

“Os brutos também amam”: o sucesso das músicas populares românticas e seus confrontos com a censura na década de 1970.

Mislene Vieira dos Santos*

Durante a Ditadura civil-militar nem toda produção musical de sucesso tinha que ser necessariamente politizada; nem todas as pessoas estavam se empenhando em retirar os militares do poder; nem toda a população brasileira estava insatisfeita, indignada com a situação política vigente. E isso, entretanto, não significa dizer que eram pessoas alienadas, simples produtos da propaganda ideológica. A sociedade brasileira, sua composição social, seu quadro econômico e cultural são por demasiado plurais, diversificados, e até mesmo divergentes, para se cogitar tal homogeneidade de representações sobre a realidade social e conseqüentemente a construção de práticas coletivas únicas.

Michel Pollak, um dos principais expoentes das Ciências Sociais na França, em seus artigos “Memória, esquecimento, silêncio”, e “Memória e identidade social” publicados na Revista de *Estudos Históricos*, defende, ao trabalhar com a diversidade de memórias individuais e coletivas, a necessidade de se considerar a heterogeneidade da sociedade, a pluralidade de tempos históricos advindos das vivências diferenciadas da realidade. Baseando-se nesse pensamento, observa-se que a época da Ditadura civil-militar foi vivida, sentida e representada de formas diversas.

No contexto musical, um dos grandes sucessos da década de 60 foi o movimento Jovem Guarda, que se configurava como um estilo musical influenciado pelo *rock’roll*, com destaque para o sucesso dos Beatles e de Elvis Presley. O iê-iê-iê difundiu um comportamento jovem voltado para o uso de roupas mais extravagantes e de uma postura mais descontraída, usando canções que tematizavam romances e rebeldias numa linguagem mais ingênua – lembrando as baladas norte-americanas dos anos 1950 – bastante voltadas ao público jovem. (NAPOLITANO, 2008).

Esse tipo de comportamento e linguagem incomodava a uma parcela de representantes da MPB – entidade musical e política que aspirava concentrar nela toda a produção musical

* Graduada em História pela Universidade Federal de Sergipe. Mestranda em História, também pela Universidade Federal de Sergipe. Orientadora Prof.^a Dr.^a Célia Costa Cardoso. Integrante do grupo de Pesquisa da graduação Cultura, Memória e Política Contemporânea/UFRB. Integrante do Grupo de Estudos da Pós Poder, Cultura e Relações Sociais na História/UFS. E-mail: mislene_srn@hotmail.com

nacionalista de qualidade – pois ia de encontro ao seu projeto de forjar uma consciência política nos jovens. No livro *Tropicália – a história de uma revolução musical*, no capítulo dedicado ao iê-iê-iê, Carlos Calado apresenta que esses conflitos tiveram seu auge em 17 de julho de 1967 com a *Passeata Contra as Guitarras Elétricas* – instrumento musical introduzido nas canções da Jovem Guarda. Para Calado, a passeata não foi contra as guitarras elétricas propriamente, mas “contra a invasão da música estrangeira no país” e a concorrência ideológica e comercial que ela significava para a MPB. (CALADO, 1997: 108).

O ano de 1967 será marcado também por uma ruptura cultural, estética, comportamental chamada Tropicália, protagonizada no cenário musical por Caetano Veloso e Gilberto Gil¹. Esta nova percepção buscava unir estilos musicais diversos, e até antagônico. A palavra de ordem era universalizar, romper com a ideologia nacionalista vinda das canções de protesto e com o caráter de exclusão da Bossa Nova. Ambicionava-se introduzir novos instrumentos e vestes, reinterpretar sucessos do samba canção, dos boleros, do iê-iê-iê, do que era considerado mais “cafona” no cenário musical, bem como difundir novos valores comportamentais, abertos a experiências e excentricidades. Tratava-se de modernizar o que se entendia por MPB (CALADO, 1997).

A proposta de engajamento cultural que elegeu o povo como principal motor para as mudanças históricas foi bastante abalada após o golpe militar de 1964, pondo um fim às pretensões reformistas do governo de João Goulart (1961-1964) e dificultando a ação daqueles que acreditavam que o Brasil estava no rumo certo quanto à implantação do comunismo ou pelo menos da efetivação de reformas sociais. Afinal, para a surpresa desses grupos, o que se delineou no início da ditadura foi uma postura quase generalizada de não oposição à nova situação política do país. E nesse contexto, enquanto que para as esquerdas nacionalistas significava a necessidade de reforçar o projeto de conscientização do povo, para os tropicalistas a visão era exatamente o avesso. O povo não é exaltado nas canções como principal agente das mudanças, unido por um objetivo coletivo, superando as disparidades

¹ O movimento Tropicália não se restringiu apenas à música. Ele se manifestou nas artes plásticas, no cinema, no teatro, na literatura, enfim, em várias áreas de expressão artística tendo diversas abordagens. Não se trata, portanto de uma manifestação homogênea. Todavia, o que dava a unidade, no sentido, de ser Tropicalista repousava na crítica à visão romantizada da sociedade brasileira, aos valores comportamentais, e à defesa pelas esquerdas nacionalistas de uma cultura nacional, voltada para a superação das mazelas sociais. Havia em comum também o uso da violência simbólica, o desejo de impactar com a manipulação da imagem, dos textos, dos sons; ressaltar a violência e a complexidade das relações sociais na arte.

entre as classes em nome de uma causa maior. Tal posicionamento ficou claro no Lançamento do LP de 1968, *Tropicália ou Panis et Circensis* com a canção homônima que diz: “*Eu quis cantar minha canção iluminada de sol [...] / Mas as pessoas na sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer*”, desconstruindo a visão idealizada de povo engajado politicamente em unidade contra a Ditadura civil-militar.

Outro exemplo de que as pessoas e as canções não eram necessariamente engajadas politicamente, e que é objeto de análise nesse trabalho, diz respeito à grande difusão das canções populares românticas – boleros, sambas e baladas que receberam o rótulo de “cafona” e até mesmo “bregas”, expressões carregadas de sentido pejorativo, remetendo a músicas de má qualidade, baratas, alusivas a temas banais

O objetivo desse trabalho perpassa sobre a análise da música entendendo-a como documentos da história, produto de sua época, não desvinculada da realidade social. A canção aqui escolhida foi *Uma vida só*, de Odair José. Percebeu-se que esta composição, bem como o estilo musical que ela representa, considerado “cafona”, conseguiu ter efetivamente o que as alas artísticas de esquerdas ambicionavam: maior contato e respaldo nas camadas populares.

Paulo César de Araújo, em 2002 lançou o livro “*Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*” no qual o autor desconstrói a noção de que este estilo musical não foi alvo da ação censória e da repressão do Estado. A respeito dos juízos de valor que envolvem as nomenclaturas “cafona” e “brega”, Araújo discorre que:

A palavra ‘brega’, usada para definir esta vertente da canção popular, só começou a ser utilizada no início dos anos 80. Ao longo da década de 70 [...] a expressão utilizada é ainda ‘cafona’, palavra de origem italiana, cafoné, que significa indivíduo humilde, vilão, tolo. Divulgada no Brasil pelo jornalista e compositor Carlos Imperial, a expressão ‘cafona’ subsiste hoje como sinônimo de ‘brega’, que segundo a Enciclopédia da Música Brasileira, é um termo utilizado para designar a ‘música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários’”. (ARAÚJO, 2010: 20).

As músicas populares românticas, vistas muitas vezes com desprezo, tanto na época pelos setores mais intelectualizados, quanto atualmente devido, principalmente, a uma memória cristalizada que tende a agregar a esta produção um caráter de alienação e de baixa qualidade, possuíram uma importância social sendo consumidas não somente devido à propaganda da

indústria fonográfica, mas também porque atendia às necessidades e gostos de pessoas que se identificavam com as músicas, faziam delas parte do seu cotidiano e de suas práticas enquanto ouvinte. Ou seja, o ouvinte não é entendido apenas como um mero receptor; trata-se muito mais de um sujeito ativo, operando, na relação produção/consumo, uma mudança de sentido, (re)significando mensagens, interpretando-as de acordo com suas vivências, necessidades e posição no mundo social. (CERTEAU, 2007).

No que tange ao gosto musical, evita-se nesse trabalho as concepções que relacionam o mau gosto às pessoas incultas e que remontam a noção de bom gosto para a situação oposta. Segundo o filósofo francês Montesquieu, o “gosto é aquilo que nos liga a uma coisa por meio do sentimento, o que não impede que ele possa aplicar-se as coisas do intelecto”, (2005: 17). A tal linha de pensamento pode-se acrescentar ainda o posicionamento do crítico de música Hanslink, o qual se mostra contrário à ideia de que o belo na música tem que também passar pelo o que vem a ser o “bom gosto na música”; de modo que a relação de uma peça musical com os sentimentos por ela provocados depende das vivências e do variável ponto de vista das experiências e impressões musicais individuais (1989: 22).

Tratando a música popular romântica como um *gênero* musical, o qual foi de grande difusão nos anos 70, cabe uma maior elucidação sobre tal nomenclatura. Para Janotti Jr. (2003), o gênero musical significa uma pré-figuração dada aos diferentes tipos de música, especialmente pela indústria fonográfica, com o intuito de direcionar essas produções musicais ao consumidor. Ele afirma ainda que estes gêneros musicais também estão sujeitos ao julgamento de valor que perpassa o consumo musical, sendo também definidos por um conjunto de elementos que ajudam a compreender e identificar a estética da música.

O que se percebe é que embora faltasse, predominantemente, uma crítica política mais acentuada na música popular romântica, e ainda que ela não respondesse ao projeto nacional-popular dos militantes de esquerda (fundamentado no princípio da arte engajada), não estava ausente nela a temática social. O descompromisso político não bloqueou os compositores de denunciarem o autoritarismo. Este não estava restrito apenas ao sistema político; estava, pois, presente – e em certo sentido ainda permanece – enraizado nas teias de relações sociais; norteadas não só pelo autoritarismo, como também pelo conservadorismo. Estas marcas da

sociedade brasileira se manifestam em atitudes de discriminação racial, de gênero, classe, dentre outras formas de exclusão que são muitas vezes denunciadas nas letras das canções. Os anos da Ditadura não foram feitos somente com política, passeatas e protestos. Para além disso, as questões do cotidiano, das relações sociais entre marido e mulher, país e filhos, patrão e empregado permearam também todo esse período. A preocupação com a conservação da “moral e dos bons costumes” possuía como plano de fundo o desejo de fomentar um tipo de sociedade que assumisse o padrão de pensamento daqueles setores mais conservadores que apoiaram o golpe de 1964. Como afirma Chartier, as representações do social aspiram à universalização; ou seja, “as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio” (1990: 17). Nesse sentido, a produção de músicas populares românticas teve papel especial ao ir, muitas vezes, à contramão dos valores e do tipo de vida que os setores mais conservadores ambicionavam forjar na sociedade.

1.1 O terror da censura: Odair José e os atentados à “moral e aos bons costumes”

Odair José foi um dos cantores/compositores de mais destaque no gosto popular, e também um dos mais visados pela censura musical. Isso porque suas músicas abordavam temas polêmicos da sociedade como a prostituição – ver a música *Eu vou tirar você desse lugar* (1972); o homossexualismo – *Desespero* (1974); o uso de drogas – *A viagem* (1975); o divórcio – *O casamento* (1977), dentre tantos outros tabus sociais da época, os quais eram trabalhados com simplicidade nas letras das canções, fomentando a circulação de ideias e quebrando silêncios. Em um dos depoimentos presentes da obra de Araújo, Odair José declara que:

O que rolava antigamente na música popular brasileira era o namoro no portão sob a luz do luar [...] e eu vim falando de cama, de pílula, de puta, de empregada doméstica, porque essa é a realidade do Brasil. Eu não sou cantor de sonhos. Eu sempre digo isto para as pessoas: não ouçam meus discos esperando ouvir sonhos; vocês vão ouvir a realidade. Então foi por isso que eu me tornei um artista polêmico e a censura começou a me proibir. (ARAÚJO, 2010: 57).

Uma Vida só é o nome da música que ficou conhecida como *Pare de Tomar a Pílula*. A letra foi lançada por Odair José em 1973, muito embora – segundo depoimento do cantor à equipe do *censuramusical.com* e à Paulo Cesar de Araújo – ele já estivesse pensando em compor algo sobre a pílula há alguns meses atrás por se tratar de um tema bastante polêmico na sociedade, de modo que era tido como um tabu. Isso se deve ao fato de que embora o produto já viesse sendo vendido no Brasil desde 1962, sua indicação era para diminuir dores causadas pela cólica e regular a menstruação, sendo praticamente proibido usar o termo anticoncepcional. (ARAÚJO, 2010, p. 60).

Vejamos, portanto, o que diz a letra que foi entregue à Divisão de Censura de Diversões Públicas em 1973:

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

Nossos dias vão passando
E você sempre deixando
Tudo pra depois...

Todo dia agente 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 vê 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

Ao que consta na obra de Paulo Cesar de Araújo, esta canção foi composta em março de 1973; todavia o confronto com os documentos oficiais da censura mostra que esta letra

já estava nas mãos dos censores em fevereiro. O parecer de análise censória, nº 789, data, portanto, de 8 de fevereiro de 1973; sendo que três dias antes, em 5 daquele mês, o advogado da Companhia Brasileira de Disco Phonogram, João Carlos Muller Chaves, encaminhou à DCDP uma carta, na qual além da solicitação para liberação feita pelo advogado, o próprio Odair José também escreve um trecho explicando o sentido da letra, confiando no deferimento dos censores.

Analisando a letra, observa-se que o seu enredo trata de um casal, no qual o homem deseja ter um filho; ação impedida por sua mulher. O tema da canção é, portanto, a pílula², e a maneira como o autor desenvolveu tal mote orienta o olhar do pesquisador para o contexto da época de sua produção; visto que, entende-se a construção dessa letra como produto do olhar do compositor sobre o mundo em que está inserido, ou seja, ela se traduz em uma materialização, um objeto simbólico da forma como a qual a realidade foi lida, pensada, e comunicada aos demais. A canção atua, portanto como signo mediador dessa visão de mundo com o segmento mais amplo da sociedade civil.

Tendo uma comunicação bastante direta, através da forma simples na qual foi escrita, a mensagem da canção é bastante objetiva. Ainda assim, destacam-se dois momentos chaves da canção nos versos: *Pare de tomar a pílula/ Pare de tomar a pílula /Pare de tomar a pílula*: percebe-se nitidamente a mensagem apelativa, curta e direta da canção, conclamando a mulher (ou as mulheres) a não usarem um medicamento que estava tendo grande popularidade no país naquele momento. Nos versos *Então eu quero vê você / Esperando um filho meu [...]* *Ela não deixa o nosso filho nascer* a função da pílula apresenta-se claramente como anticoncepcional – função essa, muitas vezes, velada na sociedade. Apesar de saber que o medicamento era para essa função e as mulheres tomavam-no geralmente para isso, ainda era motivo de tabu e constrangimento falar abertamente desse aspecto na sociedade e de forma tão espontânea como o foi na canção.

Quanto aos parâmetros musicais, a canção inicia com uma introdução instrumental, na qual se percebe a batida de alguns instrumentos como o violão, a bateria e provavelmente o teclado caracterizando uma balada romântica, ou seja, uma batida mais lenta que se perpetua ao longo

² A pílula anticoncepcional foi criada por cientistas norte-americanos e lançada no mercado em 1960. Logo após já em 1961 e 62 o medicamento chega ao Brasil e paulatinamente ganha espaço no mercado, se tornando já em meados da década de 60, uma mercadoria de consumo elevado no país. (ARAÚJO, 2010, p. 62-63)

da execução da letra. Embora a voz de Odair José não seja considerada marcante, caracteriza-se por ter pouca potência, ela é afinada. O que se torna mais relevante para esta análise é a forma como, musicalmente falando, o artista passou sua mensagem. E nesse sentido, observa-se, como já foi analisado acima, que o tema principal da canção é a pílula, trabalhada no refrão, que se repete duas vezes. Na primeira, a parte instrumental é reduzida dando assim mais ênfase à voz do cantor e conseqüentemente, à mensagem por ele entoada. Na segunda vez que o refrão é cantado, com sua mensagem apelativa “*pare de tomar a pílula*”, nota-se a introdução de *back vocals* femininas, reforçando novamente o refrão. O que se percebe é que Odair José queria mesmo chamar atenção para a sua mensagem sobre a pílula, e mais especificamente para o enquadramento temático que ele deu.

Entretanto apesar de usar um tema polêmico, a canção foi aprovada pela censura, não sendo percebido nela nenhuma mensagem negativa ou subversiva à ordem vigente. Liberada, o sucesso foi imediato; segundo o cantor “Ela foi lançada e já na segunda semana a música era o primeiro lugar do país.”³ Todavia, lembrando o caso de Chico Buarque com *Apesar de você*, a canção foi censurada depois de ter sido liberada, tendo, por ordem da Polícia Federal, todos os discos recolhidos. O motivo para tal decorreu do enquadramento temático citado anteriormente, mostrando a pílula como um anticoncepcional.

Segundo a historiadora Joana Maria Pedro, em seu artigo *A experiência com contraceptivos no Brasil* (2003), nos anos 1960 e 70 houve uma política internacional, dirigida principalmente pelos Estados Unidos e voltada para os países de Terceiro Mundo, dentre os quais o Brasil, na qual se estabeleceu a divulgação e disseminação de métodos contraceptivos, especialmente a pílula. Araújo também trabalha essa temática, mas em uma perspectiva mais nacional, ao apontar que as políticas de controle de natalidade, apoiadas por entidades multinacionais, atenderam principalmente a aspectos político-econômicos internos, com o objetivo de assegurar os frutos do “milagre econômico” com uma parcela mínima da sociedade. Observa-se, portanto, dois âmbitos de análise que convergem em um resultado comum: a campanha pelo controle da natalidade utilizando-se principalmente da pílula anticoncepcional como meio para obtenção desse fim.

³ Entrevista à equipe do [cesnuramusical.com](http://www.censuramusical.com). Disponível em <http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/OdairJose.pdf>. Acesso em 09 de novembro de 2011, às 23:53 horas.

O primeiro campo de análise mostra que a venda das pílulas anticoncepcionais caminhou em paralelo com a propagação da notícia de que o mundo passava por um aumento populacional muito grande, beirando o risco de superpopulação. No contexto de Guerra Fria, o risco para os Estados Unidos era a ameaça comunista. Isso porque, segundo Joana Maria Pedro (2003), após a Revolução Cubana de 1959⁴, a América Latina se tornou campo fértil agitações sociais; no sentido de que se associava o aumento populacional ao aumento da pobreza e consequentemente o crescimento do risco de revoltas buscando no comunismo uma melhor distribuição das riquezas. Os Estados Unidos passaram então a investir em políticas de assistência à América Latina, exigindo concomitantemente a diminuição das taxas de natalidade. Conforme se verificou, os possíveis riscos comunistas foram substituídos pela implantação de ditaduras militares, como ocorreu no Brasil através do golpe em 1964, respaldado na Doutrina de Segurança Nacional, instrumentalizada pela Escola Superior de Guerra, existente desde 1949.

Segundo Nilson Borges – em seu artigo presente na coleção *O Brasil republicano*; vol. 4 – essa doutrina foi a principal responsável pelo fornecimento do conteúdo ideológico para a conquista e manutenção do poder no pós 1964, implantando um aparato de informações da nova ordem institucional. Criada nos Estados Unidos durante a Guerra Fria, a Doutrina de Segurança Nacional, em síntese, postula as estruturas necessárias à implantação e/ou manutenção de um Estado forte; ao mesmo tempo em que enquadra a sociedade num contexto de guerra interna em que é crucial a luta contra o inimigo comum; ou seja, legítima dessa forma o uso de aparelhos de segurança e informação repressivos, em nome da ordem social. Nesse ambiente de guerra interna, o inimigo é por excelência aquele que se contrapõe de algum modo à ideologia política vigente; e nesse sentido o povo é o principal elemento a ser controlado, extinguindo nele qualquer sentimento de revolta, e mais especificamente, qualquer sombra de ameaça comunista. (BORGES in FERREIRA; DELGADO, 2010).

Conforme demonstra Araújo, configurando-se aqui o segundo campo de análise, um ano após a instauração do regime militar foi fundada no Rio de Janeiro a Bemfam – Sociedade Civil de

⁴ Movimento armado de caráter anticapitalista, liderado por Fidel Castro. Em janeiro de 1959, o ditador Fulgencio Batista é deposto do poder pelos revoltos. Apesar de não ter a priori um projeto comunista, Cuba, num contexto de Guerra Fria, acaba por se aliar à União Soviética, representando importante foco de oposição e resistência ao capitalismo no próprio continente americano.

Bem-Estar Familiar no Brasil, financiada pela *International Planning Parenthood Federation* (Federação Internacional de Planejamento Familiar) – principal responsável por desenvolver a campanha em prol da diminuição da população brasileira mais pobre, ou pelo menos a redução de seu crescimento. Durante o governo de Médici (1969-974) a Bemfam é reconhecida como Entidade de Utilidade Pública, através do Decreto nº 68.515/71. Não é por acaso que essa Sociedade recebeu esse honorífico título nesse período; afinal, o término dos anos 60 e início de 70 é marcado pelo fenômeno do “milagre econômico”, ou seja, um extraordinário crescimento da economia brasileira superando até mesmo as expectativas dos próprios economistas da época. A preocupação dos dirigentes do país se centrava em manter os índices extraordinários da economia. Nesse sentido, entra em vigor a lógica esboçada acima: quanto mais pessoas, maior a pobreza. Tal raciocínio encontrava à época respaldo em uma releitura da teoria *malthusiana*⁵ de que uma população muito grande acarretava penúria, sendo necessário o controle de natalidade. Tarefa essa desempenhada com bastante afinco pela Bemfam que distribuía pílulas anticoncepcionais de graça para os extratos sociais menos favorecidos, principalmente as mulheres das regiões Norte e Nordeste, incentivando-as com *slogans* do tipo *Tome a pílula com muito amor*. “Por trás desse discurso estava a idéia básica que norteava as elites brasileiras naquele momento: em vez de dividir o bolo tentava-se diminuir o número de bocas dispostas a comê-lo”. (ARAÚJO, 2011: 63).

Nesse contexto, a miséria é tratada como uma doença, um mal que afeta o corpo social limpo e homogêneo que as elites buscavam forjar para a sociedade brasileira, maquiando suas disparidades; visto que o ideário daquele período, respaldado no governo do general Médici, era de transformar o Brasil em um país de Primeiro Mundo; tal projeto era incompatível com a situação de inchaço populacional, sujeira sanitária, visual e social vinda da pobreza.

Não se pode delinear ao certo qual foi a intenção de Odair José ao escrever *Uma Vida só*, todavia o fato dela ser censurada e a grande aceitação popular que ela teve, permite pensar que a canção trazia uma conclamação à desobediência civil, e que apesar do sucesso das ações da Bemfam em parceria com o governo, não se pode pensar que a população pobre – como se

⁵ A teoria malthusiana foi publicada em 1798 por Thomas Malthus, na obra *Ensaio sobre o princípio da população*; este observou que o crescimento populacional era maior que a produção de alimentos. Diante disso, ele defende o controle de natalidade como condição para a afirmação do bem estar social.

fosse um bloco neutro, congelado – aderiu à utilização do novo anticoncepcional, sem que houvesse ideias contrárias a tal prática.

Divergências a respeito desse método estavam também presentes no seio das próprias elites que simultaneamente à preocupação com os interesses econômicos, estava o apressamento a um conjunto de condutas e valores que chamavam de “moral e bons costumes”. Afinal, não se deve ignorar que a pílula agregou um novo significado ao conceito de sexualidade, permitindo uma ação mais voltada aos desejos e impulsos nervosos e menos à função de mera reprodução entre os casais, permitindo maior autonomia às mulheres; e, além disso, jovens e demais pessoas não comprometidas em matrimônio tinham livre acesso ao medicamento, fomentando a prática do amor livre, combatida por setores mais conservadores, principalmente a Igreja.

Nesse sentido, o próprio Odair José, discursando pela defesa da liberação de sua música, escreve na carta enviada por Muller Chaves à DCDP: “A letra refere-se a um casal, em que o marido quer filhos e a mulher os evita. Parece-me perfeitamente enquadrada na moral vigente, inclusive a cristã, a aspiração à prole como realização final do matrimônio”.⁶ E ele tinha razão ao defender que sua canção estava em consonância com a moral cristã, pois tendo em vista que no país grande porcentagem da população era de católicos as decisões do Vaticano pesavam sobre as práticas das pessoas; ainda mais quando em 1968 o papa Paulo VI (1963-1978) tornou público o posicionamento da Igreja Católica sobre o uso da pílula através da Carta Encíclica *Humanae Vitae*, a qual reprova veementemente o uso de pílulas anticoncepcionais e qualquer outra maneira artificial que impeça a reprodução entre casais.⁷ Baseando-se, pois, nas decisões do papado e buscando defender tais posicionamentos coerentes com a “moral”, o censor Joel Ferra liberou a canção.

Quando liberada, o sucesso da música foi imediato; entretanto para a surpresa do censor que a liberou, os órgãos de inteligência e segurança ordenaram o recolhimento imediato pela mensagem subversiva de oposição à campanha do governo federal junto aos laboratórios

⁶ Documentação digitalizada. Fonte: Arquivo Nacional. Disponível em <http://www.censuramusical.com/documentos.php?inicio=32>. Acesso em 01 de novembro de 2011, às 09:30 horas.

⁷ A carta Encíclica *Humanae Vitae* está disponível em http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_25071968_humanae-vitae_po.html. Acesso em 20 de novembro de 2011, às 05:20 horas.

multinacionais. Em entrevista à equipe do *censuramusical.com*, Odair José alegou que à época não entendeu o porquê de ter sido vetada uma canção que a própria censura liberou.

nunca entendi porque a pílula foi proibida, e na época tinha o negócio do vamos popularizar o que é um anticoncepcional [...] Eu até hoje não sei o que aconteceu com essa música. O que parece é que a igreja era contra, o que eu também não sei, porque se a igreja é contra todo e qualquer anticoncepcional, porque tinha sido contra a pílula? [...] Agora o que explicaram do negócio da pílula é que existia um projeto do governo de distribuir pílulas gratuitas em hospitais. Então não ficaria bem uma pessoa na rádio dizer “Pare de Tomar a Pílula”, quando o governo queria que as pessoas tomassem.”⁸

A confusão de Odair José no que tange à visão da Igreja sobre a pílula não se tratava de algo isolado e específico do pensamento dele. Muitas pessoas não entenderam muito bem, pois como vale ressaltar, a Igreja Católica – excesso algumas alas chamadas progressistas – apoiava a Ditadura civil-militar, e até então o que se chamava de elite conservadora, alto clero e militares parecia um grande grupo coeso, atuando em consonância. Entretanto as contradições que perpassam os relacionamentos sociais não se mantiveram distante dessa aparente união. O momento de introdução e disseminação da pílula no país marca, pois, um dos pontos de divergências entre aqueles que detinham, em diferentes graus, o controle do país, ao passo em que os interesses de grupo tornaram-se antagônicos; todavia isso não chega a ser um sinal de enfraquecimento. Afinal, a grande propagação da pílula não era algo restrito ao Brasil; então os embates tomaram um caráter mais geral do que propriamente de conflitos internos, específicos ao país. (PEDRO, 2003).

1.2 Cartas à censura: a participação civil nas atividades da Divisão de Censura de Diversões Públicas

A respeito da censura, observa-se ainda, que está não era feita apenas pelos técnicos de censura ou por aqueles que atuavam nos serviços de segurança e inteligência do governo; ou seja, não era uma coerção imposta de cima para baixo, tão somente. Não se deve restringir o conservadorismo, e principalmente, o autoritarismo aos militares; afinal, havia todo um

⁸ Entrevista de Odair José. Disponível em <http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/OdairJose.pdf>. Acesso em 18 de novembro de 2011 às 19: 45 horas.

aparato social com esse perfil de pensamento e de práticas que se ramificavam e superavam as fronteiras entre o público e o privado, as elites e os extratos sociais menos abastados.

Havia, dessa forma, uma rede de comunicação entre os diretores de censura e pessoas comuns que também se auto incumbiam da tarefa de vigiar os desvios de conduta. E achando-se com isso cidadãos, exerciam, a seu ver, um favor à pátria mandando cartas à DCDP, alertando-a de certas diversões públicas inapropriadas. Sobre isso, o ex-censor Carlos Lúcio Menezes, o qual trabalhou na Assessoria de Imprensa dos presidentes da República Médici e Geisel, em entrevista publicada no *site* oficial de Chico Buarque, declarou, quando indagado sobre a existência de cartas da população ao departamento de censura que havia “Cartas, telefonemas, pedidos. Mas isso aí não chegava nem aos censores. A própria chefia procurava desviar, para não criar um clima de apreensão com o volume de cartas e reclamações”⁹.

Segue abaixo exemplos desse tipo de cartas¹⁰:

Maria Helena Marques, moradora de São Paulo, sem data.

Permita-me, Senhor Ministro [...] indagar de Vossa Excelência da existência de lei ou decreto-lei sobre a circulação de matéria atentatória dos bons costumes. Por que não é aplicado [...] para coibir os abusos já dramáticos dessas publicações? [...] Vivemos uma “guerra total, global e permanente” e o inimigo se vale do recurso da corrupção dos costumes para desmoralizar a juventude do País e tornar o Brasil um país sem moral e respeito [...]. [grifo nosso].

Paulo Faria, morador de Belo Horizonte, 12 de março de 1977.

Tenho acompanhado, sempre através do noticiário de jornais, as intervenções de V. Excia. No âmbito da literatura. Agora estou enviando em anexo, a V. Excia. um exemplar de uma revista que se encontra nas bancas e conseqüentemente, nas mãos de crianças e jovens. [...] Tenho certeza de que V. Excia. não vai ficar insensível a isso.

⁹ Entrevista disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/sanatorio/censor.htm>. Acesso em 10 de outubro de 2011, as 21:59 horas.

¹⁰ Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Manifestações da Sociedade Civil” Caixa 2. Este documento encontra-se digitalizado no site do Grupo de Estudos Sobre a Ditadura/ UFRJ. Disponível em http://www.gedm.ifcs.ufrj.br/documentos_lista.php?ncat=24. Acesso em 04 de novembro de 2011 às 18:30.

Porto Alegre, 22 de março de 1977, (nome não identificado):

Não posso ficar calado e lanço aqui minha democrática e patriótica inconformidade frente a agressividade dos meios de comunicação de massa e o meu conseqüente apelo à Vossa Excelência no sentido de uma reformulação profunda na nossa CENSURA, órgão acionado por esse Ministério (que tem mostrado atuante, mas o que faz ainda deixa muito desejar) desculpe a franqueza, pois assim falo porque estou convencido das insídias contra a moral e os bons costumes que atentam contra a família e a sociedade e até as leis vigentes no país. [grifo nosso].

Estes breves trechos servem para elucidar a atuação de civis, independente da condição social (visto que não era só das elites que provinham as cartas) na campanha em prol da censura. E esta tinha como alvo principal toda produção artística, intelectual que atentasse contra a “moral e os bons costumes”, e desviasse, principalmente os jovens, das regras de conduta ditadas pelo Estado e cristalizadas no meio social.

Assim sendo, não foi apenas a produção musical engajada, conhecida como “canção de protesto” que sofreu censura. Entende-se inclusive que aquilo que era chamado de MPB e aquilo que era visto como “cafona” não eram esferas acabadas, com fronteiras definidas e totalmente afastadas. Com já foi dito, para além das diferenças de parâmetros poéticos e musicais, tal diferenciação também é movida e incentivada pela própria indústria fonográfica, a qual cria rótulos objetivando separar a produção musical em categorias isoladas, diferenciando-as para render mais lucro no mercado, oferecendo a este uma diversidade de nomes enquadrados em tipos musicais específicos.

Entende-se ainda, que muito embora aqueles compositores/cantores enquadrados no estilo MPB se reconheçam, em sua grande maioria, como tal; o mesmo não se pode dizer daqueles que eram enquadrados como “cafonas” e/ou “bregas”, sendo isso um rótulo vindo de outros setores da sociedade e da própria indústria fonográfica sobre sua produção, que era muito mais reconhecida entres estes artistas como música popular romântica. (ARAÚJO, 2010).

1.3 Considerações finais

Este trabalho ao optar trabalhar com a música enquanto objeto de pesquisa almejou concebê-la como importante ferramenta de trabalho para se estudar uma determinada sociedade no tempo, visto que, ela se configura como tradutora de dilemas e utopias sociais. Sendo a cultura brasileira marcada pela musicalidade, pretendeu-se observar a força simbólica das

canções, promovendo lazer, diversão, reflexão, argumentos de contestação e denúncia, etc. São múltiplas as escutas e por consequência assim também o são as interpretações, pois partem das experiências individuais e coletivas, da percepção que os sujeitos têm de si e do mundo no qual eles atuam.

Buscou-se produzir uma abordagem que evitasse os estereótipos com relação aos cantores/compositores, censores e à própria sociedade, apresentando os conflitos, as contradições e as práticas de resistência e diálogo com o poder estabelecido; dessa forma, objetivou-se negar uma visão simplista entre dominantes e dominados, e ressaltar o caráter plural e diversificado do mosaico social brasileiro. Enfim, pretendeu-se humanizar os sujeitos históricos afastando-os de rótulos cunhados por grupos sociais que aspiram à universalização de sua visão de mundo. Nesse sentido, a pesquisa buscou sinalizar para a atuação do consumidor, ouvinte, de forma ativa, operando mudanças de sentido sobre os produtos culturais que lhe são apresentados. Nesse sentido não se entendeu a indústria fonográfica e midiática como única responsável pela fabricação desses sentidos generalizantes e por vezes pejorativos, de modo que, por vezes, elas se apropriam daqueles que implícita ou explicitamente já circulam na sociedade, produto dos conflitos e distinções que a permeiam.

Este trabalho, por fim, não ambicionou, portanto, abarcar a totalidade dos fatos – nem o poderia – mas sim fazer uma leitura do autoritarismo brasileiro dos anos de 1968-1979 a partir da prática da censura musical e das representações desse período registradas nas canções, signo mediador dessa visão de mundo com o segmento mais amplo da sociedade civil.

Referências bibliográficas:

ARAÚJO, Paulo Cesar. **Eu não sou cachorro, não** - Música popular cafona e ditadura militar”. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Berrtrand Brasil, 1988.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucila de Almeida Neves. (Org.). **O tempo da ditadura**: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. (O Brasil Republicano; v.4).

HABERT, Nadine. **A Década de 70**: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. 3.ed. São Paulo: Ática, 1996.

HALBWACHS, Maurice; SIDOU, Beatriz (Trad.). **A memória coletiva**. 2. ed. São Paulo, SP: Centauro, 2006.

HANSLICK, Eduard. **Do Belo Musical**: uma contribuição para a revisão da estética musical. Tradução de Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora UNICAMP, 1989.

JANOTTI JR, Jeder. **À procura da batida perfeita**: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. Revista Eco-Pós/UFRJ – Pós graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação – Vol.6, n. 2 (2003) – Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2003.

MATTOS, Sérgio. **Mídia controlada**: A história da censura no Brasil e no Mundo. São Paulo: Paulus, 2005.

MONTESQUIEU, Charles de Secondart, Baron de. **O gosto**. Tradução de Teixeira Coelho, São Paulo: Iluminuras, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **Cultura Brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). 3. Ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **Cultura e poder no Brasil contemporâneo**: (1977-1984). Curitiba: Juruá, 2006.

STEPHANOU, A. A.. **Censura no Regime Militar e militarização das artes**. Histórica - Revista de Pós-Graduação em História na PUC/RS, Porto Alegre, 2000.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo, SP: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: um tema em debate. Rio de Janeiro: Saga, 1960.

Referências eletrônicas:

CAROCHA, Maika Lois. **“Pelos versos das canções”**: censura e música no regime militar brasileiro. XII Encontro Regional de História ANPUH-RJ, 2006. Disponível em <http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Maika%20Lois%20Carocha.pdf>. Acesso em 27 de setembro de 2011, às 20:38 horas.

FICO, Carlos. **“Prezada Censura”**: cartas ao regime militar. *Revista Topoi*. Vol. 03 Rio de Janeiro, dezembro 2002. Disponível em http://revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi05/topoi5a11.pdf. Acesso em 02 de outubro de 2011, às 08: 36 horas.

PEDRO, Joana Maria. **A experiência com contraceptivos no Brasil**: uma questão de geração. *Revista Brasileira de História*. Vol.23 nº45. São Paulo, 2003. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882003000100010&script=sci_arttext. Acesso em 12 de novembro de 2011, às 11: 45 horas.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>. Acesso em 01 de novembro de 2011, às 23:20 horas.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15. 1989. Disponível em: <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/306>. Acesso em: 01 de novembro de 2011, às 23: 15 horas.