



Vou tirar você desse patamar: temática social na canção de Odair José¹

Ana Karolina Cavalcante ASSUNÇÃO²
Síria Mapurunga BONFIM³
Universidade Federal do Ceará Fortaleza, CE

Resumo

Discute a música brega, relacionando-a à análise da temática social na produção do cantor e compositor Odair José através da canção *Vou tirar você desse lugar*. A composição da década de 1970 é abordada sob o ponto de vista da análise do discurso, indicando o contexto social, histórico e ideológico na qual foi produzida, período em que a ditadura brasileira exerceu maior controle e censura na área cultural.

Palavras-chave

música brega; Odair José; indústria cultural; análise do discurso,

1. “Desfazendo” o brega

Música “brega” é gênero ou estilo? É chique ou cult? É mau gosto ou simplicidade que decifra sentimentos? A origem e o conceito da palavra são explicados por hipóteses diversas (algumas vezes até antagônicas), dando pistas de que é termo recente ou ainda pouco esclarecedor (por conta das possibilidades de gêneros musicais incluídas no estilo: do samba à balada).

Apesar disso, os ícones da música “brega” de outros tempos permanecem como patrimônio afetivo da música brasileira e são hoje revisitados, motivando, em parte, o crescente interesse acadêmico pelo tema. Para Antonio Carlos Cabrera, “na realidade, a música desses artistas não mudou. O que se transformou foi a maneira como o público vê seu trabalho. O brega tornou-se mais aceito e transformou-se definitivamente em um estilo musical palatável e bem humorado”. (2007, p.7)

¹Trabalho apresentado no DT 6 – Interfaces Comunicacionais do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 15 a 17 de junho de 2011.

² Estudante de Especialização em Teorias da Comunicação e da Imagem da UFC. email: karolina.assuncao@gmail.com

³Graduada em Comunicação Social (habilitação em jornalismo) da UFC. email: siriapapurunga@uol.com.br



A popularização do nome “brega”, segundo Paulo César de Araújo, se deu com o lançamento do LP “Brega chique, chique brega”, de 1984, de Eduardo Dusek. Antes, durante a década de 1970, era utilizada a expressão “cafona”, “divulgada no Brasil pelo jornalista e compositor Carlos Imperial” (2007, p.20). Sugerindo o teor negativo em torno do termo, o dicionário Cravo Albin⁴ da Música Popular Brasileira aponta que a palavra foi criada para designar “inicialmente de maneira pejorativa (...) a chamada música romântica popular”.

Já a origem da palavra encontra hipóteses bem peculiares, como a de Caetano Veloso, em “Verdade Tropical”, que a define como uma criação baiana “hoje usada como adjetivo mas na origem um substantivo chulo que significava ‘puteiro’, dizem que a partir do nome Padre Manuel da Nóbrega de uma rua de zona de prostituição em Salvador ou Cachoeira, sobre cuja placa quebrada restavam apenas as dotas sílabas do sobrenome do sacerdote” (1997, p.19). É o que confirma a composição *Cidadão no Brega*, de Oswaldo Bezerra: “Tem gente que não gosta lá do Brega/ É no Brega que está a solidão/ No Brega entra preto e entra branco/ No Brega entra pobre e barão/ Você vive desfazendo lá do Brega/ Será que você não tem coração”.

O mesmo dicionário Cravo Albin adverte, no entanto, que, de uma forma ou de outra, o certo é que a expressão “vem sendo usada para designar a música de mau gosto, geralmente feita para as camadas populares, com exageros de dramaticidade e/ou letras de uma insuportável ingenuidade”. Ricardo Schott (2002) transfere esse sentido para o “preconceito que até as camadas populares têm com elas próprias (e que frutifica em parte das camadas mais abastadas)”.

Por outro lado, referindo-se à visão das elites, o cantor e compositor Falcão, um dos maiores críticos do “brega” do ponto de vista do humor, acredita que “o preconceito (...) é mais em cima do estilo de vida que eles acham ser brega, do que da música. Mesmo porque muitos chiques consomem o sertanejo, o pagode ou o romantismo da MPB de primeira, como se isso não fosse brega”. E, ainda, dá uma pista acerca do retorno do interesse sobre o brega. “A juventude, com sua vontade de transgredir e visão mais aberta, passa por cima de qualquer ranço ‘preconceitista’, e tem razão quando vai buscar o verdadeiro Brasil na temática brega”.

Essa mesma ideia, a que leva as novas gerações a tentarem desvendar um Brasil “autêntico”, pode não ter sido o objetivo dos cantores bregas ao longo de suas trajetórias

⁴ Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/musica-brega/dados-artisticos>>. Acesso em: 10 abr. 2011



musicais, mas certamente, a partir de suas composições, é possível identificar o cotidiano e ainda certos valores e preocupações de uma época em que escutar/ fazer música “brega” era sinônimo de pertencer a uma classe social “inferior”. Que o diga Odair José, um dos mais lembrados ícones desse tempo.

2. “Cantor de realidade”

Um dos campeões no quesito letras de músicas censuradas durante a ditadura militar, ao lado de Chico Buarque. “O terror das empregadas domésticas”. O quarto divorciado do Brasil. “Bob Dylan da Central do Brasil”. Autor da canção contra a pílula anticoncepcional com a qual se consagrou nacionalmente (em plena campanha de controle de natalidade).

São esses alguns dos fatos e versões mais conhecidos sobre a carreira musical de Odair José. A ideia que atravessa essa série de afirmações abre margem para uma interpretação bastante aceita: a de que, através de suas canções, esse artista fez uma verdadeira crítica à moral da sociedade brasileira. Temas como amor, sexualidade, religião, drogas e prostituição constituíam o corpo de seu repertório.

O cantor e compositor, nascido em Goiás, viveu o apogeu do sucesso durante a década de 1970, quando se deu a expansão da indústria fonográfica no Brasil, em plena Ditadura Militar. De acordo com o *site* Música das Antigas:

A venda de discos passou, entre 1970 e 1976, de 25 milhões de unidades para 66 milhões. O consumo de toca-discos também explodiu no período. Isso significa que as classes C e D, antes adeptas sobretudo do rádio, passaram a ser compradoras de LPs. E ajudaram na consagração de muitos intérpretes e cantores de fora do panteão da MPB e do tropicalismo.

Segundo Paulo César de Araújo, esse momento corresponde à segunda geração da chamada música “brega”, quando, por meio de baladas, cantores como Odair José, Paulo Sérgio, Evaldo Braga e Agnaldo Timóteo se destacaram como “continuadores do estilo romântico consagrado por Roberto Carlos e a turma da Jovem Guarda nos anos 60”. Porém, diferente dos outros cantores desse período, Odair também incursionou por temáticas sociais, conforme o *site* Música das Antigas, “quando, depois da fase de seguidor de Roberto Carlos, passou a olhar o Rei de lado, não mais de baixo para cima”.



No livro *Eu não sou cachorro não*, Paulo César cita texto da jornalista Hildegard Angel, publicado no jornal Última Hora, em referência a Odair e ao contexto brasileiro da época. “Na conjuntura atual da nossa música popular, é o único cara corajoso o bastante para contestar junto à classe C. A mais conservadora entre as classes. A mais apegada aos valores criados, tabus. A última a deixar cair os preconceitos. E é nessa classe que Odair José vende seus discos”. (2007, p. 168)

Para Paulo César de Araújo, é possível até observar “intolerâncias” entre a perseguição sofrida por Chico Buarque e episódios vividos por outros compositores, inclusive, Odair, que frequentemente tinha suas músicas censuradas na linha “moral e bons costumes”. Ana Maria Bahiana, no *Almanaque Anos 70*, em referência ao artista fala em “47 títulos tesourados”. (2006, p.54) “Ao cantar *Cálice*, Chico Buarque desafiava o autoritarismo do regime; ao cantar *Pare de tomar a pílula*, Odair José mirava o autoritarismo do público. E, neste embate, tanto o regime dos generais como o público do Anhembi revelavam-se autoritários e intolerantes com o compositor popular”. (2007, p. 206) As consequências de sua ousadia musical, no entanto, não ficaram restritas ao âmbito político. Por conta do disco *O Filho de José e Maria* no qual falava, entre outros temas, da homossexualidade de um jovem chamado Jesus, o cantor foi excomungado pela Igreja Católica.

O próprio artista aponta certo “rompimento de limites” quando fala a respeito de sua música e da dos artistas intitulados “bregas”, a quem chama de “Cronistas do Simples”, na apresentação do *Almanaque da Música Brega*. “(...) em sua maioria, atingem um espaço sublime e especial no conceito cultural de um povo, pois tornam-se o elo entre o que supostamente está abaixo com o que está acima. É por isso que, por muitas vezes, canções não tão rebuscadas ultrapassam limites preestabelecidos, quebrando regras e tornando seus criadores grandes ídolos!” (2007, p. 5).

Para o artista, sua atitude em retratar “o que se passa” fez dele um “polêmico”. “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. E eu sou um cantor de realidade. Eu sempre digo isto para as pessoas: não ouçam meus discos esperando ouvir sonhos; vocês vão ouvir a realidade”. (2007, p.57)

A fala de Odair esclarece a opção de uma parte dos “cafonas” do período em explorar a temática social em suas músicas, de modo diferente das chamadas “canções de protesto” de compositores como Chico Buarque. Estes abordavam a problemática



principalmente de um ponto de vista político, fosse batendo de frente com o regime militar ou através de jogos de palavras para ludibriar os censores. Os “cafonas”, por sua vez, falavam do cotidiano vivido pelas camadas sociais mais baixas, descrevendo nas letras o que Paulo César de Araújo chama de “pungentes retratos da nossa injusta realidade social”. (*idem*, p.18).

3. Indústria cultural

O sucesso de Odair José está, inclusive, registrado nos livros. No *Almanaque anos 70*, Ana Maria Bahiana coloca o cantor na lista dos dez maiores sucessos por dois anos seguidos. Em 1972, segundo a autora, a música “Vou tirar você desse lugar” apareceu ao lado de canções como: “Eu não sou cachorro não”, do também considerado cantor brega, Waldick Soriano; “Eu quero é botar meu bloco na rua”, de Sérgio Sampaio; e Bala com bala, interpretada por Elis Regina.

Já no ano seguinte, Odair José estourou com “Uma vida só (pare de tomar a pílula)”. Outras músicas que fizeram sucesso naquele ano foram: “Eu só quero um xodó”, de Dominginhos; “Retalhos de cetim”, de Benito de Paula; e “Oração de Mãe Menininha”, de Gal Costa e Maria Bethânia.

Não se pode falar sobre música e sucesso de vendas e de público sem lembrar o conceito de “Indústria Cultural”, utilizado por Theodor Adorno e Max Horkheimer para se opor à “cultura de massas”. Para os autores, o termo indústria cultural revela a lógica mercantilista da cultura na sociedade capitalista. Assim, a arte e a cultura seriam meros produtos - padronizados e mais acessíveis à classe popular – com o objetivo de serem comercializados e, assim, gerar lucro.

Ademais, a indústria cultural teria um caráter alienante, sendo os consumidores de seus produtos sujeitos passivos. Conforme afirma Bueno (2008, p.127), para Adorno, “na Indústria Cultural, o homem não é um elemento ativo, mas passivo, tendo-se, assim, não apenas uma nova forma de despolitização da sociedade, mas um instrumento de domínio e integração social”. Dessa forma, a indústria cultural contribuiria para a manutenção do sistema capitalista com a criação de uma “massa” alienada, que não questiona nem resiste aos produtos impostos.

Talvez o fato de muitas canções retratarem o cotidiano das classes sociais mais baixas e o grande sucesso de vendas tenham aumentando o preconceito em relação ao



brega. Assim, o gênero seria utilizado como “música comercial”, voltada para classes populares; enquanto que outros gêneros – muitas vezes até mesmo sustentados por essas canções – ganhariam status de “arte”, a qual seria destinada somente às classes mais abastadas.

Paulo César Araújo descreve que na Phonogram, por exemplo, existiam dois selos durante a década de 1970. Na Philips, Chico Buarque, Caetano Veloso e Elis Regina pertenciam à ‘faixa de prestígio’, enquanto cantores como Odair José, Marcus Pitter e Evaldo Braga faziam parte da Polydor, faixa comercial. “(...) para os primeiros realizarem os seus discos artísticos e exercerem a pretendida ‘missão educadora do povo brasileiro’ é necessário o respaldo financeiro proporcionado pelas vendas dos segundos, aqueles dos discos que não ‘ensinam nada’” (2007, p.189).

Não queremos com isso dizer que um é melhor do que o outro ou entrar na discussão de “alta e baixa cultura”. Também não se deve cair no pessimismo de Adorno em relação à passividade dos consumidores e à indústria cultural como alienante.

Nesse sentido, é válido lembrar a contribuição de Raymond Williams, um dos precursores dos estudos culturais britânicos. O autor recusa a divisão, a hierarquização de modelos culturais e estilos artísticos e a universalização de padrões estéticos e de gostos. (FACINA, 2007, p.5)

Williams, a partir dos aportes de “Marx de pensar a cultura como uma atividade material da sociedade” (CEVASCO, 2003, p.109) e do conceito de hegemonia de Gramsci, constrói seu materialismo cultural. O autor toma a cultura não como processo de reprodução, mas, sim, de produção de significados para determinados grupos sociais. (CEVASCO, 2003)

Essa perspectiva pode ser muito importante para o desenvolvimento de uma reflexão voltada para a recepção dos produtos da indústria cultural que busque escapar tanto de uma visão integrada que confere aos sujeitos uma total liberdade de escolha e que, portanto, não problematiza a questão da alienação, quanto de uma visão apocalíptica que retira do horizonte as mediações entre as intenções dos comandantes da produção da cultura industrializada e as apropriações realizadas por aqueles que são seu público-alvo. Em particular quando nos referimos ao gosto popular, àqueles produtos consumidos pelas camadas subalternas da sociedade, como é o caso da música brega. (FACINA, 2007, p.6)

Assim, é importante ressaltar que a música brega foi - e ainda é - utilizada pela indústria cultural como produto, mercadoria. Entretanto, não se pode negar que o próprio público dessas canções também aproveita o produto para se expressar, para



discutir questões e temas de sua realidade através das músicas, enfim, para “se ver e ser visto”.

Talvez exatamente por isso [que a Jovem Guarda e a música brega] tenham sido e sejam tão duramente criticados: o ‘povo massa’ consegue um espaço na poderosa *indústria cultural* para se expressar. Obviamente, não devemos ser ingênuos de acreditar que esse espaço seja livre e democrático. É claro que para serem incorporados à *indústria cultural* ocorre uma certa adequação destes mesmos artistas, porém o espaço por eles conquistado pode também indicar um caminho em meio ao pessimismo cultural: o ‘povo massa’ não apenas consome o que a *indústria cultural* a ele impõe, ele também utiliza esta mesma indústria para expressar a realidade – a qual nem sempre é a realidade que seus ardorosos críticos gostariam que fosse revelada. (OLIVEIRA, 2008, p.6)

4. “Vou tirar você desse lugar”

A música “Vou tirar você desse lugar”, de 1972, representa de certa forma um marco no repertório “cafona” no que diz respeito à temática da prostituição feminina. Em entrevista para revista *Bizz*, em 2006, Odair se refere ao processo de composição da seguinte forma: “(...) comecei a pensar na música como uma reportagem, me via como um repórter musical. Pegava o que acontece na vida das pessoas e metia na música”. O resultado não poderia ser outro: com *Vou tirar você desse lugar*, seu primeiro compacto, Odair vendeu 800 mil cópias.

Além de Odair, abordaram o tema Totó e McDonald, com *Flor da noite*, Claudio Fontana, com *Menina da noite*, Antonio Carlos e Othon Russo, com *Mulher de ninguém*, Sobreira e Da Costa, com *Maria Pureza* e Lindomar Castilho, com a gravação de *Maria Esperança*. (2007, p. 151)

A abordagem da prostituição nas músicas, nesse caso, se deu, de acordo com Paulo César de Araújo, devido à aproximação dos “cafonas” com o “universo da noite”. É o caso, por exemplo, de Waldik Soriano, que se apaixonou por uma prostituta de Belém do Pará, e Nelson Ned que se envolveu com uma garota de programa e para ela fez *Quando eu estiver chorando*, depois da decepção amorosa.

Hoje, passadas quase quatro décadas, o sucesso de *Vou tirar você desse lugar*, de Odair José, volta a ser lançado, agora por meio de releituras, no disco da gravadora Allegro, de 2005, que leva o mesmo nome da composição. Além da faixa-título, outras músicas de Odair são interpretadas por artistas como Pato Fu, Zeca Baleiro, Paulo



Miklos e Mombojó. Uma mudança e tanto se recorrermos a outros tempos, quando Caetano Veloso levou uma chuva de vaia do público universitário só porque, ao lado de Odair, interpretou a tal música na Phonogram 73, “aquela mesma que mereceu elogios de Dorival Caymmi e que Nara Leão usava como canção de ninar de seu filho Francisco” (*idem*, p. 203).

Apesar de *Vou tirar você desse lugar* ter se tornado um símbolo do amor entre um homem e uma prostituta, o título, no entanto, tem a ver com a insatisfação de Odair José em relação à gravadora para a qual trabalhava em 1972: a CBS. Como forma de ampliar o sentido da frase, associou-a ao recorte de uma realidade a que estava habituado (habilidade em que era mestre) quando atuava como músico da noite em boates da Praça Mauá. “Eu assisti muito isso. Porque ali se encontram moças extremamente dignas, e o fato de estar naquele trabalho é apenas uma opção ou circunstâncias da vida, porque às vezes você faz planos de vida e a vida muda seus planos. Enfim, a intenção da música é quebrar esses tabus, romper esses preconceitos, que ainda hoje existem por aí” (*idem*, 150).

Para analisar a canção de forma mais detalhada, é preciso recordar o contexto na qual ela estava inserida. Deve-se levar em consideração, por exemplo, o fato de que algumas palavras (ou a ausência delas) e até mesmo certas temáticas abordadas nas músicas têm relações com a época em que foram produzidas.

Vou tirar você desse lugar foi composta por Odair José no início da década de 1970, quando o Brasil vivia a fase mais rigorosa da ditadura militar (1964-1985). Esse período – governado por militares – foi marcado pela censura e por propagandas ufanistas, como o slogan: “Brasil, ame-o ou deixe-o”, e pelo “Milagre Econômico”. Dessa forma, produções culturais contra o regime eram fortemente reprimidas e censuradas.

Destaque para o Ato Institucional nº5 (AI-5), editado em 13 de dezembro de 1968 pelo então presidente Costa e Silva. Com o AI-5, a censura e a ditadura ficaram ainda mais severas, pois permitia ao governo intervir nos estados sem as limitações da Constituição, cassar mandatos eletivos, confiscar bens e suspender os direitos políticos de qualquer cidadão.

No âmbito musical, o período foi marcado por censuras, principalmente nas canções que apresentavam teor político e/ou feriam os “bons costumes”. Assim, estavam na mira dos censores tanto canções que criticassem o Estado quanto aquelas que tivessem um teor obsceno ou pornográfico.



Apesar de não ter sido censurada durante a ditadura, foi com *Vou tirar você desse lugar* que os censores passaram a prestar mais atenção nas canções de Odair José. Em entrevista ao *site* Censura Musical, o cantor revela que foi a partir dessa música que passou a ter a obrigação de enviar suas composições para a Divisão de Censura. A maioria das canções dele era censurada sob a alegação de que feria “a moral e os bons costumes”.

Assim, as músicas eram censuradas não por conta somente de aspectos políticos, mas também sociais. Deve-se inclusive observar que tal censura não era apenas por parte dos militares, mas também da própria sociedade, como afirmou o cantor em entrevista ao Censura Musical:

Tinha pessoas que falavam pra mim, ‘Aí vem o cantor das putas’, pois tinha a música ‘Vou tirar você desse lugar’. Quando eu fiz a música da empregada, o negócio da empregada doméstica, você também não podia falar. Tinha um problema social. Quando lançamos essa música ela não foi censurada, mas tivemos muitos problemas. A sociedade no fundo é o grande censor. (s.d, p.8)

Na primeira estrofe, o autor não dá nome à zona de prostituição, ele simplesmente se refere ao local como “aqui”, sugerindo que não é permitido ou aceito socialmente ir a tais lugares. Porém, em seguida, justifica a decisão: “Foi só para me distrair”. Com essa alegação, livra-se um pouco da culpa social, que, como sugere, é atenuada quando ao homem é permitido usar o corpo feminino para satisfazer-se sexualmente. Isso está claro na passagem “Foi só pra me distrair/ Eu vim em busca do amor”. Em outras palavras, foi até a “zona” buscar sexo. A substituição de uma palavra pela outra era comum em suas composições.

Como demonstra Eni Orlandi (2000), durante a análise do discurso, é importante observar o dito e o não-dito. Assim como o dizer, o não-dizer também significa. Dessa forma, o silêncio ou a “troca” de uma palavra por outra também expressa sentido. Nesses dois versos de Odair José, a substituição da palavra “sexo” por “distrair” e “amor” fica evidente. Por acaso, alguém vai a um prostíbulo em “busca do amor”?

Nesse caso, ao optar por utilizar a palavra “amor” no verso “eu vim em busca do amor”, em vez de “sexo” – como se espera de um homem que vai a uma casa de prostituição – e pelo termo “distração” também para substituir “sexo”, Odair revela como a sociedade da época ainda encarava a sexualidade como tabu, evitando utilizar,



assim, uma palavra que, para a sociedade da época, deveria ficar somente entre as quatro paredes do quarto do casal.

Talvez a mesma situação ocorra na ausência do nome do estabelecimento onde ele foi encontrar a mulher. O compositor utiliza “aqui”, “desse lugar” e não cita explicitamente o termo bordel ou prostíbulo. Apesar de existirem na época – o próprio cantor começou a carreira artística nesse local – as pessoas evitavam falar sobre o assunto, fingiam que não existia.

*Olha... A primeira vez que eu estive aqui
Foi só pra me distrair
Eu vim em busca do amor
Olha...
Foi então que eu te conheci
Naquela noite fria
Em seus braços
meus problemas esqueci*

O problema do envolvimento, que não é aceito socialmente, já está presente na primeira estrofe, quando afirma: “Foi então que eu te conheci”. Nesse ponto, refere-se a uma mulher em específico (e não a qualquer prostituta) em cujos “braços” esteve e os “problemas esqueceu”. Essa questão foi observada pelo compositor nas noites da Praça Mauá: “A história é a seguinte: o cara trabalhava o dia inteiro e ao final do dia, em vez de ir pra casa, ele passava ali para tomar um drinque e tal. E com esse drinque começava um grande romance. No dia seguinte ele voltava para tomar um segundo drinque, e mais um terceiro, porque realmente já estava apaixonado por alguém dali”. (2007, p.150).

É o que relata na segunda estrofe da música, quando volta à “zona”, não mais “para se distrair”. Nesse momento, ele descreve todas as angústias do ser apaixonado: a “saudade”, a necessidade de “carinho” e o sentimento de estar “sozinho”. Tudo contribuindo para impedi-lo de esquecer a mulher.

É interessante observar como o compositor revela que não consegue esquecer a mulher. No verso “Já não podia mais lhe esquecer”, ele fornece dicas importantes que mostram que o “normal” seria esquecê-la. Isso porque, com o uso dos termos “já” e “não”, pode-se tirar o pressuposto de que, antes, ele podia esquecê-la.



*Olha...
A segunda vez que eu estive aqui
Já não foi pra distrair
Eu senti saudade de você
Olha...
Eu precisei do seu carinho
Pois eu me sentia tão sozinho
Já não podia mais lhe esquecer*

Dessa forma, ele assume o amor por uma prostituta, mas não aceita que ela continue trabalhando “naquele lugar”, expondo o preconceito que ele próprio sente com relação à “zona” e ainda demarcando seu “território”, numa visão de amor monogâmica.

Vale ressaltar que em nenhum momento há uma fala ou sugestão de pensamento do desejo da mulher em sair “desse lugar”. Pode-se, inclusive, fazer o seguinte questionamento: será que ela quer deixar “esse lugar”? O que prevalece, nesse caso, é a opinião, o desejo do homem em detrimento do da mulher, evidenciando o pensamento machista de que o homem é quem “manda na relação”, quem tem de cuidar da mulher e dizer o que ela pode ou não fazer.

É interessante lembrar que o local em que ele a conheceu era o local de trabalho dela, fonte de renda e que poderia, sim, ser digno. É inclusive na década de 1970 que o termo “trabalhadoras do sexo” passou a ser utilizado para mulheres que trabalham com a prostituição, conforme afirma Rodrigues (2009):

De acordo com Roberts (1998), é no bojo do surgimento dos movimentos sociais de defesa dos direitos de prostitutas e da proposição de ressignificação da prostituição, ou, melhor dizendo, do ‘trabalho sexual’, como ‘um trabalho como outro qualquer’, a partir de meados da década de 1970, que emerge o termo ‘trabalhadoras do sexo’ ou ‘profissionais do sexo’ para se referir àqueles que exercem a prostituição ou se dedicam ao ‘comércio do sexo’. (p.69)

A partir da década de 1970 surgiram os movimentos de combate ao preconceito, à discriminação e à violência contra as prostitutas, além de defesa do reconhecimento da cidadania dessas profissionais. As organizações, assim, passaram a demandar a retirada da prostituição do Código Penal e a incluí-la na legislação trabalhista como uma atividade profissional.

Na canção, por meio da promessa, ele acaba, ainda, com a “prisão” onde acredita que sua amada esteve “encarcerada”, quando, provavelmente, exercia a função de



prostituta para sobreviver, sem, no entanto, dar-se conta de que levando “ela para ficar com ele” pode criar outra “prisão”: a de encará-la como um objeto.

No refrão, ele faz uso de elementos que indicam certa imposição “eu vou tirar/ eu vou levar”, além de uma promessa. O pronome na primeira pessoa do singular revela que será “ele”, sozinho, quem irá tirá-la dali, deixando-a numa posição de passividade total. Por outro lado, as locuções verbais no futuro “vou tirar/ vou levar” indicam que ainda é um pensamento/desejo dele, sem ter sido concretizado. Isso fica mais evidente pelo fato de ele não dizer quando irá tirá-la do local.

No verso “e não me interessa/ o que os outros vão pensar” há dois pontos que precisam ser destacados. A escolha do termo “os outros” para representar a sociedade apresenta certa carga pejorativa, como se o pensamento externo fosse algo menor que seu desejo de ficar com a amada. Entretanto, vale ressaltar que, ao afirmar não se interessar pelo que os outros vão pensar, ele já indica certa preocupação com isso.

Isso porque do verso “e não me interessa o que os outros vão pensar” também se pode tirar um pressuposto de que há certo interesse sobre a opinião da sociedade, já que a tendência é negar somente aquilo que existe.

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

Na sequência, trata de tranquilizar a mulher, que conhece talvez mais do que ele, os problemas que um amor desse tipo pode causar, mesmo que ela se afaste de seu antigo “trabalho”. Nesse momento, ele sugere os pensamentos dela, que tem receio quanto ao futuro desse relacionamento, porque “pensa que o passado vai estar sempre perto” e que ele pode vir a se “arrepender”.

É o peso social que, outra vez, aparece, antecipando sofrimentos e sugerindo a ideia de amor proibido, como o de Romeu e Julieta, sendo que, neste caso, não são duas famílias que se opõem ao relacionamento, mas possivelmente uma sociedade inteira. A idealização que o homem tem do sentimento é forte, confirmando a máxima de que “nada é maior do que o amor”, traduzida na música pelo final: “Pois quando o amor existe /Não existe tempo pra sofrer”.



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

Considerações finais:

É inegável a contribuição de Odair José para a visibilidade de temáticas e de sujeitos que a sociedade dominante antes preferia deixar encobertos, caso dos assuntos ligados às classes marginalizadas. Ao abordar questões como sexo, religião, prostituição, trabalho doméstico e homossexualidade em suas canções, o compositor sofreu preconceito e censura tanto por parte do Governo ditatorial da época quanto pelas elites sociais.

Por diversas vezes, essa parcela da sociedade mostrava toda sua intolerância, conservadorismo e moralismo quando evitava tocar em assuntos delicados ou tachava essa produção musical como inferior, simplesmente porque, em geral, os cantores ditos bregas vinham de classes baixas.

Entretanto, deve-se perceber que, embora o cantor tenha chamado atenção para o preconceito social, ele mesmo estava inserido nessa conjuntura política e social preconceituosa e machista. Como vimos, apesar da tentativa de superar esse preconceito, o próprio Odair José deixa marcas já no título e em certos trechos da música, quando faz a opção por determinados termos, a exemplo de “distrain”, ou mostra o seu autoritarismo quando determina que “vai tirar a amada daquele lugar” sem saber a opinião dela.

Referências bibliográficas:

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BAHIANA, Ana Maria. **Almanaque dos anos 70**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.



BUENO, Noemi Correa. Implicações na relação entre indústria cultural e música. In: **II Encontro da União Latina de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultural**. Bauru, p. 127-142, 13-15 de ago. 2008. Disponível em: <http://www2.faac.unesp.br/pesquisa/lecotec/eventos/ulepicc2008/anais/2008_Ulepicc_0127-0142.pdf>. Acesso em: 22 de abr. 2011.

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

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

FACINA, Adriana. Indústria cultural e alienação: questões em torno da música brega. In: **V Colóquio Internacional Marx e Engels**. Campinas, nov. 2007. Disponível em: <http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao1/Adriana_Facina.pdf>. Acesso em: 22 de abr. de 2011.

MAPURUNGA, Síria. Sofisticados Waldick, Genival e Odair sempre foram. **Diário do Nordeste**. Fortaleza, ano 29, n. 10.318. p. 5, 31 out. 2011

MÚSICA BREGA in: **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/musica-brega/dados-artisticos>>. Acesso em: 10 abr. 2011

ODAIR JOSÉ in: **Música das Antigas**. 2007. Disponível em: <http://musicadasantigas.blogspot.com/2007/05/odair-jos-odair-jos-1973.html>. Acesso em: 13 abr. 2011

ODAIR JOSÉ in: **Clique Music**. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/odair-jose>. Acesso em: 31 abr. 2011

ODAIR JOSÉ: POLÊMICA E PERSEGUIÇÃO. **Censura Musical**. Disponível em: <http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/OdairJose.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2011

OLIVEIRA, Adriana Mattos de. Jovem Guarda e música brega: as brechas na “indústria cultural”. In: **XIII Encontro de História Anpuh-Rio-Identities 2008**. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1215603474_ARQUIVO_Artigo_-_Adrianamodificado.pdf>. Acesso em: 22 de abr. 2011

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2000

RODRIGUES, Marlene Teixeira. A prostituição no Brasil contemporâneo: um trabalho como outro qualquer? In: **Revista Kátal**. Florianópolis, v.12, n.1, p.68-76, jan./jun. 2009. Disponível em: dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=3001559&orden=0 Acesso em: 27 de abr. 2011.



SCHOTT, Ricardo. **História e glória (?) de um estilo maldito**. s.l: 2002. Disponível em <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/historia-e-gloria-----de-um-estilo-maldito>>. Acesso em: 20 de abr. 2011

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/odair-jose> - Clique Music