

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA CENTRO DE CIÊNCIAS
HUMANAS, LETRAS E ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
HISTÓRIA**

RAPHAEL PERICLES BORGES

**UMA COCADA NEM SEMPRE É APENAS UMA COCADA: Bezerra da Silva e a fabricação do
“malandro rife” (1980-1986)**

João Pessoa – PB 2015

RAPHAEL PERICLES BORGES

UMA COCADA NEM SEMPRE É APENAS UMA COCADA: Bezerra da Silva e a fabricação do “malandro rife” (1980-1986)

Texto final de Dissertação de Mestrado que ora apresentamos à Universidade Federal da Paraíba, Programa de PósGraduação de História para obtenção do grau de Mestre em História.

Orientadora: Professora Dra. Telma Dias Fernandes

João Pessoa – PB 2015

B732u Borges, Raphael Pericles da Silva.
Uma cocada nem sempre é apenas uma cocada: Bezerra da Silva e a fabricação do malandro rife (1980-1986) / Raphael Pericles da Silva Borges.- João Pessoa, 2015.
127f. : il.
Orientadora: Telma Dias Fernandes
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA
1. Silva, José Bezerra da, 1927-2005 - crítica e interpretação. 2. História cultural. 3. História e música. 4. Fonogramas. 5. Música - cultura histórica. 6. Cultura musical.

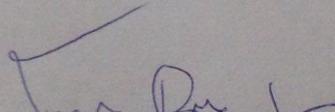
UFPB/BC

CDU: 930.85(043)

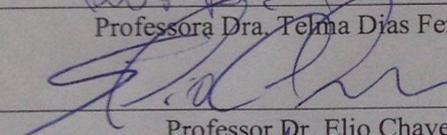
RAPHAEL PERICLES BORGES

UMA COCADA NEM SEMPRE É APENAS UMA COCADA: Bezerra da Silva e a fabricação do
"malandro rife" (1980-1986)

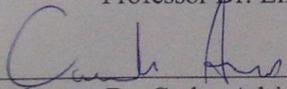
Defesa de mestrado avaliada no dia 23/10/15 com conceito APROVADO



Professora Dra. Telma Dias Fernandes



Professor Dr. Elio Chaves



Professora Dr. Carlos Adriano Ferreira de Lima

João Pessoa – PB 2015

Sumário

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 UM LUGAR-INCOMUM: BEZERRA DA SILVA E “O FAZER DA CANÇÃO”	11
1.1 O ouvir da história: as diversas vertentes que possibilitam o escutar da canção	11
1.2 História & Música: um olhar das experiências de permissão e de exclusão do personagem malandro rife.....	16
1.3 Bezerra da Silva e sua relação com os compositores do morro.....	27
1.4 Bezerra, em matéria de sofrimento, só perdi pra Jesus Cristo e mesmo assim nos pênaltis.	33
CAPÍTULO 2 A FABRICAÇÃO DO MALANDRO RIFE: “sambista que canta a realidade da vida”	46
2.1 Samba: Bezerra da Silva, crítica e inserção	46
2.2 As experiência cotidianas nas produções das canções de Bezerra da Silva	58
2.3 Ironia e humor: distância intencional entre dizer e pensar.....	63
CAPÍTULO 3 BICHO FERROZ, MALANDRO E VÍTIMA DA SOCIEDADE: por que “malandro é malandro mesmo e otário é otário mesmo”	77
3.1 Bicho Feroz: “você com revólver na mão é um bicho feroz”	84
3.2 Zé Fofinho de Ogum: “Era um tremendo cento e setenta em um”	86
3.3 Arruda de guiné: “no fundo do meu quintal nasceu... uma planta maneira”.....	88
3.4 Saudação às favelas: “sei que sou considerado em qualquer bocada”	90
3.5 No meu barco: “não vi, não sei, não conheço”	91
3.6 Malandro Rife: “comanda bonito a sua transação”	93
3.7 Levanta a cabeça: “porque a vida, ela sempre foi um perde ou ganha”.....	96
3.8 Vítimas da sociedade: “o ladrão está escondido lá embaixo/Atrás da gravata e do colarinho”	97
3.9 O malandro era forte: “se eu não derrubasse, eu caía”	99
3.10 Já nasci com cabeça: “cada maluco tem sua mania”.....	101
3.11 Vou contar até três: “você diz que faz e acontece”	102
3.12 Da pesada: “ele se diz da pesada, pesado fica no chão”.....	103
REFERÊNCIAS	123

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: *Bezerra da Silva está solto na cidade*, *Jornal o Estado de São Paulo*, edição de 15 de setembro de 1988..... p.22
- Figura 2: Sabedoria de malandro vira tese de doutorado, *O Estado de São Paulo*, 18 de setembro de 1999, p.90..... p.36

Figura 3: <i>Folha de São Paulo</i> , Caderno música, São Paulo, 08 jun. p.42 1986.....	p.51
Figura 4: Jornal <i>O Estado de São Paulo</i> , junho de 1989, p.58.....	p.54
Figura 5: Jornal <i>O Estado de São Paulo</i> , junho de 1989, p. 58.....	p.56
Figura 6: Bezerra, partideiro da pesada, <i>Jornal do Brasil</i> , Rio de Janeiro, 12 jul. 1991, Caderno B, p.4.....	p.64
Figura 7: Disco <i>Olha o partido aí!</i>	p.68
Figura 8: Disco <i>Copacabana</i>	p.69
Figura 9: Disco <i>Rei do coco</i> , vol.1.....	p.70
Figura 10: Disco <i>Rei do coco</i> , vol.2.....	p.70
Figura 11: Disco <i>Partido alto nota 10</i>	p.71
Figura 12: Disco <i>Partido alto nota 10</i>	p.71
Figura 13: Samba partido e outras comidas.....	p.71
Figura 14: Disco <i>Bezerra da Silva e um punhado de bambas</i>	p.73
Figura 15: Disco <i>Produto do morro</i>	p.74
Figura 16: Disco <i>É esse aí que é o homem</i>	p.75
Figura 17: Reportagem enfatizando a sinceridade de Bezerra da Silva em suas canções.....	p.76
Figura 18: Capa do LP <i>Malandro rife</i> , Bezerra da Silva, 1985.....	p.79
Figura 19: Contracapa do LP <i>Malandro rife</i> de Bezerra da Silva, 1985.....	p.80
Figura 20: Lado A do disco <i>Malandro rife</i>	p.82
Figura 21: Lado B do disco <i>Malandro rife</i>	p.83
Figura 22: A ira do homem de boa vontade, <i>Jornal do Brasil</i> , Rio de Janeiro, 1987....	p.83
Figura 23: Bezerra da Silva, Bezerra canta a malandragem, <i>Folha da Tarde</i> , São Paulo, 27 mai. 1986.....	p.86
Figura 24: Malandro por malandro, <i>Folha de São Paulo</i> , São Paulo, 2000.....	p.93

LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1: Lista de Compositores do Álbum Malandro Rife.....	p.106
ANEXO 2: Bezerra vai aonde a coruja dorme.....	p.107
ANEXO 3: Características dos instrumentos.....	p.108
ANEXO 4: Moreira da Silva X Bezerra da Silva.....	p.109
ANEXO 5: Bicho feroz.....	p.110
ANEXO 6: Zé fofinho de Ogum.....	p.111
ANEXO 7: Arruda de Guiné.....	p.112
ANEXO 8: Saudação às favelas.....	p.113
ANEXO 9: No meu barco.....	p.114
ANEXO 10: Malandro rife.....	p.115
ANEXO 11: Levanta a cabeça.....	p.116
ANEXO 12: Vítimas da sociedade.....	p.117
ANEXO 13: O malandro era forte.....	p.118
ANEXO 14: Já nasci com a cabeça.....	p.119
ANEXO 15: Vou contar até três.....	p.120
ANEXO 16: Da pesada.....	p.121

RESUMO

Bezerra da Silva é o narrador das utopias sociais constituídas em uma territorialidade dos subúrbios cariocas. (Re)conhecido pela irreverência de suas letras e modo peculiar de entoá-las, tem sua produção fonográfica marcada pelo tropos da ironia. O presente projeto visa discutir como um cantor de periferia consegue transpor espaços reservados nas transmissões radiofônicas e vendas de discos com temáticas sobre o mundo do crime e, em especial, as drogas. Pretendemos, dessa forma, compreender os desdobramentos através da interpretação dos diferentes protestos sociais, principalmente nos anos de 1980 a 1985 durante o período da ditadura civil-militar, presentes nos fonogramas do cantor. Estamos, portanto, articulando letra e música a uma questão sociocultural, assim nos inserindo na reflexão da história cultural. Por fim, ressalta-se que a música como desdobramento e ponto de produção da cultura histórica pode revelar o modo como o sistema social se ajusta e como os seus participantes percebem a si próprio e ao mundo exterior, pois a concepção da cultura musical, atrelada à reflexão dos fonogramas pela estrutura poético-verbal, não se prende à análise simplista das letras nas canções de Bezerra da Silva.

Palavras-chave: Bezerra da Silva. Phonograms. Cultural history.

ABSTRACT

Bezerra da Silva is the narrator of social utopias established in a territory of Rio suburbs. (Re) known for irreverence of his lyrics and peculiar way to chant them has its phonographic production marked by irony tropes. This project aims to discuss as a periphery singer can transpose spaces reserved for radio broadcasting and record sales with themes about the world of crime and in particular drugs. We intend, therefore, to understand the developments through the interpretation of various social protests, especially in the years 1980-1985 during the civil-military dictatorship, present in the singer phonograms. We are therefore linking music and lyrics to a sociocultural issue, thus entering in the history of cultural

Palavras-chave: Bezerra da Silva. Phonograms. Cultural history.

1 INTRODUÇÃO

O nosso foco de pesquisa centrou-se em parte da produção musical do cantor José Bezerra da Silva, mas conhecido por Bezerra da Silva, emigrante pernambucano e morador itinerante das ruas e morros cariocas, durante décadas. Mesmo sua carreira sendo vasta e cheia de altos e baixos, ao longo de 30 anos, produziu e publicou aproximadamente 28 álbuns fonográficos¹ de estúdio, além de fazer eventuais participações em discos alheios e editar algumas coletâneas. Bezerra é titulado pela mídia como o cantor de “sambandido”² e fez sucesso em âmbito nacional cantando temas polêmicos e cheios de malandragem, humor e ironia.

O título da dissertação remete a um trecho da *Overdose de cocada*, canção² que se utiliza do trocadilho de palavras entre um doce feito do coco conhecido como cocada e que pela sonoridade remete à cocaína e foi a mais ouvida nas rádios durante a carreira de Bezerra da Silva³. Ainda sobre o título, o termo “fabricação” foi pensado sob inspiração da perspectiva adotada por Peter Burke⁴, e nos permitiu entender o processo de fabricação da imagem do malandro na mídia, pois está vinculada a uma identidade de malandragem que seguiu o cantor por toda a sua carreira. Outro termo presente no título remete diretamente ao álbum específico de 1985, intitulado *Malandro rife*, escolhido como recorte da produção de Bezerra da Silva a apontar o conceito de malandragem na capa. E nele percebemos uma maior presença do personagem malandro.

O recorte nos deu um ponto de partida mais coeso, facilitando as análises das 12 canções⁵ presentes no álbum e nos proporcionou perceber o entorno da sua produção na mídia da época. Por esse motivo, nossa análise está circunscrita ao período cronológico de 1980 a 1986, considerando produção, gravação e algumas críticas relacionadas ao álbum. O décimo primeiro long-play de Bezerra da Silva foi um sucesso de vendas e o primeiro do cantor a emplacar entre os melhores do ano. Exemplo disso é a

¹ Fonograma “é o *corpus* documental privilegiado do pesquisador em musica popular do século XX. Entre 1902 e 1990 no Brasil, o fonograma impresso em discos de vários formatos (78 rotações por minuto, compactos simples e duplos, long-playings de 10 e 12 polegadas, compact discs) constitui um patrimônio documental ainda longe de ser amplamente explorado” (NAPOLITANO, 2010, p.256). ² É um estilo de samba que ganha conotação de samba de bandido, pois tem em suas letras criminalidade, violência e se remete a figura do malandro que infringe as leis da sociedade brasileira.

² No primeiro capítulo será feita uma discussão mais aprofundada sobre canção, canção popular e música.

³ BEZERRA, Da Silva. *Overdose de cocada*. Cocada Boa: BMG Brasil, 1993. 1 CD. Faixa 1.

⁴ BURKE, Peter. **A Fabricação do Rei**: a construção da imagem pública de Luís XIV. 2ªed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

⁵ Bicho feroz; Zé fofinho de Ogum; Arruda de guiné; Saudação às favelas; No meu barco; Malandro rife; Levanta a cabeça; Vítimas da sociedade; O malandro era forte; Já nasci com cabeça; Vou contar até três; Da pesada.

reportagem *Um disco na lista dos melhores do ano*, citada no capítulo 3. O álbum é o momento em que Bezerra da Silva mostra o malandro Rife com maior ênfase.

Analisamos os instrumentos em sua harmonia com a parte escrita da canção, pois existe na canção uma necessidade desses dois elementos se amalgamarem. Para perceber e decodificar os níveis estruturais das canções através das performances dos sambas de Bezerra da Silva, em suas experiências cotidianas, foi preciso perceber o samba e as práticas culturais ao seu redor e os diálogos entre as canções de Bezerra da

Silva e a sociedade, pois esse contexto de pesquisa histórica amplia “o mapeamento das potencialidades heurísticas em torno da história cultural da música” (NAPOLITANO, 2005, p.89).

Dessa forma, analisamos as canções não só em uma perspectiva literária da decomposição das letras e dos versos, mas através de sons simultâneos que surgem da voz e dos instrumentos, que contribuem para uma concepção de profundidade analítica das composições. Pensar as canções combinadas em letra e melodia facilitou o entendimento das performances do malandro durante sua jornada de experiência cotidiana.

O efeito intuitivo do sambista, maior que a estabilização da sonoridade instrumental, é a voz (a fala) através da linguagem oral cotidiana contida nas canções como podemos perceber nos parágrafos anteriores, mas não podemos deixar de lado o que contém a base acústica inscrita nos fonemas e nas entonações, mas não há a preservação dessa sonoridade se não podemos ouvir. Por isso optamos por disponibilizar em uma mídia sonora junto com o trabalho escrito os sons reflexivos aqui discutidos.

No decorrer da escrita do primeiro capítulo, problematizamos o lugar social que o cantor ocupava, pois consideramos de fundamental importância entender alguns elementos de historicidade em que suas canções foram produzidas. Percorremos desdobramentos das vivências cotidianas do morro⁶, bem como intentamos revelar as inadequações das explicações materialistas e deterministas tradicionais do comportamento individual e coletivo do malandro.

No capítulo segundo buscamos identificar as principais táticas de Bezerra da Silva, utilizadas na fabricação da imagem do malandro. Consideramos, ainda, representações da imagem pública do malandro Bezerra da Silva construída pelos jornais *Folha de São Paulo*, *Estado de São Paulo* e *Jornal do Brasil*. Nos debruçamos sobre o material de entrevistas, reportagens e notícias que fazem referência ao personagem pensado por Bezerra da Silva como um malandro do samba. Nas três últimas décadas, no

⁶ Olhar o anexo 1 com a relação de compositores das canções.

Brasil, ele foi projetado nos meios de comunicação, mas também por ele mesmo, como o malandro do samba, pois entendia a malandragem como uma maneira de sobreviver ao cotidiano da sociedade.

A linha que separa o primeiro capítulo do segundo é o olhar que atribuímos à vivência cotidiana do lugar de produção do artista Bezerra da Silva com os grupos sociais, compostos pelos autores e moradores do morro, enquanto no segundo percebemos como a mídia e Bezerra da Silva fabricam o malandro através dessa vivência cotidiana entre o “morro e o asfalto”. Embora os dois capítulos sejam próximos, o primeiro é o motor para entender o segundo capítulo.

Procurando estabelecer categorias e conceitos pertinentes à fundamentação e ao desenvolvimento da pesquisa de música no campo da história, destacamos que os valores remissivos e emissivos articulam-se à sintática e ritmicamente geram as matrizes das descontinuidades e continuidades que estruturam os discursos verbais e não-verbais presentes na construção fonográfica de Bezerra da Silva.

No terceiro e último capítulo mergulhamos no campo interdisciplinar, nos sons. Esse estudo, cada vez mais respeitado, proporciona várias maneiras de uma abordagem analítica por parte de um pesquisador, mas o nosso olhar está focado nas performances⁷ de Bezerra da Silva na junção entre letra e melodia e nos desdobramentos que cercam a fabricação de um álbum fonográfico com todos esses elementos juntos. Não intentamos produzir uma biografia musical da vida de Bezerra da Silva e do seu mundo, até porque Letícia Vianna (1998) já o fez em seu estudo antropológico, mas direcionar as análises para o espaço de experiência do malandro rife. Nosso foco deteve-se nas performances da malandragem desse malandro

“diferenciado” e nos elementos que cercam as canções a partir desse olhar.

A história cultural é a porta de entrada dos estudos sobre canções pela sua pluralidade e pelas tensões que contempla, possibilitando “[...] novas abordagens, novos métodos e novos objetos pelos quais se dão um enfoque privilegiado da cultura, sendo nesse contexto a forma mais sugestiva para os historiadores que têm a música como objeto de sua pesquisa” (MORAES, 2010, p.82).

⁷ Na maneira como pensou Elizabeth Travassos (2007, p.141) Essas modalidades expressivas operam como recursos políticos e estéticos quando se metamorfoseiam em danças com forte caráter étnicoracial e histórico. À medida que são convocadas pelas políticas identitárias do presente, assumem com força o lugar de história encenada, “performatizada”.

CAPÍTULO 1

1 BEZERRA DA SILVA E “O FAZER DA CANÇÃO” PARA A FABRICAÇÃO DO “MALANDRO RIFE”

Neste capítulo, focamos nossa abordagem no fazer da canção, sendo este apenas um dos aspectos da discussão sobre história e música, pois tomamos este capítulo como ponto de partida para entender o lugar que o samba malandro ocupa em um campo de pesquisa polissêmico que são os estudos das canções. Sabendo, claro, que estaremos acompanhados e entrelaçados pelos *tropus*⁸ de Bezerra da Silva e da sua representação do personagem malandro. Dialogamos mais precisamente com as canções que compõem o álbum *Malandro rife*, pois nos pareceu mais emblemático no que concerne à perspectiva de Bezerra da Silva sobre malandragem, assim como marcado com maior ênfase pela dinâmica de

⁸ Significa “quando aplicada à teoria da música ‘tom’ ou ‘compasso’ [...] no latim clássico significava ‘metáfora’ ou ‘figura de linguagem’” (WHITE, 2001, p.14).

historicidade, contribuindo para uma construção compreensiva pelo historiador que tem como campo de pesquisa a música e mais ainda as canções.

1.1 O ouvir da história: as diversas vertentes que possibilitam o escutar da canção

A canção se deixa ouvir. O espaço existencial da experiência ultrapassa o “olhar” da história e agora pede mais de seus sentidos, em nosso caso não só o ouvir, mas o escutar da história. Agora não basta simplesmente ver e ouvir algo, mas escutar uma história cultural, pois, quando a escrita da história passa a se preocupar consideravelmente com os objetos de análise como os das canções, percebemos que esse movimento direcionado para o olhar cultural é de extrema importância nas abordagens sobre as canções, já que atribui à cultura um papel fundamental por considerar mais seriamente as opiniões e as produções dos agentes culturais⁹.

Quando embarcarmos na leitura sobre música, primeiro devemos separar o ouvir do escutar, o que é algo básico para a jornada de leitura e pesquisa deste trabalho. Devemos entender que o ouvir é algo mais instintivo e está relacionado ao captar involuntariamente um som; já o escutar é uma ação ativa que requer foco e precisa ser entendida, compreendida, bem como analisada pelo cérebro, de modo que o som deixa de ser um mero ruído e passa a fazer parte do córtex (WISNIK, 1989).

O campo da história cultural na difusão, na recepção do conhecimento e no preenchimento das lacunas que existem sobre vários objetos relacionados à canção incorpora o “escutar” ao exercício historiográfico, de tal modo que “fica impossível pensar a multiplicidade das músicas contemporâneas a não ser através de novos parâmetros” (WISNIK, 1989, p.11). A abertura de um diálogo entre várias disciplinas possibilitou o “escutar da história”.

uma proporção substancial de escrita histórica agora tenta a seguir este ideal, de modo que poderíamos descrever nosso tempo como marcada por “polyphonization” da história, mesmo se a diferentes vozes nem sempre cantam em sintonia. Há mais um diálogo frequente e intenso entre as disciplinas, mesmo se de vez em quando parece ser um diálogo de surdos. (BURKE, 2010, p.480).

Fez-se necessário entender tanto o espaço de experiência do álbum produzido, quanto o lugar do historiador quando nos voltamos para as investigações sobre o cruzamento entre história e música.

Segundo Edward Said “a cultura nunca é uma questão de propriedade, de emprestar e tomar emprestado com credores absolutos, mas antes de apropriações, experiências comuns e

⁹ “Por agentes culturais, entendemos aqueles que exercem uma das funções ou uma das posições definidas pelo campo cultural: criador, animador, crítico, promotor, consumidor etc.” (DE CERTEAU, 1995, p.195).

interdependências de todo tipo entre culturas diferentes” (SAID, 2011, p.339). É justamente desta maneira que consideramos o som -, advindo dos agentes culturais e que passa a ser “escutado pela historiografia” das últimas décadas.

Quando o historiador se volta para o passado, testando os limites de suas próprias vivências e recordações, “conduzido por perguntas, mas também por desejos, esperanças e inquietudes, ele se confronta primeiramente com vestígios, que se conservaram até hoje, e que em maior ou menor número chegaram até nós” (KOSELLECK, 2006, p.305). Na nossa caminhada, as canções de Bezerra da Silva são nossos condutores. Repletas de questionamentos sociais e culturais, suas canções assinalam seus desejos cotidianos, suas relações com músicos, gravadoras, crítica especializada e, sobretudo, os viventes dos morros cariocas. Os vestígios deixados pelo cantor durante sua carreira se conservam. Esta perspectiva analítica permite ao historiador construir fatos do seu cotidiano, sempre articulados à historicidade do malandro e das canções.

Os múltiplos olhares que a representação possibilita ao historiador devem ser percebidos na canção, mas não como uma tese ontológica de Bezerra, e sim como aspectos cotidianos da vida do cantor e suas múltiplas experiências. Ou seja, quando Bezerra da Silva constrói suas canções e nelas aborda aspectos genéricos do cotidiano da malandragem, contempla os múltiplos personagens “sem rosto”.

Tendemos a padecer de uma equívoca confiança em sua concretude. Ao pensar em objetos no passado e seus aspectos, somos inclinados a restringir o alcance desses objetos e seus aspectos para as pessoas, as batalhas, as cidades, pinturas, mobílias e assim por diante. Mas sabemos que os historiadores escrevem sobre um monte de outras, e mais abstratas, coisas 'sem rosto', como a industrialização, o conflito social, o crescimento econômico ou a cultura literária (AKERSMIT, 2012, p.193).

A confiança equívoca na concretude da história atrasou durante muito tempo o historiador em perceber nas subjetividades os aspectos possíveis de análise dos diferentes campos de estudos e das diversas abordagens historiográficas das “coisas sem rosto”. A canção como um objeto de pesquisa polissêmico traz elementos do representado, que estão indissociavelmente interligados com a historicidade do olhar dos três lugares da operação representativa proposta por Frank Ankersmit (2012). Pois a canção é dotada de possibilidades, não só pela subjetividade de um determinado agente cultural, mas porque uma representação arrasta consigo os aspectos do representado.

Quando analisamos uma canção, é a polissemia presente nela que possibilita perceber suas subjetividades, que nos leva aos vários lugares e consente-nos ultrapassar as décadas através do espaço de experiência que a memória sonora constrói. Somos afetados por “toda a nossa relação com os

universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som” (WISNIK, 1989, p.19)¹⁰.

A leitura do tempo e do som pelo historiador sugere pensar o lugar de onde se escreve o texto historiográfico e suas armadilhas, à medida que ambos são fontes de dúvidas e incertezas, já que não só no objeto, mas durante o labor e no espaço de experiência do historiador estão sua historicidade. Desse modo, existe na cultura e na historicidade construída durante a pesquisa um choque proporcionado pela alteridade do momento analítico e também da escrita. Embrenhar-nos pelas vias da alteridade nos permite perceber que “não seja somente a música [...] assunto da história, mas também, ao inverso (embora não simetricamente), a história como produto da música” (TRAVASSOS, 2007, p.134).

E ainda o que propõem os etnógrafos quando dão a conhecer a heterogeneidade de concepções da história que correspondem a modos diversos de conceber o tempo e narrar o passado. “Culturas diferentes têm historicidades diferentes” e, por conseguinte, representações diversas do nexos entre passado e presente. Sendo assim, a própria música pode ser um modo de fazer a história (TRAVASSOS, 2007, p.134).

As armadilhas que o texto e a pesquisa podem ter quando se trata de canção não estão vinculadas somente à subjetividade do caráter sonoro, mas também ao excesso de juízo de valores que ocorre durante a recepção do documento musical, que não é diferente dos outros documentos enfrentados pelos historiadores no labor do seu ofício. Com efeito, as armadilhas que as canções e outros objetos de análise do historiador enfrentam estão relacionados aos ligamentos das distintas conjunturas temporais que combinam e se interpretam porque se interpenetram na construção representativa do objeto analítico.

O personagem malandro proporciona um acesso para entender a historicidade, de modo que “o estudo da obra de arte, produto cultural, historicamente condicionado, bem como das várias formas de confluência do literário com o musical, pode contribuir para a compreensão da própria história e da própria cultura” (DE OLIVEIRA, 2002, p.41).

Entendemos ser a representação das experiências relacionadas ao cotidiano o mecanismo possível para perceber a interpretação da performance musical, que envolve os vestígios de Bezerra da Silva e a integrações das melodias com as letras em um único construto representativo de malandragem. Buscamos nos inteirar das produções de Bezerra da Silva através dos elementos que representam o

¹⁰ Música pensada da forma como Elizabeth Travassos (2007, 132-133) que “a ciência da música – que, de acordo com o vienense Guido Adler, abrangia as vertentes histórica e sistemática – nasceu no final do século XIX, quando a história se tornou um “modo de pensar” e impregnara toda a cultura europeia. À vertente sistemática da musicologia caberia, como objeto de estudo comparativo, as canções populares dos vários povos da terra. A partilha entre sincronia e diacronia sobrepenha-se à distinção entre ‘nós’ e ‘eles’. À musicologia coube a grande tradição do Ocidente, as relações diacrônicas, as obras compreendidas como entidades autônomas; à musicologia comparada, a diversidade dos produtos musicais dos povos, em suas relações sincrônicas.

malandro do samba, tomando três modelos propostos por Luiz Tatit (2008): o de compatibilidade de integração da melodia com a letra, sendo o primeiro uma espécie de “integração natural”; o segundo na “integração no processo de celebração”; o último em uma integração baseada no “restabelecimento dos elos perdidos”.

O primeiro modelo de integração da melodia com a letra surge do modo de dizer e o que está sendo dito, que está vinculado à prática cotidiana de entoar frases, palavras, gírias, pois essa maneira “natural” das enunciações entoativas proporciona ao intérprete da canção a expansão e a contração ao longo do canto. Essa integração dita a velocidade rítmica das palavras pronunciadas pelo cantor, que quando a música é lenta opera um encadeamento composto por poucas frases, já quando o intérprete precisa acelerar a canção ele se utiliza de várias frases sequenciadas. Ambas produzem a impressão do cotidiano da fala com expressões exclamativas, exitativas, indagativas ou simplesmente assertivas, ou seja, ao invés da interpretação se ater à métrica das palavras dentro dos versos, ela se adequa à flexibilidade entoativa como a liberdade de modulação da conversa cotidiana, a exemplo do que podemos ver logo abaixo em um trecho da canção *Levanta a cabeça* de Bezerra da Silva.

Eu sei que a dor no seu peito ainda há/ Mas levante a cabeça compadre o que passou,
passou/ Porque a vida, ela sempre foi um perde ou ganha/ Quem não bate, apanha, isso é
muito natural/ O importante é manter a cabeça erguida/ Pra cicatrizar a ferida e levantar
a moral (DA SILVA, LADO 2, 1985).

Na música percebemos nitidamente a compatibilidade com a qual a fala cotidiana se adequa às curvas melódicas e assim à produção de um efeito figurativo da narrativa da canção através dos elementos da fala.

A segunda integração é baseada no processo geral de celebração, que está vinculado à exaltação de um objeto específico da canção, como os negros, malandro, mulher, morro, drogas. É através deste processo que podemos perceber a aceleração do andamento, valorização dos ataques consonantais e dos acentos vocálicos, que estão atrelados à temática geral da canção, ou seja, o uso de conjunções como elos de ligação entre as palavras ligado à temática escolhida para a canção, como podemos perceber na canção abaixo de Bezerra da Silva *Arruda de Guiné*.

No fundo do meu quintal nasceu... uma planta maneira/ No fundo do meu quintal
nasceu... uma planta maneira/ Planta que foi consagrada, por minha vó rezadeira/ Vovó
que veio de Angola, pensa e não fala besteira/ Diz que a planta formosa é arruda de
guiné/ É... arruda/ Mas o nome da planta ela, é... arruda de guiné/ É... arruda/ Antes da
planta nascer, quase que vivi o meu fim/ Ela se dizia incorporada, com um tal de seu
coisa ruim/ E depois pegava o meu prato de bóia, jogava tudo dentro do ralo/ Quando eu
reclamava ela dizia assim

“quero muito respeito com o meu cavalo”/ Diz que a planta formosa é arruda de guiné.../ Depois que planta nasceu, muita coisa aconteceu/ O inferno pegou fogo até o capeta correu/ E aquela crioula que mandei pro inferno que o coisa ruim logo me devolveu/ Quando deu de cara com o pé de arruda ela deu um estouro e desapareceu (DA SILVA, LADO 1, 1985).

O terceiro aspecto de integração baseia-se no restabelecimento dos elos perdidos, quando a letra e a melodia não se encaixam ao andamento rítmico e uma ou outra perdem ou se adaptam para construção da canção. Esta é uma tendência vinculada ao signo da disjunção temática do segundo modelo e à integração natural do primeiro modelo, que vão gerar uma tendência à verticalização peculiar a toda canção. Ambas se enquadram em um processo de restabelecimento do percurso que leva ao encontro da letra com a melodia, assim também ocorrendo o inverso, mas esse terceiro processo provavelmente não poderá ser visto em uma canção concluída, pois no momento que a canção está pronta os elos deixam de aparecer e se tornar solto.

Os modelos pensados por Tatit (2008, p.23) possibilitam compreender a atuação conjunta para a integração de melodia e letra, pois “a presença dominante do segundo modelo, por exemplo, deve ser articulada com a presença recessiva do terceiro e até com a presença residual do primeiro, e assim por diante”.

1.2 História & Música: um olhar das experiências de permissão e de exclusão do personagem malandro rife.

Bezerra da Silva cria um personagem e com ele permanece por boa parte de sua carreira. Discurso de uma malandragem que tem no seu entendimento o foco na inteligência, esta particularmente voltada para o cotidiano dos morros cariocas, pois o seu lugar de produção está vinculado a uma metalinguagem que deixa transparecer as histórias de vida das pessoas que se identificam com os personagens construídos nas canções, bem como se assemelham com o discurso do personagem malandro rife, cujo destino consiste em práticas de sobrevivência do cotidiano do morro. Ou seja, com o personagem malandro rife. Bezerra da Silva consegue aglutinar, através das suas canções, as experiências de vida dos seus convivas.

Na maioria das vezes, Bezerra da Silva se declara “um batalhador sofrido, lutando contra um capitalismo selvagem” (VIANNA, 1998, p.39). Uma visão de mundo dicotômica de batalhador sofrido x malandro inteligente do samba é a linha norteadora das suas canções, pois as principais características do malandro rife de Bezerra estão conectadas às práticas cotidianas de sambistas e moradores do morro. Na

medida em que Bezerra da Silva passa a ser “reconhecido” por diferentes grupos sociais, suas discussões em âmbito filosófico, político, social e cultural ganham maior engajamento entre aqueles que se coadunam com as ideias do malandro rife.

O conflito dicotômico entre “mais forte” e “mais fraco” vai se tornando cada vez mais frequente nas suas canções, pois as relações conflituais ou competitivas norteiam as suas reflexões sobre o espaço em que os seus personagens são construídos. Bezerra da Silva não é diferente do homem ordinário pensado por Michel de Certeau (2009, p.81), pois “não se dá por acaso que toda a sua cultura se elabora nos termos de relações conflituais ou competitivas entre mais forte e mais fraco, sem que nenhum espaço, nem legendário ou ritual, possa instalar-se na certeza de neutralidade”.

A outra característica que particulariza e norteia as canções de Bezerra da Silva está relacionada à representação do malandro, ou seja, do malandro inteligente que utiliza a arte de dizer para mostrar o cotidiano dos morros. O ato de cantar e de se apropriar de uma linguagem “imprópria” para os padrões de samba da época é o que possibilita o contato com representações particulares do cotidiano através de intercâmbios e de contratos, referentes às gravações musicais com os moradores dos morros, e no tocante as melodias entendemos que a arte de dizer gera táticas vocais e performáticas peculiares, como exemplo a comicidade nas aberturas de suas canções.

Podemos perceber também essa arte de dizer no campo da linguagem das suas canções, nas entrevistas a jornais e revistas, nas relações intercambiais das práticas sociais dos moradores do morro ou até mesmo nas táticas utilizadas para vender seus álbuns musicais. O uso dessa metalinguagem é notório nas figuras, imagens e frases das capas e contracapas que compõem os seus álbuns.

A música, da maneira como é pensada aqui neste trabalho, tenta buscar o seu lugar na historiografia, pois durante várias décadas e até pouco tempo no Brasil ela era vista como um objeto de pesquisa menor para alguns historiadores e os poucos que se propuseram a trabalhar com esse objeto de estudo estiveram relacionados à história da música, e não com a construção e representações emergentes das canções. Segundo Peter Burke (2006, p.21), essa relação da história com a música

foi praticamente uma invenção do século XVIII. Alguns estudiosos dos séculos XVI e XVII, como Vincenzo Galilei e Girolamo Mei, haviam se conscientizado bastante das mudanças de estilo a longo prazo e, na verdade, as tinham discutido em suas comparações de música antiga e moderna publicadas, respectivamente, em 1581 e 1602, mas seu objetivo era apenas atacar ou defender determinados estilos.

É perceptivo que poucos historiadores se aventuraram a escrever e formular discussões relacionadas à música, mas não podemos também deixar de observar que esta tentativa de amalgamar história e música não é algo novo. O novo então, por assim dizer, são os caminhos pelos quais uma parte da história se enveredou -, através de abordagens com ênfase nas práticas culturais, que contribui com diálogos na direção da música, assim como quando a história se aproximou consideravelmente da antropologia.

Como destacou Peter Burke (2008, p.44), “um dos aspectos mais característicos da prática da história cultural entre as décadas de 1960 e 1990 foi a virada em direção à antropologia [...] que historiadores passaram a aprender a usar o termo “cultura””. Pensamos também que é nesse momento que os historiadores começaram a se preocupar com a arte de fazer as músicas, ou seja, da representação e dos desdobramentos que as músicas fazem reverberar e não somente com a história da música. A história cultural permitiu e permite ao historiador, que pretende trabalhar com música, um leque amplo de observação. Dentro desse leque, que é a música, incluem-se as canções e suas análises. Faz-se mister explicar que as canções são um campo de estudo dentro do universo da música popular.

As abordagens voltadas para a “música popular” na história recebem influências “inicialmente pelo *cultural studies*. Ela discutiu e desenvolveu teorias exclusivamente em torno da música popular, deixando marcas importantes nos estudos musicais

(MORAES, 2010, p.17)”. A música passou a fazer parte, após 1960, dos estudos culturais, os historiadores se aproximavam com uma maior frequência desse campo de pesquisa, contribuindo para a diminuição da surdez historiográfica¹¹.

No Brasil, para José Vinci de Moraes (2010, p.17), tais modificações no âmbito da relação história e música, demoraram um pouco mais, pois “até mesmo o impacto das transformações historiográficas ocorridas nos anos de 1970 e 1980, que ampliou os quadros temáticos, teóricos e metodológicos, não chegou a esse campo, apenas ressoando tardia e indiretamente na década de 1990”. Essas discussões no Brasil sofreram as influências dos estudos norte-americanos do final do século XIX, relacionados à integração funcional e estrutural das instituições sociais, quando nos anos 1950 consagraram-se as denominações etnomusicológica e antropológica da música, estudos cruciais para a organização do campo de investigação musical. Os historiadores brasileiros se aproximaram de algumas perspectivas, como podemos ver na reflexão de Travassos (2007, p.135):

¹¹ Reclamações feitas por François Lesure no livro *Encyclopedie de la musique*. Paris: Fasquelle, 1961.

a tarefa fundamental dos pesquisadores de músicas de tradição oral foi redefinida como busca das funções sociais da música e descrição do seu papel na cultura e enquanto cultura. A ênfase deslocou-se da comparação entre sistemas musicais para a integração funcional e estrutural das instituições sociais e formas simbólicas, espelhando o enfraquecimento da história nas ciências humanas que culminou no estruturalismo.

A ampliação da música no campo da pesquisa, principalmente relacionada à música popular, atingiu, paulatinamente, o meio historiográfico. A canção como objeto central desse estudo, devido a sua multiplicidade e representação da oralidade das letras, passou a ser analisada com maior frequência pelos historiadores que não tinham formação musical. A princípio, o olhar historiográfico restringia-se às letras, problematizações dos versos. Atualmente, os historiadores têm-se aventurado numa investigação que trata a música num sentido mais ampla. Entretanto, é possível afirmarmos que os estudos voltados exclusivamente para os versos fortaleceram os vínculos entre história e música (música aqui pensada como canção). Na medida em que os historiadores se tornavam mais íntimos dos estudos das canções, permitiram-se uma aproximação com o cotidiano cultural das canções, passando a enriquecer suas experiências de pesquisa através da ampliação das reflexões. Assim, aumentou consideravelmente o número de historiadores que caminha na seara desses estudos.

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 como forma de partitura, fonograma e a performance cotidiana do artista. Embora percebamos que essa é uma escolha feita pelo historiador, não deixamos de destacar que os elementos que compõem a canção (letra, melodia e performance) se completam em um tríade de análise. Na canção popular não basta simplesmente ver e ler, mas também escutar a história que os ritmos melódicos trazem. Dentro do barco da análise das canções, todos os elementos devem ser levados em consideração pelo historiador. Pensamos e concordamos com Júlio Diniz ao imaginar uma “genealogia do canto no Brasil”, quando propõe:

O que me interessa basicamente nessa reflexão [...] é a idéia de que existe uma construção identitária, uma construção significativa, uma possibilidade de debate cultural, em particular nos anos 60, através do que eu chamo de a voz como assinatura, uma assinatura rasurada de outras vozes, uma genealogia do canto no Brasil. Para isso eu utilizo uma idéia que é a de pensar a canção através da corporificação que a voz outorga ao conjunto enunciação/ enunciado, ao escriturante como letra e ao musicante como som. (DINIZ, 2003, p. 99).

A incorporação dos diversos matizes que compõem a canção amplia a análise das produções dos agentes culturais¹², através da sua performance como é o caso de Bezerra da Silva.

Em Bezerra da Silva as “letras”, os “sons” e as performances, a maneira como tais instâncias se encontram imbricadas concorre para uma análise do todo. A primeira apresenta característica “verbo-poética”: os motivos, as categorias simbólicas, as figuras de linguagem, os procedimentos poéticos” -, entendidos como crônicas do cotidiano dos compositores, ou seja, são as letras escritas através da linguagem própria do morro.

O segundo são as melodias que acompanham as letras. Temos que ter cuidado com esse parâmetro no tocante às palavras e frases, que ditas “podem ter um tipo de apelo ou significado no ouvinte, já quando cantadas ganham outro completamente diferente, dependendo da altura, da duração, do timbre e ornamentos vocais, do contraponto instrumental, do pulso e do ataque rítmico” (NAPOLITANO, 2005, p.80).

A terceira são as performances que estão na seara do ato de fazer, de conduzir, de exemplificar, com o ato intencional ou não intencional. O relevante é o movimento e seus múltiplos significados pautados na prática cotidiana do personagem. A conduta do intérprete no palco é o momento de esplendor da performance, pois é no palco que a “liberdade” da prática se faz possível. A totalidade ou não da performance - o início ou o fim não é relevante - mas a conduta percorrida durante o ato performático sim. O perdurar e perpassar durante a prática no ato de construção ou no ato de cantar a canção constitui o foco da análise.

A performance funciona como o elemento de ligação entre os outros dois parâmetros. Este elemento está presente tanto no forma das canções da década de 1930 e 1940 como atualmente nos sambas de Bezerra, que são percebidas como canções do “partido alto” por sua especificidade. Os sons simultâneos marcam a territorialidade da performance sonora e pertencimento a um lugar, de um gênero musical, de uma interpretação do mundo, sobre os parâmetros musicais de criação (harmonia, melodia, ritmo) e interpretação (arranjo, coloração timbrística, vocalização). É neste sentido de observar a performance nas canções de Bezerra da Silva que descortinamos sua “arte de fazer”.

As experiências de permissão e de exclusão do personagem, representadas no malandro rife, ganharam maior nitidez quando o olhar foi ampliado para os discursos de falas e entrevistas de Bezerra

¹² “Por agentes culturais, entenderemos aqueles que exercem uma das funções ou uma das posições definidas pelo campo cultural: criador, animador, crítico, promotor, consumidor etc.” (DE CERTEAU, 1995, p.195).

da Silva, contribuindo a uma maior percepção de uma negação da lógica social através de frases polêmicas e marcantes dentro do cenário musical. É possível perceber não só na linguagem verbal, mas também na musical, as propagandas referentes aos seus álbuns, quase sempre chamativas, que particularizam o papel autoral do intérprete.

O humor e a ironia presentes nas letras e performances de Bezerra da Silva, através do uso de gírias, da negação de temáticas usualmente utilizadas pelo samba, como, por exemplo, a negação das histórias românticas, entre outros aspectos, delineiam os traços que lhe emprestam alguma singularidade. A percepção analítica desses aspectos ganha verticalidade no amálgama dos elementos das canções em seu conjunto, marcam um lugar de pertencimento do sambista.

Para Marcos Napolitano (2005, p.80), o historiador que trabalha com canção deve levar em conta sua "dupla natureza": musical e verbal. "E que essas desaparecem no mesmo momento da composição". Concordamos com o autor e consideramos, assim como ele, que na canção se deve levar em consideração um terceiro elemento: a performance do intérprete, pois à proporção que o uso dos dois elementos, o musical e o verbal, é construído na inscrição fonográfica do sambista, analisamos um sujeito personagem cheio de experiência e representações sociais. Assim, os elementos performáticos da vida e obra do cantor culminam em desdobramentos analíticos da vida cotidiana do intérprete e dos compositores de seus álbuns.

As experiências estéticas da canção, nas quais estão inclusas letra, melodia e performance, formam uma unidade. Quando são cantadas e reproduzidas em um determinado fonograma de Bezerra da Silva, buscam conservar as influências em que se deu sua produção, ou seja, é no contexto do malandro rife que o samba do intérprete é pensado através de uma mistura de "letra" e "sons". Entretanto, ainda que fossem construídas separadas, as duas categorias não deixariam de estar amalgamadas às performances e experiências cotidianas do cantor. Como podemos observar na sua canção: "No meu barco só vai quem eu quiser.../ Meu barco sai da praça quinze/ Com destino a Macaé/ Levando a moçada para um pagode/ E a ordem do dia é não levar mané."¹⁴

As letras das canções, através das vivências cotidianas, do olhar particularizado do malandro rife, partideiro e morador de morro, deixa transparecer o "homem ordinário" construído através das suas desventuras, ao trágico e fatídicos problemas do cotidiano, que "é ao mesmo tempo o pesadelo ou o sonho filosófico da ironia humanística e a semelhança de referencial que dá credibilidade a uma escrita contando a todo mundo a sua ridícula desventura" (DE CERTEAU, 2009, p.58). Na maior parte dos discursos apresentados por Bezerra da Silva, o cantor ri e ridiculariza as suas próprias desgraças e desventuras, como podemos ver na reportagem do *Jornal o Estado de São Paulo*¹⁵ abaixo.

Possuído pela estranheza das experiências cotidianas do personagem malandro, Bezerra da Silva deixa transparecer um malandro diferente dos malandros das décadas de 1930 e 1940. Bezerra da Silva investia na demarcação das diferenças entre ele e outros sambistas: o seu não seria o mesmo malandro vivido por Moreira da Silva, Ari Barroso.

O malandro de Bezerra é o sujeito que procura superar as adversidades e dificuldades da vida sofrida dos morros cariocas. Então, é nesse momento de

Figura 1: *Bezerra da Silva está solto na cidade*, *Jornal o Estado de São Paulo*, edição de 15 de setembro de 1988.

singularidade de uso da inteligência e não só de trapassas que o malandro rife é enaltecido como o representante do morro, pois o personagem de Bezerra possibilita perceber as discussões sobre as práticas cotidianas da vida nos morros.

Bezerra da Silva, quando fala do malandro, quase sempre se remete a um lugar de memória que está vinculado às rodas de samba do partido alto. Um espaço que está na área de construção e absorção de fluidos positivos e culto às entidades do samba. Um lugar de memória e de história não relacionado a um espaço físico, mas ritualístico e místico, incorporando rituais simbólicos como a dança, o canto, as drogas. Entretanto, a canção era o início, meio, e a finalidade principal das rodas de samba.

Segundo Nei Lopes (2008, p.26), o partido alto foi “no passado, espécie de samba instrumental e ocasionalmente vocal (feito para dançar e cantar), constituído de uma parte solada, chamada “chula”, e de um refrão”. Concordamos com esse conceito, quando Nei Lopes (2008, p.27) afirma que na

modernidade é uma espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão. Sob essa rubrica se incluem, hoje, várias formas de sambas rurais, as antigas chulas, os antigos sambas corrido, os refrões de pernada, bem como os “partidos cortados”, em que a parte solada é uma quadra e o refrão é intercalado entre cada verso dela.

O “partido alto” não é somente um gênero musical, mas um lugar imaginário do sambista da malandragem.

Essas táticas adotadas no espaço da fabricação das canções deixam perceber a vitória do lugar sobre o tempo, que tem na independência o domínio da unificação de três partes dos dispositivos musicais (letra, melodia e performance), que conserva seu lastro entoativo para dar naturalidade à elocução das canções. Estas características não são somente das canções de Bezerra da Silva, mas um

padrão encontrado nos sons do gênero musical samba, que durante décadas possibilitou estudos sobre a formação de uma identidade nacional brasileira.

Personagem malandro rife, criado por Bezerra da Silva, desenha as especificidades, muitas vezes atribuídas ao artista, quando comparado com o samba malandro da década 1930, como escreveu Cláudia Neiva Mattos (2011, p.101).

Originais, também, porque neles se apresentava um estilo especial, uma “persona” artística peculiar, quase ímpar. Apesar de operar com alguns dispositivos tradicionais do complexo genérico do samba (poética da malandragem, estrutura do partido-alto), o samba de Bezerra não se enquadra bem em nenhuma tendência, desviando-se consideravelmente do *mainstream* de sua época. Esta abrange fundamentalmente o último quartel do século XX, quando grande parte da poética do samba afirma valores como pureza da inspiração, espírito de “resistência” ou “raiz”, reportando-os à tradição mais “nobre” e veneranda do gênero. Tais valores são desconsiderados ou permanecem secundários na obra de Bezerra, o qual, embora pertencesse, por faixa etária, à “velha guarda” do seu tempo, não manteve relação consistente com ela.

É relevante para nossa pesquisa perceber Bezerra da Silva como um intérprete e um “mediador” das experiências das práticas cotidianas do morro através das relações de confiança adquiridas pelo cantor na sua jornada de morador do morro, ou seja, a facilidade de perceber o cotidiano do morro passa pelo pertencimento ao lugar, bem como pelo fato do intérprete se sentir integrante da história construída pelos morros cariocas. “Dizem que sou malandro, cantor de bandido e até revoltado. Porque canto a realidade de um povo faminto e marginalizado.” (CORUJA, 2001).

Entender que o pertencimento ao lugar “condiciona” o cantor não somente no sentido dos fatores objetivos e financeiros da produção das canções, mas envolve sua subjetividade que é força motivadora na escolha de um tema ou de uma questão geradora de álbuns musicais. Como podemos perceber na sua fala sobre suas produções e suas próprias representações de si mesmo. Para percebermos o quanto Bezerra da Silva demorou a fazer sucesso com Samba, este gravou sua primeira canção aos 42 anos.

Quando Bezerra da Silva começou no samba, sua idade era avançada se comparada a de outros cantores da época, mas sua experiência era enorme. No início, a despeito da experiência, as oportunidades com gravações de discos foram poucas. Mesmo após 10 anos de carreira, suas práticas e os seus discursos reticentes quanto à “velha guarda” o afastavam daqueles sambistas. Bezerra estava situado em um não lugar entre a velha guarda pela idade e experiência no samba, mas jovem pelas inovações e aproximações constante com o Rock e o Rap.

As aproximações com outros gêneros musicais renderam a Bezerra da Silva uma admiração para além do samba. As relações do cantor com bandas e cantores jovens da década de 1980 concederam a Bezerra da Silva um lugar diferenciado se comparado aos “velhos sambistas”. Bezerra foi reconhecido também com o título de “embaixador das favelas”. Para Bezerra da Silva, as experiências musicais não deveriam vincular-se somente às dificuldades enfrentadas pela realidade dos moradores do morro e pelo preconceito da sua cor ou por fazer parte de grupos sociais “excluídos”, mas as canções deveriam vislumbrar a astúcia e a sabedoria das experiências dos sujeitos, detentores do conhecimento sobre o cotidiano e a prática musical dos morros cariocas. Segundo Bezerra,

tudo depende da veia poética do sujeito. Você já imaginou se Deus deixasse eu fazer eu do jeito que quero, com a cuca que tenho? Eu seria verde, todo bonito. Ninguém ia ser igual a mim. Eu seria um sucesso, o cabelo de ouro, ia ser tudo comigo. Mas me fizeram um crioulo esquisito. Essa história de que branco não faz samba é mentira. E também tem crioulo que não faz samba. Artista nasce em qualquer lugar (CORUJA, 2001).

A criatividade capaz de transmutar vida cotidiana em arte não constituía privilégio de uns em detrimento de outros. No caso dos habitantes dos morros cariocas, essa criatividade deveria expressar não apenas as agruras vividas e denúncias destas, mas, sobretudo, expressar, lado a lado com as denúncias, a habilidade criativa de (re)inventar-se.

Com tais práticas de pertencimento plural, ele se tornaria “mediador” das práticas cotidianas dos compositores do morro carioca. Seguindo uma linguagem visual e sonora própria e um estilo singular. Esse “estilo singular” deixa de ser somente algo privado ao artista, à medida que passa a ganhar formas distintas na sensibilidade dos consumidores de sua música fazendo parte da identidade visual, escrita e falada do seu público-alvo.

Tomamos como exemplo algumas expressões lingüísticas das quais se apropriou nosso autor: “tem coca ai na geladeira”; vou apertar, mas não vou acender agora”; “Malandro é malandro e mané é mané”. Estes refrões e frases possibilitam interpretações dúbias (de duplo sentido), dependendo do espaço de experiência e de sensibilidade do indivíduo ouvinte da canção. O refrão constitui um núcleo de retorno, em um jogo de perguntas e respostas. A continuação da canção acontece como um desdobramento a partir da resposta que vem da segunda voz. Como Exemplo: É cocada boa/Não é?/É cocada boa.../Ih/É cocada boa/Não é?/É cocada boa.

As músicas e os ritmos de Bezerra da Silva exprimem uma possibilidade de visão distinta, já que foi respectivamente construída e interpretada na comunidade e pela sociedade. Bezerra da Silva afirma que

cada um entende de um jeito. O importante é vender. Artista bom é aquele que vende, segundo o mercado. Veja a frase "tem coca aí na geladeira", frase que todo mundo diz, mas como é o Bezerra que canta, então sujou (CORUJA, 2001).

Nesse sentido, o lugar de produção do autor é composto pelos vários morros que consideram sua produção musical como uma representação das suas experiências. À medida que os ouvintes criam uma relação de aproximação com os personagens e problemáticas no enredo da canção, emergem jogos de afetos.

1.3 Bezerra da Silva e sua relação com os compositores do morro

A relação de Bezerra da Silva com os moradores do morro constitui-se em uma via de mão dupla. Bezerra alimentou seus álbuns com as canções dos compositores do morro e a eles possibilitou espaços de visibilidade nas mídias fonográficas. Esta relação se definia quando Bezerra recebia uma letra e a transformava em canção. Ou seja, Bezerra da Silva fazia as adaptações melódicas, articulando letra e melodia.

Quando apontamos para essa relação de Bezerra com os compositores e quando afirmamos que ele se colocava enquanto um mediador entre a experiência de arte e vida dos morros e as canções, não nos referimos à dinâmica das recepções. As intenções de quaisquer artistas não estabelecem vínculos diretos com as sensibilidades dos receptores a obra. Segundo Paranhos (2004, p.24)

uma composição é, por assim dizer, um novelo de muitas pontas [...] ao circular socialmente, ela, em seu moto-perpétuo, pode ser inclusive ponto de convergência de diversas tradições e contestações, espaço aberto para a pluralidade de significados e para a incorporação de vários sentidos, até mesmo conflitantes entre si.

Segundo Machado (2011, p.41), sobre a eficácia da comunicação relacionada à canção, existe “uma relação simbiótica na qual um complementa e explicita a existência do outro, gerando uma percepção de sentido que atinge o ouvinte de maneira a fazê-lo assimilar os conteúdos expressos de forma natural, quase intuitivamente”.

Nesse intuito, estabelecemos aproximações relacionadas à interpretação quando percebemos que, mesmo subjetivas, as canções são portadoras de sentido. Para Machado (2011, p.41), “o primeiro elemento a se incorporar à composição é a voz do cantor”. Com efeito, a voz de Bezerra da Silva é reelaborada e conectada às crônicas dos moradores do morro.

Apontamos para Paranhos (2004) naquilo que o autor considera interpretações:

quaisquer que sejam elas são sempre portadoras de sentido. Isso recoloca, a todo instante, problemas de ordem metodológica. Do meu ponto de vista, interpretar implica também compor. Inevitavelmente, quando alguém canta e/ou apresenta uma música sob essa ou aquela roupagem instrumental, atua igualmente, num determinado sentido, como compositor. O agente opera, em maior ou menor medida, na perspectiva de decompor e/ou recompor uma composição.

A “canção popular”, para Napolitano (2005, p. 11), “é um produto do século XX, através da sua forma fonográfica, com seu padrão 32 compassos, adaptado a um mercado urbano e intimamente ligado à busca de excitação corporal e emocional”. Essas perspectivas se faz presente nas gravações de Bezerra da Silva, através do exercício de transpor as experiências das rodas de samba para os álbuns.

Por meio das vozes dos moradores dos morros cariocas localizamos os espaços utilizados por Bezerra da Silva para se inserir como mediador entre as potencialidades criativas que percebia na experiência do morro e as sociabilidades “fora” do morro. Algumas vezes, a prática de Bezerra nos pareceu bastante calorosa, como, por exemplo, em uma entrevista quando um jornalista do *Jornal do Brasil*¹³ pergunta se poderia subir com Bezerra no Morro do Cantagalo. Bezerra responde: “não entro com você lá porque se não só vamos sair daqui 15 dias. Vou entrar de barraco em barraco. Tenho que escolher um dia de sexta-feira para subir aqui e só voltar para casa na segunda feira”. Ele não se percebia apenas como mediador, mas como alguém que privava da amizade e confiança, assim como se dizia, ele mesmo, um deles. Através desta relação construía a mediação musical.

As relações interativas das melodias e letras têm o percurso das experiências de convivência, que são construídas nas canções através da interação entre Bezerra e seus compositores, assim, durante a construção, os sujeitos (Bezerra e os compositores) se imbricam. Em muitas composições a historicidade dos sujeitos passa por dois percursos de orientação: o subjetivo, que está relacionado à formação da sua identidade de morador do morro; e o percurso de orientação externa, que leva a sua prática cotidiana de sobreviver às adversidades do morro. Dessa forma, tanto os moradores, quanto Bezerra da Silva devem ser entendidos como sujeitos que pensaram e interpretaram seu próprio cotidiano e o transmutaram em arte.

Ao analisar as relações entre letra e melodia durante a construção de uma canção é perceptivo que os elos entre composição e interpretação nas experiências sonoras não são fixos. De acordo com Regina Machado (2011, p.12)

¹³ *Jornal do Brasil*, caderno B especial, 14 fev. 1999, no anexo 2.

as duas outras relações que inevitavelmente se apresentam nas pesquisas sobre canção: o elo entre melodia e letra e as oscilações entre recursos musicais e recursos prosódicos. Levando em conta a atuação simultânea do que chamou de níveis físicos, técnico e interpretativo, Regina identifica as expressões, as ampliações e mesmo as modificações que o canto produz no âmago da composição, variando seus centros de gravidade e suas ênfases de sentido.

Quando afirmamos que as canções populares correspondem a uma junção da escrita poética da literatura com as melodias rítmicas dos sons, estamos procedendo a uma redução simplificadora e a uma abstração que se faz necessária para a apresentação mais elementar de um desses embasamentos que é a construção da canção. Para

Machado (2011, p.13), um desses embasamentos do popular é o uso da voz, pois “quem canta está sempre expandindo e concentrando melodias”. Para além disso, acreditamos que a sonoridade literária não apela somente para a voz humana, mas para o sentido que a voz dá a frase, seja ela audível, ou silenciosa e mental. Logo, se uma letra for irônica é necessário uma entonação diferente de uma mensagem direta. Por outro lado, a melodia recorre também a objetos fabricados -, os instrumentos -, que dão outro sentido através da velocidade ritma.

É pertinente entendermos que “nem a estrutura deve ser superdimensionada nem a performance vista como reino da absoluta liberdade de (re)criação” (NAPOLITANO, 2005, p.12). À proporção que percebemos na construção das canções de Bezerra da Silva os elementos norteadores das práticas relacionadas ao cotidiano do morro, passamos a perceber que a experiência do sujeito Bezerra “malandro” se mistura ao construto da sua canção, legitimando os andamentos melódicos ao ritmo da vida das pessoas. O canto concentra melodias nos andamentos rápidos, mais apropriados para as configurações dos motivos recorrentes e dos próprios refrões. “As letras, nesse caso, tendem a sensação de plenitude. Quem canta aciona intuitivamente todos esses conteúdos nascidos da interação de melodia e letra” (MACHADO, 2011, p.13).

Bezerra nas suas canções e em boa parte das suas falas representa a figura do malandro como aquele que aprendeu a sobreviver às mazelas sociais impostas pela sociedade. Ou seja, as experiências do cotidiano desses sujeitos são compartilhadas nas canções e na maneira de agir e pensar o malandro.

Percebemos na interação que ocorre durante a construção da canção de Bezerra da Silva aquilo que pensou Michel de Certeau (2009, p.74) sobre os jogos dos grupos sociais, que existem “mil maneiras de jogar/desfazer o jogo do outro, ou seja, o espaço instituído por outros caracterizam a atividade, sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por não ter um próprio, devem desembraçar-se em uma rede de forças e de representações estabelecidas”. A figura representativa do malandro como sobrevivente social vai

auxiliar o intérprete a perceber as experiências estabelecidas entre os compositores e com isso representar o cotidiano dos morros do Rio de Janeiro.

Nessa perspectiva, percebemos na relação de Bezerra da Silva com os compositores aquilo que Clifford Geertz (1978, p.20) escreve sobre a compreensão etnomusicológica da cultura popular, ou seja, essa relação deixa entender que a cultura musical seria um sistema semiótico construído socialmente, um “documento de atuação”, na qual a música em seu espaço tempo constrói os desdobramentos desses compositores durante as suas próprias histórias.

Já que se pensarmos que cantar é uma maneira de falar, de atuar, mas não só na fala como nas melodias na entoação subjacentes do dizer e ser percebido naquilo que se diz, pois há, por trás dos versos, uma prosa linear que depende dos três ou quatro minutos de duração da música para caracterizar um estado emocional particular.

Aquilo que para Michel de Certeau (2009, p.74) estaria relacionado à arte de fazer do homem ordinário, que nessas “estratagemas de combatentes existe uma arte dos golpes, dos lances, um prazer em alterar as regras de espaço opressor. Destreza tática e alegria de uma tecnicidade”.

A historicidade da malandragem é bastante presente nas suas canções¹⁷ e no seu discurso do personagem malandro destaca a vida cotidiana através dos temas da malandragem e da marginalidade dramatizadas na figura do cantor-personagem, nas

¹⁷ “Já as canções de predomínio rítmico tendem a conteúdos mais leves ou mesmo irônicos, como se pode conferir em muitos sambas da chamada Época de Ouro, ou ainda em algumas obras da Bossa Nova, em que a complementação vocal se dá através de vozes mais agudas, caráter timbrístico menos denso, corpo sonoro menos pronunciado, solicitando do cantor um valorização da articulação rítmica e da entoação”. (MACHADO, 2011, p. 43)

situações sugeridas e na linguagem cifrada, uma vez que o “bom malandro” de Bezerra da Silva é trabalhador, educado, vivido e criativo nas suas experiências cotidianas, pois precisa usar os problemas a seu favor.

A malandragem dos personagens e dos moradores se aglutina e se gabarita através de várias táticas para viver seu cotidiano, imbuindo a composição musical de sentidos que permitam problematizar o sofrimento e os problemas. Nessa perspectiva, podemos notar no uso da linguagem própria do malandro do morro, a irreverência em suas letras e o modo peculiar de entoá-las, na qual tem sua produção fonográfica marcada pelos tropos da ironia, da dúvida, do questionamento da sociedade.

Nesse contexto, a figura do malandro faz sentido pela “arte de fazer” de Bezerra da Silva, pois o cantor se utiliza das dificuldades para arrumar soluções *nonsese* e buscar maior comodidade para o cotidiano dos compositores.

Segundo Peter Burke (1997, p.87), “do século XV até o presente, o assunto tem fascinado poetas, panfletistas, lexicógrafos, sociólogos, lingüistas e historiadores.” Então usamos como forma de análise, tanto nas frases, como nas canções, três questões propostas por Burke (1997) para facilitar a compreensão das frases palavras: a semântica da gíria, a forma da gíria, a importância da gíria. Tomamos como exemplo uma entrevista do compositor ao jornal *O Pasquim* de 1985, observamos que a entrevista tem essas três características fundamentais.

CESAR – Esse é o código do morro, do malandro saber com quem tá falando.

BEZERRA – Eles falam a gíria, que é uma cultura popular. Assim como os intelectuais têm seu código, os malandros têm o deles. Se eu conversar com um intelectual, ele vai xingar a minha mãe eu vou ficar: “Sim, senhor, sim, senhor”.

CESAR – Mas quando é contrário, quando o intelectual sobe o morro, também se dá mal.

BEZERRA – É o negócio da senzala. A rapaziada também fez um negócio pra gente falar e você não saber o que é. É assim: O touro foi afastado/ e o elefante no lugar ficou/ uma muvuca de esperto demais/ deu mole e logo dançou/ Eu só sei quando o bicho pega/ o couro come toda hora/ é por isso que vou apertar/ mas não vou acender agora. Você entendeu o que eu falei?

TODOS – Não.

BEZERRA – Tem uma centena do touro, no jogo do bicho, 281, que era o artigo do tóxico antigamente. Agora é o artigo 12, que é o grupo do elefante. Então o touro foi afastado e ficou o elefante. Uma muvuca de uma de esperto, quer dizer, viu a polícia e foi fumar maconha, dançou. O bicho é a polícia, que arreventa o cara, o couro come toda. É por isso que vou apertar, mas não vou acender agora. É isso aí. Não tou incentivando ninguém a nada. (DA SILVA, Bezerra, 1985, p. 12 -13)

A semântica da gíria é percebida dentre os componentes da língua, através do “código do morro” o léxico reflete as mudanças e as variações lingüísticas criadas para uma função específica de pertencimento, haja vista que identificam e individualizam os sujeitos que pertencem a determinados lugares. Assim, a maneira própria ou o “negócio da senzala” são reflexões das transformações culturais desse grupo.

A gíria é utilizada pelos compositores, inclusive Bezerra, como forma de estabelecer uma linguagem que interdita a compreensão para aqueles externos ao grupo, uma maneira de demarcar seus espaços de experiências.

Bezerra fala que “se eu conversar com um intelectual, ele vai xingar a minha mãe eu vou ficar: “Sim, senhor, sim, senhor”. Podemos perceber que Bezerra entende a “forma de gíria” nesse momento como uma tática para limitar os externos. A forma da gíria dá suporte para o último elemento da gíria “a importância da gíria”, pela qual o próprio Bezerra da Silva já admite “A rapaziada também fez um negócio pra gente falar e você não saber o que é”. A importância da gíria para esses grupos está na singularidade da fala e na identificação dos mecanimos que se aglutinam em uma experiência comum da fala.

Não podemos deixar de lado esses elementos da linguagem na experiência relacional da construção das canções do cantor, pois, para entender como Bezerra da Silva se relacionava com os compositores das canções publicadas em seus álbuns, faz-se necessário partirmos das discussões de que a intenção do intérprete é se fazer mediador entre o texto, fala e a totalidade nele subentendida, mas essa interpretação da vida do outro se mistura com a sua própria vida.

Nessa conjuntura, as letras das canções, quando chegam para Bezerra, são crônicas do dia a dia que o compositor confiou ao intérprete a incumbência de transformação da experiência em produção musical.

Analisamos que essa maneira de falar dos compositores e de Bezerra é uma via de mão dupla para compreender as formas de linguagem recebida e transformada em um canto de resistência, mas essa metamorfose interna pela qual passa a linguagem não compromete o sentido da mensagem, nem a lucidez da canção, mas chama a atenção para as desigualdades que se ocultam sob a ordem estabelecida da língua.

1.4 Bezerra, em matéria de sofrimento, só perdi pra Jesus Cristo e mesmo assim nos pênaltis.

José Bezerra da Silva, ou somente Bezerra da Silva, como é conhecido nas rodas de samba dos morros cariocas e em todo Brasil, surgiu no cenário musical no final dos anos de 1960, acompanhando vários artistas de renome e integrou a Orquestra da Copacabana Discos. Bezerra da Silva, apesar de começar a carreira na década de 1960, somente começa a ficar conhecido como sambista no final da década de 1970, consagra-se sambista carioca a partir da década de 1980, quando apresentou sua maior produção musical.

Mas, antes de tudo isso, construiu uma relação de pertencimento ao samba e a malandragem carioca, após deixar sua cidade natal Recife e chegar ao Rio de Janeiro aos 15 anos de idade. Deixou sua família em Pernambuco, pois foi expulso da marinha mercante após confusão com o comandante. Usava

uma linguagem coloquial, com gírias, conquistando, desse modo, uma identificação com o “povão”. Sua trajetória foi entrelaçada à música e marcada pela luta contra a pobreza. Aos 8, 9 anos já tocava zabumba e cantava coco. A facilidade em lidar com a música era tanta que dizia que já nasceu com esse dom.

No Rio de Janeiro de 1952, Bezerra da Silva chegou somente com a roupa do corpo. No primeiro momento, a ideia era procurar seu pai que morava no Rio de Janeiro, mas após a recusa de seu pai passou a viver sozinho. Com essas dificuldades, passou a sofrer as discriminações de pobre, negro e nordestino. “Triplamente discriminado”. Fato comentado por ele durante várias entrevistas em diferentes veículos de comunicação. Passou a viver de favor nos morros e favelas (CORUJA, 2001).

Por longo período manteve pouco envolvimento com a música profissional, pois o trabalho árduo da construção civil não permitia tempo para isso, como podemos perceber na entrevista de Noca da Portela para o *Jornal Estado de São Paulo*¹⁴

:“Conheci Bezerra na década de 50, quando ele era pintor e morava no Morro do Cantagalo, em Copacabana¹⁵. Eu era feirante no bairro e ele já tocava percussão. Era bem-humorado, comunicativo, gostava de gravar sambas de compositores humildes.”

Bezerra perdeu o emprego e foi morar nas ruas de Copacabana, permanecendo por alguns anos como mendigo. Esse foi um dos momentos mais dramáticos de sua vida. Na rua é a fase de abstinência sexual justificada pelo cantor pela desconfiança nas mulheres e descrença no romantismo, suas composições incorporaram um ceticismo em relação ao amor. Além disso, declarou que nesse período seu estado físico era tão degradante que todas as mulheres se afastavam dele.

Segundo Bezerra, sofreu discriminação da mídia, o que em parte atribuía a sua postura subversiva e crítica contra o Estado. Tanto nos tempos de Ditadura civil-militar como durante o processo de redemocratização, dos anos oitenta, suas canções traziam várias críticas ao sistema de governo. Em meio à turbulência musical, econômica e cultural no Brasil, gravou dois LP's intitulados “O rei do Côco”, volume um e “O rei do Côco” volume dois em 1969 com as músicas "Cara de boi", na qual a temática e o ritmo das músicas nada tinham de semelhança com os *sambas malandro* que anos posteriores o consagrariam como referência nacional e ícone do gênero *samba malandro*.

Para entendermos isso, é relevante observar um pouco mais da sua história de vida, que é significativa na dinâmica de construção da identidade malandra e da sua engrenagem com o samba. Como vários emigrantes, deixa sua cidade com a esperança de dias melhores na cidade grande, indo

¹⁴ *O Estado de São Paulo* páginas da edição de 18 de janeiro de 2005 - pag. 44.

¹⁵ Bairro da zona sul do Município do Rio de Janeiro.

viver no morro do Cantagalo, situado entre dois bairros nobres da capital carioca, Botafogo e Copacabana.

Esse contraste rico e pobre vai ser algo presente na sua carreira, a região é marcada por um espaço geográfico em que poucos metros separavam “realidades sociais” distintas. Cenários de territórios pobres e ricos é um contraste do Rio de Janeiro que pode ser observado num rápido olhar, assim, esse pano de fundo vai possibilitar a Bezerra da Silva reflexões sobre a condição dos sujeitos que habitavam esse espaço.

Percebemos em uma das suas canções a relação com esses espaços e algumas características da experiência de recepção e da preocupação que o cantor tinha com o público-alvo. Em 1982, foi feita uma canção em agradecimento aos seus ouvintes, com o título de *Aqueles morros*, destinada a agradecer aos vários morros do Rio de Janeiro¹⁶ que contribuíram com a sua carreira. Após a gravação da canção *Aqueles morros*, o sucesso chegou junto com várias críticas. Quando Bezerra da Silva percebe as críticas do público referentes à canção *Aqueles morros*

, acaba por entender que esqueceu de referenciar nos versos os nomes de outros morros, tão importantes para sua carreira quanto os citados na canção de 1982.

Tentando se redimir, Bezerra da Silva faz a canção *Saudação às favelas* para lembrar e agradecer aos morros que ele não falou na canção *Aqueles morros* de 1982, dizendo assim: Voltei pra falar das favelas que eu não falei/ Hoje provo e comprovo que não esqueci de vocês.

Depois disso, mesmo tentando se redimir com os morros faltosos, as críticas continuaram, pois ainda faltavam algumas favelas que entre os anos de 1982 e 1985 se tornaram relevantes na sua carreira. Demonstrando nitidamente a preocupação com a recepção do seu público-alvo, Bezerra da Silva, em 1987, faz outra canção. Dessa vez o título é “As favelas que não exaltei” que diz: “Hoje exalto aquelas que nos dois sambas eu não exaltei/ Daqueles morros voltei pra falar das favelas/ Hoje exalto aquelas que nos dois sambas eu não exaltei”.

Embora o lugar de moradia de Bezerra da Silva tenha sido o morro do Cantagalo no Rio de Janeiro, seu público-alvo para além das fronteiras desse morro, que está resumido no termo “favela”. Apesar de alguns espaços não contarem com a presença física de Bezerra da Silva como morador, os seus habitantes percebiam nas suas canções esse lugar de exaltação no tocante aos seus personagens, se reconheciam e se ligavam ao artista e a pessoa de Bezerra.

Como podemos observar abaixo, *Não sei, não vi, não conheço*, na reportagem de Paulo Vieira, especial para a Folha de São Paulo, retrata a temática do 24^a disco de Bezerra da Silva, *Eu tô de pé*.

¹⁶ Dados do Censo de 2010, coletados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), existem 763 favelas na cidade.

uma constância para fechar negócios relacionados às canções, mas também para visitar velhos amigos. É da relação de convivência com o cotidiano dos moradores que as suas canções e seus personagens se alimentam.

Foi no momento que o cantor ingressou na umbanda e deixou as ruas que sua vida passou por uma reviravolta, pois na umbanda começou a conhecer músicos, artistas de diversos lugares, ritmistas, compositores e carnavalescos. Os instrumentos dos terreiros e as amizades conquistadas nesse lugar possibilitaram a Bezerra participar do lançamento da série *Partido Alto Nota Dez*, através do qual ele e outros artistas fizeram referência às formas “tradicionalistas” do samba e, ao mesmo tempo, abriram as portas para o sucesso deste subgênero que ganhou forma durante algum tempo no Rio de Janeiro da década de 1960.

Bezerra quando passou a fazer sucesso, fazia parte da velha guarda pela idade, mas desta não carregava as “tradições”. Em uma entrevista no curta metragem “*onde a coruja dorme*” ele assumiu nitidamente a crítica à velha guarda do samba, pois ele não se sentia pertencente ao lugar que a sua idade pretensamente o permitiria.

Segundo Bezerra, “o problema da velha guarda do samba é um negócio que eles entende que é só eles, quando não é, e fica naquela tradição conservadora, que tem que ser aquilo. Por que o samba de hoje não presta. Então, eles não acompanham a evolução.”¹⁷

Um dos seus primeiros envolvimento com a música foi no bloco carnavalesco Unidos do Cantagalo. Nessa oportunidade, Bezerra da Silva tocava tamburim nas festas e no desfile do Bloco e foi essa uma das primeiras aulas sobre música que ele passou a ter dentro do Morro do Cantagalo.

Bezerra da Silva só vai morar em um Bairro de classe média, Botafogo, após atingir o ápice da sua carreira e com mais de 40 anos¹⁸. Segundo ele, deixar o morro “só ocorreu por pedido da família”. Sendo assim, toda sua memória identitária foi construída ora como mendigo, ora como “morador do morro”.

A sua carreira é contextualizada com as múltiplas vivências do cotidiano no Rio de Janeiro. As imagens criadas nos álbuns e no seu personagem malandro faziam menção ao seu pertencimento e a sua proximidade com a vida suburbana carioca ou, melhor, explicitando, com a imagem estereotipada que dela se faz ainda hoje.

¹⁷ CORUJA. Produção de Márcia Derraik e Simplício Neto. Rio de Janeiro: Synapse, 2001. Documentário (15 min), 35mm.

¹⁸ Durante 50 anos Bezerra da Silva habitou a barra do Morro do Cantagalo, no Rio, e só deixou o morro porque a família chiou. Jornal *O Estado de S. Paulo*, ed^a 15 de setembro de 1988, p. 75.

Em boa parte das suas produções, o autor aparece sendo preso, crucificado, com armas, sendo algemado pela polícia, escapando da polícia, ou mostrando sua ficha criminal. Sua vida e sua obra estão juntas e traduzem as inúmeras dificuldades e perspicácias do cantor para com a vida, incluindo sua relação com o Estado. Em uma das várias prisões que ocorreram na vida do cantor, ele afirmou ser a sua condição de nordestino, negro, pobre que facilitavam suas prisões, como o exposto numa entrevista ao *Jornal Estado de São Paulo* em 1987¹⁹:

Fui campeão de averiguações. Naquela época, a polícia queria ver a carteira profissional assinada. Mas eu trabalhava por conta própria (...) Teve uma vez que entrei em cana duas vezes num só dia. Outra vez me prenderam para completar a cota. O cara falou: ‘Sei que você não deve nada, mas o delegado não vai gostar se a gente chegar com o carro vazio’. Outra vez, eles pararam o camburão em frente ao botequim e foram tomar um café. Quando voltaram, eu já tinha sentado lá atrás, sem ninguém mandar. (...) Mas, nesse dia, eles não me levaram, não. Quando eles me soltavam, eu perguntava: ‘Vocês vão passar lá, amanhã? Então estou esperando vocês, lá’.

O humor e uma presença constante, mesmo quando o objetivo é a denúncia. Bezerra da Silva volta a afirmar em outra entrevista no ano de 1999 o mesmo que já havia dito anteriormente sobre seus conflitos constantes com a polícia. Desta vez a pergunta ocorre pela *Revista Discursos Sediciosos*:

A polícia era o seguinte: eles queriam na época uma carteira profissional assinada, o documento era esse; se não tivesse, eles levavam para averiguação. Sempre existia arbitrariedade eles já iam botando no xadrez. Eles prendiam mais trabalhador para fazer estatística. Quem prendesse mais ganhava um prêmio. Eu era freguês de averiguação. Tinha dia em que eu entrava em cana duas vezes (DA SILVA, 1999, p.7).

Como negro e nordestino se afirmava sempre. Sobre a condição racial chegou a fazer troça da esposa, dona Regina.

Durante a entrevista ao *Jornal do Brasil* de 15 setembro de 1988, no anexo 6, ele diz que “agora dona Regina deu para dizer que não é crioula. [Mas ela é mesmo] zero hora, ou seja, escuridão total. Eu não vacilei, comprei um catálogo de cores e mandei ela escolher dizendo já que você não gosta do preto escolhe outra cor”. Ser pobre fez parte da sua vida durante 40 anos, “passei anos como favelado e pintor de paredes”²⁰. Mesmo quando melhorou de vida não chegou a ser rico E esse é outro momento relevante para percebermos nuances da sua vida pessoal e sua carreira, pois mesmo quando fez sucesso não chegou a ter a vida luxuosa de alguns artistas.

¹⁹ Trecho extraído de: Bezerra da Silva e o cenário musical de sua época: entre as tradições do samba e a indústria cultural (1970-2005). Dissertação de Mestrado em História. UFG, Goiás 2009. Citado por Sousa, Rainer Gonçalves.

²⁰ *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 maio de 1985

Seu sucesso não era uma surpresa, segundo Sérgio Cabral²¹, escritor e jornalista que diz: “eu o conheci como percussionista de gravações em estúdio. Aliás, um belo ritmista, turma de Marçal, Lula e outros. Fiquei surpreso e feliz quando o vi fazendo sucesso. Ele cantou a crônica do submundo carioca, o outro lado da cidade partida”. Cantar o submundo carioca permitiu a Bezerra se colocar e se perceber um malandro diferenciado, ao menos por alguns aspectos reconhecidos à malandragem das décadas de 1930 e 1940, como observamos neste exemplo entre as críticas musicais da sua época.

Da era do malandro alinhado, chapéu de panamá, camisa de malha de seda, que no máximo prometia deixar o rival “todo cortado”, a artilharia pesada atual, do tempo do malandro rife, não apenas as armas e as gírias, mas também os costumes mudaram. O que se segue, mais do que um glossário comparativo, seria um hipotético diálogo de gerações, situações e cacoetes da marginalidade carioca. Com a palavra, dois de seus mais ilustres intérpretes²²

Essa situação de diferença e sucesso é conflituosa e complexa, pois os números de vendagem sempre foram enormes, mas a rentabilidade não chagava até o cantor e quando chegava era mínima. Isso pelos erros de contratos feitos com as gravadoras e pela pouca escolaridade que o cantor tinha. Segundo Bezerra da Silva, “o artista que mais deu lucro para a BMG fui eu, porque eles não gastavam nada na publicidade e vendiam pá danado²³” Com efeito, o músico conquistou, durante sua carreira, números expressivos quando se tratava de venda de disco. Bezerra da Silva acumulou 11 discos de ouro (100 mil cópias), 3 de platina (250 mil cópias) e um de platina duplo (500 mil cópias).

Com efeito, foram vendagens suficientes para se tornar não só um artista famoso no cenário da música nacional, mas de ter uma condição financeira bem maior da que ele tinha quando começou na vida musical, pois influenciou gerações de músicos de diversos gêneros musicais como podemos perceber na fala da Banda Barão

Vermelho para o *Jornal Estado de São Paulo*²⁴ “Ele sempre foi um ídolo para nós, herói da malandragem e sempre foi jovem de espírito. Que ele fique bem. Nós vamos estar juntos em pensamento, queimando tudo até a última ponta”.

Bezerra, quando descreve o trabalho dos compositores, afirma que “o compositor ele ganha duas vezes, ele ganha na execução e o fonomecânico, na execução o ECAD²⁵ paga, fonomecânico a

²¹ *O Estado de São Paulo* páginas da edição de 18 de janeiro de 2005 - p. 44

²² *O Estado de São Paulo* páginas da edição de 18 de janeiro de 2005 – p. 44

²³ CORUJA. Produção de Márcia Derraik e Simplício Neto. Rio de Janeiro: Synapse, 2001. Documentário (15 min), 35mm.

²⁴ *O Estado de São Paulo* páginas da edição de 18 de janeiro de 2005 - pag. 44

²⁵ O ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição) é uma instituição privada, sem fins lucrativos, instituída pela lei 5.988/73 e mantida pela Lei Federal 9.610/98 e 12.853/13. Seu principal objetivo é centralizar a arrecadação e distribuição dos direitos autorais de execução pública musical.

gravadora paga, só que ele é roubado na gravadora e no ECAD²⁶”. Com isso, boa parte dos compositores e cantores de samba que viviam nos morros, segundo o próprio Bezerra, fora roubados diversas vezes pelas gravadoras e não conseguiam viver da sua própria arte. A música desce ao segundo plano para esses artistas, pois a sobrevivência, as necessidades básicas de alimentação e moradia têm a preferência. Em outro momento ele também toca nessa temática do roubo das gravadoras e do Ecad aos compositores e poetas do samba do morro quando, *ao Jornal Folha de São Paulo*, diz:

Acho que em São Paulo gosta mais do samba do que no Rio de Janeiro, mas a má vontade com a música popular brasileira é em todo país. O morro então, cansou de ser roubado. É o Ecad que controla a arrecadação dos direitos autorais, é uma quadrilha de pessoas que não fazem música, mas vivem da música.²⁷

Após sair das ruas e deixar de ser mendigo, Bezerra da Silva trabalhou durante vários anos na TV Globo. Constatamos em sua fala o lugar indiferente por ter trabalhado em um grupo que formou e oportunizou vários artistas, mas ele não foi reconhecido nesse lugar. Segundo Bezerra, em entrevista para o *Jornal Folha de São Paulo* de 1985: “Na Globo, quando o crioulo é muito feio, não pode aparecer em *close* para não espantar as crianças. Mas está certo! Crioulo tem que aparecer mesmo é na macumba e não na televisão”. Durante a construção da sua carreira, ele não parou de estudar sobre música e instrumentos. “Depois de anos estudando teoria e solfejo ele está preparado agora para aprender piano. Muitas ambições e todas artísticas²⁸”. O piano entrou na sua vida aos 48 anos de idade.

As canções de Bezerra da Silva entraram para os estudos da academia quando Letícia Viana passou a estudar a sua vida e obra na sua tese de doutoramento. Logo em seguida vem o livro que demonstra esse jeito singular de Bezerra da Silva retratar o cotidiano das favelas. Como podemos ver em reportagem, logo abaixo, do *Jornal o Estado de São Paulo*.

²⁶ CORUJA. Produção de Márcia Derraik e Simplicio Neto. Rio de Janeiro: Synapse, 2001. Documentário (15 min), 35mm.

²⁷ *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 mai. 1985

²⁸ *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 mai. 1985

PARTIDO ALTO

Sabedoria de malandro vira tese de doutorado

Pesquisa de antropóloga sobre Bezerra da Silva será lançada em livro no fim do mês

JANAINA ROCHA
Especial para o Estado

Bezerra da Silva afirma que o lançamento do livro *Bezerra da Silva, Produto do Morro – Trajetória e Obra de um Sambista que não é Santo* (Jorge Zahar, 168 páginas, R\$ 20), da antropóloga Letícia C.R. Vianna, é uma abertura que faltava para o pobre. "Essa sociologia é muito boa porque fala do discriminado." Obra chega às lojas no dia 28.

Bezerra explica: "As pessoas evitam falar do marginalizado, sempre exaltam o famoso ou o rico, deixando o compositor da favela no esquecimento." Ele é intérprete. "Quando falam dos sambas que eu canto, não contam de onde eles vêm e por quem foram feitos", aponta. "Eu contei tudo isso para Letícia." Por meio da história do sambista, ela responde a questões que, segundo Bezerra, nunca são analisadas pela mídia.

O livro é uma tese de doutorado adaptada. "O objetivo foi fazer ciências sociais; pegar um fato, compreendê-lo no contexto geral e no próprio", conta a autora. "Produzir conhecimento sobre a nossa sociedade." A beleza musical expressada por Bezerra fica distante desse modelo de estudo que a sociologia aplica, fazendo comparativos com outras histórias e

tentando encaixá-lo em determinados conceitos. Em geral, não contam com o caso. Letícia deu maior importância ao conteúdo do mundo de Bezerra – cantado nos sambas de partido alto – do que à forma (a sua riqueza harmônica e melódica) e às historinhas divertidas.

"É um mundo complexo, fora dos limites da harmonia social", analisa ela. "O que ele canta é muito sério." O interesse em conhecer esse plano da realidade surgiu em 1993. Na Rua Figueiredo de Magalhães, ela descobriu em um prédio um salão de cabeleireiro. Tinha a publicidade diferente do habitual, com modelos brancas e trazia fotos de noças negras, fora do padrão estético da moda.

Dias depois, o letrado indicava um novo estabelecimento, a Pensão Novo Horizonte, administrada por Regina Bezerra Silva (mulher do sambista). No local, a decoração foi decisiva para sua iniciativa. Encontrou cartazes de Bezerra

com camisa listada de vermelho e branco, armas na cintura e nas mãos e frases que diziam que ele não era santo. A música ambiente era um samba no qual ele contava a morte de um estuprador de crianças pelos seus companheiros de cela. "Sou da favela e por isso não presto também", afirma o intérprete. "A realidade é essa, não tem essa de falar de que tem boa coisa lá, pois tem sim é muita coisa ruim, não vou na onda mané que se esquia da realidade."

Segundo ela, Bezerra é o portavoiz dos conflitos dramáticos des-



Bezerra: "Este livro é a abertura que faltava para o pobre"

se universo marginal. "Ele canta como personagem de diversas dimensões que estão inseridas nesse mundo tão próximo." Na discografia ele começa com a primeira referência, cantando coco (é nordestino) e depois passa para o partido alto – hoje é o gênero que ele faz muito bem. Como partideiro "Indigesto", desde a década de 70, Bezerra mostra, além da poesia dos bambas desconhecidos, as verdades do morro, do malandro, da justiça social, da mentira, das drogas, do racismo e da banditagem.

A autora reconstrói a formação do sambista, que passou parte da infância em Pernambuco. Conta a passagem pela Marinha Mercante, a chegada ao Rio, o reencontro decepcionante com o pai, a vida de mendigo, os sete anos de absti-

nência até a ascensão social do artista. Traçou também um paralelo com a história de vida de Luís Gonzaga e com os neo-ritmos pagode e sertanejo. "Quis trazer para a academia a perspectiva de quem está em loco", diz ela. "Ele é um sociólogo sem diploma."

Bezerra não mede as palavras: "É ou não é, comigo não essa tem coisa de achar, é realidade." Ainda este ano lança um disco ao vivo gravado na quadra da escola de samba Os Acadêmicos da Rocinha. "Um lugar onde a coruja dorme", informa. Ele apresenta, no seu 25.º trabalho, 19 sambas de gente pobre e discriminada – compositores da favela. O álbum vai chamar-se *Se Leonardo Dó 20, Por Que Eu não Posso Dó 2*. "Entendeu?" É malandro: "Sinônimo de inteligência."

Figura 3: Sabedoria de malandro vira tese de doutorado, *O Estado de São Paulo*, 18 de setembro de 1999, p.90.

Segundo a reportagem de Janaina Rocha, o livro *Bezerra da Silva, produto do morro – trajetória e obra de um sambista que não é santo*, da antropóloga Letícia Vianna, foi o resultado da adaptação de sua tese de doutorado. A pesquisadora escolheu essa temática porque "quis trazer para a academia a perspectiva de quem está em loco [...] ele é um sociólogo sem diploma". Por essa razão, ela deu maior ênfase ao conteúdo do mundo de Bezerra, cantado nos sambas de partido alto, do que à forma e, assim, à harmonia e melodia. Sua via e sua obra tornou possível observarmos de forma mais ampla Bezerra da Silva. Com 168 páginas, a antropóloga conseguiu adaptar sua tese de doutorado para a linguagem do público, mais coloquial e de simples leitura.

A autora reconstrói a formação do sambista, que passou parte da infância em Pernambuco. Conta a passagem pela Marinha Mercante, a chegada ao Rio, o reencontro decepcionante com o pai, a vida de mendigo, os sete anos de abstinência até a ascensão social do artista. Traçou também um paralelo com a história de vida de Luís Gonzaga e com os neo-ritmos pagode e sertanejo (ROCHA, 1990)²⁹.

O livro teve ainda como preocupação central o conteúdo do mundo de Bezerra, cantado nos sambas de partido alto, em detrimento da forma (riqueza harmônica e melódica) e das histórias divertidas e irônicas

²⁹ *Jornal o Estado de São Paulo*, p. 90 da edição de 18 de setembro de 1999.

desse mundo do malandro Bezerra, questões estas que tentei privilegiar. A diferença central dos dois estudos, de Letícia Vianna e esta dissertação, consiste no tipo de olhar dado ao objeto de pesquisa. Enquanto, a preocupação central do olhar dessa dissertação é a construção do “malandro rife” e das canções entorno das escolhas fonográficas, mas também da relação do cotidiano de Bezerra da Silva, enquanto malandro rife e portador de inúmeras experiências com os moradores dos morros; o da antropóloga tem como tema essencial o dia a dia, a biografia e do mundo de Bezerra.

Em um dado momento da sua carreira, mais precisamente em 2001, quando Bezerra tinha 61 anos de idade, ele começou a ter alguns problemas de saúde. Aqui é o momento em que ele muda o foco da sua carreira para a religião. Mesmo sendo conhecido por retratar a realidade do malandro, do dia a dia das favelas, Bezerra da Silva surpreendeu o seu público ao se tornar evangélico em 2001, o que culminou com a divulgação de seu CD *Caminho de Luz* em 2004. A transformação pessoal de Bezerra da Silva refletiu em sua vida profissional, como descreveu a jornalista Adriana Del Ré, no *Jornal O Estado de São Paulo*, caderno 2 – D1, ano 2003, em anexo, na matéria intitulada *Bezerra, o malandro evangélico*: “Bezerra se tornou evangélico há dois anos, causando furor entre a malandragem”. Afinal, para muitos, tal mudança significaria o fim de uma era de irreverência e de malandragem. “A devoção por Jesus refletiu em suas músicas, porém não alterou por completo o seu jeito de fazer samba”. Exemplos dessa mudança são as letras *Eu andava nas trevas* e *Muita responsabilidade*, que narram a escolha religiosa de Bezerra, conforme segue abaixo:

Eu andava nas trevas	Muita responsabilidade
Eu andava nas trevas e clamei por Jesus/Encontrei a verdade um caminho de luz/descobri que a vida era só ilusão/é preciso coragem pra tomar decisão/o encontro com Cristo a Deus me levará/com certeza na vida nada me faltará/e a paz prometida por Jesus de Nazaré/só será concedida pra quem tiver fé/hoje estou liberto sem mágoa e rancor/reconheço em Cristo o meu salvador/o mal foi banido e no meu peito é somente amor/ganhei nova vida/com Jesus na frente eu sou vencedor	Agora é muita responsabilidade/eu assumi a verdade/meu caminho é Jesus/andei por caminhos tortos como bobo/mas graças a Deus com Cristo/ é que eu nasci de novo/o mundo lá fora/é um grande desafio/muitos corações vazios/ das coisas que levam a Deus/mas oro muito/pelos meus irmãos lá fora/que entendam que é hora e busquem o/ Senhor como eu/fé no Senhor/é sempre fazer o bem/e passar pra mais alguém/as boas novas de Jesus/é confiar/com muita fé na palavra/de uma vida que não acaba/sempe tinha que dar luz

A esposa de Bezerra, conhecida como Regina do Bezerra, também participou do CD, o único com tema evangélico de sua carreira. Assim, o cantor encerrou sua trajetória musical com uma grande transformação no que se refere ao conteúdo, mas não ao ritmo. Para seu eterno companheiro Dicró, “essa linhagem de sambistas malandros acabou com sua morte”.

Ainda sobre Dicró, esse malandro foi companheiro de Bezerra da Silva como podemos ver em reportagem do *Jornal do Brasil* de 1988³⁰. O texto faz uma comparação entre Dicró e Bezerra da Silva, considerados os dois papas do sambandido.

Ambos são descendentes do samba malandro nascido no Estácio e na Lapa pré-Estado Novo. Eles têm pontos divergentes, sendo um deles o fato de Dicró fazer sátiras de costumes, enquanto Bezerra retrata as injustiças sociais. No que se refere aos pontos convergentes, as vozes rasgadas e a base de partido alto carimbado por coro e refrão Dicró não despreza a questão social em suas charges jocosas e Bezerra não perde o humor quando fustiga a miséria com vara curta.

Vítima de problemas pulmonares, aos 77 anos, Bezerra da Silva faleceu no dia 18 de janeiro de 2005. O pernambucano de nascimento e carioca de convivência se tornou um ícone do samba brasileiro por sua capacidade de expor a vida do morro e da marginalidade com ironia, “realidade” e humor. Colocaremos os desdobramentos da sua morte através de vários depoimentos de diferentes perceptivas artísticas e sonoras, como também de admiradores da sua carreira. Não como forma apologética, mas para percebermos as diversas falas sobre ele. É atribuído a Bezerra da Silva, por essas pessoas, as mesmas características: sambista malandro, popular, e único no seu gênero. Percebemos nos discursos que sua singularidade musical é percebida não só pelos amigos e companheiros do gênero samba, mas por produtores e pessoas ligadas à música de diferentes gêneros musicais. Ainda assim, mesmo aqueles que não conviveram com as representações dos espaços de experiência da vida cotidiana de Bezerra da Silva sentiram e o perceberam nesses espaços.

Segundo Dicró, “dos três malandros, Bezerra da Silva, Moreira da Silva e eu, só falta eu. Conheci o Bezerra por quase 30 anos, era amigo, parceiro, foi o primeiro a gravar músicas minhas. Cantamos juntos nos EUA no início dos anos 1990. Sempre fomos muito próximos”. Outro que falou sobre a sua morte foi o músico e produtor musical Rildo Hora “não gravamos juntos, mas acompanhei sua carreira. O samba está perdendo um grande representante. Ele era praticamente único em seu gênero e criou escola”. Para Haroldo Costa, pesquisador musical, “perdemos a voz do morro. Diziam que ele era, assim como o Dicró, o inventor do sambandido. É um aspecto da vida carioca que não se pode desconhecer. Tinha a vocação de ser a voz dos excluídos, dos necessitados, dos marginalizados”. Outro

³⁰ Protesto e humor no “sambandido”, *Jornal do Brasil*, Rio Janeiro, 30 abr. de 1988.

momento de reafirmação nos vem na fala de Zéca Pagodinho na entrevista ao Jornal *O Estado de São Paulo*³¹ “Foi amigo, grande defensor do samba popular. Sempre ouvi sua música, me influenciou muito. Perdemos um grande artista.”

O cantor usava como recurso constante a figura da ironia, o que veremos com maior ênfase mais adiante no próximo subitem. Essa maneira irônica de se expressar, aliada muitas vezes às vozes da população, gera na sua obra um efeito de denúncia, pois a canção colhe das sociabilidades variados sentimentos, que surgem do ouvir, ler e refletir sobre esplendor do som. A canção traduz os sentimentos do íntimo e do coletivo em sua poética-musicalidade.

Para o próximo capítulo analisamos o processo de fabricação do álbum *Malandro Rife* de 1985 e as relações de Bezerra com os compositores através dos álbuns. Não as suas canções ainda, pois isso ocorre no terceiro capítulo, mas sim quais os mecanismos do jornal impresso que permearam os desdobramentos da fabricação do personagem malandro nas canções.

CAPÍTULO 2

³¹ *Jornal o Estado de São Paulo*, p.44 edição de 18 de janeiro de 2005.

A FABRICAÇÃO DO MALANDRO RIFE: as táticas do “sambista que canta a realidade da vida”

Nas páginas que se seguem faremos uso de artigos, entrevistas e reportagens de três jornais (*Jornal do Brasil, Estado de São Paulo, Folha de São Paulo*) para explicar o processo de construção da imagem de Bezerra da Silva como um representante da malandragem no samba. Nas três últimas décadas (1980-2000), ele foi projetado nos meios de comunicação e por ele mesmo como o malandro do samba.

O que importa aqui não é o José Bezerra da Silva em contraposição ao malandro, mas o malandro enquanto personagem que vai ganhar vida a partir das representações de mundo de José Bezerra da Silva. Interessamo-nos, precisamente, pelo mito do malandro construído nas canções, que é diferente do malandro das décadas de 1920 e 1930, juntamente com as maneiras de se mostrar do personagem, assim como seus efeitos sobre a mídia. Na trajetória de Bezerra da Silva, a emergência da imagem do malandro coincide com a sua vivência no cotidiano, ele incorpora ao personagem o lugar que ele próprio ocupa na sua relação de sociabilidade.

Trabalharemos, neste capítulo, com a relação entre texto e som, buscando entender as táticas utilizadas para contraporem-se às estratégias, atentos à via de mão dupla nas relações socioculturais em se inserem as territorialidades do artista em foco, compreendendo como o cantor representou os espaços dos morros cariocas com sua música.

2.1 Samba: Bezerra da Silva, crítica e inserção

Para compreender a construção do malandro Bezerra da Silva, na década de 1980, tomamos como ponto de partida algumas características da figura do malandro da década de 1930, que serviu como uma das referências para a perspectiva do malandro de Bezerra da Silva. O samba atravessou diferentes fases em 1930, em uma delas ganhou o nome de *samba malandro*, o que posteriormente influenciou a concepção de Bezerra da Silva sobre o samba, como é possível perceber através da sua produção fonográfica. Bezerra, entretanto, associava ao samba malandro uma característica própria. O cantor entendia que o sambista malandro deveria ser um representante das experiências das comunidades. A figura do malandro não poderia corresponder a uma idealização romântica das décadas

anteriores e sim expressar as opções políticas, de modos de vida, as táticas de sobrevivência, especialmente vinculadas ao presente.

Nas décadas posteriores a 1930, com a ampliação da indústria fonográfica e a radiodifusão das músicas, o samba ganhou uma temática amorosa e as suas melodias novas fisionomias por meio do *samba canção*³², do *samba choro*³³ e até do *samba de breque*³⁸, atravessando várias décadas e chegando essas influências até a década de 1980. Bezerra da Silva não adere a essas influências sonoras como um todo, empresta outros significados ao samba a partir de uma apropriação de traços do *samba malandro* cantado durante a década de 1930, através de uma perspectiva de exaltação de táticas de sobrevivência. Entretanto, essas táticas não teriam como objetivo o indivíduo malandro, mas as experiências de uma comunidade.

O samba canção é entendido por Bezerra da Silva como diferente do samba malandro, pois o samba malandro cantado por ele não falaria de amor, paixões e

³² O samba-canção também poderia ser chamado de choro-canção. Em música popular, a palavra “canção” pode significar “canção de andamento lento” e o samba-canção usa as levadas rítmicas do choro (e não do samba) tocadas em andamento lento. O samba-canção originou-se nos anos 1950, no Rio de Janeiro e em São Paulo, tomando-se um estilo cosmopolita. Na época, o bolero, proveniente da América Central, era muito popular no Brasil. Arranjos orquestrados e gravados por artistas como Xavier Cugat, Armando Manzanero, Lucho Gatica, entre outros, faziam muito sucesso no Brasil. Compositores brasileiros adotaram alguns elementos do bolero, como a harmonia sofisticada e os arranjos para cordas e instrumentos de sopro, mas não absorveram muito o sabor centro-americano da seção de percussão própria do estilo, composta por congas, guiros, maracas, entre outros instrumentos. ADOLFO, Antônio. Workshop de Música Brasileira, Irmaões Vitale, 2013, p.37.

³³ O samba-choro típico dos anos 30 pega muito Carmen Miranda, Almirante, Aracy de Almeida. O samba-choro se dividia basicamente em duas linhas temáticas quanto à letra. Uma parte tinha um aspecto de nostalgia, falava do Rio antigo, do lampião a gás, da serenata. Quando o Vinícius faz a letra do “Odeon”, daquele tempo do “chorinho chamado 'Odon’”, aquela letra toda saudosista, ele vai nessa onda, pois ele viveu isso, já era poeta e compositor nos anos 30. E um outro lado, de que o Almirante foi um especialista, que é a coisa do humor: contar uma história engraçada através de um samba-choro. MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth, MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). Palavra Cantada Ensaio sobre Poesia, Música e Voz. Rio de Janeiro 7 Letras, 2008, p.56. ³⁸ O samba de breque surgiu na voz de Moreira da Silva, em 1936, com a música “Jogo proibido”, de Tancredo Silva. Caracterizado por paradas repentinas (breque) e pela introdução de comentários falados referentes ao tema cantado, o samba de breque teve também no cantor Jorge Veiga um dos seus grandes representantes. Moreira da Silva, ou Kid Morengueira, mulhereengo, de estilo inconfundível com seu terno de linho S-120 e chapéu panamá, viveu o século XX sem abrir mão de sua identidade de malandro, ou melhor, de falso malandro, pois sempre trabalhou. DINIZ, André.

Almanaque do Samba – A história do Samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir – Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2006, p.17.

nostalgias, tampouco se partidariava de uma leveza que percebe próprio ao romantismo. Segundo o cantor, não acreditaria no amor e entendia que o samba deveria se colocar a serviço da realidade dos moradores do morro.

Um dos seus compositores e moradores do morro do Cantagalo, 1000tinho, afirmava que “gravar com Bezerra da Silva é a linha mais difícil do samba. Se for para falar de amor eu tenho uma porrada de música guardada, mas para compor com Bezerra não pode ter amor”³⁴ Além disso, o próprio Bezerra afirmava que “eu não posso cantar o amor se eu nunca tive. Eu canto a realidade”³⁵. Esse pensamento se contrapõe à perspectiva e às características do samba-canção de 1980, que dominava o cenário musical desta década.

Situação engraçada e que explica um pouco do envolvimento amoroso e suas decepções com o amor, relacionando algumas músicas de traição da mulher com o homem em seu repertório, é quando “uma vez peguei uma crioula minha com um homem dentro de casa, usando um pijama meu, zero quilômetro. Mande a crioula embora, fiquei com o pijama e acho que fiz um grande negócio”³⁶.

Acreditamos que é durante a permanência nessa condição de sujeito excluído da convivência social e com as traições sofridas durante sua vida, que o intérprete vai construir sua visão negativa do amor. Mais tarde, ao ingressar na umbanda, Bezerra da Silva se convence de que sua vida melhoraria, desde que cumprisse as orientações espirituais referente a sua carreira e ao amor.

Bezerra dizia que "eles confundem o amor com Freud. Se alguém souber onde existe o amor, pode dizer onde fica a fábrica"³⁷ Ou seja, o amor era apenas uma ideologia e pensamento abstrato que Bezerra excluía das músicas, preferindo realçar a "realidade" do cotidiano do morro. Nesse sentido, podemos perceber que os sambistas contemporâneos a Bezerra da Silva estavam construindo suas canções através da lógica amorosa e romantizada da sociedade, quando observamos o texto de Antônio Adolfo (2013, p.85) sobre o samba-canção:

talvez, o “modernismo” do bolero explique por que a maioria dos compositores, que foram atraídos para desenvolver o bolero brasileiro, tenha sido composta de músicos influenciados pela música centro e norte-americana. Provavelmente, o nome do novo estilo, “sambacanção”, refletisse o sentimento de que o choro estivesse ultrapassado. O samba-canção era (e ainda é, mesmo que tenha adquirido características mais modernas) um estilo muito popular no Brasil. Entretanto, é confundido erradamente com canções

³⁴ CORUJA. Produção de Márcia Derraik e Simplício Neto. Rio de Janeiro: Synapse, 2001. Documentário (15 min), 35mm.

³⁵ CORUJA. Produção de Márcia Derraik e Simplício Neto. Rio de Janeiro: Synapse, 2001. Documentário (15 min), 35mm.

³⁶ *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 maio de 1985.

³⁷ CORUJA. Produção de Márcia Derraik e Simplício Neto. Rio de Janeiro: Synapse, 2001. Documentário (15 min), 35mm.

lentas que são estritamente comerciais e sem características brasileiras. O que dá ao samba-canção o caráter próprio é sua harmonia sofisticada (vejamos os exemplos de progressões neste livro), melodias bem construídas, jeito leve de ser executado e, claro, letras apaixonadas e nostálgicas. Repare no estilo de intérpretes e compositores como Sylvia Telles, Maysa, João Gilberto, Tom Jobim, Dolores Duran, Tito Madi, Lúcio Alves, Dick Famey, entre outros, para perceber o que é samba-canção. Excelentes compositores, como João Donato, João Bosco, Chico Buarque, Caetano Veloso e muitos ainda compõem canções características do estilo samba-canção. Para maior compreensão sobre o assunto, é importante pesquisarmos o trabalho de cada um dos compositores e intérpretes citados.

Para além dessas diferenças sobre samba e malandragem, existem outras que são notórias no discurso de Bezerra como a de problematizar a figura do malandro “pobre inteligente”. Em um documentário, afirmava: “quando o camarada é rico e poderoso ele é o supracumulo da inteligência, quando é pobre não pode ser inteligente.

Daí vira malandro³⁸”, construindo o discurso da ironia.

Também podemos perceber essa relação com a dicotomia rico e pobre na reportagem em que Bezerra da Silva, sambista malandro da década de 1980 e 1990, posa ao lado de Moreira da Silva, malandro que tem o auge da carreira na década 1930 e 1940. Duas gerações separadas pelo estilo diferente de pensar a malandragem. Ainda, na reportagem do *Jornal do Brasil*, o discurso jornalístico da época declarava Bezerra da Silva como fiel aos temas inspirados na malandragem carioca, que vai ter o seu ápice na década de 1930, durante o governo Vargas, mas como veremos em parágrafos posteriores, na reportagem de 1986³⁹, o samba de Bezerra não é o mesmo samba de 1930, feito por Moreira da Silva e outros sambistas da época, como afirma Bezerra em entrevista, no *Jornal do Brasil*, datada de 1991.

As construções culturais de 1980 e 1990 estão pautadas nas mudanças da sociedade com a tentativa de implantar no país uma democracia representativa. Nesta, o personagem malandro Bezerra da Silva passa a vivenciar estratégias diferentes de poder após a ditadura civil-militar, momento em que já não se permitia ao malandro só subverter as estratégias sociais para o seu próprio prazer como nos anos trinta. Era necessário um malandro que entendesse os mecanismos do cotidiano das pessoas que sofreram com o regime civil-militar e respirasse a redemocratização. Ou seja, o malandro da década de 1930 não é o mesmo que Bezerra constrói enquanto personagem, pois o momento pós ditadura civil-militar permite a Bezerra se tornar um crítico social e representante de uma coletividade, tanto que é dela que o compositor extraía as suas canções.

³⁸ CORUJA. Produção de Márcia Derraik e Simplício Neto. Rio de Janeiro: Synapse, 2001. Documentário (15 min), 35mm.

³⁹ Entrevista à *Folha de São Paulo*: Folha de São Paulo, São Paulo, 08 jun. 1986, p109.

Além disso, nos anos oitenta, devido às repressões físicas e psicológicas sofridas pela população por meio do regime ditatorial, não se fazia relevante mostrar o malandro boêmio, mas o malandro crítico e que foi silenciado pelo Estado ditatorial durante várias décadas. Segundo Bezerra, “quando eu vejo um pobre dizer para mim que está ruim, eu não lhe dou esse direito porque a pessoa para dizer que está ruim é porque já esteve bom”⁴⁰. Então, o sambista passa a não aderir às praticas boêmias da malandragem de 1930, mas sim construir uma maneira de ser malandro e crítico social dos anos 1980.

Essa comparação pode ser percebida na análise de dois malandros, um da geração de trinta e outro da geração de oitenta. A foto em que Bezerra da Silva e Moreira da Silva se abraçam saiu na capa da reportagem do *Jornal Folha de São Paulo* de 1986. Construimos uma tabela comparativa das falas dos dois malandros no anexo 4 para comparar os discursos sobre a malandragem e facilitar nossa análise. A notícia dentro do tabloide “música” de domingo mostra a relação de duas gerações de malandro, que, segundo o jornal, sobreviveram ao domínio do Rock durante a década de 1970 e 1980. Além disso, essa reportagem contribui para a pesquisa quando aponta as diferenças dos personagens malandros de Moreira e de Bezerra, mostrando a singularidade de Bezerra da Silva como malandro intérprete dos morros, através da fala de ambos sobre a distinção dos malandros de 1930 para os malandros de 1980. Podemos notar gerações com idades próximas e estilos próximos, mas com pensamentos diferentes sobre a malandragem e o samba.

⁴⁰ Entrevista para *Jornal Folha de São Paulo*: Folha de São Paulo, caderno música, São Paulo, 08 jun. 1986.

Encontro dos reis da malandragem

MARCELO BEZERRA
Diretor de Secção do Rio
FERNANDO PAULINO NETO
Diretor de reportagem do Rio

Regina Carrone



Bezerra da Silva, o inventor da samba de breque, com Bezerra da Silva, na conversa, malandramente, os dois se chegaram mais perto

Eles são dois malandros, no bom sentido, que sobreviveram ao domínio absoluto do rock e continuam a fazer sucesso. Moreira da Silva, 84, acaba de lançar mais um disco ("Chequei e Vou Dar Trabalho") pelo Top Tape e encerrou neste sábado uma temporada de duas semanas no People, uma sofisticada casa noturna do Leblon, zona sul do Rio, o templo tradicional do jazz. Bezerra da Silva, 49, conquistou, duas semanas depois de lançar seu 12º long play ("Alô Malandragem, Maloca o Flagrante"), o terceiro disco de ouro de sua carreira, com mais de 150 mil cópias vendidas.

A Folha reuniu os dois segunda-feira à tarde no pequeno apartamento de Moreira da Silva, num modesto conjunto habitacional do Catumbi, na zona norte do Rio. Foi o que eles chamariam de um rasga saia. Bezerra da Silva disse que não há substituto para o velho Kid Marengueira. Moreira também foi cheio de elogios: "Deixaram a cara no caminho" e Bezerra da Silva respondeu: "São dois malandros que se curtem mas fazem questão de mostrar que suas vidas são muito diferentes. Moreira inventou o breque e o seu malandro é um personagem vestido de terno branco que nunca banca o otário e o Bezerra da Silva é conhecido nos morros do Rio e na Baixada Fluminense e são chamados por ser de reportagens do cotidiano.

Nesta entrevista, o Bezerra da Silva confessa que já comprou muitas músicas de outros autores e Bezerra da Silva diz que é a favor da legalização da maconha. Os dois se preocupam com o racismo e a marginalidade dos "criminosos" e detestam rock and roll.

Folha - O Moreira da Silva está com cinco novos e faz sucesso numa casa noturna da zona sul do Rio que até hoje era reserva de jazz. O Bezerra lançou seu 12º disco - uma semana depois ganhou um disco de ouro pelo "Chequei e Vou Dar Trabalho". Já vendeu 150 mil long plays. Você não sucesso cantando sambas sobre "malandro e marginais". Qual é de vocês?

Bezerra da Silva - O cheguei à conclusão que o meu gênero de música não tem nada a ver com o Moreira da Silva. O samba de breque que o Moreira canta, até hoje no Brasil é somente ele que canta. Já tentaram fazer um Moreira por aí, mas não conseguiram. Eu canto a realidade cotidiana que acontece no morro e na favela, e o Moreira faz o personagem de um bom malandro. Você vê que na música do Moreira o malandro só ganha. Ele não vai dar mole, que ele não é otário. (Moreira ri). Já no meu, é diferente.

Tem hora que o malandro quebra a cara também. Então, muitas pessoas confundem e dizem "é o sucessor do Moreira da Silva". Mas quem sou eu pra ser sucessor de Moreira da Silva? Não que eu não tenha valor, mas se eu não sei fazer o que ele faz, como é que eu vou ser sucessor dele?

Moreira da Silva - Na minha concepção, ele aí, o do bone (risso), o Bezerra da Silva, chegou o momento dele. Derram chance a ele, ele botou a cabeça, o corpo foi embora. (risso). Derram a cara no caminho e se embulchou.

Folha - Bezerra faz um pouco do brasileiro que aparece na sua música.

Bezerra - O brasileiro é o oprímido, o sofrido, os compositores bons que nunca tiveram oportunidades porque não moram em Copacabana, na Avenida Atlântica ou na Barra da Tijuca, nunca tiveram a felicidade de frequentar uma faculdade. São favelados, pobres mas trabalhadores. É muito mais fácil você falar mal de um favelado do que do Palácio do Planalto. Eu canto para este povo, aquela rapaziada que não tem direito de falar diz cantando aquilo que sente.

É a verdade é que samba é morro e acabou.

Folha - Quando você fala de criminoso não está falando só da cor da pele.

Bezerra - É. O criminoso é o pobre, não tem nada de epiderme. É quem é o malandro. Porque malandro não mora no morro. Malandro mora na Barra, o que malandro vai fazer no morro? Então é burro a... Eu acho que ele está se referindo a colorino branco. Agora já tem lei para botar na cadeia. Quando eles levam, levam muito mesmo. Botam na Saica. Aquela de seis milhões de dólares na América do Norte (Anthony Gabeau). Um sujeito tão bonito metendo a nu anheca na grana dos outros. Pulo amor de Deus.

Moreira - Mas este aí não é ladrão, Moreira. Este aí dá destalque e desvio de verba. Ladrão é criminoso.

Folha - Bezerra, seu trabalho de para você viver bem?

Bezerra - Deu, sempre deu. E sempre vai dar porque Deus é testemunha que nunca fiquei com nada de ninguém. Tudo que ganhei foi às minhas custas. O que me deu alguma coisa foi a música. Eu antes da música era motorista da assistência municipal e trabalhava com automóvel, sempre ganhando uma miséria. Até ganhava eu comprava à prestação. Mas a música me deu tudo, até um pouco de esclarecimento verbal. E, as mulheres, me beijando com 84 anos e dizendo Moreira meu filho, nunca tou realizada; e eu digo "já bem, você ainda não viu nada. Se me vê de calção vai melhorar".

Folha - E as mulheres, Bezerra?

Bezerra - As mulheres, Bezerra? dizendo que eu sou a coisa mais linda do mundo.

Moreira - Nossa senhora!

Bezerra - Mas sempre elisando o cheque verde-ouro, que elas também são malandras, né, compadre? Tudo afim de um trocado.

Bezerra - Bom, não é pessimismo. Se eu não fosse otimista eu não estaria aqui. Eu fui expulso de Pernambuco pela fome. Eu não costumava tapar o sol com a peneira nem vir de quais - quais - quais, com nove meses de aluguel "preço" da gente diz "empalpa". Jogo

duro. Sabe como é que é, malandro, eu também tou precisando. É zero a zero.

Folha - Você mora sozinho, Moreira?

Moreira - Fiquei viúvo e moro sozinho. Mas elas me visitam. "Pode ir aí?" "Pode, vou botar na geladeira duas sanduíes e tal, duas antárticas".

Folha - Você inventa estas palavras ou vive na rua?

Moreira - Isso vem naturalmente, encaixando.

Folha - E as suas girias, Bezerra, são suas ou você vai buscá-las nos morros?

Bezerra - Eu não tenho girias, bicho. As músicas que eu canto são de compositores, nem sempre são minhas. É noção de gria, de criação, é uma coisa imaginária porque ninguém cria nada já. Tudo aí, a gria é o povo, quer dizer, é o dicionário do povo. A gria é um código, uma defesa que o povo, o anti-botado, o ignorante tem.

Folha - Você vive dizendo que criminosos são marginalizados...

Bezerra - Nós somos vítimas da sociedade. A sociedade brasileira não está bem esclarecida, bem humanizada. Ela mesma força, depois prende e chama de bandido.

Moreira - O preconceito existe. Mas tem muito criminoso que dá sorte e escova as brancas. Escova, elas ficam felizes da vida (risso) por que é diferente e coisa e tal.

Bezerra - Eu acredito que quando o país ficar mais desenvolvido, isso termine. Eu morei vinte anos no morro do Cantagalo (zona sul do Rio). Eu não tenho curso superior.

Só que não assino atestado de burro. Eu vi crianças com falta de assistência. E conheço vários trabalhadores, inclusive eu, que não são bandido e fui preso várias vezes. Não há oportunidades iguais.

Folha - E o país, a "Nova República", o cruzado?

Bezerra - Bom, não é pessimismo. Se eu não fosse otimista eu não estaria aqui. Eu fui expulso de Pernambuco pela fome. Eu não costumava tapar o sol com a peneira nem vir de quais - quais - quais, com nove meses de aluguel "preço" da gente diz "empalpa". Jogo

conversa de cab - cab. Para pobre

Inadimplente

Moreira da Silva
Comprei um apartamento pelo BNH
Sou inadimplente e não posso pagar
Tou a perigo, tou num matão sem cachorro
Sou forçado a pedir socorro.
A minha morena lá em casa
Anda enfezada
Eu a chamo pro diálogo
Ela diz: 'não quero nada'
Então vamos ao teatro,
ela diz: 'não quero ir'
e na hora de ir pra cama
ele vem de calça lee.
(breque)
calça lee? Ai ela diz 'para com isso
Morengueira, você já conhece anatomia. Vamos dormir'. Eu digo: 'vamos,
mas antes vamos bater um papinho'.
(risadas)

está a mesma coisa. Quando eu vejo um pobre dizer para mim que está ruim, eu não lhe dou esse direito porque a pessoa para dizer que está ruim é porque já esteve bom.

Folha - Moreira, você achou que houve mudanças nesse país?

Moreira - Mudanças, realmente, houve. Quem tinha Cr\$ 300 milhões e recebeu Cr\$ 30 milhões por mês de juros, quebrou a cara, vendeu apartamento e coisa e tal. Mas para o trabalhador foi bom. Bom em parte, porque o salário que ganha o trabalhador ainda não dá pra apagar as coisas no armazém. E eu considero essas coisas grandes que vendem as coisas por aí uma espécie de uma máfia.

Depois do decreto eles estão naquele maquininha (checo - checo - checo - checo), sem respeitar o congelamento. Aqui é ou crê ou morre.

Deviam fazer como fez Stalin na Rússia em 1917. Se não fizer assim, a vaca continua indo pro brejo. Pode crer. Gosto do nosso presi-

Maloca o Flagrante

Tonho/Claúdio
Inspiração/Lauriano
Pintou sujeira
Alô, malandragem, maloca o flagrante
Cana dura chegou
Com sargento, tenente, e o seu Comandante
Caguetaram que tinha malandro aqui de mundo.
Os tiras vieram munidos
De matraca, escopeta e pastor alemão
Quem marcar boberia vai ser grampeado.
E depois terá que explicar tudo certo ao Dr. delegado
Não vai dar pra dividiu, esconde a muamba e sai batido
Quando o malandro é de verdade
Na brigã não gosta de sair ferido
Quem caguetou
Foi a fim de atrasar toda a rapaziada
Eles vão saber
que aqui não tem malandro da barra Pesada
Não havendo flagrante
Os homens vão ver que está tudo correto
Eles nem desculpa à moçada
Não prendem ninguém e está tudo certo

gostoso. De modo que o que o Sarney agiu bem. Mas está precipitado. Mas é preciso que haja a coletividade a favor. Você a pouco começaram até a esconder de gente a inflação. Alô, já começaram. Zero de inflação, zero não sei o que. Zero um ovo!

Folha - E o Rio de Janeiro?

Moreira - Continua lindo. Mas muito pra caramba, buraco pra caramba. Quando chove enche que é uma beleza.

Bezerra - O Rio de Janeiro é como diz Dalmo Castello: Rio, cidade mulher. Quanto mais bate, mais mais linda ela é.

Folha - Mas você acha que um molozinho não dá aquele tempero

Figura 4: Folha de São Paulo, Caderno música, São Paulo, 08 jun. 1986.

Ambos concordam que Moreira inventou o *samba de breque* e o seu malandro é um personagem vestido de terno branco que nunca banca o otário. Entretanto, os sambas de Bezerra da Silva emergem dos morros do Rio e da Baixada Fluminense e ele procurava se mostrar com a cara dos morros, inclusive, adotando as vestimentas do dia a dia de seus moradores. Bezerra considerava seu próprio samba como reportagens do cotidiano dos morros, quando afirmava que "eles dizem cantando aquilo que queriam

dizer falando. Eu sou o porta voz”⁴¹. Segundo Bezerra da Silva (1986)⁴²

Eu cheguei a conclusão que o meu gênero de música não tem nada a ver com o do Moreira da Silva. O samba de breque que o Moreira canta, até hoje no Brasil é somente ele que canta. Já tentaram fazer um Moreira por aí, mas não conseguiram. Eu canto a realidade cotidiana que acontece no morro e na favela, e o Moreira fez um personagem de um bom malandro. Você vê que na música do Moreira o malandro só ganha. Ele (o malandro) não vai dar mole, que ele não é otário, já no meu é diferente.

Além disso, sentimos a necessidade de mostrar a fala do próprio Bezerra da Silva sobre as distinções do malandro de 1930 de Moreira da Silva e o Malandro de Bezerra da Silva de 1980, através de uma tabela demonstrando algumas diferenças relacionadas à linguagem poética em suas canções. As gírias, utilizadas nas canções dos cantores, vão possibilitar perceber o espaço de experiência e a vivência de mundo de ambos e correlacionar suas distinções. Faz-se necessário ressaltar que não estão aqui todas as gírias das obras dos dois cantores, mas apenas algumas que foram retiradas das suas canções durante a nossa pesquisa, através da quantidade de ocorrência durante o ouvir das suas canções. Sendo assim, essas possibilitaram demonstrarmos as diferenças entre as gírias de Bezerra e Moreira no uso das palavras em suas canções.

Palavra do dicionário	Gírias de Bezerra da Silva	Gírias de Moreira da Silva
Preso	Grampeado	Encanado
Surrar	Dar um castigo	Ripar
Polícia	Canadura, Kojak	Justa
Delegado	Homem da lei	Delerusca
Vagabundo	Crocodilo	Vagulino
Flagrante	Pintou sujeira	Mato sem cachorro
Otário	Marcou bobeira	Zé mané
Fugir correndo	Sair batido, Dar pinote	Abrir carreira
Sair sem pagar	Um sete um	Pendura
Produto ilegal	Cabrito importado	Moamba

Segundo Tatit (2004, p.46), nos anos trinta “a canção se consolidou como a manifestação mais representativa da sonoridade brasileira [...], para cada canção de encomenda saíam dezenas de outras celebrando a vida noturna, os amores e a malandragem”. Analisando o contexto das experiências na vida dos entrevistados e da reportagem, percebemos que o samba da década de 1980 teve suas representações em alguns componentes das linhas temáticas dos sambas dos anos trinta e que podem ser caracterizados

⁴¹ CORUJA. Produção de Márcia Derraik e Simplicio Neto. Rio de Janeiro: Synapse, 2001. Documentário (15 min), 35mm.

⁴² Entrevista à Folha de São Paulo: Folha de São Paulo, São Paulo, 08 jun. 1986, p109.

a partir de três grandes tendências: lírico-amoroso⁴³, apologéticonacionalista⁴⁴ e malandro⁵⁰. É esta última tendência iniciada por Moreira da Silva em 1930 que Bezerra da Silva vai encampar, na década de 1980, em seu personagem malandro, dando, contudo, uma nova roupagem e outros significados ao modelo de malandro de Moreira da Silva.

Na década de 1980, o samba malandro é transformado por Bezerra da Silva e se manifesta com maior ênfase pelo que absorveu das origens populares, no sentido de pertencer aos grupos sociais com menor poder aquisitivo. Em alguns casos, enaltece o orgulho de ser pobre e do morro. Diferentemente, o personagem malandro de Moreira da Silva sempre consegue ganhar e “nunca dá mole para otário”⁵¹. Segundo Matos (1982, p.45), “essa linha é preenchida de uma consciência da condição dos grupos desprestigiados e enaltecimento da identidade dos que habitam o morro e os subúrbios”, atribuindo ênfase à condição de dominados como revelação da realidade externa ao próprio grupo.

Dessa maneira, para Matos (1982), o personagem do malandro nos sambas dos anos trinta, ultrapassa o espaço e o tempo dos acontecimentos carnavalescos, corresponde às perspectivas de fantasia e alegorias. Os indivíduos dos grupos populares criam personagens por meio de adereços fantasiosos, que ultrapassam o tempo do carnaval e ganham espaços durante o ano inteiro “. [...] A reviravolta passageira de valores instituídos e códigos de conduta do sistema social pressupõe a vigência desse mesmo sistema no resto do ano” (MATOS, 1982, 64). Sendo assim, a autora percebe no personagem malandro o indivíduo marginalizado que tenta se inserir no meio social através da fantasia de um personagem que subverte o poder do Estado. “O malandro enquanto caricatura do burguês representa metaforicamente a fantasia do oprimido ao mesmo tempo, que o conflito social do qual ele provém” (MATOS, 1982, p.65). Com a fantasia, o indivíduo marginalizado aproxima-se desse mundo desejado, carregando um discurso do seu grupo. Para Bezerra “a palavra malandro quer dizer inteligência”, para ele o inteligente é aquele que mora na baixada fluminense ou nos morros e consegue sobreviver a uma vida de opressão por parte do Estado e de toda uma sociabilidade de exclusão.

Em seu repertório está marcado o samba em sua face malandra – canta a “realidade” do malandro do morro que, para o compositor, é o indivíduo que sobrevive, com muito esforço, à opressão social e às mazelas da sociedade: “[...] é o trabalhador que consegue sobreviver à

⁴³ Samba lírico-amoroso “falada de um determinado tipo de amor: a paixão entre o homem e mulher [...] Designa certas relações sociais e evoca um complexo sentidos relacionados a vários tipos de afetos, combinados ou não com atração e relação sexual” (VIANNA, 2001, p.164).

⁴⁴ O samba apologético-nacionalista “característicos, por exemplo, da obra de Ari Barros (1939) na música “Aquarela do Brasil”, chegou a ser considerado um hino nacional” (MATTOS, 1982, p.47). ⁵⁰ “O samba malandro é o resultado de anos de modificações no contexto histórico brasileiro. O malandro como resistência e transgressão da vida social” (MATTOS, 1982, p.48). ⁵¹ *Folha de São Paulo*, Caderno música, São Paulo, 08 jun. 1986.

exploração capitalista, ao descaso do Estado”. O cantor se utiliza do seu lugar de fala para se tornar o porta voz dos morros e das favelas, que tinham poucas oportunidades no cenário musical do Brasil. Dessa maneira, os sambas do instrumentista ganham características próprias, pois

em muitos casos há um interlocutor presente, que não fala, não contesta, apenas ouve. A preferência por um diálogo mudo indica provavelmente um déficit de escuta na vida real que a linguagem musical pretende superar. O samba, pois, é essencialmente uma forma de se fazer ouvir (SILVEIRA, 2010, p.145).

No calor dessa relação conflituosa é que surgem os sambas de Bezerra da Silva, sendo vinculados a situações jocosas do cotidiano da periferia carioca, utilizando nas suas interpretações uma negação do medo através da ironia e do humor. O sambista se utiliza, nas suas interpretações, de vários artifícios linguísticos através dos quais se arvora, cheio de autoridade, representante dos desejos e aspirações dos habitantes dos morros. Seus sambas buscam dar visibilidade à violência, às interdições e restrições inerentes às angústias do cotidiano dos morros cariocas.

O discurso do malandro não é de medo ou terror, no que se refere às práticas do Estado sobre os pobres, mas de angústia pela falta de segurança e ressentimento com a sociedade. Há uma memória traumática dilacerando seu ego. Assim, utiliza a música como forma de contrapor-se às sensações de perigo que do passado assombra o presente.

A linguagem e as expressões jocosas são formas de problematizar o medo e a angústia do cotidiano das periferias cariocas, recursos que invertem situações de sofrimento físico e psicológico em riso. Com a intenção ou não de promovê-las, sua prática é chocar o ouvinte das suas canções, como podemos ver no título da reportagem *Lições de vida, com samba e humor, por Bezerra da Silva* do Jornal impresso *O Estado de São Paulo*⁴⁵ e em suas canções, a exemplo do samba *Da Pesada* quando utiliza da ironia e do humor:

Ele se diz da pesada, pesado fica no chão!/ Da pesada é trem de carga, descarga de caminhão!/ Da pesada é dente inflamado, a conta do telefone/ Andar de sapato apertado, vizinho aprendendo trombone/ Mocotó apimentado, mulher gorda, burra e feia/E também suportar umas e outras, constantemente de cara cheia./Da pesada é pneu de trator, beber vinho e Parati/ É ser pedreiro na barra, e morar em Japeri/ É suportar 21 anos uma ditadura militar/ É querer escolher seu presidente e não ter o direito de votar (DA SILVA, LADO 2, 1985).

Essas expressões vinculadas ao humor e à ironia são utilizadas para tocar em temas complexos como desigualdade social, ditadura militar e redemocratização, intentando chamar a atenção para as suas

⁴⁵ *Jornal o Estado de São Paulo* páginas da edição de 13 de junho de 1989 – caderno 2 p. 58

canções, pois Bezerra afirma que “o importante é aparecer, seja de que jeito for, menos em páginas de policiais (VIANNA, 1998, p.16)”.

Na reportagem do Jornal impresso *O Estado de São Paulo*⁴⁶ a violência e o humor acompanham suas aparições na mídia, “o cantor e compositor expõe uma exuberante vitrine de um mundo habitado pela violência e pelo humor” (KUBRUSLY, 1989, p.58). Em Bezerra da Silva percebemos uma inversão: a tragédia é tratada com humor, o drama como comédia, a tristeza como fuga. Uma inversão com efeito de subversão.



Figura 5: Jornal *O Estado de São Paulo*, junho de 1989, p. 58.

Bezerra da Silva, com seu personagem malandro, investe em uma prática de superação. A autora Letícia C. R. Vianna em uma entrevista feita com Bezerra da Silva para sua tese de doutoramento

⁴⁶ Krubrusly, Mauricio. Lições de vida com Samba e humor, por Bezerra da Silva. p. 58. In: *Jornal o Estado de São Paulo* páginas da edição de 13 de junho de 1989 – caderno 2.

também percebe essa superação em um diálogo direto com Bezerra da Silva quando o cita como “um personagem herói sofredor, mas vencedor, em uma sociedade injusta (VIANNA, 1998, p.15)” A relação de Bezerra da Silva com a “elite”, termo utilizado por ele para especificar as pessoas que tem situação financeira melhor que a maioria, é sempre de confronto e ressentimentos. No samba de agradecimento e felicidade, nessa mesma reportagem, o cantor declara que “o samba não deixou a elite me fazer marginal”.

Ainda nessa perspectiva, por meio de suas expressões faciais e corpóreas, do mesmo modo como seu vestuário e sua história de vida, o intérprete incorpora a figura do malandro, que, no discurso do cantor, consiste no indivíduo que vive em uma sociedade injusta, mas consegue vencer, passando a ser conhecido como representante e porta-voz dos excluídos.

A matéria do jornal abaixo nos reporta à relação que o sambista tinha com líderes de certas instituições religiosas, como os padres, pastores e pais-de-santo. Não somente através da sua música, mas da convivência cotidiana Bezerra provoca tensões. Como podemos perceber através da performance do personagem malandro de Bezerra da Silva na mídia, a reportagem estabelece relação conflituosa das experiências que o cantor obteve durante a construção da sua carreira com as instituições religiosas. Além disso, Bezerra provoca essas instituições com frases de efeito, como “o filho do pobre antes de nascer já está condenado a morrer de fome”, para desconstruir as concepções de salvação e de dias melhores dos discursos religiosos.

4 sexta-feira, 12/7/91 JORNAL DO BRASIL

B DISCOS

Bezerra, partideiro da pesada

Pastor, padre e pai-de-santo são alvos do novo tiroeteio social (e musical) de um sambista que não veste a camisa

H pouco mais de uma década, quando o pernambucano (falecido) Bezerra da Silva começou a disparar um repertório de paródias-altos amaldihoados nas vias dos meros e biroscas das favelas, seu *sambandado barão* era pouco mais que um estilo — curioso e ácido. No LP de seus 41 anos de carreira (“comecei no rádio em 1950, como ritmista”), o *Partideiro da pesada* (RMC) do título já não é mais força de expressão. Passou a ser expressão de força: há um tiroeteio social generalizado no país, e Bezerra tomou partido, sem *deable sense* ou meias palavras.

E não poderia ter escolhido outro lado. “O meu negócio com a música desde o começo foi o modo da fome”, diagnosticou este ex-estudante de violão clássico que passou oito anos tocando na orquestra da TV Globo, depois de ter sido pintor de paredes. “Eu dormia na obra, tinha dia que trabalhava e não comia”, reclama. Distante daqueles tempos, montado em dois milhões de discos vendidos desde de 1980 (só o LP *Malandragem de um tempo* rodou 600 mil cópias), ele se aperfeiçoou como músico aprendendo piano e cavaquinho. “Percebi que, se continuasse na obra, ia ficar igual aos outros, era capaz de virar uma escada, um tijolo, um saco de cimento.”

Bezerra é uma espécie de Moura da Silva *sambista* — na escala Orloff de degradação social da figura do malandro. Acabou-se o que era o *dólar ferrieste* dos vadios da era Moreira (anos 20 aos 60), gente que conseguia viver de expediente e pequenos golpes aos otários. Hoje não há Kid Moreagosa que dê jeito no *hang-hang* da esperança oficializada. Armado de paradas bem elaboradas por arranjos enxutos do perito Zé Menezes (mãe de sopros, violões ou teclados, só cavaços, violões e percussão), Bezerra cutuca as feridas com vara curta. *Partideiro da pesada* encoriza os bundidos de todos os credos. Um padre trafica pó através do latim da missa em *Camelo de ouro*. O *Pastor transibiano* fala mal da macumba, “de termo e gravata buçando deente”, mas cobra caro a palavra de Deus: “O pastor chega pobre e arruma tesouro.” E, no *Ferreiro de solado*, o pai-de-santo sprouta de tudo. Faz despacho com sique importado, joga búzios com chapinha e beisca as filhas-de-santo.

As 12 faixas, 11 sambas e um coco na passada de Jackson do Pandeiro, o primeiro a gravar composições de Bezerra (*O preguiçoso e Meu veneno*), reveleiam-se entre a sátira de costumes e a crítica social. A ideia da *Pena de morte*, autorizada de alfinete em punho na capa, é golpeada pela dupla Bimba do Tavares Bastos e Milton Rêgo Forte: “O filho do pobre antes de nascer já está condenado a morrer de fome”. Buzilho a Capri pegam direto noosso em *Amor de toda a humanidade*: “Vivemos nos pés dessa elite selvagem e maliciosa onde só tem parasitas/ sugando o sangue do trabalhador”. Do próprio Bezerra, *Alô São Pedro* também evoca forças superiores para mudar a realidade madras-ta: “Por favor, não esqueça de trazer do céu/ naves espaciais cheias de marmitta/ porque no meu Brasil a fome tá crua”. O clima clássico é amenizado por algumas piadas de humor negro. *Zebu* lança nova gira para a antiga figura do marido traído. *Seu irmãozinho a minha sogra* ironiza a onda criminosa do momento com um tiro sado pela salutar: “Ele pagou/ o preço da mala que ele carregou”. Nascido em 1936, apesar de a certidão de nascimento indicar o ano de 1937, Bezerra elimina a figura do intermediário na canção de protesto. É o descomandado que des certo. Mas não vestiu a camisa.



Bezerra da Silva segue fiel aos temas inspirados ligados na malandragem carioca

Figura 6: Bezerra, partideiro da pesada, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1991, Caderno B, p.4.

A reportagem acaba colaborando para construir uma visão do malandro, sempre com um tom crítico, observador das diferenças sociais e que almeja o bem estar social através de várias críticas, ressaltando os versos dos sambas de Bezerra, “vivemos nos pés dessa elite selvagem e maldita/ onde só tem parasita/ sugando o sangue do trabalhador”.

Frank Ankersmit (2012, p.192), quando discute o conceito de representação na história, afirma que “a representação é muito mais profunda em nossa interação com a realidade do que geralmente compreendemos.” Bezerra parece investir em uma interação com a realidade de forma a dotar sua representação de aspectos relacionados a uma batalha social.

2.2 As experiências cotidianas nas produções das canções de Bezerra da Silva

Bezerra da Silva durante a construção das suas canções nem sempre se utilizou somente das táticas para elaborar seus álbuns, mas também se utilizou de estratégias para conquistar o lugar de embaixador das favelas. Neste tópico buscamos compreender as interpretações quanto à construção das canções, ao ouvir, partindo da interpretação da experiência cotidiana como lugar de construto de “cultura popular”, em que o samba de Bezerra da Silva é atravessado por significados múltiplos, em que reverberam as práticas cotidianas, relatando aspectos de uma determinada cultura, através das táticas e estratégias pensadas por Michel de Certeau (1994) e que é constantemente utilizada no fazer das canções por Bezerra da Silva, algumas vezes de forma pensada e outras de forma intuitiva.

Reconhecemos nos procedimentos dos fonogramas gravados em formato de canções que os eixos paradigmáticos encontram-se, quase sempre, metaforizados. Os versos indicam perguntas mesmo que não contenha o sinal de interrogação. Quando escutamos as canções percebemos na voz de Bezerra da Silva os questionamentos intrínsecos a forma tonal, que pedem resposta dos ouvintes ou ao menos uma interação reflexiva.

O auxílio de instrumentos de percussão fortalece as metáforas de interrogação, assim como de exclamação. Em geral, é a voz do cantor com o auxílio dos instrumentos que possibilita o contorno de afirmação no samba de malandro. Embora muitas vezes haja um indício de narrativa do eu-lírico na instância lexical da canção, os pontos máximos dos tons estão a tratar ironicamente das questões do cotidiano conturbado dos moradores das favelas. Sendo assim, a perspectiva romancista de uma trajetória de

“final feliz” é esquecida. Mas também, através dos sintagmas verbais e sintagmas nominais, suas escalas de vozes dramatizadas e rude regem a harmonia dos versos exibindo a condição dos sujeitos personagem que não pretendem falar de amor.

Quando pensamos a canção pelo som devemos perceber que “o canto passou a depender de maior precisão de contorno melódico e de divisão rítmica, pois tanto a dissonância quanto a síncopa, assimiladas no acompanhamento, retirava os pontos de apoio que guiavam os cantores de outrora” (TATIT, 2004, p.50).

As letras das músicas se expressam através de uma linguagem que remete a duas possibilidades de pensar a linguagem da canção. A primeira característica vem das letras, não somente das letras escritas, pois sabemos que existe uma linguagem própria dos compositores na maneira de falar, que não está ligado somente ao público ouvinte, mas pelo postulado de um poder de exclusão por parte dos autores para com os sujeitos que não fazem parte do seu grupo social. À medida que as canções passam a ser reproduzidas elas sobem a uma categoria específica de saber e conquista para si um lugar próprio, possibilitando compreender o construto das canções que são desvendadas pelas experiências das crônicas do cotidiano dos moradores do morro.

A segunda, e não menos importante, está articulada com a primeira através da poética musicalidade dos instrumentos, é nesse momento que a mistura dos sons vocais e os sons instrumentais dão vida às canções. Concordamos com De Oliveira (2002, p.38), “quando afirma que a canção tem “seus elementos de articulação – altura, timbre, ritmo, instrumentos, níveis dinâmicos e tipos de articulação – são mais numerosos que os fonemas de nossas línguas naturais, embora não sejam infinitos: do contrário, a notação musical seria impossível”.

Isso nos leva a sublinhar que a linguagem nas canções de Bezerra não é prisioneira, pois como tática de sobrevivência ela surge dos meios “populares”, mas ultrapassa vários limites da integralidade multifacetada das canções, chegando a vários grupos sociais. Faz-se necessário entender o que Luiz Tatit pensou sobre “melodias entoativas” para perceber nas canções de Bezerra os mecanismos utilizados no cotidiano. Para Luiz Tatit (2004, p.41), “selecionamos e organizamos as palavras da melhor forma possível e convocamos as melodias entoativas apenas para produzir ênfase aqui e ali no fluxo discursivo, sem outro tratamento especial que não o exigido pelo texto verbal”. Essa forma entoativa de Bezerra da Silva faz parte do seu discurso de pertencimento ao lugar do morro, mas estende suas experiências a outros lugares.

Bezerra da Silva adota as estruturas rítmicas⁴⁷, através da polirritmia forte dos instrumentos de grave, como repique, tamborins, surdos, mostrando o poder da voz de protesto da sociedade nos instrumentos “ordenado pelas técnicas” que são compostas de estrofes com alternância dos refrões. Se pensar que chamo de tática o cálculo das relações de força que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder se isolado em uma determinada experiência. A síncopa dos sambas de Bezerra, através da pulsão musical da voz, canta uma sequência de sons junto com uso do cavaquinho e sua sonoridade bem acelerada imprime o ritmo nos refrões de fortes marcações de tempo e espaço, de tal modo que após o termino da construção da canção poderíamos afirmar que o cantor isolou na canção um poder e utilizou de cálculos e das relações de força com seus compositores.

À proporção que as tática presentes nesses instrumentos e sua junção com a voz de Bezerra “postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças

(DE CERTEAU, 2009, p.93)” Como pode ser visto na sua canção abaixo:

Você com revólver na mão é um bicho feroz (feroz)/ Sem ele anda rebolando e até muda de voz (isso aqui cá pra nós)/ É que a rapaziada não sabe/ Quando você entrou em cana/ Lavava a roupa da malandragem/ E dormia no canto da cama/ Hoje está em liberdade/ E anda trepado com marra de cão/ Eu conheço seu passado na cadeia /Seu negócio é somente pagar sugestão (olha aí vacilão...)/ Simplesmente eu tô dando esse alô/ Porque sei que você não é de nada/ Quando leva um arroxos dos homens/ De bandeja entrega toda rapaziada/ Acha bonito ser bicho solto/ Mas não tem disposição/ Quando entrar em cana novamente/ Vai passar lua de mel outra vez na prisão (DA SILVA, LADO 1, 1985).

À medida que os versos vão ganhando forma um após outro, cada sílaba da letra corresponde a um som mesmo que as unidades de tempo e de compasso sejam subdivididas em grupos de notas e esses grupos de notas tenham seus valores alterados, tomando o nome de quiálteras. Enquanto isso, os instrumentos acompanham o timbre de voz, pois quem os determinará será uma fração ordinária escrita após a clave e os acidentes fixos, que é chamada de fórmula de compasso, no caso do samba buscando a diferenciação da escrita enharmônia⁴⁸ e notas enharmônicas⁴⁹.

⁴⁷ Vários ritmos simultâneos; Repique: instrumento tocado junto com os em ritmo galopado e com som bastante agudo (DOURADO, 2004); Tamborins: instrumento de percussão de dimensões avantajado (DOURADO, 2004); Surdos: instrumento de som grave usado para marcar o tempo e o ritmo de dupla fase (DOURADO, 2004);Cavaquinho: instrumento de quatro cordas (ré, sol, si, ré) pinçadas originário da tradição musical portuguesa (DOURADO, 2004);O conceito etimologicamente da palavra refrão expressa o encaixa de maneira assertiva para desaceleração que refreia o fluxo temporal durante o andamento melódico da canção (TATIT, 2011, p.25).

⁴⁸ Enharmônia: a escrita musical representada com diferentes grafias em um mesmo som (DOURADO, 2004).

⁴⁹ Enharmônicas: são aquelas que possuem grafias diferentes e igual efeito sonoro (DOURADO, 2004).

Buscamos compreender o uso dos instrumentos musicais no *samba malandro* dentro de uma lógica do samba partido alto. Com efeito, observamos que ocorre uma predominância dos equipamentos sonoros de baixo custo, pois, além da tradição do partido alto, a carência financeira também contribui para essa escolha dos aparelhos, que são divididos em: instrumentos de corda, de sopro e de percussão, essa tríade edifica as músicas de Bezerra da Silva, contudo precisamos de uma análise mais detalhada. Para isso, foi preciso ir além. Então, buscamos um sistema de classificação conhecido como Hornbostel-Sachs, que foi criado por Erich Von Hornbostel e Curt Sachs e publicado pela primeira vez no *Zeitschrift für Musik* em 1914. A análise passa a ser pautada na sonoridade produzida, e não nos instrumentos, assim subdividimos essa tríade em uma pentíade classificadas em: aerofones, cordofones, idiofones, membranofones, electrofones.

No anexo 3, expomos uma tabela com os instrumentos e suas classificações. Na primeira subclassificação estão os instrumentos que produzem som a partir da vibração de uma coluna de ar, temos como exemplo a voz humana, a flauta, a clarinete, o saxofone e o trompete, destes a voz humana é o principal elemento das composições de Bezerra da Silva com timbres de voz grave e demasiadamente vagarosa, que equivale a um instrumento de grave com 40 a 48 batimentos por minuto. Na segunda subclassificação estão os instrumentos que produzem som a partir da vibração de uma corda, os cordofones, temos como exemplo o piano, o cravo, a guitarra, a sanfona, o arco, bandolins, banjo, cavaquinho, violão.

Na terceira subclassificação encontramos os idiofones. Esses instrumentos são de vital importância para as canções do *samba malandro* e são neles que se mostram toda ginga do malandro sambista, pois produzem som a partir do seu próprio corpo, quando posto em vibração. Nesse sentido, a utilização desses instrumentos próprios do samba malandro deixa claro aquilo que Michel de Certeau (2009, p.94) pensou como

“prática panótica”. Pela qual “a partir de um lugar de onde a vista transforma as forças estranhas em objetos que podem observar e medir, controlar”. Assim, temos como exemplo: marimbas, tantãs, cuíca, pratos, reco-reco instrumentos específicos do samba.

Na quarta subclassificação encontramos os instrumentos membrafônicos. Estes produzem som a partir da vibração de uma membrana, ou seja, os tambores, bongo e bateria. Esses instrumentos são utilizados nas músicas propostas neste trabalho com bastante frequência e são os seguintes: repique, tantãs, pandeiros. Já na última subclassificação, os electrofones, que são os instrumentos cujos sons são produzidos de um modo acústico através do computador, não são utilizados nas canções analisadas. Dessa maneira, com as subclassificações podemos obter as identificações de padrões dos instrumentos

utilizados na produção das músicas de Bezerra e as táticas instrumentais durante a construção da canção, então classificamos esses instrumentos no anexo 3 com as seguintes características: continuidade, regularidade, tonicidade e tipo de contorno melódico.

Utilizamos o conceito criado por Schoenberg (1974) sobre a *prática artesanal* para análise dos fonogramas de Bezerra da Silva na parte sonora, foi possível perceber que o autor entende o conjunto dos procedimentos técnicos inerentes ao ofício de compositor e instrumentista fundamentado na importância da harmonia musical das suas canções, pois o estudo destes se manifestam de forma contundente durante a construção da sua canção. Dessa maneira, percebemos através das canções de Bezerra da Silva, o que Chartier (1990, p.27) afirma sobre a análise do trabalho de representação, isto é, das “classificações e das exclusões que constituem na sua diferença radical, as configurações sociais e conceptuais próprias de um tempo ou de um espaço”.

Nessa perspectiva, a base rítmica da batucada, por sua sonoridade reiterada, favorece a memorização, o mesmo não se pode dizer da melodia e da letra, assim se não repetirmos várias vezes a mesma canção ela acaba caindo no esquecimento devido à grande quantidade de informação sonora, pois, é justamente esse favorecimento com a melodia e timbre de voz, que o interprete Bezerra da Silva constrói o equilíbrio sonoro e sua harmonia musical, assim as divisões rítmico-melódicas de sua música interpretam o sentido conceitual, corpóreo e emocional das composições propostas. À medida que isso ocorre podemos perceber não só a canção enquanto letra e melodia, mas como performance que circulam nesses dois eixos, pois “se comportam à imagem e semelhança de nossa linguagem cotidiana, na qual o som daquilo que se diz desaparece tão logo a mensagem tenha sido transmitida. Esquecemos as entoações verbais, a sonoridade dos fonemas e mesmo as palavras empregadas (TATIT, 2004, p.35)”.

Por essa razão, os fonogramas do samba só passam a ganhar maior expressão para além do morro, quando são gravados em formatos que possam ser reproduzidos várias vezes. Possibilita-se, assim, propagar a canção, mas isso não implica dizer que o samba perde sua originalidade do improvisado, como existia na casa de Tia Ciata (lugar que ocorria encontro de sambistas) e em vários pontos do centro urbano do Rio de Janeiro. Até por que os fonogramas passam a ser um convite para as rodas de samba. Acreditamos que essa prática da indústria fonográfica não acabou com o samba, ao contrário, ampliou seu alcance.

Ainda sobre a originalidade do improvisado, para Luiz Tatit (2004 p.41),

o salto dos improvisos espontâneos para o registro em disco fez com que os sambistas brasileiros rapidamente se imbuíssem, ainda que de modo inconsciente, da nova técnica

de fixação sonora que, paradoxalmente, previa a convivência de formas estáveis e instáveis de canto.

No próximo item analiso as canções propriamente dita seguindo as etapas percebidas nos parágrafos anteriores juntamente com a memória discursiva, a estrutura do texto, os marcadores de narrativa e oralidade, da instância lexical, do eixo paradigmático da canção e as rimas melódicas através da cadência rítmica da voz de Bezerra da Silva como ponto máximo da canção. Nesse sentido, faz-se necessário também entender a organização das reflexões teórico-metodológicas proposta pelos “procedimentos que permitiram articular um modo de compreensão num discurso de ‘fatos’” (DE CERTEAU, 2010, p.41).

2.3 Ironia e humor: distância intencional entre dizer e pensar

O humor e a ironia presentes na construção do personagem malandro de Bezerra da Silva é uma qualidade vital da condição harmônica das suas canções. O humor é uma mistura entre o divertido e o sério e a ironia uma marca da inversão. O uso dessas categorias proporciona reflexões sobre temas complexos. O cantor utiliza do humor e da ironia como tática, buscando envolver seus locutores na trama do seu personagem malandro.

Os assuntos do seu cotidiano, abordados cheios de ceticismo quanto ao nilismo das maneiras de viver da sociedade, permitem-nos espreitar rastros das visões de mundo através das canções. Fornecem-nos evidências das provocações e subversões de sentido propostos pelo malandro de Bezerra da Silva, assim como os elementos da construção da canção são marcados pela territorialidade da vida do malandro rife, que se sustentam através de acontecimentos da sua derrisão. Nesse sentido, o humor oferece para os historiadores e qualquer pesquisador que pretende trabalhar com a cultura, no nosso caso as canções de Bezerra da Silva, uma ferramenta de compreensão das maneiras de pensar, agir e sentida de determinada cultura.

Focamos, neste tópico, observações sistemáticas relacionadas a essas duas categorias (ironia e humor) na produção do álbum *Malandro Rife*, nos apoiando nas perspectivas analíticas de Henk Drissen sobre os estudos⁵⁰ do humor. O humor e a ironia são presenças marcantes em toda a produção de Bezerra da Silva, entretanto, a brevidade de uma dissertação não nos permite a análise da sua obra como um todo. Além disso, também sabemos que a complexidade da linguagem quando se trata de analisar o

⁵⁰ Para o historiador cultural, a importância dos estudos antropológicos sobre o cômico está em suas perspectivas universais e multiculturais (2000, p.257).

discurso sobre ironia e humor dificulta o processo de interpretação, pois os duplos e até triplos sentidos da linguagem e do discurso devem ser problematizados de forma minuciosa, como apontou Henk Drissen (2000, p.253), sobretudo diante das dificuldades de trabalhar com conteúdos piadísticos. Segundo este autor:

a primeira, evidentemente é a do tema, a segunda, o distanciamento no tempo e no espaço e a terceira, a mudança de idiomas [...] a quarta mudança, a da oralidade para escrita, que afeta a essência, o tempo, o timbre, o gestual, a mímica e as atitudes que acompanham a real narração da piada e as condições que ela foi contada. Parte da graça da piada se perde inevitavelmente nesse processo.

Com as canções que se inscrevem na seara do humor não é diferente, também perdem um pouco da sua graça quando são transformadas em escrita. Por isso, para perceber o humor em Bezerra da Silva se faz relevante ouvir suas canções e assistir a suas performances, pois a experiência sonora com timbre, gestos e atitudes presentes na performance do personagem malandro é essencial para sua compreensão.

As canções de Bezerra, quando se utilizam das categorias do humor e da ironia, se expressam através do discurso indireto e do gênero performático, compondo o personagem malandro. Em suas atuações, Bezerra se apropria de brincadeiras, de teores de contos populares, formas ritualísticas dos sambas. Todo esse jogo lúdico, quase sempre, reporta-se às formas de conversações dos morros cariocas. Dessa maneira, as atitudes verbais e não-verbais como gestos, mímicas, cenários, vestimentas têm muito a dizer aos historiadores que trabalham com a música no cruzamento com a história, o que é sobremaneira saliente quando nos deparamos com a performance do artista Bezerra da Silva.

Observando a canção *Arruda de Guiné*, faixa 3⁵¹, do álbum *Malandro rife*, Bezerra da Silva, junto com seus compositores, relatam humoristicamente sobre as plantas utilizadas em rituais religiosos. Bezerra, na época ligado à Umbanda, narra sobre como fez com que uma mulher, que foi sua companheira, desaparecesse da sua vida só de olhar para a planta. Embora tenha emprestado ao mito religioso uma condição jocosa, no decorrer da canção ele diz pensar, mas não falar besteira sobre a veracidade da planta, pois se vovó que veio da Angola falou “tá falado”. Os rituais religiosos se valem de vários instrumentos ritualísticos, dos quais faz parte o uso de muitas plantas. A graça, o humor de Bezerra está em deixar em suspenso se os desejos se realizam quando intermediados por esses rituais.

⁵¹ Ficha completa encontra-se no anexo 13.

A planta Arruda⁵², por exemplo, já aparece em narrativas da antiguidade clássica, tanto na Grécia como em Roma, com finalidades religiosas. A sua mitificação, entretanto, podemos atrelar ao combate de transmissores responsáveis pela disseminação da peste negra, que matou várias pessoas na Europa e na África. Esta planta foi introduzida no Brasil no período colonial e se firmou como arma contra as negatividades, o motivo está no cheiro forte que exala, podendo ser utilizada como inseticida, inclusive no combate aos piolhos, pulgas e sarna.

A Guiné⁵³ atrai a sorte e bons fluídos para o corpo das pessoas e para o espaço em que se encontram. Se ingerida pode causar efeitos diversos que incluem insônia, alucinações, apatia e alterações no sistema nervoso, muita utilizada como analgésico. Sendo assim, ambas teriam a mesma finalidade para Bezerra da Silva -, a finalidade de proteção. Elas ocupariam o lugar da esperança de resolver os problemas, de sair das enrascadas do dia a dia. Segundo Bezerra, “depois que a planta nasceu, muita coisa aconteceu/O inferno pegou fogo até o capeta correu”.

As duas plantas são popularmente conhecidas entre as sete ervas⁵⁴ de rituais religiosos, estas, quando combinadas, podem aumentar ainda mais seus poderes e vibrações contra maldades perpetradas pelos mortos e vivos e sempre sobre estes últimos. Segundo Harri Lorenzi (2008, p.153), as sete ervas são: “arruda, comigoninguém-pode, alecrim, espada de São Jorge, guiné, majericão e pimenteira”. A ironia em *Malandro Rife* também se reporta aos traços que caracterizariam o que é ser um malandro. Defeitos se transformam em virtudes. Para Bezerra da Silva, “O defeito do malandro/É gostar de dinheiro, amizade e mulher, quando na realidade essa é uma virtude para os sambistas. Percebemos aqui que a ironia se sustenta do que acontece como objeto de derrisão, pois o malandro usa essa arte retórica para escapar de dizer a perfeição do seu personagem, ou como nos afirma Henri-Pierre Jeudy, sobre a ironia (2001, p.11) “o uso das mesmas metáforas impõe de supetão um consenso exercendo uma função operacional que cai sob o golpe da evidência.

O malandro também é aquele que, diante da injustiça social e descaso do Estado, resolve seus próprios problemas e faz sua própria justiça. De acordo com o cantor,

“quando pinta um safado no seu morro/Assaltando operário botando pra frente/Ele mesmo arrepiando o tremendo canalha/E depois enterra como indigente”. Nesse sentido, percebemos que “a ironia é primeiramente essa evidência radical, essa evidência que desarma o jogo dos argumentos mais

⁵² Seu nome científico é *Ruta graveolens*.

⁵³ Seu nome científico é *Petiveria-alliacea*.

⁵⁴ LORENZI, Harri e MATOS, Francisco José de Abreu. *Plantas Medicinais no Brasil: nativas e exóticas*. 2a edição. Nova Odessa, SP: Instituto Plantarum, 2008.

contraditórios por uma sentença de morte do sentido (JEUDY, 2001, p.10)”. Nesse caso, o sentido ético de não matar se transmuta em um ato necessário de justiça social.

2.4 Usos e abusos da malandragem: as capas dos álbuns de Bezerra da Silva

Nem sempre a canção em um álbum musical é a primeira instância a ser consumida na hora da compra de um disco. O primeiro contato que o consumidor tem com o álbum é a sua capa, mesmo que já tenha ouvido a canção por outros meios. Nesse sentido, a maioria dos artistas investe em uma capa atraente aos olhos do consumidor, e com Bezerra da Silva não poderia ser diferente. Como entendemos que é necessário perscrutar o todo da performance, procedemos a uma breve análise das capas produzidas durante a carreira de Bezerra, obedecemos a uma ordem cronológica da sua carreira e da construção do personagem.

Entendemos por álbum artístico o LP⁵⁵, como um anexo de gravações musicais realizadas em um determinado espaço e tempo por um artista ou uma banda, com um nome e um estilo, quase uma demonstração da identidade visual e sonora do artista. Nesse sentido, os álbuns musicais funcionam como uma ilustração sobre o conteúdo musical antes mesmo de ser ouvido pelos consumidores. O álbum artístico, no caso do LP, é composto por capa e contracapa. As gravadoras pensam o álbum como uma ilustração visual instigante para o consumidor e para os hábitos de consumo da música, pois a capa deixa de ser uma mera embalagem e passa a ser uma imagem de identificação dos discos.

Desse modo, as imagens das capas dos seus CD's e LP's poderiam constituir um objeto de pesquisa, seria possível desenvolver um trabalho considerando os álbuns, na perspectiva imagética somente. Entretanto, como já afirmamos, nos interessa a interação entre as diversas instâncias que constituem a performance Bezerra da Silva e, com relação aos álbuns, vamos apontar apenas quatro fases da sua carreira.

A sua primeira participação, como voz, em uma canção, que hoje é considerada uma raridade, foi no LP *Olha o partido aí!*, do qual participaram muitos sambistas “de peso” da época. Mesmo com vários trabalhos realizados como instrumentista, ao lado de vários artistas, Bezerra da Silva teve em 1968 a primeira oportunidade de gravar uma canção.

⁵⁵ Já que o álbum *Malandro Rife* de Bezerra da Silva foi gravado e distribuído em LP, mas em outros formatos de álbum existem alguns elementos que acabam sendo acrescentados para além do LP como: encarte, vídeo clipe, fotos de divulgação entre outros. ⁶³ Escola carnavalesca do Rio de Janeiro.

Esse álbum juntou a “nata” do partido alto, partideiros de várias agremiações fizeram parte deste trabalho comemorativo dos 40 anos da Mangueira⁶³: Xangô, com quatro canções; Aniceto, que participou com duas canções; Padeirinho, assim como Aniceto, participou de quatro canções, das quais três delas em parcerias com Xangô e Zagaia. Este último participou somente em duas canções. E, por fim, Jorginho, que fez duas parcerias: uma com Setembrinho e outra com Bezerra da Silva. Sem contar os ritmistas como Jurandir, o próprio Jorginho e Bezerra da Silva, Birinha, Tião, Rogério, Martinho e as pastoras do samba Dagmar, Neide, Rosileia, Lêda e Nair. Essa parceria dá origem à canção *Mana, cadê meu boi*, como podemos ver na capa do álbum abaixo. Colorida, a capa dá ênfase a figura feminina, os contornos de um corpo como apelo chamativo. Ao fundo, traços embaçados remetem a uma imagem de morro e favela. A capa investe numa relação de empatia entre o artista e seu público alvo.

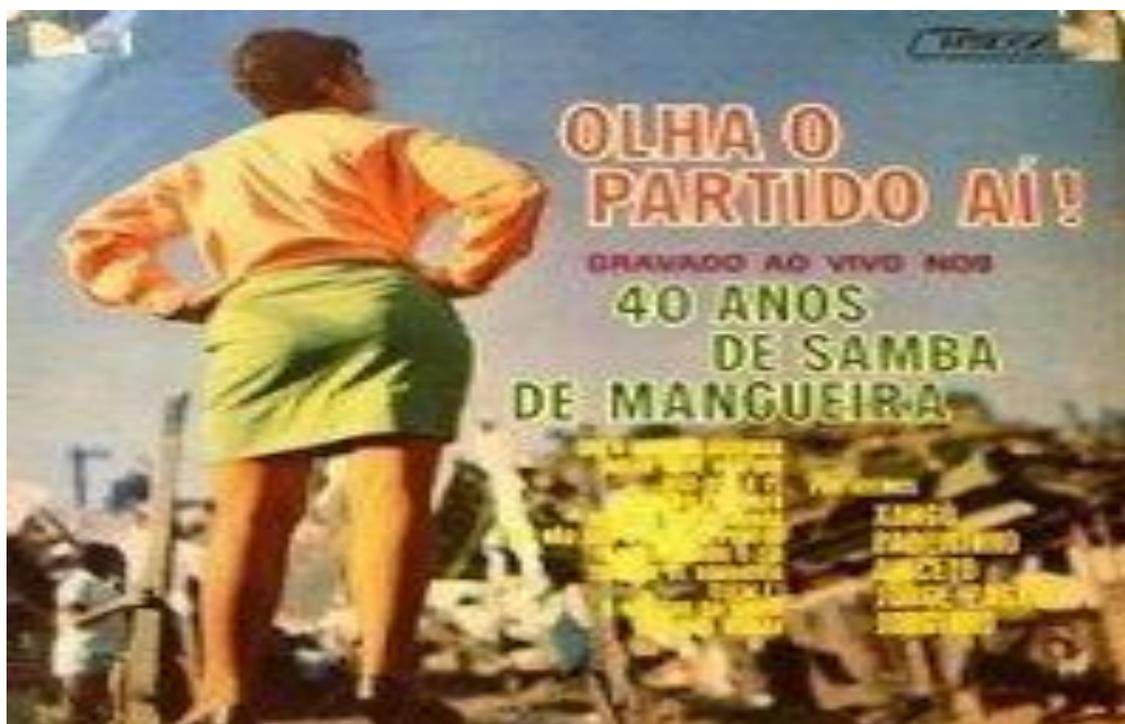


Figura 7: Disco *Olha o partido aí!*, 1968.

Com o impulso da carreira no álbum *Olha o partido aí!*, Bezerra da Silva gravou o primeiro compacto simples pela Copacabana Discos em 1969, empresa que ousava na época lançar novos talentos da música brasileira. No compacto simples só existiam duas canções: a *Mana, cadê meu boi?*, gravada anteriormente em 1968, e *Viola testemunha*.

Seu primeiro compacto como cantor solo foi pouco vendido.



Figura 8: Disco *Copacabana*, 1969.

Com pouca visibilidade, Bezerra ainda não inspirava grandes investimentos da gravadora.

Bezerra da Silva, seis anos depois do seu compacto, resolveu buscar ajuda nas suas origens nordestinas e em 1975 solidificou uma parceria com Jackson do Pandeiro. Jackson do Pandeiro além de gravar a canção, *Mana, cadê meu boi?* de Bezerra, produziu dois dos seus LPs, relacionados com um gênero pouco difundido no Brasil, apenas espalhado em algumas localidades do nordeste brasileiro e no Rio de Janeiro e não obteve reconhecimento do público. Esses LPs se desvinculavam das abordagens da malandragem carioca, que anos depois o consagraria. Os ritmos mais comuns em vários recantos do nordeste brasileiro foram de baixa vendagem, principalmente por se tratar de um ritmo que não emplacou muito bem no perfil de Bezerra da Silva. Ademais, percebe-se a produção amadorística dos álbuns, a começar pelas suas capas, com a ortografia errada da palavra coco escrita “côco”, a qualidade sonora cheias de falhas, entre outras características. Mas vamos nos prender às capas e perceber que na primeira existe apenas uma cor impressa, o verde, que logo nos remete a cor do coco e relacionado ao ritmo das canções do álbum.



Figura 8: Disco *Rei do coco*, vol.1, 1975



Figura 9: Disco *Rei do coco*, vol.2, 1976

Nota-se o cantor entre coqueiros, mostrando-o como o rei do coco, que vem a ser o título do álbum. Já o segundo álbum é o volume dois e continuação do primeiro, neste a imagem representada é composta pela utilização de várias cores, ganhando maior destaque em contraste com o fundo preto que faz parecer uma fotografia do dia a dia do cantor. Os tons azul cobalto e amarelo do título combinam com as redes coloridas da imagem, que novamente remetem Bezerra da Silva ao Nordeste. A imagem mostra Bezerra da Silva como um feirante semelhante a um vendedor de redes. Esses produtos muito vinculados ao nordeste brasileiro são a tentativa de marketing que intentam vincular o artista ao nordeste. São utilizados dois tipos de tipografia da área ocupada pela imagem. A primeira, referente com destaque ao nome Bezerra da Silva com letras desenhadas, de traço descontínuo, com o título menor. Já na segunda, a posição se inverte, de modo que o título “rei do côco” aumenta de tamanho e ganha maior destaque. Apesar de todo esse momento de insucesso, Bezerra da Silva persiste na sua carreira, mas resolve mudar o ritmo e voltar a apostar no samba de partido alto.

Passada a fase do coco, Bezerra volta a fazer parcerias com partideiros do Samba de partido Alto. Segundo Nei Lopez, “partido alto é uma modalidade de cantoria. E cantoria é a arte de criar versos, em geral de improviso, e cantá-la sobre uma linha melódica preexistente ou também improvisada.” Nos álbuns relacionados abaixo, que são respectivamente de 1977, 1979, 1980, Bezerra da Silva já começa a incorporar elementos da malandragem junto com seus parceiros do partido alto. Ele intitula seus três álbuns de “partido alto nota 10”, que resultou em três volumes com parcerias diferentes. O primeiro foi o sambista Genaro que a gravadora CID, por não acreditar no nome de Bezerra da Silva,

colocou primeiro o nome de Genaro na frente. O segundo volume teve vários convidados; o terceiro e último volume foi gravado em parceria com o Rey Jordão.

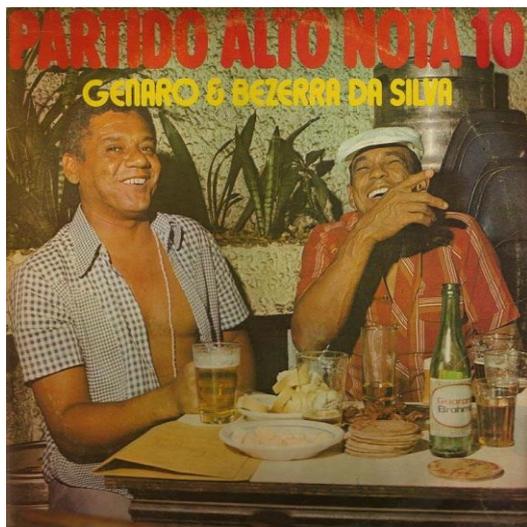


Figura 11: Disco *Partido alto nota 10*

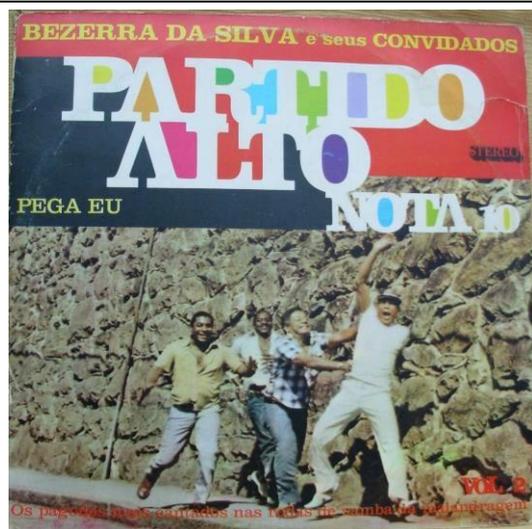


Figura 12 : Disco *Partido alto nota 10*

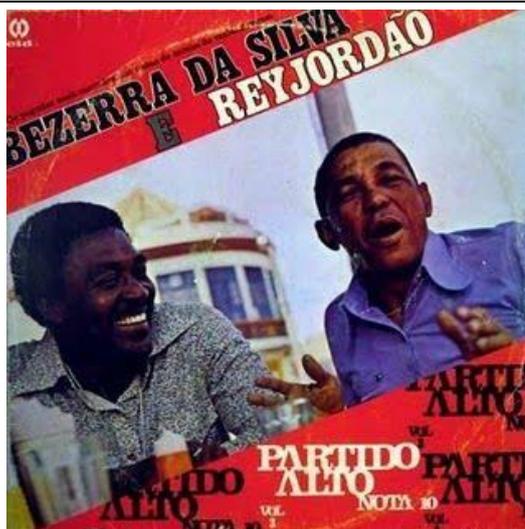


Figura 13: Disco *Partido alto nota 10*

Após a trilogia do *Partido alto nota 10* é que a carreira de Bezerra deslanchou. Foi justamente nesse momento que a carreira de Bezerra ganhou fôlego para seguir firmemente no samba partido alto; ultrapassando os padrões vigentes, Bezerra da Silva se destacou no partido alto. Apesar de na época ainda estar no início da sua carreira, os Lps conseguiram atingir vendagens promissoras ao ponto de decolar a sua trajetória musical nas décadas de 1980 e 1990. As ferramentas rudimentares na construção do álbum não o impediram e aos seus companheiros partideiros de transporem espaços sonoros ainda não alcançados pelo samba, que agora se espalhava por várias agremiações e se fazia ouvir através das rádios AM e FM.

Em 1977, Bezerra da Silva, além de mudar o ritmo, muda de gravadora trocando a pequena “Tapeçar” pela gravadora “CID”. Esta gravadora foi produtora de mais dois discos do cantor, em 2000 e 2003, mas veremos isso mais a frente. Nessa gravadora, Bezerra da Silva abandonou o amadorismo anterior dos álbuns de 1976 e 1977, produzindo álbuns bem mais elaborados, mas não é só isso que mudou. Os álbuns ganharam mais alegria no colorido das capas ao mesmo tempo que outros símbolos foram agregados: mesa do bar sob destaque no vol. 1 e no vol.3. Já no vol.2 a capa acaba acompanhando a temática “pega eu”, que mostra Bezerra correndo e seus parceiros tentando pegá-lo, introduzindo novos elementos do cotidiano e “contando histórias”.

Nas três capas, a utilização de fotografia e tipografia ganharam maior destaque, em contraste com o fundo. O tom de vermelho presente nas capas, adicionado do formato e da disposição em que se inseriram os elementos gráficos, promoveram uma visualidade significativa para os álbuns. Outro elemento importante das capas é o copo de cerveja, símbolo máximo da boemia carioca e da malandragem das rodas de samba, que está em cima da mesa, sendo exibido junto a vários barris de chope, mas a parte curiosa, no álbum do vol.1, é que existe uma garrafa de Guaraná Brahma⁵⁶ e não há a presença da garrafa da cerveja, mesmo sendo perceptiva a espuma branca no copo de Bezerra e no de Genaro, assim como é notório que a garrafa está aberta e sem nenhum líquido dentro. No vol.3, o líquido dentro do copo é cortado e só é mostrado o copo. A imagem ali representada pela cerveja expressa a relação da bebida alcoólica com a vida boêmia dos partideiros da malandragem carioca.

⁵⁶ Um refrigerante Brasileiro da fabricado pela mesma Companhia Cervejeira do Refrigerante. A Brahma.



Figura 14: Samba partido e outras comidas

Chegamos à fase em que Bezerra resolve não fazer nenhuma parceria no seu álbum, o que é perceptível na foto da capa do álbum de 1981, localizado acima desse parágrafo, mas nesse álbum alguns elementos são bastante relevantes para além das parcerias, pois entendemos essa capa intitulada *Samba partido e outras comidas* como o momento em que Bezerra da Silva ganhou efetivamente o seu espaço na indústria musical.

Esse álbum, logo abaixo, tem algo de especial. É o último que Bezerra atribui a autoria coletiva diretamente na capa e de forma explícita, mas é também o momento em que após esse álbum Bezerra passa a gravar toda a música dos compositores do morro, como podemos ler na entrevista do *Jornal*

Folha da tarde de 1986. “Aos 49 anos Bezerra da Silva gravou um LP em que não há nenhuma composição sua, seguindo uma linha que adotou há cerca de 5 anos⁵⁷”.

Nesse álbum *Bezerra da Silva e um punhado de bambas* de 1982, os elementos que compõem e marcam a foto são os próprios cantores e compositores do álbum ao fundo de Bezerra da Silva, demonstrado que são coadjuvantes das canções. Além da alegria e irreverência, que coincidem com as canções do álbum, todos estão dentro da linha do trem como podemos observar no ferro que Bezerra está sentado, assim como nas casas da periferia no segundo plano da imagem. Outro elemento importante é que não é possível identificar nenhum partideiro da cor branca, mas essa é outra discussão.



Figura 15: Disco *Bezerra da Silva e um punhado de bambas*

Na capa de 1983, logo abaixo, no álbum intitulado *Produto do morro*, temos alguns elementos importantes. O primeiro é o retorno do pandeiro que apareceu em 1981 e só aparecerá novamente em 1998. Como podemos ver na capa, Bezerra da Silva sai de dentro de uma caixa como se fosse ele literalmente um produto, mas cheio de instrumentos musicais e sem nenhum companheiro de partido alto. É aqui que se inicia a terceira fase na carreira de Bezerra, pois é a partir desse momento que as suas aparições passam a ser desvinculadas do coletivo do partido alto.

⁵⁷ Embora o Jornal relate que Bezerra não fazia mais composições, pensamos que o fato de participar compondo as melodias das canções o mantém um compositor. Bezerra da Silva, a malandragem bemsucedida, *Folha da Tarde*, São Paulo, 27 maio. 1986.

O segundo elemento é a lógica do título do álbum *Produto do morro*, pelo qual Bezerra é um produto literalmente dentro de uma caixa, em que a palavra “produto” e a imagem acabam atribuindo possibilidades de múltiplas interpretações para seu Lp. A interpretação de pertencimento por ser oriundo do “resultado” de uma comunidade do morro; a interpretação de ser um “objeto” quantificado e coisificado pela indústria fonográfica ou o resultado de uma transação financeira dele com o morro. Na química e na fisiologia, a palavra “produto” poderia ser o resultado de uma operação que foi a fabricação do Lp.



Figura 16: Disco *Produto do morro*

Chegava a hora de Bezerra da Silva aparecer, pela primeira vez, em um álbum vinculado ao sambandido. Este álbum foi lançado nos primeiros meses de 1984, com o país mergulhado em forte crise econômica e quando as pessoas manifestavam-se, pacificamente, nas ruas clamando por eleições diretas para Presidente. Bezerra lança um álbum dizendo “*esse aí é que é o homem*”. A imagem da capa mostra Bezerra sendo apontado por um civil, o personagem “dedoduro” ou “cagueta” e um policial lhe apontando uma arma, numa demonstração de intimidação explícita, algo que não era permitido de forma alguma nos tempos de ditadura civil militar.

Em 24 de maio de 1984, Bezerra concede uma entrevista para o *Jornal a Folha de São Paulo* ao repórter Ruy Castro. O repórter se espanta com a quantidade de cópias vendidas, como podemos ver na introdução da matéria publicada.

As Fms não lhe dão bola, seus discos não tocam nos apartamentos da classe média e ele não se apresenta em clube e boates, mas Bezerra da Silva é sério candidato a desconhecido mais conhecido do Brasil. Sem que você soubesse seus dez discos gravados faturaram quase três milhões de cópias nos últimos dez anos.



Figura 17: Disco *É esse aí que é o homem*

Ainda sobre a entrevista para o *Jornal Folha de São Paulo*, podemos perceber em trecho da conversa que teve com Ruy Castro a sua relação com o sambandido, quando declara que “se bandido não tem direito a nada, que tenha ao menos direito de cantar” ou quando afirma “o show na penitenciária foi um entre muitos: já toquei em todas as prisões e casas de detenções no Rio, São Paulo e Nordeste”.

A entrevista e a capa nos remetem a uma representação produzida por Bezerra sobre os habitantes das periferias, dos morros cariocas em particular. Sambadido pode ser traduzido, também, como a perspectiva de quem é visto sempre como bandido, como marginal. Se o regime político praticado por um Estado autoritário apresentava dinâmicas de distensão, “os pobres e negros”, para tomar uma expressão cara ao artista, continuavam no lugar social dos marginalizados.

No próximo capítulo, terceiro e último, analisamos a canção pronta para ser ouvida. Ou seja, o próximo capítulo é o momento pertinente para mostrar e entender a linguagem sonora.

CAPÍTULO 3 BICHO FERROZ, MALANDRO E VÍTIMA DA SOCIEDADE:

porque “malandro é malandro mesmo e otário é otário mesmo”

Neste terceiro e último capítulo, adentramos na análise das canções de forma mais restrita em um único álbum, o *Malandro Rife*, mas não perderemos como referencial o todo que é a obra de Bezerra da Silva. Nessa perspectiva, buscamos entender a canção não só como uma fabricação da indústria fonográfica, mas analisar os detalhes da arte produzida em um lugar específico que é o álbum musical, representando a vivência do cotidiano dos moradores dos morros do Rio de Janeiro.

Através do espaço de experiência do cantor e da representatividade atribuída ao malandro de Bezerra da Silva, intitulado como malandro rife, focamos a canção quando deixa a condição de fabricação para se converter em ato. Concentramos na representação mais específica do *Malandro Rife*, produção de 1985.

Dessa forma, nos apropriamos do ponto de vista de Frank Ankersmit (2012, p.194), quando o autor defende a representação como “uma operação de três lugares, e não de duas: uma representação (1) define um representado (2) em termos dos quais o mundo (3) é visto”. É nessa perspectiva, levantada por Ankersmit, que abordamos as canções de Bezerra da Silva, no álbum *Malandro Rife*, assim como nos referenciamos em Zaluar (1985), não necessariamente de forma dicotômica, mas concordamos que o samba é a formalização das ambiguidades vividas cotidianamente pela sociedade através dos conflitos entre os indivíduos e o coletivo, entre público e o privado, entre a igualdade e a hierarquia, a autonomia e a subordinação, pois a função estética da mensagem musical é estruturada de modo ambíguo em relação ao sistema de expectativas que são os códigos culturais entendidos e proferidos pelas canções durante a vivência do espaço sonoro em um determinado espaço e tempo.

Entendemos a representação como integração e cisão, e, nesta perspectiva, as práticas “constituem imagens que articulam a dimensão espacial do modelo e ajudam a representar, desde os níveis mais profundos, as manobras contínuas e descontínuas do discurso”, tornando o sujeito autor, mas também personagem do seu mundo. (TATIT, 2011, p.16). Assim, as 12 canções do Álbum *Malandro Rife* de 1985, proporcionam, a nosso ver, o entendimento do diálogo do sujeito personagem com o sujeito vivido pelos autores das canções.

Entendemos que a capa é objeto de percepção de qualquer observador, seja do colecionador, do musicólogo, do amante da música, ou do estudioso em música. Começamos por analisar a capa: produzida no ano de 1985. Após conseguir uma quantidade bastante expressiva de venda de discos em anos anteriores, Bezerra emplacou mais um sucesso, *Malandro rife*. Podemos observar as imagens selecionadas; para compor a capa da Figura 1 e a contracapa na figura 2, que chamam a atenção do

observador pela sua cor e as pequenas imagens de quadrinhos que remontam ao mundo do *Malandro Rife*.

O décimo primeiro long-play de Bezerra da Silva foi um sucesso de vendas e de crítica musical entre jornalistas. Exemplo disso é a reportagem *Um disco na lista dos melhores do ano* (abaixo) de Zuza Homem de Mello, que analisa o disco *Malandro Rife* da gravadora RCA, bem como perpassa pelo estilo de vida e caminhos percorridos pelo intérprete até chegar a ser reconhecido no mundo do samba e da malandragem carioca.

Um disco na lista dos melhores do ano

ZUZA HOMEM DE MELLO

A filosofia do malandro não tem rodeios: vai direto ao assunto. A primeira impressão pode ser a de um raciocínio primário. Mas depois vale a pena ver que é lógico, tem sabedoria, está bem acabado e não há nada mais a acrescentar. "Malandro é malandro mesmo, e o otário é otário mesmo."

O mundo da malandragem foi, e continuará sendo o berço de muitos sambistas. O mundo da malandragem, onde o revólver e o deduturo, bocas quentes e pagodes, cabritos e crioulas de fé produzem um rico material para se fazer sambas populares, é o mundo de Bezerra da Silva. O décimo primeiro long-play desse ídolo das periferias e da margem tem na capa sua fotografia com olhar provocante, o boné branco na cabeça, um revólver na mão direita e uma apresentação digna de um dos maiores astros da gravadora: "A RCA orgulhosamente apresenta Bezerra da Silva em 'Malandro Rife'". Pois o pernambucano (que muitos pensam ser carioca) incorpora com grande sucesso um sotaque rítmico e até breques da linha Jackson do Pandeiro aos sambas e partidos de autores que ele descola pelas "bocadas" de morros cariocas, para produzir mais um verdadeiro documento musical da arte popular



Um carioca de Pernambuco

deste país. Bezerra da Silva mostra na escolha de seu repertório pelo menos duas qualidades que o colocam acima de outros sambistas da atualidade: uma tremenda consciência política e um especial bom gosto para melodias — bom gosto que, para citar um caso, seu colega de área, Dircó, não demonstrou até agora possuir. Bezerra sim, toca nas pretas, como se diz.

O samba "Malandro Rife", por exemplo, de Otacílio e Art do Cavaço, tem um refrão típico das mais notáveis criações de Monsueto: a mesma frase repetida três vezes,

com ligetra alteração melódica e, por fim, a conclusão ("eu quero essa mulher assim mesmo" equivale, assim, a "malandro é malandro mesmo"). Curiosamente, um esquema parecido com o dos blues. Certamente poucos saberão quem são alguns dos compositores que ele escolheu. Mas seus pseudônimos e seus sambas são altamente reveladores. Cláudio Inspiração ("Bicho Feroz"), Embratel do Pandeiro ("Zé Fofinho e Ogum"), Pedro Butina ("Saudações às Favelas"), Zé Dedão do Jacaré ("No meu Barco"), Otacílio Doido ("Vítimas da Sociedade") e os mais conhecidos, como Noca da Portela ou Romildo, compõem, através da interpretação safada, sinuosa e leve de Bezerra da Silva, um universo que não toca em rádio FM do eixo Rio-São Paulo, evidentemente. Toca em porta de loja de bairro pobre, onde Bezerra é reconhecido e saudado.

Os sambas de Geraldo Pereira e Wilson Batista têm uma diferença básica em relação aos de Noel Rosa: não vão direto ao assunto, sem disfarces, detizando uma imagem crua e realista. Assim também é o samba que o artista Bezerra da Silva canta nesse estupendo disco, desde já para a lista dos melhores do ano. Assim também é o homem Bezerra da Silva: um malandro que não é de "quais-quais-quais", é um malandro Rife. Isto é, superior.

Figura 17: Reportagem enfatizando a sinceridade de Bezerra da Silva em suas canções

Além de sua própria origem, pernambucano do Recife, ou carioca pernambucano, como alguns o chamavam, pouco se sabe dos compositores que trabalharam com Bezerra durante a fabricação do álbum *Malandro Rife*. Como dele, sabemos que eram moradores das periferias do Rio de Janeiro e muitos de famílias oriundas de vários Estados da região nordestina. Seus pseudônimos são um sucesso, porém não de rádio FM do eixo Rio-São Paulo, mas sim por tocar em lojas de bairros pobres, em que Bezerra era reconhecido e saudado por sua "filosofia" de malandro. Está "filosofia", tão marcante em suas letras,

foi destacada pelo jornalista Zuza Homem de Melo, no ⁵⁸lead da matéria, quando este afirma que o sambista não faz rodeios: “vai direto ao assunto”. A primeira impressão pode ser a de um raciocínio primário, mas depois vai ver que é lógico, tem sabedoria, está bem acabado e não há nada mais a acrescentar. Malandro é malandro mesmo, e otário é otário mesmo”. Seu estilo musical, marcado pela vivência pessoal nos morros, deu ao repertório do álbum um teor político, capaz de colocá-lo acima de outros sambistas de sua época, segundo Zuza de Mello.

No long-play *Malandro Rife*, o resultado imagético dessa malandragem foi a fotografia de sua capa (também abaixo), marcada pelo olhar provocante de Bezerra da Silva, que está vestido com um boné branco na cabeça e um revólver na mão direita.

Retrata, assim, um malandro que não é de “quais-quais-quais”, mas sim um malandro rife.



Figura 17: Capa do LP *Malandro rife*, Bezerra da Silva, 1985.

Contudo, ampliando um pouco mais o olhar, mas ainda de forma “simples⁵⁹” percebemos Bezerra da Silva com um revólver calibre 38 na mão, com o gatilho puxado, assim como pequenas fotos em forma de quadrinhos que remontam aos quadrinhos de “super heróis” ou tirinhas de jornal. Nessa conjuntura,

⁵⁸ Termo jornalístico utilizado para se referir ao primeiro parágrafo da matéria, quando se introduz de modo geral o assunto reportado pelo jornalista ao leitor.

⁵⁹ Simples entendido com um olhar sem muita preocupação com os detalhes.

os quadrinhos representam os personagens vivenciados em suas canções do álbum em questão. Faz-se mister dizer que esses personagens estão em alguns outros álbuns de Bezerra da Silva.

A primeira figura do quadrinho está relacionada à canção *O malandro era forte*; o segundo quadrinho condiz com a canção *Zé fofinho de Ogum*; enquanto o terceiro quadrinho se refere à canção *Bicho feroz*; por fim, o último quadrinho está vinculado à canção *Vítimas da sociedade*. Bezerra da Silva segue o mundo da malandragem, berço de muitos sambistas. As melodias e letras que interpretava o colocaram em destaque.

Com o objetivo de identificar os princípios, categorias e conceitos pertinentes à fundamentação e ao desenvolvimento dessa pesquisa, destacamos que os valores remissivos e emissivos articulam-se à sintática musical e ritmicamente geram as matrizes das descontinuidades e continuidades que estruturam os discursos verbais e não-verbais do cantor, assim como esses discursos estão presentes na construção fonográfica de Bezerra direta ou indiretamente. Analisamos cada música separadamente embora não desvinculemos as canções umas das outras, pois sabemos da homogeneidade existente no contexto de fabricação de um álbum fonográfico, o fizemos apenas como um recurso facilitador para a análise.

Na contracapa, a imagem do segundo quadrinho retrata Bezerra da Silva abraçado com duas baianas do candomblé, mostrando a relação do cantor com a religião. Ainda na contracapa, podemos perceber o personagem *Zé fofinho de Ogum* presente na faixa número 2 lado A do disco, que fora regravação posteriormente em 2001, 2004, 2005, 2006. Dessa forma, visualizamos o narrador personagem autodiegético⁶⁰, sendo esse o padrão dos personagens nas canções de Bezerra da Silva, pois muitas vezes o narrador participa das histórias como protagonista, revelando a sua própria “vivência” cotidiana. Nesse caso específico, sabemos que é uma vivência dos compositores Embratel do Pandeiro e Dário Augusto e do próprio Bezerra da Silva, que foram os que construíram a canção.

⁶⁰ O narrador autodiegético corresponde a utilização da primeira pessoa por parte do narrador, porque conta sua própria história e participa dela. Embora, o narrador autodiegético não se distinga do narrador homodiegético, contudo o particulariza.



Figura 18: Contracapa do LP *Malandro rife* de Bezerra da Silva, 1985.

Disponibilizamos duas imagens do disco *Malandro Rife* para o leitor visualizar as faixas da mesma maneira como o disco foi produzido pela RCA na época. Duas imagens? Sim. Duas imagens, pois o disco tem lado A com seis canções e lado B com as mesmas quantidades do lado A. Optamos pela figura, pois entendemos que através da figura levaríamos o leitor ao objeto ora analisado com uma propriedade muito maior. Seguem como estão disponíveis em forma de CD no final da dissertação as canções desse álbum para apreciação do leitor ouvinte. Dessa forma, acredito que tanto a visualização das faixas no LP original, quanto o CD para se ouvir são parte fundamental para que possamos entender o objeto e não meras ilustrações.



Figura 19: Lado A do disco *Malandro rife*

Figura 20: Lado B do disco *Malandro rife*

Construímos tabelas com as canções presentes no álbum *Malandro Rife* de 1985 em formato de uma ficha técnica de cada canção, separadamente, com compositor, duração, ano, regravação, álbum, gravadora, faixa, formato, temática e, por fim, elementos estéticos como intensidade, altura, dinâmica, andamento, timbre e textura.

Com isso, analisamos o processo do cantor na sua abrangência no que diz respeito a eixos de produção entre letra e melodia, diferente dos outros capítulos, nesse daremos ênfase às canções, focando na tríade da análise das letras, representação das canções, mas também nos ritmos melódicos e como a força dessa integração entre letra e melodia e representação tende a repercutir na análise das canções.

Entendemos que o samba de Bezerra da Silva do álbum de 1985 precisa ser percebido como um processo denominado por Luiz Tatit como “tematização”. Segundo Luiz Tatit (2004, p.43), é desses processos que “resultam canções pouco variadas, geralmente concentradas em torno de um refrão, que se reportam em última instância aos velhos batuques com seus cantos responsoriais”.

O que nos interessa basicamente nessa reflexão sobre o álbum é que existe uma construção identitária, uma construção significativa, uma possibilidade de debate cultural entre as canções e a forma como elas foram construídas, em particular no ano

1985, através do que se pode dizer da voz como assinatura de uma época, uma assinatura rasurada de outras vozes, uma voz diferente -, uma genealogia do malandro de Bezerra da Silva está no *Malandro Rife*. Para isso utilizamos uma ideia pensada por Diniz (2003, p.99) “pensar a canção através da

corporificação que a voz outorga ao conjunto enunciação enunciado, ao escriturante como letra e ao musicante como som”.

Essas caracterizações nas tabelas abaixo foram fundamentais para a concretização da análise da pesquisa, pois facilitaram na captação das questões técnicas, tanto para o leitor, quanto para o pesquisador que têm nelas um apoio comparativo e estético.

3.1 Bicho Feroz: “você com revólver na mão é um bicho feroz”

Você com revólver na mão é um bicho feroz (feroz)/Sem ele anda rebolando e até muda de voz (isso aqui cá pra nós)/É que a rapaziada não sabe/Quando você entrou em cana/Lavava a roupa da malandragem/E dormia no canto da cama/Hoje está em liberdade/E anda trepado com marra de cão/Eu conheço seu passado na cadeia/Seu negócio é somente pagar sugestão (olha aí vacilão...)/Simplesmente eu tô dando esse alô/Porque sei que você não é de nada/Quando leva um arroxos dos homens/De bandeja entrega toda rapaziada/Acha bonito ser bicho solto/Mas não tem disposição/Quando entrar em cana novamente/Vai passar lua de mel outra vez na prisão

A música *Bicho Feroz* (anexo 5) foi composta em 1985 por Tonho e Cláudio Inspiração, tem duração de três minutos e quarenta e oito segundos (03:48), possui como temáticas principais a malandragem e a criminalidade nos morros. Em relação aos elementos estéticos, possui intensidade forte, a altura é barítono (médio) e a dinâmica crescente/diminuindo.

Esse contexto de não acreditar na justiça dos homens e ao mesmo tempo criticar as atitudes de homens “covardes” que fingem ser valentes também é retratada na entrevista de Bezerra da Silva ao *Jornal do Brasil*, como podemos analisar na figura abaixo.

“vacilão”. Na rua se sente valente com revólver na mão, “trepado com marra de cão”, mas quando está na cadeia perde a postura de “bicho feroz”: “Lavava a roupa da malandragem/E dormia no canto da cama”. Diante dessa contradição do personagem, Bezerra, finalizando a canção, alerta o ex-presidiário para ele não entrar em “cana” novamente, situação que podemos perceber nos versos

“Simplesmente eu tô dando esse alô/Porque sei que você não é de nada”. O vacilão mete medo nos outros, mas poderia terminar se dando mal.

Apesar do tempo do discurso ser sumariamente um resumo, ocorre durante as cadências rítmicas um tempo *analepses*⁶¹ através do sintagma verbal, presente no verbo “ser” foram utilizados para marcar as mentiras do antagonista. Como percebemos na escuta da canção que está anexo ao trabalho.

Eu conheço seu passado na cadeia/Seu negócio é somente pagar sugestão (olha aí vacilão...)/Simplesmente eu tô dando esse alô/Porque sei que você não é de nada/Quando leva um arroxos dos homens/De bandeja entrega toda rapaziada/Acha bonito ser bicho solto/Mas não tem disposição/Quando entrar em cana novamente/Vai passar lua de mel outra vez na prisão

3.2 Zé Fofinho de Ogum: “Era um tremendo cento e setenta em um”

Era um tremendo cento e setenta e um/Dizia que os búzios falavam/Tudo o que ele queria saber/Desde a hora de nascer/Até a hora em que ia morrer/Amarrava mulher, amansava marido/O Zé só faltava era fazer chover/E da esposa do delegado Oswaldo Cruz/Ele tomou de montão/Pra dizer que o doutor andava lhe traindo/E ela pensando que ele era bom/Uma linda imagem de São Jorge/Em suas costas, muito bem tatuado/O Zé com um papo de caô-caô/Dizia que tinha o corpo fechado/E quando sujou geral/Ele pelo santo não foi avisado/De repente pintou a caçapa/Era o Zé frente a frente com o delegado/O doutor muito invocado/Gritou o coro vai comer/Tira a roupa do malandro/E bate até o cavalo correr.

A música *Zé fofinho de ogum* (anexo 6) foi composta por Embratel do Pandeiro e Dario Augusto, possui duração de três minutos e quarenta e cinco segundos (03:45). A música está presente em vários álbuns do cantor, com quatro gravações em discos diferentes, sendo a primeira aparição em formato fonográfico em 1985, foi regravada nos anos 1999, 2001, 2004 e 2006.

As principais temáticas abordadas nos versos são religião e malandragem, como é possível perceber no primeiro verso quando Bezerra da Silva afirma que “Era um tremendo cento e setenta e um”. Esse verso faz referência ao caráter de “Zé fofinho” pelo qual o número 171⁶² (cento e setenta e um) está

⁶¹ Analepses é “tradicionalmente conhecidas por flashback [...] são alguns dos modos de se atrelar uma narração exclusivamente a um personagem, mesmo quando ela não pode em rigor rememorar aquilo que não precisa” (ADAMI, 2003, p.46).

⁶² Art. 171 - Obter, para si ou para outrem, vantagem ilícita, em prejuízo alheio, induzindo ou mantendo alguém em erro, mediante artifício, ardil, o qualquer outro meio fraudulento: Pena - reclusão, de um a cinco anos, e multa, de quinhentos

ligado ao código penal brasileiro de 1988, mas que tem sua base conservada na produção do Decreto-lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940. Sendo assim, o artigo 171 está presente na vida cotidiana depois de 1940, que relata a coação do Estado frente ao sujeito que comete contravenção, como podemos perceber no texto: “Obter, para si ou para outrem, vantagem ilícita, em prejuízo alheio, induzindo ou mantendo alguém em erro, mediante artifício, ardil, ou qualquer outro meio fraudulento”.

No que se refere aos elementos estéticos, a intensidade é forte, a altura barítono (médio), o andamento crescente e diminuendo. Esses elementos estéticos, vinculados à melodia da canção, que podem ser percebidos nas palavras de tons fortes durante os feitos de Zé fofinho de Ogum com a esposa do delegado. Como exemplo dessas palavras temos montão, caô caô, avisado, delegado, invocado e malandro.

A rima “tudo que ele queria saber/Desde a hora de nascer/Até a hora em que ia morrer/Amarrava mulher, amansava marido/O Zé só faltava era fazer chover” utiliza palavras como saber, nascer e morrer antes de construir uma conclusão melódica com chover, sendo assim as repetições dos verbos no final de cada verso são utilizadas como marcação para as viradas de entonação sonora.

Partindo da perspectiva de análise da letra, podemos observar que a vida de *Zé fofinho de Ogum*, um “tremendo cento e setenta e um”, era construída a partir das mentiras relacionadas às crenças dos devotos ao candomblé, contudo fingia ler os búzios para enganar as pessoas e assim conseguir em troca benesses. O que Zé não conseguiu foi prever seu próprio futuro. Ele enganou a esposa do delegado Oswaldo

Cruz para obter vantagens financeiras. “Ele pelo santo não foi avisado” e, conseqüentemente, não percebeu que o delegado estava frente a frente com ele para tirar satisfação sobre a história que os “búzios falavam”.

mil réis a dez contos de réis. § 1º - Se o criminoso é primário, e é de pequeno valor o prejuízo, o juiz pode aplicar a pena conforme o disposto no art. 155, § 2º. § 2º - Nas mesmas penas incorre quem: Disposição de coisa alheia como própria I - vende, permuta, dá em pagamento, em locação ou em garantia coisa alheia como própria; Alienação ou oneração fraudulenta de coisa própria II - vende, permuta, dá em pagamento ou em garantia coisa própria inalienável, gravada de ônus ou litigiosa, ou imóvel que prometeu vender a terceiro, mediante pagamento em prestações, silenciando sobre qualquer dessas circunstâncias; Defraudação de penhor III - defrauda, mediante alienação não consentida pelo credor ou por outro modo, a garantia pignoratícia, quando tem a posse do objeto empenhado; Fraude na entrega de coisa IV - defrauda substância, qualidade ou quantidade de coisa que deve entregar a alguém; Fraude para recebimento de indenização ou valor de seguro V - destrói, total ou parcialmente, ou oculta coisa própria, ou lesa o próprio corpo ou a saúde, ou agrava as conseqüências da lesão ou doença, com o intuito de haver indenização ou valor de seguro; Fraude no pagamento por meio de cheque VI - emite cheque, sem suficiente provisão de fundos em poder do sacado, ou lhe frustra o pagamento. § 3º - A pena aumenta-se de um terço, se o crime é cometido em detrimento de entidade de direito público ou de instituto de economia popular, assistência social ou beneficência.

3.3 Arruda de guiné: “no fundo do meu quintal nasceu... uma planta maneira”

No fundo do meu quintal nasceu... uma planta maneira/No fundo do meu quintal nasceu... uma planta maneira/Planta que foi consagrada, por minha vó rezadeira/Vovó que veio de Angola, pensa e não fala besteira/Diz que a planta formosa é arruda de guiné/É... arruda/Mas o nome da planta ela, é... arruda de guiné/É... arruda/Antes da planta nascer, quase que vivi o meu fim/Ela se dizia incorporada, com um tal de seu coisa ruim/E depois pegava o meu prato de bóia, jogava tudo dentro do ralo/Quando eu reclamava ela dizia assim/“quero muito respeito com o meu cavalo”/Diz que a planta formosa é arruda de guiné.../Depois que planta nasceu, muita coisa aconteceu/O inferno pegou fogo até o capeta correu/E aquela crioula que mandei pro inferno que o coisa ruim logo me devolveu/Quando deu de cara com o pé de arruda ela deu um estouro e desapareceu

A canção *Arruda de guiné* (anexo 7) foi composta por Bira do Cavaco, Rubens da Vila e Velho Bira. Primeira aparição foi justamente no álbum *Malandro Rife*, mas a música está presente em vários álbuns do cantor, com três gravações em discos diferentes, sendo a primeira aparição em formato fonográfico em 1985, sendo regravada nos anos 2001, 2004 e 2006. As principais temáticas são religião e malandragem. No que tange aos elementos estéticos, a intensidade é médio, a altura é barítono (médio), a dinâmica crescente.

A canção retrata o nascimento de uma “planta maneira”, consagrada pela avó rezadeira, no fundo do quintal do personagem, o qual é autodiegético, pois participa ativamente da narrativa. Sendo assim, quando o personagem recebeu a planta da sua avó, a solução para seus problemas estava na “arruda de guiné”, pois tudo na sua vida foi solucionado, até mesmo a esposa, que era um grande incômodo, desapareceu.

Abaixo na letra da canção podemos observar:

No fundo do meu quintal nasceu... uma planta maneira/No fundo do meu quintal nasceu... uma planta maneira/Planta que foi consagrada, por minha vó rezadeira/Vovó que veio de Angola, pensa e não fala besteira.

Podemos perceber que nos dois primeiros versos, compostos no final pelas palavras “rezadeira” e “besteira”, combinam a sua sonoridade com “maneira”, refrão da música. Nota-se que o terceiro verso se constitui em uma dinâmica crescente no tocante ao nome da planta, pois o cantor utiliza o verso como uma auto-afirmação através da beleza da planta. A resposta, ainda mais crescente, é feita pela segunda voz, assim como o sexto verso “é arruda”. Nesse sentido, a canção também possibilita entender que essa planta é usada em alguns cultos religiosos para espantar maus olhados e trazer boas novas, pois a arruda fez “o inferno pegar fogo e até o capeta correu”.

Nessa perspectiva, o narrador descreve a planta na terceira pessoa do singular demonstrando uma hesitação ao relatar seu nascimento, pois foi o crescimento dela que possibilitou as mudanças na sua vida. Para enfatizar as propriedades da planta, utilizase de exclamações seguidas de elogios. Assim, através do timbre de voz do cantor e auxílio de instrumentos de percussão, ambos ressoam uma cinética musical que fortalece o afeto pela planta. Apesar do tempo do discurso ser sumariamente um resumo do cotidiano de um personagem protagonista genérico, ocorre durante as cadências rítmicas um tempo *analepses*⁶³ través do sintagma nominal, presente no substantivo planta. Por isso, a canção se passa em dois espaços: o social e o psicológico imaginário do cantor quando fala do inferno.

3.4 Saudação às favelas: “sei que sou considerado em qualquer bocada”

Voltei pra falar das favelas que eu não falei/Hoje provo e comprovo que não esqueci de vocês/Morro do Juramento, Jorge Turco, Babilônia e Adeus/Cabrito, Fubá, Morro Agudo e Cidade de Deus/Lagartixa, Coroa, Formiga e Laboriaux/Favela do Acari, Timóteo da Costa e o Morro do Amor/A querida cruzada São Sebastião/Antiga praia do pinto que deu o Adílio um grande campeão/Morro do Cajueiro, Boca do Mato e Cerro Corá/Nova Holanda, Engenho da Rainha e o famoso Curral/Favela da Guarda, Manguinhos, Varginha e Rato Molhado/Vila Aliança em Bangú, representando o pasmado/A Cidade Alta que é pra lá de bom/Parque proletário da Gávea e o saudoso parque do Leblon/Morro da Maravilha, Abacaxi, Alvorço e Sabão/Na garganta nasceu Viradouro, o pentacampeão/Brasília, Torre, Urubu e Coreia na famosa Engenhoca/Ordem e progresso em São Paulo e a saudosa Maloca/Sei que sou considerado em qualquer bocada/Peço desculpa a vocês, mas não troco meu Morro do Galo/por nada

Pedro Butina e Sérgio Fernandes foram os compositores da canção, que tem duração de três minutos e vinte e três segundos (3:23). A primeira gravação foi em 1985, a música está presente em vários álbuns do cantor, com duas gravações em discos diferentes, sendo regravada nos anos 2001 e 2004. As principais temáticas são identidade e lugar. Quanto aos elementos estéticos, a intensidade é média, a altura é barítono (médio), a dinâmica decrescente e diminuendo. Podemos perceber que a tentativa do compositor foi aglomerar o nome das cidades em versos que rimem entre si. No segundo, terceiro e quarto verso, utiliza-se a sonoridade do plural das palavras

“vocês”, “adeus” e “Deus”. No verso cinco, ele quebra o ritmo através das palavras “lagartixa”, “coroa”, “formiga” e “laboriaux”. Nos versos sete e oito, constrói-se a sonoridade forte através “ão” da palavra “campeão” e “Sebastião”, e nos versos quinze e dezesseis as palavras “sabão” e “pentacampeão”,

⁶³ Analepses é “tradicionalmente conhecidas por flashback [...] são alguns dos modos de se atrelar uma narração exclusivamente a um personagem, mesmo quando ela não pode em rigor lembrar aquilo que não precisa” (ADAMI, 2003, p.46).

enquanto nos versos onze, doze, treze e quatorze se utiliza da sonoridade barítono (média) da vogal “o” e seus plurais. A letra fala das favelas que Bezerra da Silva ainda não havia mencionado em outras canções, por isso menciona várias para provar e comprovar que não se esqueceu desses moradores. São exemplos de favelas citadas o Morro do Juramento, Jorge Turco, Babilônia, Adeus Cabrito, Fubá, Morro Agudo, Cidade de Deus, Lagartixa, Coroa, Formiga, Boca do Mato, Varginha, Rato Molhado. Por fim, o intérprete finaliza relatando a sua preferida: “sei que sou considerado em qualquer bocada/Peço desculpa a vocês, mas não troco meu Morro do Galo por nada”.

A construção dessa canção não é através de nenhum personagem específico, mas de vários espaços construídos na narrativa, pois são espaços "verdadeiros", ambientes criados pelo narrador para contextualizar seu recado aos morros. Logo, os versos constituem um esquema fixo de rimas: o primeiro verso rima sempre com o segundo, o terceiro com o quarto, o quinto com o sexto e o sétimo com oitavo.

As ideias básicas do poema são reafirmadas pela constância dos refrões entre estrofes, entretanto, sugere uma continuidade das estrofes proferidas. No entanto, quando o poema segue as estruturas rítmicas durante a alternância dos refrões, imprime a polirritmia⁶⁴ forte dos instrumentos de grave⁶⁵ aerofones da tabela 2. Nessa conjuntura, a música, com uso dos instrumentos cordofones com sonoridade bem acelerada, imprime o ritmo nos refrões⁶⁶ de fortes marcações de tempo e espaço.

3.5 No meu barco: “não vi, não sei, não conheço”

No meu barco só vai quem eu quiser.../Meu barco sai da praça quinze/Com destino a Macaé/Levando a moçada para um pagode/E a ordem do dia é não levar mané/Só vai mesmo o malandro rife/Pra corujão não se ligar no endereço/O único papo de cadeado/É não vi, não sei, não conheço/No meu barco só vai quem eu quiser.../Não vai fim de festa, nem dedo duro/Nem fim de estrada também/Nem fim de barraco, nem dedo de gesso/Pra não caguetar ninguém/Nem meio pau, nem meio tijolo/Porque é o maior rabo de foguete/Pra quem não estiver me entendendo/Tudo isso quer dizer caguite/No meu barco só vai quem eu quiser.../Este time de comédia não vai poder viajar/Porque não respeita aquela lei/De ver, ouvir e calar/Tudo o que se passa no pagode/Sai caguetando depois/“batendo” pra deus e o mundo/Que a rapaziada da “dois”/No meu barco só vai quem eu quiser...

⁶⁴ Vários ritmos simultâneos.

⁶⁵ Grave: de 40 a 48 batidas por minuto. Muito lento; grave; sério; demasiadamente vagaroso.

⁶⁶ O conceito etimologicamente da palavra refrão expressa o encaixa de maneira assertiva para desaceleração que refreia o fluxo temporal durante o andamento melódico da canção (TATIT, 2011, p.25).

Os compositores da canção são Sarabanda e Zé Dedão do Jacaré. Com duração de dois minutos e cinquenta e seis segundos (2:56), foi gravada em 1985 e regravaada nos anos 1999, 2001, 2004, 2005 e 2006. A principal temática é a malandragem. Em relação aos elementos estéticos, a intensidade é forte, a altura é barítono (médio), a dinâmica crescente e diminuendo. Nessa análise podemos perceber que o autor constrói sua canção na sonoridade da vogal “e” em que o verso rima com “quem eu quiser” do refrão. Assim o final dos versos é composto pelas palavras de encerramento a letra “e” e seus plurais. Exemplo disso são as palavras: quinze, Macaé, pagode, mané, rife, quiser, ninguém, também, foguete, cagete. Outra observação relevante é o começo de boa parte dos versos serem com a letra “n” e “m” que demonstra a preocupação do tom forte das mesmas.

Na narrativa, o personagem enfatiza três vezes que em seu barco, com destino a um pagode em Macaé, só vai quem ele quiser, só entra nele quem respeita a lei de ver, ouvir e calar. Ou seja, só entram aquelas pessoas que são próximas e chegadas ao narrador personagem. Por essa razão, só vai malandro rife, excluindo-se, assim, dedo duro, fim de estrada, fim de festa, fim de barraco e dedo de gesso, pois esses personagens no olhar do autor não fazem parte da conduta adequada ao malandro rife. Essa canção mostra Bezerra da Silva como maestro na escolha das pessoas que acompanharam seus sambas, pois é ele a figura que procura e escolhe os “compositores de verdade”. Contudo, podemos perceber que já existe um descontentamento do intérprete com as gravações de sua autoria, principalmente no tocante a remuneração financeira que a ECAD (Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autorais) repassa para ele. Sendo assim, percebemos a afirmação da procura e seleção dos compositores que vão fazer parte dos seus álbuns. Ou seja, “no meu barco só vai quem eu quiser”.

Na reportagem abaixo Bezerra da Silva reforça ainda mais a sua insatisfação com o tratamento da ECAD com os compositores

Bezerra canta a malandragem

Da Reportagem Local

Roberto Fustini

O cantor e compositor Bezerra da Silva está em São Paulo para lançar o décimo segundo disco de sua carreira, o LP "Alô Malandragem, Maloca o Flagrante!", que, há duas semanas nas lojas, já vendeu cem mil cópias. Hoje, às 21 horas, a gravadora RCA promove um show com o artista, somente para convidados, no clube Patropi.

Aos 49 anos, Bezerra da Silva gravou um LP em que não há nenhuma composição sua, seguindo uma linha que adotou há cerca de cinco anos. A decisão de não gravar mais suas próprias músicas é fruto de uma briga antiga entre ele e o Ecad (Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autorais), a quem Bezerra acusa de nem sempre pagar o que é devido aos compositores. "Prefiro não gravar minhas músicas a ser roubado", afirma.

Os compositores gravados por Bezerra da Silva são desconhecidos do grande público. Bicalho, Sylvio Modesto, Romildo, Edson Show, Naval, entre outros, foram recrutados por Bezerra na favela do morro do Cantagalo (zona sul do Rio), onde viveu durante vinte anos, antes de mudar com a família para Botafogo (também na zona sul carioca). Mesmo depois da mudança, o intercâmbio entre ele e os compositores do Cantagalo continuou intenso.

Nas rádios

"São compositores de verdade", diz Bezerra. "Têm o privilégio de saber fazer samba porque, ao contrário do que diz uma música que eu ouvi uma vez, fazer samba é privilégio de poucos." Bezerra da Silva



O cantor e compositor Bezerra da Silva lança seu novo LP hoje em São Paulo, a partir das 21h, no clube Patropi

resolveu homenagear esses autores, que considera injustiçado— na contrapartida do novo LP, em que todos os compositores de "Alô Malandragem, Maloca o Flagrante!" aparecem no morro do Cantagalo.

O disco anterior de Bezerra da Silva, lançado no ano passado, ultra-

passou a cifra das trezentas mil cópias vendidas. Segundo estimativas da RCA, o novo LP promete um desempenho ainda melhor, já que as cem mil cópias foram vendidas à custa de uma única faixa trabalhada

no rádio, "Malandragem, Dá um Tempo". Além de generosamente

executado pelas rádios AM, faixa em que Bezerra sempre teve boa penetração, o carro-chefe do novo disco está começando a ser tocado também pelas FMs do Rio.

ALÔ MALANDRAGEM, MALOCA O FLAGRANTE! - LP com Bezerra da Silva. RCA. Cód. 75.00. Lançamento em São Paulo hoje, às 21h, no clube Patropi (r. Cubatão, 69, Paraisópolis, zona sul).

Figura 22: Bezerra da Silva, Bezerra canta a malandragem, *Folha da Tarde*, São Paulo, 27 mai. 1986

O título da reportagem local retrata o lançamento do décimo segundo disco de Bezerra da Silva, intitulado *Alô malandragem, maloca o flagrante*. Apesar de o show para apresentação do LP até então não ter acontecido, este já havia vendido mais de cem mil cópias nas duas semanas em que esteve disponível nas lojas, isso possivelmente mostra o tamanho do sucesso que Bezerra estava a fazer em 1986. Sendo assim, podemos afirmar que após o disco *Malandro Rife* de 1985, Bezerra da Silva entrou em uma categoria relacionada aos discos mais vendidos do Brasil, mesmo sendo desconhecido em vários estados brasileiros.

Nesse disco não há músicas autorais de Bezerra, decisão tomada por ele após briga antiga que teve com a ECAD. O cantor acusa a ECAD de nem sempre pagar o que deve aos compositores, razão pela qual preferia não gravar suas músicas "a ser roubado".

3.6 Malandro Rife: "comanda bonito a sua transação"

Malandro é malandro mesmo/Malandro é malandro mesmo/Malandro é malandro mesmo/E o otário ele é otário mesmo/O malandro de primeira/Sempre foi considerado/Em qualquer bocada que ele chega/Ele é muito bem chegado/E quando tá caído não reclama/Sofre calado e não chora/Não bota culpa em ninguém/E nem joga conversa fora/Quem fala mal do malandro/Só pode ser por ciúme ou despeito/Malandro é um cara bacana/Homem de moral e de respeito/O defeito do

malandro/É gostar de dinheiro, amizade e mulher/Malandro tem cabeça feita/Malandro sabe o que quer/Quando o bom malandro é rife/Comanda bonito a sua transação/Não faz covardia com os trabalhadores/E àqueles mais pobres ele dá leite e pão/Quando pinta um safado no seu morro/Assaltando operário botando pra frente/Ele mesmo arrepiou o tremendo canalha/E depois enterra como indigente

A canção *Malandro rife* (anexo 10) foi composta por Otacílio e Ary do Cavaco. Possui três minutos e vinte segundos de duração (3:20). Foi gravada em 1985 e regravaada nos anos 1999, 2001, 2004, 2005 e 2006. Em relação aos elementos estéticos, a intensidade é forte, a altura é barítono (médio), a dinâmica é crescente e diminuindo. Malandragem é a temática central da canção. A dinâmica da canção está relacionada às vogais “a” e “o” “e” que se intercalam formando o ritmo forte dos versos.

A narrativa fala do direito sagrado da defesa. No caso em questão, o personagem revê a um ataque, pois se “não derrubasse” ele “cairia” porque o malandro era forte. Ou seja, o malandro rife é o “malandro mesmo”. Para Bezerra malandro rife é um malandro superior a todos os malandros, pois “sempre foi considerado, quando tá caído não reclama, não bota a culpa em ninguém, tem cabeça feita, comanda bonito sua transação, não faz covardia com os trabalhadores.”

Sendo assim, descreve como é o malandro rife: um cara bacana; homem de moral e respeito; tem cabeça feita; sabe o que quer; aos mais pobres dá pão e leite, arrepiou os safados do morro; por fim, só consegue perceber os defeitos do malandro rife em “gostar de dinheiro, amizade e mulher”, mas encara as outras situações como corretas e proveitosas dentro do cotidiano do morro.

Podemos perceber essa postura do malandro criada por Bezerra em uma das entrevistas para *Folha de São Paulo em 1987*, logo abaixo, quando o intérprete afirma que o seu malandro é rife, ou seja, superior ao malandro contraventor.



Bezerra da Silva sai do prisão, numa foto de contracapa de seu novo LP, "Justiça Social", que sai pela RCA

Bezerra reinveste no mito da malandragem

A prisão do cantor e compositor Lobão, decantada pela "Ópera do Malandro", de Chico Buarque de Holanda, mas está a amarrar do maior protótipo da malandragem no samba atual — o pernambucano Bezerra da Silva, 60. Ao contrário do malandro tradicional, Bezerra da Silva sempre trabalhou, detesta a honestidade, a lei de Deus e é radicalmente contra as drogas — apesar de cantá-las sempre em seus discos. Ou será que a malandragem de Bezerra é fazer crer que não é malandro — ou que é sem sócio tradicionalmente?

Seja qual for a estratégia do malandro, está de corte: seu possivelmente LP, "Alô Malandragem! Malícia e Flagrante", atingiu o patamar das 66 mil cópias vendidas graças a um retrato que fazia referência explícita ao uso da maconha: "você aperta, mas não vou acender agora, se segura malandro, pra fazer a cabeça tem hora".

Condenação por droga é uma rotina

Do Bonco de Dodós
O envolvimento de ídolo da MPB com as drogas já levou muitos deles à prisão nos últimos anos. E quase uma rotina. Em maio de 1966, o cantor Nelson Gonçalves ficou treze dias preso depois que a polícia paulista, ao embarcar uma quadrilha de traficantes de cocaína, foi levada a casa do artista. Na apreensão, havia uma quantidade não especificada de pó.
Dois anos depois, em julho de 1968, o cantor e compositor Gilberto Gil foi preso num hotel de Florianópolis (SC) após a apreensão de uma quantidade de maconha. Por determinação judicial, Gil foi internado numa clínica para tratamento de toxicômanos.
No mês seguinte, agentes da Divisão de Entorpecentes do Detec (Departamento Estadual de Investigações Criminais), órgão da Secretaria de Segurança Pública paulista, munido de mandado de busca e apreensão, entraram na casa do cantor e compositora Rita Lee, em São Paulo, e apreenderam cigarro "semiconsumido" de maconha. Ela foi condenada a um ano de prisão domiciliar, podendo desenvolver atividades artísticas externas somente com autorização judicial.
No dia 12 de novembro de 1968, Arnaldo Antunes, letrado e vocalista do grupo de rock "Os Tetas", foi preso em sua casa, em São Paulo, por "portar e tráfico" de heroína. Ele teria fornecido a droga a seu companheiro Toni, bem detido, horas antes numa batida policial. Toni foi condenado a seis meses e Antunes a três anos, mas ambos, por serem primários, poderão cumprir a pena em liberdade.
No dia 2 de outubro de 1966, Paulo Ricardo, vocalista do conjunto "RPMP", foi detido pela Polícia Federal no aeroporto internacional do Rio de Janeiro, por porte de 16 gramas de maconha.
Envolvido em caso policial estranho às drogas, o cantor Lindomar Castilho é o único membro da MPB a cumprir longa pena de prisão. A mandragem de 30 de março de 1964, em São Paulo, o músico foi condenado a dois anos e seis meses de prisão. O juiz foi o então juiz de Direito Elyane de Grammont, de quem se desquitara havia apenas vinte dias.
Frente ao pagamento por frequentadores do café, que quase o incharam, Lindomar foi julgado em 1964 e condenado a dois anos de prisão. Recolhido ao Centro Penitenciário Agrícola do Estado de Goiás, em Goiás (onde mora sua família), Lindomar gravou no cárcere, no ano passado, o LP "Mantidas da Solidão".

Figura 23: Bezerra reinveste no mito da malandragem, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 mai. 1987.

A matéria da *Folha de São Paulo* de 1987, assim como Bezerra da Silva, faz distinção entre a imagem do malandro tradicional e do malandro reinventado por Bezerra da Silva. Ou seja, o malandro rife apresentado anteriormente em outros álbuns e na canção supracitada nesse item.

No primeiro caso do “malandro tradicional”, clássico, tem-se um indivíduo escroque que sobrevive à sombra da lei com trabalhos nunca bem definidos, sempre com a postura individualista, amante da noite e da música de bar. Já no caso de Bezerra da Silva este sempre trabalhou, e se preocupa com o coletivo, defendeu a honestidade, a lei de Deus, apesar de suas músicas retratarem sobre a temática de crimes e drogas, que segundo Bezerra é a “realidade do morro”, o autor percebe essas práticas como u refúgio da vida sofrida que as pessoas levam, mas não como uma forma de se aproveitar do outro. Ou seja, o Malandro rife é “superior⁶⁷”, pois está sempre a pensar em uma coletividade e não em um individualismo do “malandro tradicional” Dessa forma, quando voltamos para os sons e a síncopa⁶⁸ do samba de Bezerra percebemos também essa construção coletiva, através da pulsão musical da voz, canta

⁶⁷ Essa distinção é feita pelo próprio Bezerra da Silva.
⁶⁸ Segundo Muniz Sodré “Sincopa, sabe-se, é a ausência no compasso da marcação de um tempo que, no entanto repercute noutro mais forte [...] tanto no Jazz quanto no Samba, atua de modo especial a síncopa”.

uma sequência de sons aerofones que é sua marca notória, pois ele se utilizava das vogais fortes como “a” e “o” para orquestrar os versos, que quase sempre vem seguido de uma segunda voz, que deixa a entender a construção coletiva das suas ideias.

Com efeito, uma após a outra, cada sílaba da letra corresponde a um som que termina com “a” ou “o”, mesmo que as unidades de tempo e de compasso estejam subdivididas em grupos de notas e esses grupos de notas tenham seus valores alterados, tomando o nome de quiálteras elas permanecem invioladas. Enquanto isso, os instrumentos idiofones acompanham o timbre de voz e a maneira malandra de entoar facilita manter o ritmo, pois esses são os instrumentos que colaboram para a ginga do *samba malandro* de Bezerra, como também determina sua fração ordinária escrita após a clave e os acidentes fixos, que é chamada de fórmula de compasso, no caso do samba buscando a diferenciação.

3.7 Levanta a cabeça: “porque a vida, ela sempre foi um perde ou ganha”

“Eu sei que a dor no seu peito ainda há/Mas levante a cabeça compadre o que passou, passou/Porque a vida, ela sempre foi um perde ou ganha/Quem não bate, apanha, isso é muito natural/O importante é manter a cabeça erguida/Pra cicatrizar a ferida e levantar a moral/E eu também queria ver toda essa gente cantando e sambando/E a sua alegria extravasando/Mas infelizmente o destino não quis/Essa tristeza pra longe a gente chuta/Evaristo assumiu o comando da luta/Somente pra fazer nosso povo feliz”.

A canção é do compositor Noca da Portela. Com duração de três minutos e doze segundos (3:12), foi gravada em 1985 e regravaada nos anos 1999, 2001, 2004, 2005 e 2006. As principais temáticas são saudade e homenagem. Quanto aos elementos estéticos, a intensidade é fraca, já que se trata de uma música triste, cujos versos exprimem a saudade e uma homenagem pela perda de Evaristo. A altura é barítono (médio).

Logo, a dinâmica dessa canção é irregular, ela está somente harmonizada através dos instrumentos, pois os versos não colaboram para uma rima simétrica. O tom é de despedida e homenagem ao mesmo tempo. Por isso, o autor utilizou-se de palavras vinculadas aos sentimentos como, levante, perda, manter, cabeça erguida, cicatrizar, ferida, tristeza, feliz. A canção retrata uma situação de tristeza com a perda de um membro da malandragem.

Na narrativa é um conselho para seu compadre levantar a cabeça apesar de existir dor no peito. Enfatiza que o que passou, passou. Faz parte da vida ganhar e perder e por isso quem não bate, apanha. Por fim, sintetiza que o importante é manter a cabeça erguida para “cicatrizar a ferida e levantar a moral”.

Enquanto isso, a estrutura tonal acompanha o timbre de voz de Bezerra da Silva como uma marcha de velório, pois quem os determinará será uma fração ordinária escrita após a última clave no verso segundo e os três últimos através das palavras

“chuta” e “luta” e os acidentes fixos só ocorre na “feliz” fora, que é chamada de fórmula de compasso.

3.8 Vítimas da sociedade: “o ladrão está escondido lá embaixo/Atrás da gravata e do colarinho”

Se vocês estão a fim de prender o ladrão/Podem voltar pelo mesmo caminho/O ladrão está escondido lá embaixo/Atrás da gravata e do colarinho/Só porque moro no morro/A minha miséria a vocês despertou/A verdade é que vivo com fome/Nunca roubei ninguém, sou um trabalhador/Se há um assalto à banco/Como não podem prender o poderoso chefe/Aí os jornais vêm logo dizendo/Que aqui no morro só mora ladrão/Se vocês estão a fim de prender o ladrão.../Falar a verdade é crime/Porém eu assumo o que vou dizer/Como posso ser ladrão/Se eu não tenho nem o que comer/Não tenho curso superior/Nem o meu nome eu sei assinar/Onde foi se viu um pobre favelado/Com passaporte pra poder roubar/Se vocês estão a fim de prender o ladrão.../No morro ninguém tem mansão/Nem casa de campo pra veranear/Nem iate pra passeios marítimos/E nem avião particular/Somos vítimas de uma sociedade/Famigerada e cheia de malícias/No morro ninguém tem milhões de dólares/Depositados nos bancos da Suíça/Se vocês estão a fim de prender o ladrão...

Os compositores da canção são Criolo Doido e Bezerra da Silva. Com duração de três minutos e quatro segundos (3:04), tem como principal temática a sociedade. A música está presente em vários álbuns do cantor, com sete gravações em discos diferentes, sendo a primeira aparição em formato fonográfico em 1985 e regravação nos 1999, 2001, 2004, 2005 e 2006. No que tange aos elementos estéticos, a intensidade é forte, a altura é barítono (médio), a dinâmica é crescente e diminuindo.

Geralmente se fala do ladrão que assalta a mão armada, que é pobre e mora no morro. A letra da música retrata outro tipo de ladrão, muitas vezes esquecido pela sociedade e pelos jornais. É o ladrão de gravata e colarinho, com mansão, casa de campo para veranear, tem iate para passeios marítimos e avião particular. No fim, resume o sentido da canção nos versos: “Somos vítimas de uma sociedade/Famigerada e cheia de malícias/No morro ninguém tem milhões de dólares/Depositados na Suíça”. Nesse sentido, percebemos que o gênero samba é o suporte de gravação fonográfico de estúdio dessa canção. Estilisticamente, a canção “Vítimas da sociedade” é um poema pelo caráter musical, mas é uma narrativa de denúncia através do narrador Bezerra da Silva.

Entre vários argumentos podemos notar em uma entrevista de Bezerra da Silva ao *Jornal Folha de São Paulo*, no ano 2000, a recepção da crítica musical dos sambas de Bezerra da Silva. Segundo o intérprete, seu samba não foi feito para “ladrão” ou “bandido”, mas foi construído através da observação e das práticas cotidianas da sociedade brasileira. Por isso, quando na sua canção Bezerra da Silva aponta que o ladrão é aquele de colarinho, ele está afirmando que os estereótipos criados em torno dos moradores dos morros é grande, pois “ladrão existe em todo lugar”.



Figura 24: Malandro por malandro, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2000.

A reportagem de Marcelo Rubens Paiva retrata um encontro com Bezerra da Silva e Zeca Pagodinho, cujo intuito seria o de negar os estereótipos construídos ao longo de suas carreiras. Ambos são representantes do samba partideiro e de raiz.

Entretanto, “nós não fazemos samba para bandido”.

É nessa perspectiva que o personagem aponta vários argumentos para localizar os “verdadeiros” ladrões, como podemos perceber no refrão “se vocês estão a fim de prender o ladrão...”. A narração é

construída na terceira pessoa do plural, pois o uso frequente dos verbos como “poder” flexionado em “podem” facilita essa observação.

3.9 O malandro era forte: “se eu não derrubasse, eu caía”

Se eu não derrubasse, eu caía/Porque o malandro era forte/Ele dava pernada, dava cabeçada/Ele era de morte/Logo a mim que o malandro/Queria desmoralizar/Até a minha crioula de fé/Falou que na marra ele ia tomar/Eu então respondi:- gosto de ver para acreditar/Conversa fiada matou carambola/E só com sujesta não vai me ganhar/Se eu não derrubasse, eu caía.../E o cara babava igual a cachorro danado/Foi logo metendo a mão na turbina/E o povo gritando:- esse já é finado!/A própria lei é quem diz/Que a defesa é um direito sagrado/Ai eu meti a mão no meu ferro/Saí dando pipoco e derrubei o malvado

A canção foi composta por Pinga e Netinho, tem duração de três minutos e quarenta segundos (3:40), foi gravada em 1985 e regravada em 1999, 2001, 2004, 2005 e 2006. Malandragem é a temática central. Em relação aos elementos estéticos, a intensidade é forte, a altura é barítono (médio), a dinâmica crescente e diminuendo. O seu formato é de canção e foi gravada com o gênero samba e suporte de gravação fonográfico de estúdio.

Na narrativa o cantor justifica a legítima defesa para tomar a atitude final descrita na canção: “Aí eu meti a mão no meu ferro/Saí dando pipoco e derrubei o malvado”. Logo, o desfecho é produzido como glória ao personagem principal, Bezerra da Silva. A canção retrata uma situação de conflito entre dois malandros: Bezerra da

Silva como protagonista e “o malandro forte” como antagonista.

Na instância sonora da narrativa não observamos fortes demarcações de tempo histórico, pois não se define época ou momento histórico; considera-se um tempo genérico, falado no presente. Quanto ao espaço, este é demarcado como o a sequencia de fatos até a morte do individuo.

Estilisticamente, a canção *Malandro era forte* é um poema pelo caráter musical e uma narrativa por se tratar de um enredo dramático com início e fim. Mas, também, existe um processo de exteriorização dos personagens, pois começa em um momento qualquer e as ações dos personagens são introduzidas na sequencia para chegar a um determinado desfecho. Com efeito, a narração é *Autodiegética*, pois o narrador da história, Bezerra da Silva, é quem a relata como sendo protagonista e participante ativo da trama da canção, principalmente por se passar na primeira pessoa do singular.

Partindo do pressuposto de que a linguagem é uma forma de interação que possibilita uma transmissão de informação de um emissor a um receptor, é notório que há característica de oralidade na música de Bezerra da Silva, podendo ser percebida no refrão “se eu não derrubar, eu caio”.

3.10 Já nasci com cabeça: “cada maluco tem sua mania”

Cada maluco tem sua mania/Malandro demais paga pra vacilar/Nem vem porque não tem/Eu não sou de quais quais quais/E nem vou em conversa de ninguém/Eu já nasci com cabeça malandragem/Você pode avistar garagem/Antes que eu me aborreça/Que conversa é essa uns e outros/Você me perguntar se eu quero fazer a cabeça/Cada maluco tem sua mania...

Os compositores presentes nessa canção são Nininha, Osvaldo Hugo e Almir Ribeiro. Com duração de três minutos e 11 segundos (3:11), a gravação foi em 1985. Nos anos de 1999, 2001, 2004, 2005 e 2006 foi regravaada. As temáticas centrais são malandragem e drogas. No que se refere aos elementos estéticos, a intensidade é forte, a altura é barítono (médio), a dinâmica crescente e diminuendo.

O personagem da canção diz que cada maluco tem sua mania e, no caso em questão, ele já nasceu com cabeça de malandragem, portanto não é de “quais, quais, quais” e nem vai “em conversa de ninguém”.

A canção do gênero samba, foi gravada com o suporte fonográfico de estúdio. Estilisticamente, *Já nasci com cabeça* é um poema pelo caráter musical e uma narrativa com dois personagens: antagonista e protagonista. Durante toda trama existe um processo de diálogo entre os personagens. Pelo qual o antagonista é muito mais um coadjuvante que auxilia de forma contrária o contar da narrativa, que funciona para dar ênfase ao protagonista. A narração é autodiegética, pois o narrador da história, Bezerra da Silva também é o personagem, com os versos escritos na primeira pessoa do singular.

Na instância da sonoridade observamos fortes demarcações de tempo psicológico, pois não se define época ou momento histórico já que se passa dentro da reflexão psicológica do malandro; considera-se um tempo genérico, falado no presente, mas remontando ao nascimento da sua inteligência. Quanto ao espaço sonoro, este é demarcado com menções de fluxo contínuo de reflexões sobre o “eu” do cantor, denunciado na quantidade de versos com variações do uso do “eu”.

3.11 Vou contar até três: “você diz que faz e acontece”

Você diz que faz e acontece/Agora que eu quero ver/Eu vou contar até três/O mais devagar vai desaparecer/Cheio de conversa fiada/Que lá na sua bocada não tem pra

ninguém/É que eu recebi um alo federal/De quem te conhece muito bem/Dizendo que você entrega de bandeja/Por qualquer nota de cem/Você diz que faz e acontece.../Mas aqui na minha área/Você não vai ser feliz/Eu respeito até uma criança/Porque sei muito bem onde tenho o nariz/Se não sair batido rapidinho/Vais comer capim pela raiz/Você diz que faz e acontece...

Baianinho dá em cima da hora e 1000tinho são os compositores da canção, tem duração de três minutos e cinquenta e nove segundos (3:59), gravada em 1985 e regravaada nos anos 1999, 2001, 2004, 2005 e 2006. O tema central continua sendo a malandragem. No que tange aos elementos estéticos, a intensidade é forte, a altura é barítono (médio), com dinâmica crescente e diminuendo.

Os versos remontam a um personagem corrupto e dedo duro: “dizendo que você entrega de bandeja/Por qualquer nota de cem”. Como em vários outros momentos de canções interpretadas por Bezerra, esta deixa ver a questão da violência sob a forma da justiça perpetrada pela própria comunidade do morro, diante da ausência do Estado. Haveria um código ético e moral que não poderia ser quebrado: O personagem deixa claro que quem não obedece às regras é ameaçado de morte, portanto trabalha com a temática da violência e injustiça, situação descrita nos versos “se não sair batido rapidinho/Vais comer capim pela raiz”.

A gravação é no formato canção, do gênero samba com o suporte fonográfico de estúdio. Estilisticamente, *Vou contar até três* é um poema pelo caráter musical, mas também é uma narrativa. Durante toda trama existe um processo de exteriorização dos personagens apontando de forma descritiva outro personagem, pois começa em um momento qualquer e um espaço genérico, assim, as ações dos personagens são introduzidas sequencialmente até chegar a um fim. Nesse sentido, a narração é um diálogo entre o protagonista Bezerra da Silva, e um antagonista genérico.

Apesar disso, a canção é uma narrativa *Autodiegética*, pois o narrador da história, Bezerra da Silva, é quem a relata como sendo protagonista da canção também.

É personagem por se passar na primeira pessoa do singular “Eu”, enquanto o antagonista é sempre referido como você, na terceira pessoa do singular. Assim, a canção é inteiramente metaforizada e regida pelo refrão: “Você diz que faz e acontece”

3.12 Da pesada: “ele se diz da pesada, pesado fica no chão”

Ele se diz da pesada, pesado fica no chão!/Da pesada é trem de carga, descarga de caminhão!/Da pesada é dente inflamado, a conta do telefone/Andar de sapato apertado, vizinho aprendendo trombone/Mocotó apimentado mulher gorda, burra e feia/E também suportar umas e outras, constantemente de cara cheia./Ele se diz da pesada, pesado fica no chão.../Da pesada é time com garra, derrotar a

seleção/Feijoada no calor, topada sem palavrão/É papagaio dizendo piada, dentada de tubarão/É pisada na unha encravada, e suportar a inflação/Ele se diz da pesada, pesado fica no chão.../Da pesada é pneu de trator, beber vinho e Parati/É ser pedreiro na barra, e morar em Japeri/É suportar 21 anos uma ditadura militar/É quer escolher seu presidente e não ter o direito de votar./Ele se diz da pesada, pesado fica no chão...

A música é composta por Romildo, Edson Show e Nei Alberto, possui duração de três minutos e um segundo (3:01). Foi gravada em 1985 e regravada em 1999, 2001, 2002, 2004, 2005 e 2006. A malandragem é o tema central. No que se refere aos elementos estéticos a intensidade é forte, a altura é barítono (médio), com dinâmica crescente e diminuendo.

A narração da letra critica quem se diz “da pesada”, aquele que se considera temido devido à violência em suas mãos ou dada através de seu comando. Ainda considerando um código de honra, ética e moral, menospreza-se esse tipo de comportamento, considerando realmente “da pesada” as dificuldades sociais e pessoais, como podemos ver nos seguintes versos: “da pesada é dente inflamado, a conta do telefone/Andar de apertado, vizinho aprendendo trombone [...] /É ser pedreiro na barra, e morar em Japeri/É suportar 21 anos uma ditadura militar”.

Gravada no formato de canção, do gênero samba com o suporte de gravação fonográfica de estúdio. Estilisticamente, “Da pesada” é um poema pelo caráter musical e uma narrativa por que durante toda trama existe um processo de exteriorização dos personagens, pois começa em um momento qualquer e as ações dos personagens são introduzidas sequencialmente até chegar a um fim determinado. Com efeito, a narração é de Bezerra da Silva, mas ele não é o personagem principal das ações.

O antagonismo está representado nas dificuldades do cotidiano do malandro. Ou seja, todas as dificuldades passadas na narrativa constroem o enredo da canção. Assim, a canção é inteiramente metaforizada na terceira pessoa do singular e regida pelo refrão

“Ele se diz da pesada, pesado fica no chão...”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa pesquisa pudemos aprofundar os estudos sobre a relação entre história e música com seus desdobramentos vinculados à canção, que se encontra articulada ao campo da História Cultural. Como momento de encerramento dessa dissertação, destacamos as percepções e decodificações dos níveis estruturais das canções através das performances dos sambas de Bezerra da Silva, em suas experiências cotidianas de malandragem. Foi preciso perceber as práticas culturais ao seu redor, bem como os diálogos entre as canções do compositor com as múltiplas experiências da sociedade.

Portanto, não produzimos uma biografia musical da vida de Bezerra da Silva, mas sim direcionamos as análises para o espaço de experiência do malandro rife. A partir dessas observações, então, destacamos que a história cultural é a porta de entrada dos estudos sobre canções. Por essa razão, foi necessário problematizar o lugar social que o intérprete ocupava para, por conseguinte, entender alguns elementos de sua historicidade.

Pudemos identificar as principais táticas de Bezerra da Silva utilizadas na fabricação da imagem do malandro; analisamos as canções em uma perspectiva literária da decomposição das letras e dos versos e também através de sons simultâneos que surgem da experiência da voz e dos instrumentos. Acreditamos que foi nesse ponto do trabalho que ocorreram as contribuições para os estudos historiográficos, fazendo-se relevante quando apontamos as experiências do personagem malandro e do olhar e ouvir das suas canções. Pensou-se, portanto, as experiências das canções combinadas entre letra, melodia e performance;

Sendo assim, foi nessa tríade de análise que as canções de Bezerra demonstraram as utilizações de categorias do humor e da ironia, o que se expressa através do discurso indireto e do gênero performático, compondo o personagem malandro, tão enfatizado pelo compositor durante sua carreira.

Nesse sentido, futuros trabalhos podem surgir tendo como foco essa perspectiva, mas com um maior apontamento para as suas capas ou até mesmo percebendo outros discursos e álbuns que foram de tal relevância para carreira de Bezerra da Silva, como foi o caso da malandragem. Isto porque fizemos um recorte desse panorama através de somente um álbum, pois sabemos da brevidade de um trabalho dissertativo, não sendo possível esgotar as possibilidades existentes sobre esse objeto nessas poucas páginas.

Para, além disso, essa relação entre história e música ainda possui infinitas possibilidades de análises, sendo necessário que surjam novas referências bibliográficas, novas abordagens e descortinar aquilo que ainda está escuro dentro da análise do historiador, pois a cada dia mais pesquisadores estão a enveredar para ajudar a consolidar esse campo de estudo no meio acadêmico.

ANEXO

1

Lista de Compositores do Álbum Malandro Rife		
Nome	Música	Faixa
Romildo	DA PESADA	12
Nei Alberto	DA PESADA	12
Édson Show	DA PESADA	12
Baianinho da Em Cima da Hora	VOU CONTAR ATÉ TRÊS	11
1000tinho	VOU CONTAR ATÉ TRÊS	11
Nininha	JÁ NASCI COM CABEÇA	10
Osvaldo Hugo	JÁ NASCI COM CABEÇA	10
Almir Ribeiro	JÁ NASCI COM CABEÇA	10
Pinga	O MALANDRO ERA FORTE	9
Netinho	O MALANDRO ERA FORTE	9
Criolo Doido	VÍTIMAS DA SOCIEDADE	8
Noca da Portela	LEVANTA A CABEÇA	7
Otacílio	MALANDRO RIFE	6
Ary do Cavaco	MALANDRO RIFE	6
Sarabanda	NO MEU BARCO	5
Zé Dedão do Jacaré	NO MEU BARCO	5
Pedro Butina	SAUDAÇÃO ÀS FAVELAS	4

ANEXO

Sergio Fernandes	SAUDAÇÃO ÀS FAVELAS	4
Bira do Cavaco	ARRUDA DE GUINÉ	3
Rubens da Vila	ARRUDA DE GUINÉ	3
Velho Bira	ARRUDA DE GUINÉ	3
Embratel do Pandeiro	ZÉ FOFINHO DE OGUM	2
Dario Augusto	ZÉ FOFINHO DE OGUM	2
Tonho	BICHO FERROZ	1
Cláudio Inspiração	BICHO FERROZ	1

Bezerra vai aonde a coruja dorme

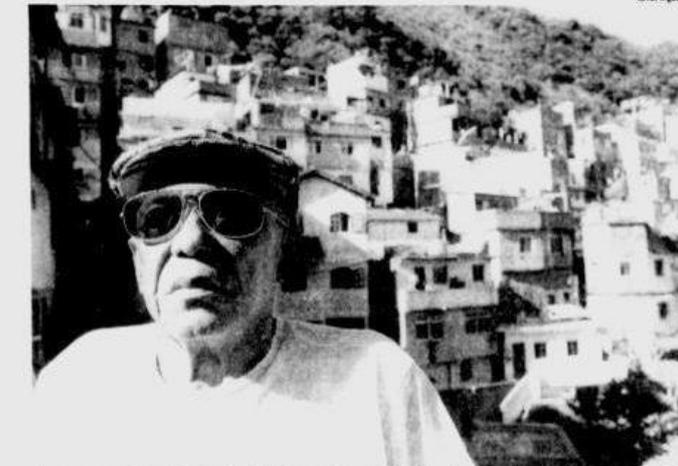
Porta-voz maior do samba malandro volta ao Cantagalo, onde chegou em 1952, fugindo da miséria em Pernambuco, e conta que trabalhava de dia e ia preso de noite

SILVIO BISSINGER

Em 1952, fugido da miséria em Pernambuco, o adolescente Bezerra da Silva chegou ao Morro do Cantagalo, comunidade pobre inserida numa área nobre entre Capacabana e Ipanema. A tensão entre favela e asfalto ele sentiu na pele desde cedo. "Hoje eu vim como artista, mas no começo trabalhava na construção civil. Subia pela Rua Teixeira de Melo. Trabalhava o dia todo e de noite estava em casa", conta o sambista, campeão de prêmios para overington, mas cuja ficha penal - ele encoste a boca para contar - é nada curta. "Pode mandar buer lá que é zero a zero. E olha que eu sou favela!"

Ex-ajudante de pedreiro, ex-piñor de paredes, Bezerra não esconde as inimizades de que foi vítima simplesmente porque morava no Cantagalo: "Não virei uma coisa ruim porque não nasci para coisa ruim". As histórias e os desabafos estão contadas nos sambas que vem cantando nos últimos 20 anos, recolhidos entre composições não só daquele morro, mas de outras comunidades pobres de todo o Rio. Do alto do Galo, com a praia de Ipanema ao fundo, ele filosofa: "Morro, é lá vindo aqui, é tudo igual. Muda só o nome. A situação é a mesma: pobre, trabalhador, não direto, desempregado, lá tudo aí."

Bezerra morreu no morro até a década de 70, quando começou a fazer sucesso como cantor de cocos, enquanto se desenvolvia também como percussionista na orquestra do Rêde Globo. Mas ele solidificou sua fama mesmo fo com os sambas que expunham com humor a realidade de exclusão social das favelas. *Malandragem dá no tempo. Considera em lá, foi o diabinho delirando que criou. Derivou o coque, entre outros clássicos, que, pela flexibilidade da linguagem e a verdade contada, desafiou barreiras de estilos e estilos*



Bezerra morou no Cantagalo até a década de 70, quando era percussionista da orquestra da Rede Globo e cantava coco

sempre sendo ouzados e regravados pela juventude roqueira do asfalto (a primeira recebeu versões do Barão Vermelho e Planet Hemp, a segunda, do Rappa). "Se você é um sambista, nasce aqui e se cria aqui e isso é ponto final da miséria - você vai crescer o quê? Eu se amo, abri a peladoca, tirei o osso... tirou!"

Toda vez que o sambista sobe o Cantagalo - o que não é sempre, por falta de tempo - tem festa. "É lá Bezerra da Silva, veio fazer visita? Es-

se é o morro que o senhor não esquece nunca", conta um morador, com uma cruzinha no colar. A primeira parada é na casa de Nelson Vissal, seco-reco de seu grupo. O músico, que já tocou com Beth Carvalho e Monarco é sobrinho de Bidele, do no de uma bossa nova frequentada por Bezerra nos bons tempos do Galo, bus em cima da luge da sua casa que ele possui para a capa de seu 2º e mais recente disco. *Eu só de quê, primeiro e último pela Universal - a*

gravadora, que este ano aposta na *Lamborghini* de Carlito Perez, acaba de dispensá-lo de seu corar.

Do alto do morro, o *juazeiro* da *pesada* aponta para o Quatro-braco, área do morro onde morava. "Não entro com vocês lá porque se não só vamos sair daqui no dia 15. Vou entrar de barraco em barraco. Tenho que escolher um dia de sexta-feira para subir aqui e só voltar para casa na segunda", graça. Assim como nos vários morros do Rio, o samba

continua sendo a voz não só do Cantagalo, acredita Bezerra. Daquele morro saíram dois dos seus principais compositores, o falecido Joel Silva (*É lá que eu moro, Corvo e eu não tenho culpa*) e Franco Teixeira (*O mar é lá que eu moro, Pátria o primo*). No Carnaval, por sua vez, a comunidade se concentra no Gibão Escola de Samba Akgra da Zona Sul. "Muitos vezes eu vi nego aí cantando para não chorar, para desabafar, négo cantando porque não po-

de falar", conta. De vez em quando os sambistas do Galo revelam um lirismo inesperado, lembra Bezerra, memória viva do local. "O falecido Birrimbo chegava ali e cantava cada um samba que tu não queria saber. Ele era um grande compositor das décadas de 50 e 60. Eu tenho um acervo em casa que não adianta gravar agora, samba tudo bem-feito, tudo bonito, na linha do Nelson Cavalcanti. É o lado arte, né?", diz.

Na obra de Bezerra, porém, são os sambas-denúncia que fazem mais alto. "O morro não tem voz. O morro é só atacado e não se defende. Através de mim é que ele vai pra frente", diz, reclamando que "o lado positivo" da favela nunca é lembrado. "Quero saber se um barraco desce já se deu uma dentada. Tem sennão que nasceu aqui e hoje é advogado." Mas do que tudo, o que revolta o sambista é a hipocrisia: "Uma vez eu subi em Fortaleza e o cara me perguntou: 'É o arrastão?' Arrastão tem no Congresso tudo daí". Mexeu com o morro, mexeu com Bezerra: "Malandro aí tudo em Brasília. Se algum malandro morar no morro ele é maluco, não sabe para que serve o dinheiro". Vivendo num apartamento em Botafogo, ele não almeja, porém, maiores ambições financeiras. "Não quero dinheiro nem ficar rico porque quero a minha liberdade. Ficar rico pra depois ser seqüestrado, para andar com um monte de criolo atrás, tentando crer de mim?"

Essa delicada irreverência de Bezerra da Silva, alimentada pelos sambas de sua "equipe de compositores", é o alvo do curta-metragem *Quê é o coque do coque*, de Márcia Detrak e Simplicio Neto, que está sendo produzido graças a um prêmio de incentivo da Ruffline. "Sempre ouvimos o Bezerra e nos inspiramos com os compositores. Vamos atrás deles. Queremos ver onde a coruja dorme" diz Simplicio. O filme deve ficar pronto em seis meses.

ANEXO

3

Características dos instrumentos					
	Timbres Sonoros	Continuidade	Regularidade	Tonicidade	Tipo de contorno melódico
Voz humana	Aerofones	Descontínuo	Padrão rítmico irregular	Tônico	Contorno com variação de altura (diatônico)
Trompete	Aerofones	Descontínuo	Padrão rítmico irregular	Tônico	Contorno com variação de altura (diatônico)
Cavaquinho	Cordofones	Descontínuo	Padrão rítmico irregular	Tônico	Contorno com variação de altura (diatônico)
Violão	Cordofones	Descontínuo	Padrão rítmico irregular	Tônico	Contorno com variação de altura (diatônico)
Banjos	Cordofones	Descontínuo	Padrão rítmico irregular	Tônico	Contorno com variação de altura (diatônico)
Bambolim	Cordofones	Descontínuo	Padrão rítmico irregular	Tônico	Contorno com variação de altura (diatônico)
Repique	Membrafônicos	Parcialmente contínuo	Padrão rítmico regular	Tônico	Contorno com variação de altura (diatônico)
Tantãs	Membrafônicos	Parcialmente contínuo	Padrão rítmico regular	Tônico	Contorno com variação de altura (diatônico)
Pandeiro	Membrafônicos	Parcialmente contínuo	Padrão rítmico regular	Tônico	Contorno com variação de altura (diatônico)
Surdos	Membrafônicos	Parcialmente contínuo	Padrão rítmico regular	Tônico	Contorno estático
Sinos	Idiofones	Contínuo	Padrão rítmico regular	Tônico	Contorno estático

ANEXO

Pratos	Idiofones	Parcialmente contínuo	Padrão rítmico regular	Tônico	Contorno estático
Recoreco	Idiofones	Contínuo	Padrão rítmico regular	Tônico	Contorno estático
Cuíca	Idiofones	Contínuo	Padrão rítmico regular	Tônico	Contorno estático
Marimbas	Idiofones	Contínuo	Padrão rítmico regular	Tônico	Contorno estático

Tabela 1: Características dos instrumentos que regem as músicas analisadas

ANEXO 4

Moreira da Silva	X	Bezerra da Silva	Convergência de pontos
- conhecido como Kid Morengueira;		- Samba: chamado por ele de reportagens do cotidiano; recolhido nos morros do Rio e na Baixada Fluminense;	- Se preocupam com o racismo e a marginalidade dos “crioulos”;
- Inventou o breque e seu malandro é um personagem vestido de terno branco que “nunca banca o otário”;		- Muitas pessoas dizem que ele é o sucessor de Moreira, mas Bezerra afirma que não há substituto para o Kid Morengueira;	*crioulo: “é o pobre, não tem nada de epiderme. E nem é o malandro. Porque malandro não mora no morro. Malandro mora na Barra, o que malandro vai fazer no morro? Então é burro.”
- Faz o personagem de um bom malandro, que só ganha;			- Sobreviveram ao domínio absoluto do rock;
			- Fazem questão de mostrar que suas obras são muito diferentes;
			- Nem sempre as músicas são autoria própria;
			- Trabalha em suas músicas a questão social no Brasil;

ANEXO 5

<i>Título da música</i>	<i>BICHO FERROZ</i>
FICHA TÉCNICA	
Compositor	Tonho / Cláudio Inspiração
Duração	3:48 minutos
Primeiro Ano	1985
Regravação	
Álbum	Malandro Rife
Gravadora	RCA VIK
TEMÁTICA	Malandragem, criminalidade
ELEMENTOS ESTÉTICOS	
Intensidade	Forte
Altura	Barítono (médio)
Dinâmica	Crescente e diminuendo
Andamento	
Timbre	
Textura	

Letra	<p>Você com revólver na mão é um bicho feroz (feroz) Sem ele anda rebolando e até muda de voz (isso aqui cá pra nós) É que a rapaziada não sabe Quando você entrou em cana Lavava a roupa da malandragem E dormia no canto da cama Hoje está em liberdade E anda trepado com marra de cão Eu conheço seu passado na cadeia Seu negócio é somente pagar sugestão (olha aí vacilão...) Simplesmente eu tô dando esse alô Porque sei que você não é de nada Quando leva um arroxó dos homens De bandeja entrega toda rapaziada Acha bonito ser bicho solto Mas não tem disposição Quando entrar em cana novamente Vai passar lua de mel outra vez na prisão</p>
-------	--

ANEXO 6

<i>Título da música</i>	<i>ZÉ FOFINHO DE OGUM</i>
FICHA TÉCNICA	
Compositor	Embratel do Pandeiro / Dario Augusto
Duração	3:45 minutos
Primeiro Ano	1985
Regravação	1999, 2001, 2004, 2005, 2006
Álbum	Malandro Rife
Gravadora	RCA VIK
TEMÁTICA	Religião, malandragem
ELEMENTOS ESTÉTICOS	
Intensidade	Forte
Altura	Barítono (médio)
Dinâmica	Crescente e diminuendo
Andamento	
Timbre	
Textura	

Letra	<p>Era um tremendo cento e setenta e um Dizia que os búzios falavam Tudo o que ele queria saber Desde a hora de nascer Até a hora em que ia morrer Amarrava mulher, amansava marido O Zé só faltava era fazer chover E da esposa do delegado Oswaldo Cruz Ele tomou de montão Pra dizer que o doutor andava lhe traindo E ela pensando que ele era bom Uma linda imagem de São Jorge Em suas costas, muito bem tatuado O Zé com um papo de caô-caô Dizia que tinha o corpo fechado E quando sujou geral Ele pelo santo não foi avisado De repente pintou a caçapa Era o Zé frente a frente com o delegado O doutor muito invocado Gritou o coro vai comer Tira a roupa do malandro</p>
-------	--

ANEXO 7

<i>Título da música</i>	<i>ARRUDA DE GUINÉ</i>
FICHA TÉCNICA	
Compositor	Bira do Cavaco / Rubens da Vila / Velho Bira
Duração	3:20 minutos
Primeiro Ano	1985
Regravação	1999, 2001, 2004, 2005, 2006
Álbum	Malandro Rife
Gravadora	RCA VIK
TEMÁTICA	Drogas, malandragem
	ELEMENTOS ESTÉTICOS
Intensidade	Forte
Altura	Barítono (médio)
Dinâmica	Crescente e diminuendo
Andamento	
Timbre	
Textura	
Letra	<p>No fundo do meu quintal nasceu... uma planta maneira No fundo do meu quintal nasceu... uma planta maneira Planta que foi consagrada, por minha vó rezadeira Vovó que veio de Angola, pensa e não fala besteira Diz que a planta formosa é arruda de guiné É... arruda Mas o nome da planta ela, é... arruda de guiné É... arruda Antes da planta nascer, quase que vivi o meu fim Ela se dizia incorporada, com um tal de seu coisa ruim E depois pegava o meu prato de bóia, jogava tudo dentro do ralo Quando eu reclamava ela dizia assim “quero muito respeito com o meu cavalo” Diz que a planta formosa é arruda de guiné... Depois que planta nasceu, muita coisa aconteceu O inferno pegou fogo até o capeta correu E aquela crioula que mandei pro inferno que o coisa ruim logo me devolveu Quando deu de cara com o pé de arruda ela deu um estouro e desapareceu</p>

ANEXO 8

<i>Título da música</i>	<i>SAUDAÇÃO ÀS FAVELAS</i>
FICHA TÉCNICA	
Compositor	Pedro Butina / Sergio Fernandes
Duração	3:23 minutos
Primeiro Ano	1985
Regravação	1999, 2001, 2004, 2005, 2006
Álbum	Malandro Rife
Gravadora	RCA VIK
TEMÁTICA	Identidade, Lugar
ELEMENTOS ESTÉTICOS	
Intensidade	Forte
Altura	Barítono (médio)
Dinâmica	Crescente e diminuendo
Andamento	
Timbre	
Textura	
Letra	<p>Voltei pra falar das favelas que eu não falei, Hoje provo e comprovo que não esqueci de vocês Morro do Juramento, Jorge Turco, Babilônia e Adeus Cabrito, Fubá, Morro Agudo e Cidade de Deus Lagartixa, Coroa, Formiga e Laboriaux Favela do Acari, Timóteo da Costa e o Morro do Amor A querida cruzada São Sebastião Antiga praia do pinto que deu o Adílio um grande campeão Morro do Cajueiro, Boca do Mato e Cerro Corá Nova Holanda, Engenho da Rainha e o famoso Curral Favela da Guarda, Manguinhos, Varginha e Rato Molhado Vila Aliança em Bangú, representando o pasmado A Cidade Alta que é pra lá de bom Parque proletário da Gávea e o saudoso parque do Leblon Morro da Maravilha, Abacaxi, Alvorço e Sabão Na garganta nasceu Viradouro, o pentacampeão Brasília, Torre, Urubu e Coreia na famosa Engenhoca Ordem e progresso em São Paulo e a saudosa Maloca Sei que sou considerado em qualquer bocada Peço desculpa a vocês, mas não troco meu Morro do Galo por nada</p>

ANEXO 9

<i>Título da música</i>	<i>NO MEU BARCO</i>
FICHA TÉCNICA	
Compositor	Sarabanda / Zé Dedão do Jacaré
Duração	2:56 minutos
Primeiro Ano	1985
Regravação	1999, 2001, 2004, 2005, 2006
Álbum	Malandro Rife
Gravadora	RCA VIK
TEMÁTICA	Malandragem
ELEMENTOS ESTÉTICOS	
Intensidade	Forte
Altura	Barítono (médio)
Dinâmica	Crescente e diminuendo
Andamento	
Timbre	
Textura	

Letra	<p>No meu barco só vai quem eu quiser... Meu barco sai da praça quinze Com destino a Macaé Levando a moçada para um pagode E a ordem do dia é não levar mané Só vai mesmo o malandro rife Pra corujão não se ligar no endereço O único papo de cadeado É não vi, não sei, não conheço No meu barco só vai quem eu quiser... Não vai fim de festa, nem dedo duro Nem fim de estrada também Nem fim de barraco, nem dedo de gesso Pra não caguetar ninguém Nem meio pau, nem meio tijolo Porque é o maior rabo de foguete Pra quem não estiver me entendendo Tudo isso quer dizer caguete No meu barco só vai quem eu quiser... Este time de comédia não vai poder viajar Porque não respeita aquela lei De ver, ouvir e calar Tudo o que se passa no pagode Sai caguetando depois “batendo” pra deus e o mundo Que a rapaziada da “dois” No meu barco só vai quem eu quiser...</p>
-------	---

ANEXO

10

<i>Título da música</i>	<i>MALANDRO RIFE</i>
FICHA TÉCNICA	
Compositor	Otacílio / Ary do Cavaco
Duração	3:20 minutos
Primeiro Ano	1985
Regravação	1999, 2001, 2004, 2005, 2006
Álbum	Malandro Rife
Gravadora	RCA VIK
TEMÁTICA	Malandragem

ELEMENTOS ESTÉTICOS

Intensidade	Forte
Altura	Barítono (médio)
Dinâmica	Crescente e diminuendo
Andamento	
Timbre	ANEXO
Textura	
Letra	<p>Malandro é malandro mesmo Malandro é malandro mesmo Malandro é malandro mesmo E o otário ele é otário mesmo O malandro de primeira Sempre foi considerado Em qualquer bocada que ele chega Ele é muito bem chegado E quando tá caído não reclama Sofre calado e não chora Não bota culpa em ninguém E nem joga conversa fora Quem fala mal do malandro Só pode ser por ciúme ou despeito Malandro é um cara bacana Homem de moral e de respeito O defeito do malandro É gostar de dinheiro, amizade e mulher Malandro tem cabeça feita Malandro sabe o que quer Quando o bom malandro é rife Comanda bonito a sua transação Não faz covardia com os trabalhadores E àqueles mais pobres ele da leite e pão Quando pinta um safado no seu morro Assaltando operário botando pra frente</p>

Ele mesmo arrepia o tremendo canalha

11

<i>Título da música</i>	<i>LEVANTA A CABEÇA</i>
FICHA TÉCNICA	
Compositor	Noca da Portela
Duração	3:12 minutos
Primeiro Ano	1985
Regravação	1999, 2001, 2004, 2005, 2006
Álbum	Malandro Rife

ANEXO

Gravadora	RCA VIK
TEMÁTICA	Saudade, homenagem
ELEMENTOS ESTÉTICOS	
Intensidade	Forte
Altura	Barítono (médio)
Dinâmica	Crescente e diminuendo
Andamento	
Timbre	
Textura	
Letra	<p>Eu sei que a dor no seu peito ainda há Mas levante a cabeça compadre o que passou, passou Porque a vida, ela sempre foi um perde ou ganha Quem não bate, apanha, isso é muito natural O importante é manter a cabeça erguida Pra cicatrizar a ferida e levantar a moral</p> <p>E eu também queria ver toda essa gente cantando e sambando E a sua alegria extravasando Mas infelizmente o destino não quis Essa tristeza pra longe a gente chuta Evaristo assumiu o comando da luta Somente pra fazer nosso povo feliz</p>

12

<i>Título da música</i>	<i>VÍTIMAS DA SOCIEDADE</i>
FICHA TÉCNICA	
Compositor	Criolo Doido / Bezerra da Silva
Duração	3:04 min

ANEXO

Primeiro Ano	1985
Regravação	1999, 2001, 2004, 2005, 2006
Álbum	Malandro Rife
Gravadora	RCA VIK
TEMÁTICA	Sociedade, política, crítica social
ELEMENTOS ESTÉTICOS	
Intensidade	Forte
Altura	Barítono (médio)
Dinâmica	Crescente e diminuendo
Andamento	
Timbre	
Textura	
Letra	<p>Se vocês estão a fim de prender o ladrão Podem voltar pelo mesmo caminho O ladrão está escondido lá embaixo Atrás da gravata e do colarinho Só porque moro no morro A minha miséria a vocês despertou A verdade é que vivo com fome Nunca roubei ninguém, sou um trabalhador Se há um assalto à banco Como não podem prender o poderoso chefão Aí os jornais vêm logo dizendo Que aqui no morro só mora ladrão Se vocês estão a fim de prender o ladrão... Falar a verdade é crime Porém eu assumo o que vou dizer Como posso ser ladrão Se eu não tenho nem o que comer Não tenho curso superior Nem o meu nome eu sei assinar Onde foi se viu um pobre favelado Com passaporte pra poder roubar Se vocês estão a fim de prender o ladrão... No morro ninguém tem mansão Nem casa de campo pra veraneiar Nem iate pra passeios marítimos E nem avião particular Somos vítimas de uma sociedade Famigerada e cheia de malícias</p>

ANEXO

<i>Título da música</i>	<i>O MALANDRO ERA FORTE</i>
FICHA TÉCNICA	
Compositor	Pinga / Netinho
Duração	3:40 minutos
Primeiro Ano	1985
Regravação	1999, 2001, 2004, 2005, 2006
Álbum	Malandro Rife
Gravadora	RCA VIK
TEMÁTICA	Malandragem
ELEMENTOS ESTÉTICOS	
Intensidade	Forte
Altura	Barítono (médio)
Dinâmica	Crescente e diminuendo
Andamento	
Timbre	
Textura	
Letra	<p>Se eu não derrubasse, eu caia Porque o malandro era forte Ele dava pernada, dava cabeçada Ele era de morte Logo a mim que o malandro Queria desmoralizar Até a minha crioula de fé Falou que na marra ele ia tomar Eu então respondi: - gosto de ver para acreditar Conversa fiada matou carambola E só com sujesta não vai me ganhar Se eu não derrubasse, eu caia... E o cara babava igual a cachorro danado Foi logo metendo a mão na turbina E o povo gritando: - esse já é finado! A própria lei é quem diz</p>

ANEXO

ANEXO 14

<i>Título da música</i>	<i>JÁ NASCI COM CABEÇA</i>
FICHA TÉCNICA	
Compositor	Nininha / Osvaldo Hugo / Almir Ribeiro
Duração	3:11 minutos
Primeiro Ano	1985
Regravação	1999, 2001, 2004, 2005, 2006
Álbum	Malandro Rife
Gravadora	RCA VIK
TEMÁTICA	Malandragem, drogas
ELEMENTOS ESTÉTICOS	
Intensidade	Forte
Altura	Barítono (médio)
Dinâmica	Crescente e diminuendo
Andamento	
Timbre	
Textura	
Letra	<p>Cada maluco tem sua mania Malandro demais paga pra vacilar</p> <p>Nem vem porque não tem Eu não sou de quais quais quais E nem vou em conversa de ninguém</p> <p>Eu já nasci com cabeça malandragem Você pode avistar garagem Antes que eu me aborreça Que conversa é essa uns e outros Você me perguntar se eu quero fazer a cabeça</p> <p>Cada maluco tem sua mania...</p>

ANEX O 15

<i>Título da música</i>	<i>VOU CONTAR ATÉ TRÊS</i>
FICHA TÉCNICA	
Compositor	Baianinho da Em Cima da Hora / 1000tinho
Duração	3:59 minutos
Primeiro Ano	1985
Regravação	1999, 2001, 2004, 2005, 2006
Álbum	Malandro Rife
Gravadora	RCA VIK
TEMÁTICA	Malandragem
ELEMENTOS ESTÉTICOS	
Intensidade	Forte
Altura	Barítono (médio)
Dinâmica	Crescente e diminuendo
Andamento	
Timbre	
Textura	
Letra	<p>Você diz que faz e acontece Agora que eu quero ver</p> <p>Eu vou contar até três O mais devagar vai desaparecer</p> <p>Cheio de conversa fiada Que lá na sua bocada não tem pra ninguém É que eu recebi um alo federal De quem te conhece muito bem Dizendo que você entrega de bandeja Por qualquer nota de cem</p> <p>Você diz que faz e acontece...</p> <p>Mas aqui na minha área Você não vai ser feliz Eu respeito até uma criança Porque sei muito bem onde tenho o nariz</p>

	Se não sair batido rapidinho Vais comer capim pela raiz Você diz que faz e acontece...
--	--

ANEXO 16

<i>Título da música</i>	<i>DA PESADA</i>
FICHA TÉCNICA	
Compositor	Romildo / Édson Show / Nei Alberto
Duração	3:01 minutos
Primeiro Ano	1985
Regravação	1999, 2001, 2004, 2005, 2006
Álbum	Malandro Rife
Gravadora	RCA VIK
TEMÁTICA	Malandragem
ELEMENTOS ESTÉTICOS	
Intensidade	Forte
Altura	Barítono (médio)
Dinâmica	Crescente e diminuendo
Andamento	
Timbre	
Textura	

Letra	<p>Ele se diz da pesada, pesado fica no chão! Da pesada é trem de carga, descarga de caminhão!</p> <p>Da pesada é dente inflamado, a conta do telefone Andar de sapato apertado, vizinho aprendendo trombone Mocotó apimentado mulher gorda, burra e feia, E também suportar umas e outras, constantemente de cara cheia.</p> <p>Ele se diz da pesada, pesado fica no chão...</p> <p>Da pesada é time com garra, derrotar a seleção Feijoadada no calor, topada sem palavrão É papagaio dizendo piada, dentada de tubarão É pisada na unha encravada, e suportar a inflação</p> <p>Ele se diz da pesada, pesado fica no chão...</p> <p>Da pesada é pneu de trator, beber vinho e Parati É ser pedreiro na barra, e morar em Japeri</p>
-------	--

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural sociedade**, São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- _____, e HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**, Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- Ankersmit, Franklin. **A escrita da História: a natureza da representação histórica**, Londrina: EDUEL, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 7ed. São Paulo: HUCITEC, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévsk**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BARROS, José D'Assunção. **Raízes da música Brasileira**. São Paulo: Hucitec, 2011.
- BEHAR, Regina & ELIO, Flores (org.). **A formação do historiador: Tradições e descobertas**. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.
- DA SILVA, Bezerra. **Malandro rife**. Rio de Janeiro. RCA VIK. LP, Estério, Lado 1, 1985.

- BURKE, Peter. **A escrita a História: novas perspectivas**. São Paulo: Unesp, 1992.
- _____. **A Fabricação do Rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. 2ªed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- _____. **O que é História Cultural**. 2ªed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- _____. **Variedade de História Cultural**. 2ªed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- BURKE, Peter. "História como alegoria" **Estudos Avançados**, São Paulo, USP, vol. 9, nº 25, 1995, p. 197- 212.
- BURKE, Peter. "Cultural History as Polyphonic History". **ARBOR – Ciencia, Pensamiento y Cultura**, Madrid, CSIC, vol. CLXXXVI, n.743, mai./ jun. 2010, p. 479-486.
- CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas: São Paulo: Papyrus, 1995.
- _____. **A invenção do cotidiano. Artes de fazer**. Vol. I., Petrópolis: Rio de Janeiro, 1994.
- _____. **A escrita da História**. 2ªed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2010.
- CHARTIER, Roger. **A história ou leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- _____. **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.
- CONTIER, Arnaldo. "Música no Brasil: história e interdisciplinaridade". IN: **História em debates. Atas XVI Simpósio Nacional de História**. ANPUH/ CNPQ, Rio de Janeiro, 1991.
- CORUJA. Produção de Márcia Derraik e Simplício Neto. Rio de Janeiro: Synapse, 2001. Documentário (15 min), 35mm.
- DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termo e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- GAMAMER, Hans-Georg. **O problema da consciência histórica**. 3ªed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- _____. **O saber local**. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.
- HARTOG, François, **Regimes de Historicidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Rio de Janeiro, Contraponto: Ed. PUC Rio, 2006.
- MACHADO, Regina. **A voz na canção Popular Brasileira**. São Paulo; Ateliê, 2011.
- MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias T.(org.) **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci. "História e música: canção popular e conhecimento histórico" **Revistas Brasileira de História**, 20/39, ANPUH/FAPESP, 2000.

NAPOLITANO, Marcos In: PINSKY, Carla B. (org.). **Fontes Históricas**, São Paulo: Contexto, 2010.

_____. **História & música**, 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, nº 39, p.167-189. 2000.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PARANHOS, Adalberto. **Música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo**. ArtCultura, n. 9, Uberlândia, jul.-dez. 2004.

PESAVENTO, Sandra J. **História & História Cultural**. 2ªed. BH: Autêntica, 2008.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**. 2ª edição, São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **Melodia e letra: análise semiótica de seis canções**. São Paulo: Ateliê, 2008.

_____. **O século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TREECE, David. "A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958/1968)".IN **História, Questões e Debates**. Asc. Paranaense de História (APAH) Programa de Pós-Graduação em história/UFPR, 17/32, jan/jun 2000.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum: Estudo sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TINHORÃO, José Ramos, **Música Popular: um tema em debate**. SP: Editora 34, 1997.

VIANNA, Leticia **Bezerra da Silva: Produto do Morro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

