, etc. Em suma, os agentes sócios não gozam de autonomia pública.

Num regime autoritário, esta ampliação do corpo de cidadãos, com o título de eleitor e direito de expressar-se politicamente – apenas e tão somente – através do voto, pode ou não se dar. No Brasil, essa incorporação legitimadora ocorreu.

No entanto, o quadro fosse de uma liberdade de expressão e de organização bastante restrita e vigiada, os efeitos de pressão sobre o regime foram poderosos, sobretudo quando este sofreu percalços.

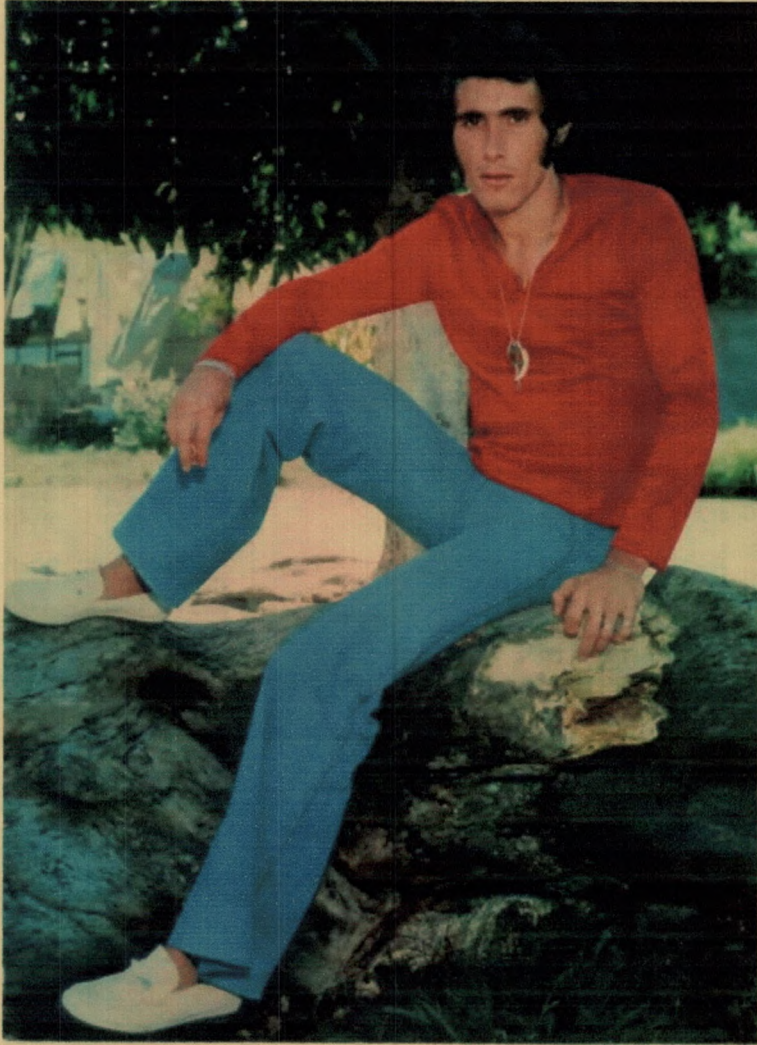
A partir desse contexto presente, no período da Ditadura Militar, a música considerada como cafona, também foi alvo de repressão dos órgãos de censura, juntamente com as músicas nomeadas de MPB, salientando que não foram todas as canções que foram proibidas de serem executadas nas rádios, mas apenas algumas que foram alvo de retaliações por parte da Polícia.

Isto, porque, foi possível detectar possibilidades de que em algumas das músicas consideradas bregas aqui analisadas estejam inseridas questionamentos, com uma temática popular, que trata do dia a dia de gente comum, com letras simples e diretas, tornou-se uma alternativa viável para a indústria fonográfica e os veículos de comunicação. É verdade, que nem por isso passou ileso pelos censores. Várias canções de Odair José, por exemplo, foram vetadas, segundo os censores por seu caráter “pornográfico”.

Outras composições de artistas bregas também foram vetadas por diferentes razões. A exemplo de: “Torturas de Amor”, de Waldick Soriano, lançada em 1974, por causa da palavra “tortura”. Já a canção “Treze Anos”, de Luiz Ayrão, foi proibida ao ser lançada no mesmo ano em que o Golpe militar comemorava seu Décimo Terceiro aniversário. Depois, a canção foi liberada com outro título, O Divórcio, embora o conteúdo tenha continuado absolutamente o mesmo.

Neste capítulo, após ser analisada algumas músicas consideradas cafona, verifica-se que os cantores/compositores, às vezes de forma camuflada implementavam em suas canções elementos lingüísticos que incomodavam as ações dos militares. Embora o controle repressivo mostrasse eficácia, muitas das vezes ao analisar as canções, os censores despercebidos deixavam passar algumas palavras que para os cantores tinham um sentido bastante chamativo a reflexão. É tanto, que, em alguns momentos, essas vítimas da repressão tiveram que

malandramente, valer-se da linguagem subjetiva nas interpretações das músicas para emitir o cerco dos censores.



Quain fox

PROIBIDO

CAPÍTULO III

“Venha / Vamos penetrar / Onde?”: A Ditadura Militar Contada e Cantada na Música Brega

A música produzida e sonorizada no Brasil é bastante vasta e variada. Ela pode possibilitar a aproximação com a nossa identidade, pois, na maioria das vezes, escutamos aquilo que gostamos, ou não. No entanto, a música acaba ganhando outras dimensões, quando ela passa a ser alvo de discussão entre os historiadores, podendo ser utilizada como fonte histórica. Ela é utilizada como ferramenta pelos Historiadores por ser um objeto de intensa percepção crítica, dependendo do tipo de música e do teor de intenção que ela carrega em sua letra.

Hoje qualquer tipo de música pode ser veiculado nos meios de difusão como rádio, televisão, internet, casas de show, sem que os compositores tenham a preocupação em modificar sua letra. Momento este bem diferente do período da Ditadura Militar, que impôs para os nossos cantores e compositores o meio “correto” de compor e exibir suas músicas, não podendo ser exibido nada que agredisse os militares. O conteúdo das músicas era sugerido á escuta da população, que até então, na maioria das vezes, não tinham informações sobre o que estava acontecendo nos bastidores do grande crescimento econômico, anunciado pelos governos militares.

A forma autoritária de atuação imposta pelos militares a partir do decreto do Ato Institucional nº AI-5, não intimidaram os compositores e músicos que possuíam em suas mãos uma arma indireta para combater o regime militar. Algumas composições tinham o intuito de manifestar uma opinião contrária a forma como os governantes tratavam à população, manifestando o inconformismo e o descontentamento da atuação do governo brasileiro. Não pode-se classificar a música chamada de “brega”¹⁴, produzidas por alguns cantores como: Odair José,

¹⁴1. Que tem pretensão de ser requintado, mas é de mal gosto; 2. Cafona. Já o sentido de Cafona diz-se de, ou o que, pretende elegância, é ridículo e de mau gosto. Como vemos o termo cafona e brega, não condizem com a idéia que possuímos de brega, pois, as músicas que foram compostas nos décadas de 1970 e 1980, não eram consideradas de mau gosto, segundo Paulo César de Araújo, este termo ganhou uma proporção pejorativa, quando os críticos passaram a denominar canções produzidas por Gilberto Gil, Caetano Veloso, João Gilberto e outros como MPB (Música Popular

Waldick Soriano, Dom e Ravel, Reginaldo Rossi e outros, como um gênero de contestação efetivo a Ditadura Militar, na década de 1970 e início dos anos 1980, ou dizer simplesmente que os músicos não tinham nenhuma intenção em criticar os militares, pois diferentemente de Francisco Buarque de Hollanda (Chico Buarque), Caetano Emanuel V. T. Veloso (Caetano Veloso), Gilberto Passos Gil Moreno (Gilberto Gil), dentre outros, os cantores considerado brega estavam preocupados também em vender e fazer sucesso pelo Brasil afora.

Para Paulo Cesar Araújo, a música brega foi uma porta encontrada pelos cantores para expressar o seu descontentamento contra a Ditadura Militar, visto que para ele, não somente os cantores identificados como pertencentes a MPB, faziam música de contestação ao governo militar; aliás, para ele o termo MPB é uma expressão mal fundamentada que denota um preconceito entre as canções consideradas cafonas, acabando por construir uma dicotomia entre músicas escutadas pela elite (as produzidas por Francisco Buarque de Hollanda, Gilberto Passos Gil Moreno,...), e pelos populares (a brega, cafona). Para Paulo Cesar, a música que ficou conhecida como brega, deve ser considerada como MPB, porque ela é um gênero musical bastante escutado, não apenas pelos populares, mais também ela é bastante consumida pela elite. (ARAÚJO, 2002, p. 175)

A música popularizada como brega, não deve ser colocada como um todo ingênua dentro do quadro político nacional; por outro lado ela não representou para os governantes uma movimentação de intenso risco para a atuação da falsa democracia no Brasil, no governo militar. Porém, uma coisa podemos observar dentro de toda esta situação é que, mesmo tacitamente, os cantores deram trabalho para os representantes do Departamento da Divisão de Censura e Diversões Públicas da Polícia Federal.

A música brega se tornou um sucesso. As rádios que difundiam seus ídolos bregas também eram obrigadas a exaltar o regime militar. Nem todas as canções bregas estavam preocupadas em denunciar o regime militar, alguns cantores como Odair José, Waldick Soriano, Dom e Ravel e alguns outros tiveram canções censuradas pela Polícia Federal, mas sempre tentaram dar explicações,

Brasileira), na justificativa de que estas músicas eram eruditas. Dicionário Mini Aurélio Século XX, 2001.

interessados que suas composições fossem gravadas e exibidas em rádios e televisões.

Embora os cantores Eustáquio Gomes de Farias e Eduardo Gomes de Farias, os irmãos Dom e Ravel, autores das músicas *Eu te amo meu Brasil* e *Você também é responsável*, músicas de exaltação ao Governo Militar, no ano de 1972, uma de suas composições intitulada de *A Árvore*,¹⁵ também foi censurada pelo Departamento de Censura Federal. No primeiro momento, para o departamento, a música possuía um teor ofensivo para o brasileiro que a escutasse, pois ela pedia para que todos pudessem se conscientizar e tomar o assunto da repressão

A Árvore

Ela é mágica Árvore
Tácita como um bloco de mármore
Que ~~demais~~
O segredo escondido atrás
Desta paz que traz
Nessa absurda luta
Na disputa muda
Com a natureza irmão
Firme ao chão, maravilhosa, não?

Venha
Vamos penetrar
Onde?
Num lindo lugar
Viva!
Porque nós podemos
Como?
Como nós sabemos

Vamos! Todos sejamos árvores
Plácidas elevando-se incólumes
Fruto ou flor, mas com perfume de amor.
Galhos ou ramalhos
Folhas, trepadeiras
Nas primeiras horas de qualquer aurora irmão
As plantas são maravilhosas, não?

Venha
Vamos penetrar
Onde?
Num lindo lugar
Viva!

¹⁵ Letra de Eustáquio Gomes de Farias e Eduardo Gomes de Farias, gravação de Os Incríveis de 1972. www.censuramusical.com.br, acessado em 05 de junho de 2008.

Porque nós podemos
Como?
Como nós sabemos

Para os censores, o crescimento da árvore simbolizava a luta do povo brasileiro para alcançar a plenitude da consciência do mal que faziam os governantes. A canção conseguiu chegar ao mercado musical, pois os compositores enviaram um requerimento para o Departamento de Censura Federal, explicando que a música não teve a intenção de ferir ninguém, e apenas ela foi mal entendida, uma vez que o departamento interpretou a música de maneira diferente da proposta dos autores, e, então, Dom e Ravel explicam a letra da música em documento dizendo:

Trata-se de uma obra que homenageia o reino vegetal pelo seu exemplo de paz, união, e amor, aos homens, tão preocupados / nos nossos dias, com a guerra, o egoísmo, a destruição, esquecendo-se que uma simples modesta árvore, cresce, em luta constante com a natureza, reproduz e econvive (sic) com suas semelhantes, numa incrível união e numa paz calada, que nos leva a crer, poeticamente, trata-se de / uma verdadeira mágica. Eis a verdadeira síntese da nossa modesta mensagem, longe de levar nela, como é a Dra. Solange, qualquer intuito de ferir, desrespeitar, ou magoar, a nossa sociedade, para quem já levamos mensagens tão maravilhosas e patrióticas como “Eu te amo / Meu Brasil” / “Você também é responsável” “Só o Amor Constrói”.

Tomamos a liberdade também de anexar uma cópia da letra para o referido exame, e cremos que, com isso, seremos entendidos desta vez, pelos digníssimos SRS. Censores deste brilhante/departamento. Cientes de que nos honrará com a sua atenção, e certos da justiça, que caracteriza as resoluções desse nobre departamento, aqui ficamos com os nossos respeitos cumprimentos.¹⁶

A explicação dos compositores Dom e Ravel, sobre a letra da canção é que ela não tinha a intenção de ferir o governo, mas sim homenagear o reino vegetal. - Então, os cantores conseguiram convencer os “preparados” analisadores e, conseqüentemente, a liberação da letra da música, sem nenhum corte, por considerá-la de *linguagem figurada e simples, com uma linguagem positiva. Para os analistas;*

¹⁶ Referência extraída do Requerimento expedido ao Diretor de Censura Federal, Rogério Nunes em 24 de novembro de 1972, por Dom e Ravel. Ver anexo ao final do trabalho.

Letra quase infantil. A nosso ver, semm (sic) comprometimentos outros que não a singeleza de uma tentativa de elevar o comportamento humano ao de uma árvore. Somo pela sua liberação sem restrições ao texto e que apenas tentava elevar o comportamento humano, comparando-a com uma árvore. ¹⁷

No país em que não se podia falar mal do governo, a polícia cortava ás rédeas daquele que se atrevesse a pensar. Cantores como Dom e Ravel, usaram de sua capacidade intelectual para contornar esta perseguição. Mas segundo Paulo Cesar de Araújo (2002, p. 274), a esquerda não recepcionou bem estes cantores, pois eram criticados como os compositores de pior qualidade, que estavam enfeitando a juventude e a população brasileira a seduzir-se pelo governo, aceitando todas as atrocidades e perversões de seus governantes. Portanto, não passou apenas de uma questão de estética, pois Dom e Ravel foram rejeitados pelo público de esquerda em função da sua imagem de cantores de músicas que consagravam a nação.

A primeira percepção dos críticos foi numa manifestação pública do presidente Médice em relação a uma das músicas compostas por Dom e Ravel, quando o presidente, ao participar de um encontro com demais governantes no Palácio Iguazu, no intervalo desta reunião, escuta *Eu te amo meu Brasil*, tocada no saguão do palácio. Na ocasião, Emílio Garrastazu Médice pára por alguns instantes e comenta que achava que a música tinha uma mensagem muito bonita e salutar para a juventude. (ARAUJO, 2002, 174)

Isto demonstra que, para os críticos da época, Dom e Ravel eram traidores da nação por acatar a idéia dos governantes, passando apenas a mais um dos pertencentes da ala daqueles que se encaixavam dentro da música cafona sem nenhuma tradição musical. Paulo Cesar Araújo, pensa de outra forma a esse respeito, pois, estes músicos foram capazes de compor músicas como *O Caminhante Conflitos de Gerações e Animais Irracionais*,¹⁸, letras que possuem um

¹⁷ Parecer da liberação da música A Árvore enviada aos cantores Dom e Ravel, pelo Departamento de Polícia Federal: Divisão de Censura de Diversões Públicas, em 27 de novembro de 1972. Ver documento em anexo.

¹⁸ A letra da música está contida no Capítulo I desta monografia, respectivamente na página 23.

teor ofensivo para a Ditadura Militar e muitos críticos de sua época não conseguiram perceber.

Dom e Ravel são horrorosos, e são primários. Segundo Paulo Cesar dizia Francisco Buarque de Hollanda (Chico Buarque) em 1971 além de serem *péssimos em caráter, péssimos em tudo.* (ARAUJO, 2002, p. 284.) Esta era a opinião de muitos dos que se colocavam como pertencentes a imponente MPB. Em suma, o discurso proferido em relação à dupla foi enfático e agressivo. Para Paulo Cesar Araújo, havia um grande preconceito contra os cantores considerados como cafonas, pois a tradição existente era que enquanto a MPB tentava driblar a censura com letras repletas de metáforas, a música brega caminhava em sentido contrário, por estar ludibriada com as coisinhas do dia-a-dia.

Com uma temática que tratava sobre o cotidiano das pessoas mais simples, a música brega tornou-se uma outra opção para a indústria fonográfica e os meios de comunicação. As pessoas gostavam e consumiam com veemência as músicas dos cantores. Exemplo disso é a preocupação dos cantores estarem sempre compondo novas músicas de gosto popular, quando um *single*¹⁹ era gravado, se caísse na boca do povo, era certeza em pouco tempo a chegada de um novo LP.

Mas nem todos os cantores tiveram a sorte de verem suas músicas liberadas pela Polícia Federal, Odair José foi um dos cantores bastante perseguido, sendo suas músicas vetadas pelo Departamento de Censura, dentre elas: *Vou tirar você desse lugar, O motel; Uma vida só ou pare de tomar a pílula e Em qualquer lugar.*²⁰ E mais uma vez, os censores possivelmente desapercibidos não deram a atenção em mais uma das composições do cantor Odair José, que, comparando com as que foram censuradas, também tinha teor musical intencional e mesmo assim, não foi censurada pelo Serviço de Diversões e Lazer da Polícia Federal.

VIDA QUE NÃO PÁRA²¹

¹⁹ *Single* é uma palavra da língua inglesa com a tradução portuguesa: único, individual. No universo musical, o termo é utilizado para designar a tiragem de LPs compactos que continham uma ou duas músicas gravadas. Se a música ganhasse repercussão esta seria parte de um LP com as demais canções de uma coleção. Dicionário de Inglês/Português Oxford Escolar, 1999.

²⁰ Ver o site: www.censuramusical.com.br, acessado em 05 de junho de 2008.

²¹ Letra de Odair José, de 1973. www.censuramusical.com.br, acessado em 05 de junho de 2008.

Vida que não pára
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 pensa que acha que anda tudo errado
Por causa disso é que está sempre triste
Gente bem de vida
Povo de favela
Casa que não tem janela
Mundo sem prazer
Noites de agonia
Que levou minha alegria?

Do repertório de Odair José, conhecido como o “cantor das empregadas,” encontra-se a música “*Vida que não Pára*”. Esta canção não foi censurada pela Polícia Federal, mas para um cantor preocupado em cantar sobre as coisas do dia-a-dia, a letra possui um teor de contestação muito emblemático. Certamente, quando a canção foi exibida nas rádios, não perceberam o conteúdo de agressão existente na música. No início, apresenta as consequências da vivência num mundo que não pára, que é sempre dinâmico, uma “máquina” que não exita em trabalhar lentamente. Tudo é moldado com rapidez, para que o homem possa seguir o ritmo desta máquina em constante movimento. Aquele que não segue seus passos largos, acaba por caminhar no seu sentido contrário, que é o da falta de emprego e das consequências sociais como favelização e o da falta de oportunidades para os menos favorecidos. Porém, a letra demonstra uma intenção que vai além do sentido suposto pela canção, embora sem a mesma profundidade de uma letra que desejava agredir o governo diretamente, a temática da canção é também um reflexo de toda questão social existente no país nos anos de chumbo; a música não ganhou tantas dimensões, não foi intensamente tocada nas rádios e não era pedida nos shows. Certamente foi, por isto, que a música não chamou a atenção da Polícia Federal.

Observando o trecho da canção acima: *Coração de ferro/ Mente de metal*, nota-se que Odair José procurou dar outro sentido a estes versos, quando *coração de ferro*, se refere aos sentimentos implícitos que os governantes do período ditatorial tinham com relação ao povo brasileiro, numa democracia que estava longe de chegar e a constante vigilância promovida por estes órgãos de repressão. *Mente de metal*, denota um sentimento de articulação meticulosa, promovido pelo governo ditatorial, onde era comum as mais cruéis formas de conter a expressão popular, numa mente preocupada em dominar um país e manipular as ações de seu povo.

A falsa imagem, promovida pelas ações dos governantes na Ditadura Militar, fez com que as pessoas pensassem que o país estava passando os seus melhores anos de governo, pois nesse momento a propaganda exibida nos meios de comunicação a favor da administração dos militares, possibilitou um demasiado consenso entre a população menos esclarecida, que acreditava nas falas dos governantes e nas idéias incontestáveis do grande milagre econômico. É o que Odair José nos versos subseqüentes demonstrou na letra de sua música quando compôs: *Conte comigo/ Sou seu amigo/Pode confiar em mim/Não tenha medo/ Não faça segredo*. O governo militar parecia que estava fazendo o Brasil crescer, não apenas no âmbito da economia, mas numa ordem geral, e isso fazia gerar, entre as pessoas, um sentimento de confiança e de certeza de que o país estava passando por momentos positivos no aspecto financeiro.

Em resposta a falsa idéia de um país que estava “dando certo”, Odair José segue a canção com seus versos: *Você que pensa que o mundo é quadrado*, na perspectiva de que, não era possível enganar a população por muito tempo, e que enquanto havia pessoas que não estavam esclarecidas com as ações de repressão do Estado, existiam pessoas que estavam em alerta diante de toda a situação do país, e que estavam lutando pelos direitos e pela liberdade que se encontrava tão rara. É então que encerra a sua composição dizendo: *Noites de agonia/ Que levou minha alegria?* Conduzindo a todos a entender o que estava acontecendo em escrutínio, como a censura radical, as torturas, e a violência explícita, momentos que expressão uma fase negra no Brasil e que a letra da canção indica de forma explícita, mas que os técnicos da polícia não conseguiram apreciar a idéia geral da *Letra Vida que não Pára*.

Se os censores não estavam atentos a interpretação desta música, com a composição *O Motel de 1978*, não aconteceu a mesma coisa, a música possui uma mensagem simples, mas continha ousadia demais para ser cantada na época:

O Motel²²

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

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

A intimidade vivida a dois e as cenas de intenso amor entre um casal, incomodaram a Polícia Federal, não aceitando que a letra fosse veiculada, pois deixava bem claro, o momento da vida de pessoas que deveriam ser tratados apenas no convívio interno do lar, a falta de pudor era totalmente repudiada, pois a moral e os bons costumes deveriam prevalecer num país que estava se organizando para o progresso. Para crescer era necessário ter ordem, e essa ordem começava pela família que possuía a função de educar os seus filhos para servir a nação. Logo, a música representava para os censores, a quebra desse ambiente que deveria ser resguardado apenas para a intimidade. Quando o Serviço de Censura da Polícia Federal, censurou a canção *O Motel*, os avalistas afirmam que:

Numa linguagem muito clara, a letra expressa a intimidade de um casal apaixonado na alcova de um motel. Deste modo, julgamos

²² Letra de Odair José, de 1978. www.censuramusical.com.br, acessado em 05 de junho de 2008.

inadequada á divulgação musical, com base no art. 77 do Decreto 20.493. VETADA.²³

Estas argumentações inviabilizaram a liberação da música para ser veiculado nas rádios e TV's. Inconformado com o veto, Odair José envia a letra para ser revisada, mas com insucesso, pois novamente a música não é liberada, dessa vez o Serviço de Censura do Rio de Janeiro é bem mais radical, afirmando que: *A letra em exame é imprópria para a divulgação, uma vez que apresenta um relato muito claro, até mesmo com algumas minúcias relativas à intimidade de um casal num motel.*²⁴ Dessa vez a letra da música é analisada por duas técnicas do Serviço Público Federal, e ambas optaram pelo veto da música, sem nenhuma possibilidade de ser veiculada na mídia, entrando para a lista das músicas bregas que foram censuradas pela Ditadura Militar.

Outra música que entrou para esta lista foi *Em qualquer lugar*, letra de 1973 de Odair José e Fernando Adour foi uma das primeiras canções de Odair José que, sofrera censura, o motivo não é distante de *O Motel*, pois continha cenas bastante liberais para o seu tempo mostradas logo na primeira estrofe: *Se você quiser/ A gente pode amar/ No meio do caminho/ Em qualquer lugar.* Mas a letra foi amplamente sublinhada nos versos que dizem:

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
Até demais
E quando se tem um grande amor
Em qualquer lugar a gente faz

²³ Este trecho faz parte de um documento do período ditatorial, arquivado pelo Arquivo Nacional. De Origem do Departamento de Polícia Federal do Rio de Janeiro: Serviço de Censura de Diversões Públicas, de 12 de abril de 1978. Disponível em: www.censuramusical.com.

²⁴ Ver documento em anexo do Serviço Público Federal, de 26 de abril de 1978.

Mesmo em meu carro
Parado em um jardim
Debaixo do chuveiro
Você sorrir para mim

Se você quiser
Ficar em nosso leito
Posso prometer
Fazer do mesmo jeito.

A justificativa do parecer atesta que o *texto é descritivo de atitudes comportamentais alusivas ao desejo sexual*.²⁵ A música foi proibida de ser veiculada, mas a Phonogram – Companhia Brasileira de Discos, inconformada com o veto da música, aciona o advogado da empresa João Carlos Muller Chaves, na tentativa de tentar desconsiderar a proibição da canção, no recurso o advogado pede para que a letra da música seja examinada:

Senhor Diretor:

A Companhia Brasileira de Discos Phonogram, inscrita no SCDP- GB sob o número 001, vem, respeitosamente, requerer se digne VS^a de mandar examinar e afinal liberar, em grau de recurso, o anexo texto poético de obra musical, intitulada, “Em qualquer lugar”, de Odair José, *vetada pelo Serviço de Censura da Guanabara*.
Confiante no deferimento do pleiteado a requerente aproveita o ensejo para reiterar a VS^a seus protestos de auto apreço e consideração.²⁶

O Recurso pede que a letra da música seja novamente analisada, não existindo nenhuma justificativa, para que a música seja censurada. A resposta do recurso foi outra vez negativa, dessa vez a letra musical foi considerada como *Licenciosa*, com uma temática alusiva a *prática sexual em qualquer lugar*, e ainda a mensagem da música é considerada como *negativa*, interpretado-a que *ao dirigir-se á pessoa amada, os personagens dispõe-se á prática sexual, em quaisquer condições, a fim de agradar ao outro*.²⁷

Incansavelmente a Phonogram, ao ter seu recurso negado, insiste novamente na liberação da música e então envia outro recurso agora endereçado ao Diretor da

²⁵ Ver parecer do Serviço de Censura de 29 de abril de 1973. Ver documento em anexo

²⁶ Ver Recurso da PHONOGRAM destinado ao Serviço de Censura da Guanabara, no dia 4 de maio de 1973. Ver documento em anexo

²⁷ Documento da Censura de 10 de maio de 1973. Ver documento em anexo.

Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal, de Brasília-DF:

Senhor Superintendente:

1. Solicito a Vossa Senhoria mandar informar ao Senhor J. C. Muller, da Companhia Brasileira de Discos PHONOGRAM, que a letra musical "EM QUALQUER LUGAR", de autoria de Odair José-Fernando Adour, examinada, em grau de recurso, por esta Divisão de Censura de Diversões Públicas, teve negada a sua liberação, por configurar a proibição contida na alínea "a" do Artigo 41, do Decreto nº 20.493/46.

2. Peço, ainda, esclarecer ao mesmo interessado que o exame do recurso nº. 22.561/73-50 A/ DPS, de 08/05/73, correspondente a letra "PRESENTE COTIDIANO", de Luiz Melodia, fica na dependência da remessa da respectiva gravação.

Ao ensejo, apresento a Vossa Senhoria, protestos, consideração e apresso.²⁸

Alegando que o texto não fora liberado na Guanabara (Rio de Janeiro,) o advogado da empresa gravadora de discos, envia um anexo com as alterações feitas pelos compositores que modificaram algumas partes da música como, em vez de *Em qualquer lugar a gente faz*, substituíram por *Em qualquer lugar a gente é feliz, mas novamente foi-se negado: João Muller (advogado e representante da Phonogram) envia outro recurso, agora endereçado ao Superintendente do Departamento de Censura de Diversões e Lazer:*

Senhor Diretor:

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

Esclarece a suplicante que o referido texto não fôra liberado na Guanabara, em decisão objeto de recurso no qual foi a mesma confirmado. O texto ora anexado a presente em três vias foi modificado por seus autores, de forma a poder ser liberado.

Confiante no deferimento do pleiteado a requerente aproveita o ensejo para a VS^a seus protestos de auto apreço e consideração.²⁹

²⁸ Requerimento de 25 de maio de 1973. Ver documento anexo

²⁹ Requerimento emitido pelo advogado J. C. Muller para o Departamento de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal de 4 de maio de 1973.

O texto pede que o departamento libere a música agora modificada em alguns trechos, novamente não existe justificativa para que a música fosse liberada, apenas o entusiasmo de vê-la tocar nos veículos de comunicação. Outra vez a letra da música não foi liberada pela Polícia Federal:

Senhor Diretor

Tendo em vista a solicitação da Companhia de Discos Phonogram, no que se refere a liberação, em grau de recurso da letra musical "EM QUALQUER LUGAR" de Fernando Adour e Odair José, anteriormente vetada por este SCDP, submeto o assunto a consideração de V.S.^a, anexado 3 (três) exemplares do texto (sic) da referida obra musical. Ora modificada pelos seus autores. Sirvo-me do ensejo para apresentar a V.S.^a os protestos de estima consideração.³⁰

Não tendo sucesso, pois a canção, agora analisada por três técnicos é definitivamente vetada, sem direito a recursos. Dessa forma, é encerrado o entusiasmo de ser levado ao público (mais uma música que iria ser um grande sucesso) e Odair José, gravava doze anos depois com o título *Quando a gente ama*.

O período em que estes cantores expuseram suas músicas, para a apreciação da população, foi justamente o momento em que os veículos de comunicação exibiram uma intensa propaganda midiática de cunho governamentista. Um exemplo disto foi a intensa veiculação de propagandas com mensagens positivas do projeto patriota do governo ao regime militar; à marcha *Pra Frente Brasil*, feita em 1970 para a Copa do Mundo de 1970:

Noventa milhões em ação
Pra frente Brasil, do meu coração
Todos juntos, vamos, pra frente Brasil
Salve a seleção!
De repente é aquela corrente pra frente
Parece que todo Brasil deu a mão
Todos ligados na mesma emoção
Tudo é um só coração³¹

³⁰ Documento da Polícia Federal, Serviço de Censura de Diversões Públicas, de 25 de maio de 1973, assinado pelo chefe do SCDP/SR/GB Oresto Mannarino.

³¹ Música de Manoel Gustavo de 1970, feita para a Copa do Mundo deste ano.

A música entou um sentido maior do que apenas o apoio a seleção de futebol brasileira, mas serviu para fortalecer o momento pelo qual o país estava vivenciando. O intenso progresso econômico motivava a idéia de uma nação baseada nos princípios de adesão e coesão, tendo em vista o bem geral da nação. Esse tipo de mensagem positiva, além de cartazes, outdoors, propagandas veiculadas nas emissoras de rádio e televisão, caminhavam juntas com os protestos, mobilizações e passeatas, dando o grito às pessoas que não concordavam com a idéia desse país que vivenciava seus melhores anos.

A desmotivação por viver numa nação que não deixava as pessoas se expressarem, fez com que os cantores buscassem uma arma cultural e intensa, para combater o regime militar. A música tornou-se esse veículo de embate ao regime, e muitos cantores vestiram a camisa e tornaram-se adeptos a essa forma de repudiar o regime militar. Os cantores cafonas não vestiram essa camisa de protesto, hoje ela está sendo vista com outros olhos, como objeto de reflexão sobre o que eles estavam produzindo, naqueles anos de censura musical.

Neste caso, são raras as pessoas que vêem, ou escutam a música brega com algum teor de interpretação no sentido de protesto, pois a música brega ainda é vista pela maioria da população como canções que tratam de questões amorosas. Sendo assim, ficou difícil escutar música brega e não fazer uma interpretação, testemunhando as argumentações de nosso tempo. Que este trabalho possa abrir caminhos para outras preocupações com a música popular brasileira e venha a servir de análise para pesquisadores que desejem discordar das nossas problemáticas, ou acrescentar novas possibilidades de estudo para esta temática. Em especial, para o historiador preocupado em descobrir novos caminhos, dando valor as produções que contribuíram para que o pensamento fosse modificado, acrescentado ou questionado. E, assim, continua a caça do historiador, sempre a enfrentar corajosamente novos territórios, deixando pelas estradas, bandeiras de localização e pistas para o encontro de outras pistas e novas ferramentas.

Tendo analisado as músicas ditas cafonas neste capítulo, que tem como título, "VEM / VAMOS PENTRAR ONDE"?: A DITADURA MILITAR CONTADA E CANTADA NA MÚSICA BREGA, percebe-se que naquele período, elas possivelmente, já atuavam de forma bastante contundente, não exclusivamente no sentido de protestar ou denunciar, as práticas ditatoriais, mas por também estarem muito próximas da população menos favorecida, visto que, a maioria delas

transmitiam o dia-a-dia daquele povo. Por outro lado à música popularizada de cafona não era colocada num pretexto ingênuo dentro do quadro político nacional. É tanto, que, se observando a atuação delas no contexto da Ditadura Militar no Brasil, vê-se que foram vários os cantores considerados cafonas que tiveram que prestar esclarecimentos ao Departamento de Divisão de Censura e Diversões da Polícia Federal a respeito do teor das suas canções.

Considerações Finais

Pensar na música enquanto possibilidade de estudo é propor uma análise e reflexão de uma realidade social através de uma determinada linguagem cultural, no caso em particular, da música popular brega. Procurei analisar o final dos anos 1960 e o início dos anos 1980, a partir de alguns acontecimentos ocorridos na ditadura militar, em específico a “repressão”, que muito marcou a vida política e cultural do país, pensando-o e refletindo-o a partir de algumas canções consideradas brega.

No primeiro capítulo, intitulado de “SONHOS E SONS EMBALAM A ESCRITA DA HISTÓRIA”, procurei fazer uma discussão a respeito da utilização da música como documento histórico, numa perspectiva de percebê-la como um recurso tradutor dos nossos dilemas nacionais e de nossas utopias, detendo-se especificamente ao gênero musical brega. No segundo capítulo, intitulado de “A VIDA É UM SONHO E NADA MAIS”: MÚSICA BREGA REPRESSÃO E RESISTÊNCIA NA DITADURA MILITAR, após analisar algumas músicas consideradas cafonas, verificou-se que, às vezes os cantores tentavam chamar a atenção da população a respeito das práticas ditatórias compondo suas canções de forma camuflada, implementando em suas letras, elementos lingüísticos que incomodavam os militares. No terceiro e último capítulo intitulado de, “VENHA / VAMOS PENETRAR / ONDE?”: A DITADURA MILITAR CANTADA E CONTADA NA MÚSICA BREGA, continuou-se a analisar algumas músicas consideradas cafonas, desta vez, no intuito de verificar como se dava o processo de censura, para estas músicas e quais argumentações eram usadas pelos representantes do Departamento de Censura da Polícia Federal para poderem justificar a licenciabilidade destas canções.

Para utilizar-se de argumentos, foi levada em conta uma caracterização a respeito das práticas introduzidas pelos defensores da Ditadura Militar no Brasil, período esse no qual ecoou um sentimento também de “imposição” de ordem e desenvolvimento, onde políticos e militares e, até mesmo alguns membros da sociedade brasileira, determinaram uma série de “regras” no intuito de controlar os anseios de uma sociedade em constante perseguição, devido a uma série de problemas que desencadearam o andamento dos aspectos econômicos, políticos, sociais e religiosos.

Em consequência das limitações implementadas no período ditatorial, veio à tona a repressão, a qual, muitos vivenciaram momentos inesquecíveis ocorridos no final das décadas de 1960 e início da década de 1980. Ficou consolidada a interrupção da liberdade de expressão, que marcou, dentre outros aspectos, as formas de comunicação, principalmente, com a vetação das músicas de protesto. Hoje, diferentemente, a música vem ocupando um espaço considerável como objeto de estudo, primordialmente na pesquisa histórica, passando a ser mais um veículo a possibilitar a reflexão de nossos dilemas nacionais e de nossas utopias social.

A utilização da música como documento histórico, em especial a “canção popular” nas suas diversas variantes, certamente é a que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas. Isto por que ela está muito mais próxima dos setores menos escolarizados que a maneja de modo informal a um público generalizado e cria uma sonorização muito própria e especial que acompanha sua trajetória e experiência.

Detendo-se nestas características foi possível analisar e detectar em algumas músicas consideradas “cafônicas” (bregas), do período ditatorial, principalmente as censuradas, algumas palavras e até mesmo trechos que indicam sentimentos de protesto, angústias, desprezos, tragédias, amores, traição, decepção, enfim, sentimentos que não estão explícitos diretamente nas músicas, motivadas pelo controle por parte dos censores militares. Para Paulo Cesar de Araújo, intencionalmente ou não, tais músicas tentavam burlar a Ditadura, no sentido de chamar atenção da população sobre a atuação das práticas ditatoriais.

É importante destacar que em algumas das letras analisadas do repertório cafona, são revelados pungentes retratos da nossa injustiça e realidade social. Para detectar-se traços que caracterizam aspectos do período repressivo, foi-se necessário ouvir diversas músicas cafônicas numa visão histórica, isto porque até então tais músicas, tinham sido ouvidas de forma negativa, ou seja, nenhuma delas tinham sido trabalhada com um teor historiográfico.

Devido à própria conjuntura política e social nos anos ditatoriais, a música passou a ser uma ação reflexiva que buscava ajudar a conscientizar os homens para a construção de uma sociedade que se unificasse sobre uma base real de interesses comuns. A denúncia e a busca de mobilização do público marcaram de um modo geral a disposição do ambiente cultural.

Analisando a discussão que Paulo Cesar de Araújo traz em sua obra, percebe-se que o autor, ao longo de sua análise, focaliza toda sua intenção em mostrar, em

forma de protesto o esquecimento de um estudo mais profundo, ou até mesmo a exclusão, a respeito da importância da música dita brega pelos historiadores da “elite” historiográfica como fonte histórica não somente no período da Ditadura Militar, mas em vários outros momentos importantes da história. Ele também mostra no seu trabalho indícios da música “cafona” como forma de protesto. Diferentemente da Música Popular Brasileira (MPB), que há bastante tempo vem sendo questionada e usada como uma fonte eficaz no estudo da história em geral. É tanto, que, já existem várias pesquisas feitas por historiadores da área mostrando tais possibilidades.

Tendo em vista esse aspecto, observa-se a partir desse trabalho que os cantores considerados como bregas, não estavam totalmente empenhados em agredir de forma direta o regime ditatorial, assim como faziam os cantores da MPB, que ficaram marcados por colocarem no mercado músicas que realmente foram produzidas com esse intuito. Da mesma forma também não se pode considerar os cantores cafonas como ingênuos demais para produzir esse tipo de música, pois o país estava sendo governado como os militares estavam governando, e não era necessário colocar cortinas para esconder a grande onda de massacres, torturas e repressões. Por um lado, cantores como Odair José, Dom e Ravel, Waldick Soriano, foram espertos em interpretar de forma ingênua as letras censuradas pelo Departamento de Censura da Polícia Federal, mas por outro lado, a ânsia pelo sucesso fora tão grande, que até parece que eles não estavam interessados em protestar por meio da música e ir contra o governo, mas observando as letras percebemos que os cantores compositores, não podiam fugir do momento que estavam vivendo, se as letras das canções do dia-a-dia, foram pensadas de forma a não agredir, esse dia-a-dia estava imbricado com o momento presente e tudo era reflexo das sensibilidades do homem passando para o papel.

A voz do povo é a voz de Deus, tituló Waldick Soriano em uma de suas músicas. Pois bem, é difícil comentar a letra de uma canção que nos chama a abrir os olhos para uma realidade, sem estar vivendo este momento. *Chegou a hora da verdade*, pois *Eu não sou Cachorro não*, porque eu *Também sou gente*, são títulos bem chamativos para cantores que queriam distância do departamento de censura, e de letras, que bem lá no fundo, queriam que fugisse dessa loucura ameaçadora que era o regime militar.

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Paulo Cesar. **Eu Não Sou Cachorro Não: Música Popular Cafona e Ditadura Militar**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ARNS, Dom Evaristo (Prefaciador). **Brasil Nunca Mais**. Um relato para a história. Petrópolis, Vozes.

BASBUM, Leôncio. **História Sincera da República de 1961 a 1967**. 14ª ed. São Paulo: Alfa Omega, 1986.

CARVALHO, José Murilo de. **Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi**. 3ª ed. São Paulo. Companhia das Letras, 1987.

CASTRO, Mª da Conceição. **Língua e Literatura**. 1ª ed. São Paulo: Saraiva, 1993.

CALDAS, Waldemy. **Iniciação a Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ática, 1989.

CERRI, Luis Fernando, (org). **O Ensino de História e a Ditadura Militar**. Curitiba: Aos Quatros Ventos, 2003.

CERTAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

COMBLIM, Joseph. **A Ideologia da Segurança Nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CHIAVENATO, Júlio José. **O Golpe de 64 e a Ditadura Militar**. São Paulo: Moderna, 1994.

COVRE, Maria de Lourdes Manzini. **O que é Cidadania**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ESCOBAR, Carlos, et al. **Feira Brasileira de Opinião**. São Paulo: Global, 1978.

FAUSTO, Boris. **História Geral da Civilização Brasileira: III o Brasil Republicano, Economia e Cultura (1930-1964)**. 4ª ed. São Paulo: Difel, 1984.

GASPARI, Élio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **A Ditadura Envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOLLANDA, H. Buarque et al. **Cultura e Participação nos Anos 60**. São Paulo: Brasiliense.

<http://www.censuramusical.com.br>, acessado durante os meses de julho e agosto de 2008.

MACEDO, José Rivair e Oliveira. Maliley W. **Brasil: Uma História em Construção**. São Paulo: Brasil, 1996.

MARTINS, Roberto R. **Segurança Nacional. Tudo é História**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MOCELLIN. **A História Crítica da Nação Brasileira**. São Paulo: ed. do Brasil S/A, 1987.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **História: Geral e Brasil: volume único**. 2º. ed. São Paulo: Atual, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. **A História Depois do Papel**. In. *Fontes Históricas*. PINSK, Carla Bassanezi (org.) São Paulo: Contexto, 2005.

RANGEL, Flávio e Fernandes, Millôr. **Liberdade, Liberdade**. 5ª ed. Porto Alegre: L & PM, 1987.

SANTOS, Herry Charriery da Costa. **Pra Frente Brasil: Desenvolvimento e Ufanismo na Utopia dos Anos 70**. In. *Monografia do Curso de Especialização da Universidade Estadual da Paraíba*. 2004.

SIKIDMORE, Thomas F. **Brasil: De Castelo a Tancredo, 1964–1985**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SILVA, Hélio. **1964 (Vinte Anos de Golpe Militar)**. Porto Alegre: L & PM, 1985.

SCHMIDT, Mário Furley. **Nova História Crítica**. São Paulo: Nova Geração, 2002.

TOLEDO, Caio Navarro de. **O Governo Goulart e o Golpe de 1964**. São Paulo: Brasiliense.

VEYNE, Paul. **Como se Escreve a História**. Lisboa-Portugal: Senil (Edições 70), 1971.

VIERA, M^a do Pilar de Araújo et al. **A Pesquisa em História**. São Paulo. 1989.

VIERA, Everaldo. **A República Brasileira, 1964-1984**. São Paulo: Moderna, 1985.

ANEXOS

PROIBIDO

MI-TEF-SRA/BSB
phonogram

COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS PHONOGRAM

007113

GERENTE GERAL

RECEBIDO POR

.2.

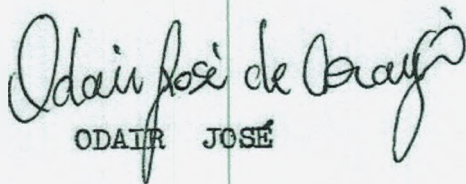
matrimônio. Não sendo proibida a venda da pílula, e expressando o texto o desejo da constituição da família plena, parece-me excessiva a preocupação da autoridade local, nada havendo de imoral, no caso, muito ao contrário: a idéia geral exprime mesmo a política geral do país, cuja preocupação não é,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

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

Atenciosamente,


J.C. Muller Chaves

Gerente de Atividades Paralelas


ODAIR JOSÉ



414

phonogram - S.R.V./P.S.
COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS PHONOGRAM

GERENTE GERAL: N. 107113

Rio de Janeiro, 5 de Fevereiro de 1973.

[Stamp]

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

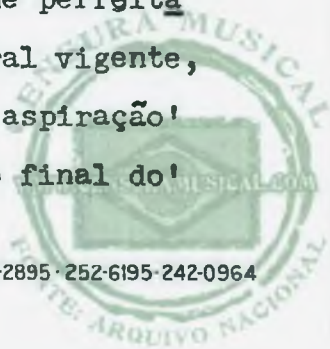
Senhor Chefe:

*As Serv Censura,
11 mandam examinados.
du 080273*

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

M.J. - DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS
APROVO
de _____ de 19 _____

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



UMA VIDA SÓ

De.: Odair José

Grav.: Odair José

JÁ NEM SEI À QUANTO TEMPO
NOSSA VIDA É UMA VIDA SÓ
E NADA MAIS...

NOSSOS DIAS VÃO PASSANDO
E VOCÊ SEMPRE DEIXANDO
TUDO RRÁ DEPOIS...

TODO DIA A GENTE AMA
MAS VOCÊ NÃO QUER DEIXAR NASCER
O FRUTO DESSE AMOR...

NÃO ENTENDE QUE É PRECISO
TER ALGUÉM EM NOSSA VIDA
SEJA COMO FOR...

VOCÊ DIZ QUE ME ADORA
QUE TUDO NESSA VIDA SOU EU
ENTÃO EU QUERO VER VOCÊ
ESPERANDO UM FILHO MEU

PARE DE TOMAR A PÍLULA)
PARE DE TOMAR A PÍLULA)
PARE DE TOMAR A PÍLULA)
PORQUE)
ELA NÃO DEIXA O NOSSO FILHO NASCER)

BIS





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

TÍTULO UMA VIDA SÓ

PARECER Nº 789/73

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: Livre

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

*Libere-se, 49 folhas
parecer.
Su 080073
[Signature]*

CENAS -X-X-X-

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

GÊNERO Letra musical

LINGUAGEM simplex

MENSAGEM positiva

PERSONAGEM -X-X-

TEMA siso-social

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

Brasília, 3 de Fevereiro de 1973

[Signature]
José Ferraz - Insp. Cens.

WWW.CENSURAMUSICAL.COM



UMA VIDA SÓ

De.: Odair José
Grav.: Odair José

JÁ NEM SEI À QUANTO TEMPO
NOSSA VIDA É UMA VIDA SÓ
E NADA MAIS...

NOSSOS DIAS VÃO PASSANDO
E VOCÊ SEMPRE DEIXANDO
TUDO RRÁ DEPOIS...

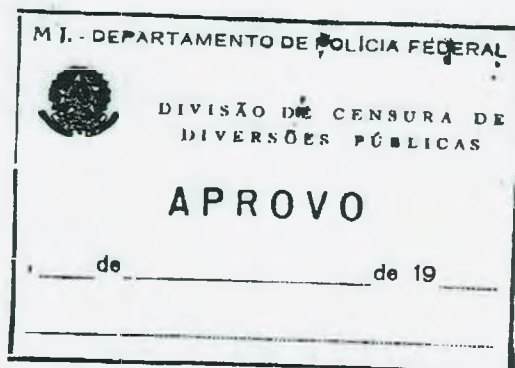
TUDO DIA A GENTE AMA
MAS VOCÊ NÃO QUER DEIXAR NASCER
O FRUTO DESSE AMOR...

NÃO ENTENDE QUE É PRECISO
TER ALGUÉM EM NOSSA VIDA
~~SEJA COMO FOR...~~

Sorte
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)
PARE DE TOMAR A PÍLULA)
PARE DE TOMAR A PÍLULA)
PORQUE)
ELA NÃO DEIXA O NOSSO FILHO NASCER)

BIS



REQUERIMENTO

MJ-DFE-SRA/DCDP

27 NOV 1978 2 054078

RECEBIDO POR _____

Q=371

AO EXMO. SR. DIRETOR DE CENSURA FEDERAL, DR. ROGÉRIO NUNES:

*Requiere-se
28/11/78
Eustáquio Gomes de Farias*

*face as passagens
liberadas a seguir
em 27/11/78*

ROGÉRIO NUNES
Diretor da DCDP

NOS, EUSTÁQUIO GOMES DE FARIAS, E EDUARDO GOMES DE FARIAS, RESPECTIVAMENTE DOM E RAVEL, COMPOSITORES DE MÚSICA POPULAR/AUTORES DA COMPOSIÇÃO INTITULADA "A ÁRVORE", CUJA LETRA FOI IMPEDIDA PELO DEPARTAMENTO DE CENSURA FEDERAL, SETOR DE S. PAULO, ATRAVÉS DA CENSORA DRA. SOLANGE, VIMOS ATRAVÉS DO PRESENTE REQUERIMENTO, SOLICITAR A VOSSA EXELÊNCIA QUE NOS PERMITA SER A MESMA NOVAMENTE EXAMINADA PELOS SRS. CENSORES, AQUI EM BRASÍLIA, UMA VEZ QUE ENTEDEMOS TER SIDO A REFERIDA OBRA INTERPRETADA DE MANEIRA DIFERENTE DO QUE NOS PROPUSEMOS DIZER.

TRATA-SE DE UMA OBRA QUE HOMENAGEIA O REINO VEGETAL PELO SEU EXEMPLO DE PAZ, UNIÃO, E AMOR, AOS HOMENS, TÃO PREOCUPADOS / NOS NOSSOS DIAS, COM A GUERRA, O EGOÍSMO, A DESTRUÇÃO, ESQUECENDO - SE QUE UMA SIMPLES E MODESTA ÁRVORE, CRESCE, EM LUTA CONSTANTE COM A NATUREZA, REPRODUZ E CONVIVE COM SUAS SEMELHANTES, NUMA INCRÍVEL UNIÃO E NUMA PAZ CALADA, QUE NOS LEVA A CRER, POÉTICAMENTE, TRATAR-SE DE / UMA VERDADEIRA MÁGICA. EIS A VERDADEIRA SÍNTESE DA NOSSA MODESTA MENSAGEM, LONGE DE LEVAR NELA, COMO QUER A DRA. SOLANGE, QUALQUER INTUITO DE FERIR, DESRESPEITAR, OU MAGOAR, A NOSSA SOCIEDADE, PARA QUEM JÁ LEVAMOS MENSAGENS TÃO MARAVILHOSAS E PATRIÓTICAS COMO "EU, TE AMO / MEU BRASIL", " VOCÊ TAMBÉM É RESPONSÁVEL", " SÓ O AMOR CONSTRÓI", ETC.



TOMAMOS A LIBERDADE TAMBÉM, DE ANEXAR UMA CÓPIA DA LETRA, PARA O REFERIDO EXAME, E CREMOS QUE, COM ISSO, SEREMOS ENTENDIDOS, DESTA VEZ, PELOS DIGNÍSSIMOS, SRS. CENSORES DESTE BRILHANTE/ DEPARTAMENTO.

CIENTES DE QUE NOS HONRARÁ COM SUA ATENÇÃO, E CERTOS DA JUSTIÇA, QUE CARACTERIZA AS REZOLUÇÕES DESSE NOBRE DEPARTAMENTO, AQUI FICAM OS NOSSOS RESPEITOSOS CUMPRIMENTOS.

BRÁSÍLIA, 24 DE NOVEMBRO, DE 1972.

Eustáquio Gomes de Farias

EUSTÁQUIO GOMES DE FARIAS - (DOM) - DOM E RAVEL



A ÁRVORE

DE: EUSTÁQUIO GOMES DE FARIAS
E EDUARDO GOMES DE FARIAS
GRAVAÇÃO: OS INCRÍVEIS

ÁRVORE

ELA É MÁGICA ÁRVORE
TÁCITA COMO UM BLOCO DE MÁRMORE
QUE DE MAIS
O SEGREDO ESCONDIDO ATRÁS
DESTA PAZ QUE TRAZ
NESSA ABSURDA LUTA
NA DISPUTA MUDA
COM A NATUREZA IRMÃO
FIRME AO CHÃO, MARAVILHOSA, NÃO ?

VENHA

VAMOS PENETRAR
ONDE?
NUM LINDO LUGAR
VIVA!
PORQUE NÓS PODEMOS
COMO?
COMO NÓS SABEMOS

VAMOS! TODOS SEJAMOS ÁRVORES
PLÁCIDAS ELEVANDO-SE INCÓLUMES
FRUTO OU FLOR MAS COM PERFUME DE AMOR
GALHOS OU RAMALHOS
FOLHAS, TREPADERAS
NAS PRIMEIRAS HORAS
DE QUALQUER AURORA IRMÃO
AS PLANTAS SÃO MARAVILHOSAS, NÃO ?

VENHA

VAMOS PENETRAR
ONDE?
NUM LINDO LUGAR
VIVA!
PORQUE NÓS PODEMOS
COMO ?
COMO NÓS SABEMOS.

p.p.

EUSTÁQUIO G. FARIAS

p.p.

EDUARDO G. DE FARIAS





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

TÍTULO " A ÁRVORE "

PARECER

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: P/ LIBERAÇÃO

ESPÉCIE Letra musical

COM CORTES? ---

BOA QUALIDADE? ---

LIV P/ EXPORTAR? ---

DUBLADO? ---

LEGENDADO? ---

VED EXPL COMERCIAL? Não

CENAS Descritivas do comportamento de uma árvore

ENREDO O autor tenta, em linguagem simples, convidar o ser humano a um comportamento similar, afrontando

ÉPOCA Presente | tudo da natureza e dos homens, mas,

GÊNERO Indefinido | impassível, continua crescendo e se

LINGUAGEM Simples | fortalecendo, dando sombra, flores e

MENSAGEM Positiva | frutos, mesmo para seus inimigos.

PERSONAGEM Normais (árvore e homem)

TEMA Psicológico

OBS: 1. CORTES. -----

2. CONCLUSÃO. :Pelo exposto, nada vemos que prejudique a liberação da letra-musical em pauta, visto o autor convidar o homem a imitar o comportamento das árvores que dão sombra, flores e frutos.

Brasília, 27 de novembro de 1972.

Antonio Gomes Ferreira
Antonio Gomes Ferreira

(Téc. Cens.)





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

TÍTULO A ÁRVORE- Letra musical

PARECER

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: Liberada sem restrições.

ESPÉCIE letra musical
 COM CORTES? não
 BOA QUALIDADE -x-
 LIV P/ EXPORTAR? -x-
 DUBLADO? -x-
 LEGENDADO? -x-
 VED EXPL COMERCIAL? não

CENAS Descritivas de como vê uma árvore

ENREDO não existe.

EPOCA prej.

GÊNERO prej.

LINGUAGEM figurada e simples

MENSAGEM positiva, se tanto:.

PERSONAGEM a árvore

TEMA ---

OBS: 1. CORTES. Não os há.

2. CONCLUSÃO. Letra quase infantil, a nosso ver, sem comprometer outros que não a singeleza de uma tentativa de elevar o comportamento humano ao de uma árvore. Somos pela liberação sem restrição ao texto.

Brasília, 27 de novembro de 1972.

Joel 



DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL - SR/RJ
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº _____

ASSUNTO: LETRA MUSICAL

TÍTULO: "MOTEL"

AUTOR: OBAIR JOSE

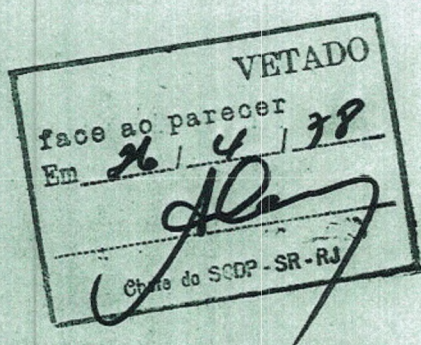
CLASSIFICAÇÃO: VETADA

Numa linguagem muito clara, a letra expressa a intimidade de um casal apaixonado na alcova de um motel. Des-
to modo, julgamos inadequada à divulgação musical, com base
no art. 77 do Decreto 20.493. VETADA.

Rio, 12 de abril de 1.978

Maria Jose de Moura

MARIA JOSE DE MOURA -Mat. 2.070.372



O MOTEL

De: Odair José

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

VETADO

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

SGDP-DFF-0001-69-SP



Parecer nº *1161*

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

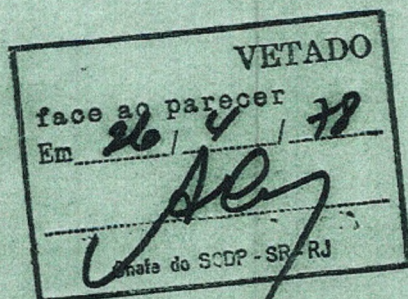
A letra em exame é imprópria à divulgação, uma vez que apresenta um relato muito claro, até mesmo com algumas minúcias relativas à intimidade de um casal num motel.

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

Rio de Janeiro, 25 de abril de 1978

Sonia Maria Galo Mendes
Sonia Maria Galo Mendes
Tcc. G^{ns.} - Matr. 2.415.820

Gabriela Wagner Gomes
Gabriela Wagner Gomes
Tcc. G^{ns.} - Matr. 2.416.891



19.963

TW.3.13694

EM QUALQUER LUGAR

M

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) Refrão
E QUANDO SE TEM UM GRANDE AMOR)
EM QUALQUER LUGAR (A GENTE FAZ)

MESMO EM MEU CARRO *dentro*
PARADO EM UM JARDIM *debaixo*
DEBAIXO DO CHUVEIRO
VOCÊ SORRIR PRA MIM

SE VOCÊ QUISER
FICAR EM NOSSO LETO
POSSO PROMETER
FAZER DO MESMO JEITO

Refrão

MJ-DFP-TRIP/OP/69
23AK 14372 008092
RECEBIDO POR

VETADO

Letada
texto descritivo de
atitudes comportamentais
alusivas ao desejo sexual
29.4.973
Maria de Fátima
de a. 115

ARQUIVO NACIONAL
COACE
DIADI



phonogram

COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS PHONOGRAM

MJ-DPF-SRA/BSH

B MAI 17 07 73 022560

GERENTE GERAL de Atividades Paralelas

Rio de Janeiro, 4 de maio de 1973.

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

Senhor Diretor:

A COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS PHONOGRAM, inscrita no SCDP-GB sob o nº 001, vem, respeitosamente, requerer se digne VSª de mandar examinar e afi-
nal liberar, em grau de recurso, o anexo texto poéti-
co de obra musical, intitulada "EM QUALQUER LUGAR",
de Odair José, vetado pelo Serviço de Censura da Gua-
nabara.

Confiante no deferimento do pleiteado a re-
querente aproveita o ensejo para reiterar a VSª seus
protestos de alto apreço e consideração.

Atenciosamente,


S.C. Muller Chaves



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) Refrão
E QUANDO SE TEM UM GRANDE AMOR)
EM QUALQUER LUGAR A GENTE FAZ :)

MESMO EM MEU CARRO
PARADO EM UM JARDIM
DEBAIXO DO CHUVEIRO
VOCÊ SORRIR PRA MIM

SE VOCÊ QUISER
FICAR EM NOSSO LEITO
POSSO PROMETER
FAZER DO MESMO JEITO

Refrão

*Novo liberada
10/5/93*





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

Parecer Nº 2934/73

Título: EM QUALQUER LUGAR
Autor: Odair José
Classificação Etária: ---NÃO LIBERAÇÃO
Espécie: Letra musical Com cortes: --
Boa Qualidade: - Livre P/Exportação: -
Dublado: -- Legendado: --
Vedada a Exploração Comercial: Sim

Cenas: ---

Época: Atual Gênero: --

Linguagem: Licenciosa, manifestando prática sexual.

Tema: Prática sexual em qualquer lugar.

Personagem: --

Mensagem: Negativa.

Enredo: Ao dirigir-se à pessoa amada, personagem dispõe-se à prática sexual, em quaisquer condições, a fim de agradar ao outro.

1 - Cortes:

2 - Conclusão: Considerando a natureza desta comu-
opino pela sua não liberação, invocando o Decreto
nº 20.493/46, art. 41, letra a.

Brasília, 10 de maio de 1973.

DALMO FAIXÃO



DFP

, 14 de maio de 1.973

334/73-SC/DCDP

: Diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas

: Senhor Superintendente Regional do DPF na Guanabara

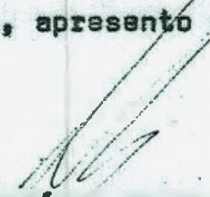
: Solicitação (faz)

Senhor Superintendente:

Solicito a Vossa Senhoria mandar informar ao Senhor J. C. Muller Chaves, da Companhia Brasileira de Discos Phonogram, que a letra musical "EM QUALQUER LUGAR", de autoria de Odair José-Fernando Adour, examinada, em grau de recurso, por esta Divisão de Censura de Diversões Públicas, teve negada a sua liberação por configurar a proibição contida na alínea "a" do Art. 41, do Decreto nº 20.493/46.

2. Peço, ainda, esclarecer ao mesmo interessado que o exame do recurso nº 22.561/73-SCA/DPF, de 08.5.73, correspondente a letra "PRESENTE COTIDIANO", de Luiz Melodia, fica na dependência da remessa da respectiva gravação.

Ao ensejo, apresento a Vossa Senhoria protestos de consideração e apreço.


ROGÉRIO NUNES
Diretor





MJ-DPF-SRA/BSB

4

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA JUN 11 1973 027935

DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Of. 231

Em 25 de maio de 1.973

*Do S.C. Maurício
Mannarino
040673*

Senhor Diretor

Tendo em vista a solicitação da Companhia de Discos Phonogram, no que se refere a liberação, em grau de recurso, da letra musical "EM QUALQUER LUGAR", de Fernando Adour e Odair José, anteriormente vetada por este SCDP, submeto o assunto à consideração de V.Sa., anexando 3 (tres) exemplares do texto da referida obra musical, ora modificada pelos seus autores.

Sirve-me do ensejo para apresentar a V.Sa os pretestes de estima e consideração.

Mannarino
ORESTO MANNARINO
Chefe do SCDP/SR/GB

*78050
para exame
em 5.6.73
J. Subroqui*

Ilmo Sr.
Regério Nunes
DD. Diretor da DCDP

*Cumpra-se o despacho, supra,
do Sr. Ch. de Censura, desig.
Três técnicos, em vista da
de recurso, já pela equidade.
V. AZEVEDO NETO
06.6.73
Chefe do SCTC-SC/DCDP*



phonogram

COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS PHONOGRAM

MJ-DPF-1001/17184
070822
144714
070822
Pereira

GERENTE GERAL

de Atividades Paralelas

Rio de Janeiro, 25 de maio de 1973

Ilmo. Sr.

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

Senhor Diretor:

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

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

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

Atenciosamente,


J.C. Muller Chaves



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 PRÉCISO QUE A MULHER
TENHA BASTANTE PACIÊNCIA
ELE NÃO SABE COMO É
ELE NEM SABE O QUE QUER
É A PRIMEIRA EXPERIÊNCIA.

TANTO ELE FICA ESPERANDO
NA ESPERANÇA DE SABER
E QUANDO CHEGE 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 VOCE 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
EU NUNCA ESQUECI.



phonogram

COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS PHONOGRAM

GERENTE DE ATIVIDADES PARALELAS

RECEBIDO POR

Rio de Janeiro, 9 de abril de 1974.

Ilmo. Sr.

Diretor de Divisão de Censura de

Diversões Públicas

Brasília - DF

Senhor Diretor

A COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS PHONOGRAM, com sede nesta cidade na Av. Rio Branco 311, 4ª andar, inscrita no SCDP-GB sob o nº 001, vem, respeitosamente, a presença de V.Sª para solicitar se digne V.Sª de mandar reexaminar - em grau de recurso - e a final liberar, para gravação, o texto poético da composição "A PRIMEIRA NOITE", de Odair José, do qual anexa a presente tres cópias.

Confiante no deferimento do pleiteado a Suplicante aproveita o ensejo para renovar seus protestos da alto a respeito da consideração.

Atenciosamente,

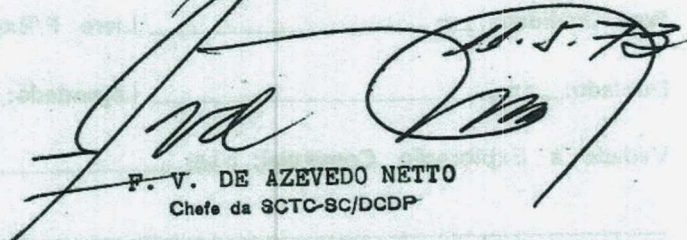
J.C. Miller Chaves

ao arquivo: juntar o processo e devolver. Em 10/04/74

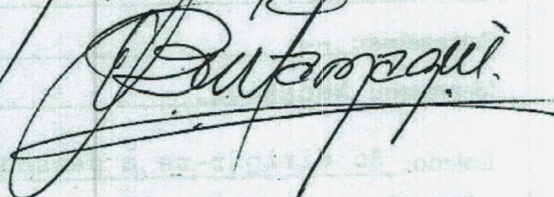
para cumprir o despacho da F.D.C.D.P. Não consta o processo autuado no S.D.P. da F.D.C.D.P.

Ào Sr. Ch. do Conselho:

Submeto a presente
Acta musical à consideração
de V. S. opinando
pela sua liberação, na
forma ao parecer.

11.5.73

F. V. DE AZEVEDO NETTO
Chefe da SCTC-SC/DCDP

O acordo. F. S. C.
parcamente

Requiere-se
atender ao interessado:
11.5.73

Paulo Piqui





Confidencial

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA

DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS



ASSUNTO: - A CANÇÃO DE PROTESTO - INSTRUMENTO SUBVERSIVO

ORIGEM : - DCDF

DIFUSÃO: - SRs - DPFs - CI/DPF

REFERÊNCIA: - NOTICIÁRIO CONTIDO NA PUBLICAÇÃO "ESQUIU",
Nº 548, de Buenos Aires

ANEXO : - XEROX DE UMA PÁGINA DE REVISTA

INFORME Nº 01/73-DCDF
27. ABR. 1973.

O documento de referência dá notícia da existência de uma organização cuidadosamente montada para desenvolver, em cada país, a promoção da canção de protesto. Essa organização funciona em Havana, Cuba, e iniciou suas atividades em agosto de 1967, após o I Encontro da Canção de Protesto, promovida pela "Casa das Américas".

Palavras como sangue, luta, flor, pão, guerra, perseguição, negros, Vietnam, etc., são as preferidas para esse tipo de canção e o conteúdo é fundamental. Visa a facilidade de compreensão pelas massas não alfabetizadas e carentes de contato frequente com outras manifestações culturais.



DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

ASSUNTO: - A CANÇÃO DE PROTESTO - INSTRUMENTO SUBVERSIVO

ORIGEM: - DCDEP

DIFUSÃO: - SRE - DPFs - CI/DEF

**REFERÊNCIA: - NOTICÁRIO CONFIDO NA PUBLICAÇÃO "ESQUIU",
Nº 548, de Buenos Aires**

ANEXO: - XEROX DE UMA PÁGINA DE REVISÃO

INFORME Nº 01/73-DCDEP
27. ABR. 1973.

O documento de referência dá notícia da existência de uma organização cuidadosamente montada para desenvolver, em cada país, a promoção da canção de protesto. Essa organização funciona em Havana, Cuba, e iniciou suas atividades em agosto de 1967, após o I Encontro da Canção de Protesto, promovida pela "Casa das Américas".

Palavras como sangue, luta, flor, pão, guerra, perseguição, negros, Vietnam, etc., são as preferidas para esse tipo de canção e o conteúdo é fundamental. Visa a facilidade de compreensão pelas massas não alfabetizadas e carentes de contato frequente com outras manifestações culturais.



La "Canción-Protesta", ¿Instrumento Subversivo?

PARA escribir una canción de protesta de esas que ahora están tan en boga, hay que escoger unas palabras como hambre, lucha, flor, pan, guerra, persecución, negros, Vietnam, etc.; mezclarlas bien, ponerle una música lo menos armónica posible y cantarla sentado en el suelo, descalzo y con cara de angustiado y sufrimiento.

LA GUERRA IDEOLOGICA

Hasta aquí todo no pasaría de un mero hecho de mal gusto y de una originalidad traída de los cabellos. Pero como dijimos, existe algo tras toda esta moda de la canción protesta. Existe una organización cuidadosamente montada y desplegada para desarrollar toda esta campaña.

En efecto, en Cuba existe desde el año 1968 un Centro de la Canción Protesta, que publicó una revista regular titulada precisamente "Canción Protesta", verdadero manual del cancionero de barricada mundial, y vocero de las directivas, emanadas de una central subversiva.

Es de destacar que el mencionado Centro, que funciona en La Habana, nació en Cuba en agosto de 1967, como resultado del Primer Encuentro de la Canción Protesta organizado en esa oportunidad por la Casa de las Américas, organización encargada de la penetración y subversión castrista en el campo de la cultura continental. Allí, entre otras cosas, se propuso lo siguiente —según leemos en la revista "Canción Protesta" No. 1, página 32:

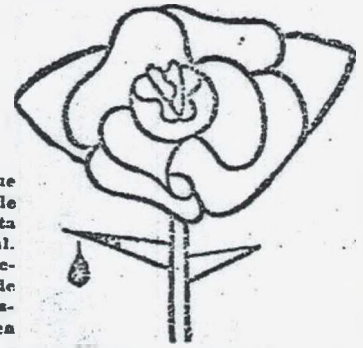
"1) Que corresponda a Cuba la presidencia de la comisión (organizadora del Centro) 2°) La creación de una publicación periódica de la Comisión (que se materializó en la revista mencionada) 3°) Concentrar la lucha ampliando la participación de otros países. 4°) Promover la canción protesta en cada país. 5°) Movilizar masivamente a los países del campo socialista, Medio Oriente, Africa y América Latina. 6°) Trazar una orientación para el futuro, respecto al contenido social de la canción (en relación con la forma) para obtener un resultado mejor... Asimismo se exigió una precisión mayor sobre el concepto de lucha de la canción protesta: es fundamental cuidar el contenido ya que se ha hablado mucho de la forma. Pero no se llama esto Encuentro de la Canción, sino Encuentro de la Canción Protesta".

POR PRIMERA VEZ JUNTAS. CANCIONES DE PROTESTA DE 15 PAISES: ALBUM DE DOS DISCOS

(Encuentro Canción Protesta — Acosta — 1967 — Habana — Cuba)

Canciones de Viet Nam del Sur, Portugal, Uruguay, España, Australia, Chile, Gran Bretaña, México, Congo (Kinshasa), Irán, Haití, República Democrática Alemana, Argentina, EE.UU. y Cuba.

(Editado por el Centro de la Canción Protesta, Casa de las Américas).



RECORTE que anuncia discos de canciones protesta en escala mundial. Al lado, el emblema del Centro de la "canción-protesta" que funciona en La Habana.

ARMA DE LUCHA

De la misma manera, en la página 22 de la citada revista leemos que en aquella oportunidad se plantearon además "las posibilidades del canto de protesta como arma de lucha en el proceso revolucionario: subrayando su facilidad de comprensión por masas no alfabetizadas o carentes de contacto frecuente con otras manifestaciones culturales".

Se aludió asimismo a que "la búsqueda de la superación técnica por parte del artista es una actitud revolucionaria y que el logro conjunto de la mayor calidad estética con el mejor manejo de lo ideológico debe ser nuestra meta".

De esta forma, según reconoce la publicación castrista mencionada en la página 23, "lo que podía ser impulso aislado, toma de conciencia individual, se integra ahora a una colectividad de esfuerzos, al común deseo de superación e investigación que nace tras este primer Encuentro".

Como vemos, estamos frente a una manobra perfectamente organizada, alentada y desarrollada desde Cuba, virtual y real satélite de la Unión Soviética.

(Tomado de "Esquiú", N° 548, Buenos Aires, 25 de octubre de 1970):



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

*Liberações
em 25/04/74*

*RIGERIM NUNES
Diretor de DODIP*

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 contraindicada sua liberação.

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

BRASÍLIA, 23 de abril de 1974

Jacira França
JACIRA FRANÇA

Zuleika Santos Andrade
ZULEIKA DOS SANTOS ANDRADE.

Maria Luiza Barroso Cavalcante
MARIA LUIZA BARROSO CAVALCANTE



25 MAR 1982 11211

A PRIMEIRA NOITE

De: Odeir 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.

~~XXX~~ 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.

TN 2.3.24222
25701.
M

VETADO

~~Vetado~~
~~vetado com ha-~~
~~ris ao De.~~
20.493 aut.

~~De~~
~~De~~
e. 399
26.111.574

A PRESENTE LETRA USADA, PO
EXAMINADA PELO SERVIDOR DO
DRF. GE. ...
GRAVADO E ...
NOSTRO ...
DO ...
SDE ...

ARQUIVO NACIONAL
COACE
DIADI



Cf. nº 411/74 - SG/DCDP

29 de abril de 1.974

: Diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas

: Sr. Superintendente Regional de DPP - GUANABARA

: " A PRIMEIRA NOITE "

Senhor Superintendente:

Solicito a Vossa Senhoria mandar proceder a entrega das anexas cópias da obra lítero_musical supracitada, à Companhia Brasileira de Discos Phonogram, informando que o veto de SCDP, dessa Regional, foi mantido por esta Divisão, em face de in fringências à legislação sensória vigente.

Na oportunidade, renovo a Vossa Senhoria' meus protestos de estima e consideração.

ROGÉRIO NUNES

DIRETOR

FVAN/fm.

